

**ISABELLE DOS SANTOS GUIMARÃES**

**A ressonância de *Odes et Ballades* (1826), de Victor Hugo, no Romantismo Brasileiro: Diálogos entre Victor Hugo, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães.**

**ASSIS**

**2022**

**ISABELLE DOS SANTOS GUIMARÃES**

**A ressonância de *Odes et Ballades* (1826), de Victor Hugo, no  
Romantismo Brasileiro: Diálogos entre Victor Hugo, Álvares de  
Azevedo e Bernardo Guimarães.**

Dissertação apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador (a): Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES, Processo N°88887.6711191/2021) - Código de Financiamento 001

ASSIS

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

Guimarães, Isabelle dos Santos  
G963r A ressonância de Odes et Ballades (1826), de Victor Hugo, no romantismo brasileiro: diálogos entre Victor Hugo, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães / Isabelle dos Santos Guimarães. Assis, 2022.  
173 f.: il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientador: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

1. Baladas. 2. Romantismo. 3. Hugo, Victor, 1802-1885. 4. Azevedo, Álvares de, 1831-1852. 5. Guimarães, Bernardo, 1825-1884. I. Título.

CDD 869.899

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – UNESP FCL /Assis pela oportunidade de desenvolver esse trabalho.

A Gustavo Henrique pelo amor e acolhimento nas horas mais difíceis.

À Mirna e Márcia, professoras do ensino fundamental e médio que me apresentaram a literatura romântica tão maravilhosamente.

A Meire e Elson pelo apoio imensurável.

À Emanuelle pelo carinho mais puro.

A Reinaldo, que teria adorado me ver finalizar este trabalho.

À Neide pelo modelo de coragem.

À Elza por ser a melhor contadora de histórias.

À Grazielle, Beatriz e Ana Paula por permanecerem comigo desde o início.

*I y a un moment où l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées... Paix!... La nuit est tout à fait sur la terre. Vous n'entendez plus retentir sur le pavé sonore les pas du citadin qui regagne sa maison, ou la sole armée des mules qui arrivent au gîte du soir. Le bruit du vent qui pleure ou siffle entre les ais mal joints de la croisée, voilà tout ce qui vous reste des impressions ordinaires de vos sens, et au bout de quelques instants, vous imaginez que ce murmure lui-même existe en vous. Il devient une voix de votre âme, l'écho d'une idée indéfinissable, mais fixe, qui se confond avec les premières perceptions du sommeil. Vous commencez cette vie nocturne qui se passe (ô prodige!...) dans des mondes toujours nouveaux, parmi d'innombrables créatures dont le grand Esprit a conçu la forme sans daigner l'accomplir, et qu' il s'est contenté de semer, volages et mystérieux fantômes, dans l'univers illimité des songes. (NODIER, 1961, p.45-46)*

## RESUMO

A pesquisa tem como objetivo analisar o diálogo entre as *ballades* de Victor Hugo e poemas da segunda geração romântica brasileira afiliados ao gênero da balada, em particular composições de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Os poemas que constituem o *corpus* pertencem à obra *Odes et Ballades* (1826), de Victor Hugo, *Lira dos Vinte Anos* (1853), de Álvares de Azevedo e *Poesias* (1865), de Bernardo Guimarães, tendo sido adotada a perspectiva comparatista para o estudo proposto dos desdobramentos da balada entre a obra de Hugo e a dos poetas brasileiros aqui considerados. A balada, como gênero híbrido, flexível e de origem medieval (D'ONOFRIO,1995) ressurge no romantismo francês como uma forma de contestação dos modelos da poesia neoclássica. Com efeito, a teoria dos contrastes tratada pelo *Prefácio a Cromwell* (1827), de Hugo, como traço que distingue a sensibilidade dos românticos daquela cultivada pela arte dos antigos, é contemporânea ao lançamento das *ballades*. Assim, assinala o questionamento do modelo clássico por constituir elemento importante do projeto estético que orienta *Odes et Ballades*. As baladas permitem a Hugo flexibilizar as regras de verossimilhança e temas canonizados pela perspectiva clássica, bem como o decoro imposto aos gêneros, para o cultivo ritmos inventivos cujas modulações geram atmosfera propícia ao desenvolvimento de um universo poético onírico e fantástico. Essa parece ser a referência deixada por *Odes et ballades* a Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, que criaram poemas tributários ao gênero da balada a partir de imagens e procedimentos que atestam a linhagem hugoana, porém, desenvolvidas de acordo com as disposições próprias de seus projetos estéticos, o que resulta em variações temáticas e procedimentais que demonstram o caráter flexível da balada. Em nosso trabalho, consideraremos a circulação e a recepção de *Odes et Ballades*, de Hugo junto aos românticos brasileiros a partir de trabalhos como o de Carneiro Leão em *Victor Hugo no Brasil* (1960), que permite considerar o caráter inovador, representado para o romantismo brasileiro, pela poesia de Victor Hugo. Presença frequente em periódicos brasileiros e estrangeiros, sobretudo portugueses e franceses, que circulavam entre nós, a obra de Victor Hugo marca o ambiente letrado brasileiro até o final do século XIX. Considerando, pois, essas circunstâncias, a pesquisa busca discutir as inovações representadas por *Odes et Ballades* para o romantismo, o diálogo estabelecido pelas obras de Álvares de

Azevedo e Bernardo Guimarães com essa coletânea de poemas de Hugo, em particular no que concerne ao ideário estético partilhado por *Odes et Ballades* e algumas criações de nossos românticos. Tal perspectiva orientará o estudo comparado entre baladas de Hugo e composições de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. No diálogo das baladas de Hugo e Álvares de Azevedo, *grosso modo*, constata-se que os motivos hugoanos são vertidos nos poemas de *Lira dos vinte anos* sob uma espécie de adensamento da atmosfera subjetiva e aproximação da realidade íntima a partir do cultivo da estética dos contrastes. Já em Bernardo Guimarães, o diálogo com as baladas de Hugo é sobretudo paródico e permite a aclimatação de motivos tradicionais do romantismo a sugestões da realidade brasileira, bem como a exploração da estética dos contrastes como plataforma para o experimentalismo estético que atesta a consciência dos lugares-comuns cristalizados pelo romantismo.

Palavras-chave: Balada; Literatura comparada; Victor Hugo; Álvares de Azevedo; Bernardo Guimarães.

## RÉSUMÉ

La recherche vise à analyser le dialogue entre les ballades de Victor Hugo et les poèmes de la deuxième génération romantique brésilienne affiliée au genre de la ballade, en particulier les compositions d'Álvares de Azevedo et Bernardo Guimarães. Les poèmes qui composent le corpus appartiennent à l'œuvre *Odes et Ballades* (1826), de Victor Hugo, *Lira dos Vinte Anos* (1853), d'Álvares de Azevedo e *Poesias* (1865), de Bernardo Guimarães, dans la perspective comparatiste pour l'étude proposée du développement de la ballade entre l'œuvre de Hugo et celle des poètes brésiliens considérée ici. La ballade, comme genre hybride et flexible d'origine médiévale (D'ONOFRIO, 1995) réapparaît dans le romantisme français comme une manière de contester les modèles de la poésie néoclassique. En effet, la théorie des contrastes traitée par Hugo dans la *Préface à Cromwell* (1827), comme trait qui distingue la sensibilité des romantiques de celle cultivée par l'art des anciens, est contemporaine du lancement des ballades. Donc, met en valeur le questionnement en cause du modèle classique qui constitue un élément important du projet esthétique qui guide *Odes et Ballades*. Les ballades permettent à Hugo d'assouplir les règles de vraisemblance et les thèmes canonisés par la perspective classique, ainsi que le décorum imposé aux genres, afin de cultiver des rythmes inventifs dont les modulations créent une atmosphère propice au développement d'un univers poétique onirique et fantastique. Cela semble être la référence laissée par *Odes et ballades* à Álvares de Azevedo et Bernardo Guimarães, qui ont créé des poèmes tributaires du genre de la ballade à partir d'images et de procédés attestant de la lignée de Victor Hugo. Cependant, élaborés conformément aux dispositions de leurs projets esthétiques, ce qui se traduit par des variations thématiques et procédurales qui démontrent le caractère flexible de la ballade. Dans notre travail, nous considérerons la circulation et la réception d'*Odes et Ballades* de Hugo chez les romantiques brésiliens, à partir des travaux tels que celui de Carneiro Leão dans *Victor Hugo no Brasil* (1960), qui nous permettent d'envisager le caractère novateur, représenté pour le romantisme brésilien, à travers la poésie de Victor Hugo. Présence fréquente dans les périodiques brésiliens et étrangers, notamment portugais et français, qui circulaient parmi nous, l'œuvre de Victor Hugo marque l'environnement lettré brésilien de la première moitié des années 1800. Considérant, donc, ces circonstances, la recherche quête de discuter des innovations



représentées par *Odes et Ballades* pour le romantisme, le dialogue établi par les œuvres d'Álvares de Azevedo et Bernardo Guimarães avec ce recueil de poèmes de Hugo, en particulier en ce qui concerne les idéaux esthétiques partagés par *Odes et Ballades* et quelques créations de nos romantiques. Cette perspective guidera l'étude comparative entre les ballades de Hugo et les compositions d'Álvares de Azevedo et Bernardo Guimarães. Dans le dialogue des ballades de Hugo et d'Álvares de Azevedo, dans l'ensemble, on voit que les motifs Hugoliens se déversent dans les poèmes de *Lira dos Vinte Anos* sous une sorte de densification de l'atmosphère subjective et de rapprochement de la réalité intime de la culture de l'esthétique des contrastes. Chez Bernardo Guimarães, le dialogue avec les ballades de Hugo est avant tout parodique et permet l'adaptation de motifs traditionnels du romantisme à des suggestions de la réalité brésilienne. Ainsi que l'exploration de l'esthétique des contrastes comme plate-forme pour l'expérimentalisme esthétique qui atteste de la conscience des lieux-communs cristallisés par le romantisme.

Mots-clés: Ballade; Littérature Comparée; Victor Hugo; Álvares de Azevedo; Bernardo Guimarães.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>À un passant</i> , Paul Henri Régereau(1885).....	91
Figura 2 – <i>Une fée</i> , Jules Helbig (1851).....	105
Figura 3 – <i>La ronde du Sabbat</i> , Candide Boulanger (1861).....	140

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1.A PRESENÇA DE ODES ET BALLADES</b> .....	15
<b>2. ODES ET BALLADES E O PREFÁCIO AO CROMWELL</b> .....	32
<b>3. A BALADA HUGOANA NO BRASIL</b> .....	46
3.1 AS FORMAS DA BALADA DO ROMANTISMO BRASILEIRO.....	57
<b>4. RESSONÂNCIAS DE <i>ODES ET BALLADES</i> (1826) NO BRASIL</b> .....	69
<b>5. A BINOMIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UMA TEORIA DOS CONTRASTES</b> .....	76
5.1 “VARIAÇÕES DA CAVALGADA NOTURNA: ‘À UN PASSANT’, DE VICTOR HUGO E ‘MEU SONHO’, DE ÁLVARES DE AZEVEDO.....	87
5.2 AS FIGURAÇÕES DA MUSA ROMÂNTICA ENTRE O ENCANTO E O DESENCANTO: “UNE FÉE”, DE VICTOR HUGO “É ELA! É ELA! É ELA! ”, DE ÁLVARES DE AZEVEDO.....	99
<b>6. A PARÓDIA DA TRADIÇÃO ROMÂNTICA EM BERNARDO GUIMARÃES</b> .....	114
6.1 “GALOPE INFERNAL” DE BERNARDO GUIMARÃES: A CAVALGADA FANTÁSTICA E SENTIMENTOS TRIVIAS.....	117
6.2. A PRESENÇA DO GROTESCO EM “ <i>LA RONDE DU SABBAT</i> ”, DE VICTOR HUGO E “A ORGIA DOS DUENDES”, DE BERNARDO GUIMARÃES.....	135
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	166
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	169

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação é produto da pesquisa realizada intitulada “A ressonância de *Odes et Ballades* (1826), de Victor Hugo, no Romantismo Brasileiro: Diálogos entre Victor Hugo, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães”, realizado sob orientação do Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, vinculado ao programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP FCL/Assis), com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), processo N°88887.6711191/2021.

A história da pesquisa começa na iniciação científica financiada pela FAPESP e orientada pelo Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos em 2019, com apoio do grupo de estudo “Poéticas da negatividade: a melancolia, o mal e o niilismo na literatura e artes modernas – de finais do século XVIII ao século XX” vinculado à UNESP Assis. Na qual a mestranda desenvolveu um breve estudo sobre o gênero da balada e a teoria dos contrastes no Brasil intitulado “Uma leitura das baladas românticas: variações do gênero e as manifestações do fantástico, do grotesco e do sublime”. A ideia de um estudo comparativo entre a França e o Brasil do século XIX surgiu durante a leitura da obra de Vagner Camillo *Risos entre pares* (1997) em que o autor menciona a obra de Hugo como referência às baladas dos poetas brasileiros. Desse modo, a pesquisa se dedica à investigação do desenvolvimento do gênero poético da balada entre o romantismo francês e brasileiro, sob uma perspectiva comparatista e que considera as ressonâncias da obra *Odes et Ballades* (1826) de Victor Hugo no Brasil. A referida obra de Victor Hugo (1802-1885) serviu de inspiração e referência à experimentação do gênero da balada observada nas composições dos poetas brasileiros Álvares de Azevedo, com *Lira dos Vinte Anos* (1853), e Bernardo Guimarães, na antologia *Poesia* (1865).

O trabalho privilegia os estudos do gênero da balada e da teoria romântica e tem por objeto o *corpus* constituído pelos poemas “*À un passant*”, “*Une fée*”, “*La ronde du sabbat*”, de Victor Hugo; “Meu sonho” e “É ela! É ela! É ela!”, de Álvares de Azevedo, assim como “Galope Infernal” e “A Orgia dos Duendes” de Bernardo Guimarães. O direcionamento das análises se dedica ao estudo da linguagem sugestiva, do gênero do fantástico e das categorias estéticas do grotesco e do

sublime, sendo estas compreendidas como orientações pertinentes à compreensão da estética dos contrastes cara ao romantismo.

A dissertação subdivide-se em cinco capítulos: o primeiro concentra um estudo acerca do gênero da balada reintroduzido por Hugo e a maneira que foi recebida no Brasil. No segundo capítulo nos voltamos para a interlocução entre as ideias do *Prefácio ao Cromwell* (1827) de Victor Hugo e a repercussão de sua teoria na prática poética em *Odes et Ballades* (1826). No terceiro capítulo discute-se a repercussão de *Odes et Ballades* no ambiente letrado brasileiro do século XIX.

O quarto e o quinto capítulos, por seu turno, concentram as discussões propriamente comparatistas, em que se busca investigar o diálogo entre composições de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães com a baladas de Victor Hugo. No 4º. capítulo, discutem-se, inicialmente, a consonâncias entre as ideias estéticas de Álvares de Azevedo e os postulados do *Prefácio a Cromwell*, de Hugo, e nas sequências promovem-se as análises comparadas. Na seção “Variações da cavalgada noturna: ‘*À un passant*’, de Victor Hugo e ‘Meu sonho’, de Álvares de Azevedo”, promove-se uma leitura que evidencia o diálogo entre a balada de Hugo e a de Álvares de Azevedo considerando-se o modo particular como a linguagem sugestiva se relaciona com o desenvolvimento da atmosfera fantástica e da subjetividade em ambos os poemas. Na seção seguinte, “As figurações da musa romântica entre o encanto e o desencanto: “*Une Fée*”, de Victor Hugo e “É ela, é ela, é ela”, de Álvares de Azevedo, promove-se a leitura do desenvolvimento do motivo da mulher diáfana e fantástica, representação típica da mulher ideal no romantismo, “*Une Fée*”, de Victor Hugo, e a desarticulação desse ideal pela exploração dos contrastes da fantasia com a realidade comum no poema “É ela, é ela, é ela”, de Álvares de Azevedo.

No capítulo quatro considera-se a inclinação à paródia do romantismo como uma componente importante de certa vertente da poesia de Bernardo Guimarães, discussão preliminar que caminha à análise, na seção “‘Galope infernal’ de Bernardo Guimarães: cavalgada fantástica e sentimentos triviais”. O diálogo irônico que “Galope infernal” promove com as baladas cujo tema envolve cavalgadas fantásticas de modo a precipitá-las na dimensão do ordinário. Na sequência, a seção “A presença do grotesco em ‘*La ronde du Sabbat*’, de Victor Hugo e ‘A Orgia dos Duendes’, de Bernardo Guimarães, será conferida atenção ao desenvolvimento da estética do grotesco nesses poemas surpreendentemente próximos. Em ambas as

baladas o grotesco surge como elemento propício à exploração da fantasia romântica a partir de recursos contrastes e inovadores, sendo que no poema de Hugo essa categoria tem importância como abertura ao imaginário do medievo e na balada de Bernardo Guimarães, permite a figuração da solicitude do imaginário popular brasileiro.

Com o percurso aqui delineado, pretendeu-se apresentar considerações sobre a maneira singular com que os autores da segunda geração romântica brasileira configuram poemas tendo por referência a balada de temática sobrenatural, explorando, como dito, o trânsito entre o imaginário oriundo da cultura popular e erudita, as relações entre o romantismo europeu e brasileiro e a experimentação com os limites dos gêneros poéticos consagrados. Como contribuição a esse campo de investigação, portanto, buscamos considerar o vínculo de alguns poemas de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães com motivos e procedimentos presentes em *Odes et Ballades*, de Victor Hugo. Nossa perspectiva de estudo orienta-se pela perspectiva de que o experimentalismo estético inerente à forma das baladas, explorado com maestria por Victor Hugo, abriu caminho para inovações muito sensíveis no plano da poesia romântica brasileira, permitindo a Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães afirmarem as características de seus projetos estéticos em uma relação consciente e inovadora com a tradição oferecida pela literatura romântica.

## 1. A PRESENÇA DE ODES ET BALLADES

*Odes et Ballades*, de Victor Hugo (1802-1885), em sua última versão, publicada em 1826, desenvolve um universo fantasioso de influência medievalista, tocando em temas e procedimentos caros ao romantismo, por aproximar a literatura de uma poesia considerada primitiva que se distanciam do modelo neoclássico. Isso se mostra na escolha de Hugo por caracterizar a Ode como gênero reservado aos assuntos da alma e a Balada como gênero propício aos influxos do imaginário medieval, à fantasia e aberto à flexibilidade do formal.

No início do século XIX, período ainda marcado por traços do neoclassicismo na França, o autor publica as *Odes et Poésies Diverses* (1822). A obra apesar da inclinação ao modelo clássico já manifesta características de novas orientações românticas. Formada a partir de vinte e sete poemas nomeados como *Odes*, e apenas três classificados como diversos: uma elegia, um diálogo e um poema ossiânico. Embora em número reduzido, esses poemas são expressivos ao atestar o exercício de experimentação do autor em relação a diversificação dos gêneros poéticos. A elegia traz o tom da melancolia, de acordo com Angélica Soares em *Os gêneros literários* (2007) o gênero compreende os cantos de tristeza e relata os sentimentos dolorosos em relação ao luto, foi cultivado na antiguidade clássica e é retomado por Petrarca entre a Idade Média e o Renascimento (p.32-33). Já o poema definido como ossiânico representa uma expressão popular, faz referência à tradição oral, feitos heroicos e místicos como cantados pelos poemas de Ossian (1760) publicados por James Macpherson que conservou fama na Europa no século XIX.

Em 1823 é publicada uma segunda edição do livro, da qual se excluíram as poesias diversas, foram acrescentadas mais duas *Odes* preservando as anteriores. Consciente de sua fidelidade ao gênero clássico, Hugo justifica sua escolha no prefácio em que se compromete a autenticar os últimos trinta anos da história da França e se propõe retificar a Ode francesa. Segundo o autor, a monotonia do verso de uma ode é resultado de abuso de apóstrofes, exclamações e figuras que desconcertam ao invés de sensibilizar. Além disso, é interessante observar a

preocupação com o efeito da emoção e do maravilhoso que já se manifestava. O autor, mesmo escolhendo o gênero da ode<sup>1</sup>, parecia querer retificá-la:

*Cependant l'ode française, généralement accusée de froideur et de monotonie, paraissait peu propre à retracer ce que les trente dernières années de notre histoire présentent de touchant et de terrible, de sombre et d'éclatant, de monstrueux et de merveilleux. [...] Il lui a semblé que la cause de cette monotonie était dans l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées, et autres figures véhémentes que l'on prodiguait dans l'ode ; moyens de chaleur qui glacent lorsqu'ils sont trop multipliés, et étourdissent au lieu d'émouvoir.<sup>2</sup> (HUGO, 1822, p. 6)*

Uma razão para isso é o próprio modo como a ode era considerada no XIX. Após algumas transformações o gênero se tornou um modelo de poesia que não se compromete unicamente com a exaltação, sendo estruturado sob rigor racional, como ocorre em Boileau, um dos principais nomes do classicismo francês do século XVII. No oitocentos, se tornou um gênero que se pode falar da alma e das ideias e não se manter tão preso à forma. Segundo o professor Robert Ponge no artigo “*Odes et Ballades: Victor Hugo poeta, de 1818 a 1828*” (2012):

O início do século XIX recebe a Ode como uma herança de três diferentes tipos de ode ilustrados na Antiguidade por Píndaro, por Alceu, Safo, Anacreonte e, enfim, por Horácio (DOUMET, 1999, p. 722), mas uma herança substancialmente enriquecida de inovações e da diversidade que a sucessão dos séculos lhe acrescentou a partir do renascimento. Trata-se assim de um gênero amplo, aberto, variado, que não se reduz a uma definição ou forma única. A ode tende a ser definida menos por sua forma do que por seus três grandes tipos de assunto e por seu tom, que é necessariamente do lirismo, isto é, o da emoção que pode variar tanto em caráter (terno, elegíaco) quanto em intensidade, a qual pode chegar à exaltação e até mesmo ao furor. (PONGE, 2012, p. 134 APUD DOUMET, p. 722; GARDES-TAMINE e HUBERT, 1993, p. 137; VIGNES, 2010, p. 528-529.)

---

<sup>1</sup> De acordo com Angélica Soares (2007) em *Os gêneros literários*, a Ode originalmente consistia em um poema reservado ao canto, composta por metros que proporcionassem efeitos musicais e emocionais. O gênero se ramifica em classificações, na qual cada uma tenciona sua exaltação: *Sacra* (a religião), *Pindáricas* (acontecimentos ilustres, homens), *filosóficas* (pensamentos e ideias), *Sáficas* (de assuntos morais), *Anacreônticas* (amorosas) e *Báquicas* (celebrativas ao prazer). Após modificações, no Romantismo a Ode se desprende das regras clássicas e conserva o estilo formal de poesia épica. (p.34,35)

<sup>2</sup> Entretanto, a ode francesa, geralmente acusada de frieza e monotonia, parecia pouco adequada a retratar o que os trinta últimos anos de nossa história revelam de tocante e de terrível, de sombra e de clareza, de monstruoso e de maravilhoso. [...]. Pareceu-lhe que a causa dessa monotonia estava no abuso de apóstrofes, nas exclamações, nas prosopopeias e outras figuras veementes que se esbanjam na ode; meios de calor que congelam quando são excessivamente multiplicados e confundem ao invés de comover. (HUGO, 1822, p. 6, tradução nossa.)



Até então, Hugo não se afasta muito das regras clássicas na utilização da ode, embora apresente sua adaptação do gênero. Com efeito, já se percebe em suas odes uma aspiração a temas e efeitos distintos dos que tradicionalmente se observam nesse gênero. Há, por exemplo, algumas odes de caráter fantástico e densamente intimistas como “*Le cauchemar*”, “*La chauve-souris*” e “*À toi*”. A esfera do onírico, a subjetividade e o fantástico são características de outros gêneros, como a balada. Desse modo, a ode de Hugo parece inscrever-se como gênero híbrido, marcado pela experimentação com o verso e a adição de temas alheios aos compreendidos pela tradição.

No prefácio de *Nouvelles Odes*, obra publicada em 1824 com vinte e oito poemas, Hugo apresenta a função divina e profética do poeta romântico:

*Il doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin. Il doit les ramener à tous les grands principes d'ordre, de morale et d'honneur; et, pour que sa puissance leur soit douce, il faut que toutes les fibres du cœur humain vibrent sous ses doigts comme les cordes d'une lyre*<sup>3</sup>.  
(HUGO, 1824, p. 17).

Somente em 1826 surge a edição de *Odes et Ballades* composta por mais treze Odes, além das vinte e oito anteriores, e dez Baladas. Uma inclinação aos temas das baladas já se encontrava presente em algumas odes devido à concepção romântica de um gênero híbrido, a adesão do gênero medieval da balada é significativa e é reintroduzida na literatura francesa como maneira de atestar rompimento com o modelo clássico. Em seu prefácio, Hugo declara ter reservado os assuntos da alma para as odes e os da imaginação para as *ballades*. (HUGO, 1826, p.20)

Segundo Salvatore D'onofrio, a balada tem origem medieval, possui refrão e suscita a musicalidade, o gênero possui características híbridas, sendo permeado por lances líricos, narrativos e dramáticos (D'ONOFRIO, 1997, p. 97). O estudioso, atenta-se também à importância do estribilho ou refrão, recorrentes na balada como marcação para uma pausa sensível após cada estrofe para concentrar a essência de sua disposição interna. (D'ONOFRIO, 1997, p. 255).

---

<sup>3</sup> “Ele deve andar diante dos povos como uma luz e mostrar-lhes o caminho. Ele deve trazê-los de volta a todos os grandes princípios de ordem, moralidade e honra; e, para que sua potência lhes seja doce, todas as fibras do coração humano devem vibrar sob seus dedos como as cordas de uma lira.” (HUGO, 1824, p. 17, tradução nossa)

O percurso do gênero da Balada na literatura europeia é complexo pois compreende uma série de mudanças ao gênero por depender de cada época, lugar e do próprio poeta. Em *A Criação Literária* (1987) Massaud Moisés apresenta uma divisão da origem do gênero no século XIII como uma extração folclórica ou manifestação de tendências estéticas de uma comunidade, relacionada às expressões primitivas da humanidade e passível de ser encontrada nas expressões literárias desde o Leste ao Oeste da Europa. O ápice da balada se deu no período medieval em que o gênero era destinado à dança e composto por uma canção narrativa de um episódio de assunto melancólico, histórico, fantástico e sobrenatural (MOISES, 1987, p.285). A técnica da narrativa na balada é muito pertinente de modo que exhibe a ação simultaneamente ao leitor, configurando a construção do cenário imagético e atmosférico seja ele fantástico, sobrenatural ou histórico. Outra via de caracterização do gênero é a da transmissão pela oralidade, segundo o autor, as interações de outros membros da sociedade colaboraram com o desdobramento da balada. (p.286). A estudiosa Angélica Soares em *Os gêneros Literários* (2007) apresenta a forma fixa da balada como composta por três oitavas e uma quadra em versos octossílabos, com três rimas cruzadas (ou variáveis) para que a mesma ideia se repita ao fim de cada estrofe (SOARES, 2007, p.30). Logo, o refrão confere tanto expressividade quanto compõe estrutura rítmica ao gênero.

No que concerne à caracterização da balada medieval francesa, Massaud Moisés (1987) apresenta as concepções de dois subtipos: a primeira de uma balada primitiva preocupada com a moralidade e as boas maneiras, portanto que possa ensinar as *Règles de la Seconde Rhetorique* (1392)<sup>4</sup>. Sua composição estrutural se distribui por três estrofes de oito versos ABABBCCB em que cada estrofe termina pelos mesmos versos. As baladas medievais podem conter lições morais e reflexões espirituais como nas *Ballades de moralité* de Eustache Deschamps, publicadas em 1880, mas originárias do medievo tardio do século XIV. A *Ballade à Double entendement* estimula ensinamentos sociais como a honra do cavaleiro, a religiosidade, os sentimentos de benevolência e as boas maneiras, tópicos que parecem figurar instruções ao leitor das maneiras de se portar em sociedade. Entretanto, o eu –lírico mostra nas entrelinhas a ironia no último verso de cada estrofe “*Je ne di pas quanque de pence*”, revelando que pensa justamente o

---

<sup>4</sup> A arte do verso poético escrito por Eustache Deschamps. Se opõe à *première rethorique*: a prosa usada pelo clero no latim medieval.

contrário do que diz. O que acrescenta humor e uma leve sátira aos bons costumes, à religião e à política:

*L'en me demande chascun jour  
Qu'il me semble du temps que voy,  
Et je respons: c'est tout honour,  
Loyauté, verité et foy,  
Largesce, prouesce et arroy,  
Charité et biens qui s'avance  
Pour le commun ; mais , par ma loy,  
Je ne di pas quanque je pence.  
(DESCHAMPS, 1874, p. 44)*

Já o outro subtipo do gênero é característico do século XV, formada a partir de três estrofes de oito ou dez versos seguidos de um *envoi* (ou ofertório) de quatro ou cinco versos compondo o seguinte esquema rítmico: ABABBCBC ou ABABBCCDC. (p. 291-292). Esse último subtipo compreende a balada tradicional de François Villon, de formato rigoroso e que requer especialidade do poeta com a linguagem. Por seu turno, a balada medieval religiosa está mais ligada às duplicidades da alma e a maneira de afirmar a superioridade do espírito sobre o corpo. O cristianismo, compreendem os românticos, ao enfatizar a dicotomia do bem e do mal, daria permissão para a exploração da escuridão do homem. Os sentimentos cristãos são intrínsecos à composição ao plasmarem os conceitos de penitência e a redenção pela absolvição divina, pois moldam o caráter pensativo do homem, o colocando como o centro de seu universo em que decide seus atos e seu destino. Logo, solo fértil ao íntimo e à individualidade pela expressão dos sentimentos intimistas. Essa interpretação romântica da influência do sentimento cristão sobre a lírica, parece possuir correspondentes na poesia medieval, como se observa na “*Ballade de Pendus*” de François Villon (1489):

*Frères humains, qui après nous vivez,  
N'ayez les coeurs contre nous endurcis,  
Car, si pitié de nous pauvres avez,  
Dieu en aura plus tôt de vous mercis.  
Vous nous voyez ci attachés, cinq, six :  
Quant à la chair, que trop avons nourrie,  
Elle est pièce dévorée et pourrie,  
Et nous, les os, devenons cendre et poudre.  
De notre mal personne ne s'en rie ;  
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!  
(VILLON, 2001, p.207)*

O eu-lírico é a personificação da culpa oriunda do cristianismo. Seu desespero pelo medo da condenação eterna e o tom de *memento mori* suscitam o efeito macabro da sensação de estar diante da morte. A descrição dos pecados e das trevas plasmam a atmosfera caótica do sofrimento da alma angustiada pelo remorso. O tema da dualidade percorre os extremos solidamente radicados na visão de mundo cristã do medievo, como o bem e o mal e o céu e o inferno. Essas heranças medievais da religião cativaram os românticos tanto por promoverem a representação do homem como entidade dual, puro e corrompido ao mesmo tempo, como o desempenho do próprio lirismo acidental de uma poesia originalmente não lírica. Isso mostra como a balada permite a experimentação e é, por excelência, gênero de origem popular, portanto adaptável e flexível ao conteúdo.

Após as manifestações da balada em grande parte da Europa durante a Idade Média o gênero caiu em desuso e foi reinserido no pré-romantismo alemão ao final do século XVIII. O movimento em que estão inseridos Goethe e Bürger intitulado o *Sturm und Drang*, a partir da reinserção da balada medieval alemã representou uma idade média mesclada por tradições empíricas e conteúdo fantasioso, portanto ajustando o real ao lado do fantástico. Os repertórios dos pré-românticos apresentam um imaginário medieval fantasmagórico, o conteúdo macabro do encontro inevitável com a morte, a cavalaria delirante e os perigos do inconsciente. De acordo com Durand- Le Guern (2001), a balada “*Lenore*” de Bürger apresenta traços da oralidade devido aos refrãos e repetições assim como uma abundância de onomatopeias que evocam o cenário de cavalgada necessário para a constituição da atmosfera frenética. (p.65). Desse modo, não bastam personagens sobrenaturais e assustadores para conferirem um medievalismo fabuloso, pois o efeito da balada do pré-romantismo alemão se constrói ao decorrer da narrativa via figuras de linguagem como a mistura de sensações de uma onomatopeia seguida de sinestesia do ritmo que emula o conteúdo imagético. Assim como uma inserção do leitor na narrativa pelo conteúdo fantástico que convida o receptor a participar do texto pelo exercício da imaginação, conferindo-se à leitura de Le-Guern por um poema de composição simples, acessível e popular. Segundo Angélica Soares (2007), a pluralidade criativa é componente principal de subversão ao modelo neoclássico, as temáticas excêntricas de fantasmas e duendes e um formato livre de composição são contrárias à racionalidade e metrificacão clássica:

A liberdade de criação permanece como bandeira dos românticos que, embora não apresentassem uma solução única para a questão dos gêneros, aceitaram a existência destes e propuseram suas teorias sempre apoiadas no princípio de derrubada das regras clássicas e do conceito da mimese reduzido à imitação de modelos, no qual elas se baseavam. (SOARES, 2007, p.14)

A balada romântica do século XIX, como a de Victor Hugo em *Odes et Ballades* (1826), se encontra afastada de ambas as concepções do gênero medieval das baladas primitivas ou tradicionais. O que se entende por balada pelos românticos é um gênero multiforme que seja passível de adaptação e sem muitas formalidades em relação à métrica, portanto, funcionando também como um símbolo de liberdade na criação poética. De acordo com Le-Guern (2001), a balada representou aos românticos uma renovação da poesia e um rompimento com a poesia clássica e atesta conexão com o passado medieval do país com o objetivo de representatividade de uma poesia local, simples e que tenha relação com a manifestação primitiva da literatura. A estudiosa reconhece o vínculo do romantismo com a idade média como distante, entretanto mesmo que sintético, o que importa é a vontade de correspondência ou filiação do movimento com uma referência histórica simbólica às disposições românticas. A concepção de medievalismo pelos românticos é distorcida e mistificada, a autora afirma ter sido criado um mito de uma literatura medieval de poesia pura, fantasias e superstições de uma idade média ornamental (LE-GUERN, 2001, p.16). De maneira que Idade média teve duração de mil anos, conserva uma pluralidade que foi recorrente em diversos países da Europa, se torna muito difícil levar em consideração todas as caracterizações medievais de cada povo em cada século e o medievalismo romântico não leva em consideração todas as especificidades da era medieval. Mas projeta um medievalismo ideal e fantasioso de disposições francesas, alemãs e inglesas, sendo o mais importante a criatividade e imaginação sobre o mito que se concebeu entorno do medievo:

*Il ne s'agira donc pas pour nous de tenter un inventaire exhaustif de toutes les images médiévales proposées par le romantisme, mais de donner un aperçu de leur étendue et de leur diversité, et surtout d'en extraire les diverses significations.*<sup>5</sup> (LE-GUERN, 2001, p.17)

---

<sup>5</sup> “Para nós, portanto, não se tratará de tentar um inventário exaustivo de todas as imagens medievais propostas pelo romantismo, mas de dar um panorama da sua extensão e diversidade e, sobretudo, de extrair os seus vários significados” (LE-GUERN, 2001, p.17, tradução nossa)

O gênero ressurgiu como uma urgência às disposições românticas. A ode foi restituída para caber nos assuntos da alma, mas não foi o suficiente para as manifestações intimistas da imaginação. A balada tem o papel essencial de concentrar muitas características exigidas pela poesia romântica como a narrativa, o lirismo, o refrão, rima e ritmo, muito favoráveis ao entusiasmo romântico de expressividade e fantasia. A balada se mostrou útil aos românticos pois permite a experimentação do conteúdo poético e do trabalho com a versificação via ritmo que resulta no refinamento da atmosfera dos poemas tributários ao gênero.

A balada em Hugo traz o teor da fantasia, do sobrenatural e até do cômico macabro, como na *ballade* “*Les deux Archers*” que emana um grotesco pavoroso e ao mesmo tempo ridículo devido às feiuras e dos bichos e monstros como é descrito a asa do morcego como longa e pontuda, além dos contrastes incessantes entre bem e mal, luz e noite, Deus e Satã que parece tornar tudo produto do grotesco: “*Les rires éclataient aussi haut que la foudre*” (p.328). No extrato sonoro, as Baladas de Hugo primam por sua rica musicalidade, em âmbito temático, elas se distinguem pela evocação do passado medieval da França, ao haurir reminiscências de narrativas populares e da tradição oral:

*Les pièces qu'il intitule Ballades ont un caractère différent; ce sont des esquisses d'un genre capricieux: tableaux, rêves, scènes, récits, légendes superstitieuses, traditions populaires. L'auteur, en les composant, a essayé de donner quelque idée de ce que pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du moyen âge, de ces rhapsodes chrétiens qui n'avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s'en allaient de château en château, payant l'hospitalité avec des chants.*<sup>6</sup> (HUGO, 1885, p.20-21)

O interesse pelo medievalismo tem tanta importância para os românticos quanto a antiguidade para os neoclássicos. Ao passo que a referência religiosa antes era a grega, os românticos franceses escolhem o passado medieval do país que serve referência para a nova poesia. A escolha do gênero da balada está relacionada, portanto, às expectativas estéticas do século XIX.

---

<sup>6</sup> As peças que ele intitula de Baladas têm um caráter diferente; são esboços de um gênero caprichoso: quadros, sonhos, cenas, histórias, lendas supersticiosas, tradições populares. O autor, compondo-as, tentou dar uma ideia do que poderiam ser os poemas dos primeiros trovadores da Idade Média, daqueles rapsodos cristãos que tinham apenas sua espada e seu violão no mundo, e se afastaram de castelo em castelo, pagando hospitalidade com canções. (HUGO, 1885, p.20-21, tradução nossa)

Wolfgang Kayser (1963), em *Análise e interpretação da obra literária*, reconhece que a balada deriva de épocas longínquas e tem forte expressão na literatura popular primitiva (p. 57). Diferentemente dos modelos estéticos eruditos do neoclassicismo, os românticos aspiram a uma literatura inclusiva, uma poesia acessível, emocionante e intimamente relacionada à identidade cultural dos povos. Já no início do romantismo, a referência religiosa e mítica para a literatura começa a mudar e ir contrária à antecedente. A referência histórica escolhida pelo movimento romântico é, como dito, a medieval, época em que o cristianismo se torna mais forte pela expansão do feudalismo e a ascensão da igreja católica. No cristianismo o homem faz seu próprio destino pois será julgado pelos seus atos apenas após a morte no Juízo final, ao contrário da mitologia grega em que o sujeito não tem controle sobre o seu destino e sua vida, estando à mercê da vontade dos deuses. Essa distinção teria importância para a visão de mundo desenvolvida para a literatura romântica, já que o homem se vê duplo segundo Victor Hugo em “Do grotesco e do Sublime”: “Esta religião é completa, porque é verdadeira; entre seu dogma e seu culto, ela cimenta profundamente a moral. E, de início, como primeiras verdades, ensina o homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira e outra imortal. ” (HUGO, 2014, p.21-22). O sujeito, ao olhar para si mesmo, se reflete em um sentimento melancólico pois passa a se preocupar com corpo e alma, sobre suas ações durante a vida na terra e após a morte. Isso representa um pensamento novo na época, visto que a religião grega encontra a verdade nos atos impulsivos ao invés da meditação e ponderação. Sobre isso, Madame de Staël em *Da Alemanha* (2016) no capítulo “Da poesia clássica e da poesia romântica” aborda a diferença entre a concepção de religião dos antigos dos gregos e a dos cristãos que influenciariam o imaginário coletivo. Para Stäel, o sujeito representado pela literatura antiga seria impulsivo devido ao controle divino sobre a vida dos indivíduos, não cabendo ao homem pensar em suas ações ou comandar seu destino, pois esse é um trabalho atribuído aos deuses. Já com o cristianismo, o sentimento de arrependimento moldou o caráter autorreflexivo do homem, agora muito mais consciente de suas ações:

O homem personificava a natureza; ninfas habitavam as águas, e hamadriades as florestas: mas a natureza, por sua vez, subjugava o homem, e ter-se-ia dito que ele se assemelhava à torrente, ao raio, ao vulcão, a tal ponto agia por um impulso involuntário, e sem que a reflexão pudesse alterar em nada os

motivos e as consequências de suas ações. Os antigos tinham, por assim dizer, uma alma corpórea, cujos movimentos eram vigorosos, diretos e consequentes; o mesmo não ocorre com o coração humano formado pelo cristianismo: o arrependimento cristão incutiu nos modernos o hábito da autorreflexão constante. (STAËL, 2016, p. 182)

É importante ressaltar que os interesses românticos não pairavam somente no campo das letras, mas eram compartilhados por outras formas de pensamento e expressão da sociedade do século XIX. Referindo-se à pintura romântica, Léon Rosenthal explica o interesse pelo medievalismo como político e religioso ao estudo de fontes históricas. A tendência medieval na França tem seu ápice com a publicação de *Notre-Dame de Paris* (1831), de Hugo:

Em 1825, houve a coroação de Carlo X, em Reims. Escolheu-se uma decoração gótica para a cerimônia: havia uma galeria diante da fachada, assim como dentro da nave. Essas circunstâncias solenes ajudaram a afirmar o triunfo da Idade Média, que vinha sendo olhada com muito desprezo. Tudo trabalhou em favor dessa reversão: ela era do interesse da religião e da política, e também era apoiada pelo desenvolvimento das ciências históricas. Em 1831, o romance *O Corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo, levou a febre do medievalismo ao seu auge. Ela era visível por toda parte, na inspiração dos pintores e escritores, em bijuterias, mobília e na moda em geral. (ROSENTHAL, 2017, p.20)

A Idade Média com suas *chansons de geste* e manifestações da cultura popular são de grande interesse para Hugo, pois corresponderia a um ambiente cultural que teria permitido a emergência de uma poesia primitiva e local, concentrando as primeiras expressões artísticas da literatura francesa. A importância do medievalismo como fonte romântica associa-se, como efeito, à cor local que representa. Segundo Durand Le-Guern em *Le moyen âge des romantiques* (2001) :

*En effet, les romantiques sont à la recherche d'une poésie nouvelle, plus authentique, primitive, débarrassée des artifices et des contraintes qui l'ont jusqu'à présent entravée. La ballade, cultivant la naïveté, le merveilleux et la simplicité formelle, répond parfaitement à cette exigence. Les romantiques ont ainsi l'impression de renouer avec une poésie populaire, originelle, c'est-à-dire, selon eux, médiévale. Il s'agit bien entendu d'une projection fantasmagorique qui déforme la réalité de ce que fut la poésie médiévale. Mais cette déformation est*



*précisément intéressante par ce qu'elle révèle de la conception romantique du Moyen Âge.*<sup>7</sup> (p.18)

No século XVIII, balada de temática sombria e sobrenatural é relacionada às tradições do movimento *Sturm und Drang* da literatura alemã. Segundo Luana Drumond (2010) o movimento pré-romântico dispões de algumas convenções góticas a fim de ressuscitar a atmosfera do gótico medieval, já que a Idade Média fora relegada ao Iluminismo como um espaço e uma era de trevas. A partir daí alguns elementos do medievalismo sofreram alterações na nova configuração da balada romântica: o cavaleiro da idade média, símbolo de honra e coragem, é convertido no cavaleiro pré-romântico inclinado à fantasia e à loucura, sendo esse um aspecto adquirido ao gênero no pré-romantismo alemão. De acordo com Durand-Le Guern (2001):

*La naissance de la ballade rejoint donc la recherche d'un passé poétique populaire et national. Cette quête inclut de façon corollaire celle d'un ailleurs, destiné à sur-prendre le lecteur, et celle d'une authenticité perdue. À la suite de Bürger et de sa Lenore, dont le succès est retentissant, Goethe, Uhland, Schiller et Wieland composent un certain nombre de ballades. La particularité allemande réside sans doute dans l'intégration du fantastique à ce genre poétique, suivant l'exemple de la Lenore. La ballade rejoint donc le goût pour le gothique et pour l'aspect singulier et angoissant du Moyen Âge.*<sup>8</sup> (DURAND-LE GUERN, 2001, p.61)

Nas típicas baladas de temática sobrenatural do século XVIII, a Idade Média é evocada mais pela atmosfera soturna que perpassa as lendas e superstições, que pelo componente moral e religioso do cristianismo. Nelas são frequentes as cavalgadas fantasmagóricas e delirantes, o anúncio da alucinação mesclada ao intimismo reproduz uma fantasia macabra em que até o sentimento amoroso é

---

<sup>7</sup> “Na verdade, os românticos procuram uma poesia nova, mais autêntica, primitiva, livre dos artifícios e dos constrangimentos que até agora a impediram. A balada, cultivando a ingenuidade, o maravilhoso e o formal, atende perfeitamente a esse requisito. Os românticos têm assim a impressão de se reconectarem com a poesia popular, original, isto é, segundo eles, medieval. É claro que esta é uma projeção fantasmagórica que distorce a realidade do que era a poesia medieval. Mas essa distorção é interessante justamente pelo que revela sobre a concepção romântica da Idade Média.” (LE-GUERN, 2001, p. 18, Tradução nossa)

<sup>8</sup> “O nascimento da balada junta-se assim à procura de um passado poético popular e nacional. Essa busca inclui também a de um outro lugar, destinado a surpreender o leitor, e a de uma autenticidade perdida. Após o sucesso retumbante de Bürger e sua Lenore, Goethe, Uhland, Schiller e Wieland compuseram várias baladas. A peculiaridade alemã reside, sem dúvida, na integração do fantástico neste gênero poético, a exemplo de Lenore, a balada junta-se assim ao gosto pelo gótico e pelo aspecto singular e angustiante da Idade Média.” (DURAND-LE GUERN, 2001, p.61, Tradução nossa)

corrompido. A figura da mulher morta passa a ser frequente na narrativa romântica, alusiva ao folclore do medievalismo alemão da mulher bela e morta que comenta Jean-Claude Schmitt em *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*:

Por vezes é uma jovem morta que, no momento em que procura escapar do túmulo, é chamada de volta à força pela Morte ou por um morto cujas carnes estão meio decompostas, sinal de um trespassse mais antigo. Em todos os casos, essa figura horrível brande uma ampulheta meio vazia para lembrar o caráter efêmero de uma vida que a *mors immatura*— a morte prematura —muito cedo interrompeu, e para medir, segundo a decomposição das carnes, o escoamento do tempo do além. (SCHIMITT, 1999, p. 239)

A balada de Bürger (1774) conta a história de Lenora uma donzela deprimida pela ausência de seu noivo, um soldado que não voltou da guerra de Praga. A jovem lamenta com a mãe a tristeza do abandono, desolada acaba por pressentir os infernos e o falecimento do amante. O noivo então reaparece e a convida para uma cavalgada, a trajetória que se torna cada vez mais frenética e assustadora, leva Lenora ao encontro inevitável com a morte. Lenora padece em meio de tanta agitação e pavor da cavalgada e, ao final, o noivo se transfigura na morte: um esqueleto segurando uma foice e uma ampulheta. O presságio de Lenora ao se preocupar com o noivo parece despertar uma força sobrenatural que se apossa de Guilherme para conduzir Lenora ao seu fim:

Eis que logo ao cavaleiro...  
 Quadro horrível de se ver!  
 Peça por peça a couraça  
 Começa a se desfazer.  
 Sua cabeça escarnada  
 Em liso crânio tornou-se;  
 Feio esqueleto o seu corpo,  
 Segura ampulheta e foice  
 (BÜRGER Apud JUNIOR, 2010, p.33)

Pertencendo ao mesmo movimento da balada de Bürger, “O rei dos Elfos” [*Der Elrkonig*] (1782), de Goethe concentra o conteúdo fantástico nas armadilhas do inconsciente representada pelo rei dos elfos. O que estabelece uma ambiguidade entre o entendimento se ali se mostra uma personificação fantástica da insanidade ou a aparição materializada da criatura fantástica que gera o estado febril do garoto, o qual suplica por ajuda ao pai, mas não é atendido:

Quem cavalga tão rápido através da noite e do vento?  
 É o pai com seu filho.  
 Ele leva a menino  
 Bem resguardado em seus braços

Leva-o com segurança, mantendo-o aquecido.  
 “Meu filho porque escondes o rosto com tanto receio? ”  
 “Tu não vês, pai, o rei dos elfos?  
 O rei dos elfos com coroa e manto?”

