

## ***A Nebulosa (1857), de Joaquim Manuel de Macedo: ecos byronianos no Brasil***

Maíra Aparecida Pedroso de Moraes Benedito

Submetido em 11 de setembro de 2016.

Aceito para publicação em 10 de novembro de 2017.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 55, dezembro de 2017. p. 183-201

---

### **POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL**

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
  - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
  - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
  - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
- 

### **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Sexta-feira, 29 de dezembro de 2017

17:59:59

## **A NEBULOSA (1857), DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO: ECOS BYRONIANOS NO BRASIL**

### **THE NEBULOSA (1857) BY JOAQUIM MANUEL DE MACEDO: BYRONIC ECHOES IN BRAZIL**

Maíra Aparecida Pedroso de Moraes Benedito<sup>1</sup>

**RESUMO:** *A Nebulosa, poema-romance do autor brasileiro Joaquim Manuel de Macedo, configurou-se como uma composição de grande sucesso em 1857, ano de sua publicação em livro. A obra consiste em um poema-romance que narra um triângulo amoroso imperfeito no qual as paixões irrealizadas dos personagens despertam sentimentos caóticos e sombrios, culminando em desfechos trágicos em nome do amor. O personagem central, o Trovador, assemelha-se ao arquétipo de herói byroniano, que, em rebeldia, ira-se e busca o voluntário exílio. Este artigo busca, mediante a comparação de Childe Harold's Pilgrimage de Byron e A Nebulosa de Macedo, traçar as possíveis aproximações entre ambos, elencando elementos recorrentes na formulação de personagem nos dois autores.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *romantismo, literatura brasileira, herói byroniano, Lord Byron.*

**ABSTRACT:** *A Nebulosa, a poem by the Brazilian author Joaquim Manuel de Macedo, became a successful composition during the year of 1857, when it was first published in the format of a book. The work consists in the narrative of an imperfect love triangle in which the unrealized passions of the characters awake chaotic and dark feelings that culminate in tragic endings in the name of love. The central character, the Trovador, is depicted as the archetypical Byronic hero, who, in rebellion, rages himself searching for a voluntary exile. This paper aims to trace the possible comparisons and approximations between Byron's Childe Harold's Pilgrimage and Macedo's A Nebulosa, presenting elements that are recurrent between both authors while composing the characters.*

**KEYWORDS:** *romanticism, Brazilian literature, byronic hero, Lord Byron.*

#### **1. Breve olhar sobre A Nebulosa (1857), de Joaquim Manuel de Macedo**

A obra analisada de Joaquim Manuel de Macedo apresenta-se como uma composição singular dentre os diversos escritos do autor. Distante do retrato da burguesia fluminense ascendente ou da descrição dos costumes e códigos morais por intermédio de narrativas leves, que tornaram o autor aclamado pelo público, *A Nebulosa* (1857) consiste em um poema narrativo de versos decassílabos brancos e de estrofação livre<sup>2</sup>, compondo, em sua totalidade, seis cantos (*A Rocha Negra, A Doida, A Peregrina, Nos túmulos, A Mãe e A Harpa Quebrada*) e um epílogo.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos. mairaapmbenedito@gmail.com.

<sup>2</sup> A contagem de sílabas poéticas na metrificação francesa considera até a última sílaba tônica, enquanto que na metrificação espanhola soma-se uma sílaba além da forte. Durante o período em que *A Nebulosa* (1857) foi publicada, a crítica literária brasileira adotou o modo espanhol, considerando, dessa forma, que a obra de Macedo seria endecassílabo.

O texto, dedicado a Dom Pedro II, descreve um triângulo amoroso imperfeito permeado por acontecimentos sobrenaturais. Inclusive, o próprio Macedo leu o poema ainda inédito para o Imperador, que, por sua vez, impressionado pela obra, subsidiou a publicação pela tipografia de J. Villeneuve & Cia. Devido à repercussão positiva, *A Nebulosa* ainda teve uma segunda edição não datada pela tipografia Garnier, mas que se estima ter sido publicada em meados de 1878. Com tamanho sucesso, Macedo foi agraciado com a Imperial Ordem da Rosa.

Totalizando aproximadamente 293 páginas<sup>3</sup>, a obra de Macedo narra a relação entre personagens em uma trama amorosa na qual paixões irrealizadas, despertam sombrios e caóticos sentimentos, fazendo com que atos em nome do amor culminem em desfechos trágicos. Nesse contexto, três personagens são definidos como parte desse conflito amoroso: o Trovador, a Peregrina e A Doida.

O primeiro, o Trovador, apresenta-se como uma figura sombria e solitária. Ele reside no topo de uma Rocha Negra, lugar de muitos mistérios, e passa sua existência a lamentar, para o mar e os ventos, a incompreensão e o desprezo de suas declarações à amada Peregrina. Guiado completamente por sentimentos individualistas, ira-se contra a placidez marítima que banha a solitária Rocha onde vive e destila sua revolta confessando seu desejo pelo caos na natureza “quando no coração temos o inferno” (MACEDO, 1857, p. 17). Conforme seus sentimentos são amenizados, o Trovador toma atitudes opostas; muda seu discurso e, sem forças, cede à própria fadiga de esbravejar em vão e amaldiçoa a si mesmo pela amarga condição de amar sem ser amado. Marcado por comportamento e discurso explosivos e inconstantes, o personagem é levado pelo sentimento amoroso extremado, concluindo que é um homem capaz de tomar decisões desmedidas e drásticas pela mulher amada.

Tal jovem exilado no cume de uma rocha, a esbravejar e amaldiçoar sua existência, vagaroso e triste, exhibe características obscuras e sinistras, semelhantes a de uma figura fantasmagórica a peregrinar e assombrar com seus lamentos. A própria caracterização, dada pelo autor ao Trovador, já denuncia esse ar fantasmagórico:

Traja negros vestidos, rubra capa  
Prende nos ombros; companheira eterna  
Harpa sonora a toda parte o segue;  
Nome lh'empresta o músico instrumento,  
E de outro em falta Trovador o chamam.  
Fora belo talvez, se estátua fora;  
Mas dá-lhe a vida um parecer sinistro;  
Pelos traços distintos agrada o rosto;<sup>4</sup>  
Carrancudo porém, sombrio e turvo,  
O fel do coração nele transpira  
(MACEDO, 1857, p. 10)

O ar de nobreza e garbo dado ao Trovador por sua capa e o modo como prende a harpa demonstram que não se trata de um jovem despossuído de bens materiais. É um homem que mantém certo heroísmo em seu porte, apesar de encontrar-se deprimido por sua situação amorosa. Tal composição do personagem transporta-nos diretamente para a imagem dos heróis de comportamento fatalista e rebelde do Romantismo. O Trovador predispõe-se de características semelhantes feito “o tédio, o amor à solidão, um segredo

<sup>3</sup> Na edição de 1857.

<sup>4</sup> Nas citações de *A Nebulosa* (1857), a ortografia encontra-se atualizada.

que rói o coração, o voluntário exílio” (PRAZ, 1996, p. 82). O fel que transborda do coração do Trovador, assim como o tamanho de sua grandiloquência em momentos de fúria, constituem uma resposta ao processo reflexivo dos românticos. Segundo Alves (1998, p. 13-14):

[...] A aceleração que os românticos imprimem ao processo auto-reflexivo do misto poético impede que a consciência do leitor se fixe em qualquer objeto particular figurado. O mundo objetivo se liquefaz, náusea e tédio, que escorrem interpretados com a exasperação da falta de sentido do ato de expressá-la [...]

