

O sublime e o grotesco em *O Conde Lopo*, de Álvares de Azevedo

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Jr.¹ (UERJ)

Resumo:

Publicado postumamente em 1886, o poema narrativo O Conde Lopo não figura entre as obras de Álvares de Azevedo mais valorizadas por nossa crítica e historiografia literárias. Eivado de um byronismo radical, o texto inscreve-se na tradição gótica da literatura, surgida na Inglaterra em 1764 com o romance O castelo de Otranto, de Horace Walpole, que instalou, no imaginário ocidental, os castelos medievais em decadência e a natureza em seu aspecto noturno como espaços paradigmáticos das narrativas de terror. Entrecruzando vários aspectos do Romantismo negro, o texto de Álvares de Azevedo articula elementos tanto sublimes quanto grotescos nos seus versos, principalmente nas representações do feminino enquanto cortesã infernal e fantasma lúbrico.

Palavras-chave: Romantismo, Gótico, Sublime, Grotesco, Álvares de Azevedo

Escrito presumivelmente em 1848 e publicado em 1886, **O Conde Lopo**, poema narrativo de Álvares de Azevedo espraiado em oito cantos precedidos por prefácio, frontispício e *ouverture*, não goza de muito prestígio por parte de nossa historiografia literária. Antonio Cândido imputa-lhe “os piores e mais vulgares chavões românticos” (CANDIDO, 1981, p. 189) e vê em seus personagens apenas a artificialidade de “bonecos que se agitam” (CANDIDO, 1981, p. 178). Tal desqualificação também se faz presente nas considerações de José Guilherme Merquior, que censura o “clima de dramalhão”, os “versos prolixos” e o “byronismo postiço” d’**O Conde Lopo** (MERQUIOR, 1996, p. 104-107).

Estudos recentes, contudo, vêm ressaltando aspectos importantes do poema narrativo de Álvares de Azevedo no cenário de nossa literatura. Maria Lúcia Dal Farra pontua os “traços de modernidade” do texto, evidenciados em seu “teor metalingüístico”, sua “emissão em cascata”, bem como “a ruptura de gêneros, a fragmentação narrativa, a imagética movente e sensorial, as modulações rítmicas e psíquicas, além de certos motivos de ordem semântica” (FARRA, 2006, p. 122). Contamos n’**O Conde Lopo** com o recurso de encaixes narrativos, uma vez que no “Frontispício” damos-nos conta de estarmos diante de um poema dentro de outro poema, e nos sonhos e *flash-backs* teremos narrativas dentro de narrativas. O poeta-narrador informa o leitor que os versos que se seguem haviam sido escritos por um outro poeta que morrera em um leito de hospício, e que foram por ele encontrados e editados, em evidente rasura da noção romântica da autoria, em que um poeta assume o papel não só de editor mas também de revisor do texto de um outro poeta. Para aqueles que deploram o tom alucinado do poema, Maria Lúcia Dal Farra sublinha que “convém não esquecer que, durante todo o poema, estamos todos sob o império do sonho, do fantástico que nada concede à realidade, instalados que somos numa faixa perceptiva subjacente ao factual, na zona das captações delirantes que o Romantismo deflorava, vasculhando o inconsciente” (FARRA, 2006, p. 126).

Além do elogio de Maria Lúcia Dal Farra, outros críticos têm salientado o diálogo intertextual que o “Prefácio” de **O Conde Lopo** mantém com o célebre prefácio escrito por Théophile Gautier para o seu romance **Mademoiselle de Maupin** (1835). Assim como o escritor francês, Álvares de Azevedo também discute “a autonomia do belo em relação ao fim moral da arte” (SANTOS e MARTINS, 2012, p. 1). Com efeito, diz o nosso poeta que “o fim da poesia é o belo” (AZEVEDO, 2000, p. 375) e afirma que “não é esse o lugar para sustentar teorias de moralidade” (p. 376), uma vez que “não é dos jasmineiros chamar os répteis? Não é das doçuras chamar os insetos?” (p. 377).