“Meu filho, é apenas um fio de névoa.  
 “Criança amada, vamos, venha comigo!  
 Brincarei contigo belos jogos.  
 Há muitas flores coloridas na margem  
 (GOETHE. Apud CAMPOS, 1994, p. 74)

Já nas *Ballades* (1826) de Hugo, o gênero envolve uma combinação de fantasia, sobrenatural, comicidade e lirismo. A balada medieval é interessante como gênero aberto à experimentação pois permite a criatividade com o universo fantástico. De acordo com o professor Dominique Boutet (2002) ao comentar sobre a presença do medievalismo de Hugo em *La légende des siècles* (1859): « *Le moyen âge, pour Victor Hugo, c'est l'espace où peuvent se dévouler les pulsions morbides du romantism (d'oú l'importance du fantastique dans sa vision de cette époque* ».<sup>9</sup> (p.64)

A balada de caráter fantástico e sobrenatural, como dito, contempla as sugestões mais sombrias suscitadas pelo imaginário sobre a Idade Média, ao invés de abordar temas medievalistas positivos, como religiosidade e da honra, debruça-se sobre as lendas e superstições daquele período. Entretanto, a balada medieval francesa não incluía tais temas, voltando-se ao sagrado à honra, no que se aproxima à uma *chanson de geste*. As baladas de Hugo parecem sorver influxos de ambas as tradições, de um lado, dialogam com as baladas francesas, com seus episódios heroicos e, de outro, com as baladas caras ao *Sturm und Drang*, como seu pendor ao fantástico. Os diálogos com o conteúdo sinistro das baladas pré-românticas alemãs podem ser observados em alguns poemas de *Odes et Ballades*, como “*À un Passant*”, balada sobrenatural conduzida pelo terror da própria consciência e a narrativa que se desenvolve em conjunto com o cenário noturno,

---

<sup>9</sup> “A idade média, para Victor Hugo, é o espaço onde podem se externar as pulsões mórbidas do romantismo (daí a importância do fantástico em sua visão desse período). (BOUTET, 2002, p.64, tradução nossa)”

característico do pré-romantismo alemão ou em *La ronde du Sabbat* que descreve um cenário de festejos e sabás demoníacos, um retrato do inferno cristão como artifício da estética do grotesco de Victor Hugo<sup>10</sup>. Assim como o Elfo da composição de Goethe é o elemento sedutor da fantasia, representando o entregar-se à loucura, é análogo ao universo fantástico e sepulcral de fadas em *Le Sylphe* e *Une fée*:

*C'est elle, aux choses qu'on révère  
Qui m'ordonne de m'allier,  
Et qui veut que ma main sévère  
Joigne la harpe du trouvère  
Au gantelet du chevalier.<sup>11</sup>*  
(HUGO, 1885, p.432)

Em *Écoute-moi, Madeleine*, a lírica amorosa é característica de um trovador de acordo com Daniela Callipo (2011). A composição é interessante aos assuntos românticos de modo que possui um tom de canção popular devido às sete sílabas métricas características do trovadorismo que remetem à composição de cantigas medievais por evocar a figura feminina e os elementos naturais como flores e animais também comuns à poesia popular mencionada na balada:

*Viens ! on dirait, Madeleine,  
Que le printemps, dont l'haleine  
Donne aux roses leurs couleurs,  
A, cette nuit, pour te plaire,  
Secoué sur la bruyère  
Sa robe pleine de fleurs.<sup>12</sup>*  
(HUGO, 1885, p.172)

Com mais uma representação fantástica, Hugo parece fazer uma homenagem à Charles Nodier com a *Ballade "À Trilby"*, a qual apresenta um tom predominante de uma Ode simbolizando admiração. A balada presta um tributo ao duende Trilby da obra de Charles Nodier (1822). Ana Luiza Camarani em "Delírios românticos: o universo frenético de Charles Nodier" (2005) explica como a fantasia funcionou

<sup>10</sup> " É ele que semeia, a mancheias, no ar, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares de Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. **É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras** que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridícula no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. " (HUGO, 2014, p. 31, grifo nosso)

<sup>11</sup> "É ela, às coisas que se sonha/ Quem me ordena a me unir/ E que almeja que minha forte mão/ Juntou a harpa do trovador/ Às manoplas do cavaleiro" (HUGO, 1885, p.432, Tradução nossa)

<sup>12</sup> "Venha! Dir-se-ia, Madeleine/ Que o hálito da primavera/ Dá cores as rosas, / Nesta noite, para te agradecer, / Agitado sob a urze/ Seu vestido repleto de flores" (HUGO, 1885, p.172, Tradução nossa)

como uma expressão da sensibilidade para Nodier. (p.62). Entretanto, o autor nunca foi aclamado pelo conteúdo fantástico de obras como *Smarra ou les démons de la nuit* (1821) ou *Trilby* (1822). Nodier chegou a escrever um texto em *Du fantastique dans la littérature* (1830) que apresenta orientações na leitura de seu texto, pois não entendia o motivo de sua obra não alcançar a consagração. Talvez por essa tentativa pioneira de introdução da fantasia na literatura francesa Hugo parece querer honrar Nodier pelo diálogo com o personagem e o conteúdo fantástico. Assim como em “*Une fée*”, o elemento fantástico é caracterizado como a materialização do maravilhoso e do universo onírico que se manifesta abarrotando o eu-lírico pelo efeito do fantasioso:

*C'est toi, lutin ! — Qui t'amène ?  
Sur ce rayon du couchant  
Es-tu venu ? Ton haleine  
Me caresse en me touchant !  
À mes yeux tu te révèles.  
Tu m'inondes d'étincelles !  
Et tes frémissantes ailes  
Ont un bruit doux comme un chant !<sup>13</sup>*

(HUGO, 1885, p. 445-446)

A balada, como gênero híbrido e ritmado é propício aos efeitos da fantasia pois constitui atmosfera à narrativa, sendo essa uma condição muito importante na construção de cenários fantásticos para que o leitor possa ter a imersão completa somente pela sonoridade e o imaginário. Portanto, o que se nota é uma experimentação com o gênero medieval constituído de um imaginário fantástico idealizado por Hugo. Isabelle Durand – Le Guern (2001) explica como o gênero da balada foi adequado às necessidades românticas de modo que evoca ancestralidade nacional e popular, mas seu conteúdo está longe do que se observa a balada medieval francesa; sendo que no âmbito da forma, as características típicas do gênero são mais flagrantes, como atesta o uso do refrão

*La ballade apparaît ainsi comme un texte rythmé et répétitif,  
compatible avec un art musical. [...] La ballade médiévale  
traditionnelle, comme celle de Villon, demeure une spécialité  
française, tandis que la ballade anglaise et la ballade allemande  
développent une forme beaucoup plus indéterminée qui*

---

<sup>13</sup> “És tu, duende! Quem te traz? / Sob o raio do sol poente / Tu vieste? Teu hálito / Me acaricie me tocando! / Aos meus olhos tu te revelas / Me inundas de faíscas! / E tuas asas trêmulas / Levam um tom suave como um canto! ” (HUGO, p. 445,446, 1885, tradução nossa)

*donnera naissance à la ballade romantique. Les points communs entre les deux types de ballade, médiévale et romantique, sont principalement la présence d'un refrain, un contenu mythique ou légendaire et une inspiration populaire transmise par tradition orale. [...] Le mouvement qui les pousse à réhabiliter et à imiter ces formes anciennes et traditionnelles est comparable à celui que nous avons évoqué pour les contes : il s'agit de retrouver une forme de poésie brute, primitive, populaire.*<sup>14</sup> (DURAND-LE-GUERN, 2001, p.57-58)

Na cultura medieval francesa o gênero não possui temática da fantasia sobrenatural, mas sua trajetória fez acrescentar alterações que são comuns ao se tratar de um modelo de poema híbrido e de origem popular. O movimento *Sturm und Drang* teve participação na introdução da fantasia aterrorizante nas *ballades* de Hugo e acrescenta o registro do imaginário popular medieval alemão somado à fantasia. O que se verifica em *Odes et Ballades* é uma balada de experimento exclusivamente hugoano que sustenta variados assuntos, explora uma diversidade de temas que refletem o imaginário romântico sobre a Idade Média que representa a possibilidade de criação com o gênero. Nas baladas de Hugo se encontram as cenas de passeios aos bosques das fadas e duendes de “*Une fée*”, “*Le sylphe*” e “*À Trilby*.” O grotesco cômico de “*Les deux Archers*”, o lirismo amoroso e delicado de “*Écoute-moi, Madeleine*”, o lirismo fantástico e delirante de *À um Passant* e as figurações do demoníaco de “*La ronde du Sabbat*”. Devido às modificações da balada ao longo dos anos e da contribuição de Victor Hugo na representação de um medievalismo fantástico, o gênero se estabelece com um formato romântico singular e adaptado aos modernos. Uma prática muito expressiva ao movimento romântico pela autorreferência e o olhar íntimo, a balada é fértil na imaginação de novos ou antigos universos, cada leitor terá seu próprio referente ao sonhar as imagens de criaturas, fadas, demônios e cavaleiros fantasmas como um exercício de individualidade. Portanto se trata de um gênero que carrega os influxos da tradição local francesa com a influência do pré-romantismo germânico, a balada foi

---

<sup>14</sup> “A balada surge assim como um texto rítmico e repetitivo, compatível com uma arte musical. [...] A tradicional balada medieval, como a de Villon, permanece uma especialidade francesa, enquanto a balada inglesa e a balada alemã desenvolvem uma forma muito mais indeterminada que dará origem à balada romântica. Os pontos comuns entre os dois tipos de balada, medieval e romântica, são principalmente a presença de um refrão, o conteúdo mítico ou lendário e a inspiração popular transmitida através da tradição oral. [...] O movimento que os leva a reabilitar e imitar essas formas antigas e tradicionais é comparável ao que evocamos para os contos: trata-se de encontrar uma forma de poesia popular crua, primitiva” (DURAND-LE-GUERN, 2001, p.57-58, Tradução nossa)

reintroduzida em *Odes et Ballades* como símbolo das convenções românticas por conferir ancestralidade nacionalista. O hibridismo do gênero o faz adaptável às questões mais diversas da imaginação, sendo mais frequentes o lirismo, o conteúdo amoroso, fantástico e assustador. Como elemento da tradição francesa, tem-se o apelo heroico, religioso e amoroso, já da tradição germânica é compartilhado o recurso do fantástico e sobrenatural das baladas de Bürger e de Goethe. Desse modo, a caracterização da balada por Victor Hugo traz inovação ao gênero que passa a suportar os influxos do pré-romantismo alemão da temática noturna de cavaleiros fantasmas e duendes, assim como mantém referência do medievalismo francês de apelo popular e trovadoresco. A balada passa a se inclinar à modernidade, a métrica se desprende parcialmente da estrutura medieval da balada composta por três oitavas e uma quadra em versos octossílabos, com três rimas cruzadas. Da forma fixa do gênero, Hugo mantém o refrão e as condições de narrativa, lirismo e evento histórico e inclui outros como o conteúdo fantástico e sobrenatural.

## 2. ODES ET BALLADES E O PREFÁCIO AO CROMWELL

Publicado um ano após *Odes et Ballades* (1826), *O prefácio ao Cromwell* ou *Do grotesco e do sublime* (1827), de Victor Hugo, comporta uma teoria da poesia moderna que diferencia o período romântico do neoclássico, a partir da introdução do grotesco na representação estética. Nesse prefácio, Hugo considera o grotesco um componente importante dos modos românticos de representação da realidade, visto essa categoria estética permitir um olhar amplo ao homem e a natureza, pouco explorado no período neoclássico. O grotesco, tratado pelo prefácio como forma de expressão do horrendo e do risível, para Hugo, um elemento valorizado pela sensibilidade de seu tempo, por permitir à arte uma representação mais ampla que a circunscrita pelas fronteiras do belo, além disso, a intervenção do grotesco valeria como medida de contraste ao sublime, conferindo maior complexidade e diversidade à expressão artística.

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá, que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2014, p. 26)

Além da teoria dos contrastes, Hugo apresenta, no *Prefácio ao Cromwell* um referencial de ideias e sentimentos que prevalecem no romantismo como a influência medieval das lendas populares, o reflexo do cristianismo sobre a subjetividade, além do elogio da liberdade poética, a busca pela exploração de metros e espontâneos, análogos às leis da natureza. Talvez devido à proximidade entre datas de publicações de ambas as obras, haja similaridade de ideias entre as opções estéticas adotadas por *Odes et ballades* e as ideias presentes no *O prefácio ao Cromwell*. Com efeito, a realização poética da teoria dos contrastes se manifesta em *Odes et Ballades* e parece expressar uma consolidação das ideias românticas via experimentação do grotesco e do sublime, pela valorização do período medieval e pela exploração livre de tipos diferentes de versos. Já no título são expostos os dois gêneros distintos, uma vez que a ode pertencente à poesia clássica e a balada de origem popular medieval.

Em seu prefácio, Hugo propõe uma história da poesia desde os primeiros povos a habitarem a terra até sua época contemporânea. A perspectiva do autor é



predominantemente cristã, portanto, algumas nomenclaturas e referências estão ligadas diretamente à Bíblia sagrada. Como exemplo, a manifestação primitiva de uma criação poética primária da humanidade, é denominada pelo autor como a “gênese” (HUGO, 2014, p.17), Victor Hugo associa à bíblia, a seus hinos e salmos ao tempo das origens definida pelo despertar do homem no mundo, a fase pueril e nômade, na qual o conceito de coletividade é o bastante para a existência de uma sociedade. Hugo caracteriza a manifestação primitiva por estar mais perto do cristianismo, portanto pura, espontânea e natural. A segunda parte da história dos povos se dá na antiguidade, épica por refletir grandes acontecimentos, formação de povos e impérios (HUGO, 2014, p.18), pois é nesse período que surgem os reinos e chefes de estado, despertando no homem o sentimento de pertencimento ao país. As nações se estabelecem, manifesta-se o sentido de pátria que desenvolve a devoção ao lar e à família. Assim, com impérios definidos e oclusos acontecem as migrações e as guerras - como nas epopeias de Homero ou a representação da guerra de Tróia – no que compete à poesia ser a porta-voz de tais acontecimentos. Na análise de Hugo sobre a poesia clássica, a fase final da antiguidade é considerada pelo autor como decadente, o autor critica a redundância entre as obras e a repetição de temas entre os autores: “No entanto, a idade da epopeia chega ao fim. Assim como a sociedade que ela representa, esta poesia se gasta girando sobre si mesma. Roma decalca a Grécia, Virgílio copia Homero; e, como para acabar dignamente, a poesia épica expira neste último parto.” (HUGO, 2010, p.21)

De acordo com o autor, a solução seria uma poesia nova e expressiva oriunda de uma religião completa. Desse modo, a poesia épica não é o suficiente para os ânimos românticos, a ação tem como objetivo atestar rompimento com a antiguidade e introduzir o período moderno. A religião cristã é condutora do movimento romântico, pois estimula o caráter autorreflexivo de uma poesia que permite ao homem pensar sobre si mesmo, meditar sobre seus atos e sentimentos. De acordo com o Hugo, o homem se vê como ser duplo pois deve se preocupar com a vida passageira e a vida imortal “[...] que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é ponto de intersecção, o anel comum das duas cadeias de seres que abraçam a criação.” (HUGO, 2014, p.22). Uma vez que o homem estaria muito concentrado em si mesmo, ao pensar sobre a vida, sente pena da humanidade e se percebe melancólico. O Norte da Europa cultivava sentimentos como o entusiasmo e o impulso, já o Sul, incentivado pelo

período neoclássico, penderia para o campo da razão. As manifestações espontâneas da alma não se mostravam tão familiares à sensibilidade francesa, ao passo que o culto à antiguidade representava a racionalidade e a lógica. Hugo menciona o processo de inclusão das disposições impulsivas dos povos do Norte: “Era o Norte precipitando-se sobre o Sul” (HUGO, 2014, p.25),

A maneira como Hugo interpreta a sensibilidade dos povos nórdicos parece dialogar com outra obra importante para a divulgação das ideias românticas na França: Madame de Staël em *Da Alemanha* (1810), discute as diferenças entre os povos do Norte e do Sul, explicando a personalidade de cada região por meio da história local, clima e processo de civilização. Os povos alemães, segundo a obra de Staël, cultivariam hábitos que aproximam o homem da natureza por manter áreas naturais não habitadas como rios, montanhas e pântanos. Das particularidades dos povos do Norte é se concentrarem nas criações da natureza, sentem o efeito causado de estar à frente de uma montanha, distinguem um belo rio de um pântano insólito. Portanto, o Norte parece ter desenvolvido uma sensibilidade a partir de um contato íntimo com a natureza:

A Alemanha ainda oferece alguns vestígios de uma natureza não habitada. Dos Alpes ao mar, entre o Reno e o Danúbio, podeis ver uma região coberta de carvalhos e pinheiros, atravessada por rios de uma imponente beleza e entrecortada por montanhas cujo aspecto é muito pitoresco; mas vastos pântanos, terrenos arenosos, estradas frequentemente abandonadas, um clima severo enche inicialmente a alma de tristeza. (STAËL, 2015, p.15)

Já o Sul da Europa estaria imerso na civilização, não mantém contato frequente com a condição natural, assim se encontra mais afastado dos sentidos primitivos, da percepção delicada dos elementos naturais. Assim, a seriedade, a lógica e a razão permanecem ao sul, de modo que os impulsos, a imaginação e a abstração permanecem ao norte. Madame de Staël faz menção ao imaginário local e popular construído a partir de histórias de cavalaria medieval relacionada aos contos dos povos do Norte. Além da exibição em monumentos góticos de figuras de cavaleiros, armaduras e escudos, com o objetivo de manter interação dos habitantes do Norte com o próprio passado. Além do contato próximo entre homem e natureza, o Norte da Europa concentra o cultivo do imaginário local vinculado à história de uma nação. Devido ao modelo clássico estar centrado na Grécia, portanto

incompatível ao patriotismo francês e carente de raízes locais. A idade média, além de carregar a história da França, é rica na arte popular, no imaginário fantástico e nos efeitos da comédia, por isso a escolha do período medieval como referência romântica se aproxima de uma naturalidade poética muito cara aos românticos.

O retorno ao medievo foi uma tendência de inspiração por vários campos de inspiração durante o século XIX. Hugo menciona a primeira inclinação ao período vinda da arquitetura, depois passada aos costumes, às leis e, por fim, à igreja. De maneira que a disposição para o gosto medieval também despertava interesses pelo imaginário popular permeado por monstros, demônios e lendas de cavaleiros.

De acordo com Hugo, a religião cristã também possui grande importância para o imaginário da artístico do romantismo, de acordo com Hugo. Diz o poeta que a religião “anda acompanhada de todas as superstições, o sublime rodeado de todos os grotescos.” (p.39). Hugo considera também como as superstições que rondam o cristianismo colaboraram para a produção de um imaginário diabólico e monstruoso justamente por expor o oposto do que é belo e bom, pois ao explicar os céus, o cristianismo também explicaria os infernos. A igreja e a religião, ligadas ao sublime, reprovam e denunciam o que é incompatível com seus princípios, o grotesco assim, como o oposto ao sublime, representaria o contrário a tudo o que é sagrado. Isso mostra como a dualidade está presente na religião de modo que o mal tem origem no bem, um acompanha o outro.

Ao descrever o que é bom, belo e gracioso, automaticamente condenamos o oposto daquilo como mau, feio e disforme. De modo que o grotesco se encontrava nas sombras e em esquecimento no período neoclássico, que valoriza sobretudo o belo e sublime. Hugo tenciona a grandeza e o destaque da estética do feio na modernidade como uma nova dimensão a ser tratada na poesia. A *mimesis* romântica se diferiria da clássica pois parte do pressuposto de que a natureza é contrastante por si própria, nela, o feio se encontra sempre ao lado do belo. Assim, a representação literária deve manter o mesmo movimento ao representar as deformidades e impurezas assim como a harmonia e a graciosidade. De acordo com Hugo:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso,

o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2010, p. 26)

O grotesco da modernidade se difere das práticas do terrível ou da comédia já instituída pelos gregos nas representações de criaturas medonhas ou ridículas. Segundo Hugo, personagens da antiguidade como Ciclopes, Fúrias e Sereias concentram um lado de deformidade, impureza e feiura, entretanto, carregam um outro lado de grandeza, divindade e poder. Para Hugo, o grotesco clássico é tímido, sendo frequentemente atenuado pela graciosidade ou pela grandeza, as Sereias cultivam um lado belo, Ciclope é um gigante. Já o grotesco romântico está associado tanto ao terrível como ao jocoso, às paródias e ao riso, compromete-se com o bufo e as deformidades mais pitorescas. A introdução do ridículo em obras sérias abre a poesia a novas dimensões e é elemento fundamental para ruptura com o modelo clássico: “Todas estas criações vão buscar na sua própria natureza este tom energético e profundo diante do qual parece que a Antiguidade às vezes recuou.” (p.32-33). Além da comicidade, o grotesco em sua distorção, também compreende os sentidos do monstruoso e do mal, e inspirado no imaginário popular medieval de bruxas, demônios e elfos: “é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do Sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego.” (p.31)

A alusão ao conteúdo sobrenatural é passível de ser observada em *Odes et Ballades* (1826), com a oitava balada intitulada “*Les deux Archers*”, em que são mencionados, lobos, morcegos e bruxas em um cenário satânico e pavoroso. O grotesco assustador pertence ao desassossego e à angústia e se contrapõe aos bons sentimentos cristãos como a paz, a alegria e a bondade. Os sentimentos relativos ao grotesco estão na loucura, como as trevas do inconsciente, confusões e os delírios que são “*Les deux Archers*” representados pela atmosfera terrífica perpassada pelo eco de uma risada macabra que emana dos bosques:

*C'était l'instant funèbre où la nuit est si sombre,  
Qu'on tremble à chaque pas de réveiller dans l'ombre  
Un démon, ivre encor du banquet des sabbats ;  
Le moment où, liant à peine sa prière,  
Le voyageur se hâte à travers la clairière ;  
C'était l'heure où l'on parle bas.*

*Deux francs archers passaient au fond de la vallée,  
Là-bas ! où vous voyez une tour isolée,  
Qui, lorsqu'en Palestine allaient mourir nos rois,*

*Fut bâtie en trois nuits, au dire de nos pères,  
Par un ermite saint qui remuait les pierres  
Avec le signe de la croix.<sup>15</sup>  
(HUGO, 1885, p.465-466)*

A temática sinistra é exposta de imediato na primeira estrofe, a noite é apresentada sob a impressão suscitada por atmosfera tão opressiva que leva a voz poética a sugerir que, àquelas horas, seria possível se deparar com um demônio, ainda embriagado pelos festejos do sabá.

As personagens do poema, os arqueiros, aparentam ser soldados medievais, algo que se constata pela menção às guerras no oriente e às práticas cristãs adotadas pelos arqueiros, como o uso de cilícios, o respeito ao jejum, o sinal da cruz, etc., referências que fazem pensar nas *Chansons de geste*<sup>16</sup> e nas representações das cruzadas<sup>17</sup>. Os arqueiros, decididamente corajosos, não temem nem o local e nem o horário. Levam em sua posse a figura de um santo e mantêm suas preces, contudo, trata-se de dois soldados religiosos destemidos em uma floresta imersa na atmosfera diabólica, como se acabara de ser palco de um Sabá.

Semelhante à “*Les deux Archers*”, a décima quarta balada, “*La ronde du Sabbat*” tem apelo sobrenatural e tenebroso. Tal poema será investigado posteriormente em uma análise comparativa à balada de Bernardo Guimarães “*La ronde du Sabbat*”. Logo no início do poema é ilustrado o local religioso de um monastério prestes a ser palco de manifestações diabólicas. O poema suscita o efeito do contraste, ao plasmar um lugar sagrado profanado por demônios e demonstra o grotesco como linguagem adequada às representações do inferno cristão (HUGO, 2014, p.31). Desse modo, como técnica de uso do grotesco, as divergências religiosas como céu e inferno, bom e mal, benção e maldição

---

<sup>15</sup> “Era o instante fúnebre em que a noite é tão escura, / Que se treme a cada passo do despertar na sombra / Um demônio, ainda embriagado do banquete dos Sabás; / O momento em que, unindo sua sentença à sua prece, / O viajante se apressa através da clareira; / Era a hora que se fala baixo  
Dois livres arqueiros passavam ao fundo do vale / Por lá! Onde avista uma torre isolada / A qual, na / Palestina levaram nossos reis à morte, / Foi construída em três noites, dizem nossos pais / Por um / santo eremita que movia pedras / Junto ao sinal da cruz” (HUGO, 1885, p.465-466, Tradução nossa)

<sup>16</sup> Poemas longos e narrativos da Idade Média francesa que relatam guerras e lendas. A *chanson de geste* mais conhecida é a *Chanson de Roland* (1130-1170) que relata feitos épicos de cavaleiros em batalha.

<sup>17</sup> Durante e Idade Média, no século XI, as cruzadas constituíram um ideal humano: o do cavaleiro destemido e audacioso. Sua valentia é um modelo de todas as virtudes: generoso, corajoso em batalha, leal ao seu senhor, à sua pátria e ao seu Deus.

fomentam o efeito de terror que nasce a partir das ideias do sacrilégio, da conspurcação da sagrado pela presença do mal:

*Voyez devant les murs de ce noir monastère  
La lune se voiler, comme pour un mystère !  
L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi,  
Douze fois se balance au battant du beffroi.  
Le bruit ébranle l'air, roule, et longtemps encore  
Gronde, comme enfermé sous la cloche sonore.  
Le silence retombe avec l'ombre... Écoutez !  
Qui pousse ces clameurs ? qui jette ces clartés ?  
Dieu ! les vouîtes, les tours, les portes découpées,  
D'un long réseau de feu semblent enveloppées.<sup>18</sup>*

(HUGO, 1885, p.509-510)

A balada concentra os temas sombrios da noite, o **sabá** de bruxas, chamus, demônios e monstros, caracterizando o cenário infernal. Assim como expõe um tipo de glossário grotesco romântico ao listar uma série de elementos fantásticos e sobrenaturais que suscitam os efeitos do horrendo e do repulsivo como larvas, vampiros, gnomos e fantasmas. A noite tem o papel de conduzir as sensações de medo e desalento, é o contrário do dia, da claridade e da bondade e pertence às sombras, à morte e ao inferno. A imagem de demônios e bruxas se apossando de um local sagrado é permissível pela atmosfera noturna, a narrativa compara o sagrado e o profano repetidamente justamente pelo fato de a ideia do grotesco ao lado do sublime estimular os efeitos do choque pelo contraste. Na balada, os sacrilégios cometidos pelas criaturas sobrenaturais são observados por Deus, como um artifício de impulso dos contrastes pela heresia. Assim, o grotesco hugoano se caracteriza por aquilo que não é belo, não é bom e não é Deus. De modo que a disparidade e a contraposição dos efeitos estimulam a liberdade de ideias ao não escolher apenas a via do grotesco ou a do belo, mas de representar ambos. De acordo com o autor:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo

<sup>18</sup> “Veja diante desse negro monastério / A lua se ocultar, como por um mistério! / O espírito da meia-noite aparece derramando o terror / Doze vezes se balança o bater o campanário / O barulho abala o ar, conduz, e ainda durante muito tempo / Ruge, como preso na torre sonora. / O silêncio recai com a sombra.... Escute! / Quem instiga esses clamores? Quem rejeita a claridade? / Deus! As abóbodas, as torres, os portões derrubados, / De uma longa rede de fogo parecem revestidos! ” (HUGO, 1885, p.509-510, tradução nossa)

com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2010, p.33)

O que pode se configurar como mais um artifício utilizado por Hugo nas duas baladas mencionadas anteriormente. Em “*Les deux Archers*”, na segunda metade do poema, duas estrofes apresentam o oposto do cenário macabro: a luz do dia. É mencionado o amanhecer como lugar seguro e que não apresenta ameaças ao inconsciente. Entretanto, os resquícios da noite sondam a luz do dia, os vestígios do grotesco são percebidos como algo cíclico e eterno que se encontrará excepcionalmente na atmosfera sombria e taciturna. A cena em que o padre se encontra no mesmo local que se passou o sabá e faz referência ao acontecimento e aproxima as ideias opostas do sagrado e do profano:

*À l'aube du matin, un peu de cendre éteinte  
D'un pied large et fourchu portait l'étrange empreinte.  
Le val fut tout le jour désert, silencieux.  
Mais, au lieu du foyer, à minuit même, un pâtre  
Vit soudain apparaître une flamme bleuâtre  
Qui ne montait pas vers les cieux.  
[...]  
Rien, avant le rayon de l'aube matinale,  
Enfants, rien n'éteignait cette flamme infernale.  
Si l'orage, à grands flots tombant, grondait dans l'air,  
Les rires éclataient aussi haut que la foudre,  
La flamme en tournoyant s'élançait de la poudre,  
Comme pour s'unir à l'éclair.<sup>19</sup>  
(HUGO, 1885, p.468)*

Assim como na *ballade* “*La ronde du sabbat*”, o último verso é dissonante do restante da balada – a qual mantinha uma concentração intensa de narrativa grotesca – o que tem função incitar a comparação e, conseqüentemente, elevar os efeitos tanto do belo quanto do feio. Ao final de todo o caos, o clarão da manhã não só simboliza o fim da noite como faz alusão aos resíduos da noite anterior, engrandecendo o tom de paródia na narrativa. A noite é representada como cenário intocável ao sagrado, Deus monitora toda a folia, mas não tem poder sobre as

---

<sup>19</sup> “ Na aurora da manhã, a cinza apagada / De um pé largo e pontudo ficava a estranha pegada / O vale fazia o dia deserto, silencioso / Mas, no ponto principal, à meia-noite, um padre / De súbito se revela uma chama azulada / Que não subiu aos céus [...] Nada antes do raio da alvorada / Crianças, nada compreende esta chama infernal / Se a tempestade, deslizando na forte correnteza, rugia no ar, / Risadas estrondosas como o raio / A chama retorcida se lançava na terra, / Como se unindo ao clarão” (HUGO, 1885, p.468, tradução nossa)

trevas. Nas ruínas deixadas pelos monstros se observam os reflexos do sagrado, na aurora paira apenas a lembrança da desordem sucedida anteriormente:

*L'aube pâle a blanchi les arches colossales.  
Il fuit, l'essaim confus des démons dispersés !  
Et les morts, rendormis sous le pavé des salles,  
Sur leurs chevets poudreux posent leurs fronts glacés.<sup>20</sup>*  
(HUGO, 1885, p.516)

A mesma técnica de comparação por meio dos contrastes é utilizada por Bernardo Guimarães em “A Orgia dos Duendes” (1863). Na balada, um ritual satânico de que participam bruxas, lobisomens, duendes e animais em ritmo de uma batucada infernal. A balada se estende em cada personagem contando sua trajetória, permeadas por vícios e imoralidades. Ao final do Sabá revela-se o amanhecer, retratando da maneira mais delicada e graciosa aves, flores e perfumes, ao mesmo tempo que os restos da atmosfera grotesca da orgia sondam o espaço. De acordo com o professor Fabiano Santos em *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa* (2009), a luz do dia não revoga plenamente o cenário profano de orgia, mas conserva os terrores invisíveis ali ocorridos:

O quadro aqui pintado estabelece um contraponto idílico aos horrores noturnos retratados ao longo do poema. É provável que sua inclusão aqui seja uma estratégia de acentuação das potencialidades do grotesco, já que o contraste oferecido por imagens como “aurora”, “flores”, “aves canoras”, a “virgem suspirando de amor”, torna ainda mais horrendos os avejões, bruxas, demônios e animais fabulosos que à meia-noite irromperam no mundo. O ciclo do horror se insinua nessa sucessão do grotesco pelo belo aprazível. Como esse cenário de madrigal fora palco da orgia dos danados, paira sobre o poema uma atmosfera de profanação, mesmo que a luz do dia mantenha os terrores invisíveis (SANTOS, 2009, p.402).

O uso da comparação como contraste é fomentada tanto o efeito do belo quanto do grotesco ao colocar a personagem da mulher pura e romântica onde foram cultivados os mais baixos episódios:

E aos primeiros albos do dia  
Nem ao menos se viam vestígios  
Da nefanda, asquerosa folia,  
Dessa noite de horrendos prodígios.

---

<sup>20</sup> “A pálida manhã iluminou as arcadas colossais. / Foge o enxame confuso de demônios desordenados / E os mortos, adormecidos sob o pavimento do salão / Sobre as cabeceiras empoeiradas repousam a fronte gelada” (HUGO, 1885, p.516, tradução nossa)



E nos ramos saltavam as aves  
 Gorjeando canoros queixumes,  
 E brincavam as auras suaves  
 Entre as flores colhendo perfumes.

E na sombra daquele arvoredo,  
 Que inda há pouco viu tantos horrores,  
 Passeando sozinha e sem medo  
 Linda virgem cismava de amores.  
 (GUIMARÃES, 1836, p.151)

Tomando como referência o cristianismo, Hugo parece encaixar os contrastes por silogismos cristãos como o bem e o mal, o céu e o inferno, Deus e o Diabo, elevado ou baixo. Diferente de “*La ronde du sabbat*” et “*Les deux archers*”, as baladas de Hugo “*Écoute-moi, Madeleine*” e “*Le Sylphe*” concentram graciosidade e tom harmonioso nas imagens e no ritmo. O sublime hugoano se aproxima do que é belo, purificado, moralizado, cultiva seus encantos, sua raridade e seu deslumbramento devido à restrição simétrica, portanto harmoniosa e completa. O belo está mais perto de Deus, é produto da admiração e do encantamento, confere todas as simetrias e elegâncias. Já o feio pertence aos infernos e é produto da incompletude, do impuro e do mal, do que vai contra os mandamentos de Deus: “luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita” (HUGO, 2010, p.36). Nos poemas mencionados anteriormente, confere-se a experimentação do efeito pelos contrastes. Tanto nas *Ballades* de Hugo como na balada de Bernardo Guimarães, a trajetória da narrativa majoritariamente grotesca ao ser contrastada com um repentino cenário afável e aprazível engrandece os efeitos do grotesco e do sublime. Assim, a escolha da representação do feio na literatura tem sua importância, pois amplia as percepções do que pode se tornar poesia e é componente principal da separação entre a antiguidade e a era moderna.

Hugo apresenta uma separação histórica ao tratar da trajetória da poesia até a modernidade. O autor destaca três gêneros que seriam relacionados a cada um dos períodos de sua história da poesia: A Ode, a Epopeia e o Drama. A Ode refere-se à poesia primitiva, ao nascimento da humanidade, à gênese e ao lirismo, e teria por referência a Bíblia. Enquanto a Epopeia pertence à antiguidade, tem como personagens Aquiles e Orestes, está ligada à força e a energia, representando virilidade em um mundo não tão mais jovem. Por fim, o Drama aborda a modernidade, a qual se relaciona com as abstrações do homem e pertence ao período da velhice do mundo, seus personagens são os de Shakespeare: Hamlet,

Otelo e Macbeth. O Drama representa a poesia completa, sombria e reflexiva. Carregando heranças da poesia primitiva e antiga, a nova poesia abrange diversos gêneros e estéticas: “e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual” (HUGO, 2014, p.40). A poesia moderna, como natural e espontânea, tem a necessidade de amplitude em relação às representações afim de obter liberdade criativa. A possibilidade de reproduzir tanto o sublime quanto o feio, o sobrenatural e o fantástico só é possível com uma concepção híbrida de poesia. O pensamento do poeta deve ser livre e inspirado pela natureza, portanto sem limite de margem ou demarcação da forma. De acordo com Hugo:

Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte!  
Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras  
senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte,  
e as leis especiais que, para cada composição, resultam das  
condições de existência próprias para cada assunto.  
(HUGO, 2010, p. 64)

Explicada a concepção de poesia nova, Hugo compara os versos de autores passados no que concede as devidas consagrações aos grandes poetas. O Drama de Molière e Shakespeare, a lírica épica de Racine e o destaque para a emoção nas obras de Shakespeare são caracterizados pelo verso em sua forma poética. Ao criticar a poesia em prosa, o autor chama atenção para o formato de um poema, como uma silhueta que ilustra a representação poética: “O verso é a forma ótica do pensamento” (p.76). Assim, Hugo apresenta o perfil do verso ideal romântico, espontâneo e natural, permeado pela simplicidade e conduzido pelos mais verdadeiros sentimentos. A poesia romântica não é estritamente metrificada, está mais preocupada com os assuntos internos como sonhos, sentimentos e reflexões suscitadas pela natureza, portanto manifestações repentinas da alma. O estilo do Drama implica na poesia moderna um movimento natural ocasionando uma métrica autêntica. A forma do verso romântico é adaptável, logo é constituído de acordo com a exigência do conteúdo poético a ser representado:

Inesgotável na variedade de seus giros, inapreensível nos seus segredos de elegância e execução; a tomar como Proteu, mil formas sem mudar de tipo e de caráter, evitando a tirada; divertir-se no diálogo, ocultar-se sempre atrás da personagem, ocupar-se antes de mais nada com estar em seu lugar, e

quando lhe acontecesse ser *belo*, sê-lo apenas de alguma forma, por acaso, contra a vontade e sem sabe-lo; lírico, épico, dramático, segundo a necessidade; poder percorrer toda a gama poética, ir de alto a baixo, das ideias mais elevadas às mais vulgares, das mais bufas às mais graves, das exteriores às mais abstratas, sem jamais sair dos limites de uma cena falada; numa palavra, tal como faria o homem a quem uma fada tivesse dotado com a alma de Corneille e a cabeça de Molière. Parece-nos que este verso seria de fato *tão belo quanto a prosa*. (HUGO, 2010, p. 77-78)

A métrica romântica não é fixa e não possui formato estabelecido da mesma forma que a língua não é fixa. Se o assunto a ser tratado na poesia é produto da espontaneidade e autenticidade, já se mostra incompatível com uma determinada metrificação. O formato e estrutura poética é importante aos românticos e o gênero da balada parece suprir as necessidades de atrelar o assunto e a forma tão intimamente juntos, no que concede uma autonomia inventiva e visa novas aberturas para a representação de mundo. Desse modo, ao representar sentimentos, sonhos e fantasias é necessário um verso aberto a experimentações e propício a receber os assuntos da alma. O que é abstrato e ilógico deve ser simbolizado da mesma maneira, os efeitos dos cenários fantásticos e atmosferas sombrias precisam chegar com a mesma intensidade ao leitor. O gênero da balada é um exemplo da emancipação do verso, pois confere, de acordo com Salvatore D'Onofrio em *Teoria do Texto* (1995), flexibilidade e hibridismo ao poema, por ser permeado por lances líricos, narrativos e dramáticos. A balada permite a experimentação poética no campo da composição de atmosferas sugestivas que envolvem a apresentação de eventos curiosos e surpreendentes. Nesse sentido, a balada foi um gênero propício também para a exploração da fantasia e do terror sobrenatural, como sabemos, temas caros ao romantismo. Convencionou-se relacionar as produções extremadas do romantismo, em que a referência da Idade Média fornece uma atmosfera que envolve a eclosão das fantasias irracionais, da violência e do horror sobrenatural ao gênero gótico, estando as baladas de terror sobrenatural muito próximas a esse gênero.