A figuração da harpa como confidente do lirismo do personagem, assim como este é nomeado, traz sua predisposição ao feitiço de versos e também o designa como um jovem com certa estabilidade social e financeira, capaz de se ter nutrido das formas tradicionais da poética e dos clássicos. Ao mesmo tempo, a figura garbosa do Trovador está correlacionada ao poeta e à própria poesia da insanidade. Exilado por vontade própria e sem contato com seres humanos, somente a paisagem erma e soturna, e tempestuosos fenômenos naturais servem-lhe como companhia, envolvendo a existência do personagem em eventos que beiram o místico e o sobrenatural. Nesse sentido, todo o aparato de garbo e a inclinação aos versos mesclam-se aos sentimentos funestos extravasados e à sua urgência em serem proferidos. A dissolução dos diversos caracteres que formam o Trovador eleva sua figura a um patamar transcendental no qual se imprimem, destacadamente, o exagero e a reflexão sobre a existência.

O objeto de devoção amorosa do Trovador é a jovem Peregrina, uma figura também em exílio, que opta pelo caminho do claustro como forma de aproximar-se de Deus. De aparência angelical, assemelha-se a uma santa; e o ambiente onde reside não configura um penhasco obscuro de afiadas encostas, mas sim uma clareira bela, onde se junta a um grupo de outras devotas que opta pela castidade, vivendo harmoniosamente em um refúgio natural.

E ante si vê a Douda um verde bosque,  
 Donde lhe trazem vespertinas auras  
 De manacás e de baunilha eflúvios.  
 (MACEDO, 1857, p. 92)

Angelical e de aparência sem mácula, apresenta-se como uma mulher idealizada, não havendo nenhum tipo de entrave ao seu relacionamento com o Trovador, salvo uma promessa jurada à mãe, à beira da morte: a de não se apaixonar por nenhum homem. A Peregrina, desse modo, evita qualquer contato externo ao seu ambiente com o sexo masculino, de modo a transparecer a ideia de uma dama inacessível. Assim, as tentativas de conquista do Trovador nunca surtem efeito. Nos termos de Keats (1819), a Peregrina encarnaria a figura da “Bela Dama Sem Misericórdia”, mulher fatal que, ao mesmo tempo em que espalha sua feminilidade e sedução que beiram a uma beleza divina, expõe também seu lado maligno.

Esse elemento de beleza suprema, visão inseparável entre o belo e o triste, tornou-se muito frequente nos escritores românticos (PRAZ, 1996, p. 48). No caso de *A Nebulosa* (1857), a Peregrina, personagem possuidora de rara beleza, ao mesmo tempo em que é abençoada por suas qualidades e formosura, transfigura-se também na mulher maldita, capaz de converter a sanidade dos homens que por ela se apaixonam em

loucura. Tal é o caso do Trovador, que chega a tomar atitudes desmedidas para pedi-la em casamento.

Em contrapartida a essa figura angelical que é a Peregrina, existe a personagem Doida. Diferentemente daquela cuja beleza sem mácula e devoção a Deus atiçam os sentimentos do Trovador, a Doida apresenta-se como um polo oposto: possui marcas que a denotam como pagã e bruxa. Apesar de amar a figura masculina, presente nesse turbulento triângulo amoroso, o Trovador despreza-a tratando como insana. Como mostra da discrepância entre a Peregrina e a Doida, apesar da alvura das duas, a Doida possui estranha marca no rosto:

Surge d'entre elas rosto gracioso,  
De enlevadora palidez assento.  
Mal cabido senão, mancha qu'enfeia  
De negra cor na branca e lisa fronte,  
Bem no meio aparece; os olhos belos,  
Às vezes ternos, outras radiantes,  
Vagando agora, daqui a pouco fixos,  
Terríveis como o olhar do moribundo.  
(MACEDO, 1857, p. 37-38)

Ao contrário do Trovador e da Peregrina, a Doida não se atém prioritariamente a um único espaço físico da narrativa. Move-se entre os agudos penhascos da Rocha Negra, ocupa a gruta onde vivera e aprendera feitiços, assim como adentra o recanto sagrado da Peregrina. No entanto, ao mesmo tempo em que é extremamente desimpedida em suas ações, a Doida é possuidora de um comportamento solitário. A fama de bruxa e a nódoa negra que carrega na face são elementos que também causam o relativo exílio da personagem, impedindo-a de contato constante com outros seres pelo temor de seus poderes malignos.

Sua paixão pelo Trovador impele-a a segui-lo e obedecê-lo. Mesmo sendo bruxa e capaz de efetuar quaisquer filtros de amor para o Trovador enamorar-se por ela, submete-se aos desígnios do amado a ponto de tentar enfeitiçar a Peregrina para que concretize o desejo amoroso do Trovador. A devoção amorosa da personagem insana aparenta estar imbuída de certa noção de amor sacrificial. Segundo Bataille (1987) a noção de sacrifício incorpora a ideia de sagrado, até mesmo remetendo aos cultos de certas civilizações. O sacrifício pelo ser amado, portanto, constituiria a seguinte afirmação:

O ser amado para o amante é a transparência do mundo. O que transparece no ser amado é aquilo de que falarei daqui a pouco a propósito do erotismo divino ou sagrado. É o ser pleno, ilimitado, que não limita mais a descontinuidade pessoal. É, em síntese, a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser do amante. Há uma absurda, uma enorme desordem nessa aparência, mas, através do absurdo, da desordem, do sofrimento, uma verdade de milagre. (BATAILLE, 1987, p. 16)

A realização da paixão com o ente amado, para a Doida, constitui certa calma em meio ao caos interior da personagem. Tratando-se de um amor sacrificial, marcado pelo sofrimento de ambas as partes, Trovador e Doida despertam ideias absurdas e contraditórias que obnubilam o próprio indivíduo em prol de uma devoção cega, que ocasiona sacrifícios e atitudes drásticas.

Entregue a uma paixão voraz, Doida abdica da própria vontade para satisfazer a do outro. A obliteração do próprio eu em sinal de amor, juntamente com os diálogos vagos e metafóricos da personagem, sempre permeados pela presença mística da Nebulosa, também a transformam em uma criatura de aparência sobrenatural com a qual “julgaríeis não deste mundo... ser de alheia esfera” (MACEDO, 1857, p. 39).

Como ambientação desse triângulo amoroso imperfeito, têm-se cenários sombrios, rochedos obscuros, clareiras densas, grutas e ruínas. Diferentemente da paisagem proposta pelo círculo literário brasileiro, que discutia a valorização do elemento nacional, *A Nebulosa* (1857) traz pouca ou nenhuma cor local. Apesar de certos críticos, como Wilson Martins<sup>5</sup>, terem visto a baía de Guanabara nas proximidades da Rocha Negra, ler o poema-romance rememora muito mais as paisagens europeias e os cemitérios e charnecas descritos por Byron do que qualquer paisagem tropical denotadamente brasileira.

No melhor estilo romântico, no qual o herói necessita exprimir sua dor e inconformidade com o mundo através do extravasamento de emoções em diálogo com a natureza, todo o cenário onde acontecem os eventos de *A Nebulosa* (1857) acompanha o estado íntimo das personagens. Por exemplo, no canto Nos túmulos, no qual o Trovador perde as esperanças de conquistar a Peregrina, a descrição de uma capela abandonada é a seguinte:

Por entre os braços d'arvores frondosas  
A ermida moribunda. Largas fendas  
Suas paredes carcomidas rasgam;  
Da torre, que já pende, o campanário  
Conquistam parasitas; já três vezes  
Uma após outra vento impetuoso  
Do protetor telhado arrancou parte; [...]  
(MACEDO, 1857, p. 139)

A perda da fé, assim como o desespero do Trovador, tem reflexo na caracterização de um local relacionado à religiosidade. Conforme aponta Abrams (2010), há uma diferenciação muito grande entre os períodos do Classicismo e do Romantismo no que concerne à produção artística. Enquanto no período clássico buscava-se promover a atividade criadora como uma imitação do objeto em questão, numa atitude passiva de mediação pela razão, no período romântico tem-se um posicionamento ativo frente a produção artística. No Romantismo, A Natureza e o Indivíduo podem unir-se e separar-se, uma vez que há a valorização da reflexão do sujeito para si mesmo e as projeções pessoais mediadas conscientemente ou pela intuição.