Assim como faz coro aos postulados poéticos de Théophile Gautier (igualmente encampados por Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire), no “Prefácio” a **O Conde Lopo** Álvares de Azevedo também teoriza sobre os conceitos de **belo** e de **sublime**, em uma explícita referência às teorias de

Edmund Burke e Immanuel Kant:

O fim da poesia é o belo. [...] Do belo por assim dizer mimoso, até esse belo arrebatador que se chama sublime – desde o belo cálice da flor alvazinha a branquear ao bando de irerês deslizando garrido na safira das águas – até o belo da catarata mugidora a despenhar-se das quebradas negras da montanha, em lençóis d'água, e a bramir lá embaixo no despenhadeiro com suas vagas de espuma... [...] O que é o sublime senão o grau mais ardente do belo?" (AZEVEDO, 2000, p. 375).

Com efeito, ao associar o sublime às cataratas e aos despenhadeiros, nosso poeta demonstra conhecer o conceito de sublime, que desde Longino, no século I d.C., já estava relacionado à elevação do espírito, ao entusiasmo e à grandiosidade. O “belo mimoso” e o “belo arrebatador” remontam aos conceitos estéticos de belo e de sublime desenvolvidos no século XVIII e ao longo do século XIX. Para Edmund Burke (*Uma investigação filosófica sobre o sentido do belo e do sublime*, 1757), o belo estaria ligado à ideia de pequenez, delicadeza, suavidade, luminosidade de cores, enquanto o sublime estaria relacionado à ideia de infinito, de obscuridade, de solidão e de terror (BURKE, 1993). Para Kant (*Crítica da faculdade de juízo*, 1790), o belo agrada e é finito dentro dos limites da razão, enquanto que o sublime é assombroso, apresenta-se como absolutamente grande e está ligado à ideia de ultrapassamento. Para Kant, o dia é belo; a noite é sublime (KANT, 2002).

“A alegação essencial do sublime é a de que o homem pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano”, diz Thomas Weiskel (1994, p. 17). No começo do século XIX, o poeta alemão Schiller relacionará o sublime à tragédia: “o belo é valioso apenas em relação ao *ser humano*, mas o sublime o é em relação ao *puro demônio*” [daemon] no homem” (WEISKEL, 1994, p. 17). Ao ressaltar não apenas os aspectos “oceânicos”, mas também os aspectos “demoníacos do sublime” em oposição à estética do belo, de “influência humanizante, desenvolvendo-se em pensamento idealista” (1994, p. 21), Thomas Weiskel permite entrever uma dicotomia que atravessará a narrativa de **O Conde Lopo**, nas suas personagens femininas principalmente.

No texto temos, dentro do hibridismo de gêneros literários que faz confluírem o lírico e o dramático com a narrativa, frequentemente interrompida por “descrições, digressões, meditações, declamações, interferências do narrador e monólogos” (FARRA, 2006, 126), um enredo no qual os personagens masculinos, iludidos pelo feminino enquanto pureza angelical, por quem se apaixonam, acabam se decepcionando com a transformação da virgem em mulher, a quem desprezam em sua encarnação de cortesã infernal. Toda a desdita do protagonista, o Conde Lopo, e do Cavaleiro Gastão, personagem que atua como duplo do conde, advém do choque de se depararem com a carnalidade da fêmea que esfacela o sonho de amor que nutriam pela castidade da donzela. Tal figuração antitética do feminino é recorrente na obra poética de Álvares de Azevedo, na qual se pode perceber o “dilaceramento que leva duma parte à extrema idealização da mulher e, de outra, à lubricidade que a degrada” (CANDIDO, 1981, p. 178). Tal antítese entre o amor e a sexualidade, colocados como duas esferas incompatíveis pela poética azevediana, foi bem ressaltada por Mário de Andrade, que assinala, na obra do poeta ultra-romântico, “o contraste entre o amor idealizado e a rápida realidade”, uma vez que “todas as mulheres que vêm na obra de Álvares de Azevedo ou são virgens ou prostitutas, isto é, intangíveis ou desprezíveis” (ANDRADE, 1967, p. 197).