Hugo em suas *Ballades* (1826) atesta experimentação com o verso ao escolher o gênero híbrido da balada e explorar os limites da criatividade em poemas que abrangem o lirismo, o cômico e o sobrenatural. Em particular, o poema que inaugura o livro das *Ballades* intitulado “*Une fée*”, exhibe a figura da fada que simboliza a introdução à fantasia e alcança o eu-lírico pelo encantamento e

estranheza. A fantasia, aqui representada pela fada, funciona como artifício para a expressão da sensibilidade romântica em relação aos sentimentos e à natureza:

*Dans le désert qui me réclame,  
Cachée en tout ce que je vois,  
C'est elle qui fait, pour mon âme,  
De chaque rayon une flamme,  
Et de chaque bruit une voix ;*

*Elle, — qui dans l'onde agitée  
Murmure en sortant du rocher,  
Et, de me plaire tourmentée,  
Suspend la cigogne argentée  
Au faite aigu du noir clocher ;*

*Quand, l'hiver, mon foyer pétille,  
C'est elle qui vient s'y tapir,  
Et me montre, au ciel qui scintille,  
L'étoile qui s'éteint et brille,  
Comme un œil prêt à s'assoupir,<sup>21</sup> !*

(HUGO, 1885, p.431-433)

O gênero da balada, característico pelo refrão, aqui possui apenas dois. Pouco, mas muito estratégico, pois o refrão se dá pela repetição da primeira e da última estrofe como um circuito fechado, referente à loucura do inconsciente do eu-lírico enfeitiçado pelo ciclo alucinante de sua imaginação. Esse feitiço enlouquecedor é motivado e tem origem na fada, no ser fantástico em si, a essência da imaginação e do maravilhoso. A criatura fantástica conduz o eu-lírico, dita ordens e desejos, está presente nos sonhos e na natureza. A manifestação da criatura na alma do eu-lírico resulta em imagens radiantes determinadas por elementos como: “*rayon*”, “*flamme*”, “*scintille*” e “*brille*”. Os ambientes e paisagens mudam em cada estrofe, os lugares exibidos como revelação da musa fantástica em: “*rocher*”, “*désert*” e “*bois*”. A musa fantástica está por toda parte, é a fantasia como o mais íntimo do ser humano que

---

<sup>21</sup>No deserto que me pede, / Escondida em tudo que vejo, / É ela que faz minha alma, / De cada raio uma chama, / E de cada barulho uma voz; Ela – que na onda revolta / Murmura deixando o rochedo. / E, ao me cativar atormentada / Impede a cegonha prateada / Do ponta afiada da torre negra / Quando no inverno, minha lareira estala / É ela quem vem se esconder / E me mostra, no céu que cintila / A estrela que se apaga e brilha / Como um olho prestes a adormecer; ”  
(HUGO, 1885, p.431-433, Tradução nossa)

pode refletir em qualquer esfera ou elemento: “*Cachée en tout ce que je vois*” (p.432). A partir da primeira estrofe, o eu-lírico durante um sonho pede à fada para inclinar a cabeça à sua, simbolizando tanto a aceitação da figura fantástica quanto um pedido do eu-lírico de inspiração poética. A partir da primeira estrofe o autor atesta experimentação com o gênero do fantástico no momento em que a criatura fantástica é prontamente acolhida pelo eu-lírico e pelo leitor. Nos poemas mencionados anteriormente, confere-se a experimentação do efeito pelos contrastes. Tanto nas *Ballades* de Hugo como na balada de Bernardo Guimarães, a trajetória da narrativa majoritariamente grotesca ao ser contrastada com um repentino cenário afável e aprazível engrandece os efeitos do grotesco e do sublime. Desse modo, a experimentação com o verso da balada foi propícia ao estabelecer o universo do fantástico puro, pois acrescenta atmosfera alucinante. As imagens sublimes funcionam aqui como deslumbramentos e tentações, como se o objetivo do eu-lírico seria o de enfeitiçar o leitor com a musa fantástica representada pela fada. Empregado estrategicamente nas imagens belas, brilhantes e encantadoras, o sublime é atraente ao receptor e ao eu-lírico pela formosura e sedução. Além, a forma do verso romântico também se expande ao dar espaço à uma composição livre e natural. Assim, gêneros híbridos e abertos à experimentação como a balada, são oportunos a composição de uma estrutura poética flexível ao ponto conceder grande liberdade à fantasia. Em “*Une fée*”, a fada representa o poder e o apelo do fantástico para imaginação poética. No poema, o ser misterioso e encantador está por toda parte, quando se manifesta, ampara o eu-lírico, o encanta e o enfeitiça ao mantê-lo preso em sua própria imaginação.

### 3. A BALADA HUGOANA NO BRASIL

Durante o século XIX, a fama de Hugo não se restringiu à França, disseminando-se pelo mundo. Um dos textos mais importantes para a divulgação de suas ideias foi O *Prefácio ao Cromwell* (1827), importante manifesto romântico que desenvolve reflexões sobre uma estética dos contrastes, pauta na convivência entre o grotesco e o sublime. A obra faz uma apologia do grotesco, sob argumento de que a poesia não deve se destinar apenas ao que é harmônico e belo no universo, mas também explorar o lado feio e disforme, propondo a concepção de *mimesis* tipicamente romântica que visa representar as ambiguidades do homem e da natureza. Além da estética dos contrastes, Victor Hugo foi divulgador da reintrodução do gênero da balada na obra *Odes et Ballades* (1826). O que anunciou rompimento com a literatura neoclássica, devido à escolha do gênero de origem medieval e popular que compartilha espaço com a Ode. As primeiras publicações de Victor Hugo, já tão relevantes ao movimento romântico, trazem a teoria de poesia romântica no *Prefácio ao Cromwell* (1827) e uma experimentação de gêneros poéticos em *Odes et Ballades*.

Hugo atraía uma legião de admiradores desde suas primeiras publicações, Carneiro Leão (1960) comenta sobre os periódicos *Mercure De France* e o *Journal de Débats* que em 1829 anunciavam multidões de jovens liderados pelo poeta que se preparavam para um “campo de batalha”. (LEÃO, 1960, p. 42). Em Portugal a admiração pelo poeta foi “profunda e demorada” (p.13), surgiu em 1830 e decorreu até o final do século. Entre seus entusiastas estavam Alexandre Herculano e Guerra Junqueiro, o qual “foi cognominado o Victor Hugo português” (p.13). A *Revista da Sociedade Filomática* em 1833, da Faculdade de Direito de São Paulo e temática nacionalista também comentou sobre Victor Hugo como um dos “corifeus da nova escola” francesa. (p.137)

No Brasil, na primeira metade do século XIX, acabara de ocorrer a Independência; tendo o país deixado de ser colônia da coroa portuguesa, as mentalidades locais foram tomadas pelo sentimento nacionalista e pelo entusiasmo diante de novidades que traduzissem os anseios de nossa cultura e atestassem modernidade. A Proclamação da Independência não significava apenas do poder de Portugal sobre o Brasil, concentrava também a própria ideia de liberdade, seja constitucional, pessoal, de pensamento, etc. Cilaine Alves (1998) lembra que a

Independência, para as mentalidades brasileiras do século XIX, não envolvia apenas emancipação política, mas um afã por abolir a dependência da literatura brasileira em relação à portuguesa (p.120). As ideias românticas serão importantes para essa época de afirmação de uma identidade nacional; segundo Candido (1981) envolvia a atividade letrada do período um compromisso com a edificação de uma literatura que refletisse a realidade local e que alcançasse a mesma estatura das literaturas europeias. De acordo com Carneiro Leão o contágio com a literatura europeia seria inevitável e profundo (LEÃO, 1960, p.44), uma vez que o Brasil almejava a inspiração francesa pelo modelo de liberdade e novos ideais:

Eram, como vimos, além de nossa sensibilidade romântica, a vertigem da independência, o anseio pela emancipação dos escravos, [...] a aspiração da liberdade de pensamento e o ideal da república a nos sacudirem a alma, de extremo do território nacional. A esse sonho já se juntara, com a criação das Faculdades de Direito em São Paulo e em Olinda, Pernambuco, em 1827, a defesa do direito e da justiça. (LEÃO, 1960, p.86)

A difusão da obra de Victor Hugo deu-se na mesma época no Brasil e em Portugal. Segundo Carneiro Leão, os prenúncios da recepção do poeta francês entre nós datam de 1836, ano em que Hugo foi comentado por Pereira da Silva, em *Variedades Literárias* (1836) (LEÃO, 1960, p.37). Apenas em 1841 *Odes e Ballades* e outras obras foram traduzidas para a língua portuguesa por Maciel Monteiro (LEÃO, 1960, p.38), portanto dezesseis anos após sua publicação original em 1826. Como previsto, o sucesso do poeta no país foi imenso:

Nenhum artista, nenhum escritor, nenhum homem de Estado, nenhum pensador nacional ou estrangeiro, teve, em nosso país, projeção igual à desse mago da poesia. De extremo a extremo da pátria brasileira, durante mais de cinquenta anos, a originalidade de suas imagens, o flagrante de suas personificações, a audácia renovadora de sua língua, o mistério cósmico de seu sentimento religioso, e a força revolucionária de seu estro conquistaram as inteligências e os corações. (LEÃO, 1960, P. 42)

A presença de Victor Hugo em nossa literatura do século XIX pode ser atestada pelas epígrafes de muitas obras, propostas como homenagens ao poeta. O interessante é que a epígrafe é um resultado da leitura e uma maneira de difusão do

autor, com isso mostra não só um registro e indicação de erudição como também uma divulgação do poeta francês. De acordo com Maria Cecília de Moraes Pinto (2003), a epígrafe tem o efeito de conduzir a narrativa pelo estilo ou pelo tom da referência literária ali exposta:

Como a citação, da qual se diferencia por estar em destaque e não no corpo do texto, invoca uma autoridade. O poeta parece pedir o amparo do escritor consagrado. Por outro lado, a epígrafe serve muitas vezes para revelar o espírito que preside ao poema e, nesse caso, tenta direcionar a leitura. (PINTO, 2003, p.118)

Em “Victor Hugo e a poesia Brasileira” (2003), Maria Cecília de Moraes Pinto, apresenta uma seleção de poetas que indiciam a leitura de Hugo. Dentre os reflexos de Hugo sobre a poesia romântica brasileira, pode-se mencionar a identificação feita pela autora entre as experimentações poéticas de Gonçalves Dias e as inovações presentes em *Odes e Ballades*. Entre Gonçalves Dias e Hugo haveria também algumas afinidades temáticas, como o medievalismo e o elemento popular da composição “O soldado espanhol” (1847), de Gonçalves Dias, tão próximo do universo do poeta francês. Curiosamente, também em relação à reputação de que desfrutaram, lembra a autora, Hugo e Gonçalves Dias parecem se aproximar não só na produção poética, mas também no âmbito pessoal uma vez que ambos foram exilados em algum momento de suas vidas.

Maria Cecília de Moraes Pinto também aponta o diálogo entre “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu e “*O souvenirs! Printemps! Aurores!*”, poema de *Les contemplations*, de Hugo. Com efeito, Casimiro de Abreu também atesta erudição pelo uso das epígrafes; em *Primavera* (1859), há muitas delas, epígrafes que remetem a autores diversos, como o próprio Hugo, Lamartine, Chateaubriand e Gonçalves Dias.

O poeta Castro Alves é o que mais se aproxima, segundo os estudos comparativos, a Hugo, sobretudo pela temática social de sua poesia. A autora de *Victor Hugo e a poesia brasileira* vê semelhanças entre “*L’enfant*”, poema de *Les Orientales*, de Hugo e “A criança” inserida em *Os Escravos*, de Castro Alves. Em ambos há uma criança, vitimada pela barbárie e sedenta de vingança, o poema de Hugo insere o menino na Grécia arruinada pela guerra contra os turcos, já Castro



Alves coloca como protagonista do poema a criança escravizada, cuja mãe foi massacrada pelo brutal regime escravista.

Sobre Álvares de Azevedo é destacado o compartilhar do tema do devaneio amoroso nas respectivas composições: “Sonhando” e “*Hier, la nuit d’été*”, de Hugo. De acordo com Maria Cecília de Moraes, o poeta brasileiro dá continuidade ao poema francês: “E, enquanto o poema hugoano é começo de encontro, em Álvares o sonho mostra o que é, na diafaneidade penosa de uma constante insatisfação.” (2003, p.123).

A professora Maria Cláudia Rodrigues Alves, em sua dissertação “O Poeta leitor” (1999) faz um levantamento de quais autores são epigrafados por poemas de Álvares de Azevedo e a quantidade de vezes que aparecem em sua obra. O estudo identifica o total de 125 autores presentes nas epígrafes de Álvares de Azevedo (ALVES, 1999, p.76). Desses autores, Hugo é o terceiro dos mais referenciados, havendo 8 epígrafes do poeta. Na obra de Álvares de Azevedo as epígrafes de Hugo são menos numerosas apenas que as de Byron e de Shakespeare, ambos com 17 epígrafes cada. A professora explica o processo da inspiração romântica no prefácio de *Lira dos Vinte Anos*, em que o poeta compara o período clássico de *Ilíada* e a *Odisséia* para falar de Goethe, Byron e Musset. Segundo Maria Cláudia Rodrigues (1999) o poeta assume ali suas referências que depois de lidas penetram e se reproduzem inconscientemente:

Trata-se, aqui, do importante conceito de “inspiração” para o Romantismo, fundamentado na concepção platônica. Para Álvares de Azevedo, o que se classifica como plágio ou cópia é “porventura uma inspiração” (p.320) [...] “é a teoria de Platão, uma ideia que desperta, uma ideia que descobre um relevo... folha metálica encoberta de cera de símile do inatismo acadêmico.” Portanto, o que foi tratado por um artista pode ser tratado por outro, sem que isso se constitua uma cópia. (p.55)

As referências estrangeiras são introduzidas na literatura brasileira por meio da inspiração que estimula a criação literária. É evidente que os poetas da primeira geração contribuíram muito para a difusão do movimento romântico e serviram de inspiração à segunda geração do próprio país, assim como o estímulo externo de outros românticos de outros países uma vez que no período pós-independência ansiavam por novidades. Portanto, o processo de inspiração externa se dá na elaboração espontânea e orientada por influxos e tradições estrangeiras. De acordo

com Eduardo Coutinho e Tânia Franco Carvalhal em *Literatura Comparada Texto fundadores* (1994), a influência literária estrangeira no século XIX se desenvolve na estrutura ou na matéria comum. Semelhante com as experimentações das temáticas sobrenaturais e do próprio gênero da balada reproduzido no Brasil durante o século XIX. Portanto o fluxo aparece na estrutura representada pela balada e a matéria comum via temática sobrenatural e fantasia:

A ideia de influências do século XIX surge desta noção de literatura como o produto de uma reorganização direta da experiência humana em arte. Tudo se passou como se os estudiosos da literatura simplesmente mudassem seu objetivo sem alterarem a visão do processo criativo que havia sido expressada por historiadores e filósofos sociais. Esses estudiosos procuravam causas literárias em vez de causas humanas - uma decorrência natural, já que os dois tipos de fenômenos eram, em sua opinião, praticamente intercambiáveis. Um examinava o fato de que a obra literária transmite não apenas a substância da experiência, mas a experiência de obras literárias anteriores. A imagem etimológica de *fluxo* (fluere) foi usada para dizer que uma influência reconhece a passagem de uma estrutura ou matéria comum de um poema para outro. (COUTINHO, CARVALHAL, 1994, p.160)

Ainda no século XIX, é publicada uma coletânea organizada por Múcio Teixeira intitulada *Hugonianas: Poesias de Victor Hugo traduzidas por poetas brasileiros* (1885). A publicação de Múcio Teixeira é interessante aos estudos comparativos por demonstrar que no século XIX já se manifestava uma preocupação com a investigação de interlocução entre Victor Hugo e a poesia brasileira. A obra inteira é dedicada ao autor, o prefácio conta a biografia de Hugo e apresenta reflexões sobre alguns poetas brasileiros que dialogaram com o autor, tais como Casimiro de Abreu, Castro Alves e Gonçalves Dias. Álvares de Azevedo é comentado no prefácio de Múcio Teixeira, como também é associado à Hugo devido à inspiração demonstrada em “Ideias íntimas” (TEIXEIRA, 1885, p.27). O autor francês é exibido em destaque, retratado como divindade:

Na minha sala três retratos pendem:  
 Alli—Victor Hugo. Na larga fronte  
 Erguidos luzem os cabellos louros  
 Como c'róa soberba. Homem sublime,  
 O poeta de Deus e amores puros  
 Que sonhou Triboulet, Marion Delorme,  
 E Esmeralda a Cigana.

(AZEVEDO, 2012, p. 120)

Além dos prefácios e exaltações ao poeta, a presença de Hugo na poesia de Álvares de Azevedo pode, portanto, ser entrevista em diversas esferas, epígrafes, prefácios e nos temas cultivados por sua poesia. Ela também é atestada pela adoção de certas formas poéticas, como é o caso das baladas. Com efeito, há algumas composições de Álvares de Azevedo que dialogam com as baladas de *Odes et ballades*, de Hugo. Tais como a balada inclusa na primeira parte de *Lira dos Vinte Anos* - cândida e pura - há “Cantiga” a lírica-amorosa que beira o conto de fadas permeada por rosas e castelos dourados. A balada tem um tom delicado e é ilustrativa à sua posição na face angelical da obra poética de Azevedo:

Em um castelo doirado  
Dorme encantada donzela...  
Nasceu; e vive dormindo  
— Dorme tudo junto dela.

Adormeceu-a, sonhando,  
Um feiticeiro condão,  
E dormem no seio dela  
As rosas do coração.  
(AZEVEDO, 2012, p.80)

A donzela se encontra adormecida durante toda a narrativa, o sono é intrínseco à mulher que “Nasceu; e vive dormindo” em que sugere um eufemismo da morte como sono e, conseqüentemente da mulher morta idealizada do período romântico, como uma ação do poeta de encobrir a morbidez com o cenário encantado. De acordo com Cilaine Alves (1998), isso acontece devido à esfera onírica do eu-lírico, pois só através do sonho a mulher pode ser minimamente alcançada:

Na obra de Álvares de Azevedo, o sentimento amoroso de caráter irrealizável aparece intimamente relacionado com a transferência do ideal a uma esfera divina onde o sujeito lírico espera encontrar uma donzela que normalmente simboliza a inocência e a pureza da alma. Assim, é comum encontrar nessas poesias uma série de vocábulos que expressam a perda do sentido numa situação em que o eu-lírico apenas imagina estar deitado ao lado de uma donzela, que por sua vez, dorme. Vocábulos como “sonhar”, “dormir”, “enlevo”, “desmaiar” e até mesmo “morrer” enquadram-se nessa série.  
(p.84)

Como parte da binomia da obra de Azevedo, na segunda seção da obra é desvendado o lado sombrio do eu-lírico, inclinado à irracionalidade e aos conteúdos impuros e sinistros. Na balada sobrenatural “Meu sonho” a obscuridade associada ao ritmo febril do anapesto é sustentada pela manifestação do terror sublime, além de torná-la cada vez mais intimista e deixar rastros sobre o inconsciente do eu-lírico:

#### EU

Cavaleiro das armas escuras,  
Onde vais pelas trevas impuras  
Com a espada sanguenta na mão?  
Por que brilham teus olhos ardentes  
E gemidos nos lábios frementes  
Vertem fogo do teu coração?

Cavaleiro, quem és? — O remorso?  
Do corcel te debruças no dorso...  
(AZEVEDO, 2002 p. 110)

O conteúdo lírico é potencializado pela loucura do cavaleiro, a construção do cenário febril se dá pela fragmentação da consciência do eu-lírico, agora representado pelo Fantasma. Ocasionalmente em um intimismo duplo em que parte da consciência persegue e aterroriza a outra. Cilaine Alves (1998) comenta sobre o sentimento de marginalização do espírito que não consegue se adequar à moralidade vigente, resultando em um lirismo demasiadamente expressivo e pendente a tudo que é transgressor:

Como ser satânico que é, significa ainda seu duplo inverso, a consciência voltada, poeticamente, para os aspectos degradantes da vida, podendo ser lido, então, como a “outra” consciência do Eu, maldita por buscar um sentido de vida na representação poética de um mundo macabro e desgraçado.  
(ALVES, 1998, p. 114)

O sentido sobrenatural que assombra as baladas decorre da agitação frenética e delirante da cavalgada que funciona como um portal para outros universos e criaturas como na balada de Goethe “Rei dos elfos” e o cavaleiro em “Lenore”, de Bürger. Nesses poemas, como em “Meu Sonho” o ápice da alucinação ocorre no momento de revelação de algo de algo dramático em “O rei dos Elfos”, tem-se a misteriosa morte da criança que parece ser abduzida pelo rei das fadas,

em “*Lenore*” a revelação do esqueleto sob as armas do cavaleiro em “Meu sonho” o fantasma ganha voz.

O motivo do cavaleiro explorado pelas baladas pré-românticas de Bürger e Goethe recai sobre a *ballade* de Hugo “*À un passant*”. A narrativa descreve um cavaleiro viajante que ao atravessar um bosque é surpreendido por suas indagações internas que assumem os contornos de seres sinistros, no que sugere a dúvida se a assombração está somente na esfera imaginativa ou materializada, incerteza essa que perpassa também balada “O rei dos Elfos” de Goethe. As ações do cavaleiro são mínimas, todo o resto é fruto de sua imaginação. O refrão do gênero é muito bem utilizado pois insinua a repetição do cenário fantástico, como uma sensação de *looping* em que o cavaleiro está preso na própria loucura:

*Crains d'aborder la plaine où le sabbat s'assemble,  
Où les démons hurlants viennent danser ensemble ;  
Ces murs maudits par Dieu, par Satan profanés,  
Ce magique château dont l'enfer sait l'histoire,  
Et qui, désert le jour, quand tombe la nuit noire,  
Enflamme ses vitraux dans l'ombre illuminés !<sup>22</sup>*  
(HUGO, 1885, p.476)

Assim como Azevedo e Hugo, Bernardo Guimarães compartilha do tema da cavalgada macabra na balada “Galope Infernal”. Entretanto, a erudição da referência da balada alemã é presente como moldura, mas seu conteúdo é de paródia em relação à tradição do *Sturm and Drang*. O eu-lírico compara o cabelo da donzela com a crina do cavalo e utiliza um motivo macabro para desenvolver uma lírica-amorosa de temática mais cotidiana. Já que o poema se apropria das imagens da cavalgada espectral para inseri-las nas suspeitas de um eu lírico ciumento, que cavalga freneticamente acometido por seus tormentos amorosos. O estilo da balada de Bernardo Guimarães emprega o modelo de balada sobrenatural renomada de Bürger, e leva o tema a rumos inesperados compondo um cenário paródico:

O vento aos ouvidos- zunia-me agudo,  
Voando-te as crinas meus rostos açoutavam;  
No chão, que fugia qual rápido arroio,  
Teus pés mal tocavam.

Então como agora, amigo, tu foste

---

<sup>22</sup> “Tens medo de se aproximar da planície onde o Sabá se reúne, / Onde os demônios uivantes vêm junto dançar; / Esses muros amaldiçoados por Deus, por Satã profanados, / Este mágico castelo cujo inferno sabe a história, / E quem, deserta o dia, quando cai a noite escura, / Incendeia seus vitrais nas sombras iluminadas!” (HUGO, 1885, p.476, Tradução nossa)

Em nossos trabalhos valente e fiel;  
Oh! não esmoreças; corramos ligeiro,  
Meu bravo corcel.

Corramos, voemos, que de impaciência  
Eu morro em caminho, se mais me demoro;  
Corramos, voemos; oh! leva-me aos braços  
Daquela que adoro.  
(GUIMARÃES, 1865, p. 237)

Em outra balada de Bernardo Guimarães, “A Orgia dos Duendes” dispõe do ritmo anapesto, ritmo constituído por duas átonas e uma tônica, que segundo Fabiano Santos (2009) faz referência à métrica de Gonçalves Dias em “O canto do Piaga” como forma de parodiar o próprio movimento romântico (p.373). Esteticamente a balada é grotesca pelas imagens, mas seu ritmo suscita uma batucada que se articula à inclinação musical do gênero. O imaginário popular medieval está representado nos personagens como bruxas, “lobisome”, duendes, demônios que são radicados em ambiente local, representado por referências animais típicos da fauna brasileira que oferecem nome às bruxas que participam do *Sabá*:

(...)  
Lobisome apanhava os gravetos  
E a fogueira no chão acendia,  
Revirando os compridos espetos,  
Para a ceia da grande folia.  
(...)  
Taturana, uma bruxa amarela,  
Resmungando com ar carrancudo,  
Se ocupava em frigir na panela  
Um menino com tripas e tudo.  
(GUIMARÃES, 1959, p.144)

Vagner Camilo em *Risos entre pares* (1997) relaciona o poema de Bernardo Guimarães “A Orgia dos Duendes”, com as baladas de Victor Hugo em *Odes et Ballades* (1822): afastando-se dos aspectos formais, mas aproximando-se de outros, atesta que a tradição hugoana tenha interferido nas composições de Bernardo Guimarães. (CAMILO, 1997, p.165). Pelos traços terríficos e espectrais ambas realmente possuem similaridades, entretanto a composição de Bernardo Guimarães explora a cultura local na experimentação com a balada, o que o aproxima ainda

mais do propósito de reinterpretação da balada por Hugo. O conteúdo macabro de sabá de bruxas e rituais de invocações dos mortos se assemelha à *ballade* de Hugo “*La Ronde du Sabbat*”, esta também é marcada pelos aspectos mais assustadores do grotesco. O começo de ambas as narrativas conta com o desenvolvimento de uma densa atmosfera citam o ambiente noturno e preparam o leitor para o conteúdo fantástico. Assim como ambas dão voz aos personagens que contam suas histórias ou realizam suas maldições, empregando o diálogo permitido pelo gênero. Na balada de Victor Hugo o sagrado e o profano andam lado a lado, após a meia-noite criaturas diabólicas invadem um monastério e subvertem solo religioso em local tumultuado por demônios e bruxas. Ao colocar representações distintas dos extremos da religião cristã, Hugo acaba por potencializar os efeitos do grotesco (demônios) justamente por permanecer ao lado do sublime (Deus):

*Voyez devant les murs de ce noir monastère  
La lune se voiler, comme pour un mystère !  
L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi,  
Douze fois se balance au battant du beffroi.  
Le bruit ébranle l'air, roule, et longtemps encore  
Gronde, comme enfermé sous la cloche sonore.  
Le silence retombe avec l'ombre... Écoutez !  
Qui pousse ces clameurs ? qui jette ces clartés ?*<sup>23</sup>  
(HUGO, 1885, p. 509)

Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães utilizam da balada sobrenatural como inspiração, como aponta Maria Cecília de Moraes (2003), ao se aproximarem das composições estrangeiras. No que concerne ao objetivo deste trabalho não é apenas de fonte e influência, mas de experimentação com o gênero reintroduzido e adaptado de Hugo. Quais características da balada medieval se mantiveram ou não e como o gênero foi consolidado por Hugo pela prática singular com o verso? A balada sobrenatural explorada no pré-romantismo alemão incluiu ao gênero a fantasia e a temática de cavalada frenética de Bürger e Goethe. A experimentação aparente em todo o trabalho com o gênero é permitida pela hibridez que o singulariza, sendo oportuno ao romantismo, movimento marcado pela aspiração à criatividade e à

---

<sup>23</sup>“Veja diante desse negro monastério / A lua se ocultar, como por um mistério! / O espírito da meia-noite aparece derramando o terror / Doze vezes se balança o bater o campanário / O barulho abala o ar, conduz, e ainda durante muito tempo / Ruge, como preso na torre sonora. / O silêncio recai com a sombra.... Escute! / Quem instiga esses clamores? Quem rejeita a claridade? ” (HUGO, 1885, p. 509, Tradução nossa)

imaginação. É como se, ao reintroduzir o gênero medieval, Hugo realizasse uma autorização ao exercício criativo. Portanto, o estudo da balada no Brasil como um gênero flexível e por isso aberto ao experimentalismo estético cede espaço à temas muito distintos em nossa literatura de que caracterizaram o romantismo, desde elementos da cultura popular, temas líricos e subjetivos e até mesmo o registro da cor local como o trabalho de Bernardo Guimarães com a balada “A orgia dos Duendes”. Já Álvares de Azevedo, embora registre em baladas como “Meu sonho” um universo imaginário pouco distinto do europeu, parece se apropriar de modo muito singular das referências do gênero, imprimindo nele as solicitações de seu lirismo densamente subjetivo.



### 3.1 AS FORMAS DA BALADA NO ROMANTISMO BRASILEIRO

A balada, gênero de origem medieval, já carregava várias transformações antes mesmo de chegar ao Brasil. Na idade média a balada já possuía duas definições, a da poesia religiosa de François Villon e a primitiva de Eustache Deschamps inclinada à moralidade. O gênero sempre contou com a relação com o popular ao privilegiar os textos transmitidos pela oralidade ou extraídos do folclore regional. O desuso da balada aconteceu no período clássico do século XVI e XVIII, segundo Angélica Soares (2007), mas foi reintroduzida pelos pré-românticos no movimento alemão *Sturm und Drang* e difundida no romantismo alemão, francês e inglês. O que permaneceu do gênero da balada original observa-se em reminiscências que acenam a um tipo de narrativa cantada, que possui refrão e pode envolver episódios além de propriamente narrativos, momentos líricos e dramáticos. Por causa da natureza híbrida do gênero, a expansão de repertórios e ritmos se mostrou muito oportuna aos experimentos poéticos românticos. No Brasil, o gênero apropriado à composição de vários poetas que acrescentaram singularidade às baladas. Entre eles estão João Cardoso de Meneses (1827-1915), Gonçalves Dias (1823-1864), Bernardo Guimarães (1825-1884) e Álvares de Azevedo (1831-1852).

O poeta, professor e advogado brasileiro João Cardoso de Meneses, em sua obra *Harpa Gemedora* (1849) apresenta a balada “Otávio e Branca ou A maldição materna”, uma narrativa de temática de amor e morte. A história se concentra no amor proibido entre Branca e Octávio e sua fuga por liberdade em resposta à proibição da mãe de Branca que não concordando com a união amorosa entre protagonistas, lança sobre eles uma maldição fatal. A balada faz parte das baladas sobrenaturais do pré-romantismo alemão e se aproxima em conteúdo da balada “*Leonor*” (178) de Bürger da trajetória dos amantes infelizes. O autor brasileiro vai além e adiciona o personagem do vampiro, um provável pioneiro do Brasil no tema de acordo com Letícia Alcântara Rodrigues em “O filho bastardo: o vampirismo em João Cardoso de Menezes e Souza” (2018); no poema, as trevas, o erotismo, as maldições e a vingança convergem na atmosfera de vampirismo que reveste esses elementos com a aura do mau agouro.

João Cardoso de Meneses explica no posfácio ao poema o motivo da narrativa fantástica, buscando justificar a licença para abordar tema tão fantasioso. A

necessidade de se justificar talvez demonstre o desprestígio das narrativas fantásticas diante de matéria literária mais realista e também o caráter de novidade inscrito sobre poemas desse tipo. Com efeito, ao mesmo tempo em que Cardoso de Meneses esclarece sua composição, também a dignifica como estímulo à imaginação:

Li nos primeiros anos de minha adolescência num desses periódicos literários da Europa a tradição maravilhosa da fundação da república de S. Marinho por um pobre pedreiro do mesmo nome, e causou-me tanta impressão que me resolvi a fazer passar a cena de um Romance no seu território. Tinha eu então a imaginação fresca e brilhante, porque contava pouco mais de 14 anos, e ainda o sopro das paixões ardentes, que murcharão minha alma não tinha passado sobre ela –Realizei o meu intento, e tomei por objeto essa pia e religiosa crença popular, de que a justa maldição dos Pais cai como o anátema de Deus, sobre a cabeça do filho culpado, e que nunca a devemos provocar ou assoberbar. Saiu um Romance amoldado à S. Marinho, e quando o quis modificar para mandá-lo ao público, achei-me na impossibilidade de tirar-lhe esse colorido e forma natal com que o tinha produzido a minha fantasia de criança. Que fazer pois? Conservei-a intacta, tal qual tinha saído da lavra, e por isso peço desculpa pelos defeitos, e quiçá puerilidades desta produção dos meus primeiros anos. (MENEZES, 1847, p.116-117)

A narrativa de Cardoso de Meneses atesta a importância da balada como uma referência para o desenvolvimento de novas possibilidades expressivas dentro da poesia, possivelmente representando uma novidade no âmbito da literatura romântica que em fins da década 1840, época em que o poema é publicado, encontra-se em processo de desenvolvimento de suas formas típicas.

O gênero da balada em “Octávio e Branca” favoreceu abundantemente a trama da narrativa, ao passo que também auxilia na formação de quadros líricos que criam projeções inconscientes e fantasmagóricas permeadas pela dicção sugestiva que estimula a imaginação:

Meia noite soou! – Nos ares trêmulos  
 Fúnebre ecoa o som do campanário  
 De horror gelando o coração dos vivos!  
 Meia noite soou! – Por toda a parte  
 Silêncio sepulcral desdobra as asas!  
 Nem estrondo de andar, que trilhe as ruas  
 Nem brisa, que murmure brandamente!  
 Diríeis desmaiada a natureza  
 Ao pavoroso badalar do bronze.  
 (MENESES, 1849, p. 209)

No excerto acima, é possível observar que a preocupação do autor, em primeira instância, é de situar o leitor no poema, como se construísse um cenário à medida que as descrições fantásticas se intensificam. Apresentando primeiramente a “Meia-noite” como uma passagem para adentrar ao imaginário noturno, o eco do som fúnebre de horror e um silêncio sepulcral personificado que “dobra as asas”, o “murmúrio da brisa” e o “pavoroso badalar do bronze” que iniciam posicionando do leitor em uma atmosfera sombria, evocando os sentidos, em principal a audição, afim de apresentar ao leitor o tipo de narrativa (fantástica) no qual está sendo introduzido. O que também atesta a preocupação do autor em primeiramente criar a atmosfera do que diretamente apresentar a trama. Em “Octávio e Branca”, portanto, a lírica e suas projeções inconscientes estão em primeiro plano e a trama/história em segundo, de modo que constituir o cenário e os quadros líricos são intensamente importantes para que a narrativa surta efeito desejado de terror, de maneira que o enredo começará a se desenvolver apenas a partir da terceira parte do poema, já que antes há o cuidado maior para compor e descrever o cenário. Após o acomodamento do leitor ao fantástico, Meneses começa a construir a trama combinando agora a composição imagética fantasmagórica à história macabra dos amantes amaldiçoados pela mãe de Branca. Em “Octavio e Branca” o real é ameaçado por prenúncios, maldições, seres sobrenaturais de formas incertas – o poema manifesta, assim, o fantástico.

O poeta romântico Bernardo Guimarães na antologia *Poesia* (1865) apresenta duas baladas significativas para a tradição do gênero no Brasil: “Galope infernal” e “A orgia dos Duendes”. Em “Galope infernal” o tema da cavalgada macabra tradicional da balada do pré-romantismo alemão. O poema se inclui na tradição da balada sobrenatural e faz referência à balada “Lenore”, de Bürger, pela temática semelhante do galope frenético. Entretanto o autor subverte em alguma medida. No poema de Bürger, tem-se a cavalgada frenética na qual uma donzela é levada por um cavaleiro misterioso que se revelará como a própria morte. No poema de Bernardo Guimarães, há, por seu turno, uma imersão na realidade comum, todavia sem que se perca a aura sinistra comum às baladas de temática sobrenatural. Trata-se da cavalgada de um indivíduo que busca fugir da angústia dos ciúmes, tendo o espírito atormentado não apenas pelo ressentimento como por impressões fantasmagóricas suscitadas pelo ambiente noturno:

Avante! corramos; por montes e brenhas  
Galopa ligeiro, meu bravo corcel;  
Corramos, voemos; ah! leva-me longe  
Daquela infiel.

Corramos! ligeiro! quem dera pudesse  
Nas asas levar-me veloz furação;  
E longe arrojá-me dos sítios que viram  
Tamanha traição.

(GUIMARÃES, 1865, p.237)

O autor, de algum modo, portanto, subverte os elementos da tradição romântica pois desvincula os personagens de seus papéis originários. Resta da tradição o que é necessário ao cultivo e uma atmosfera densa e sombria: o tema da cavalgada frenética e o ritmo anapesto (de duas átonas e uma tônica), propício à sugestão do som do cavalgar como trilha sonora que conduz a inquietação da narrativa. São mantidos elementos noturnos, florestas, montanhas e duendes, conferindo o cenário sobrenatural favorável aos acontecimentos terríficos. No entanto, esses recursos são inseridos em uma realidade comum; ao fim, como o arrefecimento das angústias do eu lírico, os ciúmes são dissipados, os fantasmas exorcizados, os amantes se reconciliam e ironicamente, o corcel, companheiro da cavalgada delirante, morre extenuado. Divisa-se assim, em “Galope Infernal” expedientes paródicos que radicam imagens e procedimentos da balada tradicional em ambiente mais cotidiano.

O imaginário das festas, da profanação alegre e da cultura popular parece ter ressonância direta sobre “Orgia dos Duendes”, o poema se apropria das formas populares ao evocar a tradição da cultura do medievo, mas o faz refletindo sobre os clichês do romantismo e incorporando elementos da cor local, sendo esses aspectos que tornam seu poema distintivo e inovador em relação ao gênero da balada. Com efeito, o grotesco ampara boa parte das experiências estéticas que singularizam “A orgia dos Duendes”:

Meia-noite soou na floresta  
No relógio de sino de pau;  
E a velhinha, rainha da festa,  
Se assentou sobre o grande jirau.

Lobisome apanhava os gravetos  
E a fogueira no chão acendia,

Revirando os compridos espetos,  
Para a ceia da grande folia.

Junto dele um vermelho diabo  
Que saíra do antro das focas,  
Pendurado num pau pelo rabo,  
No borralho torrava pipocas.

(GUIMARÃES, 1959, p. 146)

Diferente da figura da fada, como imaginário das lendas europeias, Bernardo Guimarães se volta para o sobrenatural mais preocupado com o regionalismo e expõe certos animais da fauna brasileira para representar o místico e exótico na balada. Taturana, uma pequena lagarta e mamangava, um tipo de abelha, ambas portando nomes que possuem uma sonoridade remetendo ao exotismo e ao grotesco. Vagner Camilo em sua obra *Risos entre pares* (1997) relaciona “Orgia dos Duendes”, de Bernardo Guimarães com as baladas de Victor Hugo de *Odes et Ballades* (1826), afastando-se dos aspectos formais, mas aproximando-se de outros, atestando que a tradição hugoana tenha interferido nas composições de Bernardo Guimarães. (p. 165) Pelos traços terríficos e espectrais ambas realmente possuem similaridades, entretanto a composição de Guimarães apresenta não somente traços do grotesco como também da cultura local. Inserindo-se na linhagem do “Walpurgisnacht” em que se inserem Goethe com *Fausto* (1829) e nas baladas de Hugo com “Les djinns” e “La Ronde du Sabbat”, em que a tradição se inspira na cena das bruxas de Shakespeare em Macbeth. (CAMILO, 1997, p. 162) O “Walpurgisnacht” ou “Noite de Santa Walpurga” é uma festa noturna pagã originária da idade média alemã em que bruxas e demônios celebram e ocupam lugares desde o primeiro dia de maio até chegar a primavera, em 12 noites. Essa tradição que podemos observar no poema de Victor Hugo “*La ronde du Sabbat*”, e, segundo Vagner Camilo, apresenta heranças também na composição de Bernardo Guimarães pela festa infernal, em que ambas são constantemente aproximadas ao divino e à religiosidade para que o grotesco aterrorizante surte efeitos ainda mais intensos.

O trânsito que o grotesco permite entre a sátira jocosa e a plasmação do horror, entre o riso alegre e o *nonsense*, entre a tradição erudita e a cultura popular, permite a Bernardo Guimarães criar um poema marcado por hibridação, exploração dos contrastes, e reflexão sobre os postulados e linguagem estética do romantismo.

No poema de Bernardo Guimarães há satanismo ultrarromântico; flerte com a cultura popular brasileira, certo tributo ao nacionalismo daqueles tempos; aclimação de motivos da cultura europeia erudita à cultura brasileira, paródia da tradição europeia (os sabás de *Fausto*) e local ao compartilhar do ritmo anapestico de Gonçalves Dias em “O canto do Piaga” (1846); anticlericalismo e antimonarquismo (os demônios do poema são todos ligados ao clero e/ou à nobreza); ironia; autoconsciência literária (o tratamento irônico dos clichês românticos); exploração do contraste entre horror sublime e horror grotesco... Enfim, todo o romantismo está concentrado em “A orgia dos duendes” e essa “concentração” deve muito a licença para hibridação, para subversão do decoro artístico e dos limites dos gêneros que a estética do grotesco propicia.

Já na primeira geração do romantismo brasileiro, o poeta Gonçalves Dias demonstra o conhecimento de tradições populares e temas medievais. De acordo com a professora Maria Cecília de Moraes Pinto em “Victor Hugo e a poesia brasileira”, o autor da primeira geração em sua obra “Últimos cantos” (1851) traduz um trecho do romance “Burg – Jargal”, além de revelar sinais de *Odes et Ballades* de Victor Hugo por adicionar epígrafes dos versos da *ballade* “*Écoute-moi, Madeleine*” e da ode “*Le géant*” no poema “O soldado Espanhol”. Assim como atesta experimentação com a balada “O gigante de pedra”, a qual também leva a epígrafe de “*Le géant*” ao retratar o gigante brasileiro como alegoria da grandiosidade da natureza brasileira:

Gigante orgulhoso, de fero semblante,  
 Num leito de pedra lá jaz a dormir!  
 Em duro granito repousa o gigante,  
 Que os raios somente puderam fundir.

Dormido atalaia no serro empinado  
 Devera cuidadoso, sanhudo velar;  
 O raio passando o deixou fulminado,  
 E à aurora, que surge, não há de acordar!

Co'os braços no peito cruzados nervosos,  
 Mais alto que as nuvens, os céus a encarar,  
 Seu corpo se estende por montes fragosos,  
 Seus pés sobranceiros se elevam do mar!

De lavas ardentes seus membros fundidos  
 Avultam imensos: só Deus poderá  
 Rebelde lançá-lo dos montes erguidos,  
 Curvados ao peso, que sobre lhe 'stá.

E o céu, e as estrelas e os astros fulgentes  
São velas, são tochas, são vivos brandões,  
E o branco sudário são névoas algentes,  
E o crepe, que o cobre, são negros bulcões.

Da noite, que surge, no manto fagueiro  
Quis Deus que se erguesse, de junto a seus pés,  
A cruz sempre viva do sol no cruzeiro,  
Deitada nos braços do eterno Moisés.

Perfumam-no odores que as flores exalam,  
Bafejam-no carmes de um hino de amor  
Dos homens, dos brutos, das nuvens que estalam,  
Dos ventos que rugem, do mar em furor.

E lá na montanha, deitado dormido  
Campeia o gigante, — nem pode acordar!  
Cruzados os braços de ferro fundido,  
A fronte nas nuvens, os pés sobre o mar!  
(DIAS, 1851, p.1-3)

Assim como em “Galope Infernal” e “A orgia dos Duendes”, de Bernardo Guimarães e “O canto do Piaga”, de Gonçalves Dias, a balada “O gigante de pedra” também segue sob o ritmo do anapesto composto por duas átonas e uma tônica, idêntico a outra balada do autor intitulada “O canto do Piaga”. Desse modo, o poeta de primeira geração atesta contribuição e singularidade à balada brasileira pela adição do ritmo anapesto. A narrativa segue sob o tema da exaltação nacional, a paisagem que descreve o Brasil se aproxima de um paraíso, o gigante faz parte da natureza e traz uma imagem consagrada e grandiosa de homem natural uma vez que o retrato do gigante se mescla à caracterização da paisagem natural como se ambos fossem uma coisa só: o gigante é a natureza e a natureza é (o) gigante. A epígrafe Hugoana traz uma contribuição ao assunto, de maneira que “*Le géant*” conta a história de um guerreiro gaulês que sente orgulho de sua nação, dos riachos, das paisagens e morre pedindo para ser enterrado nos montes gauleses. Assim, ambas as baladas compartilham da exaltação nacionalista via representações de imagens monumentais, não só dos personagens como gigantes, mas também ao revelar componentes expressivos da natureza como “montanha”, “raios”, “mar” que por si só já denotam grandiosidade. A balada de Hugo também demonstra isso pela referência ao passado da França como Gália de maneira consagrada tanto por relatar as belas paisagens quanto pelo apelo significativo do gigante ao dedicar seu último pedido a ficar junto de sua pátria.

Partindo para a segunda geração, Álvares de Azevedo em sua obra *Lira dos Vinte Anos* (1852) apresenta duas baladas muito pertinentes à esta discussão, são elas: “Cantiga” e “Meu sonho”. Ambos os títulos são simbólicos devido a divisão da obra em uma binomia, como mencionada pelo próprio autor no prefácio da segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*. A balada “Cantiga” inclusa na primeira parte aprazível e graciosa revela a face tênue a partir de uma lírica amorosa tão fantasiosa que se assemelha à um conto de fadas:

Em um castelo doirado  
Dorme encantada donzela...  
Nasceu; e vive dormindo  
— Dorme tudo junto dela.

Adormeceu-a, sonhando,  
Um feiticeiro condão,  
E dormem no seio dela  
As rosas do coração.  
(AZEVEDO, 2013, p. 80)

Já no início alguns elementos que demonstram clichês românticos chegam a ser piégas por ilustrar o poema um universo de castelos e princesas, “feiticeiro de condão”, “rosas do coração” que tornam a balada demasiadamente açucarada, repleto de visões que excedem a caracterização de um ideal de mulher romântica bela e sonolenta. A balada mantém um ritmo suave conduzido pelas aliterações em “s” e “c” que revelam uma sonoridade sibilante que se assemelham a sussurros, assim como complementam a atmosfera vagarosa e serena de uma canção de ninar que o eu-lírico parece cantar à donzela. Cilaine Alves (1998) pela análise da lírica amorosa de Azevedo, faz menção ao romance cortês medieval do cavaleiro que carrega expectativas do que seria uma donzela ideal. Como parte de uma tradição, o padrão de ideal se diferencia a cada época, mas a prática do cortejo idealizado se mantém. Na poesia de Azevedo a frustração de um sentimento amoroso inalcançável gera a extensão do ideal, logo o torna excessivo nos clichês sentimentais. Todo o contexto vagaroso que se constrói a partir da sonoridade suave e do cenário encantado estão relacionados com o sentimento amoroso idealizado e não correspondido, portanto fantasioso e demorado como se o eu-lírico pudesse viver aquele momento somente em seus próprios devaneios e em um cenário que só existe em sua imaginação:

Ao longo da obra de Álvares de Azevedo pode-se notar que o sentimento amoroso não realizado contribui para o



prolongamento da duração do ideal. Essa impossibilidade amorosa significa, na verdade, o manejo de um princípio estético que, apesar de remontar ao amor cortês, possui estreita relação com a formação dos ideais próprios de cada época. Assim, na Idade Média, os romances do amor cortês criaram um ideal – encarnado na figura da dama – que o amante, um cavaleiro, almejava atingir. (ALVES, 1998, p. 82-83)

A esfera do sono no romantismo, e na obra de Azevedo, simbolizam uma variedade de convenções românticas, uma vez que o ato de adormecer representa um meio de alcançar o mundo do sonho ideal e fantasiado, aqui visto como o cenário amoroso consumado. Há também o sono como metáfora para a morte, muito recorrente na obra de Azevedo<sup>24</sup>, geralmente atribuída à figura feminina que se legitima a partir da morte, o que se assemelha ao ápice na balada de Bürger como da personagem Lenore que tem seu encontro com a morte na estrofe final. “Cantiga” concentra uma série de particularidades românticas de caráter sentimental e sonhador a partir da fantasia de um encontro amoroso consumado. Entre as baladas citadas nessa seção, a de Azevedo partilha do conteúdo fantástico da balada “Octávio e Branca” de maneira bela e envolta de graciosidades ao emanar imagens douradas e floridas de um conto de fadas. Entretanto, o poema se mostra excepcional ao abranger o tema da lírica-amorosa como assunto da balada, uma vez que as outras manifestações do gênero seguiram temas diferentes visto o nacionalismo da balada de Gonçalves Dias ou a narrativa de horror no poema de João Cardoso de Meneses. A escolha da lírica-amorosa parece estar mais relacionada com o objetivo da primeira parte da obra de Azevedo de composições belas, imaculadas e inocentes contrastadas à uma segunda parte que se mostra corrompida e excêntrica.