Desse modo, cabe depreender que a escrita durante o período do Romantismo tem, em sua base ideológica, uma representação mais íntima e profunda entre sujeitos e objetos, culminando em uma multiplicidade de imagens. O herói romântico da obra de Macedo, neste caso, tem seus sentimentos em consonância com o ambiente, intensificando a dramaticidade de seu sofrimento por amor e estabelecendo essa interação típica do romantismo de mediação e reconciliação, entre mente e objeto expressa na intrincada relação personagem-espço.

---

<sup>5</sup> Martins (1997, p. 52) afirma que “um personagem misterioso, apelidado o Trovador, vem viver num rochedo da baía da Guanabara, que bem pode ser a Gávea ou o Pão de Açúcar.

O elemento espacial em *A Nebulosa* (1857) efetua uma interferência tamanha que certos personagens estão extremamente atrelados a sua existência. A personagem Nebulosa, por exemplo, cujo primeiro canto narra sua história lendária como uma bruxa que falece nas escarpas da Rocha Negra e é precipitada ao mar, é retomada durante todo o poema-romance como uma presença mística, seja na caracterização do cenário, seja nos diversos devaneios da personagem Doida. Ao ser descrita sua lenda, os aspectos sobrenaturais da personagem misturam-se ao elemento do espaço.

Inda aos cem anos moça como aos vinte,  
 Vê-la um momento era adorá-la sempre;  
 E amá-la eterno perdimento d'alma.  
 Gênio das trevas, só da lua amiga,  
 Fugia á luz do sol; mercê d'encantos,  
 Durante a noite mística pairava  
 No espaço em torno á rocha densa nuvem,  
 Em cujo seio toda se embebia,  
 Mal se abriam no céu rosas d'aurora;  
 Chamavam-a por isso a *Nebulosa*.  
 (MACEDO, 1857, p. 4)

Uma vez apresentada no início do poema-romance, A Nebulosa possui uma presença mística que paira sobre toda a obra, dos diálogos da Doida às inferências dadas na caracterização do cenário. A personagem é nomeada até mesmo com o termo *astronômico*, denunciando sua aproximação com os elementos do espaço.

Devido à composição de *A Nebulosa* (1857) possuir características diversas, houve críticos que a enquadraram em diversos gêneros. Pela estrutura em verso, foi classificada como poesia; pela narrativa dramática, como romance; e, pela divisão em cantos e a descrição de uma figura lendária, alguns ousaram enquadrá-la no gênero épico. Segundo a definição de Candido (2012, p. 706), este estudo encara a obra como poema-romance, sendo plausível a adequação nesses dois gêneros simultaneamente.

Apesar da discussão sobre o gênero, cabe ressaltar que Joaquim Manuel de Macedo fora conhecido em sua época por suas peças teatrais, como, por exemplo, *O Cego* (1849). As características do gênero teatral mostram-se evidentes em muitas outras composições do autor. Em *A Moreninha* (1844), seu romance urbano de maior sucesso, que retrata, em seu realismo miúdo, a ascendente camada burguesa fluminense, o autor elabora, a todo instante, a descrição do espaço seguida por numerosos trechos de discurso direto entre as personagens.

Esse tipo de estrutura escolhida pelo autor é capaz de manter o leitor muito próximo dos eventos narrados, de modo semelhante a um espectador de uma peça teatral. A descrição minuciosa do espaço, feito uma paisagem estática detalhada, surte um efeito semelhante ao se observar o pano de fundo de uma peça de teatro. Ao mesmo tempo, os diálogos em discurso direto contínuos relembram os diálogos travados entre atores em frente ao espectador.

Considerando que Macedo fora dramaturgo, pode-se supor que sua composição de peças e o sucesso com que estas influenciaram obras em diferentes estilos, tanto no romance quanto na poesia, o uso de táticas de aproximação do leitor ganha espaço, causando uma sensação semelhante à do espectador no teatro. Conforme menciona Martins (1977) a respeito de *O Moço Loiro* (ano),

As peripécias da farsa teatral, com suas surpresas, reencontros, fugas, aparições inesperadas, falsos criminosos e hipócritas empedernidos, disfarces, armários cheios de gente, portas falsas e buracos no assoalho, mais o castigo final dos maus e recompensa dos bons, mostram que o gênero obedece a mesma estrutura que a literatura de folhetim, explorando no cômico o que esta última explora no dramático e no melodramático. (MARTINS, 1977, vol. II, p. 315)

Compreende-se, então, que a escrita folhetinesca e o teatro são capazes de proporcionar efeitos semelhantes no que diz respeito à relação do leitor com a obra. No caso de *A Nebulosa* (1857), intercalando diálogos a caracterizações do espaço macabro que envolve os personagens, o autor abre a possibilidade de manter o leitor extremamente atento a quaisquer acontecimentos, sobrenaturais ou não, que se concretizem dentro do universo ficcional.

Tal maneira de estruturar o poema-romance demanda certa continuidade na apresentação dos fatos, pois sua forma folhetinesca é semelhante ao teatro. Demanda, também, intercalar ora discurso, ora descrição do espaço, suspendendo por algumas vezes o clímax e, enfim, revelando os acontecimentos da história em forma de cascata. Dessa forma, é justificável que a primeira publicação dos dois primeiros cantos, *A Rocha Negra* (1850) e *A Doida* (1851), na revista *Guanabara*, com a qual Macedo exerceu numerosas colaborações, não tenha surtido muitas repercussões no meio literário, uma vez que a distância temporal de aproximadamente um ano<sup>6</sup> entre um canto e outro dificultava uma apreensão do desenrolar do enredo. Sendo este estruturado de forma muito familiar ao teatro, demandava encadeamento constante das informações narradas. Uma vez interrompidas as publicações do poema-romance no jornal, pela distância de um ano entre cada publicação, a obra só aparece na íntegra e sob a forma de livro em 1857.

## 2. Byron no Brasil

Observa-se facilmente que o Brasil, em termos de literatura, sofreu certo descompasso no surgimento de determinadas manifestações literárias quando comparado com o aparecimento das mais diversas escolas europeias. Isso se deve ao fato de que, durante muito tempo, o país enquadrou-se como uma nação periférica, sob o jugo da metrópole portuguesa, tornando-se livre somente após o processo de independência em 1822.

De maneira semelhante ao processo de libertação política, houve a tendência de libertar-se também na literatura, de modo que a escola romântica apregoasse a necessidade de criação de um sistema literário no qual fosse primordial a representação de caracteres próprios brasileiros, com o intuito de constituir um ideal nacional. No entanto, mesmo com o laborioso objetivo de produzir literatura brasileira, o país tornou-

---

<sup>6</sup> Segundo Costa (2006, p. 19), “O primeiro Canto de *A Nebulosa*, aparece não datado, mas vem antes do poema *A Poetisa*, de J. Norberto, datado de 11 de outubro de 1850. Já o Canto II somente foi publicado em junho de 1851. Com um espaço de oito meses entre um Canto e outro, era de se esperar que a publicação não suscitasse muita manifestação. Embora o público estivesse acostumado com a leitura de capítulos em folhetins, a distância entre os dois Cantos exigiria memória demais do leitor, ainda mais quando não se tem a conclusão, como foi o caso de *A Nebulosa*”.



se grandioso nicho consumidor de literatura estrangeira, estabelecendo contatos diversos entre as obras traduzidas e publicadas.