O enredo de **O Conde Lopo**, cheio de sinuosidades e *flash-backs*, é assim resumido por Maria Lúcia Dal Farra:

Eis o enredo: deixando o suntuoso quarto, Lopo – e esse será um dos nomes do protagonista – e a bela prostituta que, mais tarde, saberemos chamar-se Inês, entram na sala onde se realiza o festim orgiaco. Nesse momento passa um enterro: Lopo abandona o banquete, deita-se na relva e, já ébrio, adormece. Tem lugar, então, um sonho amoroso com o “serafim do luar”, e um pesadelo fantasmagórico. Já em seguida, vêmo-lo singrando, na

proa de um brigue, o mar: o Conde havia abandonado a casa. Sabemos, então, que, tendo sido despertado por Inês, pusera-se, levado pelo seu passado oculto e tormentoso, a jogar – e tudo perdera. No próximo passo, temos Lopo, transformado em Ricardo-o-Menestrel, condição a que a pobreza e a íntima determinação o conduziram, salvando e consolando um suicida que se atirara ao mar. Este é o Cavaleiro Gastão, cuja história, pelo que se insinua, é muito próxima à do Conde: a da decepção amorosa. Agora estamos diante de uma outra elipse narrativa, e o Conde e Gastão deparam-se, na praia, com um cadáver desconhecido trazido pelo mar – destino que teria sido o de Gastão, não fosse a interferência de Lopo. E a tal propósito, Lopo narra, finalmente ao companheiro de infortúnio, a sua vida secreta. De origem italiana e nobre, ele, que fora o Cavaleiro Lúcio, apaixonara-se por Madalena, da qual se ausentara por três longos anos, viajando a serviço do pai. Todavia, ao retornar, encontrara-a casada com o seu irmão: os ex-amantes se reúnem para um único e derradeiro colóquio, na noite em que o “puro amor” transformou-se em “crime”... Assim se encerra **O Conde Lopo**, mas você há de convir que tal desenlace dispensa qualquer seqüência. (FARRA, 2006, p. 124-125)

A narrativa inscreve-se dentro do modelo do romance gótico, surgido na Inglaterra em 1764 com a publicação de *The castle of Otranto*, de Horace Walpole. Como assinala Maria da Conceição Monteiro, “a ação do romance gótico, geralmente, ocorre no passado, em terras estrangeiras, na Itália, na Espanha” (MONTEIRO, 2004, p. 89). Nesses romances, como tema recorrente, temos o “perigo representado pela sexualidade e pelo desejo, tematizado pelas narrativas num ambiente cujo aspecto sombrio sugere as turbulências do próprio psiquismo dos personagens” (MONTEIRO, 2004, p. 90). Para a criação de tal cenário, “constituem exemplos de elementos com tais funções os porões labirínticos, as torres iluminadas por relâmpagos que rasgam a madrugada negra, os demônios, os monges, os aristocratas, os esqueletos” (MONTEIRO, 2004, p. 90). Tal predominância do cenário na construção do romance gótico também se faz perceber no texto azevediano, uma vez que a noite serve como pano de fundo para a ação dos personagens, em meio a orgias, salões, castelos e bosques enluarados.