A balada “Meu sonho” também do autor da segunda geração faz parte da terceira parte de *Lira dos Vinte Anos* de Azevedo. A balada conta a trajetória alucinante de um cavaleiro perseguido por caveiras e fantasmas em uma cavalgada frenética perpassada por monólogos e conflitos internos para, ao final, “O fantasma” se revelar o cavaleiro como manifestação da insanidade e do delírio que persegue o eu-lírico. A sonoridade da balada é de extrema importância na constituição da atmosfera; o poema segue sob o ritmo de um anapesto que imita o som de um

---

<sup>24</sup> Recorrente na primeira parte de *Lira dos Vinte Anos* nos poemas: “Pálida inocência”, “No mar” e “O poeta”.

cavalgar assim como orienta a sensação de intensidade que se acelera à medida que a narrativa se desdobra. A mescla entre ritmo e imagem sugere mais do que declara, evocando aspectos do inconsciente relacionados, possivelmente, a repressões que assumem a forma do delírio.

## MEU SONHO

EU

Cavaleiro das armas escuras,  
Onde vais pelas trevas impuras  
Com a espada sanguenta na mão?  
Por que brilham teus olhos ardentes  
E gemidos nos lábios frementes  
Vertem fogo do teu coração?

(AZEVEDO, 2002 p. 110)

Não sendo passível de ser materializado de modo imediato, o universo de “Meu sonho” só é acessível à linguagem sugestiva. Essa obscuridade associada ao ritmo febril do anapesto parecer sustentar a manifestação do horror e medo na balada, em Bernardo Guimarães o ritmo remete à dança e a percussão dos festejos dos demônios; em “Meu sonho” é ritmo da cavalgada do cavaleiro fantasma. De acordo com Candido em “A cavalgada ambígua”, capítulo do livro *Na sala de Aula* (1985), trímetro anapéstico (três anapestos distribuídos em nove sílabas) usado por Álvares de Azevedo pode trazer reminiscências de “O Canto do Piaga”, de Gonçalves Dias, poema em que essa mesma métrica foi essencial para criar a atmosfera fantasmagórica de pressentimentos sinistros e opressão moral que reveste esse poema indianista. Como opressão e atmosfera aziaga também contagiam “Meu sonho”, o diálogo entre o ritmo compartilhado pelos dois poemas é proposto por Candido como uma associação do eneassílabo anapéstico à matéria opressiva (CANDIDO, 1985, p. 43). A alta carga subjetiva de “Meu sonho” parece justificar as inovações desse poema em relação às baladas tradicionais. Candido reconhece isso ao dizer que o poema de Álvares de Azevedo é singular em relação à balada comum. Enquanto a balada tradicional subordina a ação dramática à narrativa, Azevedo confere maior importância ao elemento dramático que é incorporado para o universo íntimo. O momento ápice de “Meu sonho” é a dialogia entre o eu e seu duplo reprimido:

No entanto, mais interessantes do que as analogias são as diferenças, ou antes, a diferença, que revela a originalidade de Álvares de Azevedo: enquanto por definição a balada é objetiva, narrando sequências de atos e fatos em relação aos quais o emissor do discurso está de fora, "Meu sonho" é uma narrativa toda interior, uma espécie de drama vivido pelo próprio emissor, onde o elemento dialógico corresponde ao desdobramento da alma. (CANDIDO, 1985. p. 49)

De modo que a balada tradicional leva o elemento dramático a ocupar lugar secundário em relação ao elemento narrativo, a balada de Azevedo se mostra mais preocupada em explorar a temática do íntimo bipartido do que com o teor narrativo do poema (CANDIDO, 1985, p. 49). A inovação é evidente, pois Álvares de Azevedo subverte a tradição de narrativa convertendo tanto estrutura quanto conteúdo à subjetividade. Como mencionadas anteriormente, as baladas brasileiras seguiam sob uma narrativa externa: "Octávio e Branca" conta a história dos amantes e do conflito familiar com a mãe de Branca; "O gigante de Pedras" narra a trajetória do Gigante como alegoria do Brasil; "A Orgia dos Duendes" descreve a cerimônia sabática de criaturas endiabradas; "Galope infernal" parodia a tradição da balada sobrenatural do *Sturm und Drang* com os mesmos personagens com diferentes funções; "Cantiga" relata o devaneio do universo amoroso desejado pelo eu-lírico. Por outro lado, "Meu sonho" dispõe de um conteúdo intimista da divisão do eu, a narrativa se direciona para o eu-lírico no enredo, no ritmo e nas manifestações sobrenaturais, conduzindo tanto conteúdo narrativo quanto estrutura a refletirem subjetividade. Dessa maneira, o gênero da balada no Brasil tomou variados rumos narrativos divididos entre lírica amorosa, fantasia e temas sobrenaturais. A maioria guiada sob o ritmo anapesto que parece assumir um legado à balada romântica perpassado pelos poetas brasileiros. Sobretudo, atesta-se a experimentação com o gênero de origem medieval europeu em que se misturam elementos nacionais como nas baladas de Bernardo Guimarães e Gonçalves Dias; e referências do imaginário europeu nos poemas de Álvares de Azevedo e João Cardoso de Meneses. O recurso da paródia da balada de Bürger em "Galope Infernal" de Bernardo Guimarães representa inovação na experiência do gênero no Brasil, possível de ser executada a de um modelo da balada já modificado desde os pré-românticos e não àquele originário no século XIII de Adam de la Halle. Tendo em vista as manifestações do gênero no Brasil do século XIX, o formato do gênero que parece ter chegado ao país se assemelha à balada sobrenatural do *Sturm und Drang* e a

caracterização do gênero por Victor Hugo em *Odes et Ballades* também inspirada no movimento alemão. Portanto, trata-se de um gênero que passa por alterações já na Idade Média, é reinserido pelos pré-românticos com mais modificações e é conveniente aos poetas brasileiros como exercício de expressividade de diferentes imaginários, narrativas e ritmos.

#### 4. RESSONÂNCIAS DE *ODES ET BALLADES* (1826) NO BRASIL

No início do século XIX os ânimos motivados pela independência do Brasil em 1822 culminaram em uma busca por uma literatura emancipada e por uma necessidade de se afirmar como país distinto de Portugal, livre de modelos literários europeus e do padrão clássico inspirado pela Antiguidade, esse demasiado afastado do imaginário das Américas. Entretanto, mesmo tentando se desvencilhar da literatura europeia, o Brasil já havia recebido influência externa desde seu início pelas colônias e assentamentos de Portugal, França e Holanda por três séculos consecutivos. Assim, a literatura brasileira não se constitui de modo isento de influências externa, uma vez que o país foi construído a partir de modelos e ideias estrangeiras.

No que concerne à afirmação de Antonio Candido em *O direito à literatura* (2004): “Estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (p. 229) de maneira que desde o século XVI países europeus fizeram parte do processo de colonização do país e essa inclusão teve resultado no fazer literário, uma vez que a maioria das referências vinham de fora. Um exemplo disso é a apropriação do imaginário europeu na representação de um cenário medieval em uma composição brasileira, tendo em vista que o Brasil não se encontrava colonizado durante a Idade Média e não haver registros de um período medieval no país. Desse modo, o Brasil sob o formato do colonizador acabou por incluir o referencial externo em suas representações literárias. A consumação de uma literatura autêntica brasileira se mostra na modernidade por efeito do movimento romântico do culto ao estado natural, a proximidade com a natureza e o estilo de poesia primitiva serem compatíveis com a paisagem brasileira e seus recursos naturais, além de promover a construção de uma personalidade literária singular do país.

O historiador Ferdinand Denis, ainda no século XIX, explica o processo de busca por uma identidade brasileira a partir da emancipação literária em *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du resumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826). O autor começa por investigar a rejeição do modelo clássico europeu como alheio ao Brasil de modo que havia uma disparidade significativa entre o país e o referencial da Grécia Antiga devido aos parâmetros de representação não serem semelhantes: a natureza, a língua e religião locais estão profundamente afastados do padrão clássico, além da mitologia dos antigos não ofereceria contribuições à

identidade nacional almejada devido à recente emancipação do Brasil em relação a Portugal:

*Si cette partie de l'Amérique a adopté un langage que'a perfectionné notre vieille Europe, elle doit rejeter les idées mythologiques dues aux fables de la Grèce : usées par notre civilisation, elles ont été portées sur des rivages où les nations ne pouvaient bien les comprendre, où elles devraient dû toujours être méconnues ; elles ne sont en harmonie, elles ne sont d'accord ni avec le climat, ni avec la nature, ni avec les traditions. L'Amérique, brillante de jeunesse, doit avoir des pensées neuves et énergiques comme elle ; notre gloire littéraire ne peut toujours l'éclairer d'une lueur qui s'affaiblit en traversant les mers, et qui doit s'évanouir complètement devant le inspirations primitives d'une nation pleine d'énergique.<sup>25</sup>*  
(DENIS, 1826, p.515-516)

A explicação de Ferdinand Denis sobre o anseio por autonomia e liberdade do Brasil é refletida na segunda edição da revista parisiense *Nitheroy* (1836) publicada por jovens estudantes brasileiros. No artigo “Estudos sobre a literatura” de João Manuel Pereira da Silva, é exposta a desaprovação ao modelo neoclássico na literatura brasileira, sob alegação de que os modelos da antiguidade seriam alheios à experiência brasileira. A própria mitologia dos antigos, vista sob uma perspectiva católica brasileira, é apresentada como “estranha crença”. Portanto, o que se esperava de uma literatura nacional e livre é de representar a honradez e exaltação local do clima, da natureza e do imaginário local e não tentar encaixar o Brasil no parâmetro Grego:

Assim pois hoje o horizonte da poesia moderna aparece claro e bello, as faxas e vestes estranhas, que sobre nós nos pesavam, caíram, e já nos adornamos com o que é nosso, e com o que nos pertence. No Brasil, porém infelizmente ainda esta revolução poética se não fez completamente sentir, nossos vates renegam sua pátria, deixam de cantar as bellezas das palmeiras, as deliciosas margens do Amasonas e do Prata, as virgens florestas, as superstições e pensamentos de nossos patrícios, seus usos, costumes, e religião, para saudarem os Deoses do Polytheismo grego, inspirarem-se de estranhas crenças, em que não acreditamos, e com que nos

---

<sup>25</sup> “Se esta parte da América adotou uma linguagem que aperfeiçoou nossa velha Europa, ela deve rejeitar as ideias mitológicas decorrentes das fábulas da Grécia: usadas pela nossa civilização, foram levadas sobre as praias onde as nações não podiam as entender plenamente, onde devem ter sido sempre esquecidas; não estão em harmonia, não estão de acordo com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições. A América, brilhando com a juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos à sua semelhança; nossa glória literária nem sempre pode iluminá-la com um brilho que se enfraquece cruzando os mares, e que deve desaparecer completamente diante das inspirações primitivas de uma nação cheia de energia” (DENIS, 1826, p.515-516, Tradução nossa)

não importamos, e d'est'arte não passam de meros imitadores, e repetidores de ideias e pensamentos alheios. (NITHEROY, 1836, p.235)

A aderência da emancipação literária do Brasil se confere na modernidade, de modo que o movimento romântico se associa muito mais ao país devido à proximidade com a natureza das Américas - e conseqüentemente ao estado natural, o entusiasmo de uma literatura livre e de uma nação que aspira liberdade e autonomia. A exuberância natural do Brasil foi de grande relevância para o desenvolvimento do imaginário romântico. Segundo Ferdinand Denis a natureza da Europa se difere da brasileira, uma vez que as florestas europeias se mostram já muito modificadas pela ação humana e a América se encontra repleta de matas virgens, muitas ainda intocadas pela civilização. Isso resulta em uma intimidade entre poeta e natureza ao reproduzir a relação com seu estado natural, sendo passível de exprimir o encantamento e a riqueza do ambiente em que se insere via sensibilidade expressiva. Portanto, propício ao desenvolvimento do autor romântico ou gênio moderno inspirado pelos efeitos da criação divina:

*Que les poètes de ces contrées contemplent la nature, qu'ils s'animent de sa grandeur, en peu d'années ils deviendront nos égaux peut-être nos maîtres. Cette nature si favorable aux développemens du génie, elle étale partout ses charmes, elle entoure même les cités de ses plus belles productions ; et ce n'est point comme dans nos villes, où elle est méconnue, où souvent on ne peut la connaître.*<sup>26</sup> (DENIS, 1826, p. 519)

O gênio, ideal da identidade poética romântica, seria aquele que por meio da sensibilidade alcançaria uma forma de sabedoria e contemplação superior. Conforme afirma Denis, poeta brasileiro teria plenas condições de desenvolvimento do gênio graças à natureza local, tão estimulante à sensibilidade do grandioso. Segundo Ferdinand Denis, o mar, as florestas primitivas, os rios, os rochedos e vegetações cultivam efeitos e iluminam a criação aos olhos do poeta em seu fazer artístico, sendo essa valorização da regional parte da tradição moderna recém-chegada ao Brasil. No entanto, o país já compartilhava dos modelos literários de

---

<sup>26</sup> “Que os poetas dessas terras contemplem a natureza, que sejam animados por sua grandeza, em alguns anos talvez se tornem nossos iguais, nossos mestres. Essa natureza tão favorável ao desenvolvimento do gênio, que exhibe seus encantos por toda parte, ela até circunda as cidades com suas melhores produções; e não é como em nossas cidades, onde ela é desconhecida, onde muitas vezes não podemos conhecê-la.” (DENIS, 1826, p. 519, Tradução nossa)

Portugal, sem contar o período de colonização em que foram inseridos princípios de fora, tal qual como religião, línguas, costumes e ideias distantes do Brasil antes da colonização. Dessa maneira, o poeta brasileiro compartilha de vários repertórios: o local e o externo ou regional e o europeu, demonstra a vontade da originalidade, mas tem raízes europeias. De acordo com Denis, são integradas novas e antigas tradições nas composições brasileiras, assim como a imaginação do poeta brasileiro é moldada a partir de leituras do exterior que se mesclam à uma personalidade nacional, resultando em uma literatura naturalmente híbrida ou comparada:

*Il s'est fait des traditions nouvelles, mais il tient à celles du vieux temps ; sa pensée erre quelquefois sur les bords de ce Tage qu'il n'a jamais vu ; son imagination est aux terres lointanes, mais son coeur est à sa patrie : dans ses récits, dans ses chants l'histoire de deux contrées se mêle.*<sup>27</sup> (DENIS, 1826, p.524)

No âmbito dos influxos do romantismo Europeu recebidos no Brasil, destaca-se a referência francesa. Com efeito, os modelos franceses surtiam efeito no mundo todo, Portugal cultivava um grande apreço à cultura francesa, o que parece ter auxiliado à disseminação de costumes franceses também no Brasil, não apenas por via direta, mas também, de algum modo, por meio da mediação oferecida pela antiga metrópole. A França oferecia referência em revoluções, novidades, moda e literatura, pois aquilo denominado “francês” representaria um tipo de inovação ou excentricidade devido ao fascínio e contemplação do país visto como um modelo a ser seguido na época. No que concerne às relações entre França e Brasil, Denis relata o conhecimento da literatura francesa e a leitura de quase todos os poetas franceses, resultando em uma integração da referência francesa na literatura brasileira. O autor afirma ser de grande estima que uma nação jovem e brilhante como o Brasil se inspire nos princípios da literatura francesa: « *nous devons être satisfaits de voir une nation brillante de jeunesse et de génie s'attacher à nos productions littéraires, en modifier ses propres productions* »<sup>28</sup> (DENIS, 1826, p.526-

<sup>27</sup> “Ele se faz de novas tradições, mas se mantém fiel àquelas dos velhos tempos; o seu pensamento às vezes divaga nas margens deste Tejo que nunca viu; sua imaginação está em terras distantes, mas seu coração está em sua pátria: em suas histórias, em suas canções, a história de dois países se entrelaça.” (DENIS, 1826, p.524, Tradução nossa)

<sup>28</sup> “Devemos estar satisfeitos de ver uma nação brilhante de juventude e de genialidade se vincular às nossas produções literárias, modificando suas próprias produções.” (DENIS, 1826, p.526-527, Tradução nossa)



527). Nesse sentido, desenvolve-se um ambiente propício ao acolhimento das novidades oriundas da literatura francesa, em que se destaca a obra de Victor Hugo.

O procedimento de chegada de Victor Hugo no Brasil é percorrido por Carneiro Leão na obra *Victor Hugo no Brasil* (1960), na qual o autor aponta o ano de 1836 como o que Hugo foi comentado em *Variedades Literárias* (1836) por Pereira da Silva. Entretanto, só após o exílio teve repercussão significativa nos meios intelectuais e sociais (p.37). De acordo com o autor, a partir de 1830 se manifestam indícios das primeiras publicações de Victor Hugo nas poéticas de autores brasileiros, a lírica amorosa e os cânticos conferem presença no diálogo entre Brasil e França:

Se lermos os nossos poetas, a partir da década de 1830 mil oitocentos e trinta e pouco, vamos encontrar na doçura de seus cânticos de amor, na ardência de suas estrofes condoreiras, os ares suaves ou tempestuosos de *Odes et Ballades*, de *Contemplations*, de *Châtiments*, de *Légende des Siècles* (LEÃO, 1960, p.38).

Em 1841, obras de Hugo foram traduzidas para a língua portuguesa por Maciel Monteiro. A adesão do estilo hugoano no Brasil não foi gratuita ou desinteressada uma vez que a população brasileira passava por uma agitação em virtude da independência do país, encontrando na poesia de Hugo uma inspiração ao exprimir assuntos relacionados à liberdade, justiça e patriotismo, semelhantes ao repertório do poeta francês. Carneiro Leão afirma não haver nenhum escritor, homem de estado, pensador nacional ou estrangeiro que teve projeção igual à de Hugo no Brasil (p. 42). O poeta brasileiro Álvares de Azevedo em seu poema “Ideias íntimas” presta homenagens aos autores que fizeram parte de sua formação literária, como Ossian, Lamartine, Shakespeare, Goethe, Alfred de Musset e Victor Hugo. No poema, pode-se destacar a valorização de Victor Hugo como um atestado da popularidade desse autor entre os românticos brasileiros:

Na minha sala três retratos pendem:  
Ali Victor Hugo. — Na larga fronte  
Erguidos luzem os cabelos louros,  
Como c’roa soberba. Homem sublime!  
O poeta de Deus e amores puros!  
Que sonhou Triboulet, Marion Delorme  
E Esmeralda — a Cigana... E diz a crônica  
Que foi aos tribunais parar um dia  
Por amar as mulheres dos amigos  
E adúlteros fazer romances vivos.  
(AZEVEDO, 2009, p.120)

Além de traduções, comentários e homenagens a autores franceses, as notícias da França ganhavam circulação no Brasil a partir de revistas como a *Revue de deux mondes* tida como a mais antiga em circulação na Europa, fundada por Prosper Maurois e Ségur-Dupeyron, em 1829. O periódico teve grande aceitação no Brasil do século XIX, tendo circulado em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. À difusão desse periódico entre nós certamente contribuíram os artigos nele publicados por Ferdinand Denis cuja matéria era o Brasil, artigos em que o país era exaltado pela natureza em abundância e a vinculação a um imaginário exótico que possibilita uma infinidade de repertórios românticos.

Outra revista a se observar as disposições românticas no Brasil e na França é a *Nitheroy* de apenas duas publicações, ambas de 1836. Tratava-se de um meio de informação de Paris direto ao Brasil e tinha como lema: "tudo pelo Brasil e para o Brasil", na revista encontravam-se artigos de economia, política, astronomia, música e literatura. Tinha como editores jovens brasileiros residentes em Paris, entre eles Domingos José Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torres Homem e Manuel de Araújo Porto Alegre. Durante a metade do século XIX, o periódico *O Panorama* (1837-1868) foi responsável pela difusão do romantismo em Portugal ao contar com a participação de Alexandre Herculano (1820-1877) como diretor. O periódico passou a ter difusão no Brasil apenas a partir de 1842, foi muito circulado nos meios intelectuais entre os jovens universitários do país. De acordo com João Lourival da Rocha Oliveira e Silva em *O Panorama (1837-1844): Jornalismo e Ilustração em Portugal na Primeira Metade de Oitocentos* (2014), a revista continha temáticas inovadoras ao apresentar invenções de outros países, além de artigos sobre ciência e educação. As inclinações à literatura romântica se apresentam na revista via investigação das tradições medievais, cultura folclórica, a libertação estilística, o gosto pelo local e o popular. Alexandre Herculano, em um de seus textos no vol. 4 da revista de número 160, o artigo intitulado "superstições populares" apresenta o interesse pelo sobrenatural e o fantástico trazendo explicações e significados ao público leitor sobre feitiçarias, lobisomens e os conceitos aterradorantes do imaginário popular<sup>29</sup>. Desse modo, revistas estrangeiras ajudaram

---

<sup>29</sup> " O povo faz distinção entre as feitiçarias, bruxas e lubis-homens. São as feitiçarias e bruxas, por via de regra, mulheres velhas, pobres, feias, imundas, e de gênio melancólico, ou colérico. Estes motivos bastam para o vulgo as aborrecer, e para justificar a seus olhos qualquer acusação que lhes façam de feitiçaria ou bruxedo. O mister das feitiçarias é fazer malefícios a todo gênero de pessoas

na propagação da atualidade literária aos leitores brasileiros, além de introduzirem e movimentarem preceitos românticos, como a valorização da liberdade criativa, o estímulo ao nacionalismo e o elogio das tradições populares.

---

de qualquer idade que sejam: estas acompanham ordinariamente o diabo em todas as suas funções neste mundo. As bruxas tem poder limitado, estando apenas auctorizadas para chupar de noite o sangue ou a substancia das creanças, matando-as pouco a pouco d'inanição, ou de repente, se chupam desrrasoadamente. Os lubis-homens são aqueles que tem o *fado* ou a *sina* de se despirem de noite no meio de qualquer caminho, principalmente, deram cinco voltas, espojando-se no chão em logar onde se espojasse algum animal, em virtude disso transformarem-se na figura do animal ahi *pre-espojado*. ” (HERCULANO, 1840, p.64)

## 5. A BINOMIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO COMO TEORIA DOS CONTRASTES

O perfil de autor romântico como jovem, prodígio e melancólico se encaixou perfeitamente no retrato de Álvares de Azevedo: hábitos noturnos, boemia e sentimentalismo em excesso colaboraram com a imagem do típico poeta romântico associada a esse escritor. Assim, é como se a figura de Álvares de Azevedo tivesse sido criada como a personificação de várias particularidades românticas que promovem o estereótipo de autor romântico e boêmio. Cilaine Alves (1999), a partir da leitura de José Veríssimo (1977) sobre a obra de Azevedo, comenta: “a pessoa do poeta é confundida com a personalidade lírica assumida em sua poesia.” (ALVES, 1999, p.41). A imagem que se fixou de Azevedo, pelo menos na atualidade, é de sua vida sobreposta à sua obra e do eu-lírico confundido com o autor, como se sua escrita tomasse forma de um diário. Apesar da morte prematura, a colaboração do autor ao romantismo foi grande e a erudição do jovem poeta é admirável. Álvares de Azevedo estampa o ultrarromantismo brasileiro pois concentra uma série de estereótipos românticos tanto em sua biografia quanto em sua obra, o que fortalece a associação do autor como um representante do gênio romântico por excelência.

Além de compreender desde muito cedo o inglês e o francês, Álvares de Azevedo apresenta uma obra repleta de menções e epígrafes dedicadas aos autores do romantismo europeu como Lamartine, Bürger, Hugo e Byron. Como mostra o estudo da professora Maria Claudia Rodrigues em “O Poeta Leitor. Um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo” (1999), na análise da tradução interpretativa feita pelo poeta brasileiro de “*Jacques Rolla*” de Alfred Musset, o autor explica a conotação singular da inspiração romântica em que a mesma temática pode ser compartilhada por outros autores e não se configurar como cópia. (p.55). O autor utiliza do raciocínio de Platão<sup>30</sup> acerca do desenvolvimento das ideias como subdivisões de uma única ideia, portanto o que é compreendido como “inspiração” se aproxima mais de uma réplica do que uma ideia autêntica e genuína. Dessa maneira, a estudiosa afirma que o poeta, ao falar sobre o processo de assimilação do repertório literário estrangeiro, já se compreende

---

<sup>30</sup> “É a theoria de Platão, uma ideia que desperta, uma ideia que descobre o relevo... folha metálica encoberta de cera, do símile do inatismo acadêmico” (Azevedo, 2000, p. 705)

como resultado das modificações geradas na literatura brasileira devido à influência externa:

Utilizando de recursos estilísticos como a comparação e o paralelismo entre Goethe, Byron e Musset, Álvares anuncia um elo de inspiração através dos tempos, um elo que se traduz por uma relação que transcende os elementos externos e históricos da função do poeta em retratar seu século: a relação da inspiração, da assimilação de elementos sutis que impregnam os processos de criação literária. Ao fazê-lo, o poeta brasileiro inclui-se, consciente ou inconscientemente, nesse processo. (ALVES,1999, P.55)

O “elo de inspiração”, mencionado pela professora, parece transferir repertórios estrangeiros (e de outras épocas) para a representação romântica brasileira do século XIX. No poema “Idéias Íntimas” inserido na segunda parte de *Lira dos Vinte Anos* está repleto de homenagens e consagrações aos poetas românticos ou que foram acolhidos pelo romantismo como Ossian, Byron, Hugo, Shakespeare, Georges Sand, Goethe e outros. No que concerne às epígrafes, comentários, homenagens e traduções é evidente que Azevedo recebeu muito da literatura externa em referência ao conceito de “inspiração” caracterizada pelo autor como platônica e passível de ser apropriada.

Segundo Vagner Camilo (1997), o prefácio de Hugo serviu como parâmetro da obra *Lira dos Vinte Anos* de Azevedo. (p.26). Uma vez que a obra poética é expressiva às disposições românticas e é responsável por conferir a temática da binomia, ou seja, da dualidade, que concentra uma interação romântica, uma vez que conduz uma teoria dos contrastes entrevista na relação entre os prefácios da primeira e da segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, que representariam, como sugere o poeta no prefácio à segunda parte do livro, as faces de Ariel e Caliban. *Lira dos Vinte Anos* apresenta indícios de uma obra inacabada em razão da morte prematura de Azevedo, porém os assuntos dissonantes e as explicações da repartição do eu-lírico nos prefácios já demonstram uma organização prévia, que encontra na fragmentação da subjetividade um mecanismo constitutivo. De acordo com Cilaine Alves (1999), *Lira dos Vinte Anos* é dividida em uma face “clássica”, revelada na primeira parte e uma outra face rebelde, revelada na segunda parte. À primeira face, correspondem características como amenidade, graciosidade e ingenuidade, inscritas numa poesia que aspira à dignidade dos sentimentos e a elevação da imaginação. Já na segunda parte tem-se uma sensibilidade sardônica,

a ironia consciente das convenções do romantismo, uma voz que elogia o desregramento moral e da fantasia, o que representa uma ruptura com a face pura e esperançosa revelada na primeira parte do livro:

Noutras palavras, a obra lírica de Álvares de Azevedo-autonomeada, dum primeiro momento, como “clássica” – espera dissolver as contradições da cultura procurando unificar a alma num reino transcendental, cantando fé e a esperança numa civilização ideal. No segundo momento, porém, o rompimento com o mundo da cultura se dá mediante à adoção de valores e formas de vida condenados pela moralidade vigente. Nesse momento, a consciência poética torna-se cética, refuta a imortalidade da alma e divide-se em várias personalidades tomadas socialmente como marginais. (ALVES, 1999, p.71)

A dissonância parece ser a essência da orientação estética que enfeixa os prefácios e a poesia de *Lira dos Vinte Anos*. Como dito, de um lado tem-se a faceta de “Ariel”: moderada, simples e inocente ao passo que a segunda face, a de Caliban, representa o contrário: é dissoluta, intensa, cínica. Eis os polos do fenômeno que recebe, no prefácio à segunda parte do livro a designação de “binomia”, como demonstra Cilaine Alves (1999)<sup>31</sup>. O prefácio da primeira parte, mesmo que breve, é repleto de sugestões que denotam um tom modesto, tímido, sentimental. Nele, o poeta chega mesmo a se desculpar por apresentar composições tão sujeitas às disposições internas:

São os primeiros cantos de um pobre poeta. Desculpai-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor. É uma lira, mas sem cordas; uma primavera, mas sem flores; uma coroa de folhas, mas sem viço. Cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que agitava um sonho, notas que o vento levou — com isso dou a lume essas harmonias. São as páginas despedaçadas de um livro não lido... E agora que despi a minha musa saudosa dos véus do mistério do meu amor e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida, por entre vós, derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração, ó meus amigos, recebei-a no peito e amai-a como o consolo, que foi, de uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor — esses dois raios luminosos do coração de Deus. (AZEVEDO, 2012, p.23)

---

<sup>31</sup> “A teoria do contraste’ recebe, em Álvares de Azevedo, o nome de ‘binomia’, designando, inicialmente, a divisão da consciência lírica em duas, de acordo com o espírito de contradição que a caracteriza, ora como um ser crente e idealista, ora cético e irônico.” (ALVES, 1999, p.59)

A simplicidade na caracterização da primeira parte conduz uma despreensão e um retraimento do eu-lírico em relação às composições que apresenta: “As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor.” (AZEVEDO, 2012, p.23). Ao passo que a segunda frase do prefácio emana um tom melancólico e deprimente, o eu-lírico se apresenta de maneira insegura e acanhada: “É uma lira, mas sem cordas; uma primavera, mas sem flores; uma coroa de folhas, mas sem viço.” (AZEVEDO, 2012, p.23). Em seguida são expostas as temáticas das disposições internas que se concebe a primeira parte: “Cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que agitava um sonho, notas que o vento levou” (AZEVEDO, 2012, p.23). Logo após, novamente, a modéstia: “São as páginas despedaçadas de um livro não lido...” (AZEVEDO, 2012, p.23), o que confere certo pessimismo ao tema que se mesclam em uma concentração de elementos que emanam clareza, ternura e graciosidade em “doçura dos seus cânticos de amor” (AZEVEDO, 2012, p.23) e “dou a lume essas harmonias” (AZEVEDO, 2012, p.23) que enfatizam a noção de uma face trágica, mas esperançosa. De maneira despreziosa e introvertida o eu-lírico do primeiro prefácio se mostra como uma representação do belo melancólico que dispõe da sugestão e da esperança ao tratar dos assuntos internos, representado pela musa inspiradora “seminua e tímida” (AZEVEDO, 2012, p.23) e “que depunha fé na poesia e no amor” (AZEVEDO, 2012, p.23). Na última frase o eu-lírico manifesta sua perspectiva da poesia e do amor de conotação sublime<sup>32</sup> devido à purificação cristã em: “esses dois raios luminosos do coração de Deus” (AZEVEDO, 2012, p.23). De acordo com Cilaine Alves, o amparo divino configura um artifício do eu-lírico para a contemplação do ideal: “Tem-se um primeiro em que o ideal coincide com tudo aquilo que é expressão do divino, do infinito e da busca de plenitude no além-mundo.” (ALVES, 1999, p.75). O prefácio da primeira parte, antes de tudo, mostra o domínio do autor sobre o belo romântico e, conseqüentemente, da teoria dos contrastes em vista das referências ao cristianismo comentadas por Hugo em *O prefácio ao Cromwell*; assim como internaliza o sublime de modo a direcionar a estética do belo às disposições internas e aos sentimentos intimistas. O tom esperançoso que perpassa o prefácio é de

---

<sup>32</sup> Em sua teoria dos contrastes Victor Hugo ao conceituar o belo (ou sublime) faz referência à face bela do cristianismo e da natureza (o céu e a harmonia) ao passo que o grotesco está ligado aos horrores do inferno cristão: “Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é purificada pela moral cristã, ele [o grotesco] representará o papel da besta humana”. (HUGO, 2014, p.35)

extrema relevância já que é um ponto distinto na face lírica desiludida da segunda parte da obra. A esperança no amor, nas relações e na poesia aspiram à transformação da sociedade vigente vir a se tornar modelo de princípios e convicções do eu-lírico: “Noutras palavras, a obra lírica de Álvares de Azevedo-autonomeada, dum primeiro momento, como “clássica” – espera dissolver as contradições da cultura procurando unificar a alma num reino transcendental, cantando fé e a esperança numa civilização ideal.” (ALVES, 1999, p.71).

A transição de Ariel para Caliban é simbolizada no último poema da primeira parte intitulado “Lembrança de morrer”, em que o eu-lírico relata os últimos momentos antes do encontro com a morte. A qual corresponde ao rompimento com a face bela e amena da primeira parte como equivalente ao falecimento da personalidade aprazível de Ariel. Em seguida é apresentado o prefácio da segunda parte de maneira audaciosa e ousada na comparação com o prefácio anterior:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página! Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: — a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare. Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro se funda numa binomia: — duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces. Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fasbionable* desde Werther até René. Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no Henrique IV de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele polisson Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até ao extremo, dos liliputianos poetastros. Antes da Quaresma há o Carnaval. Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro. O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem: Homo sum, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias — isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia. O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que



encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico, sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem: — todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos. O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra. A poesia puríssima banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua. Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde. É assim. Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de Werther criou o Faust. Depois de Parisina e o Giaour de Byron vem o Cain e Don Juan – Don Juan que começa como Cain pelo amor e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica. Agora basta. Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não leses essas páginas, destinadas a não serem lidas. Deus me perdoe! Assim é tudo!... Até prefácios! (AZEVEDO, 2012, p.103,104)

Enquanto no primeiro prefácio o eu lírico começa sua apresentação de maneira acanhada e se desculpando, a personalidade que inicia o prefácio da segunda recorre a uma abrupta advertência ao leitor: “Cuidado, leitor, ao voltar esta página! ” (AZEVEDO, 2012, p.103) O aviso exclamativo ao leitor para que a eminência do choque e do susto que causa Caliban (face grotesca), o leitor não volte para o aprazível e às harmonias. Em seguida nega a face anterior idealista e esperançosa: “Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. ” (AZEVEDO, 2012, p.103) E introduz a transição de cenário: “Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica” (AZEVEDO, 2012, p.103). No segundo parágrafo há a explicação da obra e da binomia: “duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces. ” (AZEVEDO, 2012, p.103). A justificativa da existência de duas personalidades do eu lírico se fundamenta na representação do drama considerado por Victor Hugo como o conflito da luta entre os princípios opostos que tem origem no cristianismo e se manifesta pela natureza:

Ela [a poesia] se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem, entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo e a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (HUGO, 2014, p.27)

Desse modo, ao revelar “verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2012, p.103), a personalidade se insere como resultado da criação natural, portanto propensa tanto às graças quanto aos horrores. Em seguida vem a explicação do motivo da transmutação de Ariel para Caliban, segundo o eu-lírico: “quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais” (AZEVEDO, 2012, p.103). Ou seja, depois dos cantos suaves e líricas-amorosas há a necessidade do ridículo, do anormal e dos excessos pois se incluem no processo natural do efeito contrastante pela comparação. Nomeada pelo eu-lírico de “poesia do arremedo que anda na moda” (AZEVEDO, 2012, p.103), trata-se da poesia nova, moderna que tem como elemento inovador a estética do grotesco, que na metade do século XIX já vinha sendo testada e experimentada por outros poetas a partir de Victor Hugo. Do efeito contrastante que emana de “Antes da Quaresma há o Carnaval” (AZEVEDO, 2012, p.103,), o eu lírico utiliza do efeito da comparação contrastante que deriva do conceito de “quaresma” como período de resguardo, meditações religiosas e pudor; mas, ao contrapor com o conceito de Carnaval está ligado à liberdade extremada, de desafogo da seriedade, com isso demonstra não só uma explicação domínio sobre os efeitos dos opostos via contraposição de ideias teorizado por Hugo em *O prefácio ao Cromwell*: “Parece, ao contrário, que o grotesco é um termo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca, mais excitada” (HUGO, 1984, p.33). A partir desse artifício os efeitos se intensificam: o grotesco parece ainda mais grotesco e o sublime ainda mais sublime.

O eu lírico propõe uma trajetória que levaria da poesia elevada à modalidade irônica, sensível à realidade contrastante e mesmo ao grotesco (compreendido com rebaixamento e efusão da fantasia desregrada): “Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro. ” (AZEVEDO, 2012, p.103). Talvez aqui esteja uma referência à crise da representação romântica que viu necessidade da estética do grotesco uma via de reprodução para uma poesia mais ampla. Ao cair “sentindo suas asas de ouro” (AZEVEDO, 2012, p.103) há uma imagem simbólica do afastamento do modelo de poesia inclinada aos elementos aprazíveis dos neoclássicos e pousar no chão, na realidade e nas representações verdadeiras que incluem componentes feios, ridículos, disformes e obscenos. Como exemplo o eu-lírico enfatiza as disposições da carne e dos pecados, os vícios e os crimes: “Vê,

ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias — isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. ” (AZEVEDO, 2012, p.104). E ressalta que sem as manifestações do corpo não haveria poesia: “E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia” (AZEVEDO, 2012, p.104). É o momento que a face grotesca se define como produto da natureza e do cristianismo pois se vê como duplo, portador de uma alma e um corpo que conduzem as disposições humanas. Segundo Hugo, isso origina da religião cristã, que, por ser completa (ampla), ensina os princípios da dualidade ao homem:

Esta religião é completa, porque é verdadeira; entre seu dogma e seu culto, ela cimenta profundamente a moral. E de início, como primeiras verdades, ensina ao homem que ele tem suas vidas que deve viver, uma passageira e outra imortal; uma da terra, a outra do céu. Mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é o ponto de intersecção, o anel comum das duas cadeias de seres que abraçam a própria criação, da série dos seres materiais, da série dos seres incorpóreos, a primeira, partindo da pedra para chegar ao homem, a segunda, partindo do homem para acabar em Deus. (HUGO, 2014, p. 21-22)

No parágrafo seguinte, é mencionada a “exaustão causada pelo sentimentalismo” (AZEVEDO, 2012, p.104), a qual é referente à face bela e amena da primeira parte da “alma que ama e que canta porque sua vida é amor e canto” (AZEVEDO, 2012, p.23) e questiona o motivo de não serem representados os amores da “vida real”. A partir da definição dos dois conceitos de amor, a leitura que se pode fazer é que a primeira se refere ao amor idealizado e a outra relacionada aos amores que não preenchem as expectativas do ideal do eu-lírico. O apelo à modernidade hugoana vem da definição de “poema novo” capaz de expressar “muita verdade e muita natureza” (AZEVEDO, 2012, p.104) semelhante à teoria de Hugo da poesia do cristianismo (ou o caráter do drama) da representação da realidade que abrange tanto o belo quanto o feio como via de imitação do homem e da natureza: “A poesia nascida do cristianismo, a poesia do nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação.” (HUGO, 2014, p. 46). Tal combinação é recorrente na divisão

entre o sublime e o grotesco em *Lira dos Vinte Anos*, logo trata-se de uma escolha que atesta consciência das novidades estéticas introduzidas pelo romantismo na literatura brasileira, em particular no que se refere à teoria dos contrastes delineada por Victor Hugo.

No prefácio, o poeta inclina-se ao grotesco e manifesta total desconsideração com a moralidade “que sem ser obsceno pode ser erótico sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem”. Tal recurso é fundamental na dissociação com a face bela da primeira parte que demonstra pudor e inocência. De acordo com Cilaine Alves (1999) à medida que a face bela se preocupa com a sociedade, a cultura e a religiosidade, a face grotesca é descontente com a civilização e com a cultura que não satisfazem o ideal de sociedade para o eu lírico que utiliza dos efeitos do grotesco como maneira de demonstrar sua frustração:

Assim, enquanto as poesias que visam a transcendência apresentam metáforas vagas e indefinidas o suficiente para retratar uma espiritualidade almejada, as de cunho marginal expressam a insatisfação com os rumos da cultura mediante a exploração da vida material e sensível, insto é, fazendo a apologia de valores e comportamentos devassos e aproximando-se, no que tange à representação, do código byroniano. (ALVES, 1999, p. 71)

Os últimos parágrafos do prefácio à primeira parte e do prefácio à segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, são análogos pelo contato com o leitor e a menção divina: “Agora basta. Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesses essas páginas, destinadas a não serem lidas. Deus me perdoe!” (AZEVEDO, 2012, p.104). Conforme a face sublime da primeira parte apresenta a musa “esperançosa”, “seminua e tímida” e pede a recepção da inspiração ao leitor, a face grotesca atribui modernidade ao leitor que dispõe das manifestações excêntricas. Até o momento, ambas as personalidades acolhem o receptor de alguma forma, a primeira acomoda o leitor pelo tom encantador e ameno e a outra acolhe por meio da inclusão do leitor à poesia moderna. Entretanto, no contexto da invocação divina ambas se distinguem, a face de Ariel se refere à Deus relacionado à poesia e ao amor de modo que Caliban pede perdão previamente pelas páginas que seguem a segunda parte da obra. A aproximação divina de Ariel tem direta relação com o sublime pois é santificada pelo cristianismo ao passo que o afastamento de Deus reflete as disposições malignas, de acordo com Hugo: “Com efeito, na poesia nova, enquanto

o sublime representará a alma tal qual ela é purificada pela moral cristã, ele [grotesco] representará o papel da besta humana.” (HUGO, 2014, p.35)

Como dito, as repartições do “eu” manifestados nos prefácios de *Lira dos Vinte Anos* usam da mesma lógica da teoria dos contrastes de Victor Hugo em *O prefácio ao Cromwell*. Além de uma face bela e a face grotesca, as personalidades se dividem entre alma e corpo, ideal e realidade e aproximação e afastamento divino. Os prefácios de Álvares de Azevedo concentram não apenas um programa particular, mas a orientação estética de uma geração que ressoa os conceitos hugoanos do sublime e do grotesco como meio de representação romântica. A sintonia dessa geração pode ser observada entre as obras de Azevedo e Bernardo Guimarães que buscaram apreender novos meios de expressão poética a partir do cultivo do contrastante. Ambos escreveram baladas que promovem experiências com a forma tradicional do gênero e manifestam o gosto pelos contrastes, ironia, melancolia e humor. Azevedo apresenta um cenário tipicamente belo e encantador na balada “Cantiga” por apresentar uma série de elementos graciosos e delicados como rosas, corações e castelos dourados, assim como a temática trovadoresca do cortejo da donzela também emana uma atmosfera harmoniosa e aprazível. Contudo, “Meu sonho” demonstra o grotesco terrífico na cavalgada de uma face fantasmagórica da subjetividade. A narrativa é perpassada por elementos que manifestam o grotesco do inferno cristão (ou a ausência de Deus) como trevas, tumbas e caveiras. Da mesma forma, Bernardo Guimarães utiliza da técnica do contraste com a religiosidade cristã em “A orgia dos Duendes” por revelar um cenário do sabá de bruxas, animais, lobisomens e esqueletos que participam do festejo infernal. Assim como na outra balada do autor intitulada “Galope Infernal” que parodia a tradição da balada de cavalgada do movimento pré-romântico ao inverter os papéis dos personagens e suas trajetórias.