O sucesso de George Gordon Byron na Europa iniciou-se em 1809, com a publicação de *English Bards and Scotch Reviewers*, uma composição de conteúdo satírico a respeito das personalidades da crítica e da literatura britânica. Tal obra surge como resposta a uma crítica violenta na revista *Edinburgh Reviews* ao livro de poemas *Hours of Idleness* (1807), na qual Byron foi menosprezado.

Levando à perfeição e à representação de um espírito rebelde e errante, Byron fez de sua obra um espelho de sua vida. A mescla de seu espírito dandista, a deformidade física, paixões incestuosas e os excessos cometidos em vida refletem a criação de seu universo taciturno, pessimista e de paixões tenebrosas.

Segundo Praz (1996, p. 84), “Byron encontra o seu ritmo vital na transgressão”. A vida do autor, assim como a da maioria dos membros da família Byron, esteve, através dos tempos, envolta por uma aura de mistério e loucura. O berço do autor provém de uma origem abastada. Tanto seus ancestrais maternos, os Gordon, quanto paternos, os Byron, eram possuidores de uma herança aristocrática decadente e têm em sua história uma série de figuras peculiares marcados pelo exagero e pela loucura.

Byron, segundo dados biográficos, manifestou sua personalidade marcante desde a infância. Menino criado pela mãe, desde pequeno já se mostrava como alguém que não aceitava nenhum tipo de dominação de seu gênio, “desde cedo aprendeu a desprezar toda a autoridade, seu espírito não aceitava o dever de obedecer às pessoas cujas fraquezas havia descoberto; seu orgulho impedia-o de ceder por prudência mas sem respeito” (MAUROIS, 1966, p. 58).

Dotado de um encanto complexo e coragem sem limites, o peso familiar dos grandes líderes militares da família parece ter exercido certa influência de modo a delinear-lhe um caráter ativo, elevando-se ao porte de nobre. Entretanto, apesar de sua empunhadura, a figura de Byron apresenta-se fortemente debilitada pela sua deformidade física, durante a infância. Segundo Maurois (1966, p. 42), “ser um Byron era elevar-se, por misteriosa qualidade, acima desses meninos de pernas fortes, de pais tranquilos que ele invejara”.

À medida que o jovem nobre crescia, mostrava-se cada vez mais seu gênio tempestuoso, ao mesmo tempo em que suas características intelectuais eram notáveis. Desde muito cedo, seus professores notavam que, apesar da insubordinação, possuía grande talento para as artes (MAUROIS, 1966, p. 58). Grande observador, tanto dos sentimentos humanos quanto da paisagem das charnechas escocesas, o próprio autor possuía uma certa tendência à agromania – não raro era encontrado, desde jovem, isolado entre túmulos e outros recintos solitários.

Sua inquietude fora também marcada pela tragédia. A perda de suas mulheres amadas, assim como a perversa influência de algumas figuras femininas em sua vida, transformou o autor, no que tange às paixões, em um homem guiado por estas, de maneira que alternava entre a brutalidade e a carícia como forma de infligir em si mesmo o desespero desejado na relação entre destruir-se e destruir (PRAZ, 1996, p. 86).

Imbuído de grande narcisismo, a figura de Byron emerge como fruto de uma época de esperanças frustradas e de um apego excessivo ao *self* como forma de proteger-se da fatalidade humana. Segundo Maurois (1966, p. 9-10),

A poesia de Byron foi a de uma época inquieta. A Revolução Francesa fez nascerem grandes esperanças, e as decepcionou. As guerras napoleônicas deram oportunidade aos atos heroicos e inúteis. Milhões de homens tiveram,

como Byron, o sentimento da injustiça e da loucura do universo. Para eles, como para o próprio Byron, seus problemas tinham sido ‘o vulcão cuja erupção impede um terremoto’.

No Brasil, a tradução de Byron foi guiada mais pela disseminação dos ideais do autor personificados em sua própria figura controversa do que efetivamente pela excelência de sua composição poética. A primeira fase de Byron, conforme afirma Eliot (1991, p. 258), aparentemente é deprimente quanto a sua qualidade, podendo-se supor que nada daquilo que o autor escreveu tenha sido destruído. Ou seja, o seu crivo perante a produção poética não se consistiu em uma constante reelaboração, mas sim numa ausência desta. A ausência desse elemento faz-nos entender de que maneira o autor via a composição poética.

Conhecido por seu gênio tempestuoso e suas constantes oscilações de humor, imagina-se que a sua produção literária tenha seguido os mesmos surtos, ora assimilando-se a tentativas fraudulentas que não fogem ao lugar-comum, ora atingindo uma fluência torrencial em verso (ABRAMS, 2010, p. 74) que se mostra extremamente habilidosa em técnicas de digressão (ELIOT, 1991, p. 61).

Mesmo com a demanda de importação de literatura estrangeira, persistiu, ainda, certo descompasso com a literatura europeia, de forma que obras mais recentes dos autores tardavam a ser traduzidas e apreciadas pelo público brasileiro. No caso de Lord Byron, por exemplo, enquanto na Europa já se apreciava a fase madura do autor, no Brasil traduziam-se suas obras de primeira fase, cujo sentimentalismo exacerbado e obscuridade eram as características mais definidas. Como as obras que chegaram traduzidas para o Brasil focaram-se na primeira fase do autor, na qual o crivo para a sua elaboração estética não aparece tão bem definido, supõe-se que a maior influência de Byron para os brasileiros seja a própria figura do escritor, o dandismo de seu espírito e a extrema intensidade de sentimentos que timbraram o poeta com suas marcas distintivas. Segundo Zembruski (2008 p. 28),

Contudo, o fato que parece ter sido definitivo para que a tradução de Byron no Brasil do século XIX tivesse se concentrado na primeira fase de sua obra é que os românticos brasileiros encontraram nela a inspiração perfeita, a personificação de seus ideais: o caráter desafiador, o sentimentalismo exagerado, as dores de amor, a decadência social, a deformação física e, sobretudo, a descrença na vida e na sociedade que o tornaram um ídolo para os jovens estudantes brasileiros.

A tradução das obras de Byron, no entanto, seguiu rumos peculiares. Muitos trabalhos de tradução consistiam em realizar uma adaptação da obra traduzida previamente do francês para o português, uma vez que a maior influência durante o período de importação de literatura no Brasil foi a França.

Barboza (1974) comenta a tradução de *Lines inscribed upon a cup formed from a skull*, feita por Castro Alves. A versão original, a francesa e a de língua portuguesa apresentam diferenças marcantes. As maiores semelhanças são, de fato, estabelecidas entre as versões de língua francesa e de língua portuguesa, uma vez que se entende que o trabalho de tradução realizado consistiu na adaptação da tradução de Louis Barré para o francês (BARBOZA, 1974, p. 313).

Comparando dois trechos da poesia de Byron no original com a tradução de Castro Alves, nota-se que não há somente uma mudança no nível semântico: existe também uma completa mudança de tom entre as duas poesias. A tradução de Castro

Alves da quarta e da quinta estrofes é a seguinte:

Que este vaso, onde o espírito brilhava,  
Vá nos outros o espírito acender  
Ai! Quando um crânio já não tem mais cérebro...  
Podeis de vinho o encher!