É evidente no texto o culto a Lord Byron, e o próprio Conde Lopo surge como um dos avatares do herói byroniano:

Em rico leito, no veludo negro
Embuçado do manto palideja
De uma sinistra morbidez eivada
A fronte alta do Conde, os olhos negros
Que das olheiras no azular se afundam
Sinalam noite perpassada em gozos.
Tem a fronte na mão e mudo pensa.
Sentada às bordas do macio leito
Uma bela mulher – (AZEVEDO, 2000, p. 398)

Tal construção imagética do protagonista, bem como as várias referências explícitas a textos de Byron (*Childe Harold*, *Mazeppa*, “A Inês”, “A uma taça feita de crânio humano”), evidencia, pelo uso acintoso dos “chavões byronianos”, a teatralização do texto de Álvares de Azevedo, prefaciando o Decadentismo, estilo que reedita em muitos aspectos o Gótico, que prima pela concepção de arte como artifício e simulacro. O Conde Lopo, com efeito, encarna o avatar descrito abaixo por Arnold Hauser:

O herói romântico que Byron introduz na literatura é um homem misterioso; no seu passado há um segredo, um pecado terrível, um erro desastroso ou falta irreparável. É um exilado: toda gente o sente, mas ninguém sabe o que se esconde por trás do véu do tempo, e ele não o levanta. Vagueia envolvido no segredo do seu passado como num manto real: solitário, mudo, distante. Transpira perdição e destruição. [...] Se é certo que não foi Byron quem inventou o ‘herói demoníaco’ que, possesso e desapontado, se arrasta, a si e a tudo que leva consigo, para a destruição, ao

menos transformou-o no homem atraente por excelência. (HAUSER, 1972, p. 864-865).

Em **O Conde Lopo** ficamos sabendo que o protagonista possui um segredo do passado, causa de sua melancolia: a donzela por quem se apaixonara, Madalena, casara-se com seu irmão na sua ausência. Por essa razão, o Conde Lopo tornou-se um sedutor que corrompia e destruía as donzelas que por ele se apaixonavam. Na cena final da narrativa, o Conde termina de narrar sua história ao Cavaleiro Gastão, e conta que acabou encontrando-se às escondidas com a cunhada, “e o amor que outrora/Era tão puro – se verteu em crime!” (AZEVEDO, 2000, p. 498).

Nossa hipótese de leitura do texto segue a proposta teórica de Anne Williams: na narrativa gótica de **O Conde Lopo**, teríamos a presença do que a autora, em *Art of darkness: a poetics of Gothic* (1995) denomina de “Gótico masculino”, trágico, em que o patriarcalismo é ameaçado por potências destruidoras do feminino, como a sexualidade e demais potências do dionisíaco.

Anne Williams sustenta ser a família patriarcal a própria base do **mito gótico** (WILLIAMS, 1995, p. 87). Com efeito, tais narrativas se passam em castelos medievais e têm como substrato social e político o etos do patriarcalismo. A autora, entretanto, propõe duas teses para a literatura gótica, a do “Gótico masculino”, escrito por homens, como por exemplo o romance de Walpole, e o “Gótico feminino”, de autoria de uma Ann Radcliffe ou de uma Emily Brönte. As narrativas góticas em sua vertente “masculina” apresentariam invariavelmente a queda do patriarcalismo decretada por potências do feminino, percebidas enquanto alteridade absoluta no mundo ocidental desde Aristóteles, pelo menos.

Para Williams, enquanto as narrativas góticas de autoria feminina se organizam a partir dos recursos do *terror*, ou seja, de uma ameaça imaginária e o processo pelo qual essa ameaça é dissipada, o Gótico de autoria masculina se especializa no *horror*, que vem a ser a reação do sujeito diante da violência e da catástrofe *reais*: a mortalha sangrenta, o cadáver putrefato (WILLIAMS, 1995, p. 104). E este horror das narrativas góticas “masculinas” nada mais é do que o horror da própria natureza, *feminina*, encarnação mor da alteridade para o *logos* ocidental (WILLIAMS, 1996, p. 106). O Gótico masculino percebe um mundo de crueldade, violência e horrores sobrenaturais fundamentados no feminino. Assombrada pelo princípio feminino, a ordem simbólica patriarcal nos romances góticos estabelece o sofrimento da mulher como retaliação, apresentando contornos de sadismo (WILLIAMS, 1996, p. 106) e voyeurismo (WILLIAMS, 1996, p. 104), ao pretender fazer com que o leitor sinta prazer com a vitimização das donzelas (WILLIAMS, 1996, p. 104). Segundo a autora, este sadismo do Gótico masculino aproxima seus enredos dos escritos de Sade e da pornografia (WILLIAMS, 1996, p. 106).