Com efeito, os prefácios de Azevedo constituem uma teoria poética romântica semelhante à teoria dos contrastes de Hugo. Na teoria de Victor Hugo, presente n’ *O prefácio ao Cromwell* há orientações gerais que envolvem a literatura. Já em Álvares de Azevedo, a teoria do contraste é sobretudo o descortinamento de um programa particular de poesia. Todavia, como demonstram algumas práticas poéticas do romantismo brasileiro, as ideias de Álvares de Azevedo permitem compreender as orientações estéticas de sua geração. Apesar de se tratar de uma obra inacabada

devido à morte prematura de Azevedo, *Lira dos Vinte Anos* não deixa de manifestar profunda consciência da identidade da poesia romântica.

## 5.1 “VARIAÇÕES DA CAVALGADA NOTURNA: ‘À UN PASSANT’, DE VICTOR HUGO E ‘MEU SONHO’, DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Inclusa na terceira parte de *Lira dos Vinte Anos* (1853), a balada de temática sobrenatural “Meu sonho” é um dos poemas mais bem estruturados de Álvares de Azevedo pelo trabalho com o ritmo anapesto e a construção da atmosfera sobrenatural que rege o caminho do cavaleiro nela apresentado. A balada coloca em cena a trajetória de um cavaleiro fantasmagórico, perseguido por uma turba em fúria e que galopa na noite assombrada. A narrativa faz parte da tradição da balada do pré-romantismo alemão *Sturm und Drang* e conserva o enredo da cavalgada noturna e sobrenatural semelhante à balada de Goethe “O rei dos Elfos” e à balada “Lenore”, de Bürger. O cenário tem composição sombria e macabra por se tratar de um delírio interno simbolizado pela cavalgada frenética intensificada pelo ritmo do anapesto que acrescenta atmosfera a narrativa ao simular a sonoridade do galope. A balada do poeta brasileiro é inteiramente subjetiva e gira em torno de si mesma seja no tema lírico ou na estrutura voltada para a expressão íntima como afirma Antônio Candido<sup>33</sup> (1985). A linguagem fragmentária revela elementos e poupa outros, abre espaço para preencher o cenário com a imaginação seja por parte do receptor quanto do eu-lírico que lidam com as sugestões do quadro apavorante que se constrói.

A narrativa fantástica de linguagem fragmentária é análoga à décima *ballade* de Victor Hugo intitulada “*À un passant*” em *Odes et Ballades* (1826). A qual também apresenta indícios de um diálogo com a tradição do pré-romantismo germânico uma vez que o contexto da criação imaginativa motivada pelo medo afeta a racionalidade do cavaleiro. Na história, um cavaleiro viajante, ao passar por uma região desconhecida, começa a supor uma variedade de terrores noturnos resultados de uma fantasia plena que prende o eu-lírico em seus devaneios. A ação do viajante é mínima, mas a imaginação é disparada na sugestão do cenário noturno e desconhecido. As baladas de Hugo e Azevedo refletem semelhanças na temática da cavalgada noturna, na linguagem sugestiva de construção do cenário sombrio,

---

<sup>33</sup> “[...] enquanto por definição a balada é objetiva, narrando sequências de atos e fatos em relação aos quais o emissor do discurso está de fora, “Meu sonho” é uma narrativa toda interior, uma espécie de drama vivido pelo próprio emissor, onde o elemento dialógico corresponde ao desdobramento da alma. (CANDIDO, 1985. p. 49)

assim como revelam apropriação e adaptação da balada sobrenatural do movimento alemão *Sturm und Drang*.

A *ballade* de Hugo “*À un passant*” publicada em 1826, concentra uma narrativa repleta de sugestividade e conta a passagem de um viajante sob um trajeto misterioso que parece instigar a manifestação de medos e terrores internos do cavaleiro. A partir do discurso indireto livre a voz do narrador é intrínseca aos pensamentos do viajante, a dúvida que paira é se o cenário macabro é real ou produto de fantasias motivadas pelo medo:

*Voyageur, qui, la nuit, sur le pavé sonore  
De ton chien inquiet passes accompagné,  
Après le jour brûlant, pourquoi marcher encore ?  
Où mènes-tu si tard ton cheval résigné ?*

*La nuit ! – Ne crains-tu pas d'entrevoir la stature  
Du brigand dont un sabre a chargé la ceinture ?  
Ou qu'un de ces vieux loups, près des routes rôdants,  
Qui du fer des coursiers méprisent l'étincelle,  
D'un bond brusque et soudain s'attachant à ta selle,  
Ne mêle à ton sang noir l'écume de ses dents ?*

*Ne crains-tu pas surtout qu'un follet à cette heure  
N'allonge sous tes pas le chemin qui te leurre,  
Et ne te fasse, hélas ! ainsi qu'aux anciens jours,  
Rêvant quelque logis dont la vitre scintille  
Et le faisán doré par l'âtre qui pétille,  
Marcher vers des clartés qui reculent toujours ?*

*Crains d'aborder la plaine où le sabbat s'assemble,  
Où les démons hurlants viennent danser ensemble ;  
Ces murs maudits par Dieu, par Satan profanés,  
Ce magique château dont l'enfer sait l'histoire,  
Et qui, désert le jour, quand tombe la nuit noire,  
Enflamme ses vitraux dans l'ombre illuminés !*

*Voyageur isolé, qui t'éloignes si vite,  
De ton chien inquiet la nuit accompagné,  
Après le jour brûlant, quand le repos t'invite  
Où mènes-tu si tard ton cheval résigné ?<sup>34</sup>*

---

<sup>34</sup> Viajante, que, à noite, sobre a estrada sonora / De seu cachorro inquieto passas acompanhado / Depois do dia reluzente, por que ainda caminhar? / Para onde levas tão tarde teu cavalo resignado? / À noite! Não tens medo de avistar o corpo / Do bandido cujo cinto carrega um Sabre? / Ou àqueles velhos lobos, rondando as estradas / Quem do ferro dos mensageiros desprezam as faíscas / De um salto brusco e repentino, se agarrando à sua sela, / Não mistura ao teu escuro sangue a espuma de seus dentes? / Não temas, sobretudo, à um espírito à esta hora / Não te prolongues sob o caminho que te ilude / E não te faças, desgraçadamente! Assim como nos velhos tempos / Sonhando alguma morada cujo vitral brilha / E o faisão, dourado pela lareira que irradia / Caminhar para as claridades que sempre se afastam? / Tens medo de se aproximar da planície onde o Sabá se reúne, / Onde os demônios uivantes vêm junto dançar / Esses muros amaldiçoados por Deus, por Satã profanados / Este mágico castelo cujo inferno sabe a história / E quem, deserta o dia, quando cai a noite escura /



(HUGO, 1885, p. 475- 476)

A primeira estrofe configura o refrão da balada já que possui muita semelhança à última estrofe que parecem indicar, respectivamente, um começo e um fim ou uma entrada e uma saída. Pela característica narrativa da balada é permitido o discurso indireto livre, portanto há um eu-lírico que narra a cena e os pensamentos do cavaleiro e as várias referências em segunda pessoa denunciam aproximação e informalidade entre narrador e viajante. A esfera noturna é logo anunciada para a aclimatação da atmosfera sombria, referida tanto em “*la nuit*” quanto na metáfora “*Après le jour brûlant*” representado pelo contrário: o não dia ou o contrário da luz. Em seguida, os questionamentos emulam os alertas da consciência na iminência do medo: “*pourquoi marcher encore? / Où mènes-tu si tard ton cheval résigné?*”. Como uma voz da razão que questiona os movimentos do viajante assim como expõe sua vulnerabilidade de andar em solo desconhecido. A apresentação do tema misterioso gera uma inquietação pelo o que pode vir a seguir e é simultânea tanto para o leitor quanto ao viajante. São apenas nos refrões que se passam as únicas ações concretas do cavaleiro como “*passes accompagné*”, “*marcher*” ou “*Où mènes-tu*”. Diferente dos versos das estrofes seguintes iniciadas em “*Ne crains-tu*” ou “*Crains*” indicando o produto da fantasia em ação que testa os medos e delírios do viajante. O uso constante do verbo *Craindre* reforça os eventos que se passam na mente do viajante e não são concretos, mas motivados pelo ambiente noturno pavoroso e suscetível às aflições.

A segunda estrofe faz referência à entrada do viajante na própria imaginação a partir de hipóteses e suposições que são lançadas à consciência que se confunde nos sentidos e questionamentos delirantes: “*La nuit! – Ne crains-tu pas d’entrevoir la stature / Du brigand dont un sabre a chargé la ceinture?*”. É de maneira repentina que o viajante começa a duvidar se realmente visualizou lobos se agarrarem à sela do cavalo em “*D’un bond brusque et soudain s’attachant à ta selle*”. Os questionamentos da realidade são lançados como hipóteses e suposições que sugerem uma aceitação da fantasia por parte do viajante, uma vez que todos os eventos são voltados para o cavaleiro e visam à consumação de seus temores

---

Incendeia seus vitrais nas sombras iluminadas! / Viajante solitário que te afastas tão rápido, / De teu cachorro inquieto à noite acompanhado / Depois do dia reluzente, quando o repouso te convida / Para onde levas teu cavalo resignado? ” (HUGO, 1885, p. 475- 476, tradução nossa)

internos. O conteúdo assustador da segunda estrofe permanece nos elementos que, mesmo ali imaginados, pertencem à esfera do real. Um bandido que carrega uma espada e velhos lobos famintos são figuras amedrontadoras, mas não chegam a ser fantásticos ou sobrenaturais. A sensação é de que os delírios se desenvolvem de maneira crescente: se iniciam dos elementos empíricos que evoluem até os sobrenaturais: produtos da imaginação despertada pelos perigos iminentes da noite. É como se os primeiros terrores de uma estrada noturna – como lobos e bandidos – fossem o ponto de partida dos alertas da consciência sob o ambiente sinistro e intimidador. Portanto, durante a segunda estrofe, nos deparamos com um começo de alucinação em que são mostrados apenas indícios de episódios ilusórios como a sugestão da presença do bandido apenas pela silhueta ou “*stature*”; da mesma maneira os velhos lobos são mencionados, mas não estão ali precisamente, mas ao máximo em seu entorno “*près des routes rôdants*”. Somente nos últimos versos que as ilusões realmente se voltam para o viajante « *D'un bond brusque et soudain s'attachant à ta selle / Ne mêle à ton sang noir l'écume de ses dents?* », das hipóteses anteriores, nenhuma incitou atingir tão diretamente o viajante como o episódio inesperado de lobos se agarrando à sela do cavaleiro, insinuando mordidas sangrentas. Na ilustração inspirada no poema que leva o mesmo nome: “*À un passant*” de Paul Henri- Régereau (1885), o pintor retrata o cenário noturno e sombrio pelo qual passa o viajante; os elementos reais como a noite, a coruja, o arvoredo, o viajante e seu cavalo são pintados em tinta escura pois são concretos. Assim, formam um conjunto de sinais que incita o pavor noturno e gera elementos imaginativos, translúcidos e vaporosos que emanam das estranhas dos bosques e se direcionam a aterrorizar o cavaleiro:

**Figura 1** – “À un passant” de Paul Henri – Régereau (1885)



Fonte: *Paris Musée Maison de Victor Hugo Hauteville House Étude non retenue pour la vignette de titre de la Ballade X, de "Odes et Ballades".*

Da hipótese de lobos que se agarram à sela e de mordem suas pernas, a cena já se renova e começam outras sugestões do narrador. Isso atesta o modo como o conteúdo imaginativo rege a balada, uma vez que o ataque dos lobos não se conclui e a alucinação se esvai para gerar outra. São nos momentos de terror máximo em que a razão se restaura, mas pouco permanece ao gerar ilusões cada vez mais assustadoras. É como se cada vez que o eu-lírico insiste em permanecer racional e lógico os delírios retornam ainda mais fortes e agressivos. Em “*Marcher vers des clartés qui reculent toujours?*”; a consciência tem um momento de razão ao pensar na claridade como a saída da noite que tanto apavora o cavaleiro.

Entretanto, pensamento racional se encerra na instância do cenário ilusório e infernal do Sabá de demônios. O verso seguinte retoma o delírio ainda mais sobrenatural e mais próximo do viajante: “*Crains d'aborder la plaine où le sabbat s'assemble?*”. Ainda na terceira estrofe, uma aparição é sugerida “*Ne crains-tu pas surtout qu'un follet à cette heure*” alerta o viajante sobre o que parece ser um espectro ou assombração, é o momento em que as fantasias começam a tomar formas sobrenaturais. A menção do horário em “*à cette heure*”, indicando o período noturno, atesta que os temores se despertam na noite responsável por conduzir a fantasia delirante. Em seguida, sinaliza a voz da razão que é a atmosfera sombria a causadora das ilusões em “*N'allonge sous tes pas le chemin qui te leurre,*”. Um episódio alucinante do passado é retomado: uma miragem formada por uma casa aconchegante, de vitrais, lareiras e um faisão dourado. Ao revelar alucinações

passadas, entende-se que o delírio estimulado pela esfera noturna é recorrente ao cavaleiro: “*Et ne te fasse, hélas! ainsi qu’aux anciens jours*”. A referência ao sonho dos “velhos tempos” é repreendida pela consciência, insinuando como o episódio fantástico anterior pode ter impregnado os delírios do cavaleiro, e por isso, as constantes indagações de dúvidas e as tentativas de permanecer da realidade.

A quarta estrofe figura o ápice da loucura, a imaginação do viajante já se encontra tão estimulada que recorre à manifestação de criaturas diabólicas de Sabás, demônios e castelos macabros. A sequência crescente dos acontecimentos terríficos se intensifica à medida que o cavaleiro permanece no bosque, uma vez que imaginou a primeira hipótese abriu espaço para o emprego da fantasia que o levou às ilusões mais tenebrosas. Depois das diversas tentativas do eu-lírico de resistir aos produtos imaginativos, a fantasia atinge o seu máximo e reproduz um cenário legítimo do inferno cristão explicado por Victor Hugo em *Do grotesco e do Sublime*<sup>35</sup>. Assim como a menção do sagrado e do profano no mesmo verso intensifica a ação grotesca pois são colocados frente à frente em: “*Ces murs maudits par Dieu, par Satan profanés*” o que concentra o efeito dos contrastes, pois realça o grotesco profano de Satã a partir da comparação com o belo sagrado pela menção à Deus.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2010, p.33)

A cena da última estrofe: “*Voyageur isolé, qui t’éloignes si vite,*” define a pressa do cavaleiro em sair da estrada alucinante. O refrão é utilizado de forma estratégica por Hugo, pois mostra a entrada do cavaleiro ao bosque (primeiro refrão) e sua escapatória (último refrão). Desse modo, reforça o pensamento de o ambiente

---

<sup>35</sup> No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, as mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do Sabá; é ele que ainda dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, ao Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. (HUGO, 2014, p. 30-31)

noturno que incita e promove os devaneios e fantasias que consomem até o delírio de quem passa sozinho sob a estrada noturna. O viajante se permite a fantasia que passa a conduzir os medos suscitados pelas sombras. A partir do estímulo inicial da noite a imaginação manifesta desde os medos relacionados à esfera do real como lobos e bandidos, até os delírios sobrenaturais de um Sabá de demônios. A loucura do eu-lírico não está apenas nas fantasias que o inundam, mas também se encontra na dubiedade de impressões que oscilam frequentemente entre reais e imaginativas, ao passo que fica cada vez mais difícil diferenciar o que é delírio e o que é realidade.

A balada “Meu sonho” de Álvares de Azevedo compartilha da temática misteriosa e reproduzida pela linguagem fragmentária que sugere mais do que explica. A introdução ao mundo dos sonhos é imediata e a sonoridade do ritmo anapesto, composto por duas átonas e uma tônica, ilustra o contexto de cavalgada do galope frenético. O diálogo próprio do gênero da balada acontece de maneira interna devido à divisão de eu-lírico entre “Eu” e “Fantasma”:

#### MEU SONHO

##### EU

Cavaleiro das armas escuras,  
Onde vais pelas trevas impuras  
Com a espada sanguenta na mão?  
Por que brilham teus olhos ardentes  
E gemidos nos lábios frementes  
Vertem fogo do teu coração?

Cavaleiro, quem és? - O remorso?  
Do corcel te debruças no dorso...  
E galopas do vale através...  
Oh! da estrada acordando as poeiras  
Não escutas gritar as caveiras  
E morder-te o fantasma nos pés?

Onde vais pelas trevas impuras,  
Cavaleiro das armas escuras,  
Macilento qual morto na tumba?...  
Tu escutas... Na longa montanha  
Um tropel teu galope acompanha?  
E um clamor de vingança retumba?

##### O FANTASMA

Sou o sonho de tua esperança,  
Tua febre que nunca descansa,  
O delírio que te há de matar!...  
(AZEVEDO, 2002 p. 110-111)

Álvares de Azevedo no poema “Meu sonho” (1853) também faz uso da lírica de maneira intensa ao compor camadas de subjetivismo. As quais, por meio da composição de quadros líricos, descrevem emoções para depois criar projeções inconscientes explicados na aparição do Fantasma. De acordo com Candido em *Na sala de Aula* (1985), a escolha do gênero da balada é estratégica, pois Azevedo utiliza dela para inovar ao inverter a característica da balada em elemento dialógico submetido ao elemento narrativo. O autor apresenta o elemento narrativo em primeiro plano ao modo que dialoga e questiona com o próprio eu e seu inconsciente. Ou seja, interioriza o gênero intensificando ainda mais a lírica e o efeito de delírio:

Essa transmutação poderia ser vista como um tipo extremo, não previsto, de hipertrofia do elemento lírico, que, segundo um estudioso austríaco, se associa na balada ao dramático, possibilitando modulações de largo âmbito e favorecendo não apenas a intensidade do efeito, mas a manifestação do narrador como presença, ao contrário da narrativa épica. (CANDIDO, 1985, p. 49-50)

A divisão entre o Eu e o Fantasma concentra o registro lírico da balada, ao passo que o cavaleiro é perseguido por seus remorsos e angústias que não deixam de representar a si mesmo. O primeiro indício de repartição do eu lírico se dá na escolha da primeira pessoa “Eu” seguido de um vocativo em terceira pessoa “Cavaleiro”; contrário ao primeiro verso que descreve o Fantasma começado pela primeira pessoa “Sou”. Portanto, ao sugerir falar de si mesmo fala do cavaleiro fantasma pois também é parte dele, como um fragmento do íntimo que representa os tormentos internos do eu-lírico. Desse modo, no campo do intimismo e da subjetividade, a divisão dos “eus” já se mostra presente a partir da ambiguidade na descrição de si mesmo pela referência instantânea ao cavaleiro. Durante a narrativa o eu-lírico aparenta não conhecer o cavaleiro fantasma, mas o pronome de segunda pessoa utilizado nas menções ao cavaleiro denuncia a proximidade, pois faz referência ao interno que toma forma de Fantasma e se exterioriza via remorsos e angústias. No verso “Tua febre que nunca descansa” é insinuada a frequência dos delírios, o Fantasma é elemento constante, familiar e intrínseco aos sonhos do eu-lírico. Assim, os questionamentos se tornam monólogos e indagações internas. A balada de Azevedo leva um total de dez interrogativas que ajudam a compor a

atmosfera sombria justamente por narrarem o cenário inóspito que tenta ser compreendido tanto pelo eu-lírico quanto pelo leitor.

De maneira similar, as loucuras internas e a divisão de consciência são recorrentes na balada de Hugo “*À un passant*”. A narrativa se divide entre o narrador e o cavaleiro que parecem ser intrínsecos, ao passo que o narrador compreende o que se passa na mente do cavaleiro e faz alertas aos perigos iminentes da noite. Logo, a loucura também é familiar ao eu-lírico que menciona já ter tido episódios alucinantes no passado: “*Et ne te fasse, hélas! ainsi qu'aux anciens jours, / Rêvant quelque logis dont la vitre scintille*”. O despertar dos delírios se dá em razão do ambiente noturno que suscita impressões misteriosas se tornando tão expressivas que movem o cavaleiro até sua saída da estrada alucinante. Os vocativos referentes ao cavaleiro e os variados questionamentos também se assemelham nas baladas a partir da técnica de descrição e indagação do cenário sombrio: “*Après le jour brûlant, pourquoi marcher encore? / Où mènes-tu si tard ton cheval résigné?* ». A passagem refletida nos versos de Azevedo é análoga à forma da balada francesa: “Onde vais pelas trevas impuras / Com a espada sanguenta na mão? ”. A imagem de criaturas se agarrando às selas dos cavaleiros também é recuperada em forma de indagação em Azevedo “Não escutas gritar as caveiras / E morder-te o fantasma nos pés? ”. Correspondente à cena da balada hugoana em “*D'un bond brusque et soudain s'attachant à ta selle*” .

Sobre o fracionamento da linguagem, próprio da alegoria, Walter Benjamin em *Origem do drama Barroco Alemão* (1984), explica a maneira que o diálogo intensifica a sugestão. Em “Meu sonho”, Azevedo utiliza da característica do diálogo e converte ao íntimo, conversando e questionando o próprio “eu”. O poema se desenvolve como tentativa de comunicação e fuga do íntimo que se intensifica até dar voz ao Fantasma (inconsciente). Desse modo, o poema de Álvares de Azevedo figura uma alegoria dos temores internos como o delírio, o remorso e a angústia.

Perpassado pela lírica, os encontros do “eu”, a presença do inconsciente juntamente à sensação fantasmagórica do poema, parecem se relacionar àquilo que Sigmund Freud (1919) chama de *Das Unheimlich*, ou, em tradução corrente em português, “o inquietante/estranho”. Segundo Freud, essa categoria reveste a eclosão em forma assustadora de conteúdos e experiências reprimidas no inconsciente (FREUD, 1996). O estranho freudiano é o retorno daquilo que foi reprimido como fantasmagoria horrenda. No caso do poema de Álvares de Azevedo

sabe-se que o cavaleiro remete a algum conteúdo oculto, referindo-se a si própria como uma febre incessante, o delírio do eu lírico. Em outras palavras, trata-se de uma realidade íntima, inconsciente, talvez inconfessável, que se manifesta como algo assustador – o fantasma de um cavaleiro negro.

Esse acúmulo de conflitos representados pelas loucuras do “eu” configuram uma gama ainda maior de elipses e fragmentos com o objetivo de surtir o mesmo efeito de desordem sentido pelo Cavaleiro. Portanto, à medida que a confrontação pessoal entre o eu-lírico e seu inconsciente se intensificam, resulta também em uma atmosfera ainda mais sombria regida pela musicalidade proveniente da balada e do ritmo do anapesto que conduz o clima de medo. De acordo com Benjamin, esse recurso tende a aproximar as relações entre texto e vida, o poema emula a desordem e o caos de uma mente alucinada pelo medo como um recurso do drama moderno: “Quando a confrontação se torna colérica e violenta, os fragmentos linguísticos se amontoam [...]. Essa técnica é útil para suscitar emoções teatrais, mas não se limita de modo algum ao drama.” (BENJAMIN, 1984, p. 230). A primeira parte da balada é inteiramente dramática, uma vez que propõe a definição do enigma ao apresentar o Fantasma como resposta das indagações do eu-lírico. Entretanto, a definição do Fantasma acaba por deixar o assunto ainda mais indecifrável, pois é equivalente aos sentimentos tumultuados de medo que perpassam o cavaleiro. Desse modo, a linguagem elíptica se reflete na agitação representada pelos questionamentos e sugestões da atmosfera escurecida do sonho.

O discurso fragmentário apresenta a visão de um cavaleiro cercado por signos sugestivos, cujo sentido preciso não é dado pelo poema. “Meu Sonho” parece relacionar-se, nesse aspecto, ao tipo de construção típica da arte moderna que Umberto Eco define como “obra aberta” (ECO, 1969): construções artísticas propositalmente sugestivas, cuja incompletude semântica surge como um desafio ao leitor/espectador, o invocando a “preencher” tais lacunas via interpretação subjetiva. De acordo com Eco, o próprio uso do símbolo como comunicação do indefinido já desperta novas interpretações, pois está ligado ao universo individual de cada leitor. (ECO, 1969, p. 46).

Nas baladas de Victor Hugo e Álvares de Azevedo, como os poemas sugestivos em geral, não conferem uma total liberdade interpretativa, mas



proporciona o que Eco (1969) explica como sugestão orientada: em que as imagens se articulam em um sistema que orienta a interpretação. De acordo com Eco:

As sugestões são voluntárias, estimuladas, explicitamente evocadas, mas dentro dos limites preestabelecidos pelo autor, ou, melhor, pela máquina estética que ele pôs em movimento. A máquina estética não ignora as capacidades pessoais de reação dos espectadores, pelo contrário, as chama ao jogo e as converte em condição necessária para sua subsistência e para seu sucesso; mas as orienta e domina. (ECO, 1969, p. 82)

Álvares de Azevedo utiliza de palavras cujo sentido imediato escapa aos elementos empíricos e exatos, configurando imagens que parecem autônomas, tais como o cavaleiro negro, os esqueletos e fantasmas, o tropel vingativo, mas que quando são relacionadas a remorso e delírio, sugerem nexos semânticos pouco claros e enigmáticos, despertando toda sorte de especulações, abrindo vasto campo para a interpretação de tais signos. A concepção do cenário fantástico é sugerida ao longo do poema, mas não é descrita claramente, dos elementos que compõem o cenário da cavalgada são: “trevas impuras”, “armas escuras”, “galopes do vale”, “estrada”, “caveiras”, “fantasmas”, “longa montanha” e “noite assombrada”. Os indícios concretos são mínimos e aleatórios como “vale” e “montanha”, pois servem apenas para uma breve aclimatação, o restante é produto do universo onírico. Por se tratar da esfera do sonho, os acontecimentos são apenas sentidos e as descrições são carregadas do assombro contido na visão do eu-lírico. Da mesma maneira que ocorre na metáfora “trevas impuras”, em que porta um juízo do eu-lírico ao representar a noite; o que é semelhante à metáfora da ballade de Hugo “*Après le jour brûlant*” pois ao retratar o cenário noturno já indica a ausência do dia e a presença das sombras. Ainda assim, os elementos apenas indicam e compõem mais atmosfera terrífica além de gerar imagens.

A partir dos elementos escolhidos pelo eu-lírico para o efeito sombrio é observado um repertório europeu como “longa montanha”, “armas escuras”, “caveiras” e “fantasmas”; tais componentes revelam o estilo da balada europeia incorporada por Azevedo semelhante à tradição da balada de cavalgada sobrenatural do *Sturm und Drang* também compartilhada por Victor Hugo em “*À un passant*”. Desse modo, não há preocupação por parte do poeta brasileiro em demonstrar cor local ou regionalismo, mas atesta verificação e experimentação com o modelo do gênero apropriado pelo movimento pré-romântico germânico que surtiu

influência também na *ballade* de Hugo. O método sugestivo na descrição de delírios e sonhos é o elemento em comum entre a balada de Hugo e Azevedo. Ao passo que em “*À un passant*” a alucinação é explorada no âmbito da dubiedade de impressões e da incerteza entre fantasia e realidade, na balada “meu sonho” os acontecimentos estão inteiramente na esfera onírica e não há oscilação entre elementos empíricos. Entretanto, a semelhança está em que os cavaleiros das duas narrativas não dispõem controle sobre as fantasias e, assim, são aterrorizados por elas. Como na *ballade* de Hugo, as alucinações são despertadas pela noite, em “meu sonho” o cenário noturno corresponde à atmosfera sombria necessária para a evasão das loucuras internas. Isso ocorre, pois na balada de Hugo presenciamos a construção do delírio de forma gradativa, começando pela alucinação dos elementos reais até os sobrenaturais produtos da fantasia que se tornam cada vez mais fora de controle à medida que o cavaleiro insiste no caminho, logo, insistindo também no estímulo dos delírios. Já na composição de Azevedo somos arremessados na instância do sonho e não há oportunidade de intervenção da realidade.

## 5.2 AS FIGURAÇÕES DA MUSA ROMÂNTICA ENTRE O ENCANTO E O DESENCANTO: “UNE FÉE”, DE VICTOR HUGO “É ELA! É ELA! É ELA!”, DE ÁLVARES DE AZEVEDO

A fada é uma personagem constante nas *ballades* de Hugo, a *ballade* première “*Une fée*” atesta certo rompimento com as odes via introdução de um universo fantástico. As fadas também protagonizam a segunda balada “*Le Sylphe*” e a décima quinta “*La fée et la Péri*”, ao decorrer dos três poemas, a figura fantástica emana poder e encantamento ao eu-lírico. O medievalismo fantasioso de uma Idade Média mistificada oriundo das baladas dos pré-românticos abre espaço para uma série de temas novos, elementos fantásticos e superstições pois adicionam complexidade e interação com o imaginário popular.

Ludmilla Charles-Wurtz, no artigo *Des Odes et Ballades aux Orientales, vers une libre circulation de la parole poétique* (2001), explica o motivo da rejeição das regras clássicas por parte de Hugo. O poeta visava um discurso de livre circulação, acessível e que colocasse em prática a igualdade de direitos como na *Declaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) proclamada pela revolução francesa<sup>36</sup>. Era importante um gênero poético que se encaixasse na teoria de uma poesia pura, popular e primitiva; e a balada, por ser um gênero híbrido e sensível à cultura do povo, portanto aberta à experimentação, pareceu suprir as necessidades da poesia romântica nesse sentido. Pois a balada que nos referimos aqui, a reintroduzida por Victor Hugo no começo do século XIX, é o que Durand Le-Guern chama de balada multiforme: uma criação forjada para se adaptar à sensibilidade romântica, visto que as baladas medievais de Eustache Deschamps e François Villon não demonstravam características líricas ou fantásticas, esses são traços românticos por excelência. De acordo com a autora, por carregar traços anticlássicos, populares e medievais, a balada é a manifestação do encontro entre o romantismo e idade média<sup>37</sup>. Pouco a

<sup>36</sup> *La Révolution française "déchaîn(e)" et "décloîtr(e)" le "jardin de poésie" aussi bien que la société : la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen accorde en droit à tous les individus le statut de sujet politique, esthétique et énonciatif, abolissant ainsi les règles qui régissaient l'art classique.* (WURTZ, 2001, p.1)

<sup>37</sup> *La ballade apparaît donc comme un genre protéiforme, même si nous avons pu définir quelques constantes dans la forme et dans les motifs utilisés. En conséquence, elle s'adapte bien à la sensibilité romantique qui souhaite échapper aux contraintes formelles et recherche une plus grande liberté dans la création poétique. Anti-classique, populaire et médiévale (même artificiellement), la ballade est l'une des manifestations de la rencontre entre romantisme et Moyen Âge.* (LE-GUERN, 2001, p.80)

pouco a onda medieval vai ocupando o espaço da antiguidade nos modelos e referências, Ludmilla Charles-Wurtz (2001) ressalta que a musa das *ballades* de Hugo é a fada da mesma maneira que o eu-lírico tem o papel de um trovador: “*Cet échange de la mythologie antique – Orphée et sa lyre – pour la mythologie médiévale*” (2001, p.6). Portanto, o fantástico é capaz de sustentar as amplas maneiras de representação romântica com o suporte do imaginário popular medieval.

Ao escolher a fada como musa das *ballades*, Hugo também traz à tona toda a repercussão em torno do imaginário da figura fantástica. Seres que antes apareciam somente nos contos de fada, em livros e na oralidade popular agora protagonizam a poesia romântica. Não só as fadas estão presentes nas baladas, como também duendes, bruxas, demônios, animais, gnomos e fantasmas, personagens que, mesmo mistificados pertencem aos contos e fábulas populares da idade média. A estudiosa Marina Warner em *Da fera à Loira* (1999) explica a concepção da fada no contexto dos contos de fadas como uma deusa do destino que partilha do conhecimento futuro com as Sibilas (p.40,41). Como nos contos “Cinderela” e “A Bela Adormecida” em que as fadas demonstram seu poder ao alterar o rumo vida das heroínas, seja ajudando na ida ao baile e ao conhecer o príncipe ou até ao receber o feitiço de um sono de mil anos. Segundo Marina Warner, em famílias conflituosas, a fada funciona como “um amuleto contra o desespero nos contos de fadas, a fada madrinha é o último encanto que resta para mudar seus temas e o destino de seus ouvintes” (WARNER, 1999, p.249). Portanto, no contexto dos contos de fadas, a própria fada parece frequentemente ocupar um papel secundário ou até mesmo de acessório que aparece de repente, realiza o desejo dos outros; como uma versão feminina do gênio da lâmpada em Aladin. Contudo, a posição da fada nas *ballades* de Victor Hugo é de protagonismo, sendo reverenciada como musa do gênero medieval. A criatura fantástica reintroduzida ao romantismo está em todos os lugares, enfeitiça e encanta o eu lírico, aproximando-se da figura de uma *femme fatale*, com isso demonstra o poder de sua presença e influência ao eu-lírico. Como musa, a fada tem o papel de inspiração ao eu-lírico e ilumina e transforma tudo o que ele vê. Desse modo, a figura fantástica representa não só a própria sensibilidade romântica de um olhar amplo, como faz alusão instantânea a um universo fantástico que já é reconhecido pelo público dado ao registro popular dos contos de fadas. À medida que a balada inaugural introduz uma fada, o leitor já

espera uma diversidade de seres fantásticos que o esperam. É como se após as *Odes*, adentrando as *Ballades*, fossemos transportados para um outro mundo que não pertence tanto à realidade; mas um universo de superstições, fantasias e sonhos que são compartilhados pelo poeta e reconhecidos pelo público via imaginário popular em comum. As fadas, assim como o gênero da balada, parecem funcionar como símbolos metalinguísticos pelo fato de revelarem muito mais do que aparentam, já que uma vez mencionadas acessam todo o imaginário fantástico do leitor. A introdução do gênero é muito significativa e se encaixa com a proposta de Victor Hugo em *O Prefácio ao Cromwell* (2014) de que “é preciso se inspirar nas fontes primitivas” (HUGO, 2014, p.65). Da mesma maneira, a balada é um gênero que cultiva imagens que são resultados do trabalho do poeta com a linguagem figurada, o estudioso Luciano Pellegrini no artigo *Lumières et gratuits. Le thème de la retraite dans les Odes et Ballades* explica a balada como um gênero que motiva imagens e cenários que nada mais são do que variações do mesmo tema:

*Les Ballades de Hugo ont ceci de particulier, par rapport à celles de Millevoye par exemple, son principal et immédiat prédécesseur dans la pratique du genre, que la narration y subit d'incessantes interruptions. Elle s'arrête souvent, comme un disque rayé, en des instants suspendus où le poète accumule images, métaphores et comparaisons, qui sont autant de variations sur le même thème.*<sup>38</sup>  
(PELLEGRINI, 2013, p.7)

Na teoria dos contrastes de Hugo, a *mimesis* romântica contempla não só o belo como o grotesco a partir da proposta de que devem ser representados ambos os lados da natureza, portanto se trataria de uma vontade de representação de mundo mais fidedigna. Da mesma maneira a teoria dos contrastes é reproduzida nas *Ballades* e na escolha da musa fantástica. Wurtz (2001) explica como a fada carrega uma posição complexa entre as estéticas do grotesco e do sublime:

*L'introduction de monstres dans la poésie lyrique, qui symbolise la tension entre grotesque et sublime dont La Préface de Cromwell fait la caractéristique de la littérature romantique, est signalée par Hugo lui-même comme la*

---

<sup>38</sup> “As Baladas de Hugo têm esse particular, em comparação com as de Millevoye por exemplo, sua principal e imediata antecessora na prática do gênero, que a narração sofre incessantes interrupções. Muitas vezes, como um disco quebrado, em momentos suspensos em que o poeta acumula imagens, metáforas e comparações, que são todas variações de um mesmo tema.” (PELLEGRINI, 2013, p.7)

*transformation majeure opérée par les Ballades.*<sup>39</sup> (WURTZ, 2001, p.8)

A fada paira entre os dois mundos: ora é bela, aérea, encantadora a ponto de transformar destinos, ora é vingativa, se aproxima de uma bruxa, *femme fatale* que leva o homem à sua ruína como na narrativa em “*Le Sylphe*”. Contudo, ambos os lados têm o poder de conduzir a sensibilidade do eu lírico que, quando tocada, desperta novos olhares, horizontes e imaginários diversos.

A balada a ser analisada a seguir intitulada “*Une fée*”, de Victor Hugo, inaugura a seção das *Ballades*, simboliza a ruptura com o modelo neoclássico e a união com o imaginário popular medieval:

*Que ce soit Urgèle ou Morgane,  
J'aime, en un rêve sans effroi,  
Qu'une fée, au corps diaphane,  
Ainsi qu'une fleur qui se fane,  
Vienne pencher son front sur moi.*

*C'est elle dont le luth d'ivoire  
Me redit, sur un mâle accord,  
Vos contes, qu'on n'oserait croire,  
Bons paladins, si votre histoire  
N'était plus merveilleuse encor.*

*C'est elle, aux choses qu'on révère  
Qui m'ordonne de m'allier,  
Et qui veut que ma main sévère  
Joigne la harpe du trouvère  
Au gantelet du chevalier.*

*Dans le désert qui me réclame,  
Cachée en tout ce que je vois,  
C'est elle qui fait, pour mon âme,  
De chaque rayon une flamme,  
Et de chaque bruit une voix ;*

*Elle, — qui dans l'onde agitée  
Murmure en sortant du rocher,  
Et, de me plaire tourmentée,  
Suspend la cigogne argentée  
Au faite aigu du noir clocher ;*

*Quand, l'hiver, mon foyer pétille,  
C'est elle qui vient s'y tapir,  
Et me montre, au ciel qui scintille,*

---

<sup>39</sup> “A introdução de monstros na poesia lírica que simboliza a tensão entre o grotesco e o sublime é sinalizada por Hugo como a transformação maior operada pelas baladas.” (WURTZ, 2001, p.8, tradução nossa)

*L'étoile qui s'éteint et brille,  
Comme un œil prêt à s'assoupir ;*

*Qui, lorsqu'en des manoirs sauvages  
J'erre, cherchant nos vieux berceaux,  
M'environnant de mille images,  
Comme un bruit du torrent des âges,  
Fait mugir l'air sous les arceaux ;*

*Elle, — qui, la nuit, quand je veille,  
M'apporte de confus abois,  
Et, pour endormir mon oreille,  
Dans le calme du soir, éveille  
Un cor lointain au fond des bois.*

*Que ce soit Urgèle ou Morgane,  
J'aime, en un rêve sans effroi,  
Qu'une fée, au corps diaphane,  
Ainsi qu'une fleur qui se fane,  
Vienne pencher son front sur moi !<sup>40</sup>  
(HUGO, 1885, p.431-433)*

Ao começar pelo título do poema, a referência à fada chama atenção ao assunto novo, ainda mais pelas *ballades* terem sido introduzidas em uma edição posterior à publicação das odes. O que talvez revele a escolha do autor para a construção de um gênero símbolo de ruptura. O próprio eu-lírico se coloca em uma posição de leitor, logo no primeiro verso, “*Que ce soit Urgèle ou Morgane*” o verbo *être* no subjuntivo “*soit*” mostra a incerteza na visão do eu-lírico que são reforçados pela dúvida entre as feiticeiras de Shakespeare *Urgèle* e *Morgane*. O eu-lírico, assim como o leitor, precisa retomar o contato com o imaginário fantástico e obtém apenas uma descrição incerta da fada. Desse modo, a primeira característica da fada é a comparação com feiticeiras, o que adiciona certa tensão e dúvida sobre qual a

---

<sup>40</sup> Que seja Urgèle ou Morgane, / Amo, em um sonho destemido, / Que uma fada, de corpo diáfano, / Como uma flor que desbota, / Venha pousar sua cabeça à minha. / É ela, cuja flauta de marfim / Ressoa em mim, sobre o pacto vigoroso, / Vossas histórias, que não se ousaria acreditar, / Bons paladinos, se vossa história / Não era ainda mais fascinante. / É ela, tudo o que se venera, / Quem me ordena a me aliar, / E que almeja que minha forte mão / Junta a harpado trovador / Às luvas do cavaleiro. / No deserto que me pede, / Escondida em tudo que vejo, / É ela que faz minha alma, / De cada raio uma chama, / E de cada barulho uma voz; / Ela – que na onda revolta / Murmura deixando o rochedo. / E, ao me cativar atormentada / Impede a cegonha prateada / Do ponta afiada da torre negra / Quando no inverno, minha lareira estala / É ela quem vem se esconder / E me mostra, no céu que cintila / A estrela que se apaga e brilha / Como um olho prestes a adormecer / Quem, nas horas de mansões selvagens / Perambula, procurando nossos velhos berços / Ao meu redor mil imagens / Como um barulho do rio das eras / Agita o ar sob as arcadas / Ela, que à noite, na véspera / Me traz confusos assolamentos / E, para adormecer minha orelha / Na calma da tarde, desperta / Uma trompa distante na profundidade das florestas / Que seja Urgèle ou Morgane, / Amo, em um sonho destemido, / Que uma fada, de corpo diáfano, / Como uma flor que desbota, / Venha pousar sua cabeça à minha. ” (HUGO, 1885, p.431-433, tradução nossa)

disposição atribuir à figura fantástica: de delicada, diáfana e bela ou de feiticeira? Essa dubiedade intensifica o símbolo da fada como ser pertencente aos dois mundos do belo e do feio. Nos próximos versos o eu-lírico diz ter sonhado com um ser de “corpo diáfano” comparado à uma “flor que desbota”. O eu-lírico não tem conhecimento do ser e já a ama, pois busca a referência em sua imaginação o ser fantástico com que sempre sonhou: “*J’aime, en un rêve sans effroi, Qu’une fée, au corps diaphane, Ainsi qu’une fleur qui se fane, Vienne pencher son front sur moi*”. A comparação do corpo pequeno e diáfano da fada e uma “flor desbotada” reforça a tentativa de descrever ao receptor uma fantasia com base no modelo empírico da flor; a imagem se conclui com o encostar de cabeças entre o eu-lírico e a musa que exala inspiração, como também anunciar o interesse da modernidade aos assuntos dos sonhos e da imaginação.

A ilustração da balada também chama atenção para o quão imagético é o gênero da balada. O século XIX manifesta disposições ao desenho e a gravura como observa Leon Rosenthal como uma “febre por imagens” incentivada pela Magasin Pittoresque com o objetivo de acessibilizar e popularizar o conhecimento enciclopédico; “Livros de todo tipo eram adornados com frontispícios, litogravuras, gravuras em madeira e em metal.” (ROSENTHAL, 2017, p.25). Todas as ballades de Hugo são reinterpretadas por ilustradores e pintores. Algumas até ilustradas por mais de um pintor. No caso de *Une fée*, há a releitura de Jules-Léon Perrichon de 1854 e a ilustração de Julio Helbig, homônimo ao poema de Hugo: *Une fée* (1851). A gravura que escolhemos para amparar a análise é a de Helbig (1851), que revela uma leitura da aclimatação onírica do eu-lírico moderno que ilustra de maneira muito pertinente a balada. O poeta está ao centro e é envolto por um emaranhado de fantasias. O eu-lírico se vê preso na própria imaginação que é representada pela moldura de criaturas fantásticas como fadas, harpistas, personagens do medievalismo fantasioso e toda a sorte de criatividade que possa configurar a reinterpretação de mundo romântica. A fantasia rodeia o poeta, prendendo-o no campo onírico sob os arcos colossais indicando que todo o devaneio só acontece na cabeça do poeta. Todas as criaturas são vertiginosas e amontoadas emulam a sensação da infinidade e criatividade da imaginação:



**Figura 2** – *Une fée* de Júlio Helbig (1851)



Fonte: *Paris Musée – Maison de Victor Hugo Hauteville House Illustration pour Odes et Ballades, Ballade I.*

Na segunda estrofe, o encantamento continua e o eu lírico se mostra deslumbrado, a música emitida pela flauta de marfim sela o pacto entre eu lírico e fada: “*C’est elle dont le luth d’ivoire, Me redit, sur un mâle accord*”. A criatura conta narrativas incríveis de heróis paladinos, destemidos soldados do exército romano de Carlos Magno retratado no poema épico medieval *La chanson de Roland* (séc. XI). Cavaleiros heroicos como os paladinos também são recorrentes na história do *Rei Arthur e Os Cavaleiros da Távola Redonda*, portanto trata-se de um tema muito

explorado nas composições medievais e incluído no universo de fantasia. É como se um tema do medievalismo atraísse o outro e diversos personagens representantes da idade média fossem convocados a participarem da balada de Hugo. Assim como na terceira estrofe são introduzidas as figuras do trovador e do cavaleiro, símbolos medievalistas por excelência. Em « *C'est elle, aux choses qu'on révère, Qui m'ordonne de m'allier* » revela a escolha da fada como musa que será reverenciada nas *ballades*. Há um jogo de palavras em “*aux choses qu'on révère*” pela dubiedade do pronome *on*, o qual figura impessoalidade, como se o efeito ou encantamento da fada fosse generalizado, emulando talvez o próprio movimento romântico e todas as vozes de poetas inspirados da modernidade. A expressão “*m'allier*” também é simbólica pois significa “me unir” ou “me conjugar”, e acrescenta complexidade entre se tratar de uma poesia lírico-amorosa, anunciar a adesão à musa moderna ou se toda essa reverência seria consequência dos feitiços da fada. De todo o modo, as três opções pertencem à proposta do romantismo e só acrescentam ainda mais significado e motivo ao universo medieval mistificado.