Bebe, enquanto inda é tempo! Uma outra raça,  
Quando tu e os teus fordes nos fossos,  
Pode do abraço te livrar da terra,  
E ébria folgando profanar teus ossos.  
(*Bahia, 15 de dezembro de 1869. In: ALVES, s.d.*)

Enquanto Castro Alves faz uso de um tom laudatório para a cena descrita, Byron, ao dar voz ao crânio, transforma seu discurso em algo sarcástico, com um tom jocoso:

Where once my wit, perchance, hath shone,  
In aid of others' let me shine;  
And when, alas! our brains are gone,  
What nobler substitute than wine?

Quaff while thou canst: another race,  
When thou and thine, like me, are sped,  
May rescue thee from earth's embrace,  
And rhyme and revel with the dead.<sup>7</sup>  
(*Newstead Abbey, 1808. In: BYRON, 1841*)

Logo no primeiro verso, Byron afirma que o gênio poético é por acaso concebido, enquanto que Castro Alves oculta tal informação, atribuindo a qualidade do fazer poético a uma certa religiosidade, feito espírito. Há, com certeza, uma diferenciação muito grande entre as duas caracterizações. A escolha lexical de Castro Alves revela a concepção do poeta sobre o seu papel e o da poesia. O abrilhantar dos espíritos, referido na poesia, implica a constatação desta como uma espécie de elemento redentor da humanidade, ao mesmo tempo em que coloca na figura do poeta em si a aura de uma pessoa especial, um gênio.

O tom laudatório de Castro Alves ao traduzir e adaptar a poesia de Byron revela claramente de que maneira foram apropriados os versos do autor no Brasil. Sob a influência de sua figura conturbada e do exagero presente em sua obra, fora desenvolvida uma relação entre o eu-lírico da poesia e o público ao qual era destinada. Conforme afirma Alves (1998, p. 22),

(...) sua ação é redundante e homóloga dos signos fáticos e enfáticos do seu discurso, consistindo em persuadir o destinatário da adequação do seu 'lugar' em função da verdade do ideal intuído genialmente e a partir da qual pode persuadi-lo. Na situação dialógica, recebendo a fala de um 'eu' que é um gênio arrebatado, o destinatário deve comover-se não tanto com a argumentação, mas com a intensidade dela, esquecendo-se imediatamente do

<sup>7</sup>Onde uma vez minha inteligência, por acaso, brilhou/Em auxílio dos outros deixe-me brilhar/ E quando, infelizmente, nossos cérebros se forem/ Que mais nobre substituto que o vinho?/ Beba alegremente enquanto podes, uma outra raça/ Quando tu e os teus, tão acelerados/ Há de resgatá-los do abraço da terra/ E rimar e deleitar-se com os mortos (tradução nossa).

## artifício

A ironia presente nos versos do autor original ao criticar a relação entre o público e a obra também se encontra oculta na tradução para o português. Enquanto Byron diz que seu gênio poético, desenvolvido por pura inspiração, estabelece uma relação de auxílio com o leitor, Castro Alves oblitera a palavra equivalente a auxílio, colocando no mesmo patamar duas figuras, a do eu-lírico e a de seu interlocutor, e tratando ambas com o mesmo léxico de origem religiosa.

Outra diferenciação entre os poemas se dá no tom irônico, muito mais demarcado nos dois versos finais da quarta estrofe de Byron. A analogia feita pelo poeta entre encher o crânio com vinho no lugar do cérebro mostra um completo desapego da intelectualidade. Colocando ambos os elementos num mesmo patamar, Byron instiga o leitor a pensar que a mentalidade de um poeta funciona de maneira semelhante, tanto com um cérebro no crânio quanto com vinho, ou seja, a poesia seria gerada tanto em estados de plena consciência do seu feitio quanto em estados de inconsciência.

Castro Alves, apesar de ter mantido a figura do crânio sendo enchido por vinho, destinou a essa imagem um tom característico de morbidez, no qual a crítica não se sobressai mas sim o tom característico dos poetas ultrarromânticos, de louvar elementos macabros e funestos.

Compreende-se, portanto, mediante a comparação de ambos os poemas, que o sentido irônico da obra fora alterado, uma vez que se perdeu, pela escolha lexical, todo o elemento crítico dessa metapoesia. A respeito desse trabalho de tradução, Zembruski (2008) destaca como se foi distanciando da visão proposta pelo autor, de modo a criar um imaginário coletivo que se compunha de diversos elementos tidos como byronianos, sem que houvesse de fato uma análise minuciosa da poética do autor estrangeiro.

Sob esse ponto de vista a postura dos primeiros tradutores de Byron no Brasil não é ética uma vez que sua tradução é infiel ao original; desvirtua o caráter geral da obra e atribui a esta características não existentes. As liberdades tomadas com o texto criam uma obra diferente da que Byron escreveu e, portanto, transfiguram, não somente cada uma das composições traduzidas, mas num sentido mais amplo, modificam o autor e contribuem para a criação de uma figura lendária que passa a existir nas obras ultra-românticas e, a partir delas, no imaginário coletivo dos leitores brasileiros. (ZEMBRUSKI, 2012 ou 2009???, p. 22)

É exatamente por essa razão que será encontrada uma quantidade maior de traduções da primeira fase de Byron. Segundo Barboza (1974, p. 19), é nesse período que se encontra um Byron mito mais maduro:

É um Byron inteligente, perspicaz, engraçado, irreverente. É o anti-Byron, e Don Juan é essencialmente o anti-Childe, o anti-Conrado, o anti-Lara.... sob esse segundo aspecto, não é um autor de fácil assimilação por leitores estrangeiros, devido à linguagem e recursos de estilos que emprega.

Apesar de as traduções de Byron no Brasil terem se desvirtuado dos originais, uma das características mais marcantes do autor, que ultrapassa o limite do léxico, permaneceu presente nas composições dos autores ultrarromânticos, sendo um dos elementos mais característicos de *A Nebulosa* (1857). Byron, além de poeta, foi um excelente contador de histórias. Combinando o exotismo com a realidade, pôde

suspender engenhosamente os acontecimentos em suas tramas, fazendo uso não somente do comportamento por vezes inexplicável de seus protagonistas, mas também das constantes mudanças do espaço desolado que acompanha os sentimentos interiores de seus personagens (ELIOT, 1991, p. 264). Tal característica das composições byronianas parece influenciar diretamente Macedo na composição de *A Nebulosa* (1857), uma vez que se insere no próprio gênero, oscilando entre o épico, o romance e a poesia.

### 3. *A Nebulosa* (1857) e *Childe Harold's Pilgrimage*

No Brasil o modismo byroniano tardou a ser incorporado e aplicado pelos autores nacionais devido à dificuldade do processo de tradução, que iniciava com a tradução do inglês para o francês e, posteriormente, do francês para o português.

Enquanto surgiram as primeiras traduções de Byron feitas por Antônio Craveiro e Álvares de Azevedo, e, junto com elas, a admiração de suas primeiras composições, na Europa já se prestigiava a fase de amadurecimento do escritor. Esta se configurava de maneira diferenciada do modelo sombrio e pessimista, apontando para um Byron mais irônico, engraçado e perspicaz, que se descola do típico modelo ultrarromântico e aponta para tendências realistas. Segundo Barboza (1974, p. 24),

O Brasil, contudo, tardou a conhecer e a aplicar o modismo byronista. Quando os brasileiros receberam e começaram a admirar suas primeiras composições, o restante do mundo já lia e admirava os poemas da fase madura do controverso poeta; enquanto os românticos brasileiros ainda deliciavam-se com as primeiras obras de Byron, que pareciam feitas sob encomenda ao seu gosto melancólico, pessimista e fúnebre, o movimento do pêndulo literário já apontava para uma nova tendência, o Realismo.