A melancolia dos personagens masculinos (o Conde Lopo, o Cavaleiro Gastão), regidos pelo código aristocrático e patriarcal da honra, que abole qualquer possibilidade de mudança, parece ter sido decretada pelo caráter mutável do feminino, traduzido na metamorfose da virgem em cortesã. O belo, o sublime e o grotesco, assim, em **O Conde Lopo**, configuram-se nas representações da mulher como virgem, como cortesã e como esqueleto fantasma, respectivamente.

O feminino enquanto sublime, em sua dimensão de erotismo demoníaco, ultrapassamento dionisíaco de embriaguez e orgia, aparece na imagem da cortesã, “Rainha da Noite”, como podemos ver nos versos abaixo:

De poemas infernais, d’alma descrida
Em corpo etéreo – George Sand, na terra
Que peito d’homem que te lesse os cantos
E alma de poeta que entender pudesse
Do teu sonhar as harmonias – negras
Como no escuro temporal o vento
A ulular nos pinheirais quebrados,
Nas ribas negras onde o mar rebenta
Num grito de agonias, oh! E que alma
Que não sonhasse-te, em ardentes sonhos,
Sequer sentir o ardor desses teus lábios,

Dos olhos teus de cintilar soberbo,
De viva inspiração e anelos ígneos,
E teu seio a ansiar com ondas turvas
No além-mar, por sob o dele,
Mulher! (AZEVEDO, 2000, p. 392)

Vem! Rainha da noite, eu quero amar-te
Co'os rubros lábios úmidos de vinho!
Trêmula em vida quero-te mais longe
Esse olhar que inebria,
E que não rende essa embriaguez dos risos
Ao som dos cantos o passar de um beijo –
Nos lábios fogo, o coração sedento
No sussurrar da Orgia? (AZEVEDO, 2000, p. 393)

Tal fruição orgiástica, no entanto, só faz acentuar a melancolia do Conde, para quem o amor verdadeiro, digno apenas da donzela angelical, incompatibiliza-se com o Eros infernal da cortesã, “mulher sem alma”:

No estremecer da orgia fui sentar-me
vivendo enlevos nos olhares úmidos
E nos tremidos seios de mulheres
Anelantes de gozo _ a ouvir os beijos,
Sorvendo os lábios que o Xerez molhava
Com orvalho rubínio – os ares cheios
De luz, cantos e odor – o soalho róseo
Das coroas de flores por mãos trêmulas
Soltas das fronteiras no ferver do enlace!
E nada me escaldou por muito a fronte
Rápida – a embriaguez, a idéia funda
Do meu fundo pensar de si varria!
.....
Não mais! Não mais! Prostituí meus lábios
Em frios beijos de mulher sem alma
Cortei eu mesmo o fio da ventura
Que derradeiro ao céu prendia-me ainda,
Em lascívia de olhr exalei toda
Uma ardente poesia d'alma virgem!
Ardor e vida – e sonhos que eu criava
Nos refolhos do peito e uma a uma
Da crença e do amor mirrara as flores! (AZEVEDO, 2000, p. 416)

As cenas de orgia dos primeiros cantos é parodiada no Canto IV, intitulado “Fantasmagorias”, em que, entre o sonho e a alucinação, o Conde chega a um cenário arruinado onde esqueletos coroados bebem e dança, em orgia de fantasmas. Aqui evidencia-se um jogo de intratextualidade na narrativa, em que o texto parodia a si próprio através do grotesco, já que o sublime do erotismo orgiástico e da imagética da cortesã de luxo (“Rainha da Noite”) é parodiado pela orgia dos esqueletos e pela “Rainha-Cadáver”, que levam ao paroxismo a representação do erotismo feminino como catástrofe. Os versos abaixo representam a fala da “Rainha Cadáver”:

Eia! Meu poeta! Nos teus braços hoje
Hei de ébria adormecer! Cavado fundo
Foi-me em jaspe o sepulcro – e lá tiritito.
Vem pois comigo, num abraço unidos,
menos gelada a solitária pedra
Porventura será – bem ébria e louca
Dos ossos no tremor irá-te a noite.
Lembra-me ainda, muita voz mentida,
Muito suspiro falso, muito beijo

Que eu de te dar co'os descarnados lábios.

Vem, pois, durmamos num amplexo juntos
Formando um corpo só – toda a lascívia
Que dois cadáveres gozar puderem
No limbo da mortalha, hemos gastá-la
Té esgotar-se a força em nossos peitos.
Que pensas, meu poeta, que sombrio
Nem respondes sequer? –
..... (p. 447)

Ao que o poeta-narrador acrescenta, à guisa de apresentação da história da Rainha-Cadáver, em que elementos do grotesco assomam desabridamente:

Era um fantasma
De macilento crânio enegrecido
Aqui e ali por fios de cabelos.
Tinha na frente a reluzir – embora
O empanasse a podridão na tumba –
Um diadema d'ouro. –

Eu dizia
Que tu – outrora barregã – rainha
Caprichosa mulher de ardentes gozos,
Prostituta, sentaras-te num trono;
E davas como leito aos favoritos
Teus tálamos doirados e macios.
Hoje te apodreceu a rósea carne
Que os ossos te cobria, e eis-te aí, nua
Como nunca te viram teus amantes.
Eis-te aí, nua, prostituída ao verme... (p. 447-448)

Eis aí pois, rainha, o que eu pensava,
Ideia singular, não o confessas?
Prostituta real, o amor lascivo
De um voluptuoso rei alçou-te ao leito
E do tálamo ao trono – hoje, coitada!
Só o verme te quer quando nas covas
Nãoi acha sânie onde perpasse os lábios
E p'ra fome iludir morde-te o fêmur! (p. 448)

A respeito do grotesco, afirma Walter Benjamin: “a noite desempenha um papel importante, como se verifica pelas aparições e pelos efeitos fantasmagóricos” (BENJAMIN, 1984, p. 157-158). Segundo o filósofo alemão, “há boas razões para vincular a ação dramática à noite, e particularmente à meia-noite. Segundo uma opinião generalizada, nessa hora o tempo para, como o ponteiro de uma balança. [...] O mundo dos espíritos não tem história” (BENJAMIN, 1984, p. 158).

No grotesco, Benjamin reconhece uma das faces da alegoria: “o caráter enigmático e secreto do impacto do grotesco parece ter sido associado ao caráter subterrâneo e secreto da sua origem – ruínas soterradas e catacumbas. A palavra não deve ser derivada de *grotta* no sentido literal, mas de oculto e cavernoso – significações contidas nas palavras caverna e grotá” (BENJAMIN, 1984, p. 193). Na Rainha-Cadáver do poema de Álvares de Azevedo podemos identificar o “velho motivo alegórico da Dama-Mundo [*Frau Welt*]: a Volúpia representada por um cadáver, um esqueleto” (BENJAMIN, 1984, p. 214).

Ressaltando a “afinidade inequívoca entre o romantismo e o barroco” (BENJAMIN, 1984, p. 236), Benjamin sinaliza que “os espectros, como as alegorias profundamente significativas, são aparições que se manifestam no reino do luto. Elas são atraídas pelos lutosos, pelos que ponderam sobre sinais e sobre o futuro” (BENJAMIN, 1984, p. 217). Na perspectiva enlutada e melancólica

do Conde Lopo, o cortejo grotesco dos esqueletos lúbricos alegoriza o horror constatado na relação entre sexualidade e natureza, encarnada pelo feminino em seu paroxismo mais exacerbado.