É a partir da quarta estrofe que começam a ser inseridos os elementos que compõem as paisagens onde habitam a fada: primeiro o deserto, depois a onda agitada, o rochedo, a torre e os bosques. Paisagens que mudam a cada estrofe justamente pela presença da musa estar em todos os lugares, em principal, nos elementos da natureza: “*Cachée en tout ce que je vois*” (HUGO, 1826, p. 432). A fada parece obter um poder intensificador que se manifesta na alma do eu-lírico para transformar o olhar da realidade em algo mais fantasioso e imaginativo. Segundo Hugo no seu *Prefácio ao Cromwell*: “A musa moderna verá as coisas com o olhar mais elevado” (HUGO, 2014, p.26). O modo como a fada de Hugo é apresentado possui semelhanças com a concepção da fada de *Shakespeare em Sonho de uma noite de verão* (1594) de uma criatura que quase faz parte da natureza pela presença universal que confere:

“Fairy”

*Over hill, over dale,  
Thorough bush, thorough briar,  
Over park, over pale,  
Thorough flood, thorough fire;  
I do wander everywhere  
Swifter than the moon's sphere;  
And I serve the Fairy Queen  
(SHAKESPEARE, 2016, p.44)*

A referência à fada shakespeariana traz à tona, mais uma vez, o motivo da ruptura pela escolha da conotação da fada do drama moderno que se encaixa na balada multiforme e no medievalismo fantasioso.

“*Une fée*”, por seu tuno, apresenta uma série de imagens e cenários muito diferentes a cada estrofe e que são expressados pelo eu-lírico na oitava estrofe: “*M’environnant de mille images, Comme un bruit du torrent des âges,*” entre elas uma onda agitada que bate em um rochedo, uma cegonha prateada em uma torre negra e uma lareira no inverno. Victor Hugo apresenta assim a possibilidade metalinguística do gênero da balada a partir da diversidade de comparações que consistem na relação com os elementos naturais, como o piscar do brilho de uma estrela e o olhar sonolento da vigília em: “*L’étoile qui s’éteint et brille, Comme un œil prêt à s’assoupir*”. Ao mencionar o sono, também simboliza todo o contexto de sonolência de um sonho, mito do inconsciente ou até mesmo o encantamento da fada que o deixa em estado letárgico dado as menções de visões claras e cintilantes em “*scintille*” e “*brille*”.

A última estrofe é idêntica à primeira como também figura no poema o refrão, típico das baladas. O refrão, além de dar ritmo e aproximar a poesia da musicalidade, tem a função de sustentar e dar ênfase nas imagens. Hugo posiciona estrategicamente os refrãos no início e no fim do poema pois emulam a sensação alucinante do eu-lírico enfeitado pela fada como um ciclo vicioso do qual não há saída senão aceitar a fantasia. Dessa maneira, Hugo demonstra domínio do gênero da balada justamente por subvertê-la e experimentar nas imagens, comparações, temática fantasiosa e até mesmo anunciar uma nova musa inspiradora. O autor não só atesta ruptura como também dá permissão para o uso do gênero da balada, como se apresentasse um manual da balada moderna e multiforme que possibilita o explorar da imaginação e da criatividade mesclado aos elementos naturais. A fantasia está nos mares, nos rochedos, nos bosques e desertos, mas é preciso o olhar amplo e sensível do poeta para consolidar imaginação e realidade na poesia. Tal consolidação é construída a partir de metáforas e comparações que inserem atmosfera e compõem cenários e imagens tão necessários para a concepção de figuras fantásticas.

O poeta da segunda geração romântica brasileira Álvares de Azevedo demonstra algumas aproximações com a *ballade* “*Une fée*”, de Victor Hugo ao apresentar uma experimentação paródica na balada “*É ela! É ela! É ela! É ela!*”. Ao

contrário da sublime mulher encantada “*Une fée*”, a musa de Azevedo é a lavadeira, a mulher comum. O poeta brasileiro dialogar com a *ballade* de Hugo, ao evocar uma “fada aérea e pura” que se compara ao verso de Hugo “*Qu’une fée, au corps diaphane*”, além da repetição pronominal que percorre ambos os poemas: “É ela! ” Semelhante à “*C’est elle*”:

É ela! É ela! - Murmurei tremendo,  
E o eco ao longe murmurou - é ela!...  
Eu a vi... minha fada aérea e pura,  
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro  
Eu a vejo estendendo no telhado  
Os vestidos de chita, as saias brancas...  
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido  
Nas telhas que estalavam nos meus passos  
Ir espiar seu venturoso sono,  
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! Que profundo sono!...  
Tinha na mão o ferro do engomado...  
Como roncava maviosa e pura!  
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:  
Palpitava-lhe o seio adormecido...  
Fui beijá-la... roubei do seio dela  
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! De certo ... (pensei) é doce página  
Onde a alma derramou gentis amores!...  
São versos dela... que amanhã decerto  
Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!  
Quem pousasse contigo neste seio!  
Como Otelo beijando a sua esposa,  
Eu beijei-a a tremer de devaneio...

É ela! é ela! - Repeti tremendo,  
Mas cantou nesse instante uma coruja...  
Abri cioso a página secreta...  
Oh! Meu Deus! Era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota  
Dando pão com manteiga às criancinhas,  
Se achou-a assim mais bela... eu mais te adoro  
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! É ela! Meu amor, minh'alma,

A Laura, a Beatriz que o céu revela...  
 É ela! É ela! - Murmurei tremendo,  
 E o eco ao longe suspirou - é ela!

A primeira estrofe assume conotação quase fantástica ao aludir à “fada aérea e pura”; todavia, quando esse ser mágico se revela como representação metafórica da “minha lavadeira na janela” instaura-se o efeito contrastante que introduz a paródia. Ao mostrar o padrão da balada “*Une fée*”, o autor aciona a referência hugoana no leitor assim como o desenvolvimento de imagens cômicas que reforçam o riso, segundo Cilaine Alves (1998):

O emprego de termos elevados em referência à lavadeira, tais como “fada aérea e pura”, ou mesmo o fato de o sujeito poético se sentir arrebatadamente enamorado ao assistir à cena do estendimento de roupas são fatores que possivelmente reforçariam o riso por associar a lavadeira de roupa a uma musa inspiradora e exaltadora da paixão. (ALVES, 1998, p.160)

A partir da segunda estrofe há o lugar comum que habita a lavadeira: os telhados, assim como os seus feitos: estender roupas. O autor torna a rotina de uma mulher pobre do século XIX a musa de sua poesia satírica. É importante lembrar que há nas disposições românticas à exaltação da mulher na poesia amorosa. Entretanto, a mulher exaltada, nesse contexto, é somente a que pertence ao modelo ideal romântico, geralmente a donzela pura. E para deixar claro que se trata de uma paródia, o autor escolhe o modelo feminino que não ocupa um ponto fixo na estrutura da sociedade e é contrastante com a donzela virginal do ideal romântico: a mulher que trabalha lavando roupas e que ronca “maviosa e pura! ”. Até o contexto do sono e da morte da donzela são parodiados, a lavadeira é muito diferente dos outros modelos femininos de sua poesia como em “Namoro a Cavallo”, “Virgem morta” ou “Lélia”. Da mesma forma, o autor parece parodiar também a sensibilidade romântica com expressões do eu lírico como: “Quase caí na rua desmaiado! ”, “entrei medroso”, “Tremi de febre!” E “repeti tremendo” são sentimentos excessivos, desmedidos que satirizam o sentimentalismo tão importante à poesia lírica amorosa do romantismo. E ao parodiar essa sensibilidade, o poema parece se referir mais uma vez ao motivo da fada, em particular ao fascínio suscitando por este ser, símbolo inspiração na *ballade* hugoana.

No decorrer da segunda, terceira e quarta estrofe são manifestadas algumas referências ao universo dos sonhos. Começando pelas “águas-furtadas onde eu

moro” alusivo ao intelecto nas alturas do eu-lírico. Seguido pelo caminho pelas telhas para ver a lavadeira dormindo e chega a mencionar o deus dos sonhos Morfeu. A construção é de uma lírica amorosa tipicamente romântica, portanto o poeta adiciona encantamento pela linguagem floreada para depois satirizar ao citar a cena cômica da lavadeira roncando. O que resulta em uma quebra de expectativa até pelo estilo do próprio poeta visto alguns poemas em que prevalecem o sono da donzela como fundamento da lírica amorosa como em “Virgem morta” e “Pálida inocência”. Desse modo, pelas expectativas rompidas da Lavadeira ser uma mulher comum, conferem que a atmosfera onírica está apenas no imaginário do poeta. Assim como na releitura ilustrativa (Figura 2) de “*Une fée*” de Julio Helbig (1851) em que os devaneios circulam sob o poeta aprisionando-o nas próprias fantasias. Talvez isso configure uma crítica a um eu-lírico preso nas próprias fantasias que não chega a desilusão completa pois está inserido em um ciclo vicioso enfeitado pela própria criatividade. O “feitiço” é tanto que a desilusão é constantemente exposta e não chega a despertar o eu-lírico do transe, pois o próprio intelecto convence que uma Lavadeira está na mesma posição que a fada sublime de Hugo. Isso também revela o poder da criatividade e da imaginação, pois até a mais comum das mulheres pode se tornar encantada dependendo do olhar do poeta.

No sexto parágrafo, no que tange à expectativa do eu lírico receber versos de “gentis amores” e “cheios de flores”, é esperado cultivo romântico da lavadeira na mesma reciprocidade com o qual o eu-lírico orienta sua narrativa: repleto de sentimentos, suspiros e demais lugares-comuns românticos. O eu lírico chega a comparar o encontro com a lavadeira com os dignos amores do universo de Shakespeare, “como Otelo beijando sua esposa” para a composição do quadro de enlevo que envolve os amores do eu poético com a lavadeira, o poema de Álvares de Azevedo busca nas reminiscências da tradição literária prestigiada ponto necessário de contraste à realidade comum necessário aos efeitos risíveis e paródicos de seu poema.

A expectativa é quebrada na oitava estrofe, em que o eu lírico revela que os tais versos escritos pela amada eram, na verdade, uma lista de roupa suja. A passagem é cômica não só pelo bilhete trivial que deveria conter versos de amor e alma da lavadeira. Mas pela insistência do eu lírico em esperar da lavadeira que aja como uma musa romântica elevada e que lhe inspire. A despeito da frustração do encontro de um inventário de roupas sujas e não de um bilhete amorosos, a

perspectiva do poema não deixa de aproximar sua amada lavadeira das grandes amadas da literatura ocidental. A Carlota do *Werther*, de Goethe; a Beatriz de Dante e a Laura de Petrarca; se desdobram como uma galeria de reflexos da idealização do poeta incidida comicamente sobre a lavadeira. Inclusive não falta ao eu lírico a percepção do encantamento cotidiano, ao buscar uma correspondência entre o gesto trivial de Carlota, em *Werther*, ao dar pão às crianças, e a atividade igualmente cotidiana do trabalho de lavar as roupas. A sensibilidade romântica que divisa a halo da graça nas coisas comuns aqui é elevada ao máximo para permitir a elevação paródica da lavadeira e ao mesmo tempo rebaixamento do amor romântico à esfera das coisas mais ordinárias. Mais uma vez a insistência em encaixar a mulher comum em um padrão elevado, causa riso durante toda a narrativa pelas comparações desmedidas e os contrastes entre baixo e elevado serem constantes. Cilaine Alves (1998) comenta a tentativa frustrante do eu-lírico de encaixar um modelo feminino romântico na mulher trivial representada pela lavadeira:

O conteúdo da ironia irrompe no momento em que compara a lavadeira de roupa as musas inspiradoras de ideais elevados, Beatriz, Laura e Carlota, já que a comparação revela um contrassenso que se refere não mais um tipo social delineado, mas à desproporção entre a convenção do baixo e do elevado. A colocação paralela de dois padrões artísticos distintos – de um lado, a literatura mundialmente consagrada, representada por Dante, Petrarca e Goethe e, de outro a representativa do prosaísmo – torna possível o efeito irônico do riso no sentido de demonstrar não mais uma impossibilidade criativa da lavadeira de roupa, mas o despropósito do princípio estéticos que espera encontrar um gênero lírico de teor amoroso na convenção do prosaico, refletindo, com isso, a ingenuidade do sujeito criador. (ALVES, 1998, p.160-1)

O esforço de associar a lavadeira a uma das musas inspiradoras românticas gera comicidade ao velar também à questão: que tipo de maravilhamento poderia ser emanado de uma mulher do cotidiano sem nem um traço encantado ou elevado? Com efeito, a idealidade romântica, sensível ao inatingível, diáfano e singular, afastaria o rotineiro do plano das altas aspirações amorosas. É como se o eu lírico da paródia emulasse um modelo desmedido de sensibilidade, própria do romantismo, exagerando propositalmente suas disposições para a criatividade, a fantasia e a imaginação. Pode-se arriscar dizer que sob a perspectiva da paródia de Álvares de Azevedo, românticos seriam aqueles que veem fadas, como a do poema

de Hugo, e demais seres fantásticos em todo canto, como se tangidos por uma visão de mundo delirante à maneira de D. Quixote, que toma a guardadora de porcos por sua Dulcineia.

Para além das relações suscitadas pela correspondência entre atmosfera de encantamento e referência direta à entidade feérica, o poema de Álvares de Azevedo parece dialogar com o de Hugo também no âmbito de certas opções expressivas. Em particular os refrões posicionados estrategicamente que se iniciam e terminam, no poema de Álvares de Azevedo com os versos: “É ela! é ela! - Murmurei tremendo, E o eco ao longe suspirou - é ela!” que reforçam a evocação da mulher amada, objeto de um encantamento que a maneira romântica encontra a cumplicidade do próprio ambiente que repercute, na voz do eco, o pronome que guarda na primeira estrofe algum mistério, que será revelado na identidade da “fada área e pura” como a simples lavadeira. Em Hugo a repetição é semelhante em « *c’est elle* » e « *elle* » sempre ao começo da maioria das estrofes. O poema inaugura o livro das *ballades* e sinaliza, via reiteração do demonstrativo mais pronome feminino, que é a fada a musa que guiará o poeta romântico na composição desse novo gênero aberto à experimentação artística. Portanto, a criatura funciona como concessão para a imaginação e liberdade criativa simbolizada pela figura fantástica:

*C’est elle dont le luth d’ivoire  
Me redit, sur un mâle accord,  
Vos contes, qu’on n’oserait croire,  
Bons paladins, si votre histoire  
N’était plus merveilleuse encor.*

*C’est elle, aux choses qu’on révère  
Qui m’ordonne de m’allier,  
Et qui veut que ma main sévère  
Joigne la harpe du trouvère  
Au gantelet du chevalier.  
(HUGO, 1826, p.431-2)*

Assim como o eu lírico trovador da *ballade* de Hugo está enfeitiçado pelos deslumbres da fada, o eu lírico de Azevedo se encanta justamente pelo desencantamento. Os momentos em que a lavadeira desempenha ações como roncar ou estender roupas são os que mais parecem mover os sentimentos do eu-lírico como “suspirar” ou “cair enamorado”. Nesse sentido, a inspiração está no fantasiar que a lavadeira pode ser sim uma musa romântica, se cultivada uma esfera



elevada em torno dela. De todo modo, a paródia só foi possível pois Azevedo tinha plena consciência da teoria romântica dos contrastes assim como as *ballades* de Hugo a ponto de experimentar com a temática sublime da imaginação e fantasia transformando-a em narrativa cotidiana, ordinária e sem as paisagens grandiosas, encantadas ou imagens cintilantes e brilhosas que compõem o poema de Victor Hugo. Os locais citados no poema de Azevedo são “as águas furtadas de onde eu moro” e o telhado, pois emulam a presença do ambiente limitado ocupado pela mulher comum. Os pontos nos quais o eu-lírico chega perto de ser arrebatado pela presença da lavadeira é quando a vê roncar ou ao imaginar seus versos de amor que nunca existiram. Esse poema de Azevedo, muito provavelmente, deve seu efeito cômico não tanto aos contrastes que articula como aparente referência à *ballade* “*Une fée*”, de Hugo. Diante da comparação entre a repetição pronominal, a insinuação prévia de uma “fada aérea e pura”, o poema de Álvares de Azevedo emula comicamente a imaginação hugona exagerando de maneira proposital o pendor romântico por divisar o encantamento em todos os fenômenos da experiência, mesmo os mais triviais.

## 6. A PARÓDIA DA TRADIÇÃO ROMÂNTICA EM BERNARDO GUIMARÃES

O poeta Bernardo Guimarães, como demonstra Antônio Candido no ensaio “A poesia pantagruélica” (1993), foi um exímio cultor de certa modalidade de poesia absurda praticada pelos poetas românticos brasileiros, em particular aqueles pertencentes aos círculos de estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo. De acordo com Flora Süssekind (1984), Bernardo Guimarães é mais conhecido e aclamado por sua prosa, do que por sua poesia (p. 04), figurando entre maiores sucessos o romance *A escrava Isaura* (1875), que seria popularizado no século XX por meio de adaptações audiovisuais. Talvez o êxito de Bernardo Guimarães como romancista tem eclipsado, para os leitores pósteros, a relevância de sua poesia para a constituição da literatura brasileira do século XIX, plano em que essa se destaca, sobretudo como expressão do grotesco e da sátira.

As composições poéticas de Bernardo Guimarães parecem orbitar em torno de polos contrastantes, algo condizente com o gosto romântico por dualidades. De um lado, há uma poesia em que se encontram quadros pitorescos, dicção meditativos e temas amorosos, pendor para a nacionalidade e questões sociais, etc. De outro, lê-se uma poesia em que se depara como o grotesco, com o humor negro, com a paródia dos lugares-comuns do romantismo, com o absurdo, com a sátira, e em alguns momentos mesmo com o obsceno. A poesia de Bernardo Guimarães apresenta alguma singularidade se comparada a dos demais poetas românticos. Embora poemas risíveis, paródicos e grotescos não sejam estranhos a outros poetas românticos brasileiros, em poucas obras dessa geração essas modalidades receberam o relevo que têm na Bernardo Guimarães. O distanciamento da poesia de Bernardo Guimarães e de outros autores do ultrarromantismo é explicado por Duda Machado (2007) como uma desvalorização do poeta por parte do cânone romântico (p.175). Uma vez que o propósito da literatura no Brasil do século XIX era de servir à moral à medida que o cânone nacional estava se formando e havia uma certa preocupação em deixar uma literatura brasileira de pura expressão intelectual. Considerando-se o fato de que a última edição de *Poesias* (1865), livro que concentra os poemas mais famosos de Bernardo Guimarães, data do ano de 1959, pode-se deduzir que a produção poética de Bernardo Guimarães ainda não está entre as mais prestigiadas do romantismo. Apesar disso, há estudos sobre Bernardo Guimarães que atestam a importância de suas criações poéticas para o

romantismo brasileiro; trabalhos esses que também revelam quais foram os modelos e fontes de inspiração ao estilo singular do poeta. O estudo de Vagner Camilo, *Risos entre Pares Poesia e Humor Românticos* (1997), por exemplo, evidencia uma ligação entre as baladas de Bernardo Guimarães e as *Ballades* de Hugo em *Odes et Balades* (1826) a partir de uma afirmação de Antônio Candido em “Cavalcada Ambígua” (1985) sobre a recepção do gênero no Brasil por Joaquim Norberto e Porto-Alegre:

Foi esta forma reelaborada por ingleses e alemães que permaneceu como modelo da balada por excelência, cujo exemplo mais famoso encontramos “Lenora”, de Burger (1773), difundida entre nós na tradução de Herculano. No Brasil, as chamadas “baladas” foram primeiramente escritas, segundo Antonio Candido, por Joaquim Norberto em 1840 e, pela mesma época, Porto-Alegre trataria de “adaptar o gênero ao ambiente e temas brasileiros, inspirados com certeza pelas *Odes et Ballades* [...] de Victor Hugo”. Já no caso específico de Bernardo, o cultivo do gênero parece ter-se restringido a dois momentos: “A Orgia dos Duendes”, conforme faço supor aqui, e, dentre as poesias “sérias”, o “Galope Infernal”, também incluído no volume de 1865 (*Poesias*). (CANDIDO, 1984, p. 47-48 apud CAMILO, 1997, p. 166).

Desse modo, a balada incorporada pelos românticos brasileiros teve como modelo do pré-romantismo alemão, chamado por Durand Le-Guern (2001) de multiforme pois está sujeita à sensibilidade romântica e se adapta a partir da criação poética. O estudioso Jean Marc Hovasse em “*Victor Hugo créateur par la rime?*” (2011) explica a balada como um gênero metalinguístico (p.7) uma vez que um único tema da narrativa se ramifica e é expresso sob vários recursos como refrão, ritmo, metáfora, sonoridade, comparações, contrastes e conteúdo dramático que fomentam uma série de imagens, quadros e cenários ilustrativos. Isso chama atenção para o quão representativo é o gênero da balada aos românticos considerando a disposição romântica da expressividade pessoal e da liberdade criativa. De acordo com Flora Süssekind em “Bernardo Guimarães: Romantismo com pé-de-cabra” (1984) a poesia de Bernardo Guimarães é “para ser lida com os olhos” (p.5), justamente pela potência das imagens e cenários tão bem aclimatados permitidos pelo gênero metalinguístico. Da mesma forma, Hugo no prefácio de *Odes et Ballades* (1826) manifesta sobre o que se tratam essas composições chamadas baladas: « *Les pièces qu’il intitule Ballades ont un caractère différent ; ce sont des*

*esquises d'un genre capricieux : tableaux, rêves, scènes, récits, légendes superstitieuses, traditions populaires. »* (HUGO, 1885, p.15)

Por usar tantos recursos românticos em sua poesia, o poeta também expõe a amplitude dos conteúdos da poesia romântica, como se acrescentasse mais modernidade dentro de um movimento já moderno. O que também pode ser notado pelo estilo tão único, distinto e excêntrico do poeta brasileiro ao compor uma poesia com originalidade e emulativa ao mesmo tempo. Contudo, se havia sátira aos românticos, a posição de Bernardo Guimarães afasta e ao mesmo tempo atrai as convenções românticas, pois para a paródia em Bernardo Guimarães atesta profunda familiaridade com o imaginário romântico, revelando uma constelação e temas típicos do romantismo, mas pela perspectiva enviesada do riso autocrítico.

## 6.1 “GALOPE INFERNAL” DE BERNARDO GUIMARÃES: CAVALGADA FANTÁSTICA E SENTIMENTOS TRIVIAS

Segundo Flora Süssekind (1984), o poeta brasileiro se “autoparodia e ficcionaliza sua própria condição” (p.4). De fato, quando se observam no poema “Galope Infernal”, de Bernardo Guimarães, inúmeras imagens e recursos que ecoam “Meu sonho” de Álvares de Azevedo, percebe-se uma espécie de descida de tom em relação ao modelo e bastante consciente dos efeitos produzidos pelas imagens e recursos tradicionais das baladas fantásticas, gênero a que pertence “Meu Sonho”, de Álvares de Azevedo. No poema de Álvares de Azevedo, o ritmo do anapesto que materializa a cavalgada, a atmosfera noturna e sobrenatural, criam um quadro fantástico e onírico que projetam as fantasmagorias do remorso. Já em “Galope Infernal” recursos análogos, como o ritmo do anapesto, as imagens soturnas e espectrais, compõe uma atmosfera densa que envolve sentimento rotineiro, os ciúmes de um cavaleiro que corre pelo campo com a imaginação em febre. Desse modo, o poeta não chega a subverter o movimento já que faz uso de recursos românticos por excelência como a teoria dos contrastes e o cultivo da atmosfera fantástica e onírica das baladas da tradição pré-romântica germânica. Entretanto, “Galope Infernal” trata esses elementos em um plano de expressão feito de sensações confusas, desordem ou tumulto imaginativo, que envolvem uma experiência comum, as fantasias de um ciumento. Na balada de Bernardo Guimarães todo o caráter sinistro da noite se confunde as impressões da mente acometida pelos ciúmes que dissipam com a luz do dia, que levam consigo os fantasmas da imaginação e também revelam que essas projeções espectrais não passam de exagero sentimental. A paródia no poema é sutil, não promovendo o riso desbragado, mas algo mais discreto como a percepção do descompasso entre a demasia de sentimentos e imaginação própria da literatura romântica em relação à experiência comum. É pela comparação que a paródia logra a comicidade em relação ao objeto parodiado (geralmente algo de tradição estabelecida). A paródia também pode ser contemplada pela teoria dos contrastes de Hugo como uma maneira de estimular os efeitos do belo e do feio, do elevado e do baixo, utilizando-se esses contrapontos para estabelecer o diálogo com as obras de referência. No caso de “Galope Infernal”, de Bernardo Guimarães, a gravidade sinistra das baladas pré-românticas baixa às rés da vida comum, em um poema que articula o sério e o

risível de modo sutil. De acordo com Angélica Soares (2007), recurso da paródia é direcionado para um ou mais textos e gera a sensação de desarmonia uma vez que revela a referência do texto parodiado:

Sendo deliberadamente experimentalista, a escrita paródica substitui o símbolo (que promove uma identificação entre o sujeito e o objeto) pela alegoria, na qual permanece um hiato entre a representação literária e a intenção significativa, favorecendo, assim, a polissemia e a dessacralização do belo, do equilíbrio, do bom acabamento, como marcas indiscutíveis da arte. E, por sua vez, retira o leitor da contemplação para a participação, como coautor da obra. A paródia implica, portanto, um trabalho linguístico, embora o resultado de sua ação atinja não só os modelos literários, mas também a própria sociedade. Ela pode voltar-se para um ou para vários textos (literários ou não-literários) e até para o próprio texto em construção, assumindo-se como uma autoparódia. Pode incidir ainda sobre as normas de um gênero ou forma literária, sobre um movimento ou período da literatura, ou sobre aspectos característicos de um período cultural, estruturados linguisticamente. (SOARES, 2007, p.74-5)

Ao decorrer da análise das baladas, será possível observar como a tradição das baladas de cavalgada noturna: “*Lenore*”, de Büger, “*À un passant*” de Victor Hugo e “*Meu sonho*” de Álvares de Azevedo serviram como referências para a construção das imagens de “*Galope Infernal*”, de Bernardo Guimarães. Desde o título sugere-se uma balada legítima ligada à tradição da cavalgada sobrenatural. O próprio poema é definido explicitamente como “balata”, segundo, como se pode ler uma série de elementos constantes no gênero, como a atmosfera soturna, a exploração do ritmo frenético, a musicalidade e a narratividade:

### “Galope infernal”

#### Balata

I

Avante! corramos; por montes e brenhas  
Galopa ligeiro, meu bravo corcel;  
Corramos, voemos; ah! leva-me longe  
Daquela infiel.

Corramos! ligeiro! quem dera pudesse  
Nas asas levar-me veloz furação;  
E longe arrojarmos dos sítios que viram  
Tamanha traição.

A noite vai negra, rebrama a tormenta;  
 E nem um só astro na esfera reluz;  
 Só rubros lampejos abismos aclaram  
 Com lobrega luz.

A chuva em torrentes tombando ruidosa  
 Nas grotas profundas atroa a montanha;  
 Dos ventos, que uivam da selva nas brenhas,  
 A fúria se assanha.

Vagueiam na selva noturnos duendes;  
 Fosfóricos lumes nas trovas ondulam,  
 E vagos espectros com voz agoureira  
 Nas brenhas ululam.

A noite vai negra, tremenda... que importa;  
 Mais negra é a noite do meu coração,  
 E as fibras lhe açouta de atrozes ciúmes  
 O rijo tufão.

Corramos! Voemos! que o solo, em que piso,  
 Requeima-me as plantas; este ar me envenena;  
 Oh! sim, que estas plagas tornaram-se inferno  
 Desta alma, que pena.

Nem mais um suspiro, nem mais um olhar  
 À terra odiosa volvamos atrás.  
 O terra maldita, nem vivo nem morto  
 Jamais me verás.

E tu, que eu amava, mulher imprudente,  
 Que com tons sorrisos, com teu olhar terno,  
 Com lábios de um anjo sopraste-me n'alma  
 As chamas do inferno;

Que todo um passado de amor e ventura  
 No charco da infâmia som pejo arrojaste,  
 E o meu porvir todo co'as mãos impudicas  
 Num dia esmagaste;

Oh! fica-te embora, de mim bem distante,  
 De teus desvarios carpindo a vergonha,  
 Ou desses teus lábios em peitos incautos  
 Cuspindo a peçonha.

Sim, fica-te embora: quem sabe no mundo  
 Quão mísera sorte te espera por fim;  
 Talvez que algum dia no abismo do opróbrio  
 Suspires por mim.

Suspires embalde; nem nunca tu saibas  
 Aonde me arrojam meus tristes destinos;  
 E possam ralar-te remorsos eternos  
 De teus desatinos.

E possam... mas não; eu quero de todo,  
De todo esquecer-me que um dia te vi;  
Nem para execrar-te, não quero mais nunca  
Lembrar-me de ti.

Avante, ginete! por entre as rajadas  
Da chuva em torrentes, que os vales ensopa,  
Por entre os abismos, à luz dos relâmpagos,  
Galopa, galopa...

## II

Já dos ventos a fúria se aplaca,  
E dispersas as nuvens desfilam:  
Os coriseos mais raros fuzilam,  
E mais longe retumba o trovão,  
Pouco e rouco serena-se a esfera,  
E o negrume se esvai da procela;  
Linda luz do uma pálida estrela  
Verte a espaços furtivo clarão.

Eia voa! mais claro o caminho  
Tens agora, valente corcel;  
Para longe daquela infiel,  
Eia vamos correndo sem fim.  
Eu quisera, entre mim e essa ingrata  
Interpondo montanhas e mares,  
Ir morrer em ignotos lugares,  
Onde nunca soubesse de mim.

Minhas plantas se cravam no solo  
Com raízes de eterno liame,  
Se jamais com saudades da infame  
Para trás o meu rosto voltar.  
Fiquem logo sem luz estes olhos,  
E jamais suas trevas se aclarem,  
Se um momento sequer procurarem  
Só o fumo entrever de seu lar.

Mas vejo clarão tímido  
Por sobre aqueles montes...  
O pálido crepúsculo  
Clareja os horizontes.

É ela, a aurora cândida,  
Que vem lá no alto céu,  
Varrendo as trevas lúgubres  
Co'a ponta de seu véu.

Como respiram vividas  
As auras da manhã!  
Detém-te, ó corcel valido,  
Modera tanto afã.



Enquanto surge plácida  
Do dia a luz primeira,  
Refreja um rouco os impetos  
Da férvida carreira.

Da noite as sombras pávidas  
Dissipa o claro dia;  
Só para esta alma túrbida  
Não há mais alegria.

Sucede a manhã fúlgida  
Da noite ao furacão;  
Tu só, não tens alívio,  
Meu triste coração!

### III

Que serena manhã!... que aura tão pura  
Vem me afagar!..  
Por este vale ameno discorramos  
Mais devagar,  
Meu brioso corcel; já bem cansado  
Deves te achar.

Que doce luz! que aromas não respira  
A viração!  
A vida, o amor sorri por toda parte  
Na criação.  
E só eu gemo, só de dor suspira  
Meu coração.

Nem luz, nem vida... reina dentro dele  
Perpétua noite;  
Sofrendo sem cessar do atroz ciúme  
O eterno açoute.  
Meu pobre coração não acha abrigo  
Em que se acoute.

A noite de tormentas e de horrores  
Mais o enfurece.  
A manhã com seus risos, suas flores  
Dele escarnece.  
Nem no céu, nem na terra ninguém dele  
Se compadece.

### IV

Eis-nos já bem distantes; - já bem longe,  
Lá por detrás dos derradeiros montes  
Sumiram-se a meus olhos  
Daquela infane os turvos horizontes.

Agora sim; aqui por estas veigas  
Podemos repousar,

Mais livre o coração aqui respira,  
É mais puro este céu; mais leve o ar,  
Que nestes campos gira.

Meu valente corcel, resfolga livre  
Pelo viçoso esmalte da campina,  
Enquanto exalar busco o voraz fogo,  
Que esta fronte me queima e desatina.  
Possam as ansias, que me fervem n'alma  
Em delíroso afã,  
Um momento acalmar-se nestas sombras  
Ao benfazejo sopro da manhã.

Como flocos do alvíssimo algodão  
Névoas sutis dos vales se despegam,  
Doces aromas os vergéis espíram;  
Pelo dorso dos montes, que fumegam,  
Róseos vapores lúcidos se estiram.

Renasce a vida; amor respira em tudo,  
Das meigas pombas no lascivo arrulho,  
E do regato, que veloz deriva,  
No trépido marulho.  
A flor que se abre, as asas embalsamam  
Da aura fagueina, que lhe beija o seio,  
E as avezinhas cantam seus amores  
Dos arvoredos no folhudo enleio.

Tudo é feliz, e de prazer exulta  
No seio desta amena solidão;  
E que faço eu aqui, odioso espectro  
No meio do festim da criação?

E é possível, ó céus! - que aquela infida  
Com as mão sem pudor num só momento  
Tão formoso destino transformasse  
No mais atroz tormento?

É possível?... - quem sabe!... tantas vezes  
Fantasmas vão a mente nos desvairam...  
E tantas vezes nos delírios da alma  
Estranhos sonhos pairam...

Louco que eu sou! - ligeiras aparencias  
Vão talvez me fazer cego e sem tino  
Romper por minhas mãos a áurea cadeia  
Do mais feliz destino!

E ela! quem sabe, na passada noite  
Em quanta angústia lhe arquejara o peito,  
E que de pranto ardente não vertera  
No solitário leito!

Talvez agora ao peso dos cuidados  
 Fende-lhe a fronte em mísero quebranto,  
 E embalde estende pelas sendas ermas  
 Olhos cansados de vigília e pranto.  
 Já de esperar embalde fatigada  
 Se debruça sozinha na janela,  
 E em desespero com as mãos convulsas  
 As tranças arrepele.

Oh! que este céu tão puro, estes perfumes,  
 Esta amorosa sombra, esta frescura  
 Tudo isto me diz que ela me amar  
 Esta aura, que tão meiga aqui murmura,  
 É ela que me chamar

Aquela nuvem branca, que lá surge  
 Pairando nos espaços  
 Sobre os saudosos montes que hei deixado,  
 É ela ainda, que me estende os braços.

Ó doce amada  
 A ti já corro:  
 Que por ti morro  
 Já de saudade.

Mais do que nunca  
 Hoje te adoro,  
 E por ti choro  
 Na soledade.

Maldito instante  
 De atroz loucura,  
 Em que a fé pura  
 Te suspeitei.

Qual fosse a causa  
 De tal desdita,  
 - oh! acredita -  
 Nem mesmo eu sei.

Foi o delírio  
 De um pesadelo,  
 Que num vão zelo  
 Me atormentou.

Porém findou-se  
 Como a tormenta,  
 Que violenta  
 No céu passou.

Quais vão fugindo  
 Densos negrumes,  
 Os meus ciúmes  
 Foram-se assim.

A ti já corro,  
 Vôo a teus braços,  
 Atar os laços  
 De amor sem fim.

V

De novo corramos, por montes e brenhas,  
 Meu bravo ginete, galopa ligeiro,  
 O tu, que me hás sido, na dor, nos prazeres,  
 Fiel companheiro,

Resvala qual sombra, que rápida foge,  
 Sibilem-te os ventos nas crinas de prata;  
 Devora o caminho, veloz como a folha  
 Que o vento arrebatava.

Eu quero já vê-la, fazer em seus braços  
 De meus desvarios fiel confissão,  
 Depois, entre beijos, dos lábios divino,  
 Ouvir-lhe o perdão.

O sol no zenith seus fogos dardeja  
 E os ares abrasa com ímpio furor!...  
 Que importa! mais vivo me ateia no peito  
 O fogo de amor.

Oh! não esmoreças; - tu bem sabes como  
 Teus nobres esforços por ela são pagos;  
 De tuas fadigas por prêmio te esperam  
 Carinhos e afagos.

Na testa alisando-te as crinas ebúrneas  
 A mão tão sabida por fim sentirás;  
 E sob seus dedos a fronte briosa  
 Feliz curvarás.

Tu és meu amigo; muito ela te estima;  
 No pátio ela mesma pensar-te virá;  
 E o braço mimoso lançando-te ao colo  
 Ração te dará.

Não lembras-te ainda da noite ditosa,  
 Em que a roubamos de infame tutela;  
 E longe voaste, veloz como o vento  
 Comigo e com ela?..

O vento aos ouvidos- zunia-me agudo,  
 Voando-te as crinas meu rosto açoutavam;  
 No chão, que fugia qual rápido arroio,  
 Teus pés mal tocavam.

Então como agora, amigo, tu foste  
 Em nossos trabalhos valente e fiel;

Oh! não esmoreças; corramos ligeiro,  
Meu bravo corcel.

Corramos, voemos, que de impaciência  
Eu morro em caminho, se mais me demoro;  
Corramos, voemos; oh! leva-me aos braços  
Daquela que adoro.

VI

E o cavaleiro já de sua bela  
À porta se apeava;  
E enquanto, tão feliz! nos braços dela  
De amor se saciava,  
O seu pobre corcel, que ninguém zela.  
Exânime expirava.

(GUIMARÃES, 1959, p.237-252)

As primeiras estrofes da balada ajudam a compor o cenário sombrio e subjetivo do eu-lírico em seu cavalo que seguem em galope frenético. Entretanto, ao decorrer da balada, a narrativa vai se desintegrando aos poucos, perdendo lógica, razão e tom de uma cavalgada sobrenatural. É o momento em que o leitor percebe que se encontra dentro de uma paródia, pois agora começa a comparar instantaneamente as baladas da tradição que lembram aquela mesma estrutura. Com isso, os contrastes são elevados à superfície do texto que passa a apresentar rupturas, outros rumos e sentidos que não os esperados por um público que conhece a tradição da balada sobrenatural.

Nesse ponto é o que Angélica Soares (2007) comenta sobre a substituição do símbolo pela alegoria ocasionando a “dessacralização do belo, do equilíbrio e do bom acabamento” (p.74), pois antes do cômico tomar lugar, há um estranhamento prévio por parte do leitor que ainda tenta se encaixar nessa nova (des) ordem estabelecida. Para começar, na primeira estrofe, é informado ao leitor a justificativa do galope frenético como uma tentativa desesperada de fugir da mulher infiel. O discurso indireto livre é essencial para o desenvolvimento da narrativa pois alterna entre a descrição do cenário, falas e pensamentos do eu-lírico. Portanto obtemos a maioria da história via subjetividade do eu-lírico, não sabemos se a mulher de fato o traiu e nem se todo o cenário é real ou produto de alucinação. Trata-se de um recurso fundamental na composição de uma balada sobrenatural pois acrescenta sugestão entre a realidade e a fantasia, fazendo com que o leitor se insira no texto a

fim de preencher lacunas ou solucionar mistérios. A participação do leitor na paródia de Bernardo Guimarães é tanto de aceitar a fantasia quanto de provocar o leitor romântico dos clichês e narrativas semelhantes que já tenha lido. O que torna a leitura naturalmente comparada, uma vez que conhecendo a tradição da balada de cavalgada noturna já são acessadas composições como e “O rei dos Elfos”, de Goethe; “Lenore”, de Bürger; “À un passant”, de Hugo e “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo. Em “Galope Infernal” o eu-lírico parece tentar seguir o percurso sombrio dos cavaleiros representados na tradição, algo atesta pelo título expressivo do poema. Sob título análogo e contemporânea a poesia de Bernardo Guimarães surge a composição musical “*Infernal Galop*” ou “*Can- Can*” (1858), de Offenbach que, apesar do título sombrio, o ritmo transmite movimentação frenética e animada. Talvez a correspondência entre os títulos do poema de Bernardo Guimarães e o da composição de Offenbach seja produto de coincidência, mas levando em consideração que nada na obra de Bernardo Guimarães é desinteressado ou gratuito, é sugerido ao leitor da balada um tom incoerente e contrastante em relação à atmosfera soturna das baladas de cavalgada sobrenatural.

Logo pelo ritmo da primeira parte do poema já se notam semelhanças com as baladas “Meu sonho” de Azevedo e o “Canto do Piaga” de Gonçalves Dias. “Galope Infernal”, também explora o anapesto, pé métrico formado por duas sílabas átonas e uma tônica. Em cada parte das seis que constituem o poema são usadas estruturas distintas<sup>41</sup>, sendo que a primeira parte, pelo uso expressivo dos anapestos já parece radicar o “Galope Infernal” na tradição das baladas brasileiras. Os versos da primeira parte do poema se organizam em estrofes de 4 versos cada, sendo que os três primeiros são verso hendecassílabos, constituídos por um iambo e três anapestos:

A van/ te! Corra/ mos; por mon/ tes e bre/ nhas

---

<sup>41</sup> É fato que a estrutura do verso da balada leva a expressividade pelo ritmo do anapesto por toda a narrativa. Entretanto, o poema atesta experimentação com o gênero ao mesclar o arranjo das estrofes. Desse modo, a disposição da estrutura parece se ordenar de tal maneira: a primeira parte divulga imagens mais claras, a quebra do verso (iambo) permite cada estrofe finalizar com uma imagem específica. Já na segunda parte, as três primeiras estrofes anunciam o acúmulo de cenas marcadas pelas adições e estrofes mais longas, o que revela a intensidade da loucura do eu-lírico e da cavalgada. Entretanto, logo que o “clarão” é mencionado, a estrutura volta a aparecer mais espaçada, retratando imagens mais limpas e organizadas. Na terceira parte, a luz do dia ainda rege o eu-lírico como rege a ordem do verso ao aludir a “aura pura” da manhã. As estrofes são novamente quebradas a fim de transmitir o descanso do corcel. Portanto, aqui, cessa a cavalgada frenética e a estrutura transmite calma. A quinta parte ocorre uma mistura de estrofes intensas que se tornam breves e sucintas assim que o eu-lírico resolve voltar para a amada. Nas duas últimas partes a sistematização do verso se assemelha à primeira parte; a ideia principal finaliza a estrofe na quebra do verso. Toda essa mistura na organização da balada talvez revele a desordem interna do próprio cavaleiro, seus movimentos e suas decisões.

Galo/ pa ligei/ ro, meu bra/ vo corcel/;  
Corra/ mos, voe/ mos; ah! Le/ va-me lon/ ge

O quarto verso da quadra, por seu turno, é constituído por iambo e um anapesto:

Da que/ la infiel/.

Como já dissemos a propósito de uso do anapesto nas baladas românticas brasileiras, esse recurso é propício a compor versos de sonoridade bem marcada, análoga à da percussão ou da cavalgada. De acordo com Antônio Candido no ensaio “A cavalgada ambígua” (2004): “Os românticos usaram muito esse tipo de verso martelado e sonoro, que exige uniformidade sem discrepância ao longo do poema, correndo risco de monotonia, e, às vezes, ridículo. ” (p.42). Candido acrescenta ser um ritmo propício à atmosfera fantasmagórica, de pressentimentos e opressão moral, além de acrescentar função expressiva ao gênero da balada. A escolha do anapesto, portanto, é inserida no poema não apenas para fazer referência ao conjunto de textos parodiados, no caso às baladas de Azevedo e Gonçalves Dias. Mas também revela mais um recurso expressivo que adentra a metalinguagem da balada romântica. E quando adicionado o estilo da poesia de Bernardo Guimarães, Flora Süssekind (1984) caracteriza a metrificacão do poeta como “mais rica, mais certa e mais variada que a daqueles poetas. Períodos longos, versos brancos, texto cheio de interrogações, exclamações e reticências, permeado de dúvida e inconclusão” (p.5). Desse modo, o estilo de balada de Bernardo Guimarães exterioriza e explicita o tema como um método expressivo que talvez seja necessário para expor o modelo do sujeito romântico deslocado, em conflito, que não se encaixa socialmente e não encontra maneiras suficientes de se expressar. No caso de Bernardo Guimarães, esse deslocamento pode revelar um afastamento de sua poesia no próprio romantismo, por isso são utilizados recursos românticos por excelência em um poema que critica o sentimentalismo e clichê romântico.

Ao analisarmos a primeira parte da balada, as estrofes parecem ser estruturadas para quebrar o verso e conceder, nesse último verso de cada estrofe, uma imagem significativa. O mesmo artifício acontece na parte V, o último verso de

cada estrofe finaliza com uma cena que enfatiza os acontecimentos da narrativa. A construção do cenário terrífico da primeira parte se dá por esses últimos versos que conservam quadros imagéticos e sustentam a atmosfera de angústia e terror de maneira crescente como “lóbrega luz”, “A fúria se assanha”, “Nas brenhas ululam”, “O rijo tufão”:

A noite vai negra, rebrama a tormenta;  
E nem um só astro na esfera reluz;  
Só rubros lampejos abismos aclaram  
Com lobrega luz.

A chuva em torrentes tombando ruidosa  
Nas grotas profundas atroa a montanha;  
Dos ventos, que uivam da selva nas brenhas,  
A fúria se assanha.

Vagueiam na selva noturnos duendes;  
Fosfóricos lumes nas trovas ondulam,  
E vagos espectros com voz agoureira  
Nas brenhas ululam.

A noite vai negra, tremenda... que importa;  
Mais negra é a noite do meu coração,  
E as fibras lhe açouta de atrozes ciúmes  
O rijo tufão.

(GUIMARÃES, 1959, p.237)

De início, a motivação do galope frenético não é clara e só após algumas estrofes é revelado, em meio a selvas e brenhas, que o eu-lírico foge de ciúmes de uma suposta traição da mulher amada. O que causa estranhamento pela escolha do sentimento, pois a traição e o ciúmes são temas atípicos à balada romântica de cavalgada noturna. Diferentemente da Lenora de Bürger, que esperou apaixonada Guilherme voltar da guerra de Praga. Lenora é quem questiona a fidelidade do noivo:

“Escuta! Quem sabe se ele  
Não traiu a fé jurada,  
Se, perjuro, lá na Hungria  
Não tem outra desposada?  
Se tal portou-se, deixá-lo!  
O castigo há de puni-lo;  
No extremo arranco da vida  
O remorso há de pungi-lo!”  
(BÜRGER Apud JUNIOR, 2010,p.23)



Se comparado à balada alemã, levando em consideração a mentalidade misógina e patriarcal do século XIX, a infidelidade da mulher amada corresponde a um comportamento desestabilizador, por não seguir o modelo feminino de donzela que espera o cavaleiro fiel e passivamente. A traição por parte da mulher era vista como algo inaceitável, diferente da traição masculina e pode ser observado na polêmica do lançamento de *Madame Bovary* (1857) de Flaubert. Além disso, a figura de um eu-lírico traído revela um cavaleiro sem honra e enlouquecido por ciúmes muito diferente dos cavaleiros das baladas de Bürger, Hugo e Azevedo que descrevem cavaleiros com certa excelência por se tratar de um tema terrífico do qual o eu-lírico passa por uma série de estímulos e obstáculos produzidos pela noite e o delírio. E, geralmente, a motivação do galope noturno é o medo, a angústia ou remorso. Entretanto, Bernardo Guimarães explora a suposta traição e o ciúmes como culminantes da loucura do eu-lírico, como se a mulher que o traiu fosse o verdadeiro monstro ou fantasma que o assola. Com certeza o sentimento de traição é uma angústia, mas não se encaixa no tipo de sentimento complexo e profundo de um remorso ou uma penitência. A escolha do ciúme como um sentimento que também pode provocar a loucura e o terror pode soar até desmedida, permitindo a crítica o sentimentalismo romântico e ironia dos arroubos do amante. O eu-lírico acaba por atribuir as alucinações pela tristeza de ter sido traído juntamente com a presença da noite, assumindo que basta estar angustiado e em ambiente noturno para realizar sua cavalgada sobrenatural. Nesse momento podemos observar as referências à tradição da balada europeia pelos elementos terríficos de “selvas noturnas”, “duendes”, “voz agoureira”:

Vagueiam na selva noturnos duendes;  
Fosfóricos lumes nas trovas ondulam,  
E vagos espectros com voz agoureira  
Nas brenhas ululam.

(GUIMARÃES, 1959, p.237)

Ao adentrarmos a segunda parte da balada é deixado de lado o sentimentalismo para dar lugar a quadros imagéticos. Há mais preocupação com a descrição do cenário, o eu-lírico narra os acontecimentos de maneira ordenada e com imagens em sucessão, seguido de alguns versos sibilantes com aliterações em “s” e “c” que parece emular a ventania furiosa pela qual atravessa o cavaleiro. A segunda parte, tão imagética pela descrição, mostra a técnica do poeta em assumir

a construção de um cenário sombrio e que beira o fantástico pela personificação de nuvens que desfilam ou raios que fuzilam:

Já dos ventos a fúria se aplaca,  
E dispersas as nuvens desfilam:  
Os coriseos mais raros fuzilam,  
E mais longe retumba o trovão,  
Pouco e rouco serena-se a esfera,  
E o negrume se esvai da procela;  
Linda luz do uma pálida estrela  
Verte a espaços furtivo clarão.

(GUIMARÃES, 1965, p.238)

O dia e a noite conduzem frequentemente os ânimos e impulsos do cavaleiro, durante a primeira parte do poema revelam cenários caóticos de chuvas, trovões e tufões, assim como a loucura do eu-lírico se intensifica pelo quadro apocalíptico que se forma. A noite se encaixa na estética do grotesco pois representa as sombras, os pesadelos e infernos do eu-lírico. No caso de “Galope Infernal” as angústias são representadas pelo ciúme, a mulher infiel, furacões e tempestades. Na segunda parte, são mencionadas passagens da noite para o dia que prenunciam o efeito contrastante que será explorado ao decorrer da balada:

Como respiram vividas  
As auras da manhã!  
Detém-te, ó corcel valido,  
Modera tanto afã.

Enquanto surge plácida  
Do dia a luz primeira,  
Refreja um rouco os impetos  
Da férvida carreira.

Da noite as sombras pávidas  
Dissipa o claro dia;  
Só para esta alma túrbida  
Não há mais alegria.

Sucede a manhã fúlgida  
Da noite ao furacão;  
Tu só, não tens alívio,  
Meu triste coração!  
(GUIMARÃES, 1965, p.239)

De modo geral, a tradição da balada romântica explora as impressões entre o dia e a noite. Entretanto, as funções do ambiente diurno e noturno são sempre muito bem estabelecidas e relacionam-se com as disposições e sentimentos do eu-lírico. As sombras da noite são ideais para o desempenho do fantástico e do sobrenatural, pois causam naturalmente o efeito do medo pelo fato de a escuridão velar a natureza, deixando espaço para a imaginação fantasiar criaturas e cenários. Já o dia se aproxima dos bons sentimentos, agindo de maneira a dar fim ao sofrimento, aos medos e angústias. O dia e a noite, convencionalmente, podem ser vistos como imagens correlatas a polos opostos como o céu e do inferno, o bem e o mal, a razão e a loucura. Em “*À un passant*”, de Victor Hugo, a noite é a principal motivadora da alucinação crescente do eu-lírico. Mas a breve menção da claridade, que diminui quanto mais o cavaleiro se insere na loucura, representa a evasão da fantasia e a segurança do mundo empírico: “*Marcher vers des clartés qui reculent toujours?*” (HUGO, 1826, p.). Entretanto, os efeitos se confundem na terceira parte da balada de Bernardo Guimarães. Não de maneira desinteressada ou gratuita, mas a fim de mostrar o domínio do poeta sobre o tema, pois a confusão do eu-lírico revela a experimentação com os contrastes, pois mesmo sob a luz do dia ainda se vê refém da loucura do ciúme. Na lógica romântica os sentimentos ruins deveriam desaparecer na claridade, mas na balada de Guimarães continuam resistentes na trajetória do cavaleiro. Isso resulta em um eu-lírico sombrio e angustiado em lugar estranho, que não é favorável para a expressão de seus sentimentos. O cavaleiro triste, angustiado e traído sob a luz do dia revela algo inesperado para a tradição da balada de cavalgada noturna – em que o cavaleiro tem como cenário a aclimatação da noite tão importante para a manifestação da loucura interna além do contexto fértil para a aparição de fantasias e criaturas sobrenaturais. Bernardo Guimarães apresenta um eu-lírico em ambiente alheio e não ideal para sustentar os assuntos internos. O eu-lírico, mesmo rodeado por “doce luz”, “aromas” e “flores” permanece angustiado. Essas atmosferas distintas só reforçam o modelo de sujeito deslocado do romantismo, em conflito e que não se encaixa nem sob a luz e nem sob a noite:

Que doce luz! que aromas não respira  
A viração!  
A vida, o amor sorri por toda parte  
Na criação.  
E só eu gemo, só de dor suspira  
Meu coração.

(GUIMARÃES, 1965, p.240)

Na quarta parte da balada, o eu-lírico se vê finalmente longe da “mulher infiel” graças ao esforço de seu corcel que não parou noite e dia até que o cavaleiro se acalmasse. Quando se dá conta de que está realmente distante da mulher, o discurso do eu-lírico começa a mudar e se sente bem, disposto e livre. A ambientação agora é bela, a balada toma a proporção de uma áurea sublime: tudo o que o cavaleiro vê é adjetivado como “puro”, “alvíssimo”, “doce”, “meiga”, “amorosa” e “sutis”. A quebra repentina de cenários e sentimentos é intrínseca, além de pura experimentação da teoria dos contrastes de Hugo. Isso mostra como o dia ou a noite podem influenciar as disposições do eu-lírico romântico, pois durante a noite a angústia do ciúme o consome – as sombras têm o poder de acessar o inferno pessoal do cavaleiro e é nela que surgem demônios, duendes, medos se materializam e, assim como o próprio grotesco, não tem fim. O belo é contido, simétrico e harmônico. Já no grotesco os limites devem ser ultrapassados, pertence ao feio aos excessos e exageros, portanto potencializa o efeito do terror sobrenatural ou do remorso, emulando uma sensação infernal ao cavaleiro. Agora, durante a luz do dia, as disposições sentimentais se alteram: as belezas naturais emanam pureza, vida e amor que transformam o ciúme sentido durante a noite em arrependimento e saudade da amada. A teoria dos contrastes de Hugo é ilustradamente exposta em cada uma das partes da balada. Álvares de Azevedo mostra a teoria de Hugo nos prefácios como nos poemas, Bernardo Guimarães também tem plena consciência dos efeitos do grotesco e do sublime assim como a tradição da balada romântica. Isso pode ser observado pelas intensas experimentações com as estéticas do grotesco e do sublime de maneiras não convencionais, mas ainda muito afeiçoadas pelas estruturas românticas:

Renasce a vida; amor respira em tudo,  
 Das meigas pombas no lascivo arrulho,  
 E do regato, que veloz deriva,  
 No trépido marulho.  
 A flor que se abre, as asas embalsamam  
 Da aura fagueina, que lhe beija o seio,  
 E as avezinhas cantam seus amores  
 Dos arvoredos no folhudo enleio.

[...]

Oh! que este céu tão puro, estes perfumes,  
 Esta amorosa sombra, esta frescura  
 Tudo isto me diz que ela me ama  
 Esta aura, que tão meiga aqui murmura,  
 É ela que me chama

(GUIMARÃES, 1965, p.241-2)

A quinta e a sexta parte são, sobretudo, inusitadas para a tradição da balada noturna. O corcel que geralmente é apenas um coadjuvante da trajetória do cavaleiro recebe protagonismo ao fim da balada. A última parte é dedicada inteiramente ao cavalo e até algumas de suas frustrações são reveladas. O eu-lírico, apenas preocupado com seu ciúme doentio, usa o corcel para a fuga delirante de seus sentimentos, se arrepende e faz o animal voltar por todo o caminho provocando exaustão ao pobre cavalo. Na quinta parte, o cavaleiro promete ao corcel que todo seu esforço será recompensado com afagos, rações e carinhos em troca de uma cavalgada apressada para voltar para a mulher amada. Pelo recurso do narrador onisciente, são expostos os sentimentos do cavalo que, mesmo percorrendo todo o caminho ordenado pelo eu-lírico, ficou sozinho e não ganhou nada do que lhe foi prometido. Esses últimos versos talvez sejam as que mais demonstram o mundo às avessas típico da paródia. Aqui o elemento soturno das baladas sobrenaturais se diluiu na luminosidade e no final feliz, atmosfera eufórica que contrasta ironicamente com destino trágico do pobre cavalo em desolador à margem do espetáculo de ardores do eu lírico que vão da ira ciumenta, passa pelos delírios sinistros e chega ao entusiasmo:

E o cavaleiro já de sua bela  
 À porta se apeava;  
 E enquanto, tão feliz! nos braços dela  
 De amor se saciava,  
 O seu pobre corcel, que ninguém zela.  
 Exânime expirava.

(GUIMARÃES, 1965, p.252)

“Galope infernal” pode ser compreendida como uma balada singular por vários aspectos. Em primeiro lugar, constata-se o movimento pelo qual se deslocam as imagens tradicionais das baladas sinistras, para o universo íntimo, como forma de

traduzir o caráter desmedido dos sentimentos. Além disso, há a exploração irônica e dúbia dos elementos cômicos que se inscreve sutilmente no descompasso entre a trivialidade da matéria narrada e as fantasmagorias medonhas que dão forma aos sentimentos que regem o poema. Além disso, o elemento comovente, a tragédia anônima do animal ao fim do poema, confere uma nota amarga ao desenlace aparentemente feliz dos eventos. Pode-se dizer que nessa balada, os contrastes caros aos românticos são explorados de forma exímia. A atmosfera fantástica de baladas como “*Lenore*”, de Bürger, e “*À un Passant*”, de Victor Hugo, é emprestada a um poema de temática amorosa; o final feliz confina com a revelação da morte, e o universo egocêntrico do eu poético, regido por arroubos de amor e ciúmes, contrastam com a realidade modesta e triste da montaria morta. É como se das fantasias românticas o poema se precipitasse na realidade trivial, revelando o que há de sutilmente ridículo nos excessos do sentimentalismo. Por outro lado, ao retratar o cavalo moro, o poema revela o que há de trágico nos fenômenos considerados triviais. “Galope infernal”, portanto, parece encontrar na exploração de lugares-comuns da tradição romântica e das possibilidades expressivas flexíveis da balada dispositivos para a composição de um poema original, produto da autoconsciência paródica e da atração pelo contraste.

## 6.2 A PRESENÇA DO GROTESCO EM “LA RONDE DU SABBAT”, DE VICTOR HUGO E “A ORGIA DOS DUENDES”, DE BERNARDO GUIMARÃES

Pode-se dizer que a poesia romântica, mesmo que busque diferir desde seus fundamentos da poesia clássica, não chega abandonar por completo algumas de suas práticas tradicionais, dentre elas pode-se pensar na emulação. Isso mostra como a imitação é inevitável, e quando realizada de modo consciente pode resultar no procedimento bastante inventivo. É como se pode notar na relação de “A Orgia dos Duendes”, de Bernardo Guimarães, com o poema “*La ronde du Sabbat*”, de Hugo, visto que o poema de Bernardo Guimarães extrai sua originalidade exatamente do rearranjo particular de imagens e procedimentos oriundos de poemas da literatura romântica ligadas ao ciclo temático dos festejos diabólicos, como é o caso de “*La ronde du Sabbat*”. A proposta que apresentamos de leitura comparada entre os poemas de sabá de Victor Hugo e de Bernardo Guimarães segue a sugestão de um breve comentário presente em *Risos entre Pares* (1997), de Vagner Camilo. Em seu estudo, Camilo trata a balada de Bernardo Guimarães como parte da linhagem “inaugurada pelo ‘*Walpurgisnacht*’, no *Fausto* de Goethe, em que se estende por “*La Ronde du Sabbat*” e “*Les Djinnns*” “incluídos, respectivamente, em *Odes et Ballades*, de 1826 e *Les Orientales*, de 1828. ” (p.162). Desse modo, nos atentamos para os diálogos e inovações entre as baladas da França e do Brasil, além de buscarmos demonstrar quais as particularidades da balada de Bernardo Guimarães em relação à de Hugo. Sobre o estilo do poeta brasileiro, Candido em “A poesia pantagruélica” (2004) afirma haver nele “obscuridade e proporção – elasticidade da palavra e negar a ordem da razão” (p.229). Tais recursos são utilizados a fim de desenvolver uma balada esteticamente grotesca por excelência. Da mesma maneira, Hugo realiza uma verdadeira transformação por introduzir o feio em suas *Ballades*, no que afirma Ludmilla Charles – Wurtz em “*Des Odes et Ballades aux Orientales vers un libre circulation de la parole poétique*” (2001), pois ao instituir criaturas como duendes, demônios e bruxas na poesia lírica, Hugo simboliza a tensão entre o grotesco e o sublime.<sup>42</sup> (p.8). Para Hugo, a adição do grotesco serviu como a prática de sua teoria dos contrastes, *O Prefácio ao Cromwell*

---

<sup>42</sup> “*L’introduction de monstres dans la poésie lyrique, qui symbolise la tension entre grotesque et sublime [...] est signalé par Hugo comme la transformation majeure opérée par les Ballades.* » (WURTZ, 2001, p.8)

(1827), que simboliza a inclinação da liberdade poética romântica de representar a natureza e não apenas por suas belezas, mas também por sua feiura. O grotesco, como estética dos excessos, cumpre papéis diferentes nas baladas de Hugo e de Guimarães. “*La Ronde du Sabbat*” concentra um grotesco terrífico, assustador, oriundo de um sabá de demônios e bruxas, matizado por imagens intensas como o incêndio de um monastério, a presença de Satã, o que denota uma balada séria de horror infernal. Já o grotesco utilizado por Bernardo Guimarães é o bufo, concentra o tom cômico pela familiarização carnalizadora explicada por Duda Machado em “A exceção pelo riso” (2007):

A familiarização carnalizadora com que os duendes são tratados nessas passagens vai destituí-los de sua condição de forças estranhas e terroríficas para dar-lhes um tom familiar e risível, uma espécie de paródia de seres infernais. (p.183)

Artifícios como as festividades e o bufo quando introduzidos junto ao cenário sobrenatural parecem neutralizar o pavor e medo de um tradicional sabá de demônios para acrescentar comicidade. A festividade carrega o apelo popular da carnalização que reflete o tom habitual da balada. Antonio Cândido chama atenção para o recurso de aproximação entre terror e festança como um grotesco que atinge os limites do sádico por conter “camadas de personalidade, irrupção do inconsciente, grave violência disfarçada pelo tom de brincadeira” (CANDIDO, 2004, p. 241). A partir da citação de Duda Machado forma-se um diálogo perfeito sobre a experimentação de Bernardo Guimarães sobre o verso de Hugo em “uma espécie de paródia de seres infernais” (p.183). Em “A Orgia dos Duendes”, assim como observamos em “Galope Infernal”, Bernardo Guimarães usa da paródia para canalizar influxos estéticos externos de maneira a distorcê-los nas formas originais que afirmam a singularidade de seu estilo.

Além do diálogo paródico com as referências da literatura estrangeira, “A Orgia dos Duendes” recorre à então recente tradição literária brasileira, dialogando com as referências patrióticas do romantismo de Gonçalves Dias. É de Gonçalves Dias que vem o ritmo do anapesto que dita a percussão de “Orgia dos Duendes”, e também parece ser uma resposta ao nacionalismo literário de modelo gonçalvino, o uso de vocabulário e lendas populares entrevisto no poema de Bernardo Guimarães. Segundo Duda Machado: “O uso inovador de lendas populares e do vocabulário regional contém uma réplica aos emblemas idealizados de nacionalidade do



romantismo brasileiro. (MACHADO, 2007, p.183). O poeta brasileiro adiciona palavras advindas do Tupi como “Taturana”, “Mamangava” e “Mutuca” descritas no glossário em “Poesia Satírica e Erótica” (1992) de Duda Machado. Da mesma forma, o poeta integra a cultura popular de criaturas do folclore brasileiro como “Lobisome” e “Mula-sem-cabeça” além de animais como “Galo preto” “Crocodilo” e “Sapo-inchado”. A escolha de um grotesco inclinado ao risível de Guimarães a partir de uma inspiração de grotesco horroroso de Hugo atesta a imensidão dos efeitos do grotesco que podem transitar entre cômico e terrífico facilmente. Por se tratar de uma estética diferente do belo que deve ser contido, o grotesco ganha amplitude nos assuntos desequilibrados e desarmônicos. De acordo com Victor Hugo em *O prefácio ao Cromwell* (1827):

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma mais considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é 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 ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 1827, P. 36)

Alguns exemplos de monstruosidade oriundas do imaginário europeu são gerados pelo desconhecimento de terras longínquas, das quais os europeus acreditavam se aglomerar uma série de criaturas fantásticas, como explica Laura de Mello e Souza em *O diabo e a terra de Santa Cruz* (1987). A partir da descoberta de novos continentes, foram relacionadas as criaturas monstruosas aos novos lugares a partir de um processo de demonização do outro que não é europeu. O desconhecimento de outras culturas suscita medo gerando mistério e estranheza no indivíduo medieval. De acordo com a autora, o desconhecido era nomeado por monstros: descritos pela religião (Satã), monstros bestiais (unicórnios, dragão, formigaleão, sereias, etc), monstros humanos individuais “aleijados, tarados” e monstros que habitavam os confins da terra (europeus do Oeste) de traços monstruosos hereditários. (SOUZA, 1987, p. 49). Desse modo, as américas intituladas de Novo Mundo concentravam a demonização do território brasileiro como lugar propenso aos agouros e criaturas do inferno. Pois tratava-se de um lugar oposto a Europa, portanto suscetível a todos os tipos de enfermidades, segundo a

lógica euro centrista. Com isso, justifica-se a catequização como uma necessidade e os europeus se posicionam como salvacionistas de uma terra esquecida por Deus. De acordo com a estudiosa:

O Novo Mundo era inferno, sobretudo por sua humanidade diferente, animalesca, demoníaca, e era purgatório sobretudo por sua condição colonial. A ele opunha-se a Europa: metrópole, lugar da cultura, terra de cristãos. Na Europa, pois, o Céu era mis próximo, mais clara e inteligível a palavra divina. [...] A catequese era veículo da função salvacionista metropolitana, mas caso se mostrasse insuficiente, os naturais da terra deveriam ser afastados do espaço pecaminoso em que estavam submersos: a colônia era sempre um perigo, e, encravado nela, o colégio jesuítico aparecia como um oásis de salvação. (SOUZA, 1987, p.77)

As tensões entre o cristianismo e o antirreligioso eram constantes no Brasil colônia. Tanto que parecem ocupar o mesmo lugar, resultando no efeito de purgatório do qual explica a autora. Pela lógica eurocêntrica, os culpados pela falta de Deus eram os nativos indígenas ao passo que suas crenças foram demonizadas pela verdade suprema do cristianismo. Portanto, o sagrado e o profano não ocupam apenas a referência ao contexto histórico que mais chega perto de um passado medievalista: o Brasil colônia. Mas também interioriza na balada a comparação desmedida entre céu e inferno que regia o cotidiano da colônia como um recurso dos contrastes para enfatizar a estética do grotesco. Em “A Orgia dos Duendes”, assim como em “*La Ronde Du Sabbat*”, sagrado e profano são frequentemente alusivos por cenas de presenças demoníacas em local divino (igrejas, monastérios) ou freiras e abades que participam dos sabás, além das estrofes finais das baladas que mencionam a claridade da luz do dia após os acontecimentos macabros da noite. O racismo às crenças indígenas também é retratado na balada de Guimarães pela maneira como a colônia portuguesa designou os povos indígenas de imorais pelo processo de demonização como explica Laura de Mello e Souza.

A temática do sabá explorada em ambas as baladas, também está ligada à imoralidades, indecências e obscenidades. A estudiosa Laura de Mello explica o conceito do sabá na colônia a partir dos relatos de três escravizados brasileiros em Lisboa, atestando mais uma prática europeia no Brasil colonial. O ritual infringe as regras morais e religiosas com o objetivo de praticar a desordem simbolizada pela sexualidade. Os conceitos belos incentivados pelo cristianismo eram perturbados e contrastados pela materialização do inferno cristão que proporcionavam os sabás:

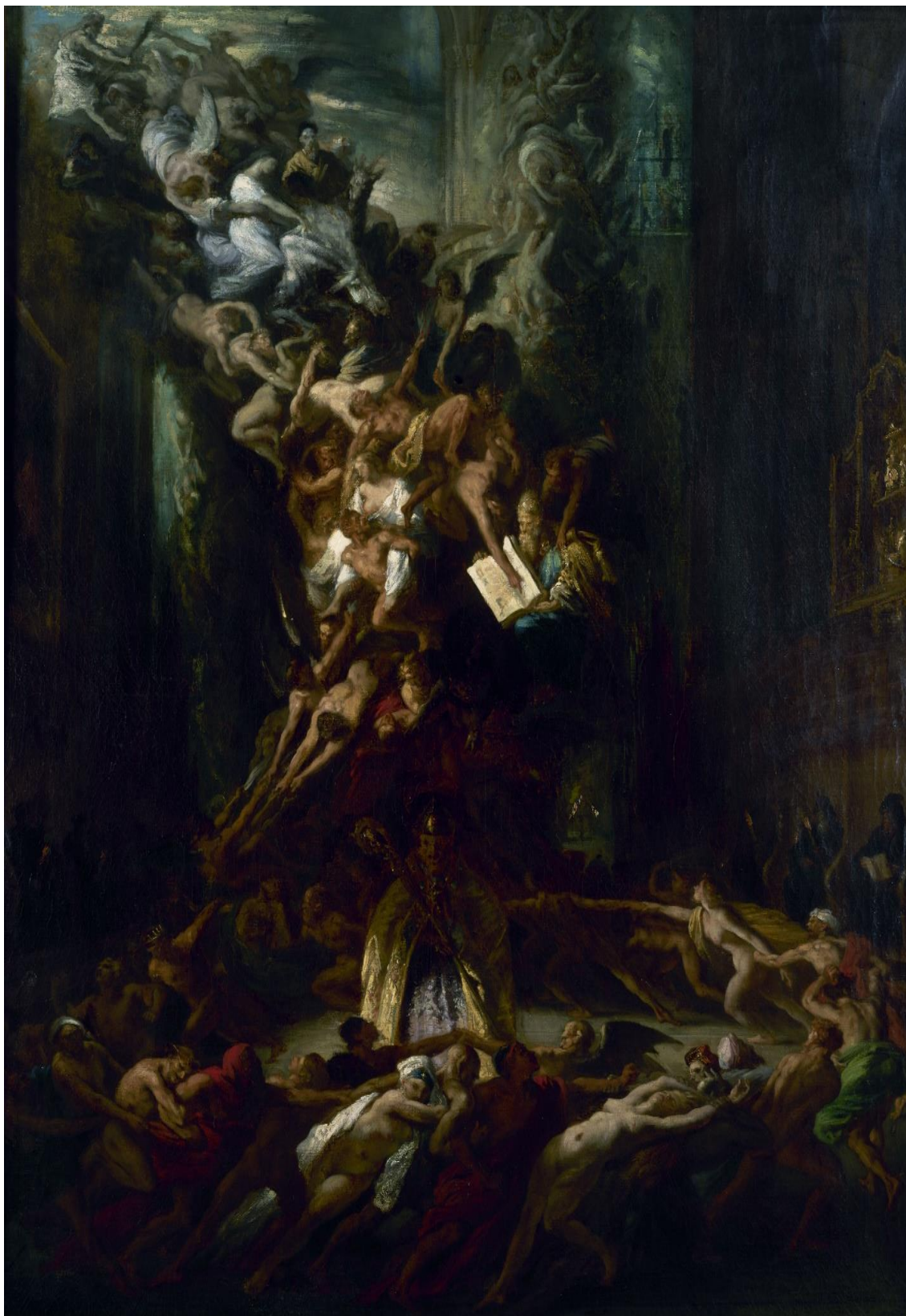
depravação e caos. O próprio acontecimento de um ritual satânico se realizar em local religioso não é só frequente nas baladas como justifica a teoria de Hugo de que o feio existe ao lado do belo e o ponto de partida é a religião. Segundo a pesquisadora, o ritual de origem africana tinha como concepção de uma sexualidade liberadora e integradora com identificação entre natureza e cultura com importante significado ritualístico que acabaram por serem demonizados pelo cristianismo:

Ou, em outras palavras, numa abordagem mais antropológica, que o *sabbat* da época moderna violava regras então recentes: convenções sexuais e sociais que alicerçavam a construção da idéia de lar, família e organização social. Daí a preeminência dada a práticas sexuais heterodoxas: sodomia, incesto, promiscuidade, homossexualismo. Por fim, o *sabbat* como projeção imaginária revelava recônditos do inconsciente coletivo, nos quais a atividade sexual sem limites se configurava simultaneamente como o grande tabu da cultura e o supremo desejo, inatingível. Sabe-se o quanto a tradição cristã demonizou a sexualidade, considerando satânica qualquer prática que, em outros contextos culturais, tinha importante significado ritual. É justamente este significado que talvez estivesse mais próximo para o escravo recém-vindo da África; (SOUZA, 1987, p. 260)

O historiador Jean Delumeau explica o sabá europeu da Idade Média em *A história do medo no ocidente* (2009). A prática foi relacionada às bruxas durante a inquisição como uma reunião das mulheres com satã. De acordo com o autor, a palavra *sabbat* surgiu pela primeira vez entre 1330-1340 em processos intentados contra feiticeiras de Toulouse. (DELUMEAU, 2009, p.525-6). A pintura de Louis Candide Boulanger (1861), homônima à balada de Hugo “*La ronde du Sabbat*”, ilustra a balada e toda a desordem, o sagrado e o profano do cenário ritualístico e sobrenatural. As almas e esqueletos invocados pelo ritual pairam sobre os dois mundos na eminência da noite. No centro uma figura de rosto escurecido em vestes de realeza retrata Satã, ao seu redor bruxas, esqueletos e demônios que conjuram o outro mundo em que se abre um tipo de portal na terra dos vivos que integra os mundos do céu e do inferno. O antirreligioso é simbolizado sutilmente pelo altar cristão ao canto direito, intencionando que o ritual é realizado em local sacro, uma provável igreja ou monastério. Deus é iluminado em cima de Satã apontando para a bíblia em um encontro do sagrado e do profano evocado pela dança do *sabá*. Os contrastes explicitados em todos os momentos: Deus e Satã, anjos e demônios, alto

e baixo, cristão e anticristão; como até mesmo a dissonância entre a representação caótica dos céus e a organização em perfeito círculo da dança ritualística:

**Figura 3** – *La Ronde du Sabbat* de Candide Boulanger (1861)



Fonte: *Paris Musées - Maison de Victor Hugo Hauteville House Illustre la Ballade quatorzième des "Odes et Ballades"*.

A obra de Candide Boulanger (1861) representa a constante tensão entre céu e inferno como descrita na balada de Hugo. A primeira estrofe do poema menciona um monastério em ambiente noturno guiado pelo barulho dos sinos que anunciam o espírito da meia noite. A construção do cenário assombrado da noite é revelada pelos badalares do sino de um monastério, como se a própria luz divina estivesse dando permissão à noite e suas criaturas. As estrofes, inicialmente, são comprimidas e longas à medida que também emulam a intensidade caótica do acúmulo de imagens em um só cenário como uma alegoria do inferno:

*Voyez devant les murs de ce noir monastère  
La lune se voiler, comme pour un mystère !  
L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi,  
Douze fois se balance au battant du beffroi.  
Le bruit ébranle l'air, roule, et longtemps encore  
Gronde, comme enfermé sous la cloche sonore.  
Le silence retombe avec l'ombre... Écoutez !  
Qui pousse ces clameurs ? qui jette ces clartés ?  
Dieu ! les voûtes, les tours, les portes découpées,  
D'un long réseau de feu semblent enveloppées.*

*Et l'on entend l'eau sainte, où trempe un buis béni,  
Bouillonner à grands flots dans l'urne de granit !  
À nos patrons du ciel recommandons nos âmes !  
Parmi les rayons bleus, parmi les rouges flammes,  
Avec des cris, des chants, des soupirs, des abois,  
Voilà que de partout, des eaux, des monts, des bois,  
Les larves, les dragons, les vampires, les gnômes,  
Des monstres dont l'enfer rêve seul les fantômes,  
La sorcière, échappée aux sépulcres déserts,  
Volant sur le bouleau qui siffle dans les airs,  
Les nécromants, parés de tiaras mystiques  
Où brillent flamboyants les mots cabalistiques,  
Et les graves démons, et les lutins rusés,  
Tous, par les toits rompus, par les portails brisés,  
Par les vitraux détruits que mille éclairs sillonnent,  
Entrent dans le vieux cloître où leurs flots tourbillonnent.  
Debout au milieu d'eux, leur prince Lucifer  
Cache un front de taureau sous la mître de fer ;  
La chasuble a voilé son aile diaphane,  
Et sur l'autel croulant il pose un pied profane.  
Ô terreur ! Les voilà qui chantent dans ce lieu  
Où veille incessamment l'œil éternel de Dieu.  
Les mains cherchent les mains... Soudain la ronde immense,  
Comme un ouragan sombre, en tournoyant commence.  
À l'œil qui n'en pourrait embrasser le contour,*

*Chaque hideux convive apparaît à son tour ;  
 On croirait voir l'enter tourner dans les ténèbres  
 Son zodiaque affreux, plein de signes funèbres.  
 Tous volent, dans le cercle emportés à la fois.  
 Satan règle du pied les éclats de leur voix ;  
 Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
 Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

---

*« Mêlons-nous sans choix !  
 Tandis que la foule*

*Autour de lui roule,  
 Satan, joyeux, foule  
 L'autel et la croix.  
 L'heure est solennelle.  
 La flamme éternelle  
 Semble, sur son aile,  
 La pourpre des rois ! »*

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
 Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

*« Oui, nous triomphons !  
 Venez, sœurs et frères,  
 De cent points contraires ;  
 Des lieux funéraires,  
 Des antres profonds.  
 L'enfer vous escorte ;  
 Venez en cohorte  
 Sur des chars qu'emporte  
 Le vol des griffons ! »*

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
 Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

*« Venez sans remords,  
 Nains aux pieds de chèvre,  
 Goules, dont la lèvre*

*Jamais ne se sèvre  
Du sang noir des morts !  
Femmes infernales,  
Accourez rivales !  
Pressez vos cavales  
Qui n'ont point de mors ! »*

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

*« Juifs, par Dieu frappés,  
Zingaris, bohêmes,  
Chargés d'anathèmes,  
Follets, spectres blêmes  
La nuit échappés,  
Glissez sur la brise,  
Montez sur la frise  
Du mur qui se brise,  
Volez, ou rampez ! »*

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

*« Venez, boucs méchants,  
Psylles aux corps grêles,  
Aspioles frêles,  
Comme un flot de grêles,  
Fondre dans ces champs !  
Plus de discordance !  
Venez en cadence  
Élargir la danse,  
Répéter les chants ! »*

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

*« Qu'en ce beau moment  
Les clerks en magie  
Brillent dans l'orgie  
Leur barbe rougie  
D'un sang tout fumant ;  
Que chacun envoie*

*Au feu quelque proie.  
Et sous ses dents broie  
Un pâle ossement ! »*

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

*« Riant au saint lieu,  
D'une voix hardie,  
Satan parodie  
Quelque psalmodie  
Selon saint Matthieu ;  
Et dans la chapelle  
Où son roi l'appelle,  
Un démon épèle  
Le livre de Dieu ! »*

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

*« Sorti des tombeaux.  
Que dans chaque stalle  
Un faux moine étale  
La robe fatale  
Qui brûle ses os,  
Et qu'un noir lévite  
Attache bien vite  
La flamme maudite  
Aux sacrés flambeaux ! »*

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

*« Satan vous verra !  
De vos mains grossières,  
Parmi des poussières,  
Écrivez, sorcières :  
Abracadabra !  
Volez, oiseaux fauves,*

*Dont les ailes chauves  
Aux ciels des alcôves  
Suspendent Smarra ! »*



*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

*« Voici le signal ! —  
L'enfer nous réclame ;  
Puisse un jour toute âme  
N'avoir d'autre flamme  
Que son noir fanal !  
Puisse notre ronde,  
Dans l'ombre profonde,  
Enfermer le monde  
D'un cercle infernal ! »*

*L'aube pâle a blanchi les arches colossales.  
Il fuit, l'essaim confus des démons dispersés !  
Et les morts, rendormis sous le pavé des salles,  
Sur leurs chevets poudreux posent leurs fronts glacés<sup>43</sup>.*

---

<sup>43</sup> Veja diante desse negro monastério / A lua se ocultar, como por um mistério! / O espírito da meia-noite aparece derramando o terror / Doze vezes se balança ao bater o campanário / O barulho abala o ar, conduz, e ainda durante muito tempo / Ruge, como preso na torre sonora. / O silêncio recai com a sombra.... Escute! / Quem estimula esses clamores? Quem rejeita a claridade? / Deus! As abóbodas, as torres, os portões derrubados, / De uma longa rede de fogo parecem revestidos! / Ouve-se a água benta, onde mergulha um abençoado arbusto, / Fervem em abundância uma caixa de granito / Aos donos dos céus apresentamos nossas almas! / Entre os raios azuis, entre as chamas vermelhas, / Com os gritos, os cantos, os suspiros, os desesperos, / Assim por toda parte, as águas, os montes, os bosques, / As larvas, os dragões, os vampiros, os gnomos, / Monstros cujo inferno sonha apenas fantasmas / A bruxa fugida aos sepulcros desertos, / Voando sobre o vidro que assobia nos ares, / Os necromantes, enfeitados de tiaras místicas / Onde brilham esplendorosas as palavras cabalísticas / E os piores demônios, e os duendes ardilosos / Todos, pelos tetos rompidos, pelos portões quebrados, / Pelos vitrais destruídos que atravessam as claridades, / Penetram no velho mosteiro onde o tumulto rodopia. / De pé, no meio deles, seu príncipe Lúcifer Esconde a frente de um touro sob a escala de ferro, / O casulo velou sua asa diáfana, E sobre o altar em ruínas ele posiciona o pé profano / Oh terror! Aqui eles estão cantando neste lugar / Onde vigia o olho eterno de Deus. / As mãos procuram as mãos... / De repente um furacão escuro, começa a girar / Ao olho que não poderia abraçar o seu contorno / Cada monstro convidado tem a sua vez de aparecer / Acreditar-se-ia ver o cemitério girando no escuro / Seu zodíaco pavoroso, cheio de signos fúnebres / Todos voam, no círculo realizado ao mesmo tempo / Satanás controla com o pé as explosões de suas vozes / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados / "Misturamo-nos sem escolha!" / Enquanto a multidão / Gira em volta de / Satã, alegre, Multidão / O altar e a cruz / A hora é solene / A chama é eterna / Parece, sob sua asa / A púrpura dos reis / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados

(HUGO, 1885, p. 509-516)

Os acontecimentos se sucedem rapidamente, os questionamentos do eu-lírico narrador retratam a desordem do *sabbat* se formando. A menção a Deus aparece como um clamor de ajuda pela invasão repentina de monstros em local sagrado, indicando a impotência do divino sob os domínios da noite. A balada de Hugo é extremamente imagética e visual não apenas pelas metáforas descritivas e a construção de cenários, mas é ilustrativa também em estrutura. A visualização da balada é inteira e forma e conteúdo que estão intimamente ligados, pois assim como na pintura de Candide Boulanger (1861), Deus permanece acima e Lúcifer em baixo assim como na balada: a divindade é mencionada no topo e o Diabo no inferior da longa estrofe. As cores referidas azul e vermelho autenticam contraste em: “*Parmi les rayons bleus, parmi les rouges flammes*”, segundo Wurtz (2001), os conceitos de vermelho e azul nas baladas de Hugo estão relacionadas como referências à Virgem Maria nas odes e ao Diabo nas *ballades*, respectivamente:

---

“Sim, nós triunfamos! / Venham, irmãs e irmãos / De sem pontos contrários / Dos locais funerários / Das cavernas profundas / O inferno os acompanha / Venha, meu exército, / Sob os tanques carregam / O vôo dos grifos! ” / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados / “Venham sem remorso / Anões com pés de cabra, / Carniçais, cujo lábio / Nunca deixa de sugar / O sangue negro dos mortos / Mulheres infernais, persigam rivais / Apressem vossos cavalos / Os quais carecem das articulações” / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados / “Judeus, por Deus feridos / Ciganos, boêmios / Carregador de condenação / Duendes, pálidos de espectro / Da noite escapados / Deslize sobre a brisa / Suba no emaranhado / Do muro que se quebra / Voe ou rasteje! / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados / “Venham, bodes malvados / Piolhos de corpos esguios / Duendes frágeis / Como uma inundação de miudezas / Derreta-se nesses campos / Mais da discrepância! / Venha a tempo / Amplie a dança / Repita os cantos! ” / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados / “Que neste lindo momento / Clérigos em magia / Brilhem na orgia / Sua barba avermelhada / De um sangue fumegante / Que cada um envie / Ao fogo alguma presa / E sobre seus dentes range / Um osso pálido! ” / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados / “Rindo no lugar sagrado / Em uma voz ousada / Satã parodia / Alguns versos / De São Matheus / E na capela / Onde seu rei chama / Um demônio soletra o livro de Deus! “ / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados / “Fora dos túmulos / Que em cada estábulo / Um falso monge expõe / O vestido fatal / Que queima seus ossos / E um osso negro levita / Fixa rapidamente / A chama maldita / Às tochas sagradas! “ / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados / “Satanás vos verá! / Com suas mãos ásperas Entre a poeira / Escrevam, bruxas / Abracadabra! / Voem, pássaros selvagens, / Cujas asas carecas / Nos céus das alcovas / Que penduram Smarra! ” / E seus passos, abalando os arcos colossais / Perturbam os mortos deitados sob os quartos pavimentados / “Aqui está o sinal / O inferno nos chama / Possa um dia toda alma / Não ter outra chama / Que sua lamparina negra / Possa nossa roda / Na sombra profunda / Fechar o mundo / Em um círculo infernal” / A pálida manhã iluminou as arcadas colossais. / Foge o enxame confuso de demônios desordenados / E os mortos, adormecidos sob o pavimento do salão / Sobre as cabeceiras empoeiradas repousam a fronte gelada. (HUGO, 1885, p. 509-516, tradução nossa)

*“Le front bleu” du monstre s’oppose au «front vermeil » de la vierge à qui l’Ode s’adresse. Dans les Ballades, l’adjectif « bleu » apparaît plusieurs fois sous la forme « bleuâtre » qui est toujours associé à la présence du diable ou du monstre » Dans « La Ronde du Sabbat » l’adjectif « bleu » est lui aussi associé à la danse des monstres et des démons, dont la présence est déjà perceptible dans l’association de l’article « des » et du nom « monts »<sup>44</sup> (WURTZ, 2001, p.09)*

Por meio de artifício semelhante à balada “*Une fée*” que revela a presença da fada em toda a natureza, a voz poética de “*La ronde du Sabbat*” descreve as águas, os montes e os bosques para mostrar o dos seres satânicos sobre o espaço. Tudo se torna parte do inferno já que a noite é das monstruosidades por direito ao passo que o belo só tem espaço na luz do dia. O elemento antirreligioso enfatizado em “*Où veille incessamment l’œil éternel de Dieu*” tem como desdobramento mais assustador a não interferência de Deus sobre os infernos e nem sobre aquela noite, que profana o espaço que deveria ser reservado à manifestação da graça divina. Os versos seguintes emulam um portal do inferno na terra por onde saem uma série de monstros grotescos por excelência como larvas, dragões, vampiros, gnomos, bruxas e duendes. Após a introdução das criaturas começam os atos caóticos que simbolizam a desordem cristã proferida pelo *sabbat* como “tetos rompidos” e “vitrais destruídos”. Essas cenas de caos são contrastadas com a imagem seguinte das criaturas dando as mãos em uma imensa roda, mostrando que ainda que representem a desorganização, o inferno também tem sua ordem. O círculo é formado como uma orquestra de Satã que comanda a noite provocando os mortos em seus túmulos. Os versos seguintes caracterizam o refrão da balada que será seguido de uma fala:

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

---

<sup>44</sup> A "frente azul" do monstro se opõe à "frente avermelhada" da virgem a quem a Ode é dirigida. Nas Baladas, o adjetivo "azul" aparece várias vezes na forma "azulada" que está sempre associada à presença do demônio ou do monstro. Em “La Ronde du Sabbat” o adjetivo "azul" também está associado à dança de monstros e demônios, cuja presença já é perceptível na associação do artigo "des" e do nome "monts". (WURTZ, 2001, p.09, tradução nossa)

« *Mêlons-nous sans choix !  
Tandis que la foule*

*Autour de lui roule,  
Satan, joyeux, foule  
L'autel et la croix.  
L'heure est solennelle.  
La flamme éternelle  
Semble, sur son aile,  
La pourpre des rois ! »*

(HUGO, 1885, p. 511)

Não permanece claro quem profere a fala, seria o próprio Lúcifer ou uma personificação do próprio sabá. Com os refrãos as imagens são reforçadas, como uma cena que se repete em meio a todos os outros acontecimentos descritos no diálogo. A estrutura da balada como multiforme e adepta à sensibilidade do poeta mostra sua flexibilidade na narrativa de Hugo, ao passo que os diálogos acabam por serem muito separados do refrão e das estrofes iniciais de aclimatação da atmosfera macabra. A estrutura poética se mescla em uma quase prosa ou teatro, o artifício talvez seja referente à importância do verso livre e da experimentação com o gênero da balada.

*Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

« *Oui, nous triomphons !  
Venez, sœurs et frères,  
De cent points contraires ;  
Des lieux funéraires,  
Des antres profonds.  
L'enfer vous escorte ;  
Venez en cohorte  
Sur des chars qu'emporte  
Le vol des griffons ! »*

(HUGO, 1885, p. 511-12)

O primeiro verso dessa segunda fala é muito significativo quando pensamos na balada como uma execução plena da estética dos contrastes. Ao exclamar “*Nous*

*trionphons!* ” Já é possível ter uma noção de que quem fala são os monstros que triunfaram sobre o belo. Se trata de um anúncio do próprio grotesco ao mostrar de que é a hora do feio, das criaturas horrendas finalmente terem espaço para serem representadas na poesia. Os imperativos repetidos em “*Venez*” têm o papel de convidar não só mais criaturas para o ritual como também ao receptor para conhecer os infernos e dar uma chance para a reprodução do feio na narrativa romântica. Isso acontece novamente na fala seguinte “*Venez, sans remords*” acrescenta significado ao passo que tenta aclimatar o leitor com a nova poesia. É preciso lembrar que o público que recebeu as *Ballades*, estava acostumado com uma vertente ainda neoclássica, portanto os poemas do gênero, em principal os macabros e sobrenaturais, muito provavelmente causaram um certo susto aos leitores das *Odes*. Portanto, o leitor adentra ao texto pela invocação do eu-lírico, como se transmitisse um pacto entre os dois para mostrar que está tudo bem ler poesia grotesca e que o receptor pode explorar os infernos sem remorso. A técnica utilizada por Hugo de aclimatar seu público à poesia moderna é muito inteligente devido ao pouco sucesso atribuído à obra fantástica de Charles Nodier “*Smarra et les démons de la nuit*” (1822), a qual não foi bem recebida por conter temática sobrenatural quando os ânimos do público permaneciam no modelo clássico. A homenagem à *Nodier* não aparece apenas na balada “*À Trilby*”, mas também no início de “*La Ronde Du Sabbat*”, em que Hugo dedica a balada ao poeta assim como menciona a personagem *Smarra* ao falar das feiticeiras: “*Aux ciels des alcôves / Suspendent Smarra!*”.

O ápice da presença do anticristão aparece na cena em que Satã, dentro de uma capela, parodia um verso de São Matheus ao passo que um demônio soletra a Bíblia. A estrofe adiciona uma imagem ainda mais intensa que deve ter sido uma verdadeira ousadia para o início do século XIX:

« *Riant au saint lieu,  
D'une voix hardie,  
Satan parodie  
Quelque psalmodie  
Selon saint Matthieu ;  
Et dans la chapelle  
Où son roi l'appelle,  
Un démon épèle  
Le livre de Dieu !* »

(HUGO, 1885, p. 514)

O efeito de terror da imagem antirreligiosa é muito pertinente para fomentar o grotesco pela comparação direta entre Deus e Satã. Segundo Victor Hugo em *O prefácio ao Cromwell* (1827), quando contrastado o belo e o feio impulsionam efeitos e tornam mais belo o sublime e mais feio o grotesco:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2010, p.33)

A última estrofe da balada explicita bem os efeitos dos contrastes de que fala Hugo. Instantaneamente, quando o sabá chega ao fim, a manhã ilumina o mesmo local que se realizou o ritual, admitindo também os vestígios ali deixados pelos monstros: *“L’aube pâle a blanchi les arches colossales. / Il fuit, l’essaim confus des démons dispersés!”*.

Bernardo Guimarães publica “A Orgia dos Duendes” em sua antologia *Poesia* (1865). A balada também gira em torno do tema sabático e apresenta muitas semelhanças à ballade de Hugo “*La Ronde du Sabbat*” pelas evidências dos contrastes em que o grotesco prevalece. A primeira estrofe, já tão semelhante à de Hugo, marca o ponto inicial dos festejos que é o horário dos infernos na terra: a meia-noite. Entretanto, não se trata de um sinal vindo dos altos como o sino na torre do campanário ou monastério próprio da narrativa de Hugo. Mas sim de um “relógio de sino de pau” na floresta, diferente da grandeza do símbolo religioso de uma torre. A ambientação da balada hugoana é realizada em local sagrado para manter a tensão constante entre cristão e anticristão. Já na narrativa de Bernardo o espaço talvez revele um dos primeiros traços de regionalismo pela referência à floresta e ao “Jirau”<sup>45</sup>:

I

Meia-noite soou na floresta  
No relógio de sino de pau;

---

<sup>45</sup> Palavra advinda do Tupi: uma espécie de esteira ou grade de varas que pode ser usada como cama, grelha, jangada ou até como esteira suspensa para se guardar mantimentos longe de animais.

E a velhinha, rainha da festa,  
Se assentou sobre o grande jirau.

*Lobisome* apanhava os gravetos  
E a fogueira no chão acendia,  
Revirando os compridos espetos,  
Para a ceia da grande folia.

Junto dele um vermelho diabo  
Que saíra do antro das focas,  
Pendurado num pau pelo rabo,  
No borralho torrava pipocas.

*Taturana*, uma bruxa amarela,  
Resmungando com ar carrancudo,  
Se ocupava em frigir na panela  
Um menino com tripas e tudo.

*Getirana* com todo o sossego  
A caldeira da sopa adubava  
Com o sangue de um velho morcego,  
Que ali mesmo co'as unhas sangrava.

*Mamangava* frigia nas banhas  
Que tirou do cachaço de um frade  
Adubado com pernas de aranha,  
Fresco lombo de um frei dom abade.

Vento sul sobiou na cumbuca,  
*Galo-Preto* na cinza espojou;  
Por três vezes zumbiu a mutuca,  
No cupim o macuco piou.

E a rainha co'as mãos ressequidas  
O sinal por três vezes foi dando,  
A corte das almas perdidas  
Desta sorte ao batuque chamando:

"Vinde, ó filhas do oco do pau,  
Lagartixas do rabo vermelho,  
Vinde, vinde tocar marimbau,  
Que hoje é festa de grande aparelho.

Raparigas do monte das cobras,  
Que fazeis lá no fundo da brenha?  
Do sepulcro trazei-me as abobras,  
E do inferno os meus feixes de lenha.

Ide já procurar-me a bandurra  
Que me deu minha tia Marselha,  
E que aos ventos da noite sussura,  
Pendurada no arco-da-velha.

Onde estás, que inda aqui não te vejo,  
*Esqueleto* gamenho e gentil?  
 Eu quisera acordar-te c'um beijo ]  
 Lá no teu tenebroso covil.

*Galo-preto* da torre da morte,  
 Que te aninhas em leito de brasas,  
 Vem agora esquecer tua sorte,  
 Vem-me em torno arrastar tuas asas.

*Sapo-inchado*, que moras na cova  
 Onde a mão do defunto enterrei,  
 Tu não sabes que hoje é lua nova,  
 Que é o dia das danças da lei?

Tu também, ó gentil *Crocodilo*,  
 Não deploras o suco das uvas;  
 Vem beber excelente restilo  
 Que eu do pranto extraí das viúvas.

*Lobisome*, que fazes, meu bem  
 Que não vens ao sagrado batuque?  
 Como tratas com tanto desdém,  
 Quem a c'roa te deu de grão-duque?"

## II

Mil duendes dos antros saíram  
 Batucando e batendo matracas,  
 E mil bruxas uivando surgiram,  
 Cavalgando em compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo  
 Se assentaram aos pés da rainha,  
 E um deles, que tinha o pé coxo,  
 Começou a tocar campainha.

Campainha, que toca, é caveira  
 Com badalo de casco de burro,  
 Que no meio da selva agoureira  
 Vai fazendo medonho sussurro.

Capetinhas, trepados nos galhos  
 Com o rabo enrolado no pau,  
 Uns agitam sonoros chocalhos,  
 Outros põem-se a tocar marimbau.

*Crocodilo* roncava no papo  
 Com ruído de grande fragor:  
 E na inchada barriga de um sapo  
*Esqueleto* tocava tambor.



Da carcaça de um seco defunto  
 E das tripas de um velho barão,  
 De uma bruxa engenhosa o bestunto  
 Armou logo feroz rabecão.

Assentado nos pés da rainha  
*Lobisome* batia a batuta  
 Co'a canela de um frade, que tinha  
 Inda um pouco de carne corruta.

(...)

### III

#### TATURANA

Dos prazeres de amor as primícias,  
 De meu pai entre os braços gozei;  
 E de amor as extremas delícias  
 Deu-me um filho, que dele gerei.

Mas se minha fraqueza foi tanta,  
 De um convento fui freira professa;  
 Onde morte morri de uma santa;  
 Vejam lá, que tal foi esta peça.

#### GETIRANA

Por conselhos de um cônego abade  
 Dous maridos na cova soquei;  
 E depois por amores de um frade  
 Ao suplício o abade arrastei.

Os amantes, a quem despojei,  
 Conduzi das desgraças ao cúmulo,  
 E alguns filhos, por artes que sei,  
 Me caíram do ventre no túmulo.

#### GALO-PRETO

Como frade de um santo convento  
 Este gordo toutiço criei;  
 E de lindas donzelas um cento  
 No altar da luxúria imolei.

Mas na vida beata de ascético  
 Mui contrito rezei, jejei,  
 Té que um dia de ataque apoplético  
 Nos abismos do inferno estourei.

#### ESQUELETO

Por fazer aos mortais crua guerra  
 Mil fogueiras no mundo ateei;  
 Quantos vivos queimeei sobre a terra,  
 Já eu mesmo contá-los não sei.

Das severas virtudes monásticas  
 Dei no entanto piedosos exemplos;  
 E por isso cabeças fantásticas  
 Inda me erguem altares e templos.

#### MULA-SEM-CABEÇA

Por um bispo eu morria de amores,  
 Que afinal meus extremos pagou;  
 Meu marido, fervendo em furores  
 De ciúmes, o bispo matou.

Do consórcio enjoei-me dos laços,  
 E ansiosa quis vê-los quebrados,  
 Meu marido piquei em pedaços,  
 E depois o comi aos bocados.

Entre galas, veludo e damasco  
 Eu vivi, bela e nobre condessa;  
 E por fim entre as mãos do carrasco  
 Sobre um cepo perdi a cabeça.

#### CROCODILO

Eu fui papa; e aos meus inimigos  
 Para o inferno mandei c'um aceno;  
 E também por servir aos amigos  
 té nas hóstias botava veneno.

De princesas cruéis e devassas  
 Fui na terra constante patrono;  
 Por gozar de seus mimos e graças  
 Opiei aos maridos sem sono.

Eu na terra vigário de Cristo,  
 Que nas mãos tinha a chave do céu,  
 Eis que um dia de um golpe imprevisto  
 Nos infernos caí de boléu.

### LOBISOME

Eu fui rei, e aos vassallos fiéis  
 Por chalaça mandava enforcar;  
 E sabia por modos cruéis  
 As esposas e filhas roubar.

Do meu reino e de minhas cidades  
 O talento e a virtude enxotei;  
 De michelas, carrascos e frades  
 Do meu trono os degraus rodeei.

Com o sangue e suor de meus povos  
 Diverti-me e criei esta pança,  
 Para enfim, urros dando e corcovos,  
 Vir ao demo servir de pitaça.

### RAINHA

Já no ventre materno fui boa;  
 Minha mãe, ao nascer, eu matei;  
 E a meu pai, por herdar-lhe a coroa  
 Eu seu leito co'as mãos esganei.

Um irmão mais idoso que eu,  
 C'uma pedra amarrada ao pescoço,  
 Atirado às ocultas morreu  
 Afogado no fundo de um poço.

Em marido nenhum achei jeito;  
 Ao primeiro, o qual tinha ciúmes,  
 Uma noite co'as colchas do leito  
 Abafei para sempre os queixumes.

Ao segundo, da torre do paço  
 Despenhei por me ser desleal;

Ao terceiro por fim num abraço  
pelas costas cravei-lhe um punhal.

Entre a turba de meus servidores  
Recrutei meus amantes de um dia;  
Quem gozava meus régios favores  
Nos abismos do mar se sumia.

No banquete infernal da luxúria  
Quantos vasos aos lábios chegava,  
Satisfeita aos desejos a fúria,  
Sem piedade depois os quebrava.

Quem pratica proezas tamanhas  
Cá não veio por fraca e mesquinha,  
E merece por suas façanhas  
Inda mesmo entre vós ser rainha.

#### IV

Do batuque infernal, que não finda,  
Turbilhona o fatal rodopio;  
Mais veloz, mais veloz, mais ainda  
Ferve a dança como um corrupio.

Mas eis que no mais quente da festa  
Um rebenque estalando se ouviu,  
Galopando através da floresta  
Magro espectro sinistro surgiu

Hediondo esqueleto aos arrancos  
Chocalhava nas abas da sela;  
Era a Morte, que vinha de tranco  
Amontada numa égua amarela.

O terrível rebenque zunindo  
A nojenta canalha enxotava;  
E à esquerda e à direita zurzindo  
Com voz rouca desta arte bradava:

"Fora, fora! esqueletos poentos,  
Lobisomes, e bruxas mirradas!  
Para a cova esses ossos nojentos!  
Para o inferno essas almas danadas!"

Um estouro rebenta nas selvas,  
Que recendem com cheiro de enxofre;  
E na terra por baixo das relvas  
Toda a súcia sumiu-se de chofre.

## V

E aos primeiros albores do dia  
 Nem ao menos se viam vestígios  
 Da nefanda, asquerosa folia,  
 Dessa noite de horrendos prodígios.

E nos ramos saltavam as aves  
 Gorjeando canoros queixumes,  
 E brincavam as auras suaves  
 Entre as flores colhendo perfumes.

E na sombra daquele arvoredo,  
 Que inda há pouco viu tantos horrores,  
 Passeando sozinha e sem medo  
 Linda virgem cismava de amores.

(GUIMARÃES, 1959, p. 144 -151)

Uma característica marcante da balada sobrenatural é definitivamente a noite e, em principal, à meia-noite. Trata-se de um artifício muito interessante pois tem, antes de tudo, objetivo de criar a atmosfera principal para eu-lírico e leitor do sentimento comum de medo e estranhamento do cenário noturno. Sobre o recurso da meia-noite explorado nas duas baladas, Vagner Camilo (1997) explica o ambiente noturno como importante na motivação dos avessos e contrários, assim como propenso a uma gama de criaturas e acontecimentos malignos:

Se a noite é – bem como definiu Novalis – o “lugar das revelações” pode-se dizer que o mesmo privilegiado delas coincide com as doze badaladas do relógio. A meia-noite é, por assim dizer, “o zênite do nada, meio-dia ao revés”. Em virtude disso, é natural que ela dê guarida ao avesso das formas e existências reveladas pela luz do dia e, por extensão, da razão. Daí os sentimentos mais indefiníveis e os acontecimentos mais anormais ou mesmo... *sobrenaturais*. Daí também toda a sorte de horrores – o mal, a morte, o erro, o pecado – e seres que, gestados no subsolo da natureza (e da consciência), aí permanecem aguardando a hora propícia para sua aparição. (CAMILO, 1997, p. 161)

Outro traço expressivo da balada de Bernardo Guimarães é a sonoridade dos jogos de palavras e o ritmo martelado do anapesto de duas átonas e uma tônica. De acordo com Flora Süssekind, o poeta “utiliza de ritmo fácil e versos passíveis de rápida memorização, mas para dar lugar a imagens” (1984, p.5). Vagner Camilo chama atenção para a utilização do anapesto como expressão estilística da tradição romântica por imitar o ritmo da balada de Gonçalves Dias “Canto do Piaga” também comentado por Antonio Candido em “Cavalgada Ambígua” (1986). Sendo o mesmo ritmo utilizado por Álvares de Azevedo na balada sobrenatural “Meu sonho”, portanto um ritmo constante da balada de temática sobrenatural. De acordo com Candido, o ritmo é “essencial para criar a atmosfera fantasmagórica de pressentimentos sinistros e opressão moral” (CANDIDO, 1986, p.42). O jogo de palavras complementa a sonoridade da balada com uma série de palavras advindas do tupi, o que ecoa, de certo modo, a demonização da cultura nativa operada pelos europeus em tempos coloniais. Segundo Laura de Mello e Souza, o discurso do colonizador europeu sobre o Mundo Novo tratava essas terras como naturalmente demonizadas em oposição a Europa, terra de Cristãos. (SOUZA, 1987, p.770). Não se pode dizer, contudo, que “A Orgia dos Duendes” busque demonizar a cultura nativa de acordo com os mesmos dispositivos dominadores e preconceituosos da ideologia colonial; na verdade, aqui o que parece ocorrer é o desvelamento na sonoridade exótico, para os ouvidos europeus, de palavras de origem tupi e de outras de origem africana, todo um universo assombroso de insetos e monstros tropicais, esses sim, herdados do imaginário demoníaco com que os europeus envolviam indígenas e negros.

A oitava estrofe do primeiro segmento de “A Orgia dos Duendes” apresenta semelhanças com a narrativa de Hugo. Nessa parte, a Rainha representa Satã no Sabá de Bernardo Guimarães e é ela quem rege a roda antropofágica e chama as criaturas para se juntarem ao ritual:

E a rainha co’as mãos ressequidas  
O sinal por três vezes foi dando,  
A corte das almas perdidas  
Desta sorte ao batuque chamando:

(GUIMARÃES, 1959, p.144)

Na balada de Hugo, antes das invocações às criaturas do Sabá o sinal dado por Satã são seus passos que fazem tremer a terra e os mortos. O interessante é

observar como ambas as estrofes utilizam de alguma sonoridade para chamar os personagens do Sabá: sejam as palmas da Rainha ou os passos estremecedores de Satã:

*Satan règle du pied les éclats de leur voix ;  
Et leurs pas, ébranlant les arches colossales,  
Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.*

(HUGO, 1885, p. 511)

Os atos de invocação são muito explorados em ambas as baladas, a reunião macabra é divulgada e tanto Rainha quanto Satã chamam as criaturas grotescas como o contrário de uma missa cristã, um culto em que todos os presentes adoram, cantam e dançam para Satã. As maneiras de invocações das duas baladas se assemelham pelos verbos repetidos em “Venez” e “vinde” ou “vem”, no que transmite a dubiedade sutil se o Sabá chama pelos personagens sobrenaturais ou pelo próprio receptor que lê a balada. Talvez até como um convite ao público de se permitir na narrativa grotesca. As estrofes seguintes concentram os chamados da Rainha aos personagens do ritual:

"Vinde, ó filhas do oco do pau,  
Lagartixas do rabo vermelho,  
Vinde, vinde tocar marimbau,  
Que hoje é festa de grande aparelho.

[...]

*Galo-preto* da torre da morte,  
Que te aninhas em leito de brasas,  
Vem agora esquecer tua sorte,  
Vem-me em torno arrastar tuas asas.

[...]

Tu também, ó gentil *Crocodilo*,  
Não deploras o suco das uvas;  
Vem beber excelente restilo  
Que eu do pranto extraí das viúvas.

[...]

*Lobisome*, que fazes, meu bem  
Que não vens ao sagrado batuque?  
Como tratas com tanto desdém,  
Quem a c'roa te deu de grão-duque?"

(GUIMARÃES, 1959, p. 144 -5)

Ocorre, sobretudo, uma conjuração do feio. Segundo Fabiano Santos, em *Lira Dissonante: Considerações sobre os aspectos do grotesco na poesia lírica de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa* (2009), os personagens do poema funcionam como símbolos de lendas e superstições em si. Desse modo as criaturas são utilizadas como recurso metalinguístico do macabro por carregarem o contexto das histórias populares com o qual o público já está familiarizado ou subentendido como as lendas de lobisomem, a bruxaria e os animais peçonhentos:

Esses seres juntam-se na festa a diabos, feiticeiras e demais trasgos que a própria meia-noite aziaga já despertara. Traíndo a herança do imaginário popular sobre o demoníaco que influi sobre o poema, cada uma das personagens encarna determinadas características arquetípicas das lendas que inspiram “Orgia dos duendes”. Por exemplo, o Lobisome encarna as maldições e os terrores da noite, o Esqueleto é reminiscência das danças macabras, o sapo está entre aqueles animais – ao lado dos quais se encontram as serpentes, aves noturnas, gatos e bodes – que representam iconicamente a bruxaria, o sabá e, conseqüentemente, o diabo. A esses seres juntam-se estranhos exemplares do bestiário nativo: a Taturana, a Mamangava e a Getirana, que, pelos nexos do grotesco, também se convertem em animais de mau agouro e diabólicos. (SANTOS, 2001, p.389)

Diferente das criaturas da balada de Victor Hugo, na balada de Guimarães os personagens possuem uma hierarquia baseada na gravidade de pecados cometidos em vida. Segundo Fabiano Santos (2001), as posições são proporcionais as faltas cometidas: os que realizarem pecados mais leves e de vida mais humilde se tornam pequenos animais como os insetos e lagartas. Mas, os de maiores pecados ocupam posições mais altas. A Rainha, portadora do maior número de profanações, ocupa posição privilegiada de regente da orgia. Seguida de *Lobisome*, Crocodilo, Mula-sem-cabeça, Esqueleto, Galo-Preto, Getirana e Taturana:

Os que cometeram faltas mais amenas – e que, coincidentemente, ocupavam em vida status social mais humilde – surgem como pequenos animais. Já os que penam por faltas mais sérias surgem como animais agressivos ou seres fabulosos mais horrendos. Esses monstros – como prevê a orientação simétrica do poema – são também, dentre os duendes, os que em vida usufruíam de posições sociais mais majestosas. Surge, portanto, em “Orgia dos duendes” um duplo infernal da hierarquia social terrena: quanto mais alta a posição



em vida, mais terríveis são os crimes e mais pungente é a condenação *post-mortem*. (SANTOS, 2001, p. 393)

A terceira parte da balada apresenta os relatos dos personagens da posição mais baixa (Taturana) até a mais alta (Rainha). Cada uma fala sobre seu percurso em vida assim como os sacrilégios que cometeram. É fato que há uma hierarquia dos personagens, mas um fator em comum é que todos levam marcas do anticristão. Desse modo, é como se cada criatura fosse a representação de contrastes que ligam o sagrado ao profano e produzem o efeito intensificador do grotesco pela comparação com o belo. Taturana, antes de ser freira, já tinha passado pecaminoso por ter cometido incesto. Getirana se relacionou com um frade e assassinou dois maridos, além de ser responsável pelas mortes dos filhos, as quais comentada com tanta insensibilidade. Galo-Preto combina a vida beata de frade com a luxúria, no julgamento a luxúria prevaleceu e o inferno foi seu destino. Esqueleto foi inquisidor e relembra seu passado religioso com “virtudes monásticas” e “piedosos exemplos” contrastados aos atos assassinos da inquisição. Mula-sem-cabeça se relacionou com bispo, matou e comeu o marido. E pelo resto da vida ainda desfrutou a ausência do marido “entre galas, veludo e damasco”. Crocodilo foi papa que envenenava amigos e inimigos além de ser licencioso, relacionando-se com “Princesas cruéis e devassas”. O poema ainda ironiza, nos últimos versos, que mesmo com uma vida cheia de pecados este ainda era a autoridade representante de Cristo na terra. “Eu na terra vigário de Cristo, / Que nas mãos tinha a chave do céu”. (GUIMARÃES, 1959, p.149).

*Lobisome* não chega a apresentar um traço diretamente antirreligioso, foi rei que abusava do poder e cruel com seu povo. O que demonstra que “Orgia dos Duendes” não busca expressar apenas anticlericalismo, mas também lança a nobreza laica nos infernos como meio de condenar toda forma de autoridade e poder. Por isso a Rainha, por concentrar o maior número de pecados e crimes como parricídio, fratricídio, luxúria e tirania, torna-se insigne entre os demônios. Em vida, esteve no topo da hierarquia do mundo, por isso pecou mais que todos, tendo direito a tornar-se rainha dos condenados:

#### RAINHA

Já no ventre materno fui boa;  
Minha mãe, ao nascer, eu matei;  
E a meu pai, por herdar-lhe a coroa  
Eu seu leito co'as mãos esganei.

Um irmão mais idoso que eu,  
C'uma pedra amarrada ao pescoço,  
Atirado às ocultas morreu  
Afogado no fundo de um poço.

Em marido nenhum achei jeito;  
Ao primeiro, o qual tinha ciúmes,  
Uma noite co'as colchas do leito  
Abafei para sempre os queixumes.

Ao segundo, da torre do paço  
Despenhei por me ser desleal;  
Ao terceiro por fim num abraço  
Pelas costas cravei-lhe um punhal.

(...)

Quem pratica proezas tamanhas  
Cá não veio por fraca e mesquinha,  
E merece por suas façanhas  
Inda mesmo entre vós ser rainha.  
(GUIMARÃES, 1959, p. 149)

O anticlericalismo de “A Orgia dos Dundes” também se inscreve na violência dissimulada em riso, que torna cômica a profanação de cadáveres de religiosos, como a cena em que *Lobisome* utiliza a canela de um frade para reger a orquestra satânica:

Assentado nos pés da rainha  
Lobisome batia a batuta  
Co'a canela de um frade, que tinha  
Inda um pouco de carne corruta.  
(GUIMARÃES, 1959, p. 147)

A plasticidade das cenas de violência parece ter a função de dessensibilizar o leitor pelo exagero desmedido que gera imagens cômicas. Por meio do riso, a monstruosidade se disfarça de naturalidade, como explica Candido (2004)<sup>46</sup>. O leitor acostuma-se com o tom violento justamente pelo conteúdo risível das cenas, dos jogos de palavras e da sonoridade das sílabas fricativas em meio ao batuque. E é nesse tom familiar e cotidiano que é sugerida a frequência com que a orgia é realizada: todas as noites. Como se expusesse todo o universo noturno que funciona diariamente assim que é emitido o badalar da meia noite.

---

<sup>46</sup> Antonio Candido sobre a balada de Bernardo Guimarães: “Camadas De personalidade, irrupção do inconsciente, grave violência pelo tom de brincadeira” (CANDIDO, 2004, p.241)

No quarto segmento, nas primeiras estrofes, o *sabbat* ganha intensidade no batuque e na rapidez da dança. O ritual é interrompido por um sinal da Morte que chega galopando das florestas anunciando às criaturas para voltarem aos infernos devido à iminência do dia. É interessante observar que à medida que o *sabbat* chega ao ápice na musicalidade e na dança é também o momento em que está mais próximo do amanhecer:

"Fora, fora! esqueletos poentos,  
Lobisomes, e bruxas mirradas!  
Para a cova esses ossos nojentos!  
Para o inferno essas almas danadas! ”  
[...]  
E aos primeiros albores do dia  
Nem ao menos se viam vestígios  
Da nefanda, asquerosa folia,  
Dessa noite de horrendos prodígios.  
(GUIMARÃES, 1959, p. 150-1)

Esse mesmo chamado da Morte para os infernos se assemelha muito ao momento da *ballade* de Hugo em que o fim do sabá é anunciado. A estrofe também está posicionada ao final da narrativa, um pouco antes da luz do dia. O recurso utilizado por Victor Hugo e Bernardo Guimarães de aproximar as cenas em que o ritual se encontra mais intenso aos prenúncios da manhã caracterizam mais um elemento antirreligioso. Isso acontece à medida que criaturas quase perdem a hora e invadem a claridade da manhã com seus festejos diretamente sob os olhos de Deus. A quinta parte da balada confirma “aos primeiros albores do dia” (GUIMARÃES, 1959, p. 151) já sem sinal algum da orgia. Da mesma maneira a manhã é descrita no primeiro verso da última estrofe como atestado do fim do *sabá*:

*L'aube pâle a blanchi les arches colossales.  
Il fuit, l'essaim confus des démons dispersés !  
Et les morts, rendormis sous le pavé des salles,  
Sur leurs chevets poudreux posent leurs fronts glacés.*

(HUGO, 1885, p.516)

Na balada de Hugo, mesmo depois do anúncio da manhã, ainda prevalece o tom sombrio dos vestígios do ritual satânico. Já na narrativa de Bernardo Guimarães “Nem ao menos se viam vestígios / Da nefanda, asquerosa folia” (GUIMARÃES, 1959, p. 151) e os versos seguintes seguem sob uma atmosfera serena e bela de “auras suaves”, “flores” e “perfumes”. Não o bastante, a cena final retrata uma donzela virgem passeando sob a floresta que acabou de ser palco de uma

concentração de monstros e pecados. A narrativa é encerrada com o efeito contrastante pelas comparações da folia asquerosa ao passeio inocente da donzela romântica. Assim como usa desse contraste para satirizar o próprio movimento em que está inserido. É como um combate do romantismo com o próprio romantismo; de um lado a vertente grotesca, crítica e satírica, de outro, as tendências convencionais da lírica amorosa e piegas. Aqui, portanto, a exploração dos contrastes se desdobra no plano expressional da autocrítica das formas românticas.

A balada do poeta brasileiro, a despeito de sua aparente despreensão cômica, atesta complexidade, pois explora de modo agudo a estética dos contrastes, o discurso irônico de fundo anticlerical; o diálogo com as formas tradicionais da poesia europeia e brasileira, a partir da exploração de ritmos e versos de sonoridade intrincada, além de dialogar de modo crítico com linhas de força do romantismo, como a exploração do fantástico e o pendor para o nacionalismo. Segundo Fabiano Santos (2009), a narrativa de Guimarães concentra uma multiplicidade de elementos grotescos que justifica o lugar de experimentação do feio com o universo amplo de representação:

Essa balada cômica conjura uma longa tradição não apenas da estética do grotesco, e, com ela, uma série de mecanismos imaginários da representação do medo. Verdadeiro ornamento grotesco, esse poema amalgama influências e vertentes diversas da literatura romântica – erudito e popular, matéria local e estrangeira, tradição e novidade –, comprovando as múltiplas possibilidades do grotesco. (SANTOS, 2009, p.406)

“La ronde du sabbat”, de Victor Hugo e de “A Orgia dos Duendes”, de Bernardo Guimarães partilham de uma série de características, em particular a exploração do grotesco sinistro, a partir de cenas fantásticas alimentadas por fantasias relacionadas à profanação religiosa e bruxedos. Ambos os poetas aproveitam ao máximo dos efeitos dos contrastes e da plasticidade para enfatizar o efeito do horror como estímulo à fantasia, resultado em poemas experimentais em relação tanto à composição de imagens como à exploração de efeitos narrativos. A mais flagrante entre os poemas parece residir no fato de que a balada de Hugo parece buscar na linguagem grotesca a ênfase no horror e a vivacidade de quadros satânicos típicos da fantasia medieval. Já o poema de Bernardo Guimarães tem parece buscar antes o riso, fazendo irromper a gargalhada do esgar. Bernardo

Guimarães parece encontrar no não-sério a forma privilegiada para aclimatar a nosso contexto cultural as fantasias europeias e criar um poema de livre experimentação com as formas típicas do romantismo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa buscamos evidenciar os pontos de aproximação entre *Odes et ballades* de Victor Hugo e poemas de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, por partirmos do pressuposto de que as baladas representaram para o romantismo uma plataforma propícia à inovação estética, sendo o modelo representado por Victor Hugo um ponto de interlocução privilegiado para aquelas composições que atesta a originalidade do romantismo brasileiro. Originalidade essa inscrita, na exploração de múltiplas possibilidades expressivas a partir da flexibilização dos limites dos gêneros, exploração de imagens contrastantes e evolução livre das solicitações da imaginação. Tais recursos que parecem singularizar poemas como “Meu Sonho”, “É ela, é ela, é ela”, de Álvares de Azevedo e “Galope infernal” e “A Orgia dos Duendes de Bernardo Guimarães” parecem ter sido hauridos em fontes diversas, como por exemplo as baladas pré-românticas alemãs, mas sobretudo junto à leitura das *Odes et Ballades*, de Victor Hugo, cujos poemas, portam estribilhos, linhas de evolução narrativas e imagens que ecoam de modo cristalino nas composições dos poetas brasileiros aqui investigados. Hugo, por seu turno, encontrou na balada de origem medieval um gênero flexível e oportuno ao desenvolvimento de suas orientações estéticas fundamentais para a inclusão de repertório novo às letras oitocentistas já saturadas pelo modelo clássico. Os brasileiros, leitores de Hugo, por seu turno, parecem ter encontrado nesse gênero a oportunidade de afirmarem as características distintivas de suas obras, a saber o subjetivismo exacerbado e a exploração da binomia em Álvares de Azevedo, e a cultivo da intrincada trama cômica paródica e autocrítica em relação aos lugares-comuns do romantismo que se observa em poemas de Bernardo Guimarães.

Como visto, a balada tem origem medieval e ganhou maior visibilidade na França, a partir das composições de François Villon, Eustache Deschamps. Esse gênero, contudo, conta com uma diversidade temática e de recursos expressivos, sendo constante o pendor para a musicalidade e para construção de quadros narrativos episódicos. A sensibilidade que em fins do século XVIII se concentraria em torno das tendências consideradas pré-românticas, encontraram nas baladas, sobretudo as de temática sobrenatural, uma tradução da rica tapeçaria da imaginação medieval, aclimatando esse gênero ao contexto moderno, no qual representou uma novidade em relação aos modelos então assentes da poesia

clássica, bem como criou a oportunidade de investigação das tradições populares, tão importantes para a afirmação do romantismo. É nesse contexto que o *Sturm und Drang* germânico gerará peças como “*Lenore*”, de Bürger e “O rei dos elfos”, de Goethe, referências para esse gênero que será cultivada pelo romantismo em diferentes literaturas nacionais, emprestando suas formas aos anseios de inovação literária, em relação à tradição clássica, bem a reconstrução de um olhar sobre a cultura popular. É sob tal perspectiva que Victor Hugo parece cultivar a potência expressional das baladas em suas *Odes et Ballades*, coletânea, publicada em 1826 e, portanto, em época contemporânea ao *Prefácio a Cromwell* (1827), prefácio que acaba por concentrar orientações estéticas entrevistas nas *ballades*, como a valorização da Idade Média como referência para nova sensibilidade, a exploração dos limites dos gêneros poéticos, o cultivo dos contrastes como orientação estética típica do romantismo, etc. Por se tratar de um gênero aberto à experimentação estética, a balada foi acolhida por Victor Hugo e deu forma a muitas de inovações poéticas que repercutiriam em outros contextos, como o em que produziram nossos românticos, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães.

Uma série de motivos e procedimentos parecem ter sido desenvolvidos de modo particular por Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães a partir da sugestão das baladas de Hugo, algo que se pretendeu demonstrar mediante o estudo comparado. Na balada de Hugo, “*À un Passant*”, por exemplo, os temas da noite relacionados às impressões sugestivas assombrosas são explorados por linguagem sugestiva que repercute em “Meu Sonho”, de Álvares de Azevedo, assumindo nesse poeta, contudo, os contornos de imagens sinistras que traduzam conteúdos inconscientes ou inconfessáveis, a confissão do remorso, que assume a forma do cavaleiro fantasma, e concentra toda a carga egocêntrica que marca a obra do autor de *A lira dos Vinte Anos*. Outra característica de Álvares de Azevedo é a exploração da binomia como plano estético autoconsciente, sob o qual o poeta submete a ironia os lugares-comuns explorados por sua própria obra. Dentre eles, está a idealização da figura feminina, a valorização hiperbólica da esfera amorosa. Por isso, Álvares de Azevedo encontrou na precipitação do ideal feminino na esfera comum uma via privilegiada para sua autocrítica do sentimentalismo romântico. “É ela, é ela, é ela” ecoa estribilhos de “*Une fée*”, de Hugo, de maneira a compor uma atmosfera onírica para dissipá-la no contraste com a realidade comum.

Bernardo Guimarães, por seu turno, figura entre os mais exímios autores de poemas humorísticos de nosso romantismo, sendo sua orientação cômica também marcada por aquela autocrítica característica do humorismo alverisiano e do romantismo como um todo. Os poemas aqui considerados do autor, “Galope Infernal” e “A Orgia dos Duendes”, correspondem a baladas em que a poética dos contrastes e o diálogo crítico com a tradição encontram forma privilegiada de expressão nos dispositivos expressivos flexíveis da balada. “Galope Infernal”, na perfeita chave da ironia dúbia do romantismo, dialoga com a tradição das baladas de cavalgada sobrenatural, como “*Lenore*”, de Bürger e em especial “*À un Passant*”, de Victor Hugo, para desvelamento da demasia sentimental da lírica romântica, a qual se adensa quando as fantasias sobrenaturais invadem as cismas triviais de um ciumento e a morte trágica de um pobre cavalo imprime nota amarga no desfecho feliz dos eventos narrados. Já “A orgia dos duendes”, explora as múltiplas possibilidades expressivas do romantismo a partir da linguagem do grotesco. Seguindo as lições de composição de quadros poéticos oferecidas por “*La ronde du Sabbat*”, de Victor Hugo, o poema segue rumo próprio, incorporando a matéria local às fantasmagorias herdadas do poema hugoano, e emulando a riqueza do quadro fantástico da balada de Hugo para compor um poema que concentra sob a despreziosa forma do riso a exploração virtuosística da riqueza expressiva da estética romântica, como a hibridismo entre gêneros, favorecido pela balada que permite a composição de quadros narrativos, dramáticos e líricos, a exploração da estética do contraste, tanto das imagens cristalizadas pela cultura europeia, como as oriundas da cor local brasileira, e sobretudo a fusão de tons, em que o risível se harmoniza com o horrendo, nas malhas dos esgares grotescos, e contrata, sobretudo ao fim do poema, com os clichês da poesia que canaliza o belo aprazível.

Dialogando com o rico universo constituído pelas baladas de Hugo, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães puderam dar vazão a uma diversidade de tons poéticos; seja pela escolha da atmosfera de horror, do humor, do lirismo intimista ou das manifestações do inconsciente, em sua pena as baladas assumem matizes diversos que traduzem a fertilidade desse gênero ao passo em que revelam também o caráter ímpar das criações de cada um desses poetas.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel. Antônio. **Lira dos Vinte Anos**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BOULANGER, Candide. **La ronde du Sabbat**. Paris : Maison de Victor Hugo, 1861. Disponível em <<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/la-ronde-du-sabbat>> Acesso em 24/12/21 às 17 horas.

ALVES, M. C. R. **O poeta leitor: um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo**. 1999. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. br. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984

BOUTET, Dominique; GUYAUX, André, Org. **Victor Hugo: La légende des siècles : première série : actes du colloque de la Sorbonne**. Paris: Presses Sorbonne, 2002.

CAMPOS, Geir (org., pref.). **O livro de ouro da poesia alemã**. Tradução Geir Campos et al. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1994

CALLIPO, Daniela Mantarro. “**Victor Hugo: sobretudo, poeta**”. Lettres Francaises, v. 12, n. 1, p. 11-28, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/127130>>.

CAMILO, Vagner. **Riso entre pares: poesia e humor românticos**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.

CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre. Azul, 2004.

\_\_\_\_\_, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 2004,

\_\_\_\_\_, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

CHARLES-WURTZ, Ludmila. **Des Odes et Ballades aux Orientales, vers une libre circulation de la parole poétique**. Revue des Lettres modernes. Minard, 2001, p. 1-15. Disponível em: [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes\\_et\\_documents/Wurtz\\_Des\\_Odes\\_aux\\_Orientales.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Wurtz_Des_Odes_aux_Orientales.pdf)

COLEN, Érico; DRUMOND, Luana, Org. Das Tempestades: **a poesia alemã do Sturm und Drang**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010, p.18-35.

COUTINHO. E. F.; CARVALHAL T. F. (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio: Rocco, 1994.

CUNHA, Cilaine Alves. **O belo e disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

DENIS, Ferdinand. **Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil**. Paris: Lecointe et Durey, Libraires, 1826.

DESCHAMPS, Eustache. **Oeuvres complètes de Eustache Deschamps**. Paris : Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, 1878-1903.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DIAS, Gonçalves. **Últimos cantos**. Rio de Janeiro, 1851.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 2 – teoria da lírica e do drama**. Ática, 1995.

DURAND-LE-GUERN, Isabelle. **Le Moyen Âge des romantiques**. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001 (généré le 27 juillet 2016). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/29614>>. ISBN : 9782753546219.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1969

FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). *In*: FREUD. **História de uma neurose infantil**. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro, 1959.

GUIMARÃES, Bernardo. **Poesias erótica e satírica**. Org. e introd. Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HELBIG, Jules. **Une fée**. Paris : Maison de Victor Hugo , 1851. Disponível em: < <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/odes-et-ballades-ballade-i-une-fee#infos-principales>>  
Acesso em 24/12/21 às 22 horas.

HERCULANO, Alexandre. **O Panorama**, 2ª série, vol. 4. n.º 160, 1837-1844. Disponível em: [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1840/N160/N160\\_master/N160.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1840/N160/N160_master/N160.pdf) Acesso em 21/12/21 às 22 horas

HOVASSE, Jean- Marc: « *Victor Hugo, créateur par la rime?* », dans: **Jacqueline Dangel et Michel Murat:**« **Poétique par la rime** », Paris 2005, p. 314-315. Disponível em

[http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/textes\\_et\\_documents/hovasse\\_victor%20hugo%20createur%20par%20la%20rime.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/textes_et_documents/hovasse_victor%20hugo%20createur%20par%20la%20rime.pdf)

Acesso em 23/12/21 às 13 horas.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUGO, Victor.**Odes et Ballades**. Paris: Boulevard Saint Martin, 1843.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio Amado, 1976.

MACHADO, D. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. **Revista USP**, São Paulo, n. 74, julho/agosto 2007.

MARQUES, Paulo Sérgio; CAMARANI, Ana Luiza Silva. **O fantástico de Charles Nodier: lenda e mito**. Texto Poético, v. 14, n. 1, p. 139-166, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124837>>.

MENESES, e Sousa Júnior, João Cardoso de. **A harpa gemedora**. São Paulo: Typographia de Silva Sobral, 1847.

MOISÉS, Massaud. **Criação literária: poesia**. São Paulo : Cultrix, 2009.

NODIER, C., **Du fantastique en littérature**, Paris, Chimères, 1989, [1reéd. 1830].

NODIER, C. **Contes**. Paris: Garnier, 1961

*Nytheroy*, Paris, 1836.

PELLEGRINI, Luciano. “*Lumières et gratuité. Le thème de la retraite dans les Odes et Ballades de Hugo*”, **Revue italienne d'études françaises** [Online], 3 | 2013, Online since 15 December 2013, connection on 28 December 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rief/244>;

PINTO, Maria Cecilia Queiroz de Moraes. **Victor Hugo e a poesia brasileira**. Lettres Françaises, Araraquara, n. 5, p. 117-129, 2003.

**Revue des Deux Mondes**. Paris, 1862

RÉGEREAU, Paul Henri. **À un passant**. Paris:Maison de Victor Hugo, 1885. Disponível em <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/a-un-passant#infos-principales> Acesso em 24/12/21 às 23 horas

ROSENTHAL, Léon. **Romantismo**. São Paulo: Folha de S. Paulo. Tradução de Gil Reyes, 2017.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante: Considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa**. São Paulo: Editora UNESP, Cultura Acadêmica, 2009.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. 3ª edição. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 300 páginas.

Shakespeare, William **Sonho de uma noite de verão** / William Shakespeare ; tradução Rafael Raffaelli. – Florianópolis : Ed. da UFSC, 2016

SILVA, João Lourival da Rocha Oliveira. **O Panorama (1837-1844): Jornalismo e Ilustração em Portugal na Primeira Metade de Oitocentos**. Labcom, 2014. Disponível em: [http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20141002-201405\\_imprensaxix\\_jlourival.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20141002-201405_imprensaxix_jlourival.pdf).

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7.ed. São Paulo: Princípios, 2007

SOCIEDADE FILOMÁTICA. **Revista da Sociedade Filomática**. São Paulo, Tipografia do Novo Farol Paulistano, 1833, 6v.(edição fac-similar de Metal Leve, São Paulo, 1977), doravante designada RSP. Disponível em:<<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=134565>> Acesso em 24/12/2021 às 21 horas.

SOUZA, Laura de Mello e. **Inferno atlântico: demonologia e imaginário no mundo luso-brasileiro século XVI-XVIII**. 1993.Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

STAËL, Mme. **Da Alemanha**. São Paulo: UNESP. Tradução de Edmir Míssio, 2016

SÜSSEKIND, F. Bernardo Guimarães: **Romantismo com Pé-de-Cabra**. Folhetim, Folha de S. Paulo, 9 de setembro de 1984.

TEIXEIRA, Múcio. **Hugonianas** : poesias de Victor Hugo : traduzidos por poetas brasileiros. Rio de Janeiro: Imprensa nacional: 1885.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1992  
LEÃO, C. *Victor Hugo no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

LAING, Malcolm. 1805. **The poems of Ossian, containing the poetical works of James Macpherson in prose and rhyme**. Edinburgh. v. 1.

PONGE, Robert; BARRETO, Júnia, Org. **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012.

VERÍSSIMO, José. **Estudos da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte/ São Paulo, Itatitaia/Edusp, 1977, 2ª série.

VILLON, François. **Poésies Diverses**. Domaine Public, 2001.