Tendo em vista que o processo de tradução durante o período do romantismo não necessariamente implicava uma fiel transcrição em outra língua de todo o conteúdo presente, mas sim em uma adaptação, o crivo para a elaboração estética nos moldes byronianos no Brasil aparece de forma não tão similar ao autor original, uma vez que as traduções realizadas obliteravam partes da obra e alteravam o tom da composição. Supõe-se, portanto, como já foi referido, que a maior influência de Byron para os brasileiros seja talvez a sua própria figura e sua rebeldia, assim como a extrema intensidade de sentimentos que afloram de suas primeiras composições e o exagero que marcou não somente suas obras como também sua vida.

Uma das obras mais traduzidas em terras nacionais foi *Childe Harold's Pilgrimage*<sup>8</sup>, poema em quatro cantos publicado originalmente em 1809, após o regresso de Byron de uma longa expedição pela Grécia e a Ásia. O poema narra as aventuras de um jovem abastado que parte do conforto de seu lar para uma expedição ao Oriente. O personagem principal, Childe Harold, é um herói com alto grau de educação e estilo sofisticado. Apesar da aura de charme e atração que cria durante sua aventura, o personagem luta por questões egocêntricas e é suscetível a repetidas mudanças de humor. Seu desrespeito a certas figuras de autoridade torna-o, em alguns momentos, imbuído de arrogância e cinismo, com a tendência de engajar-se em comportamentos

<sup>8</sup> Traduzida por Álvares de Azevedo em 1850, Francisco Otaviano e Almeida Rosa em 1853, e Pereira da Silva em 1859.

autodestrutivos, como, por exemplo, a necessidade constante de seduzir mulheres, mesmo sem estabelecer vínculos amorosos duradouros. Ainda que sua boa aparência e ar de mistério favoreçam encontros amorosos, Childe Harold sempre encontra empecilhos em suas empreitadas românticas, culminando em um comportamento que visa ao exílio e à marginalização.

Tal personagem configurou-se, através do tempo, o mais velho protótipo byroniano, no qual estão baseados os demais arquétipos do autor. A rebeldia e o espírito errante do personagem, assim como seu comportamento intransigente, ecoam nos demais personagens do autor, como Manfred e Lara.

Apesar de diversos protestos do autor contra a alegação de que Childe Harold era uma representação do próprio autor, repetidamente afirmando em cartas que se tratava de um personagem de ficção ou “child of the imagination” (THORSLEV, 1962, p. 128), críticos diversos passaram a ignorar essa argumentação, tornando a questão do elemento biográfico cerne de diversas discussões sobre o poema. De fato, o argumento, fora, de certa maneira, responsável por tal incompreensão popular de sua obra, uma vez que o autor aventurou-se pelo Oriente assim como o personagem em questão. Além disso, cada canto de *Childe Harold's Pilgrimage* (1893) possui um tom diferenciado, proporcionando a compreensão de que o quarto e último canto trata-se, na verdade, da voz de Byron. Thorslev (1962, p. 128-129) define a mudança dos tons da seguinte maneira:

Na verdade os dois primeiros cantos do poema possuem não menos que três personagens poéticos, nenhum dos quais se distingue claramente dos outros. O primeiro de todos é o próprio Childe, que é amplamente um herói romântico tradicional ou um aglomerado de tipos de herói. Em segundo lugar, existe no primeiro canto, pelo menos, um narrador menestrel cuja dicção arcaica e ocasionais comentários moralizantes estão na tradição dos romances de Scott ou dos menestrelis de Beattie. Finalmente, existe a própria persona de Byron, que irrompe com elegias pessoais ou com diatribes poéticas contra a guerra e a tirania, e que não é realmente consistente na voz ou personagem com as outras duas pessoas no poema. Byron na verdade não esclarece a confusão até o quarto canto, quando elimina o primeiro e o segundo personagens poéticos e retém somente o terceiro<sup>9</sup>. (THORSLEV, 1962, p. 128-129; tradução nossa)

No entanto, apesar das três dimensões da obra e da possível interpretação de que a voz de Byron ecoa nitidamente durante o quarto canto, é preciso compreender que não se trata do autor em si mas sim de uma criação dentro do universo ficcional, não sendo cabível a afirmação de que o personagem Childe Harold venha a ser o próprio Byron. Vale lembrar que Childe Harold demonstra ser um personagem com tendências ao isolamento constante de seres humanos, enquanto que Byron, durante o período de publicação da obra, fora extremamente requisitado nos mais diversos círculos sociais.

---

<sup>9</sup> In reality the first two cantos of the poem have no less than three different poetic characters, none of which is kept clearly distinct from the others. The first of all is Childe himself, who is largely a traditional literary Romantic hero or an agglomeration of hero types. Second, there is in the first canto, at least, a minstrel-narrator whose archaic diction and occasional moralizing comment are in the tradition of Scott's romances or of Beattie's Minstrel. Finally there is Byron's own persona, who breaks in with personal elegies, or with poetic diatribes against war and tyranny, and who is not really consistent in voice or character with the other two persons in the poem. Byron does not really clear up the confusion until the fourth canto, when he drops the first and the second poetic characters, and retains only the third. (THORSLEV, 1962, p. 128-129)

O exílio voluntário de Harold, assim como a sua marginalização, é definido no início do primeiro canto por uma aparente insatisfação com o mundo que o cerca. Certa rebeldia marca o caráter do jovem protagonista, que, mesmo repleto de prazeres e uma vida sem esforços, sente-se constantemente solitário, sendo um eremita antes mesmo de sua jornada rumo ao Oriente.

Childe Harold se deliciava no sol do meio-dia  
Lá se divertindo como qualquer outra mosca  
Nem considerando antes se seu dia pouco foi útil  
Uma explosão pode desconstrair na miséria  
Mas, muito antes do escasso um terço de sua vida que passava  
Algo pior do que a adversidade aconteceu a Childe;  
Ele sentiu a plenitude da saciedade :  
Em seguida, ele detestava sua terra natal para morar,  
Que lhe parecia mais solitária do que a cela triste do ermitão.  
(BYRON, 1893, p. 9; tradução nossa)<sup>10</sup>

O exílio ao qual se submete Childe Harold visa a desprender-se, de maneira voluntária, da sua situação cômoda em busca de suas paixões. Observa-se que ele, em uma atitude rebelde, renega quaisquer vínculos afetivos tradicionais da sociedade, como a família, em busca de uma aventura errante rumo ao Mediterrâneo, conforme evidenciado nesta passagem:

Childe partiu do salão de seu pai  
Era um vasto e venerável monte  
Tão velho, parecia apenas não cair  
No entanto, a força foi pilar em cada corredor maciço  
Childe Harold tinha uma mãe – não esquecida  
Embora partindo desta mãe, dela se abstinisse  
(BYRON, 1893, p. 10; tradução nossa)<sup>11</sup>

Semelhantemente, o Trovador de Macedo realiza o mesmo movimento de exílio em *A Nebulosa* (1857), citando, assim como Byron, o desapego às figuras familiares e a estruturas estáveis mantidas como essenciais à sociedade:

Mas qual gênio tredo, que encanto, que fada,  
Da mãe carinhosa, da pátria adorada  
Arranca o mancebo donoso e feliz?...  
Acaso extremar-se foi ele nas guerras?...  
Faminto de gloria buscou longes terras?...  
Se alguém dele o soube, de certo não diz.  
(MACEDO, 1857, p. 22)

Tal isolamento presente tanto em Childe Harold quanto no personagem de Macedo constitui um exagero aos anseios do indivíduo. Agraciado pelos meios

<sup>10</sup> Childe Harold basked him in the noontide sun./ Disporting there like any other fly./ Nor deemed before his little day was done/ One blast might chill him into misery./ But long ere scarce a third of his passed by./ Worse than adversity the Childe befell;/ He felt the fullness of satiety:/ Then loathed he in his native land to dwell./ Which seemed to him more lone than eremite's sad cell. (BYRON, 1893, p. 9)

<sup>11</sup> The Childe departed from his father's hall/ It was a vast and venerable pile/ So old, it seemed only not to fall/ Yet strength was pillar'd in each massy aisle (...)/ Childe Harold had a mother – not forgot/ Though parting from that mother he did shun. (BYRON, 1893, p. 10)

materiais que lhes permitem simplesmente abdicar de uma estrutura tradicional, os personagens mostram-se dotados de uma consciência das implicações do próprio *self*.