Entrecruzando o sublime e o grotesco, **O Conde Lopo** apresenta mais um traço de modernidade, segundo as considerações estéticas do poeta francês Victor Hugo, para quem “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, 2004, p. 26). Ainda a esse respeito, afirma Victor Hugo que “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniformidade do gênio antigo” (HUGO, 2004, p. 28). E, ao considerar que “a imaginação moderna sabe fazer rondar horrendamente nos nossos cemitérios os vampiros, os ogros” (HUGO, 2004, p. 35), Victor Hugo acentua a relação entre o Gótico e a modernidade.

Além das ressonâncias góticas e byronianas, a narrativa frenética do poema narrativo de Álvares de Azevedo apresenta vários outros lances de intertextualidade com os textos paradigmáticos do Romantismo *noir*: Madalena, a dama a cavalo levada para o castelo da família do conde, causa de seu infortúnio, remete a Geraldine, personagem demoníaco-vampiresco de *Christabel* (1816), de Samuel Taylor Coleridge; a amizade dos dois personagens masculinos no final da narrativa, o Conde Lopo e o Cavaleiro Gastão, remete ao homoerotismo do vampirismo byroniano, definido por Nina Auerbach, em *Our vampires, ourselves* (1995), como perigoso por sua oferta de amizade e intimidade. Em **O Conde Lopo**, só os homens têm sentimentos puros, elevados, e o feminino é apresentado como ameaça ao patriarcalismo e à ordem do masculino. A narrativa termina com a amizade entre o Conde Lopo e o Cavaleiro Gastão, a evocar a amizade com ressonâncias homoeróticas do vampirismo byroniano (AUERBACH, 1995, p. 13-14):

Escura a noite vai. Dois negros vultos
Por sobre a areia que no escuro alveja
Sombrios passam como feias nuvens
Par a par escorrendo em fundo lívido. (AZEVEDO, 2000, p. 482)

Concluimos, assim, com as palavras de José Guilherme Merquior e Alfredo Bosi sobre Álvares de Azevedo: é com a segunda geração romântica, “nascida por volta de 1830, que o sentimentalismo romântico se exagera; o devaneio melancólico se torna delírio desesperado” (MERQUIOR, 1996, p. 103-104), e “nessa literatura que herdou de Blake e de Byron a fusão de libido e instinto de morte, Álvares de Azevedo caminhava na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente” (BOSI, 1999, p. 113). Dentro deste espectro, imagens infernais do sublime e imagens escatológicas do grotesco entrecruzam-se em um paradoxo no qual a modernidade comparece sob a clave do sombrio.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. “Amor e Medo”. In: ____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.
- AUERBACH, Nina. *Our vampires, ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- AZEVEDO, Álvares. *O Conde Lopo*. In: ____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BARROS, Fernando Monteiro de. “O gótico masculino e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso”. *Caderno Seminal Digital*. Vol. 1, Nº 1 (Jan/Jun 2004). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus/Ed. UNICAMP, 1993.
- CANDIDO, Antonio. “Álvarez de Azevedo, ou Ariel e Caliban”. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol.2. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- FARRA, Maria Lúcia Dal. “Complexo de Lopo”. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 122-130, 2º sem. 2006.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MONTEIRO, Maria da Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- SANTOS, Natália Gonçalves de Souza e MARTINS, Eduardo Vieira. “A revisão de diferentes posturas críticas no prefácio a ‘O Conde Lopo’, de Álvares de Azevedo”. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012.
- WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e a psicologia da transcendência*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- WILLIAMS, Anne. *Art of darkness: a poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

i Fernando MONTEIRO DE BARROS Jr., Dr.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores

fermonbar@uol.com.br