No caso de Macedo, o caráter egoísta do Trovador transforma a sua paixão pela Peregrina em uma perigosa obsessão. O fascínio exacerbado construído durante a narrativa faz com que ele abdique de toda e qualquer moralidade cristã, culminando no pecado do suicídio. Ao tirar a própria vida, o personagem de Macedo toma a posição tanto de vítima quanto de agressor, completando o ciclo narcísico e rebelde do herói falhado, sombrio e taciturno.

O elemento amoroso também se encontra presente em ambas as composições como uma realização impossível. No caso de Childe Harold, a mulher amada mencionada no início do primeiro canto jamais é conquistada. Entretanto, a índole do personagem é exposta de modo que se compreenda a vida imoral do nobre Harold.

Pois ele o longo labirinto do Pecado tinha corrido  
 Nem fez expiação quanto ao que fez de errado  
 Havia suspirado para muitas, embora amasse apenas uma,  
 E essa amada, infelizmente, nunca poderia ser sua  
 Quão feliz ela é! De escapar dele, cujo beijo  
 Fora poluição para algo tão casto  
 Que logo tinha deixado seus encantos para a felicidade vulgar,  
 E estragou suas terras formosas para dourar seu desperdício,  
 Nem a calma paz doméstica nunca se dignou a provar  
 (BYRON, 1893, p. 9; tradução nossa)<sup>12</sup>

No caso do Trovador de Macedo, não se tem uma referência clara do seu passado ou de quaisquer outras atitudes anteriores ao seu exílio na Rocha Negra; entretanto cabe compreender que a figura feminina, em ambas as composições, torna-se um elemento importante, pois está relacionada à escolha pelo exílio das personagens. Enquanto em Macedo o Trovador isola-se do mundo a lamentar-se pela Peregrina, sua mulher amada, Childe Harold dispõe-se a seduzir jovens, no entanto, não estabelece quaisquer laços duradouros tornando-se, de maneira semelhante ao personagem de Macedo, um exilado.

Uma vez que Childe Harold se estabeleceu como um protótipo do que seria o herói byroniano em suas diversas vertentes, a caracterização do personagem, assim como de seus hábitos, mostra-se extremamente recorrente em outras composições que foram influenciadas pelo autor. O alto grau de sofisticação e inteligência das personagens, assim como sua capacidade poética, aparecem de maneira recorrente. Por exemplo, a figuração da harpa orienta para esse tipo de reflexão nos escritos de Byron:

Mas quando o sol estava se pondo no mar,  
 Ele agarrou sua harpa, que ele às vezes podia tocar,  
 E dedilhou-a em uma melodia não ensinada  
 Quando considerou que nenhum ouvido estranho estava ouvindo:  
 E agora seus dedos novamente corriam  
 Afinou a sua despedida no crepúsculo,  
 Enquanto navegava a embarcação com as velas enevoadas,

<sup>12</sup> For he through Sin's long labyrinth had run,/Nor made atonement when he did amiss./Had sighed to many, though he loved but one./And that loved one, alas, could ne'er be his./Ah, happy she! to 'scape from him whose kiss,/Had been pollution unto aught so chaste;/Who soon had left her charms for vulgar bliss./And spoiled her goodly lands to gild his waste,/Nor calm domestic peace had ever deigned to taste. (BYRON, 1893, p. 9)



E margens fugazes recuaram de sua vista,  
Assim, para os elementos que ele derramou a seu último "Boa Noite"  
(BYRON, 1893, p. 5; tradução nossa)<sup>13</sup>

De maneira semelhante, Macedo faz uso desse elemento de modo a caracterizar o Trovador como um homem versado nas artes, capaz de buscar, nos elementos da natureza, em especial no mar e nas ondas, inspiração para o feitiço de suas composições.

[...] Brandamente  
O Trovador, qual pai á filha amada,  
A fiel companheira, harpa querida,  
No seio aperta e lhe vibrando as cordas,  
Desfia em voz sonora um terno canto,  
Que nas asas dos zéfiros levado  
Desdobrou-se por sobre as mansas ondas [...]  
(MACEDO, 1857, p. 21)

Deslocando um pouco a reflexão do voluntário exílio dos personagens, há, ainda, outro contraponto que pode ser explorado entre *Childe Harold's Pilgrimage* (1893) e *A Nebulosa* (1857). Lembrando que a composição de Byron subdivide-se, neste caso, em três vozes poéticas distintas, cabe ressaltar que existe um narrador em terceira pessoa que tece comentários sobre os acontecimentos que perpassam a trajetória de Childe Harold. Apegando-se ao espaço da narrativa para realizar suas reflexões, tal voz apresenta-se numa espécie de sintonia moralizante. No estilo romântico, no qual existe a clara correspondência entre o sentimento íntimo dos personagens e o mundo natural figurado pelo espaço da narrativa, este narrador pauta-se por essa construção para estabelecer certo conteúdo crítico e moral, evidenciando a decadência e a ruína.

Olhe este arco quebrado, esta parede arruinada  
Estas câmaras desoladas, e a falha dos portais  
Sim, este era uma vez salão arejado da Ambição,  
A cúpula do Pensamento, o Palácio da Alma.  
Note por cada falta de brilho, buraco sem olhos,  
O recesso alegre da Sabedoria e da Sagacidade,  
E anfitrião da Paixão, nunca em descontrole:  
Pode todo santo, sábio, ou sofista decretar que,  
Pessoas desta torre solitária, nesta habitação a se readaptar  
(BYRON, 1893, p. 29)<sup>14</sup>

O narrador de Macedo realiza um caminho semelhante durante o percurso da *Nebulosa*. Broca (1979) afirma que "O imperador [...] nunca viu com bons olhos aos byronianos" (p. 101), uma vez que certos comportamentos obscuros dos personagens de Byron não se atinham à manutenção da moral cristã e poderiam estabelecer-se como

<sup>13</sup> But when the sun was sinking in the sea/He seized his harp, which he at times could string/And strike, albeit with untaught melody/When deemed he no strange ear was listening:/And now his fingers o'er it he did fling/And tuned his farewell in the dim twilight/While flew the vessel on her snowy wing/And fleeting shores receded from his sight/Thus to the elements he poured his last 'Good Night. (BYRON, 1893, p. 5)

<sup>14</sup> Look on its broken arch, its ruined wall./Its chambers desolate, and portals foul:./Yes, this was once Ambition's airy hall,./The dome of Thought, the Palace of the Soul./Behold through each lack-lustre, eyeless hole/The gay recess of Wisdom and of Wit/And Passion's host, that never brooked control:/Can all saint, sage, or sophist ever writ/People this lonely tower, this tenement unfit? (BYRON, 1893, p. 29)

mau exemplo de conduta para o público leitor. *A Nebulosa* se destaca nesse sentido, pois, mesmo possuindo características semelhantes ao estilo byroniano, foi aclamada pelo público leitor, e também custeada pelo Imperador e dedicada a ele.

O motivo pelo qual *A Nebulosa* não foi tratada como um atentado aos bons costumes foi o próprio estilo macediano, que se instaura como protetor da moral, numa espécie de tentativa de retorno ao estado de pureza do indivíduo como o *Bon savage*<sup>15</sup> de Rousseau, mediante a disseminação de códigos morais pela literatura, esta vista como instrumento educativo.

Apesar do poema-romance conter elementos que destoam do moralismo cristão-católico da época, cabe ressaltar que há, na construção dessa obra, uma voz que realiza um julgamento de valores e instaura um direcionamento moralizante ao conteúdo mostrado. Tal voz que faz comentários de modo a ressaltar a moralidade é, em sua essência, a do narrador, como pode ser evidenciado no trecho abaixo:

Dormiu a fé no coração do povo;  
A incúria religiosa pune o tempo,  
E a casa do Senhor vê-se em ruínas.  
Piam agouros fúnebres corujas;  
Onde outr'ora orações ao Céu se erguiam  
E o lar sagrado que os fiéis reunia,  
De guarida noturna aos brutos serve.  
(MACEDO, 1857, p. 137-138)

Apesar do destino trágico de todas as personagens e do egoísmo presente nos atos do Trovador, o narrador direciona os fatos ocorridos, efetuando julgamentos e descrições de forma a fazer com que a moral católica poreje todo o aspecto sombrio e herético dos personagens da obra. De maneira semelhante, o narrador menestrel dos Cantos II e III de *Childe Harold's Pilgrimage* realiza um percurso moralizante, mesmo sendo uma voz abdicada no decorrer da escrita dos Cantos, sendo sobreposta pela persona poética de Byron.

O poema-romance de Macedo traz à tona não somente a reflexão quanto à importação desses gêneros europeus, mas também a criação de certo mito que circunda a biografia de Lord Byron, de modo que autor e obra mesclaram-se a constituir certa imagem que aflorou a partir do contato com as primeiras obras do autor. Conforme afirma Oliveira (2011, p. 144):

Para todos, a obra de Byron projetou, como seu grande protagonista, o próprio autor, e a imagem de seu coração dilacerado. Reais ou imaginárias, trespassadas por epidêmicas enfermidades românticas, sentimentalismo, autopiedade, hiper-individualismo, tédio, melancolia, rebeldia as dores permearam o texto e a figura do poeta e do homem. Geminados esses traços contribuíram para a criação do herói byroniano

As características das composições de Byron, de fato, produziram determinados arquétipos de herói muito presentes na literatura. Do Trovador de Macedo em *A Nebulosa* (1857) ao nobre Childe Harold em Byron, sobressai uma concepção de herói individualista, rebelde e taciturno, cujos modos sombrios cativaram leitores e autores

<sup>15</sup> Segundo Serra (1994, p. 49), Macedo “Introduz a 'ética do bom selvagem', a do homem da Idade de Ouro, na qual todos são ontologicamente bons. É por isso que os puros, em suas obras de primeira fase, sempre são recompensados”.

brasileiros. A recorrente rebeldia e a sobrevalorização do eu como modo de escape da realidade, assim como a junção romântica entre o objeto e o indivíduo, providenciaram uma perspectiva diferenciada da poesia dos moldes clássicos, trazendo a questão da subjetividade do personagem em primeiro lugar, em vez de uma preocupação exacerbada em abster tais elementos. Segundo a observação de Eliot (1991, p. 261-262):

Os enredos de Byron, caso mereçam assim ser considerados, são extremamente simples. O que torna interessante os contos é, em primeiro lugar, uma fluência torrencial do verso e uma habilidade para fazê-lo variar aqui e ali, a fim de evitar a monotonia e em segundo lugar, um gênio para o devaneio. A digressão, na verdade, é uma das artes mais eficazes do contador de histórias. O efeito das digressões de Byron tem por objetivo nos manter interessados no próprio narrador, e graças a esse interesse, interessar-nos ainda mais na história.

Desse modo, compreende-se que as diversas digressões e a suposta fluência torrencial na obra de Byron sejam recursos estilísticos empregados com vistas a uma valorização maior do elemento subjetivo, dando margem à apresentação dos elementos fantásticos em suas narrativas.

Quando contraposta com a escrita de Macedo, em termos de narrador, é possível notar que o singelo realismo miúdo do brasileiro imbuído de grandes elocuições tanto em seus romances urbanos quanto em *A Nebulosa* (1857) em si, juntamente com uma idealização de elementos inverossímeis, aproxima ambos os autores.

As digressões em Byron, observadas claramente no entrecruzamento de tons e narradores em *Childe Harold's Pilgrimage* (1893), assim como o suposto extravasamento de emoções em seus personagens dramáticos, efetuam certa suspensão dos eventos no enredo, alimentando a curiosidade do leitor a respeito dos acontecimentos durante o processo de leitura. Esse processo de suspensão ocorre de maneira semelhante em Macedo, uma vez que o autor, por meio de descrições espaciais ao estilo folhetinesco, suscita o interesse do leitor para a narrativa, assim como a constante omissão de fatos em primeiro plano instiga o mistério.

Uma vez estabelecida tal semelhança entre os dois autores no que diz respeito aos métodos utilizados para provocar determinados efeitos no leitor, e constatada a inclinação dramática de ambos, ao nos deparar com elementos como o personagem, é possível compreender como foi elaborada a construção do Trovador macediano seguindo os moldes de Byron. Prestabelecendo um arquétipo de personagem baseado na rebeldia de Childe Harold, toda a disposição dos cantos entremeada por uma série de descrições espaciais e discursos diretos extremamente prolixos, acabam por se assemelhar à torrencialidade do verso de Byron, pois, de fato, instaura-se certa dramaticidade voltada ao obscuro em ambos.

Evidenciando tais elementos, cabe compreender que, mesmo tendo a figura do Byron autor influenciado mais os brasileiros do que as suas obras em si, existem certas técnicas na construção do seu texto poético que foram adaptadas de modo que se pudessem criar efeitos semelhantes aos propostos pelo autor. Ao mesmo tempo, consolidado o arquétipo do herói byroniano, tais semelhanças tornam-se ainda mais fortes, podendo ser observadas claramente em *A Nebulosa* (1857), de Joaquim Manuel de Macedo.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ALVES, Castro. Espumas flutuantes. In: \_\_\_\_\_ *Poesias completas*. São Paulo: Ediouro, s.d. (Prestígio).
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979.
- BYRON, G. *Selected poems of Lord Byron*. New York, Boston. T.Y. Crowell & Co., 1893.
- BYRON, George Gordon Byron. *The Complete Works of Lord Byron*: Reprinted from the Last London Edition, with Considerable Additions, Now First Published: and a Complete Index; in One Volume. Galignani, 1835.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.
- COSTA, A. M. G. *Uma trajetória do esquecimento: o poema “A Nebulosa”, de Joaquim Manuel de Macedo, e sua recepção crítica*. 2006. 444p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP,
- ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- KEATS, John. *La belle dame sans merci*. Europe, v. 69, n. 751, p. 137, 1991.
- MACEDO, J. M. de. *A nebulosa*. Rio de Janeiro: Typographia Imp. e Const. de J. Villeneuve e C., 1857.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. v. 2. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *História da inteligência brasileira*. v. 3. São Paulo: Cultrix, 1977.
- MAUROIS, A. *Don Juan ou a fascinante vida de Lord Byron*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1966.
- OLIVEIRA, S. R. Byron e os românticos brasileiros. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 143-159, 2011.
- PRAZ, M. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. 1. ed. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- SERRA, T. R. C. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II Reinado*. Rio de Janeiro: FBN/ DNL, 1994.
- THORSLEV, P. L. Jr. *The byronic hero: types and prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.
- ZEMBRUSKI, S. S. *Um outro Byron no Brasil: a tradução de Paulo Henriques Britto*. 2008. 92p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis,