**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

TEREZA CRISTINA MAURO

**ENTRE A DESCRENÇA E A SEDUÇÃO:
Releituras do Mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves**

São Paulo

2014

TEREZA CRISTINA MAURO

ENTRE A DESCRENÇA E A SEDUÇÃO:

Releituras do Mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Tereza Cristina Mauro

Título: Entre a Descrença e a Sedução: Releituras do Mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em: _____

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Para Ana Beatriz,
Com carinho.*

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento desta pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Vagner Camilo, pelos ensinamentos, pela generosidade e confiança, fundamentais ao desenvolvimento deste trabalho.

Às professoras Eliane Robert Moraes e Marta Kawano, pelas valiosas contribuições teóricas no exame de qualificação e pelas orientações durante os cursos oferecidos no âmbito da pós-graduação.

À Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha, pelas importantes sugestões teóricas durante o curso ministrado na pós-graduação.

À Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, pelas indicações bibliográficas relativas ao mito de Don Juan, ainda no período de minha graduação.

À minha irmã, Ana Beatriz, pela presença sempre amiga e por todo apoio, paciência e compreensão.

Aos meus pais, Ana Lucia e Domingos, pela compreensão e motivação constantes.

À minha *nonna*, Dona Rosa, pelo amor e cuidado, e à minha família.

À Fernanda Silva Baião, pela amizade afetuosa e sincera e por encorajar meus primeiros passos nesta pesquisa.

A todos os amigos que fiz na USP, pelo convívio enriquecedor.

“la atracción erótica rompe las leyes sociales y une a los cuerpos sin distinción de rangos y jerarquías”.

Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*

MAURO, Tereza Cristina. *Entre a descrença e a sedução: Releituras do Mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves*. 2014. 216 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RESUMO

Esta dissertação destina-se ao estudo do diálogo travado pelos poetas românticos Álvares de Azevedo (1831 - 1852) e Castro Alves (1847 - 1871) com o mito de Don Juan. Tal abordagem tem por escopo captar de que maneira as transformações sofridas na concepção do mito na passagem da lírica amorosa de Azevedo para a de Castro Alves são reflexo das distintas abordagens do sentimento amoroso por ambos os poetas, que vacilava entre o amor extremamente idealizado e o desejo carnal, relacionado à descrença e ao sarcasmo na obra do primeiro, enquanto que na obra do segundo a presença do referido mito teria uma contribuição decisiva para uma vivência amorosa mais plena. O exame aprofundado da apropriação do mito, fundamentado na visão de mundo instaurada pelo Romantismo, permite rever em novas bases a dita *renovação* (conceito sempre discutível quando posto à luz dos mitos e preceitos postos em circulação pelos românticos em contexto europeu) atribuída ao tratamento dispensado ao amor e à mulher na lírica de Castro Alves, sem ter de recorrer a filiações anacrônicas, como a de realismo *avant la lettre*. Tal exame permite também fundamentar a inserção do poeta baiano no sistema literário de então, a partir de uma análise interna dos poemas que abordam o mito em questão, evidenciando diálogos e tensões no confronto com o tratamento dado a esse tema comum à lírica do poeta baiano e à geração anterior, cuja figura de proa é Álvares de Azevedo.

Palavras-Chave: Literatura Brasileira; Romantismo; Álvares de Azevedo; Castro Alves; mito de Don Juan.

MAURO, Tereza Cristina. *Between Disbelief and Seduction: Reinterpretations of the Myth of Don Juan in Álvares de Azevedo and Castro Alves*. 2014. 216 pages. Dissertation (master's degree). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ABSTRACT

This dissertation aims to study the dialogue undertaken by the romantic poets Álvares de Azevedo (1831 - 1852) and Castro Alves (1847 - 1871) with the myth of Don Juan. This approach has the purpose to verify how the transformations undergone in the design of the myth in the passage of Azevedo's lyric for that of Castro Alves are result of the different approaches of love for both poets, which vacillated between highly idealized love and carnal desire, related to disbelief and sarcasm in the work of the first, while the presence of the myth in the second would have a decisive contribution to a fuller experience of love. Detailed examination of the appropriation of such a myth, based on the worldview introduced by Romanticism, allows review on a new basis the said *renewal* (concept always debatable when put in the light of the myths and precepts put into circulation by the romantics in the European context) assigned to treatment dispensed to a woman in the lyric of Castro Alves, without resorting to anachronistic affiliations, such as realism *avant la lettre*. This detailed examination allows also support the insertion of Castro Alves in the literary system of then, from an internal analysis of the poems that address the myth in question, revealing dialogues and tensions in comparison with the treatment of this common theme in the lyric of Castro Alves and the previous generation, whose figurehead is Álvares de Azevedo.

Keywords: Brazilian Literature; Romanticism; Álvares de Azevedo; Castro Alves; myth of Don Juan.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: O MITO DE DON JUAN.....	13
1.1- As origens de Don Juan e sua transformação em figura mítica.....	13
1.2- A ressignificação do mito no século XIX.....	25
1.2.1- O mito de Don Juan e o ideal amoroso em E. T. A. Hoffmann.....	26
1.2.2- O sedutor seduzido: <i>Don Juan</i> , de George Gordon Byron.....	38
1.2.3- « <i>Une ombre vaine</i> »: <i>Namouna</i> (1832), de Alfred de Musset.....	54
1.2.4- A consolidação de Don Juan como personagem romântico.....	61
1.2.5- Uma visão crítica sobre o mito de Don Juan: o ensaio de Kierkegaard.....	72
CAPÍTULO 2: ÁLVARES DE AZEVEDO SOB A MÁSCARA DE DON JUAN: O ARTISTA, O IDEAL E O DESDOBRAMENTO DO SER.....	75
2.1- Considerações sobre a configuração do amor na obra de Álvares de Azevedo.....	75
2.2- Razões para o diálogo com o mito.....	78
2.3- Os interlocutores de Álvares de Azevedo na construção do mito.....	79
2.4- A compreensão interna do mito.....	83
2.5- A aspiração ao ideal e a constatação de sua ausência.....	87
2.6- Don Juan e o artista romântico.....	92
2.7- A posição do Eu diante de Don Juan: o desdobramento do ser.....	95
CAPÍTULO 3: CASTRO ALVES: RENOVAÇÃO DA POESIA ROMÂNTICA E DIÁLOGO COM O MITO DE DON JUAN.....	103
3.1- A construção de um sedutor em <i>D. Juan ou a prole dos Saturnos</i>	107
3.2- A retórica da sedução.....	112
3.3- A multiplicidade amorosa.....	121
3.4- A efemeridade do sentimento amoroso.....	128
3.5- A concepção de morte.....	131
CAPÍTULO 4: POÉTICAS EM CONFRONTO: A RECEPÇÃO DO MITO DE DON JUAN POR ÁLVARES DE AZEVEDO E CASTRO ALVES.....	137
4.1- Os sedutores de <i>Noite na Taverna</i> e <i>D. Juan ou a prole dos Saturnos</i>	146
4.2- A dimensão noturna do mito: afinidades entre Álvares de Azevedo e Castro Alves.....	153
4.3- Morte e Renascimento: duas leituras do idílio amoroso de <i>Don Juan</i> , de Byron.....	167
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	176
ANEXOS.....	185

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento do Romantismo na Europa, concentrado entre as últimas décadas do século XVIII e a metade inicial do século XIX, esteve profundamente vinculado ao que Eric J. Hobsbawm denominou de revolução dupla:

Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação¹.

Se as várias formas de expressão do movimento romântico trazem em seu bojo motivações de natureza social e/ou política, a representação do sentimento amoroso – um de seus grandes motes – não é indiferente a essas questões, na medida em que fornece elementos importantes para definir a posição do artista diante da sociedade.

O início do Romantismo no Brasil também esteve atrelado a transformações de ordem política, acarretadas pela Independência. Empenhados na construção de uma mitologia pátria que, em teoria, igualasse o país às nações europeias, autores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar elegeram, como se sabe, o índio como figura emblemática da ideia de nacionalidade. Nesse sentido, inclusive as composições consagradas ao tema do amor entre os índios e seus pares, ou entre índios e brancos, guardavam implicações políticas, como é o caso, por exemplo, de alguns poemas de Gonçalves Dias e dos romances indianistas de Alencar.

Ainda que tenha composto uma obra mais intimista, desligada da necessidade de construção de uma literatura nacional, Manoel Antônio Álvares de Azevedo (1831 - 1852) jamais deixou de demonstrar interesse pelos impasses políticos e sociais enfrentados pelo Brasil, como atestam seus discursos. A crítica por muito tempo leu a proeminência do satanismo, do *spleen* e da extrema idealização amorosa em sua obra como signos de isolamento e fuga da realidade, características atribuídas a toda a sua geração, conhecida como *ultrarromântica*. Todavia, tanto o satanismo, por um lado, como a idealização, por outro, caracterizam-se como atitudes de insatisfação diante das limitações impostas pela sociedade patriarcal.

Inserido em um contexto marcado pelo advento da mentalidade liberal no Brasil, Antônio Frederico de Castro Alves (1847 - 1871), representante da terceira e última geração

¹ HOBBSAWM, Eric. As Artes. In: _____. *A Era das Revoluções* (1789 - 1848). Trad. Maria Tereza L. Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 278.

romântica, a *condoreira*, exalta a liberdade de modo mais explícito em sua obra, conciliando o apelo a uma experiência mais plena do amor à poesia social, marcadamente a abolicionista.

Embora sejam encaixadas em gerações distintas, as obras de Álvares de Azevedo e de Castro Alves apresentam afinidades profundas no que diz respeito às concepções político-sociais e à configuração da natureza, do amor e da arte. Além do mais, esses autores possuem um repertório muito semelhante em termos de alusões a personagens célebres da literatura europeia, como é o caso do sedutor espanhol Don Juan.

Grande parte das comparações que se fizeram entre as obras de Álvares de Azevedo e de Castro Alves levou em conta mais as diferenças do que as afinidades existentes. Sem desconsiderar essas diferenças, especialmente quanto ao tratamento da temática do amor, buscamos, nesta dissertação, estabelecer um confronto entre essas duas obras com base no diálogo travado por seus autores com o mito de Don Juan. Tal proposição se justifica pelo fato de que a referência ao mito contribui para revelar muito das concepções sociais, artísticas e amorosas que permeiam suas obras. Assim, procuramos relativizar, de certo modo, a classificação estanque em gerações, que acaba por desvincular uma obra da outra.

Desde seu surgimento no século XVII, o mito de Don Juan tem mobilizado questões de várias ordens. Sua atuação como sedutor se estende à esfera política pelo impulso de contestação às normas, atacando, em um primeiro momento, a noção de honra do Antigo Regime e, já no final do século XVIII, a sociedade burguesa, fundada na monogamia. Por esse viés, a incorporação do mito de Don Juan por Álvares de Azevedo e por Castro Alves está profundamente atrelada a uma atitude de recusa às ideias e aos hábitos retrógrados da sociedade patriarcal, o que permite aproximá-los em uma acepção mais ampla.

Por outro lado, a forma como a figura do célebre sedutor é encarnada pelas *personas* poéticas azevediana e castroalvina traz à tona diferenças significativas no que concerne à representação da mulher e do amor em seus versos. Em Azevedo, o mito ironicamente reforça a impossibilidade de uma vivência amorosa integral, fato que aparece intimamente relacionado à ausência do ideal artístico e de perspectivas melhores dentro de um contexto tacanho. Já nos poemas de Castro Alves temos um sujeito lírico que encarna diretamente o personagem de Don Juan, ao proclamar o conceito de amor irrestrito, tanto por alcançar mulheres de origens as mais diversas, como por descrever a realização sexual do amor, sem nenhuma implicação moral.

A fim de delinear com mais rigor o diálogo estabelecido por nossos poetas com o mito de Don Juan, julgamos necessário elaborar no capítulo inicial um estudo que contemple tanto

as origens desse personagem mítico como suas principais releituras românticas. Buscamos captar, com isso, as transformações sofridas pelo mito ao longo de sua trajetória, bem como os novos parâmetros que nortearam a sua recepção no Romantismo europeu, pautada pela tendência à remissão do célebre sedutor.

Dedicamos o segundo capítulo à análise dos efeitos da presença do mito em Álvares de Azevedo, vinculando-a a temas caros à sua obra, como a atitude cética, o amor permanentemente frustrado e o desdobramento da personalidade poética. Para compor o *corpus* da pesquisa, foram selecionados poemas de *Lira dos Vinte Anos*, a prosa metrificada de *O Conde Lopo* e *O Poema do Frade*, as narrativas macabras de *Noite na Taverna* e o drama *Macário*.

No terceiro capítulo, assinalamos os vários aspectos da relação entre o diálogo empreendido por Castro Alves com o mito de Don Juan e uma maior flexibilidade na caracterização das relações entre os sexos em sua obra em comparação aos seus antecessores, tendo em vista a mentalidade liberal da segunda metade do século XIX na qual ele está inserido. O *corpus* dessa etapa é composto por poemas de *Espumas Flutuantes*, de *Os Escravos* e de *A Cachoeira de Paulo Afonso*, além do drama inacabado *D. Juan ou a prole dos saturnos*.

Por fim, delimitamos no quarto capítulo algumas das principais transformações sofridas pela interpretação do mito na passagem da lírica amorosa azevediana para a castroalvina. Ao realizar o cotejo direto entre passagens significativas das obras de Álvares de Azevedo e de Castro Alves nas quais figura o mito de Don Juan, evidenciamos não apenas os traços novos trazidos pelo poeta baiano, como também certas similaridades essenciais entre suas poéticas.

CAPÍTULO 1

O MITO DE DON JUAN

*Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!*

(Amar!) Florbela Espanca

1.1- As origens de Don Juan e sua transformação em figura mítica

O personagem de Don Juan aparece originalmente na peça *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1630), atribuída ao religioso espanhol Gabriel Téllez (1579-1648), mais conhecido como Tirso de Molina. Provavelmente por questões relacionadas à censura do período, a ação é ambientada no século XIV.

A peça se inicia *in media res*, com Don Juan em plena ação ao sair dos aposentos da duquesa Isabela em Nápoles após possuí-la. Tal como o célebre sedutor, ela pertence à nobreza, o que impossibilita a Don Juan ludibriá-la com falsas promessas de casamento e palavras encantadoras. Desse modo, ele recorre a certo artil segundoo qual penetra em seus aposentos disfarçado de seu noivo, Don Octavio. Ao descobrir o engodo, a duquesa clama por justiça, mas Don Juan consegue escapar, mediante a ajuda de seu tio, embaixador influente junto ao rei de Nápoles.

O sedutor parte para a Espanha, porém a embarcação na qual estava com seu criado, Catalinón, naufraga nas proximidades da praia de Tarragona e ambos são resgatados pela pescadora Tisbea. Ao despertar em seus braços, Don Juan lhe faz juras amorosas coroadas com a promessa de casamento. Após fazer amor com a pescadora, ele foge. Desesperada, ela jura-lhe vingança no final do primeiro Ato.

O Ato seguinte se abre com o apelo do pai de Don Juan, Don Diego Tenorio, ao rei de Castilha para que não castigue seu filho rigorosamente por seus maus atos. Sua influência junto ao rei é decisiva para abrandar a punição do filho.

Em Sevilha, Don Juan planeja possuir D. Ana a partir da estratégia do disfarce utilizada com Isabela. Entretanto, ela não demora a descobrir o artil e é socorrida por seu pai, o Comendador Don Gonzalo de Ulloa, morto por Don Juan ao tentar impedir sua fuga.

No início do último Ato, Don Juan trama seduzir a camponesa Arminta, logo após seu casamento com o também camponês, Batrício. Ele logra quebrar a resistência de Arminta ao afirmar que o matrimônio pode ser anulado e ao prometer fazê-la pertencer à nobreza. Novamente, o sedutor foge após consumir o ato sexual com ela.

Mais adiante, ao passar em frente ao túmulo do Comendador, Don Juan convida sua estátua de pedra para jantar, o que representava uma grave ofensa aos mortos, de acordo com a tradição folclórica europeia. A estátua aparece para cear na casa de Don Juan e lhe retribui o convite, dessa vez em seu túmulo. Nesta última ceia, o Comendador pede para que o sedutor aperte a sua mão. Neste momento, ele é abrasado por um fogo que o arrasta ao sepulcro.

A partir deste breve resumo, cumpre delinear alguns dos aspectos essenciais relativos à conduta do célebre sedutor nesta peça, a fim de dar conta tanto do estabelecimento do mito de Don Juan, como das transformações sofridas pelo mesmo ao longo de suas recriações, em especial na primeira metade do século XIX.

De início, as duas partes que compõem o título da peça já esclarecem muito de sua tônica. A primeira, *El Burlador de Sevilla*, responde pela dimensão das seduções de Don Juan, na medida em que ele opera com os dois sentidos do verbo *burlar* e de seu substantivo correspondente. Segundo o dicionário *Señas*, esse verbo pode significar tanto “enganar ou mentir” como “pôr em ridículo uma pessoa ou coisa ao rir da mesma ou aplicar-lhe uma brincadeira de mau gosto”². De um modo ou de outro, as seduções de Don Juan estão calcadas na mentira e ele parece se divertir com o resultado de seus engodos, inclusive na cena em que ofende a estátua do Comendador, ao manifestar vontade de rir de sua inscrição tumular.

É necessariamente o emprego deste último significado que estabelece a conexão entre a primeira e a segunda parte do título, *Convidado de Piedra*, por viabilizar o castigo divino sofrido por Don Juan. O título introduz, ainda, sua afirmação como o grande *burlador* de Sevilha, corroborada pelas falas de outros personagens e dele próprio.

Nesse sentido, os delitos e as seduções de Don Juan estão atrelados à construção e à manutenção de sua fama de *burlador*. De acordo com Alfredo Rodríguez López Vázquez, “*la imagen que Don Juan se hace de sí mismo es la que corre por Sevilla: un profesional de la*

² SEÑAS: *diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños / Universidad de Alcalá de Henares*. Departamento de filología; tradução de Eduardo Brandão, Claudia Berliner. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 184. Ao citar, traduzi.

burla y un hombre temerario [...], la fama de Don Juan le ata y le obliga a atenerse a lo que de él se espera”³.

Don Juan escolhe as seduzidas com base no critério do acaso e não sente a necessidade de ser amado por elas. Ian Watt salienta que a relação de Don Juan com as mulheres dura apenas o tempo adequado à sua satisfação carnal e que “quando fala de morrer de amor, isso significa apenas que a excitação de sua carne exige alívio imediato”⁴. O célebre sedutor necessita da reiteração da conquista e do ato sexual, pois nunca se satisfaz completamente. Para Elisa Kossovitchi, “Don Juan não ama as mulheres que seduz. Don Juan ama a sedução [...] Tão logo bem-sucedida a sedução, a seduzida cai no desinteresse e novas seduções ocorrem”⁵.

Nesta versão inicial do mito, as seduções empreendidas por Don Juan guardam profundas relações com questões religiosas e de honra marcantes nos séculos XVI e XVII. No tocante à religião, esta peça é construída de acordo com a tensão entre a autoafirmação, nos moldes renascentistas, de Don Juan como indivíduo a partir de suas seduções e a negação dessa individualidade, oriunda da Contrarreforma, o que desencadeia o castigo do sedutor⁶.

Ao afirmar-se como indivíduo, Don Juan nega a coletividade representada pela nobreza à qual originalmente pertence, adotando, assim como Don Quixote (Cervantes) e Fausto (Marlowe), o que Ian Watt havia denominado de atitude *ego contra mundum*⁷. O autor defende, ainda, que esses três personagens “[...] acima de tudo levam suas vidas de modo a não se deixarem afetar – ou sequer serem notados – pelas normas destinadas a estabelecer a ponte entre eles e as realidades sociais e intelectuais que os cercam”⁸.

Quanto ao cenário político-social do período, vigorava o Antigo Regime, que tinha na honra um de seus alicerces mais proeminentes. Renato Janine Ribeiro destaca a importância da honra como valor de afirmação da ascendência dos nobres sobre os plebeus⁹. O autor resume brevemente as três noções principais de honra vigentes entre o fim da Idade Média e a Revolução Francesa: a virtude – “que se deve ao mérito e excelência nas armas, no saber ou

³ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo Rodríguez. Introducción. In: MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Catedra, 1990, p. 54.

⁴ WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 108.

⁵ KOSSOVITCH, Elisa Angotti. Don Juan e Sade. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A Sedução e suas Máscaras*: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 78.

⁶ WATT, Ian, op. cit., p. 128 e ss.

⁷ Idem, p. 130.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ RIBEIRO, Renato Janine. A política de Don Juan. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.), op. cit., p. 13.

administração”¹⁰ –, o sangue – “o merecimento, hereditário, passa pelo nascimento”¹¹ – e a concepção de que a honra vem do rei. Ribeiro enfatiza que a “honra” de Don Juan não está calcada nesses princípios, mas sim em suas conquistas amorosas, visto que a mulher era tida como portadora da honra dos homens (seu pai, noivo, ou marido) e possuí-la significava vencê-los pela humilhação¹².

Dentro dessa esfera, Don Juan chega a assegurar que sua maior satisfação consiste em *burlar* uma mulher e deixá-la sem honra. Conforme assinala Antonio Medina Rodrigues, “[...] Don Juan quer mais honra do que sexo. Seu prazer é arcaico. O valor para ele está muito mais na *burla* e no rol de conquistas do que propriamente no prazer amoroso, meramente fisiológico [...]”¹³.

Em texto dedicado à relação entre o mito de Don Juan e alguns aspectos da sedução, Renato Mezan sublinha que esta apresenta uma dupla face: a ética e a estética. O aspecto ético da sedução engloba a noção de desvio do que é legitimado como o Bem e a Verdade, sugerido pelo termo latino *seducere*. Tal desvio se faz mediante o engano, a partir do uso da astúcia por parte do sedutor, capaz de prometer o que nunca cumprirá, a fim de melhor atingir seu escopo. O aspecto estético, por sua vez, denota a face encantadora da sedução, que provoca um intenso prazer no seduzido, advindo do gozo prévio de uma sensação desconhecida. Nesse sentido, sedutor é aquele que fascina, deslumbra, atrai e encanta, o que não exclui, todavia, os perigos subjacentes a essas sensações¹⁴. Tendo em vista a trajetória do mito de Don Juan, o autor afirma que na versão original o aspecto ético da sedução era essencial, enquanto que, ao longo das demais recriações do mito, o aspecto estético passa a se sobrepor ao primeiro¹⁵, conforme se verá mais adiante.

Por esse prisma, a supremacia do aspecto ético da sedução em *El Burlador*, verificada na capacidade de Don Juan em enganar e desonrar, poderia ter ofuscado, de certa maneira, o apelo sensual do célebre sedutor naquele momento. No entanto, Ignacio Arellano defende que, na peça atribuída a Molina, o aspecto mais visível é a atividade erótica do sedutor: “Si

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Idem, p. 14.

¹³ RODRIGUES, Antonio Medina. De Don Juan e Donjuanismo. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.), op. cit., p. 63.

¹⁴ MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.), op. cit., p. 88 - 89.

¹⁵ Idem, p. 95.

*bien es verdad que a Don Juan le impulsa la burla más que el sexo, no hay que minusvalorar el elemento erótico que tan enorme eficacia ha tenido para la fijación del tipo teatral*¹⁶.

Nesse âmbito, o fato de as *burlas* de Don Juan serem impulsionadas, na maioria das vezes, pelo desejo sexual não passou despercebido pelos autores que retomaram o mito posteriormente. Poder-se-ia, inclusive, afirmar que o aspecto estético da sedução já estaria presente em *El Burlador*, porém apenas no plano das palavras utilizadas por Don Juan no momento da conquista. O aspecto ético engloba as consequências maléficas dessa sedução, bem como as ações e objetivos reais do célebre sedutor.

A sequência de cenas entre Don Juan e a pescadora Tisbea é um ótimo exemplo de como esses elementos se combinam em sua operação de sedução. Na primeira cena, quando o sedutor, após quase morrer afogado, desperta nos braços de Tisbea, nota-se que a sedução tem início a partir da fusão entre a mulher e a natureza e da projeção total de Don Juan para aquela:

Don Juan: “*pues del infierno del mar
salgo a vuestro claro cielo*”
[...]
“*y en vuestro divino oriente renazco [...]*”
[...]
“*Grande parte del sol mostráis,
pues que el sol os da licencia,
pues sólo con la apariencia,
siendo de nieve, abrasáis*”¹⁷.

Antonio Medina Rodrigues ressalta que, nesta passagem, “A mulher desejada é metaforicamente convertida em correlato ideal da natureza, coincidindo com esta [...]”¹⁸. Esse procedimento revela a imponência das mulheres, incutindo-lhes uma sensação nova por meio do desejo de Don Juan, que “[...] as enobrece, e daí nasce o efeito sedutor [...] porque este desejo as torna diferentes do que eram, até um momento atrás, a seus próprios olhos”, segundo Renato Mezan¹⁹.

O desejo donjuanesco desenvolve-se de acordo com a pulsão do olhar, definida por Philippe Willemart como algo que “[...] sai do sujeito, contorna o objeto, qualquer que seja, amada ou quadro, e volta para o sujeito”²⁰. Entretanto, o autor destaca que, no caso de Don

¹⁶ ARELLANO, Ignacio. Capítulo IV – Tirso de Molina. In: _____. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Serie crítica y estudios literarios. Madrid: Catedra, 1995, p. 348.

¹⁷ MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Catedra, 2003, p. 201-203. Todas as referências à obra terão por base esta edição. Sendo assim, serão apenas indicadas as páginas ao lado das próximas referências.

¹⁸ RODRIGUES, Antonio Medina, op. cit., p. 61.

¹⁹ MEZAN, Renato, op. cit., p. 93-94.

²⁰ WILLEMART, Philippe. O percurso original da pulsão em Don Juan. In: RIBEIRO, Renato Janine, op. cit., p. 74.

Juan, a pulsão do olhar não retorna para o sujeito e permanece na amante²¹, evidenciando sua projeção total para a mesma, além de intensificar o efeito sensual de suas palavras. Por outro lado, o fato de essa pulsão não voltar para o sedutor indica que ele não corresponde plenamente ao amor de uma única mulher, pois não se deixa atingir por ela, dirigindo-se sempre a um novo objeto.

A equiparação entre a mulher e a natureza aludida anteriormente também pode ser indício, conforme salienta Guiomar de Grammont, do fato de o sedutor configurá-la como algo efêmero²². Nessa perspectiva, as palavras de Don Juan podem tanto estar a serviço da construção da atmosfera sensual favorável à sedução, como também prefiguram o abandono da mulher ao aludirem à brevidade do sentimento amoroso e da própria pulsão.

Se naquela primeira cena as palavras de Don Juan presentificavam o aspecto estético da sedução, na segunda, o conhecimento prévio da real postura do sedutor permite entrever o aspecto ético predominante na tônica geral da peça:

Don Juan: *“Si vivo, mi bien, en ti
A cualquier cosa me obligo.
Aunque yo sepa perder
en tu servicio la vida,
la diera por bien perdida,
y te prometo de ser
tu esposo”* (p. 219).

A promessa acima constitui o argumento final – talvez o principal – para que Tisbea decida entregar-se a ele. Convém mencionar que a pescadora já sabia sobre a origem nobre do sedutor antes de ele iniciar seu discurso. Diante desse fato, Alfredo Rodríguez López-Vázquez põe em dúvida a eficácia da sedução de Don Juan, ao levantar a hipótese de que Tisbea já estaria predisposta a se apaixonar por ele a partir do momento em que soube de sua origem nobre²³. Essa informação a leva a crer em suas palavras, pois sua condição o obrigaria a honrar as promessas feitas. Ela ignorava que a honra de Don Juan pautava-se por valores bem distintos dos da nobreza.

Essa lacuna no repertório da pescadora possibilita que Don Juan atue a partir do conhecimento do sentido dubio que suas palavras carregam. Antonio Gómez-Moriana

²¹ Idem, p. 75.

²² GRAMMONT, Guiomar de. *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*. Petrópolis, RJ: Catedral das letras, 2003, p. 39.

²³ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo Rodríguez, op. cit., p. 56.

denominou este processo de *teatralidade de segundo grau*: uma “[...] máscara discursiva que lhe permite o disfarce da palavra pela própria palavra em seus juramentos e promessas”²⁴.

A *teatralidade de segundo grau* é reflexo da estética barroca do período, marcada, entre outras coisas, pela figura da hipérbole. De acordo com Christopher Johnson, “[...] *the seventeenth century Baroque is an age in which verbal rhetoric (like the visual rhetoric of anamorphosis and chiaroscuro) makes keenly felt the epistemological strain caused by the perceived gulf between seeming and being*”²⁵. Sob esse viés, Don Juan utiliza a linguagem do amor cortês apenas como “[...] um poderoso instrumento retórico no processo de sedução”, embora esteja “[...] em posição diametralmente oposta à do código que lhe corresponde”²⁶.

Conforme foi mencionado, o fato de Tisbea pertencer a uma esfera social inferior à de Don Juan possibilita a ele o uso das palavras para seduzi-la, além de ser decisivo para o êxito da conquista. Após a promessa de casamento, a pescadora reconhece essa disparidade: “*Soy desigual a tu ser*”, à qual o sedutor responde: “*Amor es Rey / que iguala con justa ley / la seda con el sayal*” (p. 219). Por esta fala, depreende-se que, como representante do individualismo moderno, Don Juan concebe o amor como um meio de romper com os ditames da esfera social à qual pertence, pela união de indivíduos de origens distintas, algo impensável naquele período. Apesar de ficar restrita aqui ao plano das palavras, essa concepção amorosa foi decisiva para as interpretações posteriores do mito.

As incursões amorosas de Don Juan em *El Burlador* carregam uma dualidade bastante peculiar: se no plano das palavras ele é tido como o grande sedutor, no plano da ação a eficácia dessa sedução poderia ser posta em dúvida, na medida em que a mentira e o disfarce permeiam seus encontros sexuais com as mulheres.

Resta elucidar algo a respeito da punição divina sofrida por Don Juan. No plano interno da peça, observa-se que somente um castigo sobrenatural poderia dar fim às infrações cometidas pelo sedutor, tendo em vista a conduta permissiva da nobreza em relação à sua punição – basta atentar para as artimanhas empregadas por seu pai e por seu tio na tentativa de preservá-lo e, assim, salvarem a própria honra.

Ao longo da peça, Don Juan repete várias vezes o epíteto “*tan largo me lo fáiis*” – “que longo tempo me dais” – cada vez que é advertido por algum personagem sobre o castigo nefasto que poderia sofrer caso não mudasse sua conduta. Tal epíteto sinaliza a crença de Don

²⁴ GÓMEZ-MORIANA, Antonio. A ação e o tempo em *El Burlador de Sevilla*. In: RIBEIRO, Renato Janine (org.), op. cit., p. 47.

²⁵ JOHNSON, Christopher D. *Hyperboles: The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2010, p. 4-5.

²⁶ WATT, Ian, op. cit., p. 115.

Juan de que viveria muito ainda e teria tempo de sobra para se arrepender. Segundo Ian Watt, “O tema do *tan largo me lo fiáis* serve para conectar a punição do enganador com a vingança do convidado de pedra”²⁷.

Essa conexão se verifica na cena em que Don Juan participa da ceia no túmulo do Comendador, através do canto do coro:

*Mientras en el mundo viva
No es justo que diga nadie
¡ qué largo me lo fiáis!
siendo tan breve el cobrarse* (p. 362).

A morte e a danação do sedutor ao final desta cena também são reflexo do contexto no qual a peça foi escrita, marcado, como foi visto, pela intensificação da autoridade da Igreja no período da Contrarreforma, o que barrava manifestações individualistas como as de Don Juan.

Trinta e cinco anos mais tarde, Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) escreve a comédia em cinco Atos, *Don Juan ou Le festin de pierre*, na qual o sedutor também fora castigado ao apertar a mão do convidado de pedra. A sedução de Dona Elvira e o assassinato do Comendador já estavam concluídos antes do início da ação, que se desenvolve de modo mais veloz, conferindo mais ênfase ao discurso das personagens.

Essa comédia volta-se essencialmente para o ceticismo de Don Juan, algo que não fora discutido em *El Burlador*. Seu criado, Sganarelle, o incita o tempo todo a falar sobre suas crenças, contudo o sedutor deixa implícito que não acredita nem em Deus nem no diabo, e tampouco em vida após a morte. Sua única crença é a de que “dois e dois são quatro e quatro e quatro são oito”. Ian Watt chega a questionar a autenticidade do ateísmo de Don Juan, ao levantar a hipótese de que isso seria fruto de sua ânsia em desafiar a sociedade²⁸. De qualquer modo, seu castigo é atribuído à sua atitude descrente, conforme fica claro nas palavras da estátua do Comendador: “[...] o menosprezo pelas graças do Céu abre um caminho até as chamas”²⁹.

Outra peculiaridade essencial é fornecida pelos diálogos entre Don Juan e Sganarelle. Por meio destes, é possível verificar como se constrói a lábia donjuanesca. De acordo com Laymert Garcia dos Santos, “[...] a característica principal deste sedutor não é a sua sensualidade desenfreada, mas sim sua lábia irresistível [...]. Este Don Juan fala sobre

²⁷ Idem, p. 107.

²⁸ Idem, p. 211.

²⁹ MOLIÈRE (POQUELIN, Jean-Baptiste). *Don Juan ou o convidado de pedra*. Trad. Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006 (Coleção Básica), p. 109. Todas as referências à obra terão por base esta edição.

sedução... e seduz falando”³⁰. Não por acaso, Sganarelle fracassa em todas as suas tentativas de debater com o amo. Ele reconhece a eficácia do discurso de Don Juan: “Maravilha de discurso! Parece até que aprendeu isso de cor. Fala como um livro” (p. 26).

Na ocasião em que seduz a camponesa Charlotte, Don Juan coloca sua lábia em ação, ao destacar sua formosura e, obviamente, prometendo-lhe casamento. Seu discurso é tão eficaz que ela acredita em suas palavras sem a necessidade de um juramento. Entretanto, Don Juan não consegue consumir essa conquista, pois necessita escapar à perseguição dos irmãos de Elvira.

Suas poucas tentativas de sedução acabam frustradas devido às circunstâncias, pois, como foi mencionado, o foco desta comédia está no discurso, o que permite a Don Juan estabelecer uma verdadeira filosofia em torno das questões amorosas. O melhor exemplo disso está na segunda cena do primeiro Ato, quando o sedutor expõe sua concepção amorosa ao criado. Ele critica a fidelidade a um único amor, que o obrigaria a fechar-se para a beleza circundante, e ressalta a importância do processo de conquista, que, a cada etapa, proporciona novos prazeres. Uma vez concretizado o ato sexual, têm início novas seduições.

Júlia Kristeva salienta que a beleza à qual alude Don Juan não diz respeito ao conjunto de mulheres belas, mas à aspiração à Beleza Absoluta, daí a projeção das suas seduições para o infinito³¹. Como ele mesmo afirma: “Não há nada que possa reprimir a impulsividade de meus desejos. Minha vontade é seduzir a Terra inteira” (p. 25 - 26).

Nesse sentido, Kristeva propõe que, para Don Juan, “[...] nenhum objeto amoroso é cativante: nenhuma das belas poderia ser A Beleza, a única capaz de deter a corrida do sedutor, nada vale o ideal absoluto tão liberador para o sedutor, quanto tirânico para as seduzidas”³². O fato de a concepção amorosa do Don Juan, de Molière, estar calcada no ideal da Beleza absoluta repercutiria, de certa maneira, na visão que se teve do mito durante o Romantismo.

Tomando como base o conjunto das peças de Molière, em especial, *Tartufo*, nota-se que a questão da hipocrisia é central em *Don Juan*. O comportamento hipócrita do sedutor marca não apenas sua relação com as mulheres, como também com seu credor e com seu próprio pai, Don Luís, no quinto Ato – neste caso, seu objetivo era ganhar tempo e, assim, continuar seduzindo e enganando, porém de modo velado.

³⁰ SANTOS, Laymert Garcia. Don Juan e o nome da sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.), op. cit., p. 27.

³¹ KRISTEVA, Júlia. Don Juan ou amar poder. In: _____. *Histórias de Amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 237.

³² Idem, p. 230.

Aderindo ao que denomina “vício da moda”, Don Juan infringe, como em *El Burlador*, os códigos de honra da nobreza. Ainda no quarto Ato, Don Luís afirmara a seu filho que “[...] o berço não é nada quando não há virtude” (p. 88). Sangue e virtude são categorias da honra, conforme foi exposto. Como, neste caso, a falta de virtude de Don Juan invalida seu pertencimento à nobreza pelo sangue, percebe-se que suas atitudes colocam-no voluntariamente para fora da esfera da nobreza, bem como da esfera religiosa. Nessa perspectiva, Ian Watt sugere que “[...] ele [Don Juan] também se vale de seu ceticismo para racionalizar aquilo que nele parece uma compulsão de estar à margem. Um de seus prazeres consiste em mostrar o quanto se distancia das outras pessoas deste mundo”³³.

É necessário, por fim, explanar o sentido das relações entre Don Juan e Dona Elvira. Ainda que a sedução já tenha ocorrido antes do início da peça, há dados nos diálogos entre os personagens que permitem estabelecer algumas diferenças entre esta sedução e as de *El Burlador*, de Molina. Don Juan arrancara Dona Elvira do convento, casando-se com ela e abandonando-a em seguida. Embora o casamento fosse apenas uma estratégia para que o sedutor pudesse possuí-la, Dona Elvira provavelmente não se entregara a ele com a intenção de ascender na escala social, visto que também era nobre.

Ao longo da peça, há duas cenas nas quais eles interagem. Na primeira, no Ato I, Elvira lamenta ter sido abandonada por Don Juan e confessa-lhe seu amor. Ao perceber que o sedutor não tem a intenção de reatar o casamento, ela se enfurece e parte. Já na segunda cena, no quarto Ato, Elvira surge vestida de freira e abrandando o tom de seu discurso ao afirmar que seu amor por Don Juan tornou-se um sentimento puro e que fora conduzida pelo Céu com a missão de salvá-lo. Ela clama pelo arrependimento do sedutor, a única maneira de livrá-lo da cólera celeste. Estas sequências antecipariam, desse modo, o motivo da salvação de Don Juan pelo amor sincero de uma mulher, presente nas recriações românticas do mito.

Entretanto, em Molière, o apelo de Elvira mostra-se incapaz de comover o sedutor. Na cena V do Ato final, Don Juan recebe o último aviso para se arrepender, por meio da aparição de um espectro cuja aparência e a voz remeteriam à Elvira, que, por sua vez, simbolizaria todas as mulheres seduzidas por ele³⁴. O espectro adverte que, caso ele não se arrependesse imediatamente, seu castigo seria certo. Diante de sua indiferença, o espectro transforma-se no tempo com uma foice na mão, desaparecendo em seguida. Momentos depois, Don Juan é castigado com um fogo infernal ao apertar a mão da estátua do Comendador.

³³ WATT, Ian, op. cit., p. 212.

³⁴ A observação foi feita por Celina Diaféria, na nota número 43 da edição do *Don Juan*, de Molière. In: MOLIÈRE (POQUELIN, Jean-Baptiste), op. cit., p. 107.

O mito de Don Juan também se fez presente na música. Dentre as inúmeras composições dedicadas a ele, destaca-se a de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), com Libreto de Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni*. Nesta ópera em dois Atos, o mito adquire uma dimensão sublime, algo que interfere categoricamente em suas interpretações posteriores.

A representação tem início com Don Giovanni fugindo do quarto de Dona Ana, ao ser descoberto pela mesma enquanto tentava possuí-la disfarçado de seu noivo, Don Octávio. Em seguida, ele é desafiado para um duelo pelo pai da jovem, o Comendador, e acaba assassinando-o. Após fugir, ele tenta cortejar uma dama, mas desiste ao descobrir que é Dona Elvira, seduzida e abandonada por ele antes do início da ópera. Ela pede para que o sedutor se arrependa e promete vingar-se. Dona Ana e Don Octávio também haviam jurado-lhe vingança, porém seu castigo vem pelas mãos da estátua de pedra do Comendador – convidada por Don Giovanni para jantar – que exige seu arrependimento. Ele nega-se e é tragado por um fogo infernal.

Ainda na segunda cena do primeiro Ato, o criado de Don Giovanni, Leporello, lê para Dona Elvira o catálogo com os nomes de todas as seduzidas por seu amo, com o intuito de explicar-lhe os motivos de seu abandono. Figuram ali duas mil e sessenta e cinco mulheres: seiscentas e quarenta na Itália, duzentas e trinta e uma na Alemanha, cem na França, noventa e uma na Turquia e, na Espanha, nada menos do que mil e três. Segundo Laymert Garcia dos Santos, “Por seus feitos passados e pelo alcance continental de sua atuação, Don Giovanni tem, então, a estatura de figura mitológica”³⁵.

Nessa perspectiva, a leitura do catálogo nos momentos iniciais da ópera mostra-se fundamental para a construção de Don Giovanni não apenas como o grande sedutor, mas também como uma verdadeira ameaça aos bons costumes. Sua operação de sedução é amplificada por percorrer mulheres de escalas sociais, idades e tipos físicos os mais diversos, produzindo certo impacto à época, se observarmos o fato de a ópera ter sido composta dois anos antes da Revolução Francesa, como bem lembrou Laymert Garcia dos Santos.

Se por um lado a desconsideração da classe social das seduzidas implica a negação da ordem estamental que favorecia a nobreza, por outro a atitude de Don Giovanni contraria a moral da burguesia ascendente, fundada na monogamia. Ao analisar o refinamento do gênero do deboche nas obras do Marquês de Sade, Eliane Robert Moraes destaca a mudança no sentido da libertinagem durante o século XVIII: “[...] se inicialmente os libertinos

³⁵ SANTOS, Laymert Garcia, op. cit., p. 30.

caracterizavam-se pelo desafio aos dogmas da religião e à autoridade do poder, com o passar do tempo eles vão substituindo a rebeldia política e religiosa pela afronta à moral”³⁶.

Essa alteração acaba por ressignificar de certo modo a interpretação do mito de Don Juan. Como foi visto, nas obras anteriores as seduções empreendidas pelo personagem vinculavam-se à desonra ou à afirmação de uma postura cética diante da vida, contrapondo-se às duas esferas dominantes: a nobreza e o clero. Já Don Giovanni ultrapassa os limites impostos pelas normas burguesas pelo feito incomum de seduzir mais de duas mil mulheres.

Isso justifica, no plano interno da ópera, a predominância do aspecto estético da sedução sobre o ético, levantada por Renato Mezan: “[...] com Mozart, o atributo definidor de Don Juan passa a ser a sensualidade exuberante [...]. Este será seu crime: despertar paixões que deveriam permanecer mudas e ignoradas porque contrárias à moral e aos bons costumes”³⁷.

Essa sensualidade está diretamente relacionada à música, fato notado na primeira metade do século XIX por autores como E. T. A. Hoffmann e Kierkegaard. De acordo com Mercedes Saenz-Alonso, “[...] *la aportación musical lleva a Don Juan a su máxima espiritualización; digamos que consigue la rehabilitación del personaje tan duramente enjuiciado por los moralistas*”³⁸.

Ao caracterizar Don Giovanni como um ser sublime, a música desvela o excesso inerente à sua conduta. Camille Dumoulié salienta que o excesso pode ser compreendido em pelo menos dois sentidos: como julgamento de valor e como afeto. O primeiro supõe a existência de uma norma prévia a ser transgredida, enquanto o segundo faculta ao indivíduo o acesso para fora de si, numa espécie de êxtase. O autor explicita que, em ambos os casos, o excesso conduz à saída das convenções humanas³⁹.

Don Giovanni opera com esses dois sentidos do excesso, ao transgredir as normas sociais não só em suas inúmeras seduções, mas também pelo assassinato do Comendador, e ao tocar a esfera sagrada a todo o momento, especialmente quando ofende a estátua daquele. Para Jean Starobinski, o fato de o sedutor convidar um morto para jantar funciona como a negação do limite sagrado entre a vida e a morte, incorrendo em um excesso supremo⁴⁰.

³⁶ MORAES, Eliane Robert. Um libertino no salão dos filósofos. In: _____. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 82.

³⁷ MEZAN, Renato, op. cit., p. 95.

³⁸ SAENZ-ALONSO, Mercedes. *Don Juan y el Donjuanismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, p. 96.

³⁹ DUMOULIÉ, Camille Marc. Tudo o que é excessivo é insignificante. Trad. Anderson Roberti dos Reis. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 169, p. 11-30, abr.- jun., 2007, p. 11.

⁴⁰ STAROBINSKI, Jean. Les registres de l'excès : *Don Giovanni*. In: _____. *Les Enchanteresses*. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 98.

O autor sublinha, ainda, que a voracidade de Don Giovanni por mulheres – associada, no final do último Ato ao seu exagero em relação à comida e ao vinho – adquire um novo sentido para os românticos:

*Pour eux, Don Giovanni n'est pas seulement l'impie que le ciel a laissé trop longtemps impuni. Il veut accéder au ciel, mais par des voies illicites. Sa passion des femmes est un désir d'absolu qui se trompe d'adresse. Son coeur n'est pas seulement oublieux de ses devoirs, il nourrit une révolte qui défie sciemment l'autorité divine*⁴¹.

Ao mesmo tempo em que o excesso mostra-se fatal para o sedutor no desfecho da ópera, ele o transpõe à esfera sublime. Segundo Eliane Robert Moraes, a reiteração incessante das conquistas, representada pelo catálogo, aponta para o interminável⁴², o que, sem dúvida, projeta o desejo de Don Giovanni para o infinito.

Camille Dumoulié enxerga nessa técnica donjuanesca de acumulação o vazio deixado pela mulher única inacessível⁴³. Nesse sentido, a proliferação de nomes femininos ao longo do catálogo denota um excesso encobridor de um significado ausente: o ideal amoroso.

Toda essa exacerbação da sensualidade musical de Don Giovanni, atrelada à projeção para a esfera sublime pela procura da mulher ideal, contribui para renovar o interesse pelo mito durante o Romantismo. Sem falar no choque entre as inúmeras seduções e a coletividade burguesa, que leva Philippe Sollers a relacionar o castigo oferecido pela estátua de pedra em *Don Giovanni* a uma ordem violenta para que o sedutor se arrependa, fruto da censura⁴⁴.

1.2- A resignificação do mito no século XIX

O mito de Don Juan repercutiu de modo significativo na literatura e no teatro da primeira metade do século XIX. De acordo com Eric J. Hobsbawm, o Romantismo estava profundamente vinculado a um credo extremista, baseado na glorificação de figuras que se colocavam além dos limites comuns da vida, como Napoleão, Satã, Shakespeare, o judeu errante, etc.⁴⁵. O historiador ressalta que os heróis mais característicos desse período, como

⁴¹ Idem, p. 92.

⁴² MORAES, Eliane Robert. A leitura na alcova. In: _____, op. cit., p. 20 - 21.

⁴³ DUMOULIÉ, Camille Marc, op. cit., p. 22 - 23.

⁴⁴ SOLLERS, Philippe. Do mito à realidade: Don Juan e Casanova. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 187 - 188.

⁴⁵ HOBBSAWM, Eric, op. cit., p. 281.

Fausto e Don Juan, simbolizam a “busca ininterrupta e ilimitada do *mais*”, reflexo, de certa maneira, da ganância da acumulação capitalista⁴⁶.

Assim, o interesse dos autores românticos pelo mito se dá na medida em que a conduta de Don Juan o projetaria para fora da realidade empírica, como ficou evidente em *Don Giovanni*. Para Laymert Garcia dos Santos,

A impressão que se tem, pela profusão de Don Juans na primeira metade do século XIX, é que em toda a Europa o homem de letras vai identificar sua sina com a do homem nobre. Mais ainda: vai encontrar em Don Juan as suas próprias venturas e desventuras⁴⁷.

Dentro dessa perspectiva, a identificação com o mito desemboca no que Ian Watt destaca como a “[...] tendência, desenvolvida por autores românticos, à remissão de Don Juan”⁴⁸.

Neste momento, interessa verificar, a partir da análise de algumas das principais releituras românticas do mito, o modo pelo qual se constrói essa *remissão*, bem como concatenar a escolha pelo célebre sedutor ao contexto do Romantismo europeu.

1.2.1 – O mito de Don Juan e o ideal amoroso em E. T. A. Hoffmann

Uma das primeiras “viradas” na interpretação do mito de Don Juan foi empreendida no ano de 1813 por Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), em seu conto “Don Juan: aventura fabulosa de um entusiasta em viagem”. Como músico e grande admirador de Mozart – o autor chegou a acrescentar, como se vê, parte do nome do compositor em seu sobrenome –, escolhe a ópera *Don Giovanni* para ressignificá-la em chave romântica.

O conto é narrado em primeira pessoa por um entusiasta que assiste à representação de *Don Giovanni* ao hospedar-se em um hotel. Ele crê enxergar os sentidos profundos da ópera e é contemplado com a presença, um tanto insólita, da intérprete de Dona Ana em seu camarote, revelando-lhe que ele é o único a compreendê-la de fato. Após o término da ópera, o narrador dirige-se ao camarote do teatro vazio, onde, extasiado, acredita ouvir a voz da atriz. O conto termina nesse instante, seguido por um epílogo no qual ele descobre que ela morrera exatamente no horário no qual ouvira a sua voz.

Essa narrativa se encaixa na vertente dos contos fantásticos de Hoffmann, visto que o elemento insólito faculta a penetração na esfera sublime tão cara ao autor alemão. O narrador,

⁴⁶ Idem, *ibidem* (grifo do autor).

⁴⁷ SANTOS, Laymert Garcia, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁸ WATT, Ian. Da ética protestante à apoteose romântica. In: _____, *op. cit.*, p. 215.

nesse caso também personagem, pertence a uma parcela bastante diferenciada da alta burguesia uma vez que não se limita, como os demais espectadores, a uma interpretação superficial da ópera de Mozart.

Nesse âmbito, constrói-se uma visão romântica da ópera, interligada à dimensão sublime da arte, neste caso a música, concebida por Hoffmann como expressão do transcendental. Em sua introdução ao escrito de Hoffmann, *The Poet and the Composer*, David Charlton mostra uma faceta importante do significado da música para o autor alemão:

[...] *While the Philistines use music as a social commodity, 'the true' musician or music-lover understands the relevance of 'real' music as an expression of transcendental reality, and as a transcendental expression of surrounding nature. It reveals those same 'higher natures' as does genuine Romantic opera*⁴⁹.

Esse transporte sublime concedido pela música leva o narrador a operar certos deslocamentos em relação às interpretações correntes de *Don Giovanni*. O principal deles refere-se à escolha de Dona Ana como a mulher à qual caberia o amor e a remissão de Don Juan. Um olhar atento para o libreto diria que esse papel pertenceria à Dona Elvira, pois ela se deixou enganar duas vezes pelo sedutor e insistiu até o fim para que ele se arrependesse. Outro deslocamento diz respeito ao personagem de Don Octávio, no libreto o fiel noivo de Dona Ana que promete vingá-la, porém tido como um homem frio e covarde na interpretação de Hoffmann.

A razão para este último deslocamento explica-se facilmente no sentido de que Don Octávio seria o vetor do casamento, da ordem imposta pela burguesia, contra a qual Don Juan e, de certa forma, o próprio narrador se insurgem. Quanto ao outro deslocamento, deve-se buscar sua razão no fato de que Dona Ana, se fosse apaixonada por Don Juan, vivenciaria um conflito muito mais grave e profundo do que Dona Elvira, pois teve seu pai assassinado pelo célebre sedutor e estaria condenada a carregar o amor e o ódio dentro de si⁵⁰.

O narrador deixa claro que este seu ponto de vista não está calcado no libreto, mas sim na música, na qual, segundo ele próprio, residiria o significado genuíno da ópera, tal como Mozart o enxergara. O auge dessas reflexões se dá na ocasião em que ele senta-se diante do teatro vazio para expor suas ideias acerca do mito, intitulada *En el palco para forasteros n°23*.

⁴⁹CHARLTON, David. Introduction to *The Poet and the Composer*: Hoffmann and opera. In: _____. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*. New York: Cambridge University Press, s/d, p. 172.

⁵⁰Ao referir-se a um artigo de J. K. F. Triest – “Bemerkungen liber die Ausbildung der Tonust in Deutschland” (março de 1801) – sobre Mozart, David Charlton mostra que o músico foi muito comparado com Shakespeare no início do Romantismo e que *Don Giovanni* poderia ter paralelos com *Hamlet* ou o *Rei Lear*, na opinião de Triest. Nesse sentido, a suposta luta entre o amor e o ódio vivida por Dona Ana interessaria a Hoffmann, pois veicularia um conflito universal, shakespeariano, tão caro ao Romantismo. Cf. CHARLTON, David, op. cit., p. 184.

Neste momento é possível estabelecer parâmetros que identifiquem a releitura de Hoffmann como *romântica*.

Primeiramente, o narrador se posiciona como um homem dotado de capacidade artística privilegiada, ao mostrar que “*Sólo un poeta entiende a otro poeta; sólo un espíritu romántico puede penetrar en lo romántico*” (p. 91) ⁵¹. Diante disso, ele critica a falta de um significado profundo a essa ópera na visão comum, alegando que um homem devasso e petulante, encarado nesse sentido superficial, não merece a preocupação das esferas extraterrenas, representadas pelo convidado de pedra.

Sendo assim, sua interpretação é *romântica* na medida em que se direciona ao interior de Don Juan, ao lado obscuro onde se encontrariam as motivações para sua conduta libertina – algo praticamente inédito em relação às recriações do mito escritas até aquele momento. Segundo Mercedes Saenz-Alonso,

*Ya Don Juan – en concepto de la versión de Hoffmann – no es el insensato inicial, pleno ser dionisiaco solazándose en el jardín de Epicuro, Don Juan es una encarnación de los poderes malignos, destruyendo al mundo por medio de la seducción*⁵².

O narrador concebe o célebre sedutor como um ser divino, cuja estrutura física e espiritual superior o colocaria acima dos homens comuns. Ao referir-se a *Don Giovanni*, Jean Starobinski havia assinalado que « *L’excès affirme une supèriorité; il définit l’écart entre le jugement des esprits ordinaires et la beauté poétique, qui se dérobe à ceux-ci* » ⁵³. No entanto, sua constituição elevada o conduz ao castigo, pois permitiu que forças malignas se apoderassem de sua alma em sua tentativa de atingir a esfera sublime por meio do amor. Dentro dessa perspectiva, o narrador descreve Don Juan como um ser sempre em busca de um ideal amoroso inalcançável. Tal busca leva-o ao excesso e à frustração, que se transforma em revolta e em desprezo pelo amor feliz e pelo casamento. Esse percurso não deixa de ser um modo de justificar a conduta do sedutor como algo anterior a ele, portanto alguém de sua própria vontade:

A Don Juan le entusiasman las exigencias de la vida, que condicionan su estructura corporal y espiritual, y un ansia eterna y ardiente, que hace correr su sangre hirviendo por las venas, lo impulsa para que ansioso y sin descanso aproveche todas las apariencias del mundo terreno, esperando en vano la satisfacción (p. 93).

⁵¹ Tomei como base a seguinte edição do conto “Don Juan”: HOFFMANN, E. T. A. *Cuentos de música y músicos*. Madrid, Akal, 2003, p. 79 - 98. Todas as referências ao conto serão feitas a partir desta edição. Sendo assim, serão apenas indicadas as páginas ao lado das próximas referências.

⁵² SAENZ-ALONSO, Mercedes, op. cit., p. 209.

⁵³ STAROBINSKI, Jean, op. cit., p. 86.

Essa concepção redentora do mito apoia-se na identificação entre o narrador e o célebre sedutor, procedimento recorrente no Romantismo, conforme havia salientado Laymert Garcia dos Santos. O foco narrativo adotado neste conto é essencial para isso. A narrativa se desenvolve de acordo com dois planos. No plano externo, o narrador atua como protagonista e envolve-se com os acontecimentos à medida que os narra. Internamente, ele atua como testemunha daquilo que ocorre no plano da ópera, contido dentro do primeiro.

Em artigo no qual trata dos diferentes pontos de vista na ficção, Norman Friedman estabelece algumas distinções entre o “narrador-testemunha” e o “narrador-protagonista”. Em ambos os casos, o autor renuncia à sua onisciência em relação aos personagens; no entanto, o primeiro não é tão restrito, já que pode conversar com as personagens e obter seus pontos de vista sobre as situações, além de fazer inferências sobre o que elas sentem ou pensam. Por outro lado, o segundo tem sua mobilidade reduzida, pois está centralmente envolvido na ação e permanece mais limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções⁵⁴.

A partir do primeiro encontro entre o narrador e a intérprete de Dona Ana no camarote, verifica-se uma interpenetração entre esses dois planos, visto que, ao interagir com uma *personagem* da ópera, ele passa a atuar não apenas como testemunha, mas também como um dos protagonistas da ópera, uma vez envolvido pela ação. Mais do que isso, ele projeta-se no personagem de Don Juan, levando ao máximo o processo de identificação verificado por Laymert Garcia dos Santos.

Ao contemplar a intérprete de Dona Ana em seu camarote, o narrador descobre um amor intenso dentro de si, que, em sua visão, se assemelharia ao sentimento de Don Juan, assumindo, de certa maneira, o papel do célebre sedutor:

[...] *sus ojos azul oscuros* [de Dona Ana] *y los relámpagos que emitían infundían un fuego en mi interior que aceleraba el pulso y hacía estremecer todas las fibras.* (p. 86).

[...]

[...] *reconocí relaciones secretas que me unían tan íntimamente a ella y que durante su aparición en el teatro no había podido separarse de mí.* (p. 87).

Desse modo, quando assiste ao segundo Ato da ópera, ele já adota essa perspectiva:

*En la escena de doña Ana me sentí elevar por un suave y cálido aliento que se deslizaba sobre mí invadiéndome con ebria voluptuosidad; involuntariamente se me cerraron los ojos, y me pareció sentir un beso abrasador en los labios; **pero el beso era una nota largamente sostenida por una ansia insaciable.*** (p. 88, grifos nossos).

⁵⁴ FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio 2002, p. 175 - 177.

A exacerbação da sensualidade – representada tanto neste trecho como nos anteriores pelo elemento ígneo –, atrelada à insaciabilidade tão característica de Don Juan, faculta ao narrador a associação com o célebre sedutor, no sentido de que este encarnaria a aspiração a um ideal de amor infinito, cuja realização só seria possível em outra esfera.

Ao tratar do culto ao sonho nos poetas românticos alemães, Anna Balakian lembra a manifestação nascente do conceito « *Je est un autre* », que apareceria posteriormente em Rimbaud: “O poeta é o espectador objetivo de seu eu atuante. Este fato se parece com a situação do homem durante o sonho, e, deste modo, o ato poético é comparado com o ato de sonhar”⁵⁵. Nesse âmbito, o eu atuante do narrador seria o próprio Don Juan na dimensão do sonho.

Isso é verificado ao final do conto, quando o narrador crê ouvir a voz da intérprete de Dona Ana. Seu desejo em ser apoderado pelo reino dos espíritos, representado por ela, denota que a associação com o sedutor, bem como a realização amorosa plena, é relegada ao sonho como meio de alcançar o divino:

Ábrete, lejano y desconocido reino de los espíritus [...], llena de manera exorbitante el alma encantada. Déjame entrar en el círculo de tus graciosas apariciones. Haz que el sueño, al que tú has elegido para provocar tan pronto el horror como para ser un amable mensajero entre personas de esta tierra, pueda conducir mi espíritu a las regiones etéreas cuando el sueño sujete al cuerpo con lazos de plomo (p. 97)⁵⁶.

Essa projeção no personagem de Don Juan é também produto de uma interpretação do mito que se coaduna à concepção de arte e do artista presente em Hoffmann e no Romantismo. Convém esclarecer, neste momento, algumas das transformações sofridas pela arte naquele período, para, em seguida, observar suas repercussões na abordagem romântica do mito.

De acordo com Raymond Williams, as modificações políticas, sociais e econômicas pelas quais a Europa passou no final do século XVIII e início do XIX interferiram de modo significativo nas ideias em relação ao lugar da arte e do artista na sociedade. O autor atenta para o fato de que a produção de obras de arte começava a ser vista como mais uma dentre as

⁵⁵ BALAKIAN, Anna. O Swedenborguismo e os românticos. In: _____. *Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 24.

⁵⁶ Uma união concebida nesses moldes segue a linha de Novalis enquanto produto do culto ao sonho característico do Romantismo alemão e, como nos *Hinos à Noite*, não está despidida de uma forte carga sexual. Atente-se para a semelhança significativa entre o trecho do conto citado acima e o final do Hino nº 1 de Novalis: “Glória à rainha do mundo, à grande mensageira de mundos sagrados, a do amor extasiado – é ela que te envia até mim – doce amada – amável sol da noite – eis que estou desperto – porque sou teu e sou meu – revelaste-me a Noite como vida – tornaste-me humano – devora de ardor espiritual o meu corpo para que, etéreo, eu possa misturar-me contigo mais intimamente, e seja então eterna a nossa noite de bodas”. Cf. NOVALIS. *Hinos à Noite*. Trad. Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 21.

várias outras produções especializadas, submetendo o artista às regras de mercado. Dividido entre produzir aquilo que realmente almeja e em agradar ao público, o artista romântico passa a distinguir sua arte como algo extremamente elevado, em oposição à compreensão meramente parcial da maioria, o que desemboca na disseminação da ideia do escritor como gênio autônomo⁵⁷.

Para Eric J. Hobsbawm, os artistas e os jovens socialmente deslocados no início do século XIX imprimem uma reação contra a burocratização do fazer artístico imposta pelos filisteus, recusando-se a ocupar uma posição nessa sociedade, por meio da estabilidade oferecida pela carreira respeitável e pelo casamento. Isolado, o artista algumas vezes produzia apenas aquilo que carregava dentro de si, desafiando o público a aceitá-lo ou rejeitá-lo⁵⁸. Diante disso,

A juventude e os “gênios” mal compreendidos produziam a reação romântica contra os filisteus, a moda de atormentar e chocar os burgueses, a ligação com o submundo e a boêmia [...], o gosto pela loucura ou por coisas normalmente censuradas pelos respeitáveis padrões e instituições⁵⁹.

Conforme Hobsbawm, a vida da classe média europeia não tinha muito a ver com os princípios pregados pelos românticos e ainda sofria a interferência dos padrões do século XVIII: “Exceto na busca do lucro e na lógica, a vida da classe média era uma vida de emoção controlada e de perspectivas limitadas deliberadamente”⁶⁰. Ao perseguir uma visão sublime da arte, o artista romântico se opõe à moderação, almejando ir além dos limites da realidade empírica, como já havia sido salientado.

Williams mostra que esse comportamento peculiar do artista não visou apenas à reação à crescente mercantilização da arte, mas também “[...] dar ênfase à corporificação na arte de certos valores, capacidades e poderes humanos, que se sentia estarem sendo ameaçados ou mesmo destruídos pelo desenvolvimento da sociedade no sentido de uma civilização industrial”⁶¹.

Nessa perspectiva, a arte passa a ser cada vez mais valorizada como uma “realidade superior” e o artista, intitulado-se *gênio*, será visto como um ser dotado de uma capacidade visionária, calcada na originalidade, colocando-se acima do homem cotidiano⁶².

⁵⁷ WILLIAMS, Raymond. O artista romântico. In: _____. *Cultura e Sociedade: 1780 - 1950*. Trad. Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny S. Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Ed. Nacional, 1969, p. 54 - 55.

⁵⁸ HOBSBAWM, Eric, op. cit., p. 282 - 283.

⁵⁹ Idem, p. 284.

⁶⁰ Idem, p. 294.

⁶¹ WILLIAMS, op. cit., p. 58 - 59.

⁶² Idem, p. 65.

Naturalmente, isso não exclui a necessidade de disciplina pessoal e de obediência a certas constantes artísticas⁶³.

Apesar de se oporem aos preceitos da sociedade burguesa, muitos artistas desempenhavam funções públicas ao mesmo tempo em que se dedicavam à arte elevada. Hoffmann viveu em certa medida essa dualidade, por ser concomitantemente jurista e escritor, músico, diretor de orquestra. De acordo com Ana Pérez, “[...] *desde muy pronto Hoffmann se ve atrapado entre los lazos que lo atan al mundo mediocre y despreciado de la seguridad burguesa, representado por la familia, la profesión y el entorno social, y el otro mundo superior, el del arte, al que aspira*”⁶⁴. Tal dualidade permeia suas obras e é vivenciada por seus personagens.

Em “Don Juan”, o narrador transita entre aquelas duas esferas: enquanto homem cotidiano, hospeda-se no hotel como os outros e participa de suas conversas; enquanto artista, há uma porta secreta em seu quarto que se comunica ao teatro, abrindo caminho para o mundo elevado da arte. Essa tensão entre a percepção dos filisteus e a dos artistas em relação à arte é uma das bases desse conto, além de ser transmitida pela primeira vez através da fala da intérprete de D. Ana e não diretamente pelo narrador. Isso ocorre quando ela lhe revela que somente ele a compreende:

- *¡Sí, entonces lo entiendo perfectamente [...], a mi alrededor todo permanece frío y muerto, y cuando aplauden un pasaje difícil, una versión lograda, parece como si manos heladas atenazarán mi ardiente corazón! ¡Pero tú, tú... tú me entiendes; pues sé que a ti también te ha captado el maravilloso y romántico reino donde habitan los encantos celestiales de las notas!* (p. 87).

A atriz põe em relevo o choque entre a frieza exterior (inerente aos espectadores comuns) e seu ardente coração, que, como o do narrador, possui a capacidade de penetrar o reino sublime da música. Essa fala funciona como um modo de dar respaldo à própria interpretação do narrador.

Esse contraste torna-se ainda mais explícito ao final da representação da ópera, no momento em que o narrador participa de uma conversa com os demais hóspedes. Ao verificar que eles valorizaram mais a aparência dos atores e as cenas de impacto, ao invés de captar o sentido profundo da ópera, ele os rebaixa e se afasta: “*Cansado de chismes, me fui a mi cuarto*” (p. 90).

Depreende-se, dessa forma, que o narrador vincula-se intimamente à visão artística instaurada pelo Romantismo. Nesse sentido, sua projeção no personagem de Don Juan reflete

⁶³ Idem, p. 66.

⁶⁴ PÉREZ, Ana. Introducción. In: HOFFMANN, E. T. A. *Cuentos*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 15.

uma concepção segundo a qual o mito pode estar associado ao artista romântico. Para Mihály Szegedy-Maszák, “*an allusion to an opera may serve two purposes: the behavior of a character during a performance may provide information about his/her personality, and the plot of the work performed can function as a ‘mise en abyme’*”⁶⁵. Sendo assim, a escolha da ópera *Don Giovanni* nesta narrativa denota que o mito de Don Juan representa inclusive a transgressão artística almejada pelo narrador.

A associação entre o mito e o artista romântico é perceptível especialmente na passagem na qual o narrador senta-se diante do palco vazio para refletir sobre as impressões causadas pela ópera. Como foi observado, a constituição física e espiritual elevada de Don Juan o colocaria acima dos homens comuns, dotando-o de um impulso em romper as restrições impostas pela sociedade através das suas inúmeras seduções. Essa transposição dos limites não se dá apenas de modo quantitativo, mas qualitativo, visto que essas seduções são impulsionadas pela procura de um ideal amoroso, de acordo com a aceção romântica do mito. A postura do artista também está calcada na busca por um ideal que se coloca acima da esfera da vida da classe média, cujas emoções eram contidas e limitadas.

O comportamento de Don Juan é transgressor porque a sensualidade de suas seduções vertiginosas abala o modo de vida burguês, como demonstra o narrador:

En la mente de Don Juan surgió la idea, sembrada por la astucia de su enemigo mortal, de que a través del amor, mediante el goce con las mujeres, se podía satisfacer en la tierra lo que solo es una promesa celestial que reside en nuestro pecho y esa ansia insaciable es precisamente lo que nos pone en relación directa con lo supraterráneo. [...] siempre esperando encontrar el ideal de la satisfacción definitiva, Don Juan considera toda la vida terrena débil y superficial y despreciando al hombre que se apoya en las apariencias, que le parecen lo más elevado de la vida, tan amargamente engañado. [...]. Un profundo desprecio de las opiniones generales sobre la vida, sobre las que se sentía superior, y una burla aún más amarga hacia los hombres, que en el amor feliz, en la unión burguesa, no podían esperar en lo más mínimo la satisfacción de los deseos más altos que la naturaleza hostil puso en nuestro pecho, lo empujaban a rebelarse especialmente y a preparar la ruina al ser desconocido y fatal (p. 93 - 94).

Essa descrição do conflito interior vivido por Don Juan funciona como um recurso para expor os dilemas do próprio artista, daí o interesse dos românticos pelo mito, na medida em que ele traduz, pela via amorosa, seus anseios e frustrações na tentativa de atingir a esfera inefável por meio da arte. Ao negar os sentimentos superficiais inerentes à coletividade burguesa, o célebre sedutor passa a ser associado ao gênio incompreendido, algo que se intensificará na recriação de Alfred de Musset (1832).

⁶⁵SZEGEDY-MASZÁK, Mihály. Unheard melodies and unseen paintings: The sister arts in Romantic fiction. In: GILLESPIE, G; ENGEL, M; DIETERLE, B. (editors). *Romantic prose fiction*. Amsterdã-Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 54.

Segundo essa perspectiva, o amor pela mulher inalcançável tematizaria a ausência do ideal de arte sublime no âmbito da vida cotidiana. Isso explica o fato de o narrador, espelhado em Don Juan, ter se apaixonado por uma atriz, tanto por ela estar localizada num patamar mais distante, o que contribui para sua idealização, como por atuar como mediadora entre ele e a música sublime. No tocante ao personagem de Don Juan, o narrador apresenta Dona Ana como a meta mais elevada à qual ele aspira:

*La seducción de Doña Ana, con sus consecuencias anejas, es la meta más alta a la que [Don Juan] aspira.
[...] Así como Don Juan era originalmente un hombre fuerte y magnífico, ella es una mujer divina, contra cuya alma pura el diablo no podía hacer nada.* (p. 94).

Ao contrapor a representação da figura feminina na lírica cortês medieval à do final do século XVIII, Denis de Rougemont aponta para dois extremos: “A mulher ideal, puro símbolo de um Amor que leva o amor para além das formas visíveis, e a mulher objeto de prazer, instrumento mais ou menos amável de uma sensação que encerra o homem em si mesmo”⁶⁶. Sob o ponto de vista romântico, o engano de Don Juan reside em sua procura pela *mulher ideal* por meio das *mulheres objeto de prazer*.

A morte da intérprete de Dona Ana, no final do conto, sinaliza a impossibilidade em se apreender essa mulher ideal, símbolo da *verdadeira arte*, através da realidade empírica, mal que atinge tanto Don Juan, no plano da ópera, como o narrador, no plano da narrativa. Por outro lado, a existência do ideal artístico e amoroso é sugerida a todo o momento pela irrupção do fantástico. Para Ana Balakian,

Com a rejeição do mundo exterior, permanece bastante distinta a dualidade entre o natural e o sobrenatural; o problema do estabelecimento da relação possível entre o interior do homem e o mundo exterior não é deste modo tão importante quanto a relação entre o mundo interior do homem e o mundo do além⁶⁷.

A partir de sua visão interior⁶⁸, o narrador estabelece um elo entre o sublime entrevisto na ópera e o mundo objetivo. O fantástico se faz presente em duas ocasiões, sempre mediante a presença da intérprete de Dona Ana. A primeira delas é quando o narrador registra a sua dúvida ao vê-la em seu camarote⁶⁹:

⁶⁶ ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003, p. 289.

⁶⁷ BALAKIAN, Anna, op. cit., p. 25.

⁶⁸ A visão interior acerca da ópera remete ao “princípio serapiôntico” desenvolvido por Hoffmann, segundo o qual o poeta deve representar somente aquilo que viveu em seu íntimo, sem a obrigatoriedade de estabelecer conexões com a realidade, mas apenas com os princípios de verossimilhança. Cf. PÉREZ, Ana, op. cit., p. 36.

⁶⁹ Para Tzvetan Todorov, a fórmula “cheguei quase a acreditar” resume o espírito do fantástico, uma vez que “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”. Ele mostra, em seguida, que essa hesitação geralmente é *representada* no interior da própria obra. Cf. TODOROV,

¿Cómo es posible que la vea a usted [Dona Ana] aquí? (p. 86).

No se me ocurría cómo [Dona Ana] podía estar al mismo tiempo en el teatro y en mi palco. Lo mismo que un sueño feliz relaciona las cosas más extrañas y una fe piadosa entiende lo sobrenatural dándole las llamadas apariencias naturales de la vida [...] (p. 86 - 87).

O fantástico abre caminho ao domínio dos sonhos, no qual é possível que a intérprete de Dona Ana esteja simultaneamente em dois lugares. Diante disso, saber se a sua aparição é fruto de um delírio do narrador ou do surgimento sobrenatural de um espírito é de mínima importância.

Como já se verificou, o fantástico aparece novamente no final do conto, quando o narrador ouve a voz da intérprete de Dona Ana no exato instante de sua morte. Seu desejo em ser apoderado por ela, naquele momento, transmite a sensação de que ele vai renunciar à dúvida inerente ao fantástico para penetrar definitivamente a esfera do sublime.

No entanto, isso só seria possível com a morte do próprio narrador. A passagem abrupta entre a sua tentativa em alcançar o sublime e o epílogo, no qual ele conversa com os outros hóspedes, não apenas promove uma quebra na expectativa ficcional, como denota a incompatibilidade entre a arte elevada e o mundo sensível.

Ainda segundo sua visão interior, o narrador lança a hipótese de que Dona Ana poderia salvar Don Juan, por ser uma mulher divina equiparada a ele, trazendo à tona um traço essencial à remissão do célebre sedutor:

¿Como si doña Ana hubiera sido destinada por el cielo a hacer reconocer a don Juan por medio del amor que antes le arruinaba, por las artes de Satanás, la naturaleza divina inherente en él y arrancarle de la desesperación de su esfuerzo aniquilador? (p. 95).

A possibilidade de redenção pelo amor e a justificativa para a conduta de Don Juan, calcada no estabelecimento de um percurso ao interior do personagem, repercutiram de modo significativo em outras releituras do mito durante o Romantismo, conforme se verá. Entretanto, como ressalta o narrador, na ópera de Mozart o sedutor já estaria corrompido demais para se redimir.

Sob esse aspecto, o mal é tido como algo intrínseco a Don Juan, daí a constante referência, ao longo do conto, ao fogo de sua sensualidade eivado em certa dimensão satânica do mito. É significativa, nesse sentido, a reação do narrador ao ser despertado abruptamente pelos primeiros acordes da orquestra: “*¿Será que el siempre activo Satanás se me aparece en*

la embriaguez... ?” (p. 79). Além de projetar o castigo de Don Juan, a figura de Satanás pode se confundir com a do sedutor em algumas ocasiões. A primeira descrição do personagem, feita pelo narrador enquanto assistia à ópera, é permeada por elementos satânicos:

*Una figura **poderosa, soberbia**: el rostro de una belleza varonil; nariz prominente, **mirada penetrante**, labios delicadamente formados; el extraño movimiento de uno de los músculos de la frente sobre las cejas hace que durante unos segundos aparezca algo de **mefistofélico** en su fisionomía, que sin eliminar la belleza del rostro despierta un **escalofrío involuntario**. Es como si pudiera practicar el arte de la serpiente de cascabel; como si las mujeres miradas por él no pudieran ya abandonarle y tuvieran que sucumbir arrastradas por un **poder siniestro** (p. 82, grifos nossos).*

Esses elementos corroboram o caráter sobrenatural das seduções empreendidas por Don Juan, dotando-as de um poder diabólico, por isso mesmo hipnótico e irresistível⁷⁰, além de revelarem a irreversibilidade de seu sofrimento, quando relacionados ao seu amor ilimitado:

Puede que no haya nada en la tierra que eleve tanto a los hombres en su íntima naturaleza como el amor; él es el que tan secreta y violentamente destruye e ilumina los elementos más íntimos del ser. ¿Por qué sorprende, pues, que Don Juan esperara acallar en el amor el ansia que rasgaba su pecho y que el demonio le echara las garras al cuello? (p. 93).

À medida que Don Juan se utiliza do amor para a destruição, ele se precipita da esfera da salvação à da perdição. Devido a isso, logo após haver acenado com a possibilidade de redenção do célebre sedutor, o narrador rebate sua hipótese, dada a relação entre a volúpia e o fogo infernal:

Demasiado tarde, la [Dona Ana] vio en el momento del gran crimen y entonces solo podía satisfacerlo el placer diabólico de arruinarla. ¡No se salvo [Dona Ana]! Cuando él huyó, la acción estaba consumada. El fuego de una sensualidad sobrehumana, fuego del infierno, irrumpió en su alma e hizo inútil toda oposición. Sólo él, sólo Don Juan podía encender en ella la locura voluptuosa con que lo abrazó (p. 95, grifo do autor).

A princípio poderia parecer inclusive um pouco contraditório o fato de Hoffmann ter inaugurado certa tendência de remissão a Don Juan ao mesmo tempo em que enfatizou sua dimensão satânica. Vista de outro modo, esta contradição acaba por se dissipar, primeiramente pela insistência do narrador em justificar a conduta do personagem. Para Mercedes Saenz-Alonso, coube a Hoffmann fazer dele um “[...] *Lucifer irresponsable – como ser humano –, portando el amor imposible como estandarte de su justicia destructora*”⁷¹.

⁷⁰ Convém lembrar que a figura de Satanás é um dos símbolos mais antigos da sedução na tradição cristã.

⁷¹ SAENZ-ALONSO, Mercedes, op. cit., p. 210.

De acordo com Benedito Nunes, o amor constitui-se como paradigma da sensibilidade romântica justamente por simbolizar um desejo permanentemente insatisfeito e indefinido⁷². O crítico enxerga um traço satânico nessa concepção amorosa:

O *pathos* da rebeldia, implícito ao individualismo egocêntrico, desse desejo insatisfeito e indefinido, sublinhou-se no *satanismo*, transformando a sede de conhecimento e de poder na causa de um conflito dramático de proporções teológicas, pelo qual o homem não é o único agente responsável. [...]. [Satã] é o símbolo maior da sequiosidade ambivalente da alma romântica, de sua introversão, de seu desdobramento interno, do conflito entre as suas aspirações ideais e a sua impotência real [...] ⁷³.

Como uma força que se coloca aquém da própria vontade pessoal, o satanismo justificaria, ou até mesmo eliminaria, parte da responsabilidade de Don Juan pelos seus graves delitos. Conforme havia sugerido o narrador, teria sido o ser demoníaco quem incutira essa ânsia amorosa desenfreada no célebre sedutor, visando apoderar-se de sua alma, de modo a fazer com que ele não fosse o *único agente responsável*. Ainda por cima, é possível estabelecer um elo muito profundo entre o satanismo e a insinuação da remissão de Don Juan pelo fato de que, quanto maior a perdição do indivíduo, maior poder caberia aos agentes responsáveis pela sua salvação, numa tensão constante entre o divino e o diabólico que se concretizará na recriação de José Zorrilla (1844).

Pelo prisma do satanismo, é possível associar, ainda, a visão romântica acerca do mito de Don Juan ao predomínio da figura do homem fatal na literatura da primeira metade do século XIX. Ao analisar sua presença no Romantismo europeu, Mario Praz postula que ele seria descendente do Satanás miltoniano, de *Paraíso Perdido*, e irmão da figura do *bandido generoso*, calcada em Milton, presente em obras de Schiller e Klopstock⁷⁴. De acordo com o autor, Milton teria reforçado a imagem de Satanás como anjo caído, sublinhando o tédio e a rebeldia que compõem o seu caráter.

Essas características são amplificadas na construção do homem fatal ainda no final do século XVIII. Praz destaca alguns elementos recorrentes nos homens fatais dos românticos: “[...] a origem misteriosa, que se supõe ser ótima, os traços de paixões extintas, a suspeita de

⁷² NUNES, Benedito. A visão romântica. In: ROSENFELD, A e GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 73.

⁷³ Idem, ibidem (grifo do autor).

⁷⁴ Praz traça um breve histórico acerca do personagem satânico na literatura, citando obras de Tasso (*Gerusalemme liberata*) e Marino (*Strage degli innocenti*), que teriam inspirado Milton. Nelas, Satanás é concebido como um ser depressivo, portador do tédio e da morte, por sentir-se como um anjo caído. Cf. PRAZ, Mario. As Metamorfoses de Satanás. In: *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis”⁷⁵. Em Byron, o homem fatal recebe sua expressão acabada. Praz toma como exemplo alguns trechos de seu conto metrificado, *Lara*, que, em vista do vínculo entre Don Juan e satanás desenvolvido acima, adquirem especial importância:

Nele [em Lara] apareciam, inexplicavelmente misturados, muito de amável e muito de odioso, muito de atraente e muito de temível. [...]. Com mais capacidade de amar que a terra concede à maioria dos seres mortais, logo seus sonhos de felicidade transcenderam o real e a uma juventude desiludida sucedeu uma virilidade atormentada. [...]. Mas altivo sempre e relutando em censurar a si próprio, ordenava à própria Natureza de partilhar sua injúria e imputava todas as suas culpas à forma corpórea que ela nos deu para estorvar a nossa alma e servir de pasto aos vermes⁷⁶.

A partir do confronto entre os trechos acima e as passagens do conto de Hoffmann citadas aqui, é possível estabelecer certas afinidades entre Don Juan e o homem fatal byroniano, a começar pela capacidade de amar que os coloca acima dos homens comuns e pela revolta contra uma natureza que lhes nega o acesso à esfera mais elevada, ao lhes imprimir uma forma corpórea responsável por fazê-los prisioneiros das sensações mundanas. Além disso, a menção à culpa e às marcas de paixões extintas os insere num repertório muito semelhante. Tudo permeado pelo misto de atração e temor que ambos provocam ao redor de si, especialmente nas mulheres. Quanto a isso, Praz define os homens fatais como seres que:

[...] disseminam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrastam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles [...]; destroem a si mesmos e destroem as infelizes mulheres que caem na sua órbita. O relacionamento deles com a amada é o de um pesadelo demoníaco com a sua vítima⁷⁷.

Essa configuração irá se contrapor ao significado que o mito adquire no poema épico-satírico inacabado de Byron, *Don Juan* (1818-1823), ao mesmo tempo em que se mistura à concepção do mito em outros autores românticos, como ficará claro mais adiante.

1.2.2 – O sedutor seduzido: *Don Juan*, de George Gordon Byron

George Gordon Byron (1788-1824) foi um autor que muito contribuiu para afirmar e sintetizar algumas das principais tendências do Romantismo europeu, tendo alcançado grande fama não apenas na Inglaterra (seu país natal, do qual foi exilado em 1816), como em todo o continente e, inclusive, em terras brasileiras. De acordo com Onédia C. de Carvalho Barbosa,

⁷⁵ Idem, p. 76.

⁷⁶ BYRON, George Gordon. *Lara*. Apud PRAZ, Mario, op. cit., p. 78 - 79.

⁷⁷ PRAZ, Mario, op. cit., p. 87.

essa “fama” estaria relacionada, num plano biográfico, ao desenvolvimento do mito byroniano, que compreende os seguintes aspectos:

1. O poeta solitário, incompreendido, desencantado da vida e dos homens, dominado pela melancolia e pelo ceticismo.
2. O campeão da liberdade, o inimigo da tirania.
3. O jovem belo e nobre, de passado misterioso e vida dissoluta ⁷⁸.

Ao atentar para o conjunto de sua obra, a autora estabelece uma distinção entre duas vertentes: a do Byron *byroniano* e a do Byron *não-byroniano*. A primeira delas desenvolve o mito byroniano, calcado, como vimos, na figura do homem fatal. As obras mais representativas dessa vertente são: o longo poema lírico-descritivo *Childe Harold's Pilgrimage*, bem como os contos metrificadas *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair*, *Lara*, *The Siege of Corinth*, *Parisina*, *Mazeppa*. Para Onédia Carvalho, essas obras constituíram verdadeiros *best-sellers* em seu tempo, voltadas para agradar ao público através do desenvolvimento da alta capacidade descritiva do autor inglês, aliada a uma trama povoada de mistérios decorrentes da figura do homem fatal, colocado como um homem que “Sente que nada tem em comum com seus semelhantes – é diferente, superior” ⁷⁹. Sua grande repercussão na Europa se explica pelo uso de uma linguagem mais simples, facilmente traduzível⁸⁰.

A segunda vertente, *não-byroniana*, inclui obras como *Beppo*, *The Vision of Judgment* e *Don Juan* e é marcada pelo uso do esquema métrico *Ottava Rima*, que permite a Byron conceber um tom coloquial em seus versos, com uma linguagem viva, aparentemente descuidada, mas repleta de sutilezas. Para Onédia Carvalho, neste segundo momento temos um “[...] Byron inteligente, perspicaz, engraçado, irreverente. É o anti-Byron, e *Don Juan* é essencialmente o anti-Childe, o anti-Conrado, o anti-Lara. É a negação do byronismo pelo próprio Byron, o Cervantes de seu próprio mito” ⁸¹. Os recursos linguísticos altamente elaborados empregados pelo autor inglês nas obras dessa vertente acabam por torná-las de difícil assimilação para os leitores estrangeiros, sendo pouco traduzidas, já que fogem da conhecida e esperada fórmula byroniana⁸².

Dentro dessa perspectiva, *Don Juan* é composto fora da esfera de tensão e mistério inerente às obras de Byron nas quais predominava a figura do homem fatal; sendo assim, seu herói homônimo se distancia consideravelmente deste último, diferentemente da versão de Hoffmann. Ainda que permeado pelo humor, esse poema é caracterizado pelas constantes

⁷⁸ BARBOSA, Onédia C. de Carvalho. *Byron no Brasil: Traduções*. São Paulo: Ática, 1974, p. 17.

⁷⁹ Idem, p. 17 - 18.

⁸⁰ Idem, p. 19.

⁸¹ Idem, ibidem.

⁸² Idem, ibidem.

digressões de seu narrador, identificado na *persona* de Byron, que se utiliza de um tom entre cômico e decepcionado a fim de estabelecer uma crítica profunda aos vícios da sociedade de seu tempo.

Tanto nas obras ditas *byronianas* quanto nas *não-byronianas* nota-se uma tendência por parte dos leitores da época e até mesmo da crítica em confundir Byron com os personagens criados por ele. Para Stephen Bygrave,

*Byron was, after Napoleon, the most famous man in the world in the early years of the nineteenth century. He is famous now and was in his lifetime partly because the poet is confused with the poems, the Romantic heroes are confused with their producer. This is a confusion that Byron exploits*⁸³.

De modo consciente, Byron acaba por reforçar essa confusão com o intuito de difundir sua obra entre o público. Segundo Onédia Carvalho, “[...] os leitores, identificando os heróis com o próprio Byron, procuravam descobrir nas linhas e entrelinhas revelações excitantes sobre a vida passada e presente do autor, que por sua vez fazia questão de fazer-se passar por poeta satânico e maldito”⁸⁴.

No caso do homem fatal, o paralelo com Byron se justifica pela concepção que ele criou de si mesmo como mito byroniano: a de um homem sempre à margem da sociedade, que encerra em si muita descrença e marcas de amores extintos. Já na outra vertente de sua obra, da qual faz parte *Don Juan*, a identificação do autor com o personagem homônimo se faz de modo mais complexo. Em um primeiro plano, se delineia uma associação bastante coerente entre Byron e o narrador, que será aprofundada mais adiante. Num segundo plano, o caráter libertino e desiludido do autor traz à tona a figura do célebre sedutor.

Laymert Garcia dos Santos define Don Juan como uma projeção ideal de Byron, o qual “[...] traz a carga de todos os Don Juans anteriores, de certo modo cumpre e completa o destino do homem nobre que vai do burlador de Sevilha a Don Giovanni”⁸⁵.

Mercedes Saenz-Alonso aproxima o autor inglês ao célebre sedutor de acordo com, pelo menos, três aspectos: a rebeldia em não se sujeitar aos preconceitos sociais, a busca por um ideal amoroso e a força sedutora involuntária⁸⁶. Destes três, apenas o último diz respeito mais estritamente ao Don Juan desenvolvido por Byron ao longo de seu poema. A rebeldia se nota mais no narrador do que no protagonista, visto que este viaja sem rumo e sem um objetivo claro ao longo do poema. A busca pelo ideal estaria mais relacionada às outras

⁸³ BYGRAVE, Stephen. Reading Byron. In: _____. *Romantic Writings*. London: Routledge in association with the Open University, 1996, p. 172-173.

⁸⁴ BARBOSA, Onédia C. de Carvalho, op. cit., p. 18.

⁸⁵ SANTOS, Laymert Garcia, op. cit., p. 35.

⁸⁶ SAENZ-ALONSO, Mercedes, op. cit., p. 243-247.

recriações românticas do mito, ainda que seja aludida em alguns momentos no poema. O amor sonhado por Byron em todos os seus relacionamentos teria como imagem especular Mary Chaworth, sua amada platônica na adolescência, segundo Saenz-Alonso: “*El hastío amoroso de este Don Juan de sangre y nervios [Byron] proviene de una angustia que resurge cuando la mujer amada va descendiendo de ese pedestal que ocupó enteramente la amada de la adolescencia [Mary Chaworth]*”⁸⁷.

Ao associarem Byron a Don Juan, ambos os autores apoiam-se, como parece evidente, mais na constituição mítica do personagem traçada ao decorrer de todo o seu percurso histórico do que no Don Juan byroniano propriamente dito. Essa tendência havia marcado inclusive a recepção literária do autor inglês durante o Romantismo.

O fato de a escolha de Byron para o herói de seu épico ter recaído em Don Juan confere ao célebre sedutor a dimensão de personagem representativo do período romântico, embora o uso que ele faça do mito não corresponda, necessariamente, à personificação do mesmo como o símbolo da sedução ativa e da perfídia, consagrado pelas versões anteriores⁸⁸. Note-se como o narrador do poema se posiciona, logo na primeira estrofe do Canto I, em relação ao seu herói:

*I want a hero: an uncommon want,
When every year and month sends forth a new one,
Till, after cloying the gazettes with cant,
The age discovers he is not true one;
Of such as these I should not care to vaunt,
I'll therefore take our ancient friend Don Juan,
We all have seen him in the pantomime
Sent to the devil, somewhat ere his time*⁸⁹.

Em um mundo cada vez mais repleto por heróis momentâneos e falsos, o narrador prefere recorrer ao *nosso velho amigo* Don Juan por julgar que ele foi condenado antes do tempo, inserindo-se, de certa forma, na tendência em redimir o célebre sedutor. Diferentemente das versões anteriores do mito, que começavam *in media res*, com o personagem experiente e em plena ação, este poema se inicia com o nascimento de Don Juan, contemplando o relacionamento de seus pais, sua educação e formação e seu primeiro envolvimento amoroso, ainda na adolescência. Este modo de iniciar o seu épico é bastante

⁸⁷ Idem, p. 247.

⁸⁸ Andrew Rutherford afirma que a escolha de Byron por Don Juan não o obriga a seguir a lenda existente do mito, alterada livremente ao longo do poema, do mesmo modo que ele estabelece um jogo satírico com a teoria épica. Cf. RUTHERFORD, Andrew. The composition of *Don Juan*. In: _____. *Byron, A Critical Study*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1965.

⁸⁹ BYRON, George Gordon. *The complete poetical works*. With introduction of Jerome McGann. New York: Oxford University Press, 1986. (Volume 5 – *Don Juan*), p. 9. Todas as referências à obra tomam por base esta edição. Sendo assim, serão apenas indicadas as páginas ao lado das próximas referências.

significativo para inserir a obra na tendência à remissão ao personagem, como também faz parte de um jogo explícito com a própria forma da épica clássica, cujo início também era *in media res*: “*That is the usual method, but not mine - / My way is to begin with the beginning*” (p. 11).

Neste poema, Byron opera uma inversão na concepção original do mito, ao colocar Don Juan como um adolescente que, ao invés de seduzir, é seduzido por várias mulheres, perdendo sua inocência gradativamente ao tomar contato com um mundo esvaziado de princípios. De acordo com Ian Watt,

É provável que Byron tenha batizado seu herói de “Don Juan” com intenções irônicas, pois esse era o nome de um notório devorador de mulheres – opção que sem dúvida encerra também uma homenagem, na medida em que Don Juan já era bastante conhecido na sua condição de mito⁹⁰.

Esse tratamento irônico do mito fica a cargo do narrador, que transfere o caráter libertino e cínico típico dos Don Juans tradicionais para si próprio, segundo Stephen Bygrave: “*Don Juan should be a libertine and a kind of devil who is eventually punished by being sent to hell. Byron’s Don Juan is always being seduced – he is passive, acted upon rather than acting. His Juan is not cynical and diabolical either – though the narrator is*”⁹¹.

Don Juan foi composto ao longo de cinco anos e possui dezessete cantos – o último ficou inacabado, devido à morte do autor durante a luta pela libertação da Grécia, em Missolonghi – que englobam não apenas as mais variadas aventuras vividas pelo herói homônimo como também um tratamento diverso das mesmas por parte do narrador, pela oscilação de tom, ora sério, ora cômico. Andrew Rutherford destaca que esse dinamismo estrutural da obra não invalida a sua unidade, assentada na junção entre a intenção satírica do autor e o triunfo de revelar a si mesmo, mediante suas digressões⁹². Já no plano temático, *Don Juan* desponta como uma história representativa da corrupção da juventude normal pela sociedade e pela experiência, cujos episódios, além de possuírem uma unidade individual, ligam-se entre si ao adquirirem força acumulativa⁹³.

A vida amorosa de Don Juan inicia-se aos dezesseis anos através do envolvimento com Dona Júlia, mulher casada e amiga de sua mãe. Após a descoberta do adultério por seu marido, ela é presa em um convento e Don Juan é enviado por sua mãe à Itália com a finalidade de reformar seus costumes. No entanto, a embarcação na qual o jovem estava

⁹⁰ WATT, Ian. Da ética protestante à apoteose romântica. In: _____, op. cit., p. 214 - 215.

⁹¹ BYGRAVE, Stephen, op. cit., p. 171 (grifo do autor).

⁹² RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 142.

⁹³ Idem, p. 141.

naufraga e ele chega quase morto a uma ilha grega, onde é amparado pela bela Haidée. Longe da sociedade, eles vivem um amor completamente idealizado, mas interrompido pela chegada do pai da moça, que envia Don Juan como escravo à Turquia. Haidée enlouquece e morre. Ele é comprado pela Sultana Gulbeyaz, que, fascinada com a sua beleza, o disfarça de mulher para desfrutar secretamente de sua paixão. Incapaz de satisfazer os desejos da Sultana – pois ainda pensa muito em Haidée – ele é expulso do harém, envolvendo-se na guerra da Turquia contra a Rússia. Lutando ao lado dos russos, seus feitos são recompensados pela imperatriz Catarina, que o toma por seu amante favorito, incutindo-lhe amor próprio. Os cantos finais tratam do estabelecimento de Don Juan na Inglaterra, durante missão diplomática, nos quais ele se vê dividido entre o amor da jovem e inocente Aurora e as investidas da duquesa de Fitz-Fulke. O breve início do canto dezessete insinua sua escolha pela duquesa.

O longo argumento do poema evidencia a inversão de papéis tratada anteriormente, posto que a atitude sedutora parte da mulher na maioria das vezes – embora nos casos com Júlia e Haidée, o amor fosse mútuo –, colocando o poder de sedução de Don Juan como algo inato ao personagem, apoiado apenas em sua aparência e em seus gestos, não em suas palavras. Aí reside uma diferença essencial em relação ao *Burlador*, atribuído a Molina, apontada pelo narrador em vários momentos, como na estrofe doze do Canto XV, por exemplo:

*His manner was perhaps the more seductive,
Because he ne'er seem'd anxious to seduce;
Nothing affected, studied, or constructive
Of coxcombry or conquest: no abuse
Of his attractions marr'd the fair perspective,
To indicate a Cupidon broke loose,
And seem to say, 'resist us if you can' –
Which makes a dandy while it spoils a man* (p. 592).

A capacidade de sedução deste Don Juan constitui-se como superior à do *Burlador*, visto que prescinde do uso da palavra e de estratégias calcadas na mentira – como as falsas promessas de casamento e os disfarces –; sua simples presença, aliada à sua construção como um *dandy*, já seria suficiente para atrair as mulheres.

Ao tratar da retomada do mito de Don Juan em algumas obras da literatura inglesa, Mercedes Saenz-Alonso visualiza uma tendência para o tema do sedutor seduzido, presente ainda no século XVIII no romance *Tom Jones*, de Fielding. Tom Jones é um homem conquistado pelas mulheres, que não faz nenhum esforço para seduzi-las e não se nega a

satisfazê-las, dado o seu caráter terno e sensível⁹⁴. Segundo a autora, “*Al no tener voluntad de mujer como primordial destino, el héroe de Fielding introduce el punto de partida de toda la interpretación posterior inglesa. El hombre eternamente conquistado*”⁹⁵.

Saenz-Alonso caracteriza o Don Juan byroniano como a personificação de um homem dionisíaco que aproveita os deleites oferecidos pela vida – especialmente com as mulheres – à medida que eles aparecem, pois não tem o objetivo explícito de seduzir, como nas outras versões do mito. Ao fazer de seu herói um seduzido, Byron dá continuidade à linha de interpretação de introduzida por Fielding na Inglaterra⁹⁶.

Quando traça as diferenças entre este Don Juan e os anteriores, Ian Watt enxerga

[...] um intransponível abismo, em termos de experiência e atitude moral, entre o juvenil, inocente e simpático herói de Byron e as demais representações de Don Juan. Omitem-se no poema quase todos aqueles detalhes presentes nas versões anteriores: não há um criado cômico à moda de Catalinón ou Leporello, sinal nenhum de um convidado de pedra, nem probabilidade de punição do herói pelos pecados cometidos. Há, no entanto, um narrador, e é mediante essa voz satírica e sábia que o leitor atento pode desvendar a história real de Don Juan, agora mais um *voyeur* do que um participante da história⁹⁷.

A proeminência do narrador, em termos de profundidade psicológica, em relação ao protagonista de sua história é, desse modo, evidente. De acordo com Stephen Bygrave, “[...] *the true hero of Don Juan is not Juan but the narrator of the poem, a figure who shares many characteristics with Byron himself*”⁹⁸. Mais à frente, o crítico aponta a construção irônica do poema como um modo de o narrador reforçar a distância entre o que Don Juan pensa e aquilo que os leitores inferem. Isso é possível devido ao nosso conhecimento da personalidade do narrador e à nossa consciência do mundo no qual ele está inserido⁹⁹.

No início do poema, o narrador é construído ficcionalmente como um homem solteiro que vive em Sevilha, amigo dos pais de Don Juan. Uma leitura dirigida exclusivamente por esse viés é relativizada por autores como o próprio Bygrave e Andrew Rutherford, na medida em que, ao longo do poema, o narrador posiciona-se em diversos momentos como membro da aristocracia inglesa, conhecedor suas faltas¹⁰⁰, além de colocar-se como poeta, dadas as reflexões sobre composição poética presentes em suas digressões¹⁰¹.

⁹⁴ SAENZ-ALONSO, Mercedes, op. cit., p. 185.

⁹⁵ Idem, p. 186.

⁹⁶ Idem, p. 188-189.

⁹⁷ WATT, Ian, op. cit., p. 215.

⁹⁸ BYGRAVE, Stephen, op. cit., p. 172.

⁹⁹ Idem, p. 174 - 175.

¹⁰⁰ Cf. RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 143.

¹⁰¹ Cf. BYGRAVE, Stephen, op. cit., p. 175.

Para Rutherford, a escolha da *persona* do narrador é de extrema importância em *Don Juan*, uma vez que ele escreve como um homem do mundo – *a man of the world* –, consciente das fraquezas e desatinos inerentes ao comportamento social. Sob esse aspecto, torna-se plausível que a figura de Byron transpareça por detrás do narrador, ao expor a si próprio e ao dirigir-se diretamente aos leitores de modo geral, bem como a alguns interlocutores reais – exemplificados por sua ex-mulher, Lady Byron, e poetas reacionários como Wordsworth e Robert Southey. Para Jerome McGann, as obras de Byron obedecem a uma estrutura de *intercâmbio comunicativo*, visto que

*A lo largo de toda su carrera, los libros de Byron cultivaron la comunicación directa con las personas que los leían – al referirse a tales personas (a menudo por el nombre) y al responder a lo que ellos decían (como si lo hiciera directamente) en sus poemas. Su obra asume la presencia de una audiencia que habla y escucha – una audiencia que puede escuchar aunque sea por casualidad, y que en respuesta puede tener algo que decir*¹⁰².

É nas inúmeras digressões que essa consciência narrativa se desenvolve plenamente. Por um lado, há aquelas que tratam da finalidade moral do poema; por outro, as que se referem às concepções mais particulares da *persona* do narrador. Em ambas as situações, as digressões confirmam a proeminência deste sobre o personagem. Para Gendarme de Bévotte, a aventura de Don Juan não seria mais do que um pretexto para o autor satirizar a humanidade e divulgar suas ideias sobre moral, religião, política, literatura¹⁰³.

Na estrofe trinta e nove do Canto XII, o narrador explica o modo pelo qual arquiteta suas digressões:

*Oh, pardon me digression – or at least
Peruse! 'Tis always with a moral end
That I dissert, like Grace before a feast:
For like an aged aunt, or tiresome friend,
A rigid guardian, or a zealous priest,
My Muse by exhortation means to mend
All people, at all times and in most places;
Which puts my Pegasus to these grave paces.* (p. 506).

Ele atribui à digressão o papel fundamental de propagar a moral e reformar os costumes (embora algumas vezes seja mais flexível), inferindo o aborrecimento que isso pode causar no leitor. Em outros momentos, as digressões corroboram para a construção da *persona* do

¹⁰² MCGANN, Jerome. Poesía privada, decepción pública. In: BERNSTEIN, Charles (org.). *La política de la forma poética* [The Politics of Poetic Form]. Trad. Jorge Miralles, Néstor Cabrera, Nora Leylen, and Beatriz Pérez. La Habana: Torre de Letras, 2006, p. 95.

¹⁰³ BÉVOTTE, Georges Gendarme de. *La Légende de Don Juan*. Paris: 1911, vol. I., p. 267, 270. Apud RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 141 - 142 (nota nº 70).

narrador como um Don Juan desiludido, como se pode notar em passagens extraídas das estrofes finais do Canto I:

*The illusion's gone for ever; and thou art
Insensible, I trust, but none the worse* (estrofe 215, p. 78).

[...]

*My days of love are over; me no more
The charms of maid, wife, and still less of widow
Can make the fool of which they made before, –
In short, I must not lead the life I did do;
The credulous hope of mutual minds is over* (estrofe 216, p. 78).

Ao adotar um registro confessional¹⁰⁴, o narrador encarna o personagem de Don Juan segundo a aceção romântica, por ter amado excessivamente em tão curto tempo, daí seu cansaço precoce em relação ao amor, que resulta na aniquilação de suas esperanças diante da constatação da ausência do ideal. Esse ceticismo valida a aproximação estabelecida pelos leitores da época entre Byron, tomado como indivíduo descrente e incompreendido a partir do desenvolvimento do mito byroniano, e o célebre sedutor.

Nessa perspectiva, a sinceridade na voz do narrador, retoricamente construída, une-se à crítica à hipocrisia em *Don Juan*, conforme bem observou McGann, para quem este poema

*[...] es una máquina para exponer muchos tipos de hipocresía – Byron las llamó, jerga política, jerga poética y jerga moral [...]. Sin embargo, lo que hemos visto más evidente aún, es como esta sátira de la hipocresía se encuentra arraigada en el romanticismo de Byron, y cómo esto último es el asiento y la escena principal de lo que significa ser hipócrita*¹⁰⁵.

O fato de Byron fazer uso constante da ironia romântica permite esse movimento, na medida em que ele busca desvelar as discrepâncias existentes entre ilusão e realidade, entre aparência e verdade¹⁰⁶; procedimento presente inclusive na construção dos personagens de seu poema.

Ao expor toda espécie de vícios comuns à sociedade de seu tempo, especialmente aqueles ligados à conduta sexual, Byron foi interpretado muitas vezes como um disseminador dos mesmos. O autor se defende dessa acusação, seguindo a concepção de que seu poema teria uma finalidade moral: “Don Juan will be known by and bye, for what it is intended, – a Satire on abuses of the present states of Society, and not an eulogy of vice”¹⁰⁷.

No entanto, Rutherford demonstra que essa sátira aos vícios possui certa instabilidade em Byron, visto que, ao longo do episódio da estada de Don Juan na Inglaterra, o narrador se

¹⁰⁴ Esse tom confessional é constante nas obras de Byron, segundo Jerome McGann: “En general, es como si Byron en su obra no sólo meditara en público, sino declarara o incluso declamara sus pensamientos y sentimientos más internos en voz alta y directamente a los otros”. In: MCGANN, Jerome, op. cit., p. 93.

¹⁰⁵ MCGANN, Jerome, op. cit., p. 91.

¹⁰⁶ RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 145.

¹⁰⁷ Apud RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 199 (grifos do autor).

mostra ao mesmo tempo hostil e tolerante a respeito dos vícios da aristocracia inglesa, revelando uma aderência mais frouxa aos valores morais em comparação às sátiras clássicas¹⁰⁸.

Essa tolerância a algumas condutas tidas por viciosas é vista por Bygrave pelo prisma da exaltação da liberdade nos versos de *Don Juan*, no sentido de que “*Byron sees religion, economics and sexual repression as a cluster which needs to be attacked. Hence the scandal of the poem*”¹⁰⁹. Nesse poema o sexo extrapola os limites do instinto ao adquirir conotações políticas, subvertendo a hipocrisia das restrições impostas por algumas instituições, como a Igreja e a Família, além de ser encarado como algo essencial na vida em sociedade¹¹⁰.

Nesse sentido, a finalidade moral reivindicada por Byron em *Don Juan* estaria mais relacionada à crítica à hipocrisia infundida nos indivíduos pelas restrições sociais, do que apenas à censura ao comportamento sexual dos mesmos.

O poema articula-se de acordo com a dualidade entre as relações amorosas existentes dentro da esfera social, que obriga à hipocrisia, e o ideal de amor pleno, vivenciado fora desse contexto. O episódio do envolvimento entre Don Juan e Júlia exemplifica muito bem as restrições impostas ao amor, tanto no sentido da liberdade necessária para experimentá-lo, quanto à própria natureza do sentimento.

Esta primeira incursão de Don Juan pelo amor, no Canto I, já é marcada pelo escândalo do adultério. Nesse âmbito, a técnica narrativa empregada por Byron adquire considerável importância, ao assinalar de modo sutil a hipocrisia dos amantes diante da situação na qual se encontram: “*Even innocence itself has many a wile, / And will not dare to trust itself with truth, / And love is taught hypocrisy from youth*” (estrofe 72, p. 31).

Ao expor a hipocrisia de seus personagens, o narrador põe em relevo inclusive certa superficialidade nos sentimentos de Don Juan em relação à Júlia, pois o fato de ele jurar a si mesmo que a amará para sempre contrasta com suas atitudes no decorrer do poema. Segundo Rutherford, Byron opera no Canto I um esvaziamento do amor romântico, ao colocar sua base no desejo sexual, ao mesmo tempo em que se utiliza da linguagem convencional do sentimento a fim de proclamar sua falsidade diante dos fatos da natureza humana¹¹¹.

Esse procedimento é perceptível nas ocasiões em que o narrador observa o comportamento de Don Juan ao se apaixonar por Júlia, como na estrofe 96, do Canto I:

¹⁰⁸ RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 201.

¹⁰⁹ BYGRAVE, Stephen, op. cit., p. 178.

¹¹⁰ Idem, p. 180.

¹¹¹ RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 147 - 148.

*Thus would he while his lonely hours away
Dissatisfied, nor knowing what he wanted;
Nor glowing reverie, nor poet's lay,
Could yield his spirit that for which it panted,
A bosom whereon he his head might lay,
And hear the heart beat with the love it granted,
With – several other things, which I forget,
Or which, at least, I need not mention yet.* (p. 39)

Inicialmente, ele descreve uma cena tipicamente romântica, pela solidão almejada e pelo desejo indefinido de Don Juan, para, em seguida, revelar que essas sensações são fruto da atração sexual, despojando-as da conotação que possuíam no romantismo sentimental. Rutherford observa que esse artifício pode funcionar como uma paródia de Byron ao seu estilo anterior¹¹² – presente naquelas obras ditas *byronianas*.

O crítico salienta, ainda, que a sátira do narrador à conduta de Don Juan e Júlia não nega a validade do sentimento entre eles, apenas problematiza a importância exagerada que ambos atribuem ao mesmo, oscilando entre um tom cômico e trágico¹¹³. Dentro dessa perspectiva, a restrição da liberdade de ambos para amar plenamente pode ser interpretada por um viés trágico, visto que Byron tomava como pressuposto a crítica a uma moral caduca. Para Bygrave, “[...] *the discovery of Julia's adultery with Juan seems rather to reinforce the point that people are naturally inclined towards pleasure and should be free to pursue it: at any rate, where the opportunity exists for sexual adventure it will be taken*”¹¹⁴.

Já o episódio seguinte, que aborda o envolvimento entre Don Juan e a jovem grega Haidée, desenvolvido ao longo dos Cantos II, III e IV, é despido de conotação satírica, recebendo um tratamento mais grave por parte do narrador, próximo à elegia. Como foi mencionado, o intervalo entre este episódio e o anterior é preenchido por uma longa descrição da situação de Don Juan após o naufrágio do navio no qual estava, bem como da antropofagia cometida por ele e alguns sobreviventes. O jovem chega desacordado a uma ilha grega, sendo amparado por Haidée.

Esse dado remete, naturalmente, à sedução da pescadora Tisbea, em *El Burlador*, de Molina. A semelhança resume-se às circunstâncias dos encontros, pois tanto este Don Juan como o outro são náufragos resgatados por mulheres que se apaixonam por eles. Tal como a pescadora, Haidée havia desdenhado vários pretendentes para escolher aquele de seu agrado. Por outro lado, a natureza das duas seduições é bastante distinta. Primeiramente, Don Juan não utilizou a mentira para seduzir Haidée, até porque não dominava o idioma grego. Mas é na

¹¹² Idem, p. 149.

¹¹³ Idem, p. 152 - 153.

¹¹⁴ BYGRAVE, Stephen, op. cit., p. 180.

caracterização da figura feminina que as disparidades tornam-se mais evidentes. Ao contrário de Tisbea, Haidée entregou-se a Don Juan unicamente por amor, sem exigir nenhuma promessa de casamento, visto que desconhecia as normas sociais responsáveis por deturpar o sentimento amoroso, construindo-se como a amada ideal:

*Haidee spoke not of scruples, ask'd no vows,
Nor offer'd any; she had never heard
Of plight and promises to be a spouse,
Or perils by a loving maid incurr'd;
She was all which pure ignorance allows,
And flew to her young mate like a young bird;
And, never having dreamt of falsehood, she
Had not one word to say of constancy.* (Canto II, estrofe 190, p. 148)

O contraste estabelecido com a pescadora Tisbea reforça mais ainda a visão de Haidée como a mulher ideal, já que ela acena com a entrega total ao amor. Outro fator responsável por sua configuração como ideal feminino, também implícita no episódio com Tisbea, reside em sua equiparação com a natureza, simbolizada não apenas por um elemento concreto (o pássaro), como também pela ignorância e imprudência.

Mais à frente, Haidée chega a ser descrita como “noiva da Natureza”:

*Haidee was Nature's bride, and Knew not this;
Haidee was Passion's child, born where the sun
Showers triple light, and scorches even the kiss
Of his gazelle-eyed daughters; she was one
Made but to love, to feel that she was his
Who was her chosen: what was said or done
Elsewhere was nothing – She had nought to fear,
Hope, care, nor love beyond, her heart beat here.*

(Canto II, estrofe 202, p. 152, grifo do autor).

Ela encarna o ideal tão ansiado pelos românticos, pois nascera para amar exclusivamente Don Juan, constituindo-se como parte de uma natureza sublime, capaz de propiciar ao indivíduo o contato com uma esfera elevada. Essa possibilidade de apreensão da figura feminina idealizada contribui inclusive para inserir esta obra na tendência romântica à remissão do célebre sedutor.

A própria feição do idílio vivido entre Don Juan e Haidée aponta para o amor ideal, necessariamente apartado da sociedade, visto que é celebrado em meio ao isolamento de uma ilha. De acordo com Andrew Rutherford,

*This love is frankly passionate, but innocent in that it is uncontaminated by
hypocrisy, self-deception, or mercenary motives – it is presented as ideal and*

*perfect, in sharp contrast to the institution of marriage and the normal course of sexual relationships in civilized society [...]*¹¹⁵.

A natureza local chega a substituir as instituições sociais responsáveis por realizar o matrimônio:

*And now 'twas done – on the lone shore were plighted
Their hearts; the stars, their nuptial torches, shed
Beauty upon the beautiful they lighted:
Ocean their witness, and the cave their bed,
By their own feelings hallow'd and united,
Their priest was Solitude, and they were wed:
And they were happy, for to their young eyes
Each was an angel, and earth paradise.* (Canto II, estrofe 204, p. 153)

A onipresença da natureza permite que o amor seja puro e mútuo, em contraposição ao sentimento vinculado a interesses sociais. Rutherford salienta que Byron parte da consciência do estado atual da sociedade para melhor representar o amor ideal: “[...] *but at the same time his awareness of the actual is so strong that his ideal must be portrayed outside the world of fashion, far outside society, in a context of Nature and solitude*”¹¹⁶.

O amor entre eles é naturalizado, descrito como algo que lhes é inato, pois não deriva de convenções sociais ou literárias¹¹⁷:

*This is in others a factitious state,
An opium dream of too much youth and reading,
But was in them their nature, or their fate:
No novels e'er had set their young hearts bleeding,
For Haidee's knowledge was by no means great,
And Juan was a boy of saintly breeding;
So that there was no reason for their loves
More than for those of nightingales or doves.* (Canto IV, estrofe 19, p. 209)

Tal como os rouxinóis, Don Juan e Haidée possuem total liberdade para amar, numa atmosfera na qual a realização sexual do amor está destituída de implicações constrangedoras comuns ao contexto social, como no episódio com Júlia. A morte de Haidée ao final do episódio relaciona a plenitude do amor não só ao afastamento da sociedade, como, principalmente, à brevidade de sua duração, uma vez que a passagem do tempo pode corrompê-lo.

Os episódios seguintes assinalam a perda gradativa da inocência de Don Juan, além de marcarem sua passividade diante das mulheres, confirmando que sua força sedutora concentra-se no olhar e na boa aparência, não nas palavras. Outra diferença entre este Don

¹¹⁵ RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 156.

¹¹⁶ Idem, p. 157.

¹¹⁷ Idem, p. 155.

Juan e os anteriores reside no fato de ele ainda se recordar de Haidée, o que o havia impedido de corresponder à paixão da Sultana Gulbeyaz: “*Juan’s was good; and might have been still better, / But he had got Haidée into his head: / However strange, he could not yet forget her*” (Canto V, estrofe 124, p. 280-281). Ainda nesse evento, seu disfarce de mulher não só é emblemático de sua postura passiva, como também denota o jogo irônico por parte de Byron com o sentido original do mito.

Mais adiante, Don Juan envolve-se com a imperatriz russa Catarina, descobrindo o amor próprio por ser o escolhido dentre tantos outros. Mas seu mergulho nos vícios da sociedade ocorre na sequência de Cantos que versam sobre sua estadia na Inglaterra (do XI ao que restou do XVII). Àquela altura, sua *fama* já havia sido difundida entre os ingleses:

*Some rumour also of some strange adventures
Had gone before him, and his wars and loves;
And as romantic heads are pretty painters,
And, above all, an Englishwoman’s roves
Into the excursive, breaking the indentures
Of sober reason, wheresoe’er it moves,
He found himself extremely in the fashion,
Which serves our thinking people for a passion.* (Canto XI, estrofe 33, p. 475)

Nessa passagem, o narrador dialoga com a própria repercussão alcançada pelo mito de Don Juan no início do século XIX, colocando-o como objeto de admiração das mulheres; nesse sentido, o fato de Don Juan *estar na moda* bastaria para justificar seu poder de sedução naquele período.

Os integrantes da elite inglesa são descritos como indivíduos cujas relações são pautadas pelas aparências, sem uma moral firmemente estabelecida. Don Juan torna-se um homem vazio em meio a uma sociedade que aplaude incessantemente os seus triunfos: “*And though not vainer from his past success, / No doubt his sensibilities were less*” (Canto XII, estrofe 81, p. 519). Sua destreza no trato com as mulheres, na dança e nas conversas, aliada à sua vaidade contribui para caracterizá-lo como um *dandy*.

Ao longo desse episódio, Don Juan se vê dividido entre o amor casto da jovem Aurora Raby e as investidas da sensual duquesa de Fitz-Fulke, mulher casada e destituída de princípios. No final do Canto XVI, Don Juan é surpreendido em seu quarto por um fantasma que todos julgam ser o Monge Negro da Abadia. Contudo, ao ser tocado pelo jovem, ele desvela as formas femininas de Fitz-Fulke.

O Canto XVII, do qual restaram apenas as catorze primeiras estrofes, insinua o envolvimento de Don Juan com a duquesa. Na décima segunda estrofe, o narrador mostra o

dilema no qual seu herói se encontra, dividido entre a virtude – representada por Aurora – e o vício – simbolizado por Fitz-Fulke:

*Our Hero was, in Canto the Sixteenth,
Left in a tender moonlight situation,
Such as enables Man to show his strength
Moral or physical: on this occasion
Whether his virtue triumphed – or, at length,
His vice – for he was of a kindling nation –
Is more than I shall venture to describe; –
Unless some Beauty with a kiss should bribe.* (p. 660).

Embora o narrador deixe em aberto a escolha de Don Juan¹¹⁸, fica implícito que ele segue o caminho do vício, já que nas duas últimas estrofes a descrição dele e da duquesa como se houvessem passado a noite em claro forneceria indícios de um encontro amoroso. Até mesmo o fato de Don Juan ter nascido na Espanha corroboraria para atestar quase que uma inclinação natural ao vício, justificando, de certa maneira, a conduta do célebre sedutor. Rutherford demonstra que o envolvimento de Don Juan com Fitz-Fulke está adequado à concepção de Byron sobre a natureza humana, marcada pela incapacidade em resistir às tentações e pela inadequação entre as suas aspirações elevadas e o seu impulso imediato¹¹⁹.

Nesse âmbito, a atitude de Don Juan não seria condenável, indicando uma possível omissão de seu castigo, simbolizada sobretudo pela ausência do Convidado de Pedra, vetor da punição divina nas versões anteriores do mito. Como foi visto, o fato de este épico não se iniciar *in media res*, como os demais, justificaria a conduta de Don Juan como resultado de seu contato com uma sociedade corrompida, que, ao invés de alertá-lo sobre os perigos subjacentes a um comportamento imoral, o insere definitivamente no vício.

Há, entretanto, algumas insinuações de castigo ao longo do poema, que, obviamente, não chegam a se concretizar, dado o inacabamento da obra:

*That this is not a moral tale, though gay;
Besides, in canto twelfth, I mean to show
The very place where wicked people go.* (Canto I, estrofe 207, p. 75)

*A heavy price must all pay who thus err,
In some shape; let none think to fly the danger,
For soon or late Love is his own avenger.* (Canto IV, estrofe 73, p. 226)

Ao mostrar o excesso de paixões como algo passível de punição, essas insinuações remetem a certas acepções da versão original do mito. A diferença é que, em Byron, o castigo se dirigiria

¹¹⁸ Note-se que o próprio narrador se comporta como um homem caprichoso ao afirmar que somente um beijo poderia levá-lo a revelar os fatos, atuando como um autêntico Don Juan.

¹¹⁹ RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 203.

à humanidade de modo geral, e não apenas a Don Juan, sugerindo que se sua conduta não é das melhores, a dos personagens com os quais interage chega a ser pior ainda.

Quanto ao destino de Don Juan neste poema, Stephen Bygrave e Andrew Rutherford afirmam que, em algumas cartas, Byron revelara a intenção de fazer seu herói morrer guilhotinado durante a Revolução Francesa¹²⁰. Em outro momento, Rutherford pondera que o autor de *Don Juan* mudara de planos, pois pretendia estender seu poema ao máximo¹²¹. De qualquer modo, a morte de Don Juan em tais circunstâncias não seria produto de um castigo, mas sim emblemática de uma visão crítica de Byron em relação aos ideais que não foram concretizados com a Revolução.

Já foi dito que a unidade temática deste poema se deve ao processo de transformação do jovem e inocente Don Juan em um homem sem escrúpulos, mais próximo ao *Burlador* da versão original. O próprio Byron, em carta ao seu editor datada de fevereiro de 1821, refere-se não apenas à facilidade em adaptar o seu herói às mais diversas situações – algo facultado pela falta de profundidade psicológica do personagem – como às mudanças naturais sofridas por ele:

*I meant to have made him a Cavalier Servente in Italy, and a cause for a divorce in England, and a Sentimental 'Werther-faced man' in Germany, so as to show the different ridicules of the society in each of those countries, and to have displayed him gradually gâte and blasé as he grew older, as is natural*¹²².

Essa transformação responde também à própria gradação no estilo do poema, que se inicia mais próximo ao melodrama e termina na sátira. Para Mario Praz

*[...] el romanticismo de Byron es válido al igual que el de los demás grandes románticos, porque fue un poeta que dio una síntesis y una síntesis popular, como lo entendió claramente Goethe, y porque fue él quien en el Don Juan por primera vez trató la crucial transición de lo romántico a lo burlesco y al ennui*¹²³.

Tal movimento de incorporação de elementos díspares em uma mesma obra é intrínseco ao Romantismo. Além do mais, o tema do sedutor seduzido e a busca por um ideal inalcançável por parte do narrador, aliados à descrença e à acidez de sua crítica à sociedade justificam a inserção de *Don Juan* nesse contexto.

¹²⁰ Cf. BYGRAVE, Stephen, op. cit., p. 172 e RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 198.

¹²¹ “The end which he had previously contemplated – Juan’s death in the French Revolution – has been abandoned or postponed indefinitely, and Byron seems prepared to extend his poem almost without limit”. RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 240.

¹²² Apud RUTHERFORD, Andrew, op. cit., p. 134.

¹²³ PRAZ, Mario. *El pacto con la serpiente*: paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”. Trad. Ida Vitale. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 42.

1.2.3 – « *Une ombre vaine* »: *Namouna* (1832), de Alfred de Musset

Se na versão de Byron o tratamento do mito era permeado por uma boa dose de sarcasmo, no poema *Namouna* (1832), de Alfred de Musset (1810-1857), a tônica volta-se à fatalidade imposta ao personagem de Don Juan, segundo uma acepção mais idealizada do mito, bastante afinada com Hoffmann. Tal configuração ajusta-se à temática do amor martirizado, definida por Paul Bénichou como uma constante essencial em Musset¹²⁴.

Namouna é composto por três Cantos. No primeiro, o narrador introduz a história de Hassan, um cavaleiro renegado pela pátria que vive na França. Inspirado pela leitura das *Mil e uma Noites*, ele decide se tornar muçulmano, adotando uma conduta bem peculiar em relação às mulheres, posto que as enxergava como meros passatempos. Segundo seu “sistema”, nos primeiros dias de cada mês, um judeu lhe trazia duas moças, oriundas de um mercado de escravos. Hassan permanecia com elas durante três dias e ao final concedia-lhes liberdade. Desde o início, a história de Hassan revela-se um pretexto para o narrador expor seus próprios dilemas, dadas as inúmeras digressões ao longo desse Canto. Essa tendência se intensifica no segundo Canto, que trata de certa linhagem de sedutores – contemplando brevemente figuras como Robert Lovelace, Valmont e o Don Juan, de Molière –, fixando-se no Don Juan romântico. Por fim, o último Canto, necessariamente curto, é dedicado ao desfecho feliz da história de Hassan, em contraste com a sina de Don Juan.

Dentro dessa perspectiva, torna-se possível identificar pelo menos três narrativas imbricadas no poema: a que versa sobre Hassan, outra acerca de Don Juan e uma relativa ao conflito do narrador. É no personagem do célebre sedutor que se concentra o ponto focal do poema, na medida em que ele funcionaria como um elo entre Hassan e o narrador, identificando-se com aquele pelo prisma da volubilidade amorosa e com este pela intensidade do sofrimento. Unindo os três está a busca pelo ideal amoroso.

Cumprir, inicialmente, para o modo como se constrói o narrador, calcado na *persona* poética de Musset. De acordo com Bénichou, o motivo da decepção ocupa um lugar central em Musset e assenta-se na discordância psicológica entre o desejo e sua não satisfação, que tem por correspondente na esfera ideológica o abismo entre o Ideal desejado e o Real frustrante¹²⁵. O crítico assinala que essa distância pode inspirar tanto a coragem

¹²⁴ BÉNICHOU, Paul. *L'école du désenchantement*: Saint-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992, p. 109.

¹²⁵ Se em *Namouna* esse abismo é simbolizado por uma questão amorosa, sua origem remeteria à Revolução Francesa e à tradição religiosa, ainda que não se fixasse mais sobre essas duas vias, conforme pondera Bénichou. Idem, p. 133.

indicativa de um caminho, como a amargura paralisadora, pela qual opta a *persona* poética mussetiana. No caso de *Namouna*, Bénichou ressalta que Musset relaciona esse conflito entre o ideal e o real à dualidade entre a Alma e o Corpo. No entanto, para o crítico essa oposição responde apenas parcialmente ao problema exposto em *Namouna*, que trata, na verdade, do amor segundo um princípio ideal e infinito, impossibilitado de se satisfazer com alguma mulher real, pois o objeto que ele possui é imaginário¹²⁶.

O narrador se caracteriza como um indivíduo à procura de um ideal amoroso que permanentemente lhe escapa, uma vez restrito ao plano espiritual, já que o amor dos sentidos é tido como um engano: « *Oui, oui, n'en doutez pas, c'est un plaisir perfide / Que d'enivrer son âme avec le vin des sens* »¹²⁷. Um pouco mais à frente, ele mostra a arbitrariedade de um ideal concebido nesses moldes, aludindo a mulheres pertencentes ao domínio da arte, como Manon Lescaut e a Heloísa, de Rousseau:

LVII

*Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
Est-elle si vivante et si vraiment humaine,
Qu'il semble qu'on l'a vue, et que c'est un portrait ?
Et pourquoi l'Héloïse est-elle une ombre vaine,
Qu'on aime sans y croire, et que nul ne connaît ?
Ah ! rêveurs, ah ! rêveurs, que vous avons-nous fait ?*

LVIII

*Pourquoi promenez-vous ces spectres de lumière
Devant le rideau noir de nos nuits sans sommeil,
Puisqu'il faut qu'ici-bas tout songe ait son réveil,
Et puisque le désir se sent cloué sur terre,
Comme un aigle blessé qui meurt dans la poussière,
L'aile ouverte, et les yeux fixés sur le soleil ?* (p. 251).

As mulheres amadas no sonho, representativas do ideal amoroso, revelam-se inapreensíveis no mundo concreto. Caracterizadas como um retrato, uma sombra vã e, por fim, como espectros luminosos, aparecem gradativamente destituídas de sua realidade material, motivando a desilusão do narrador, observada tanto no momento em que ele interpela diretamente os sonhos, atribuindo-lhes a causa da sua desgraça, quanto na ocasião na qual ele constata a impossibilidade de se atingir o ideal etéreo, lamentando que o desejo encontre-se preso na terra.

Em estrofes anteriores, o Eu mussetiano já vinha desenvolvendo uma visão negativa derivada da separação entre a Alma e o Corpo, muito bem notada por Bénichou. Ele se aproxima do drama do artista romântico ao salientar a necessidade de se criar um mundo

¹²⁶ BÉNICHOU, Paul, op. cit., p. 133 - 134.

¹²⁷ MUSSET, Alfred de. *Poésies Complètes*. Édition Établie et annotée par Maurice Allem. Paris: Gallimard, 1986, p. 250. Todas as demais referências a *Namouna* terão por base esta edição.

imaginário, estranho ao olhar comum, visto que considera o mundo real extremamente cruel, justamente pela dualidade mencionada acima:

L

*Et la preuve, lecteur, la preuve irrécusable
Que ce monde est mauvais, c'est que pour y rester
Il a fallu s'en faire un autre, et l'inventer.
Un autre ! – monde étrange, absurde, inhabitable,
Et qui, pour valoir mieux que le seul véritable,
N'a pas même un instant eu besoin d'exister.* (p. 250)

Quanto à configuração do mito de Don Juan em *Namouna*, é comum encontrar em Hoffmann e Byron os dois principais interlocutores de Musset. Quando de sua recepção crítica, a obra foi interpretada por muitos como mero decalque do épico inacabado do segundo, tanto que a própria *persona* poética de Musset já inferira, no início do Canto II (estrofe VIII), que os leitores apontariam Byron como seu modelo; ele relativiza a afirmação ao sugerir que o autor inglês imitava Pulci¹²⁸. É inegável a presença de algumas marcas do *Don Juan*, de Byron, em *Namouna*, mas elas se restringem mais ao tom do narrador em determinados momentos – apreensíveis na interpelação direta do leitor, na demanda por um ideal e em certo cinismo ao caracterizar Hassan – e à condição adolescente de Don Juan na obra do autor francês, que será abordada mais adiante. Por outro lado, a repercussão do conto de Hoffmann é decisiva na concepção do mito desenvolvida por Musset, já que a busca de Don Juan pelo ideal amoroso, aliada, de certo modo, à angústia do artista romântico, é retomada e ampliada em *Namouna*.

Em nota ao poema, Maurice Allem afirma que

*Le don Juan d'Hoffmann est un don Juan transformé, grandi, idéalisé ; Musset va le transformer, le grandir, l'idéaliser encore et en faire, pour reprendre l'expression de Gendarme de Béville « un personnage fatal et sombre et sentimental, torturé par un idéal impossible à atteindre ». [...]. Musset ne nomme pas, dans Namouna, le Don Juan de Byron. C'est que son don Juan ne ressemble pas au don Juan byronien, avec lequel, dit Edmond Estève, il n'a de commun « que le nom et ce don de séduire qui est caractéristique de toute la race ». Mais Namouna peut rappeler un autre poème de Byron, le Pèlerinage de Childe-Harold (CXXI et CXXIII) [...]*¹²⁹.

Como vimos, *Childe Harold's Pilgrimage* se encaixa na vertente da obra de Byron que remete ao homem fatal, marcada por um clima sombrio. Sua proximidade com *Namouna* derivaria de uma maior profundidade psicológica dos protagonistas de ambas as obras, cuja conduta misteriosa esconde um grande sofrimento, o que não dizia respeito ao personagem homônimo de *Don Juan*.

¹²⁸ Idem, p. 257.

¹²⁹ ALLEM, Maurice. Nota 21 a *Namouna*, Chant Deuxième. In: MUSSET, Alfred de., op. cit., p. 704.

No início do Canto II, o narrador apresenta o egoísmo e o orgulho – distintivos do homem fatal – como traços próprios a certa linhagem de sedutores, fixando-se, primeiramente, em Robert Lovelace, que leva a ruína à sua amada Clarissa, no romance homônimo de Richardson. Ele se pergunta se alguém já examinou a fundo a alma desse sedutor, destacando, mais à frente, o interesse com que os estudiosos se debruçaram sobre o personagem. Em seguida, descreve o cinismo e a despreocupação do Don Juan, de Molière, colocando-o em polo de inferioridade em relação a Valmont, do romance *Ligações Perigosas*, certamente devido à exaustiva teorização da sedução em detrimento da prática naquela peça.

Na estrofe seguinte, o narrador tece o Don Juan de seu poema como um personagem bem mais idealizado do que os anteriores, valendo-se para isso de uma referência direta ao conto de Hoffmann:

XXIV

*Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n' a fait, que Mozart a rêvé,
Qu' Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu' il n' a point achevé,
Et que de notre temps Shakspeare aurait trouvé.* (p. 261)

A dimensão sublime do mito está explícita nesta estrofe, uma vez que Don Juan aparece como uma inspiração divina apreendida por Mozart e Hoffmann na esfera do sonho, embora de modo incompleto. A insinuação de que Shakespeare poderia tê-lo encontrado reforça ainda mais a complexidade do personagem, detentor de um profundo conflito entre o amor condizente com sua aspiração elevada e o ódio derivado da realidade decepcionante da qual não consegue se libertar.

O sublime também se faz presente em certo poder conferido ao célebre sedutor:

XXX

*Ce palais, c' est le sien ; – le cerf et la campagne
Sont à lui ; – la forêt, le fleuve et la montagne
Ont retenu son nom en écoutant l' echo.
C' est à lui le village, et le pâle troupeau
Des moines. – Quand il passe et traverse un hameau,
Le bon ange du lieu se lève et l' accompagne* (p. 262).

Os elementos naturais aparecem, de certa forma, subjugados a ele, constituído como mais uma dentre as forças da natureza, ao mesmo tempo em que a companhia de um anjo benévolo lhe confere uma aura de inocência.

A procura de Don Juan pelo ideal amoroso desemboca no desespero, à medida que ele constata a impossibilidade de encontrar no mundo empírico a mulher sublime ansiada por sua alma:

XLIV

*Demandant aux forêts, à la mer, à la plaine,
Aux brises du matin, à toute heure, à tout lieu,
La femme de ton âme et de ton premier vœu !
Prenant pour fiancée un rêve, une ombre vaine,
Et fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
Prêtre désespéré, pour y chercher ton Dieu.* (p. 265)

Atente-se para a recorrência do termo « *ombre vaine* » na designação da mulher ideal como algo absolutamente inapreensível, facultando o estabelecimento de um vínculo entre Don Juan e o narrador. A busca incansável e desesperada empreendida pelo célebre sedutor, atrelada ao seu primeiro voto a um ideal inexistente, faz com que ele desponte como personagem romântico, incutindo ao leitor certa solidariedade pelo seu destino trágico. Para Bénichou,

*Il est bien connu que le type de don Juan a subi au XIX^e siècle une métamorphose idéalisante : ce qui était bravade sensuelle ou défi à Dieu s'est changé en quête spirituelle. Musset, en le faisant mourir plein d'espoir, fait de lui, malgré la vanité de sa quête, un héros de l'Idéal, conformément à la variante romantique commune*¹³⁰.

Seguindo esse viés, Musset desmembra de modo muito coerente a contradição inicial entre o universo impuro pelo qual circula Don Juan e sua ânsia em alcançar uma esfera elevada, operando com a mescla entre elementos grotescos e sublimes, postulada por Victor Hugo em seu *Prefácio a Cromwell*¹³¹:

XXXII

*Eh bien! cet homme-là vivra dans les tavernes
Entre deux charbonniers autour d'un poêle assis ;
La poudre noircira sa barbe et ses sourcils ;
Vous le verrez un jour, tremblant et les yeux ternes,
Venir dans son manteau dormir sous les lanternes,
La face ensanglantée et les coudes noircis* (p. 262 - 263)

Essa cena contrasta com o modo pelo qual o narrador vinha representando Don Juan nas estrofes citadas anteriormente (XXIV e XXX) por apresentá-lo em condições degradantes, pautadas pelo negrume e pelo sangue que o envolvem no ambiente da taverna. Em meio a esse retrato grotesco, se sobressaem o aspecto trêmulo e os olhos ternos do sedutor que, se a princípio não condizem com o espaço no qual ele está inserido, acabam por desvelar suas aspirações mais íntimas, apontando para o sublime.

¹³⁰ BÉNICHOU, Paul, op. cit., p. 135.

¹³¹ Cf. HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Daí resulta a incompreensão sofrida por Don Juan no mundo objetivo, que permite associá-lo ao artista romântico:

XXXVIII

*Oui, don Juan. Le voilà, ce nom que tout répète,
Ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
Dont chacun vient parler, et que nul ne comprend;
Si vaste et si puissant qu'il n'est pas de poète
Qui ne l'ait soulevé dans son coeur et sa tête,
Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand.* (p. 264)

Nos três versos iniciais dessa estrofe, o narrador fala da visão de que goza Don Juan perante os filisteus, que, apesar de lhe guardarem grande admiração, sentindo-se impelidos a repetir seu nome, não compreendem o significado profundo do mito tal como exposto por Musset, ao atribuírem sua conduta de conquistador à efusão da sensualidade, não à angústia pelo ideal. Já nas três últimas estrofes, o narrador discorre acerca do fascínio exercido pelo célebre sedutor entre os poetas, derivado da identificação destes com sua sina.

Mais adiante, temos a descrição da ruína de Don Juan, que poderia muito bem se ajustar ao drama experimentado pelo artista no século XIX:

LIII

*Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie,
Et te souciant peu de laisser ici-bas
Des larmes et du sang aux traces de tes pas.
Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie,
Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie
Pour un être impossible, et qui n'existait pas.* (p. 267)

A demanda pelo ideal sublime, aplicável tanto ao amor de Don Juan como à glória do artista, implica o desperdício das suas potencialidades em vida, já que a energia de ambos está direcionada ao impossível, não encontrando respaldo na sociedade.

Sempre em consonância com a versão de Hoffmann, Musset condiciona o mal de Don Juan à sua incapacidade de libertar-se dos apelos do mundo sensível. Rougemont caracteriza o célebre sedutor como o “demônio da pura imanência, prisioneiro das aparências do mundo, o mártir da sensação cada vez mais decepcionante e desprezível”, ao mesmo tempo em que é tributário do ideal cortês¹³². Isso justificaria a variedade avassaladora das suas conquistas, exposta por Mozart em sua ópera e aludida brevemente em *Namouna*:

L

*Et la vierge aux yeux bleus, sur la souple ottomane,
Dans ses bras parfumés te berçait mollement ;
De la fille de roi jusqu'à la paysanne
Tu ne méprisais rien, même la courtisane,*

¹³² ROUGEMONT, Denis de, op. cit., p. 288 - 289.

*À qui tu disputais son misérable amour;
Mineur, qui dans un puits cherchais un diamant.* (p. 266)

Através da imagem do verso final, Musset introduz algo inédito àquela conhecida gama de perfis femininos elencada na lista de Don Giovanni ao problematizar o aspecto interior da procura empreendida por Don Juan, que acredita encontrar a mulher ideal inclusive em um lugar a princípio improvável para isso, mesclando novamente o grotesco e o sublime.

Como ficou evidente, essa fatalidade intrínseca a Don Juan, aliada a um percurso de identificação com o narrador, encaixa a releitura de Musset na tendência romântica à remissão do personagem, reforçada pela condição adolescente que lhe foi atribuída em *Namouna*, muito bem notada por Saenz-Alonso¹³³:

XXVIII

*Le voilà, jeune et beau, sous le ciel de la France,
Déjà riche à vingt ans comme un enfouisseur ;
Portant sur la nature un cœur plein d'espérance,
Aimant, aimé de tous, ouvert comme une fleur ;
Si candide et si frais que l'ange d'innocence
Baiserait sur son front la beauté de son cœur.* (p. 262)

A juventude de Don Juan associa-se diretamente à pureza e à esperança de amor sublime ao qual sua alma se entrega no momento que precede a desilusão, o que aparece de certa forma em Hoffmann e em Byron. Todavia, em Musset – que, segundo Saenz-Alonso, denominara seu Don Juan de *Don Quixote do amor*¹³⁴ – o status de adolescente do célebre sedutor está atrelado à irrealização amorosa, uma vez que contribui para inseri-lo na esfera das ilusões típicas dessa fase da vida.

Essa impossibilidade, oriunda da concepção romântica do mito, se encaixa na vertente da obra de Musset que trata da divinização do amor por meio do sofrimento. Segundo Bénichou, em boa parte da obra do autor francês, « [...] *l'amour étant, à l'expérience, source de douleur autant que de vie, il faut, pour continuer à le diviniser, célébrer comme un bien le mal qui naît de lui* »¹³⁵.

Isso leva a *persona* poética de Musset a identificar-se com Don Juan, mostrando-se solidária à sua agonia:

XL

*Oh ! qui me jettera sur ton coursier rapide !
Oh ! qui me prêter le manteau voyageur,*

¹³³ “Alfredo de Musset sigue de cerca todo el romanticismo alemán cuajado en Hoffmann y concibe a un personaje diáfano, puro, puesto que nos presenta a Don Juan, no en su plena juventud arrolladora ni en su sabia madurez, sino en la adolescencia, cuando se abre al amor”. SAENZ-ALONSO, Mercedes, op. cit., p. 151.

¹³⁴ Idem, ibidem.

¹³⁵ BÉNICHOU, Paul, op. cit., p. 117.

*Pour te suivre en pleurant, candide corrupteur !
Qui me déroulera cette liste homicide,
Cette liste d'amour si remplie et si vide,
Et que ta main peuplait des oublis de ton coeur !* (p. 264)

A admiração devotada a Don Juan incute ao narrador uma vontade irresistível de segui-lo e submeter-se a ele, visto que compartilha sua dor. Note-se que a maneira pela qual ele interpela o célebre sedutor se assemelha bastante à postura de um homem apaixonado, tamanha a identificação com o personagem. Ainda nesta estrofe, a alusão ao « *manteau voyageur* » remete, como o próprio Musset observara em nota ao poema, ao episódio da primeira parte de *Fausto* no qual o personagem homônimo e Mefistófeles viajaram sob um manto mágico¹³⁶. Tal referência denotaria um anseio por parte do narrador em estabelecer uma espécie de pacto com Don Juan, atraído por sua figura ao mesmo tempo angelical e diabólica.

Após essa longa divagação acerca do mito, o narrador retoma sucintamente, no último canto, a história de Hassan. Sempre procurando variar os tipos femininos segundo o seu já aludido “sistema”, ele se depara com Namouna, uma mulher oriunda de Cádiz – Hassan tinha predileção particular pelas espanholas – que se apaixona por ele e sofre por ter de deixá-lo. Entretanto, ela se disfarça de africana e consegue ser vendida novamente a Hassan. Ao descobrir o engodo, ele retribui seu amor e não requisita mais outra mulher.

O desfecho feliz dessa história funcionaria como termo de comparação ao destino trágico de Don Juan, que morre à espera de um ideal impossível, enquanto Namouna encarnaria perfeitamente esse ideal feminino sublime. Sua devoção a Hassan indicaria a possibilidade de remissão do célebre sedutor através do amor de uma mulher, a ser desenvolvida por outros autores durante o Romantismo.

1.2.4- A consolidação de Don Juan como personagem romântico

Como foi demonstrado, a visão romântica acerca do mito de Don Juan pauta-se tanto pela extrema idealização do personagem, que aponta para a sua remissão, como pelo destaque ao seu caráter diabólico. Este aspecto, deixado um pouco à margem nas releituras de Byron e Musset, reaparece de modo decisivo em algumas das principais versões escritas nas décadas de 1830 e 1840.

¹³⁶ Cf. ALLEM, Maurice. Nota 23 a *Namouna*, Chant Deuxième. In: MUSSET, Alfred de., op. cit., p. 705.

De modo geral, essas versões retratam Don Juan como o herdeiro de uma grande fortuna, dissipada em jogos e orgias. Outro traço marcante em muitas delas são as frequentes referências ao catolicismo, entendido em certas ocasiões como instrumento para uma possível remissão do sedutor. Também é constante a presença de mulheres tidas como símbolo de uma pureza ideal, que podem ou não ser responsáveis por essa remissão.

Nesse período, outros autores franceses consagrados como Honoré de Balzac (1799-1850), Prosper Mérimée (1803-1870) e Alexandre Dumas (1802-1870) (pai) dedicam obras ao mito. Em um dos estudos filosóficos de *A Comédia Humana*, intitulado *O Elixir da Longa Vida* (1830), Balzac cria o personagem de Don Juan Belvidero para discutir a questão do parricídio com vistas à posse de uma herança. Seu satanismo é reforçado pelo roubo do elixir paterno que lhe faria renascer após a morte, mas um acidente leva a um desfecho grotesco, com sua cabeça a rolar pelo chão de uma Igreja proferindo graves blasfêmias.

A partir desse argumento, Balzac opera um esvaziamento total no sentido romântico do mito. Se por um lado a desmedida de Belvidero se contrapunha à modesta felicidade burguesa, por outro o personagem não era adepto aos transportes sublimes do gênio romântico:

Como eles [os gênios], [Don Juan] bem poderia caminhar com os pés no solo e a cabeça nas alturas; mas preferia sentar-se, e secar, debaixo de beijos, mais de um lábio de mulher terna, fresca e perfumada, pois, semelhante à Morte, por onde passava tudo devorava sem pudor, querendo um amor de posse, um amor oriental de prazeres prolongados e fáceis¹³⁷.

Se, à semelhança do Don Juan original, ele é presa do mundo sensível, isso não mais é visto como um problema, já que aqui a esfera punitiva da peça de Molina aparece desmontada por uma visão corrosiva da Igreja Católica e que o personagem não atribui um significado profundo às suas incursões amorosas (como em Hoffmann e Musset), aderindo ao prazer fácil, dado o seu extremo egoísmo.

O autor subverte novamente as versões anteriores do mito ao fazer deste Don Juan um homem que envelhece, se casa e tem um filho, chegando a explicitar isso no texto:

Contudo, esta lenda não foi empreendida para fornecer materiais àqueles que quiserem escrever memórias sobre a vida de dom João, destina-se ela a provar às pessoas de bem que Belvidero não morreu em seu duelo com uma pedra, conforme querem fazê-lo crer alguns litógrafos (p. 593).

¹³⁷ BALZAC, Honoré de. O Elixir da Longa Vida. In: _____. *A Comédia Humana* – Volume XVI Estudos Filosóficos. Orientação, introdução e notas de Paulo Ronái. Rio de Janeiro: Globo, 1992, p. 590. As demais referências à obra de Balzac também terão por base esta edição.

A própria alteração do sobrenome de *Tenorio* para *Belvidero*, neste caso, – tendência que se repetirá em outras versões – marca essa reivindicação de outro destino para o personagem, apesar da ironia do desfecho. Embora Balzac atribua este estudo a “uma fantasia devida a Hoffmann” (p. 580), não parece haver uma linha contínua entre as recriações românticas anteriormente abordadas e esta última.

A novela de Mérimée, intitulada *As Almas do Purgatório* (1834), também apresenta outro Don Juan, com o sobrenome *Maraña*. De acordo com Ian Watt, esse sobrenome remeteria a uma personalidade real, o espanhol Miguel Manara (1625-1678), homem famoso por sua vida libertina que, aos trinta anos, se apaixona por uma jovem e se casa com ela. Após o falecimento da esposa, ele entra para um convento, e no ano seguinte à sua morte recebe recomendação para ser canonizado¹³⁸.

No início de sua novela, Mérimée distingue dois Don Juans dentre os vários existentes: Don Juan Tenório e Don Juan de Maraña; o primeiro morto pela estátua, como é sabido, e o segundo, do qual se ocupará, com um final bem diverso. Os traços comuns entre esta novela e a biografia de Miguel Manara restringem-se à mudança de conduta e à conversão de ambos em figuras religiosas.

Adotando uma linha semelhante à de Byron, Mérimée pinta a infância de seu protagonista, delineando a transformação do jovem inocente de dezoito anos em um pervertido muito pior do que o do épico inacabado do autor inglês, mediante a influência de seu colega, Dom Garcia:

Tinha sido ele [Dom Garcia] quem o iniciara nos mistérios da vida, quem lhe arrancara dos olhos a espessa venda que os cobria. “Que era eu antes de o conhecer?” pensava Don Juan, orgulhoso por se sentir agora um ente superior aos outros homens. Enfim, todo o mal que na realidade tinha feito a amizade daquele ateu, ele considerava um bem, e sentia-se tão reconhecido para com o falecido companheiro como um discípulo para com o mestre¹³⁹.

De fato, Dom Garcia atua como uma figura satânica responsável por fazer Don Juan trocar seus estudos na Universidade de Salamanca pela imersão em uma vida de seduções, assassinatos, jogos e orgias, fornecendo-lhe um conhecimento vital de outra ordem.

Como o principal argumento dessa novela, indicado desde o título, reside na crença na existência do purgatório e na salvação da alma mediante penitências, a redenção de Maraña ocorre a partir da visão teve de seu próprio enterro e de sua angústia no purgatório, que o leva a entrar para a vida religiosa e a destinar sua fortuna à fundação de um Hospital de Caridade

¹³⁸ WATT, Ian, op. cit., p. 216.

¹³⁹ MÉRIMÉE, Prosper. *As Almas do Purgatório*. In: _____. *A Vênus de Bronze. Almas do Purgatório. Tamango*. São Paulo: Clube do Livro, 1951, p. 127.

(que realmente existe em Sevilha) e de uma Igreja. O amor por uma mulher ainda não integra sua remissão, uma vez que ele era detentor de uma sedução meramente ornamental.

Em seu drama *Don Juan de Marana: La chute d'un ange* (1836), Dumas recupera muitos elementos da novela de Mérimée, a começar pelo nome do protagonista. Don Juan Tenório passa a ser visto sob o prisma de uma reputação a ser superada, como o próprio Maraña revelara nos diálogos iniciais¹⁴⁰. A interpretação maniqueísta do mito de Don Juan, que já vinha sendo esboçada antes, adquire aqui traços mais definidos, com a presença de um Anjo Bom e um Anjo Mau, que disputam a influência nas decisões do protagonista, cuja preferência recai, obviamente, no segundo. Enquanto aquele lhe fala da salvação divina pelo arrependimento dos pecados, este lhe fala que o céu é este mundo, com mulheres, festas e prazeres. Sempre amparado pela presença satânica do Anjo Mau, Don Juan obtém êxito em jogos e conquistas amorosas; essa influência demoníaca é reiterada por diversos personagens ao longo do drama, inclusive pelas mulheres seduzidas.

Tanto em Mérimée como em Dumas, Maraña possui um catálogo à maneira de Don Giovanni, mas com duas colunas: uma para os maridos ludibriados, outra para as mulheres seduzidas, percorrendo todas as escalas sociais, desde a mulher do barqueiro à concubina do Papa. Em ambas as obras, há sempre alguém que alude à ausência de Deus na coluna dos maridos, o que impele Don Juan a lançar-se ao convento. O diferencial de Dumas é que a freira a quem o sedutor se dirige é, na verdade o Anjo Bom encarnado no corpo da Irmã Marta com o objetivo de salvá-lo.

Adepto ao extremo da tópica do *carpe diem* e do mundo das sensações, Don Juan não se redime, ainda que possua o amor sincero de Marta. Nesse sentido, a “queda de um anjo” aludida no título remete tanto à renúncia do Anjo Bom à eternidade por tornar-se mortal, como à sua perdição associada à do sedutor.

Na pequena tragédia do escritor russo A. S. Púchkin (1799-1837), *O Convidado de Pedra* (póstumo: 1839), o drama da salvação católica dá lugar à remissão pelo amor de uma mulher, o que revigora a linguagem sedutora de Don Juan. Púchkin reúne no caráter do personagem a vida libertina que lhe é inerente à sua atividade artística, conferindo uma dimensão poética aos seus diálogos que guarda afinidades profundas com a versão de Musset.

¹⁴⁰ “[...] *Acuérdate de que me llamo Don Juan, y que uno de mi nombre, si no de mi familia, descendió vivo al infierno y cenó allí con un comendador a quien había dado muerte después de haber deshonrado a su hija; que yo he tenido siempre envidia de la reputación de ese hombre [...] y que yo quiero excederla*”. In: DUMAS, Alexandre. *Don Juan de Maraña, o La caída de un Ángel*. Trad.: García Gutiérrez. Madrid: Imprenta de Yenes, 1839, p. 10.

Don Juan é caracterizado como artista em, pelo menos, três ocasiões: quando sua amiga, Laura, canta uma canção cujos versos são da autoria do sedutor; no momento em que seu criado, Leporello, alude ao poder de sua imaginação, “mais rápida do que a de um pintor”¹⁴¹, e quando resolve compor uma canção para Dona Anna:

Está na hora. De que modo começar? “Permita-me...”
Ou não: “Senhora...” Bah! O que vier à cabeça!
Sem premeditação, vou improvisar
A minha canção de amor. (p. 69)

Nesta passagem, Don Juan encarna o dilema do gênio romântico ao optar pelo improvisado em detrimento de todo um arsenal retórico à sua disposição, que se revela vazio diante de um sentimento arrebatador.

Note-se como essa espontaneidade criadora está necessariamente atrelada ao fato de o sedutor ter se apaixonado de modo sincero. A despeito de seu passado libertino, Don Juan muda repentinamente ao conhecer Dona Anna, viúva de um homem morto por ele. Após declarar-se a ela, o sedutor é castigado pela estátua de pedra de seu marido. Como a ação é muito rápida, ele não tem tempo para se salvar.

Ao demonstrar a intenção em se redimir pelo amor, Don Juan faz uso de uma linguagem haurida no Romantismo, construindo-se como um personagem de certo modo original:

DONA ANNA
Então este é Don Juan...

DON JUAN
Não é verdade que ele te foi descrito
Como um celerado, um monstro? Oh, Dona Anna!
Os boatos talvez não fossem de todo mentirosos,
Na consciência cansada carrego muitos males
Que talvez me pesem. Assim, da libertinagem
Eu fui durante muito tempo o aluno dócil,
Mas desde o instante em que a vi,
Parece-me que renasci por inteiro.
Amando-a, eu amo a bondade
E pela primeira vez me deixo vencer por ela
E trêmulo me coloco de joelhos.

DONA ANNA
Oh, como Don Juan é eloquente! Eu sei,
Eu o ouvi. Ele é um tentador astuto.
Dizem que você é um ateu depravado,
Um verdadeiro demônio. Quantas pobres mulheres
Você arruinou?

¹⁴¹ PÚCHKIN, Aleksander Sergheievitch. *Pequenas Tragédias*. Tradução, notas, posfácio: Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Globo, 2006, p. 57. Todas as demais referências à obra terão por base esta edição.

DON JUAN

Até hoje,

Nunca tinha amado nenhuma.

(p. 87 - 88).

O diálogo acima mescla o grotesco ao sublime para dar conta do movimento de remissão de Don Juan. A alusão à libertinagem, à monstruosidade e ao caráter demoníaco do sedutor o insere num campo semântico próprio ao grotesco¹⁴², enquanto que a emoção experimentada pelo amor tende ao sublime. Para Victor Hugo, “[...] 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”¹⁴³. Nessa perspectiva, coube à Donna Anna, concebida como a mulher ideal, o papel de libertar Don Juan da esfera das sensações, fazendo-o renascer. Assim, sua remissão parece ser muito mais genuína, pois não é presidida pelo medo da punição divina, mas sim por um amor espontâneo, que revela o sedutor como um homem que possui uma consciência, arrependendo-se, de certo modo, pelos males dos quais é responsável. Tal percurso é, sem dúvida, produto da sensibilidade romântica, que caminha para a dimensão interior do mito, a fim de apreender as contradições de Don Juan.

O satanismo donjuanesco é assimilado pelo autor espanhol José de Espronceda (1808-1842) na criação do libertino Don Félix de Montemar em seu conto metrificado *El estudiante de Salamanca* (escrito entre os anos de 1836 e 1840). Encarnação de Don Juan, Don Félix leva sua rebeldia diabólica ao extremo por não se deixar abalar pelas manifestações da cólera celeste, além de não demonstrar o mínimo sinal de arrependimento pelo mal causado a Dona Elvira, que enlouquece e morre após ser abandonada por ele:

*Segundo don Juan Tenorio,
alma fiera e insolente,
irreligioso y valiente,
altanero y reñidor [...]*¹⁴⁴.

Apesar de conservar traços do *Tenorio* de Molina, como a coragem, o orgulho e a insolência, Don Félix muito se aproxima do *Maraña* de Mérimée, pela visão do próprio enterro, por exemplo¹⁴⁵. A diferença fundamental entre ambos os personagens deriva do fato de Don Félix permanecer indiferente a essa visão, sendo levado ao inferno sem oferecer resistência, o que reforça seu satanismo, marcado pela rebeldia de Lúcifer.

¹⁴² Segundo Victor Hugo, “[...] é a ele [ao grotesco] que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita”. HUGO, Victor, op. cit., p. 36.

¹⁴³ Idem, p. 33.

¹⁴⁴ ESPRONCEDA, José de. *El estudiante de Salamanca*. Edición de Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra, 1990, p. 62. Todas as demais referências à obra terão por base esta edição.

¹⁴⁵ Tal parentesco é justificado pelo fato de em um fragmento publicado no Museu Artístico e Literário em 1837 vir escrito, no lugar de “*Segundo don Juan Tenorio*”, “*Nuevo don Juan de Mañara*”. Cf. JÁCOME, Benito Varela. Nota nº 5 a *El estudiante de Salamanca*, p. 62. In: ESPRONCEDA, José de, op. cit., p. 62.

Ele é conduzido àquele lugar por um vulto feminino que encontra após assassinar o irmão de Elvira. Sua índole sedutora o impele a seguir a dama desacompanhada pelas ruas estreitas à noite, levando-o a perder a noção de tempo e espaço na irrupção de um território permeado pelo sobrenatural. Inscrita nessa lógica, a dama incorpora uma figura diáfana, que bem poderia corresponder ao ideal feminino em voga no Romantismo:

*Y ágil, veloz, aérea y vaporosa,
que apenas toca con los pies el suelo,
cruza aquella morada tenebrosa
la mágica visión del blanco velo:
imagen fiel de la ilusión dichosa
que acaso el hombre encontrará en el cielo.
Pensamiento sin fórmula y sin nombre,
que hace rezar y blasfemar el hombre.* (p. 112).

Essa visão possui um quê de indefinível que simboliza a busca pela plenitude e atrai o homem a outro universo; mas, ao invés de remeter à remissão romântica, ela revela-se, nesse caso, fatal, ao transformar-se em um cadáver, que tudo indica ser o de Elvira:

*Y ella entonces gritó: ¡Mi esposo! Y era
(¡desengaño fatal!, ¡triste verdad!)
una sórdida, horrible calavera,
la blanca dama del gallardo andar...* (p. 119).

O casamento macabro, concebido como uma armadilha de Satanás, antecede a transposição de Don Félix ao inferno e alia a impossibilidade de sua remissão à quebra do ideal romântico¹⁴⁶, mostrando que, para um sedutor convicto como ele, a amada derradeira só poderia ser a morte.

Benito Varela Jácome assinala que o tema da metamorfose da dama misteriosa em caveira não apenas era recorrente como determinava o arrependimento dos protagonistas no teatro espanhol do século XVII – conhecido como *Siglo de Oro*, do qual fazem parte as comédias de Lope de Vega e de Tirso de Molina¹⁴⁷. Não é o que ocorre em *Espronceda*, como o próprio crítico tratará de enfatizar mais à frente:

*Pero lo singular es que Espronceda rompe con el tradicional arrepentimiento de los réprobos en el teatro español del Siglo de Oro. En su transgresión de los preceptos religiosos, el agente del poema supera la bipolarización maniqueísta del “Bien” y del “Mal”; no teme al Cielo ni al Infierno*¹⁴⁸.

¹⁴⁶ O autor alcança o efeito de quebra do ideal ao encobrir o grotesco com o véu do sublime.

¹⁴⁷ JÁCOME, Benito Varela. Introducción “*El estudiante de Salamanca*”. In: ESPRONCEDA, José de, op. cit., p. 24.

¹⁴⁸ Idem, p. 46.

O domínio absoluto do mal em *El estudiante de Salamanca* é uma nota que destoa tanto da aceção original do mito quanto das demais recriações românticas, mas que ainda assim situa a obra no Romantismo ao evocar o satanismo presente na extrapolação dos limites humanos.

Em 1844, o também espanhol José Zorrilla (1817-1893) recoloca em cena o *Burlador*, de Molina, em seu drama em duas partes *Don Juan Tenorio*, ao recuperar seu nome desde o título e ao aludir às suas façanhas pela voz do próprio sedutor:

Juan. *Aquí está Don Juan Tenorio,
y no hay hombre para él.
Desde la princesa altiva
a la que pesca en ruin barca,
no hay hembra a quien no suscriba;
y a cualquier empresa abarca,
si en oro o valor estriba*¹⁴⁹.

As referências às seduções da duquesa Isabela e da pescadora Tisbea são óbvias e a reposição do *Tenorio* no contexto da consolidação de Don Juan como personagem romântico adquire uma importância essencial, como será visto.

A ação se passa em Sevilha no ano de 1545 e tem início com uma aposta entre Don Juan e outro libertino, Don Luis Mejía, para ver quem causara mais estragos no ano anterior; como se sai vitorioso, o célebre sedutor propõe nova aposta, prometendo seduzir num prazo de seis dias a noiva do rival e uma noviça prestes a completar seus votos.

Zorrilla acrescenta ao seu *Tenorio* um satanismo que não estava na versão original, oriundo, como foi evidenciado, do conhecimento das demais recriações românticas e da profusão do homem fatal na primeira metade do século XIX.

De acordo com Aniano Peña, “*Las alusiones [ao satanismo] en el Tenorio son ciertamente numerosas en boca de sus personajes [...], ya para acentuar su destreza, fuerza y valor físicos, ya su arrojo y temeridad con los muertos y su poder seductor en el terreno del amor*”¹⁵⁰. Em algumas ocasiões os personagens vacilam em afirmar se Don Juan estaria acompanhado por satanás ou se seria a própria encarnação do mesmo:

Brígida. *Preciso es que tu amo [Don Juan] tenga
algún diablo familiar.*

Ciutti. *Yo creo que sea él mismo
un diablo en carne mortal
porque a lo que él, solamente
se arroja Satanás.*

(p. 154)

¹⁴⁹ ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Edición de Jean-Louis Picoche. Barcelona: Ed. De Bolsillo, 2007, p. 83. Todas as demais referências à obra terão por base esta edição.

¹⁵⁰ PEÑA, Aniano. Introducción. In: ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 51.

Em parcela considerável da primeira parte do drama as alusões ao satanismo de Don Juan – que também podem guardar pontos de contato com o Fausto, de Goethe, como observou Jean-Louis Picoche¹⁵¹ – integrariam uma estratégia de Zorrilla para mostrar *Tenorio* como um personagem sobre-humano, expressão máxima do mal irremediável¹⁵².

Nesse âmbito, o título do quarto Ato de primeira parte, “*El Diablo a las puertas del Cielo*”, torna-se sugestivo ao indicar uma via de salvação para Don Juan, que neste drama está intimamente vinculada ao amor de uma mulher. Segundo Aniano Peña,

*La salvación por el amor sitúa de lleno el drama dentro del gusto romántico. Aunque Zorrilla sigue aquí la trayectoria ya iniciada por Zamora (cuyo don Juan se arrepiente y apela a la piedad divina), al unir los nuevos elementos de mujer y amor, contribuye a ese alto sentido de redención romántica*¹⁵³.

Zorrilla acaba por combinar, desse modo, a vertente da absolvição cristã à da redenção pelo amor, abordadas de certa maneira em boa parte das versões românticas do mito.

Ainda no segundo Ato, Don Juan põe em prática seu plano de seduzir uma noviça, Dona Inés de Ulloa, mediante o auxílio de sua ama, Brígida. Ao contrário do que normalmente se espera, ele se apaixona por Dona Inés só de ouvir a descrição que a ama faz da jovem. Encerrada em um convento ao nascer, Inés encarna a mulher ideal, símbolo da pureza e do desconhecimento completo do amor, que desperta com força graças às palavras de Brígida a respeito de Don Juan, o qual só vira de longe.

Essa construção singular da personagem é necessária na tentativa de conferir coerência à mudança repentina que se opera no caráter do célebre sedutor, registrada em sua fala:

Juan. *Tan incentiva pintura
los sentidos me enajena,
y el alma ardiente me llena
de su insensata pasión.*
[...]
*Poco es el centro de un claustro;
¡al mismo infierno bajara,
y a estocadas la arrancara
de los brazos de Satán!* (p. 123)

Em nota a esta passagem, Jean-Louis Picoche sublinha que, a partir desse momento, satanás se transforma em inimigo de Don Juan¹⁵⁴.

¹⁵¹ PICOCHÉ, Jean-Louis. Nota nº 184 a *Don Juan Tenorio*. In: ZORRILLA, José, op. cit., p. 154.

¹⁵² PEÑA, Aniano, op. cit., p. 52.

¹⁵³ Idem, p. 31.

¹⁵⁴ PICOCHÉ, Jean-Louis. Nota nº 144 a *Don Juan Tenorio*. In: ZORRILLA, José, op. cit., p. 123.

Ao abandonar a esfera satânica de sua personalidade, ele se encaminha para a redenção e sua linguagem sedutora torna-se genuína ao expressar um arrebatamento sincero, como no primeiro diálogo que ele trava com Dona Inés após raptá-la do convento:

Juan. *Esa armonía que el viento
recoge entre esos millares
de floridos olivares,
que agita con manso aliento;
ese dulcísimo acento
con que trina el ruiseñor
de sus copas morador,
llamando al cercano día,
¿no es verdad, gacela mía,
que están respirando amor?*
[...]
*mira aquí a tus plantas, pues,
todo el altivo rigor
de este corazón traidor
que rendirse no creía,
adorando, vida mía,
la esclavitud de tu amor.*

(p. 164 - 166, grifo do autor)

De modo semelhante à versão original do mito, Don Juan busca na atmosfera natural elementos para compor sua sedução. Neste caso, ele se vale da interação amorosa entre o vento e as oliveiras e da harmonia do canto do rouxinol para convencer Inés de que tudo ao redor conspira para o amor de ambos. Em seguida, o célebre sedutor utiliza a linguagem do amor cortês não mais como mero ornamento, pois adere voluntariamente à escravidão que lhe é oferecida. Para Jean-Louis Picoche, neste longo diálogo, Don Juan se esquece pela primeira vez das necessidades materiais (como preparar a fuga de ambos, o que acarreta a catástrofe ao final da primeira parte), visto que está verdadeiramente apaixonado¹⁵⁵. Sendo assim, sua argumentação dispensa a duplicidade intrínseca às palavras do *Burlador*, de Molina, desconsiderando o aspecto ético da sedução¹⁵⁶.

Em resposta à declaração de Don Juan, Inés atribui a eficácia de sua sedução a um poder diabólico:

Inés. *Tal vez poseéis, Don Juan,
un misterioso amuleto,
que a vos me atrae en secreto
como irresistible imán.
Tal vez Satán puso en vos
su vista fascinadora,
su palabra seductora,
y el amor que negó a Dios.*

(p. 166)

¹⁵⁵ Idem, Nota nº 191, p. 164.

¹⁵⁶ Nesse sentido, o movimento de sobreposição do aspecto estético sobre o ético, observado ao longo das recriações do mito por Renato Mezan, teria sua realização plena em Zorrilla.

Distanciando-se mais uma vez do satanismo, o sedutor rebate essa hipótese, afirmando o caráter divino de seu amor:

Juan. [...] *No es, Doña Inés, Satanás
quien pone este amor en mí,
es Dios, que quiere por ti
ganarme para Él quizás.* (p. 167)

O amor de Inés desponta como o instrumento mais adequado à redenção de Don Juan, dada a sua índole sedutora. Totalmente direcionado ao arrependimento, ele renuncia ao seu orgulho e pede a mão de Dona Inés para seu pai, Don Gonzalo de Ulloa, que, graças à fama do sedutor, não aceita o pedido, travando um duelo com ele. Don Juan mata Don Gonzalo e foge em seguida.

Assim encerra-se a primeira parte do drama. A segunda se inicia após uma passagem de tempo de cinco anos, quando Don Juan retorna a Sevilha e se depara com um grande cemitério no qual estão enterradas todas as suas vítimas, inclusive Dona Inés, que morrera de tristeza.

Embora a negativa de Don Gonzalo tenha inicialmente desviado Don Juan do caminho da salvação cristã, em seu monólogo diante dos túmulos ele se mostra arrependido:

Juan. [...] *¡Hermosa noche...! ¡Ay de mí!
¡Cuántas como ésta tan puras,
en infames aventuras
desatinado perdí!
[...]
Inocente Doña Inés,
cuya hermosa juventud
encerró en el ataúd
quien llorando está a tus pies;
[...]
Dios te crió por mi bien,
por ti pensé en la virtud,
adoré su excelsitud,
y anhelé su santo Edén.* (p. 198 - 200)

De acordo com Mercedes Saenz-Alonso, esse monólogo é permeado por uma boa dose de melancolia romântica – presente na meditação de Don Juan em torno das lembranças do passado –, além de materializar o arrependimento do sedutor, que de modo algum é derivado do medo do castigo celeste¹⁵⁷. Para a autora, é nessa passagem que o verdadeiro caráter de Don Juan aparece, até porque não haveria necessidade de mentir diante dos mortos: “*en su monólogo, el sentimiento de Tenorio estaba abierto al arrepentimiento, al amor, a Dios.*

¹⁵⁷ SAENZ-ALONSO, Mercedes, op. cit., p. 116.

*Frente a los demás se le encabrita la posibilidad de un demérito de valor y lanza palabras contradictorias a su verdad”*¹⁵⁸.

Essa abertura espontânea de Don Juan a emoções mais elevadas possibilita a sua remissão quando associada ao fato de Dona Inés ter oferecido a alma a Deus em troca de sua alma pecadora; pode-se afirmar, com isso, que foi literalmente o amor de uma mulher que o salvou. Convém salientar que a redenção do célebre sedutor ocorre após sua morte em um duelo que se seguiu ao seu convite à estátua de Don Gonzalo para jantar, retomando um motivo essencial na versão original do mito. No momento em que a estátua apertava a mão de Don Juan para levá-lo ao inferno, a sombra de Inés intervém e concede o perdão divino a ele, cuja alma ascende aos céus junto com a da amada:

Inés. *Yo mi alma he dado por ti,
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación.
Misterio es que en comprensión
no cabe de criatura:
y sólo en vida más pura
os justos comprenderán
que el amor salvó a Don Juan.* (p. 239 - 240)

O significado romântico da salvação do sedutor não seria, portanto, passível da compreensão de todos, mas apenas dos *justos*, daqueles que compartilham da concepção de amor como um instrumento de purificação da alma. Ao trazer novamente à cena o *Tenorio* de Molina, diante da constelação de Don Juans que lhe disputava a supremacia, Zorrilla confere um acabamento coerente à tendência de remissão ao personagem delineada na primeira metade do século XIX, transformando o *Burlador* temerário que seduzira a pescadora Tisbea em um homem rendido pelo amor¹⁵⁹.

1.2.5- Uma visão crítica sobre o mito de Don Juan: o ensaio de Kierkegaard

Na tentativa de traçar um percurso pelas principais releituras do mito de Don Juan no Romantismo, buscou-se pensá-las de acordo com a exacerbação do indivíduo tão característica desse movimento. Mais distantes da acepção moralizante do mito em sua versão original, os autores do período revelaram as diversas nuances da personalidade do célebre

¹⁵⁸ Idem, p. 118.

¹⁵⁹ Essa união entre a piedade católica e o amor introduzida por Zorrilla teve, inclusive, como assinalou Aniano Peña, forte repercussão na reedição do drama de Alexandre Dumas em 1864, na qual Don Juan é salvo. In: PEÑA, Aniano, op. cit., p. 47.

sedutor. Se, por um lado, o apresentaram como um sujeito demasiado humano, permanentemente frustrado em sua procura pelo sublime, por outro o dotaram de um poder de sedução sobrenatural que lhe permite quebrar limites, recaindo, não raro, no satanismo. Como foi verificado, tal dualidade se aproxima muito do drama experimentado pelo artista romântico.

Em ensaio dedicado à ópera *Don Giovanni* (*As etapas eróticas imediatas ou O erótico musical*, 1843), o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) problematiza algumas dessas questões. Ele enaltece Mozart pela escolha de Don Juan como protagonista de sua ópera, pois a música seria a linguagem mais adequada para expressar o alcance imediato do célebre sedutor, entendido como força, poder da natureza¹⁶⁰.

Nesse sentido, Kierkegaard prefere designar Don Giovanni como um *engañador*, ao invés de sedutor, posto que não enxerga em suas atitudes a premeditação e a astúcia inerentes à sedução. O desejo demonstrado às mulheres é que exerceria o poder sedutor, dispensando a Don Giovanni o uso da palavra:

*Pero ¿con qué clase de fuerza seduce Don Juan? Es la energía del deseo, la energía del deseo sensual. Él desea en cada mujer toda la femineidad, y en eso está la fuerza sensualmente idealizadora con la que puede de un golpe embellecer y conquistar su presa. El reflejo de esta gigantesca pasión embellece y engrandece lo deseado, lo enciende y aumenta su belleza con su reflejo*¹⁶¹.

Essa supremacia do aspecto estético da sedução também norteia as releituras de Hoffmann, Byron, Musset e Zorrilla, embora apenas na primeira Don Juan apareça como um ser musical. Tanto Hoffmann como Kierkegaard associam a sedução demoníaca do personagem ao apelo instantâneo da música, atribuindo-lhe uma imaterialidade que o torna sublime: “*Él no tiene en definitiva esa permanencia; sino que se apresura en un eterno desaparecer, exactamente como la música, de la cual puede decirse que ha pasado tan pronto como ha cesado de sonar y sólo vuelve cuando suena de nuevo*”¹⁶².

Com base na música, Kierkegaard estabelece duas vertentes principais de interpretação do mito. Uma que concebe Don Juan como poder e tem em Mozart seu principal expoente; outra que o representa como indivíduo destituído de toda a idealidade. Como poder, Don Juan tem a capacidade de suplantar qualquer obstáculo, pois se constitui como uma força irresistível que obedece a impulsos primários, encontrando sua melhor expressão na

¹⁶⁰ KIERKEGAARD, Søren. *Los estadios eróticos inmediatos o Lo erótico musical*. Trad. Javier Armada. Buenos Aires: Aguilar, 1967, p. 111.

¹⁶¹ Idem, p. 121.

¹⁶² Idem, p. 124.

música¹⁶³. Como indivíduo, ele se vê oprimido pelo mundo que o rodeia, necessitando agir de forma metódica, reflexiva¹⁶⁴.

Esse ensaio sintetiza a já mencionada dualidade instaurada pelo Romantismo na (re)construção do célebre sedutor, verificada na convivência entre a humanização do personagem e sua esfera sublime, ou até mesmo, satânica. A interpenetração entre esses dois polos da personalidade de Don Juan, longe de ser contraditória, é indicativa das mais bem acabadas releituras do mito dentro do contexto romântico.

¹⁶³ “*Esta es su idealidad, y de ella puedo yo alegrarme tranquilamente porque la música no me lo representa como persona o individuo, sino como poder*”. Idem, p. 131 - 132.

¹⁶⁴ Idem, p. 131 - 133.

CAPÍTULO 2

ÁLVARES DE AZEVEDO SOB A MÁSCARA DE DON JUAN: O ARTISTA, O IDEAL E O DESDOBRAMENTO DO SER

*Vida, ó mádido sonho, de teus gozos
Quais mais fortes, mais longos, mais formosos?!*

Álvares de Azevedo, *O Conde Lopo*, Canto II.

Tendo em vista o amplo panorama acerca do mito de Don Juan traçado no capítulo precedente, convém salientar neste momento em que medida a alusão ao mito pode ser relevante à compreensão dos aspectos essenciais do amor romântico na obra de Álvares de Azevedo (1831-1852). Para tanto, parto de uma breve revisão do contexto histórico-literário da primeira metade do século XIX, a fim de traçar alguns dos pressupostos da configuração do amor na obra do poeta paulista.

Com base nestas informações, assinalo as principais razões para o diálogo estabelecido por Azevedo com o mito, para então partir à análise propriamente dita dos aspectos desse diálogo em sua obra, que inclui elementos como: a compreensão interna do mito, a busca pelo ideal ausente, o artista romântico e o desdobramento do ser.

2.1- Considerações sobre a configuração do amor na obra de Álvares de Azevedo

A obra de Álvares de Azevedo é marcada pela incompatibilidade entre o amor sublime e sua realização sexual, fato que resulta tanto de questões socioculturais inerentes à metade inicial do século XIX, como de fatores relativos ao repertório literário do poeta paulista. Dentro desse contexto, é possível destacar pelo menos duas vertentes essenciais em sua obra: a do amor extremamente idealizado e a da satisfação carnal dos desejos, ligada à descrença e ao satanismo¹⁶⁵. Ainda que estrategicamente apartadas uma da outra, ambas as vertentes se aproximam por veicular a ausência de uma experiência amorosa plena.

¹⁶⁵ A divisão do amor em duas categorias pode soar um tanto arbitrária se considerarmos que, já na metade inicial do século XIX, Stendhal postulava que há quatro espécies diferentes de amor: o *amor-paixão* (amor sublime, no qual o prazer físico ocupa uma posição secundária), o *amor-gosto* (aquele que se ajusta à posição social e aos hábitos das pessoas, sem espaço para imprevistos), o *amor físico* (o amor da caça, que quer se saciar com os prazeres físicos) e o *amor de vaidade* (o amor pelo que o(a) amado(a) representa aos olhos dos outros). Cf. STENDHAL. *Do Amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, Livro Primeiro,

A própria concepção do amor na sociedade daquele período tematiza essa separação, na medida em que a afirmação do Brasil recém-independente passava necessariamente pela contenção dos desejos sexuais em prol do fortalecimento da família. Daí a proeminência do rigor e das convenções na organização familiar, o que, conforme Antonio Candido, muito contribuiu para dividir as mulheres em duas categorias: aquelas voltadas para o casamento, que deveriam permanecer distantes, e as destinadas à prostituição¹⁶⁶. Nesse âmbito, o crítico enxerga na obra de Azevedo uma “alta dose de desejo insatisfeito”: “Se as moças que despertavam interesse estavam fora de alcance, e as acessíveis ficavam muito aquém do interesse, o texto se carrega de idealização erótica e senso de degradação, como dois comportamentos igualmente inibidores”¹⁶⁷.

A esse processo se coaduna, no plano literário, o destaque adquirido pelo amor romântico, em especial nos romances da época. De acordo com Maria Ângela D’Incao,

[...] teria havido, no decorrer do século XIX no Brasil, uma mudança na sensibilidade em relação ao que se chama ora de amor, ora de sexualidade. Como consequência dessa mudança, teria havido um afastamento dos corpos dos que se amam, os quais passaram a ser mediados por um conjunto de regras prescritas pelo amor romântico¹⁶⁸.

A autora salienta que esse conjunto de regras estava assentado na passividade dos amantes, os quais amavam mais o amor em si, do que seus pares¹⁶⁹.

Por outro viés, a dissociação entre o amor sublime e o amor sexual operada pelo poeta paulista deriva da tradição literária e da recepção do Romantismo europeu em sua obra. Cilaine Alves evidencia que o amor não realizado não é uma característica exclusiva da obra do autor de *Lira dos Vinte Anos*, e muito menos algo relacionado diretamente à sua pessoa, como por muito tempo havia ressaltado a crítica literária. A autora demonstra que a idealização extrema do amor e a impossibilidade de sua realização não só já estavam presentes nos romances de amor cortês da Idade Média, como refletem um procedimento artístico tipicamente romântico, segundo o qual a não concretização amorosa seria fonte de transcendência e de exaltação da lírica¹⁷⁰:

Capítulo 1. Apesar de restrita, a divisão que estabelecemos aqui se mostra eficaz porque reflete de certo modo o conflito instaurado pelo Romantismo entre o ideal e o real.

¹⁶⁶ CANDIDO, Antonio. Introdução. In: AZEVEDO, Manuel A. Álvares de. *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Global, 1985, p. 10.

¹⁶⁷ Idem, p. 11.

¹⁶⁸ D’INCAO, Maria Ângela. O amor romântico e a família burguesa. In: _____ (org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989, p. 61.

¹⁶⁹ Idem, p. 66.

¹⁷⁰ ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998, p. 82-83.

A distinção entre um amor casto e ideal e outro que sacia a carne, embora entediante, liga-se, na obra de Álvares de Azevedo, à ideia de separação entre corpo e espírito. Indica que, se o único sentimento amoroso válido é “casto e puro”, o alvo perseguido é a porção essencialmente espiritual do indivíduo, fazendo do sentimento amoroso imaculado a via que poderá elevar a alma a um plano divino, fora do âmbito da realidade física ¹⁷¹.

Essa idealização também pode ser entendida como uma tomada de posição frente a uma realidade decepcionante e por demais restritiva, procedimento típico do poeta sentimental referido por Schiller:

[...] o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Ideia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte. Visto, portanto, que aqui ocorre uma dualidade de princípios, depende de qual dos dois *predominará* na sensação e na expressão do poeta, sendo possível, consequentemente, uma diversidade no tratamento. Surge, pois, a questão de saber se pretende deter-se mais na realidade ou mais no Ideal – se pretende apresentar aquela como um objeto de aversão ou este como um objeto de propensão. Sua expressão será, portanto, ou *satírica* ou *elegíaca* [...] ¹⁷².

Diante disso, dentre outros temas, o amor em Azevedo desenvolve-se mediante certo dualismo, captado por Sílvio Romero: “Às vezes é um lirismo idílico e todo confiante, mas puramente ideal; outras vezes é a amargura de quem não encontrou ainda um coração que o compreendesse, ou a pintura dalguma cena lasciva” ¹⁷³. O próprio poeta havia explicitado essa dupla perspectiva em seu prefácio à *Lira dos Vinte Anos*, através do conceito de *binomia* ¹⁷⁴.

O diálogo estabelecido com o mito de Don Juan pode ser pensado a partir daí. Tomado como modelo de uma vivência incansável do amor, o sedutor remete à transgressão diante dos valores impostos pela sociedade, representando, segundo um viés romântico, a possibilidade de ultrapassagem da realidade empírica. Embora essa transgressão esteja presente em alguns momentos da lírica e da prosa azevedianas, ela não chega a se completar, visto que o amor carnal é interpretado por um ângulo depreciativo, pois não levaria à esfera sublime.

¹⁷¹ Idem, p. 85.

¹⁷² SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 64 (grifos do autor).

¹⁷³ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, vol. 3, p. 951.

¹⁷⁴ “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?” In: AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 139. Todas as referências aos poemas de Azevedo, inclusive ao prefácio à 2ª parte da *Lira dos Vinte Anos* terão por base esta edição. Sendo assim, serão apenas indicadas as páginas ao lado das próximas referências.

2.2- Razões para o diálogo com o mito

Segundo foi mencionado acima, uma das razões essenciais para o interesse de Álvares de Azevedo pelo mito de Don Juan reside em sua irrupção como personagem representativo da transgressão em relação aos valores socialmente constituídos. De acordo com Vagner Camilo, a retomada de mitos como o de Fausto e o de Don Juan pelo poeta paulista pode ser compreendida dentro do contexto de transição do patriarcalismo para o individualismo moderno¹⁷⁵. O autor demonstra que o anseio liberal de Azevedo é marcado por contradições, visto que em seus discursos ele defende a difusão dos bons costumes na sociedade brasileira, mas, em suas obras, como *Macário*, nega esses mesmos costumes pelo fato de estarem atrelados à afirmação retrógrada do patriarca¹⁷⁶.

Nesse sentido, essas contradições poderiam ser estendidas, de certo modo, a alguns aspectos da apreensão do mito pelo poeta paulista. O rigor das convenções sociais desencadeia em sua obra uma tentativa de libertação, tanto pela extrema idealização amorosa, afinada ao amor romântico, como pelo satanismo implícito na rejeição à ordem, examinado, por exemplo, na novela *Noite na Taverna*, na qual Karin Volobuef observa

[...] o triunfo do eu da subjetividade romântica sobre todas as limitações morais, ditames de conduta, regras de convivência, inclusive códigos legais. Mas justamente na medida em que fere todos esses códigos e padrões aceitos, *Noite na taverna* é essencialmente uma *negação da sociedade*, um grito de repúdio às estruturas sociais, às convenções, às instituições. [...]. Azevedo concentra-se, dessa forma, na face oculta, nas entranhas mais sórdidas e normalmente reprimidas da sociedade¹⁷⁷.

Ao encarnar um misto de ser angélico e demoníaco no século XIX, o personagem de Don Juan reflete, em certo sentido, a cisão experimentada pelo indivíduo romântico em virtude da ruptura com a autoridade e com as crenças. Segundo Octavio Paz, “*La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen*”¹⁷⁸.

Residiria aí mais um fator responsável pelo interesse de Azevedo pelo mito, uma vez que a duplicidade permeia tanto a estrutura de sua obra como a construção de seu sujeito lírico e de seus personagens. A explicitação do conceito de *binomia* permite ao poeta transitar

¹⁷⁵ CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do Segundo Reinado. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 33, p. 61-108, jul./dez. 2011, p. 90.

¹⁷⁶ Idem, ibidem.

¹⁷⁷ VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro. Palestra apresentada na mesa redonda “Pontos de contato entre o Romantismo alemão e o Romantismo brasileiro”. Simpósio *O ser romântico: Reflexões sobre o Romantismo no Brasil e na Alemanha*. UERJ/UFRJ, 2001, s/p (grifo da autora).

¹⁷⁸ PAZ, Octavio. *Los Hijos del limo*. In: _____. *Obras completas*. Edición del autor. Ciudad de México: Fondo de Cultura económica, 1993. Vol. 1 (“La casa de la presencia”), p. 372.

entre o grotesco e o sublime, aproximando-se intencionalmente dos postulados de Victor Hugo em seu *Prefácio a Cromwell*.

O personagem de Don Juan opera um movimento semelhante a esse. O próprio Hugo, como foi visto no capítulo anterior, havia relacionado a perdição do célebre sedutor às manifestações corpóreas, inseridas no domínio do grotesco¹⁷⁹. A isto corresponderia a esfera diabólica de Don Juan, o qual, como indivíduo cindido, não se restringe ao baixo, apontando também para o sublime, em especial nas recriações românticas. Mais à frente, Hugo reconhece brevemente essa dualidade ao afirmar que em personagens como Fígaro, Osrick, Mercutio e Don Juan o grotesco aparece velado pela graça e elegância¹⁸⁰.

Na distinção levantada por Schiller entre o sublime e o belo, este corresponderia ao mundo sensível que aprisiona o ser humano, liberto apenas pelo sublime:

Embora ela (a sensibilidade), através de imperceptíveis influências de um gosto debilitado, tenha enorme ascendência sobre o homem e tenha conseguido penetrar, sob o sedutor invólucro do belo espiritual, até a mais recôndita morada da legislação moral, para aí envenenar na sua fonte a santidade das máximas, ainda assim basta com frequência uma única emoção sublime para rasgar essa teia de embuste [...] ¹⁸¹.

Como foi visto, se por um lado o Don Juan romântico é uma presa fácil das sensações mundanas, dos crimes e dos vícios, por outro ele reconhece a necessidade de libertar-se dos mesmos, recorrendo, por vezes, às *vias ilícitas*, para usar os termos de Jean Starobinski.

Em Álvares de Azevedo, mais particularmente nas narrativas de *Noite na Taverna*, os personagens anseiam tomar parte nos mistérios da existência pelo excesso de crimes e pela experimentação das sensações até o limite. Conforme se verá, de modo semelhante a Don Juan, sujeito lírico e os personagens azevedianos vivenciam a frustração decorrente da impossibilidade de apreensão do ideal sublime na vida empírica, incorrendo na descrença.

2.3- Os interlocutores de Álvares de Azevedo na construção do mito

Antes de passar à análise propriamente dita do uso que Azevedo fez do mito de Don Juan na construção de sua *persona* literária, é necessário esclarecer algo acerca de sua relação com os autores das principais versões do mito aludidas anteriormente.

¹⁷⁹ HUGO, Victor, op. cit., p. 31 (nota 49).

¹⁸⁰ Idem, p. 50.

¹⁸¹ SCHILLER, Friedrich. Acerca do sublime. In: _____. *Teoria da tragédia*. Trad. Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964, p. 58-59.

Seu conhecimento das interpretações de Byron e Musset é evidente, dada a importante repercussão de ambos os autores em sua obra, fato amplamente reconhecido pela crítica. No que diz respeito aos outros autores, sabe-se que ele leu o *Don Juan ou le festin de pierre*, de Molière, cujo o trecho mais famoso, sobre o ceticismo do célebre sedutor, serve de epígrafe a *O Poema do Frade*¹⁸². Não há certeza se o poeta paulista teve contato com a versão original, atribuída a Tirso de Molina, pois não foram encontradas referências diretas nem a trechos da obra, nem ao autor. No entanto, ele não ignora que o mito é oriundo do teatro espanhol, conforme esclarece em nota ao seu ensaio sobre *Jacques Rolla*: “O Convidado de Pedra do teatro Espanhol, onde Molière buscou o seu *Festin de Pierre*”¹⁸³.

Quanto a Hoffmann, há diversos momentos em que Azevedo alude ao autor alemão, embora não diretamente ao seu conto sobre o mito. As afinidades entre ambos foram estudadas por Karin Volobuef, para quem o interesse dos escritores brasileiros por Hoffmann deriva do fato de que ele “admitia uma leitura não apenas de transcendência estética ou espiritual, mas também de transgressão social”¹⁸⁴.

A recepção do *Don Juan*, de Byron, por Álvares de Azevedo elucida muito de sua concepção do mito. Como foi visto no capítulo anterior, a interpretação das obras do autor inglês foi marcada pela associação estabelecida entre os protagonistas e a figura do próprio Byron, visível não apenas na Europa, como no Brasil. Isso pode ser válido tanto para a vertente dita *byroniana* de sua obra, em que predomina o herói maldito, quanto para a *não byroniana*, à qual pertence, como se sabe, o *Don Juan*¹⁸⁵. Em relação à primeira vertente, Cilaine Alves observa que “O processo de aculturação do byronismo em São Paulo, ainda segundo Onédia Carvalho, tendeu a adotar e a fundir o mito do homem fatal na figura do próprio Byron”¹⁸⁶. Quanto a segunda vertente, sabe-se que o narrador de *Don Juan*, identificado na *persona* de Byron, está muito mais próximo da configuração mítica do célebre sedutor, que mescla seu caráter cínico e rebelde à procura pelo ideal, do que do protagonista de seu épico inacabado. A isso se acrescenta a já mencionada combinação entre certos elementos do mito e características típicas do homem fatal, constante em algumas releituras românticas em solo europeu, como a de Hoffmann. Se a figura do homem fatal pode confundir-se em certos momentos com o personagem de Don Juan, o mesmo vale para Byron.

¹⁸² « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit ». In: AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas* (2002), p. 305.

¹⁸³ AZEVEDO, Álvares de. Estudos Literários. In: _____. *Obras Completas*, v. II. Homero Pires (org.). São Paulo: Cia Editora Nacional, 1942, p. 300.

¹⁸⁴ VOLOBUEF, Karin, op. cit., s/p.

¹⁸⁵ Cf. BARBOSA, Onédia C. de Carvalho, op. cit., p. 17-19.

¹⁸⁶ ALVES, Cilaine, op. cit., p. 105-106.

Outro fator que pode ter contribuído para a aproximação entre o homem fatal e Don Juan residiria na maior acessibilidade das obras *byronianas* entre os leitores brasileiros, já que eram mais facilmente traduzíveis do que o *Don Juan*. Vejamos como isso repercute em Álvares de Azevedo.

Em seu ensaio sobre *Jacques Rolla*, o poeta paulista reconhece as duas vertentes da obra de Byron aludidas acima ao associar *Child Harold* (da vertente *byroniana*) ao “fel da blasfêmia” e *Don Juan* à “sátira ervada em todo o veneno do iambo”. Contudo, admite que o riso desta última encobre mágoas profundas¹⁸⁷. Desse modo, ele não restringe *Don Juan* à sátira, compreendendo a variação de tom dentro do próprio poema, como deixa claro em seu prefácio à segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*: “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” (p. 140).

Álvares de Azevedo confunde, em certos momentos, a figura de Byron com o próprio Don Juan, como fica claro em seu ensaio: “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset”, no qual a descrença e o ar misterioso de Byron, presente também no homem fatal de suas obras *byronianas*, se estende ao personagem de Don Juan:

[...] Byron, sob seu manto negro de Don Juan, guardava no peito uma chaga dorida e funda [...] ¹⁸⁸.

[...] e depois aquela vida estuante que lhe foi na Itália a eiva interna de dor que o fazia rir do escárnio da vingança [...] as noites do Lovelace poeta [Byron] tinham ainda um sonho por aquele ideal que ele buscava entre todas, apertando-as como seu Espanhol leviano uma a uma as pobres abandonadas no seu peito de mármore – nos lábios de Don Juan vagueavam murmúrios, e a harmonia sussurrava por aquela visão que ele buscara em Chaworth, em tantos olhos límpidos, e tantos seios puros e lábios em fogo [...] ¹⁸⁹.

Na passagem acima, o poeta paulista adota a postura romântica de redenção de Don Juan, ao projetar-se para a dimensão interna do personagem, colocando-o como um ser permanentemente frustrado na busca do ideal, ao mesmo tempo em que o associa ao homem fatal byroniano, pela dor profunda que carrega e pela anulação da capacidade de amar, perceptível na imagem do *peito de mármore*. Ao aproximar Byron de Don Juan, Azevedo relaciona a origem da descrença à ausência do ideal amoroso, recorrendo a episódios pessoais do autor inglês – como seu amor não realizado por Mary Chaworth, que passou a representar um ideal a ser perseguido – para justificar seu comportamento diabólico¹⁹⁰.

¹⁸⁷ AZEVEDO, Álvares de., op. cit. (1942), p. 277.

¹⁸⁸ Idem, p. 312.

¹⁸⁹ Idem, p. 316.

¹⁹⁰ Ao se referir a esse ensaio, Antonio Candido afirma que nele “[...] o ceticismo dos românticos vem justificado pelo sofrimento que o acompanha e lhe confere uma espécie de carta de nobreza”. CANDIDO, Antonio. A

Essa postura de remissão ao célebre sedutor ganha corpo em Álvares de Azevedo através de seu contato com o *Namouna*, de Musset. Fausto Cunha havia mencionado o parentesco entre este poema e o épico de Byron, que, como vimos, levou Musset a ter de se defender de acusações de plágio. O próprio Azevedo, como bem lembrou o crítico, saiu em defesa do autor de *Namouna* em seus ensaios¹⁹¹.

Em “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset”, o poeta paulista afirma que “de Musset a Byron a relação não é um plágio, uma cópia. É porventura uma inspiração”¹⁹². Ele havia diferenciado ambos os poetas pelo prisma da descrença: “A descrença de Musset é mais suave, mais aérea, de uma melodia que canta intimamente. [...] Foi ao amanhecer de um sonho assombrado pelos cantos de *Don Juan*, que ele acordou incrédulo”¹⁹³. É necessário lembrar que a descrença em *Don Juan* é proveniente do narrador, não do personagem.

A semelhança entre *Namouna* e o poema de Byron restringe-se mais à escolha do tema e às digressões, conforme foi verificado. Quanto ao tratamento do tema, embora ambos os autores se encaixem na vertente de remissão ao mito, Musset elimina o sarcasmo presente na linguagem de Byron, o que lhe permite uma maior aproximação ao célebre sedutor – daí o fato de Azevedo ter afirmado que a descrença em Musset canta mais intimamente.

Isso justifica a profunda afinidade entre Álvares de Azevedo e Musset. De modo geral, a centralidade do motivo da desilusão no autor francês, calcada muitas vezes na busca por um ideal amoroso que não se ajusta à realidade corpórea do indivíduo, repercute de modo significativo na obra do poeta paulista. Daí a leitura intimista do mito realizada por ambos. A própria configuração da *persona* poética azevediana como adolescente, e a relação disso com a irrealização amorosa¹⁹⁴, é fator de proximidade entre a obra do poeta paulista e *Namouna*, em que é patente a construção de Don Juan como um adolescente desiludido, como foi visto no capítulo anterior.

Ao conceber sua *persona* poética como um Don Juan ora satânico, ora portador de um sofrimento irremediável, Álvares de Azevedo toma Byron e Musset como seus principais interlocutores, embora não descarte os outros.

crítica viva. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750 – 1880*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007, p. 673.

¹⁹¹ CUNHA, Fausto. Álvares de Azevedo ou a contradição criadora. In: _____. *O Romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971, p. 114.

¹⁹² AZEVEDO, Álvares de., op. cit. (1942), p. 320.

¹⁹³ Idem, p. 319.

¹⁹⁴ A representação da *persona* poética azevediana como adolescente foi estudada por CANDIDO (2007) e por CAMILO (2011).

Com base nas considerações expostas aqui, cumpre tratar dos principais aspectos do diálogo travado com o mito de Don Juan pelo poeta paulista. Embora vistos separadamente a fim de promover uma compreensão mais pormenorizada, tais aspectos estão intimamente imbricados em sua obra.

2.4- A compreensão interna do mito

Conforme foi visto, as modificações sofridas na concepção do mito de Don Juan durante o Romantismo estavam assentadas em interpretações que visavam dar conta da dimensão interior do personagem, incidindo na postura de remissão ao célebre sedutor. A retomada do mito por Álvares de Azevedo é norteadada por esse esforço de apreensão das motivações profundas da conduta de Don Juan, visto que este representa alguns dos principais conflitos vividos pelo sujeito lírico e pelos personagens azevedianos.

No drama *Macário*, ao dialogar com o personagem homônimo, Satã lança o pressuposto, já explicitado por Musset, de que ninguém compreende tipos como Don Juan:

Perguntai ao libertino que venceu o orgulho de cem virgens, e que passou outras tantas noites no leito de cem devassas, perguntai a D. Juan, a Hamlet ou ao Fausto o que é a mulher, e nenhum saberá dizer. [...]. Amanhã numa taverna poderás achar Romeu com a criada da estalagem, verás D. Juan com Julietas, Hamlet ou Fausto sob a casaca de um *dandy*. É que esses tipos são velhos e eternos como o sol. E a humanidade que os estuda desde os primeiros tempos ainda não entende esses míseros, cuja desgraça é não entender [...] ¹⁹⁵.

Ao reivindicar a eternidade de personagens célebres, como Fausto, Hamlet, Romeu e Don Juan, Satã deixa implícita a permanente incompreensão sofrida pelos mesmos, já que se eles são velhos e eternos como o sol, são igualmente distantes da humanidade. Ele dá um passo além, ao formular a hipótese de que o principal motivo de sofrimento desses personagens reside justamente no fato de eles não compreenderem. No caso de Don Juan, sua peregrinação desenfreada de mulher em mulher não o levaria, portanto, ao conhecimento do gênero feminino, e aí estaria a origem de seu mal, de acordo com Satã.

Esse pressuposto é retomado na narrativa de Claudius Hermann, em *Noite na Taverna*. Ele encarna um poeta libertino em busca de redenção ao apaixonar-se pela duquesa Eleonora. Enquanto a descreve aos demais convivas da taverna, eles questionam o excesso de

¹⁹⁵ AZEVEDO, Álvares de. *Macário / Noite na Taverna*. Organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006, p. 47.

romantismo de seu relato, já que o tomam apenas por libertino, dando origem a uma discussão sobre o significado do amor para Don Juan:

– Romantismo! deves estar muito ébrio, Claudius, para que nos teus lábios secos de Lovelace, e na tua insensibilidade de D. Juan venha a poesia ainda passar-te um beijo!

– Ride, sim! misérrimos! que não compreendeis o que porventura vai de incêndio por aqueles lábios de Lovelace, e como arqueja o amor sob as roupas gotejantes de chuva de D. Juan o libertino! [...]. Mil vezes insanos que nunca sonhastes o Espanhol acordando no lupanar, passando a mão pela fronte, e rugindo de remorso e saudade ao lembrar tantas visões alvas do passado!¹⁹⁶

Diferentemente dos outros, ele enxerga a dimensão profunda do caráter do célebre sedutor, sendo capaz de descobrir o amor sob suas roupas gotejantes. Ao identificar-se com Don Juan, Hermann desmente a insensibilidade imposta ao personagem – reflexo de uma interpretação superficial do mito –, admitindo a possibilidade de ele se lembrar das mulheres de seu passado – algo impensável para o *Burlador*, de Molina – e de sentir um remorso feroz pelo mal que lhes causou. Esses elementos comprovam a aderência de Azevedo à postura romântica de remissão de Don Juan, uma vez que, ao atribuir-lhe sentimentos, ele justifica de certa forma a sua conduta.

Como a duquesa era casada, Hermann recorre ao ardil de narcotizá-la todas as noites para possuí-la. Ele chega a raptá-la, trazendo a ruína a ela e ao seu marido. Em poema dedicado à Eleonora, Hermann concebe a figura feminina ideal como elemento indispensável à sua redenção, encarnando o personagem de Don Juan:

Não me odeies, mulher, se no passado
Nódoa sombria desbotou-me a vida:
No vício ardente requeimando os lábios
E de tudo descri com fronte erguida.

A masc'ra de Don Juan queimou-me o rosto
Na fria palidez do libertino:
Desbotou-me esse olhar – e os lábios frios
Ousam de maldizer meu destino

[...]

Então, mulher, acordarei: do lodo
Onde Satã se pernoitou comigo,
Onde inda morno perfumou seu molde
Cetinoso nuez de formas níveas.
E a loira meretriz nos seios brancos
Deitou-me a fronte lívida, na insônia
Quedou-me e febre da volúpia à sede
Sobre os beijos vendidos.

E então acordarei ao sol mais puro,

¹⁹⁶ Idem, p. 141.

Cheirosa a fronte às auras da esperança!
Lavarei-me da fé nas águas d'ouro
De Madalena em lágrimas – e ao anjo
Talvez que Deus me dê, curvado e mudo
Nos eflúvios do amor libar um beijo,
Morrer nos lábios dele!¹⁹⁷

O poema é marcado por um claro movimento do grotesco ao sublime, de modo a tornar mais expressiva a remissão deste Don Juan. Ao fazer uso de um léxico relativo à podridão, o sujeito lírico vincula o grotesco ao engodo que o aprisionou a aparências mundanas, impedindo seu encontro com o ideal. Entretanto, ele admite a hipótese, aproximando-se do sublime schilleriano, de ascender a um plano elevado por intermédio de uma emoção divina¹⁹⁸.

Ao colocar-se como vítima de um embuste preparado por Satã, Hermann destitui-se de uma parcela de sua culpa, atribuindo à meretriz a responsabilidade pela sua perdição. De acordo com Denis de Rougemont, na visão dualista oriunda da religião cátara, a mulher foi utilizada como uma isca de Satã para aprisionar as almas em corpos materiais, separadas de seu espírito. Por outro lado, o autor mostra que “À Mulher, instrumento de perdição das almas, corresponde Maria, símbolo da pura Luz salvadora, Mãe intacta (imaterial) de Jesus e, ao que parece, Juíza cheia de doçura dos espíritos libertados”¹⁹⁹. Nesse sentido, Hermann pensa que por meio do amor de Eleonora – caracterizada várias vezes ao longo de seu relato como uma mulher divinizada, chegando a ser comparada a Deus²⁰⁰ – poderá recuperar sua unidade perdida.

Ele representa em certa medida a figura do homem fatal, no sentido de que arruína sua amada, chegando a deleitar-se com isso²⁰¹. No entanto, inserindo-se na linha das interpretações românticas do mito de Don Juan, Hermann caracteriza seu satanismo como algo anterior a ele, eliminando de vez sua responsabilidade pelo mal causado.

Tal como o célebre sedutor, ele oscila a todo o momento entre o instinto – ao caracterizar seu amor como a “sede da fera” – e a aspiração sublime, que não se concretiza

¹⁹⁷ Idem, p. 154 - 156.

¹⁹⁸ Embora não se saiba ao certo se Álvares de Azevedo conheceu a versão de Púchkin, nota-se no poema de Hermann pontos em comum com o já referido diálogo entre Don Juan e Dona Anna no drama do escritor russo. No plano externo, Hermann e Don Juan são retratados como artistas que de algum modo se interpõem entre o marido e a mulher; já na dimensão interna, há o mesmo movimento de fuga de uma realidade material enganosa (representada pelo grotesco, ou até mesmo pelo belo schilleriano) por meio de um arrebatamento sublime.

¹⁹⁹ ROUGEMONT, Denis de, op. cit., p. 108-110.

²⁰⁰ “Acerquei-me dela [Eleonora]: ajoelhei-me como ante Deus”. In: AZEVEDO, Álvares de. (2006), op. cit., p. 156.

²⁰¹ Em já citado capítulo destinado ao estudo da origem e da profusão dos homens fatais na literatura romântica, Mario Praz havia enxergado no comportamento desses heróis uma “volúpia perversa da destruição”. PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996, p. 88.

por duas razões: A primeira é a de que Eleonora aparece destituída de sua plenitude feminina, por não corresponder ao amor de Hermann, permanecendo adormecida durante o ato sexual²⁰². A outra reside na profanação da mulher, pois, segundo Cilaine Alves Cunha,

[...] o rapto da duquesa culmina na morte shakespeariana dela e de seu marido Maffio, confirmando, a despeito das intenções iniciais do narrador, que o desencanto da vida proporcionado pela violência e pelo vício impossibilita a existência da beleza espiritualmente pura²⁰³.

No poema em prosa “Adeus!”, incluído nos *Esparsos das Poesias Completas* de Azevedo, o sujeito lírico se despede de tudo o que amou, incluindo temas caros à primeira parte de *Lira dos Vinte Anos*, como a peregrinação pela natureza e os amores sonhados. Seguindo a concepção exposta em *Claudius Hermann*, ele encarna um Don Juan que se dirige às várias amadas do passado, além de associar o mito à busca pela transcendência:

E adeus vós, vós também que eu amei, que eu amo ainda, entre as lágrimas da despedida, belezas dos meus sonhos! Tantas e tão belas! [...].
Adeus vós! que amei e todos que me embriagastes meus dias, que me encheistes de ilusões e esperanças as minhas noites! Que me fizestes pensar no mistério do peito do cavaleiro – Don Juan, e que me fizestes crer que o homem é como a borboleta e as aves de Deus – que tem por sina amar todas as flores e beber nelas todas as gotas de mel – vagarear por todas as primaveras, amar todas as auroras e todas as tardes, todas as sombras e todas as águas! que o homem é como a lira do poeta abandonada ao ermo, – vibra a todos os alentos da noite! (p. 533-534).

O sujeito lírico não apenas se recorda de suas amadas, como frisa que ainda as ama, construindo-se como um Don Juan romântico. A diferença é que aqui elas permanecem restritas ao plano dos sonhos e das ilusões. O diálogo com o mito tematiza a tentativa de o sujeito lírico abranger o todo, afirmando-se como um ser sublime. A magnitude da aptidão de amar do célebre sedutor é, inclusive, relacionada diretamente à criação poética, pelo fato de a Lira buscar inspiração em todos os alentos. Isso seria reflexo de um procedimento tipicamente romântico, caracterizado por Antonio Candido como “o gosto pelo concreto [que] leva a diminuir a capacidade de escolha, porque tudo interessa e o espírito quer abranger a variedade das coisas”²⁰⁴.

²⁰² O nome Eleonora poderia inclusive remeter à Leonora esQUIVA do poeta Torquato Tasso (1544 - 1595).

²⁰³ CUNHA, Cilaine Alves. Posfácio: Intersecção de *Macário* e *Noite na taverna*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário / Noite na Taverna*. São Paulo: Globo, 2006, p. 187.

²⁰⁴ CANDIDO, Antonio. A Educação pela Noite. In: _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 21.

2.5- A aspiração ao ideal e a constatação de sua ausência

Conforme foi mencionado, em Álvares de Azevedo a vivência física do amor é responsável tanto por restringir a ascensão ao ideal, como pode ser sintomática da constatação da ausência desse ideal. Prisioneiro dos apelos do mundo sensível, o personagem de Don Juan também vive em certa medida esse conflito, já que, em boa parte das releituras românticas, ele direciona seus anseios a um ideal inexistente, ainda que tenha êxito em suas variadas conquistas.

Isso interfere na postura da *persona* literária de Azevedo diante do mito. Nos momentos em que o célebre sedutor representa a ausência do ideal amoroso, verifica-se certa cumplicidade com o mesmo. Já nas ocasiões em que ele simboliza uma experiência amorosa plena, observa-se um distanciamento.

No fragmento X do poema “Ideias Íntimas”, da segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, a relação entre o sujeito lírico e o personagem de Don Juan se dá de modo tenso. Se na primeira e terceira (poemas compatíveis) partes da *Lira* havia certa identificação, na segunda a construção binômica permite que o Eu ironize sua atitude diante do mito²⁰⁵.

O poema é composto por catorze fragmentos e consiste numa “viagem” empreendida pelo sujeito lírico ao redor de seu próprio quarto, na qual ele trata de seus hábitos, anseios e procedimentos de criação poética de forma mais objetiva. No fragmento X, ele volta-se para o seu leito, palco das leituras e dos sonhos:

X

Meu pobre leito! eu amo-te contudo!

Aqui levei sonhando noites belas;
As longas horas olvidei libando
Ardentes gotas de licor doirado,
Esqueci-as no fumo, na leitura
Das páginas lascivas do romance...

Meu leito juvenil, da minha vida
És a página d’ouro. Em teu asilo
Eu sonho-me poeta e sou ditoso,
E a mente errante devaneia em mundos
Que esmalta a fantasia! Oh! quantas vezes
Do Levante no sol entre odaliscas
Momentos não passei que valem vidas!
Quanta música ouvi que me encantava!
Quantas virgens ame! que Margaridas,

²⁰⁵ Para Karin Volobuef, “A ironia romântica implica, pois, um distanciamento crítico que permite ao poeta questionar sua própria obra”. In: VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999, p. 93.

Que Elviras saudosas e Clarissas
Mais trêmulo que Faust eu não beijava,
Mais feliz que Don Juan e Lovelace
Não apertei ao peito desmaiando!

Ó meus sonhos de amor e mocidade,
Por que ser tão formosos, se devíeis
Me abandonar tão cedo... e eu acordava
Arquejando a beijar meu travesseiro? (p. 157)

Como se vê, a experiência de leitura associada aos sonhos constituiria fonte de plenitude amorosa em um primeiro momento. Através da imaginação desencadeada pelo ato de leitura, o sujeito lírico coloca-se em um polo de superioridade em relação a Don Juan, visto que amou muito mais intensamente no plano dos sonhos, como denota a expressão *mais feliz*. Nesse momento, o amor sonhado superaria o amor vivido fisicamente, constituindo-se como veículo de transcendência.

Entretanto, na estrofe seguinte essa concepção é bruscamente desmontada. Mediante o recurso da ironia romântica, o sujeito lírico questiona sua própria posição de amante platônico, pelo ridículo em acordar beijando o próprio travesseiro. Se num momento inicial as visões da fantasia pareciam oferecer a plenitude, em seguida o Eu reconhece a impossibilidade de concretização do amor no sonho. A introdução do elemento cômico reforça a distância entre ele e Don Juan, aqui encarado como um amante vigoroso.

Ao atentar para essa passagem, Vagner Camilo afirma que “O contraste entre o ideal desejado e o real constatado faz, assim, com que o cômico ceda o passo à ironia trágica”²⁰⁶. Desse modo, a ausência do ideal amoroso traz grande infelicidade ao sujeito lírico – mascarada pelo cômico –, desembocando não raro na descrença.

Em *O Poema do Frade* e *O Conde Lopo*, a ausência do ideal é novamente confirmada como a origem de um comportamento cético diante da vida, como Álvares de Azevedo já deixara implícito em seus ensaios. No primeiro – uma tentativa de sátira épica à maneira do *Don Juan*, de Byron – a descrença marca a atitude tanto do personagem como do narrador.

O personagem, Jônatas, é concebido como um misto de Don Juan e homem fatal: “Sempre sedento, sempre libertino, / Blasfemando do amor e do destino!” (p. 319). O narrador adota uma postura semelhante a esta, construindo-se como um homem arruinado

²⁰⁶ CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 1997, p. 84.

pelo excesso de paixões: “Lancei-me ao desviver: gastei inteira / Na insânia das paixões a minha vida. / [...] / Quebrei os sonhos meus n’alma descrida” (p. 326) ²⁰⁷.

No mais, o personagem de Jônatas posiciona-se num polo de inferioridade em relação a Don Juan, pela menção ao famoso episódio com a grega Haidée, no Canto Terceiro:

LXIX

O cadáver na praia se estendia
Enjeitado p’lo mar: as roupas úmidas
– O cabelo a correr de areia fria –
As faces roxas, – mãos geladas, túmidas –
Mais alvo ainda que Don Juan dormido,
De fome, sede e frio embranquecido!

LXX

Porém **não vinha** oriental donzela
Envolto o colo em pérolas, correndo
Nos ombros níveos a madeixa bela,
Que o mimoso espanhol na praia vendo
E ao vê-lo nu e pálido, ao relento,
Beijou a face ao belo macilento!

LXXI

Com o seio a bater em seda incerta
Não veio Haidéia, **não**, ao naufragado.
Ninguém passou: a praia era deserta,
E o mar adormecia sossegado,
Só a maré que as ondas tremulava
A nênia à podridão lhe rouquejava!

(p. 338 - 339, grifos nossos).

A passagem descrita acima remete à cena na qual Jônatas chega afogado a uma praia após ter cometido suicídio. A alusão ao episódio de Haidée pela via da negatividade é significativa na medida em que ele representa em Byron um momento de experiência amorosa plena. Enquanto Don Juan havia sido salvo pela jovem grega, símbolo da pureza, Jônatas já chegara morto à praia e sua amada, Consuelo, era uma prostituta, embora, ao que parece, o amasse. Esses elementos conferem materialidade à cena, reforçando a ausência do ideal amoroso, indicada pelo vazio deixado pela amada, substituída pelo canto fúnebre da maré. A construção verbal corrobora ainda mais a sensação de desolamento, pois, se na estrofe LXX, o verbo *vir* no pretérito imperfeito, acompanhado pelo advérbio de negação, sugere que a amada poderia ainda aparecer, na estrofe seguinte o mesmo verbo no pretérito perfeito, combinado com o advérbio duplicado, atesta a total impossibilidade de encontro com o ideal.

Esse mesmo episódio é retomado em *O Conde Lopo* de modo semelhante, na passagem na qual o Conde, personagem representativo da frieza do homem fatal, salva o

²⁰⁷ O verbo gastar traz à tona novamente o épico de Byron, no momento em que o narrador se coloca como Don Juan: “My heart is not much greener; and, in short, I / Have squandered my whole summer while ‘t was May, / And feel no more the spirit to retort [...]” (Canto I, estrofe 213). BYRON, George Gordon, op. cit., p. 77.

Cavaleiro Gastão do afogamento. Como Jônatas, Gastão tentou suicidar-se, aparentemente pelo mesmo motivo: a ausência da mulher ideal:

Parecia afogado. – Só Haidéia
Faltava para o Don Juan formoso;
[...]
Não veio pois ninguém, e assim o Fado
Poupou-me o ter de abandonar a pena
Para embeber-me no idear dos sonhos
Que frios versos exprimir não podem –
Que não de alma de Byron.
A alva filha
Do pirata descrito [Haidée] e a grega serva
A discreta Zoé, supria o Conde
[...]
Em breve o moço
Aos cuidados do Conde despertara. (p. 486 - 487).

Novamente a ausência de Haidée se concatena à postura cética do personagem. Mas aqui há dois elementos novos em relação ao poema anterior. O primeiro reside na transposição dessa passagem para o presente do narrador, que se posiciona em um polo de inferioridade diante do próprio Byron, por admitir sua inaptidão para discorrer sobre o amor idealizado. Daí se depreende que o diálogo intertextual com o épico de Byron se estrutura de acordo com dois níveis: o da narrativa e o de sua composição. O segundo elemento diz respeito à substituição de Haidée pelo Conde Lopo, confirmando uma opção pelo caminho da descrença, tendo em vista que ele representa a duplicata do cavaleiro Gastão. Nesse sentido, a descrença é apresentada como alternativa ao desespero causado pelo amor frustrado.

O comportamento cético dos personagens de *Noite na Taverna* deriva dessa mesma problemática, já que eles se colocam como saciados da vida, pelo menos na dimensão física, ao mesmo tempo em que buscam o ideal de satisfação permanente, reverberando, em certo sentido, a conduta de Don Juan. Em passagem na qual esclarece as razões para ter cometido antropofagia em alto-mar, Bertram contrapõe uma visão idealizada do homem como detentor do amor e da potência vital aos elementos prosaicos da fome e da sede, que o levam a perder o domínio de si mesmo:

Poeta, porque no meio do arroubo mais sublime do espírito, uma voz sarcástica e mefistofélica te brada – meu Fausto, ilusões! a realidade é a matéria [...]. – Don Juan! por que choras a esse beijo morno de Haidéia que desmaia-te nos braços? a prostituta vender-tos-á amanhã mais queimadores!²⁰⁸

O amor ideal é contraposto novamente ao desejo carnal, identificado às relações sociais calcadas em valores pecuniários, numa retomada às avessas do episódio com Haidée. Se em

²⁰⁸ AZEVEDO, Álvares de. (2006), op. cit., p. 125.

Byron esse episódio representava a via positiva diante de uma sociedade materialista, aqui o amor mercenário seria mais satisfatório que o ideal, revelando uma postura descrente.

Ao atentar para o materialismo do século XVIII, Rougemont sublinha que uma postura como essa – resposta a uma “mentira do ideal” – traduziria, na verdade, um “idealismo às avessas”, uma vez que “Esse chiste, que reduz todo amor ao contato de duas epidermes, parece ser antes uma prova da secreta persistência do mito [de Tristão] nos corações dos homens do século XVIII do que a afirmação de um materialismo inumano”²⁰⁹.

Dentro dessa perspectiva, a questão fundamental em Álvares de Azevedo reside na perda do ideal, não na ausência de sexo. O contato físico com a mulher está presente, mas ele não conduz à apreensão do ideal, de modo semelhante ao Don Juan romântico, que, entre tantas incursões sexuais, não encontrou a mulher almejada.

De volta a *O Conde Lopo*, vemos que a descrença do personagem homônimo deriva do fato de sua amada tê-lo trocado pelo seu irmão, o que resultou em sua incapacidade para amar novamente, pois o espectro daquela passou a representar um ideal impossível:

E aí na vida quantas, quantas vezes
Eu não vi esvaecer-se descorada
Em meus beijos de fogo a imagem rápida
Dos meus sonhos do céu – e após ao sonho
À visão doce suceder gelada
Triste realidade? – que em meus braços
O anjo tornava-se mulher – e apenas
A minha Deusa – esvaecida nuvem. (p. 407).

A mulher real, portadora do amor físico, é fonte de desilusão para o Conde, à medida que ele percebe a distância entre ela e a imagem evanescente de seu ideal, metaforizada pela figura do anjo transformado em mulher através de seus beijos.

Essa contradição entre o amor real e o amor sublime e distanciado guarda afinidades com a concepção de Schiller sobre o poeta idealista, o qual

[...] atendo-se em toda parte aos fundamentos *mais altos*, mediante os quais tudo é possível, pode facilmente negligenciar os fundamentos *mais próximos*, mediante os quais tudo se torna real. [...]. Assim, poderá *abarc*ar muita coisa com seu saber e, talvez por isso mesmo, pouco *captar*, perdendo amiúde em compreensão o que ganha em extensão²¹⁰.

Nesse âmbito, o estado permanente de busca pelo sublime que se assinala no sujeito lírico e nos personagens azevedianos seria responsável pela impossibilidade de realização amorosa plena. Assim como Don Juan, eles se frustram em sua tentativa de abarcar o todo, pois não

²⁰⁹ ROUGEMONT, Denis de, op. cit., p. 285.

²¹⁰ SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Op. cit., p. 104 (grifos do autor).

conseguem estabelecer vínculos entre suas aspirações elevadas e a realidade mais próxima, instrumento necessário para corporificar esse ideal. A inclinação ao sublime e a frustração inevitável diante do mundo caracterizam o artista romântico.

2.6- Don Juan e o artista romântico

As transformações sofridas pelo mito de Don Juan no decorrer do século XIX incluíam um paralelo entre o célebre sedutor e o artista romântico, como atestam as releituras de Hoffmann, Musset e Púchkin. Nesse contexto, a aproximação entre o artista romântico e o personagem de Don Juan contribuiria para explicar a admiração suscitada pelo mito, na medida em ambos acenam com a possibilidade quimérica de transpor os valores e hábitos comedidos da sociedade burguesa.

Em Álvares de Azevedo, a figura do artista, que lhe é tão cara, aparece algumas vezes intimamente atrelada ao mito de Don Juan. Em “Invocação”, na abertura da segunda parte de *O Conde Lopo*, o narrador faz uma dedicatória a Byron, caracterizando-o como gênio incompreendido:

1
Foi-te férreo o viver – enigma a todos
Foi o teu coração!
Da fronte no palor fervente em lavas
Um gênio ardente e fundo:
O mundo não te amou e riste dele
[...]
Em teu Jungfrau – a mão da realidade
As ilusões quebrou-te!
Como um gênio perdido – em rochas negras
Paraste à beira-mar (p. 428).

A associação entre Byron e o gênio romântico se dá por sua configuração como indivíduo enigmático, cuja incompreensão do mundo e a perda das ilusões no confronto com a realidade levam-no ao sarcasmo e ao isolamento. Na estrofe seguinte, o paralelo entre o poeta inglês e Don Juan reforça sua lacuna em relação aos homens comuns:

2
As volúpias da noite descoraram-te
A fronte enfebrecida
Em vinho e beijos – afogaste em gozo
Os teus sonhos da vida.
E sempre sem amor, vagaste sempre
Pálido Dom João!
Sem alma que entendesse a dor que o peito

A menção ao célebre sedutor na passagem acima é emblemática da concepção que Azevedo tem do mito como representante da energia desperdiçada na procura do ideal amoroso pelo gênio romântico, que culmina na autodestruição e o torna alvo de irrisão no mundo empírico. Os pontos de contato com a versão de Musset são evidentes, dada a identificação entre o narrador e Don Juan (neste caso Byron), que permite àquele descrevê-lo como figura digna de admiração, por compreender a extensão de seu conflito, cujo sentido é inacessível aos homens comuns.

O poema “Um canto do século”, da série “Hinos do Profeta” (Primeira parte da *Lira*), reflete muito bem o posicionamento do sujeito lírico como gênio incompreendido. Ele está construído de acordo com a dualidade entre seus ideais e a realidade decepcionante, observada em, pelo menos, três aspectos: o político, o amoroso e o artístico.

As expectativas do sujeito lírico no passado vêm enumeradas na oitava estrofe: “Meu amor foi o sonho dos poetas / – O belo – o gênio – de um porvir liberto /A sagrada utopia” (p. 123). A utopia corresponderia aos anseios libertários oriundos da Revolução Francesa; o gênio, ao artista não reconhecido; o belo, ao amor e à natureza. A certa altura, o sujeito lírico se compara a Don Juan a fim de justificar suas desilusões amorosas. Um de nossos objetivos principais neste momento reside em delinear de que modo a apropriação do mito (no plano amoroso) se encadeia aos outros dois aspectos na construção da dualidade fundadora deste poema.

A decepção ligada ao plano político se esboça na vigésima primeira estrofe: “E o cadafalso e a voz dos Girondinos /Não falam mais na glória e não apontam /A aurora do porvir!” (p. 125). Esse dilema simboliza uma das esferas do conflito entre os artistas e a burguesia, pois, de acordo com Hobsbawm, se no momento anterior à Revolução Francesa eles se uniram em torno do objetivo de destituir a nobreza e libertar o povo, quando a burguesia tomou de fato o poder, os artistas se tornaram seus inimigos instintivos²¹¹. Neste poema, a frustração advém do fato de os Girondinos não terem concretizado os ideais revolucionários.

O artista romântico também se desilude diante da fria recepção pelos espíritos comuns, entregando-se a um comportamento vicioso, que leva à ruína:

Quanta alma pura, e virgem menestrel
Que adormeceu no tremedal sem fundo,
No lodo se manchou!

²¹¹ HOBBSAWM, Eric J., op. cit., p. 281 - 282.

Que liras estaladas no bordel!
E que poetas que perdeu o mundo
Em Bocage e Marlowe!

Morrer! ali na sombra – na taverna
A alma que em si continha um canto aéreo
No peito solitário! [...]

(p. 124).

O gênio, cujas aspirações sublimes estavam muito aquém do mundo empírico, termina seus dias ironicamente na sombra, desconhecido e solitário. Não encontrando compreensão na esfera institucionalizada, ele se dirige à taverna. A própria presença da lira no bordel alegoriza a ausência de lugar na sociedade para a arte elevada.

O diálogo com o mito de Don Juan diz respeito à expectativa frustrada de encontro com a mulher ideal, evidente nas estrofes décima segunda e décima terceira:

Eu vaguei pela vida sem conforto,
Esperei minha amante noite e dia
E o ideal não veio...
Farto de vida, breve serei morto...
Não poderei ao menos na agonia
Descansar-lhe no seio!

Passei como Don Juan entre as donzelas,
Suspirei as canções mais doloridas
E ninguém me escutou...
Oh! nunca à virgem flor das faces belas
Sorvi o mel, nas longas despedidas...
Meu Deus! ninguém me amou!

(p. 124)

A encarnação explícita do personagem de Don Juan já vinha sendo anunciada na estrofe anterior, pela postura errante do Eu na procura pelo ideal. Pelo prisma da arte, pode-se estabelecer uma associação entre Don Juan e o artista romântico, mediante elementos semelhantes aos utilizados na “Invocação”, de *O Conde Lopo*. Mas desta vez é o sujeito lírico quem desempenha o papel do célebre sedutor. O fato de ele não ter sido escutado, aliado ao seu choque com a realidade empírica por tentar, assim como Don Juan, abarcar tudo e, ao mesmo tempo, não possuir nada é inerente ao gênio incompreendido. A inexorabilidade da morte leva à constatação da perda definitiva do ideal.

Pelo prisma amoroso, o fato de o Eu ter passado como Don Juan entre as donzelas sem ter sido amado encerraria, à primeira vista, uma contradição, pois, a princípio, o mito seria sinônimo de uma vivência amorosa plena. Contudo, tendo em conta o percurso histórico do célebre sedutor, vemos que o sujeito lírico mobiliza aqui apenas o aspecto da rapidez e da casualidade dos encontros amorosos de Don Juan, evidentes tanto na versão original do mito quanto em releituras como a de Musset, onde a procura pela mulher ideal o impedia de permanecer muito tempo com as seduzidas.

As consequências da desilusão decorrente daí, como a descrença, o orgulho e o deboche em relação a um mundo do qual o sujeito lírico sente-se apartado, pela certeza da incompreensão de seu amor e sua arte, são muito claras. Dentro dessa perspectiva, o diálogo com o mito traduz uma negatividade diante do ideal ausente que se estende às outras esferas do poema.

2.7- A posição do Eu diante de Don Juan: o desdobramento do ser

Conforme foi destacado, nos momentos em que o personagem de Don Juan simboliza a vitalidade amorosa, o Eu azevediano coloca-se em um polo de inferioridade em relação ao mito, enquanto nas ocasiões nas quais o célebre sedutor representa a frustração observa-se um movimento de identificação. Em ambas as situações, o mito é adotado como uma meta a ser atingida, espectro da face ideal do Eu, o que torna o diálogo bastante tenso.

Em *Macário*, essa tensão marca o personagem homônimo desde o início de sua conversa com Satã, apresentado ainda como “desconhecido”:

O DESCONHECIDO: E enjoais a bordo?
MACÁRIO: É a única semelhança que tenho cm Don Juan.
O DESCONHECIDO: Modéstia!²¹²

Ao conceber o enjoo como o único elo entre ele e Don Juan (tomando como paradigma a versão de Byron), Macário nega para si a intensa vivência amorosa inerente ao mito, colocando-se em um polo de inferioridade em relação ao célebre sedutor. Mais à frente, ao discutir com Penseroso acerca da validade do ideal, ele confere a figuras como Fausto e Don Juan – mencionadas de maneira indireta – um poder intrinsecamente relacionado à possibilidade de driblar a morte, interpretando-os como metas praticamente impossíveis de serem alcançadas: “Enquanto não se inventar o meio de ter mocidade eterna, de poder amar cem mulheres numa noite, de viver de música e perfumes, e de saber-se a palavra mágica que fará recuar das salas do banquete universal o espectro da morte – antes disso pouco tereis adiantado”²¹³. Essa postura não só explicaria seu “pacto” com Satã, como também soa irônica, visto que as tentativas daqueles personagens em ultrapassar os limites da vida comum redundam em perdição.

²¹² AZEVEDO, Álvares de. (2006), op. cit., p. 32.

²¹³ Idem, p. 78.

Uma consequência dessa tensão verificada no diálogo com o mito de Don Juan reside no fato de a *persona* azevediana valer-se de diversos subterfúgios para não encarnar *diretamente* a figura do célebre sedutor, obedecendo a níveis de proximidade e distanciamento frente ao mesmo. Como ficou claro nas análises anteriores, a encarnação do mito se faz ou mediante a presença do conectivo *como*, ou por paralelismos mais vagos – “A masc’ra de Don Juan queimou-me o rosto” –, ou por um distanciamento quase que total.

Em *O Poema do Frade*, a insistência do narrador em afirmar, logo no Canto Primeiro, que não se parece com seu personagem, Jônatas, mostra-se totalmente irônica:

XXXIII

[...]

Acrescento porém... juro o que digo!

Não se parece Jônatas comigo.

XXXIV

[...]

Por favor cantarei nesta Odisseia

De Jônatas a glória não sabida...

Mas não quero contar a minha vida. (p. 315).

A fim de não encarnar diretamente o célebre sedutor, o narrador mascara-se através de Jônatas, misto de homem fatal e Don Juan. No entanto, à maneira do narrador do *Don Juan*, de Byron, a história de seu personagem consiste em um pretexto para que ele possa falar de si mesmo. Isso se confirma pela descrição da vida desencantada e das muitas paixões do narrador – em dado momento ele assume ser um Frade – e, principalmente, pela sua despedida no final do último canto, que guarda profundas similaridades com o já referido poema em prosa “Adeus”.

Por esse viés, a recorrência do motivo do duplo na obra de Azevedo contribui para delinear o perfil assumido por sua *persona* literária diante do mito. No geral, a duplicidade pode apontar tanto para semelhanças entre os sujeitos como pode agregar algo a um deles.

A título de exemplo, em *O Conde Lopo*, o Cavaleiro Gastão representaria uma duplicata do herói homônimo pelo viés da semelhança, já que ambos são seres desiludidos na procura pelo ideal. Todavia, essa simetria não é total, pois o Conde ocupa a posição de mestre perante o Cavaleiro, por encontrar-se no estágio adiantado da descrença, apresentando-a, segundo foi salientado, como alternativa ao seu sofrimento.

A relação mestre-aprendiz situa os personagens azevedianos no domínio do duplo, a exemplo do que ocorre também em *Macário*, onde, conforme Antonio Candido, coube a Satã

introduzir seu pupilo na dimensão perversa da vida²¹⁴. Para o autor, a divisão do ser não apenas é evidente em *O Conde Lopo*, como atinge em *Macário* “o momento de maior coerência”²¹⁵.

Ao examinar detidamente o poema “Meu Sonho”, Candido vincula a divisão da personalidade à atmosfera noturna, responsável por abrir ao Eu a dimensão do sonho, viabilizando a irrupção de episódios sobrenaturais²¹⁶. Mais à frente, o autor afirma que *O Fantasma* ao qual o sujeito lírico se dirige incessantemente funcionaria como uma alegoria de seu desejo secreto, o que implica sua aniquilação²¹⁷.

Na narrativa de Johann, em *Noite na Taverna*, o tema do duplo relaciona-se diretamente ao diálogo com o mito de Don Juan. Após uma briga motivada pelo jogo, ele se bate em duelo com seu oponente, Arthur. Com a morte deste, ele encontra um bilhete em suas roupas no qual sua amada, Geórgia, marcara um encontro. Substituindo-o, Johann vai ao encontro portando o anel do rival. A escuridão impede que Geórgia desvende o engodo. Ao final, ele descobre que possuía a própria irmã.

Azevedo recupera aqui a estratégia do disfarce presente em *El Burlador*, atribuído a Molina, pelo motivo do encontro às escuras, que ocorre, na versão original do mito, graças à interceptação de bilhetes e ao uso da capa do rival, suprida, neste caso, pelo anel.

Ao analisar a presença do mito em *Noite na Taverna*, Alessandra Accorsi Trindade enxerga o motivo da rivalidade em *El Burlador* como uma manifestação do duplo, captada por Azevedo na construção de seu personagem:

O movimento do duplo no tema de Don Juan expressa-se, na sua melhor performance, na personagem de Johann. A representação da ideia de duelo entre os duplos, a oposição fundamental que se forma a partir da caracterização tanto de Arthur quanto de Johann, com a vitória de um sobre o outro, remete-nos à mesma problemática de Don Juan: de um herói errante, destituído de laços sentimentais, buscando no real algum sentido²¹⁸.

Para a autora, tal como Don Juan, Johann busca a afirmação de sua personalidade pela suplantação do outro, tomando tudo o que ele possui, a fim de preencher seu próprio vazio²¹⁹.

²¹⁴ CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 15.

²¹⁵ CANDIDO, Antonio. Introdução. In: AZEVEDO, Manuel A. Álvares de. *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Global, 1985, p. 15.

²¹⁶ CANDIDO, Antonio. Cavalcada ambígua. In: _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2008, p. 44 - 45.

²¹⁷ Idem, p. 50.

²¹⁸ TRINDADE, Alessandra Accorsi. *Representações do sujeito romântico: motivos de cisão e desejo na ficção de Álvares de Azevedo*. 2002. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002, p. 79.

²¹⁹ Idem, p. 79 - 80.

Dentro dessa esfera do duplo, poder-se-ia acrescentar ainda a caracterização feminina de Arthur, feita por Johann: “Era uma figura loira e mimosa como a de uma donzela. Rosa infantil lhe avermelhava as faces, mas era uma rosa de cor desfeita”²²⁰ – lembre-se que, em *O Conde Lopo*, o Cavaleiro Gastão havia sido inicialmente denominado como *moço loiro*. Rougemont ressalta que, “[...] de acordo com alguns intérpretes da mística dos trovadores, A Dama dos pensamentos seria na verdade a parte espiritual e angelical do homem, seu verdadeiro *eu*”²²¹. Sendo assim, o elemento feminino atribuído ao duplo de Johann permitiria a fusão de ambos num plano ideal.

O poema “Sombra de D. Juan”, da terceira parte de *Lira dos Vinte Anos* (compatível com a primeira) apresenta o personagem de Don Juan como um desdobramento da personalidade do sujeito lírico. Esse poema divide-se em seis partes, marcadas pela alternância de vozes entre o Eu e o célebre sedutor, já que duas delas (a III e a V) são dedicadas à canção deste último.

Na primeira parte, o sujeito lírico invoca Don Juan, que já estava morto, a fim de colocar-se como seu confidente, projetando-se a ele pela via da identificação. Como fica evidente na parte seguinte, a interação entre ambos se dá à noite em um cemitério, o que evocaria a atmosfera do *Tenorio*, de Zorrilla, momentos antes de sua remissão. O cenário noturno não só confirma o insólito da situação, como faculta a irrupção do inconsciente do Eu, resvalando, como vimos, no desdobramento do ser²²².

Para Alfredo Bosi, a noite constrói-se como um imaginário negativo, pois ela “permite que se revele o eu a si mesmo”²²³, além de “dar corpo ao fantasma do eu”, na medida em que representa a marca da ausência²²⁴. Nesse âmbito, tudo indica que o sujeito lírico desse poema estaria, na verdade, falando consigo mesmo ao dirigir-se à dimensão ideal de sua personalidade, espelhada em Don Juan. A semelhança na caracterização de ambos corrobora essa hipótese:

I
Ou o vento da noite em teus cabelos
Sussurra, lembra do **passado** as **nódoas**
No túmulo sem letras?

²²⁰ AZEVEDO, Álvares de. (2006), op. cit., p. 159.

²²¹ ROUGEMONT, Denis de, op. cit., p. 145.

²²² Isso é perceptível na “educação pela noite”, referida por Antonio Candido, que “[...] partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalcadas no inconsciente”. CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite*. In: _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 18.

²²³ BOSI, Alfredo. *Imagens do Romantismo no Brasil*. In: ROSENFELD, A e GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 248.

²²⁴ Idem, p. 247.

[...]
 Porque não durmo quando o sonho passa
 E do **passado** o **manto profanado**
 Me roça pela face!
 [...]
 Num **riso** – à vida brindarei **zombando**
 E dormirei contigo!

II
 Mas não: não veio na mortalha envolto
 Don Juan seminu com **rir** descrido
Zombando do passado – (p. 258 - 259, grifos nossos).

Atente-se, quanto a isso, para a insistência no passado funesto de ambos, pela equivalência dos termos *nódoas* e *profanado*, e para a recorrência do verbo *zombar* associado ao riso. Além do mais, a expressão *dormirei contigo* é emblemática do anseio do Eu em fundir-se a Don Juan.

Tal como em outras ocasiões, essa identificação é assimétrica, pela retomada da relação mestre-discípulo:

Não, belo espanhol! Venho sentar-me
 À borda do teu leito, porque febre
 Minha insônia devora;
 [...]
 Quero na sombra conversar contigo,
 Quero me digas tuas noites breves:
 As febres e as donzelas
 Que ao fogo do viver murchaste ao peito! (p. 258 - 259)

A insônia remeteria a um vazio que o sujeito lírico procura preencher com a história das noites de Don Juan. Nesse sentido, o célebre sedutor desempenharia o papel de mestre por simbolizar um conhecimento que o outro não possui.

Na segunda parte, o encontro efetivo com Don Juan se faz à sombra – desejo manifestado pelo próprio Eu na estrofe acima – e sua presença não se particulariza no poema, pois ele permanece como um vulto: “Ao luar que banhava o cemitério / Vi um vulto na sombra / [...] / [...] – O vulto era Don Juan!...” (p. 259). Por essa perspectiva, a imagem do célebre sedutor pode ser interpretada como a própria sombra de sujeito lírico.

Ao comentar sobre a presença do duplo em Hoffmann, Mario Praz afirma que

*La contribución de Hoffmann al desarrollo de la figura del “doble” consiste en identificar el componente secundario y hostil de la personalidad en un “doble” que tiene una presencia física – figura real o imaginaria – en la que el hombre cree ver la sombra de sí mismo proyectada visiblemente por el subconsciente en el mundo externo de la percepción de los sentidos*²²⁵.

²²⁵ PRAZ, Mario. El ‘doble’. In: _____. *El pacto con la serpiente: paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*. Trad. Ida Vitale. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 431.

Inclusive o título do poema – “Sombra de D. Juan” – reforça a presença de Don Juan como o duplo do Eu, algo que contribui para explicar a compreensão interna que este tem do conflito vivido pelo célebre sedutor, bem como sua cumplicidade para com ele:

Ergueu à lua a palidez do rosto
Que lágrimas enchiam...
Cantava: eu o escutei... amei-lhe o canto,
Com ele suspirei, chorei com ele – (p. 259).

Novamente, de acordo com o viés romântico, Don Juan é concebido como um ser que carrega sofrimentos profundos por trás de seus gestos de escárnio.

Outro aspecto que reforça essa cumplicidade dentro da esfera do duplo é a ambiguidade sexual na caracterização de Don Juan pelo sujeito lírico, presente em vários momentos:

I

Contigo velarei: do teu sudário
Nas dobras negras deporei a fronte,
Como um colo de mãe:
[...] (p. 259).

II

Cantava: ao peito o bandolim saudoso
Apertava: qual nu e perfumado
A Madona seu filho;
[...] (p. 259).

IV

Como virgem que sente esmorecer
Num hálito de amor a vida bela,
Que desmaia, que treme:
Como virgem nas lentas agonias
Os seus olhos azuis aos céus erguendo
Coas mãos níveas no seio... (p. 261).

Conforme foi visto, a atribuição de características femininas ao duplo permite que a união se torne mais plena. Além disso, a associação de Don Juan com a figura maternal representa um retorno às origens do Eu pelo princípio feminino, acenando com a recuperação de sua unidade perdida.

A primeira parte da canção de Don Juan é composta segundo um tom elegíaco, dando abertura para que ele se declare às amadas de seu passado, buscando convencê-las a compartilhar seu amor. Até mesmo a natureza local serve à sua retórica amorosa: “Acordem, acordem, ó minhas donzelas! / A brisa nas águas lateja de afã! / Meus lábios têm fogo, e as noites são belas” (p. 260). O verbo *latejar* metaforiza o ato sexual, que se estende da natureza para a mulher. Mais adiante, o uso metafórico da natureza é retomado: “Eu era o vendaval que

às flores puras / Do amor nas manhãs o lábio abria!” (p. 260). O termo *lábio*, associado ao verbo *abrir* insinua a perda da virgindade das mulheres que se envolveram com o sedutor, reforçada pela designação das mesmas como *flores puras*.

Ao contrário do personagem do poema de Byron, este Don Juan toma uma postura ativa na sedução, aproximando-se do sedutor da versão original do mito. Ele é configurado como um ser sublime, investido do poder de seduzir até mesmo a natureza circundante:

E não tremem as folhas no sussurro,
E as almas não palpitam-se de afã!
Quando entre a chuva rebuçado passa
Saciado de beijos Don Juan? (p. 261).

Entretanto, isso não evita seu infortúnio, diretamente relacionado à ruína que traz às amadas: “De meus sonhos de amor nada me resta / Em negras ondas só vermelha escuma!” (p. 260).

Nesta canção, o célebre sedutor repete pelo menos três vezes o epíteto “Eu sou Don Juan!”. O fato de ele corresponder ao duplo do sujeito lírico funcionaria também como um meio velado para este encarnar o mito de Don Juan. A atmosfera onírica do poema contribuiria, a princípio, para restringir essa união ao domínio do subconsciente.

Albert Béguin entende o sonho como um mundo originado em nosso interior, através do qual temos acesso à realidade universal²²⁶. A possibilidade de transcendência derivaria, nesse aspecto, do encontro do Eu interior pelo sujeito lírico. Não obstante, a epígrafe de abertura – “*A dream that was not at all a dream*” (p. 258) –, extraída do poema de Byron, *Darkness*, poderia apontar para uma direção perturbadora ao sugerir que essa união essencial extrapola a dimensão do sonho, incidindo na aniquilação do sujeito, como no caso do poema “Meu sonho”, referido por Antonio Candido. Quando o Eu afirma que dormirá com Don Juan, na oitava estrofe, ele anuncia, na verdade, sua própria morte.

Entre a primeira e a segunda canção de Don Juan, a intervenção do sujeito lírico, na parte IV, marca a transição do tom elegíaco ao sarcástico:

Assim nos lábios e nas cordas meigas
Do palpitante bandolim a mágoa
Gemia como o vento,
Como o cisne que boia, que se perde
Na lagoa da morte geme ainda
O cântico saudosos!

Mas depois no silêncio uma risada
Convulsiva arquejou... rompeu as cordas
Das ternas assonias,
Rompeu-as e sem dó... e noutras fibras

²²⁶ BÉGUIN, Albert. *L'Ame romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1991, p. 114-115.

Corria os dedos descuidoso e frio
Salpicando-as d'escárnio... (p. 261)

A menção ao cântico mortal do cisne associa o canto de Don Juan a uma arte sublime. A quebra desse tom elevado é revelada na estrofe seguinte, pela expressão “rompeu as cordas das ternas assonias”. As “outras fibras” de seu canto remetem ao sarcasmo. Essa modulação de tons dissonantes se coaduna à *binomia* azevediana, ao alternar uma visão idealizada a outra descrente, na qual o riso serviria de invólucro a um profundo sofrimento.

Na segunda parte da canção (V), Don Juan enumera algumas das amadas que teve, além de reivindicar a eternidade para o mito:

Os homens semelham as modas de um dia,
É velha e passada
A roupa manchada:
Porém quem diria
Que é moda de um dia,
Que é velho Don Juan?! (p. 261)

A admiração suscitada pela figura de Don Juan advém, nesse contexto, de sua capacidade de atravessar várias épocas, contrapondo-se às “modas de um dia”. Essa passagem reverbera, de certo modo, a primeira estrofe do Canto I do *Don Juan*, de Byron, na qual o narrador, em resposta à profusão de falsos e efêmeros heróis no século XIX, decide recorrer ao “nosso velho amigo”²²⁷, Don Juan.

Na parte final do poema, composta por apenas uma estrofe, o sujeito lírico abrevia a canção de Don Juan, comparando-o ao vento: “Pendeu a fronte – os lábios / Emudeceram como cala o vento” (p. 262). Essa associação é muito frequente ao longo do poema. Em algumas ocasiões reflete a força da sedução de Don Juan – “a brisa nas águas lateja de afã!”; “Eu era o vendaval que às flores puras” –, em outras, marca seu poder de destruição – “[...] é que espedaça / As flores da montanha a ventania!” –, ou, ainda, representa seu sofrimento – “Gemia como o vento” – além de reforçar os aspectos da rapidez e da casualidade das suas seduições. A equiparação de Don Juan a um elemento natural o insere na esfera do sublime.

Homem sublime e noturno, o célebre sedutor converte-se em uma meta a ser alcançada pelo sujeito lírico na tentativa de compreender seu próprio vazio, desencadeado pelo desejo de transcendência esvaecido em meio à noite por perseguir um ideal que permanentemente lhe escapa.

²²⁷ No original, “*our ancient friend*”. In: BYRON, George Gordon, op. cit., p. 9.

CAPÍTULO 3

CASTRO ALVES: RENOVAÇÃO DA POESIA ROMÂNTICA E DIÁLOGO COM O MITO DE DON JUAN

*Quel casinetto è mio: soli saremo,
e là, gioiello mio, ci sposeremo.
Là ci darem la mano,
là mi dirai di sì;
vedi, non è lontano,
partiam, ben mio, da qui.*

Don Giovanni (Mozart / Da Ponte)

O presente capítulo destina-se a estabelecer os principais pressupostos do diálogo de Castro Alves com o mito de Don Juan em sua obra, delineando em que medida a encarnação do célebre sedutor pelo sujeito lírico castroalvino forneceu elementos para a configuração de uma vivência mais plena do amor em relação à geração romântica precedente, cujo principal representante é Álvares de Azevedo. Se, como foi visto, na obra do poeta paulista a encarnação do mito é sempre indireta, mediada pela descrença e pela ausência do ideal amoroso, em Castro Alves essa encarnação se faz de modo direto, uma vez que seu sujeito lírico toma para si o papel de um sedutor que se dirige a uma multiplicidade de mulheres na procura por um ideal agora mais próximo de ser alcançado. Sendo assim, convém traçar um breve percurso pelas características essenciais da lírica amorosa do poeta baiano diante do contexto histórico no qual ele está inserido, para em seguida analisar a construção da figura do sedutor em seu drama inacabado, *D. Juan ou a Prole dos Saturnos*, em alguns poemas de seu único livro publicado em vida, *Espumas Flutuantes* (1870) e no poema “O São Francisco”, de *Cachoeira de Paulo Afonso*.

Os aspectos fundamentais da lírica amorosa de Castro Alves (1847-1871) exemplificam um novo modo de conceber o amor na poesia romântica brasileira. Fausto Cunha salienta que o poeta baiano oferece “[...] uma oposição de qualidade à perpetuação do Ultrarromantismo como sistema lírico, fazendo-se o principal artífice de uma nova concepção da realidade no seio da poesia brasileira”²²⁸. O crítico ressalta, ainda, que essa experiência de renovação da poesia do período não constitui um fenômeno isolado²²⁹, conforme se verá adiante.

²²⁸ CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971, p. 58.

²²⁹ Idem, *ibidem*.

Tal renovação se dá pela realização concreta do ato amoroso e por todas as consequências implicadas na representação da mulher e do amor. De acordo com Antonio Candido, destacam-se nos versos de Castro Alves “[...] a intensidade com que [o poeta] exprime o amor como desejo, frêmito, encantamento da alma e do corpo [...]”²³⁰. Em todo esse processo, é bastante significativa a construção do mito de Don Juan como um dos paradigmas das relações amorosas presentes na obra de Castro Alves.

Nesse sentido, Jamil Almansur Haddad afirma que “Castro Alves é misto de Werther e Don Juan. A ruminação desesperada e sem remédio, hibridando-se com o entusiasmo hedonístico. O mergulho no mar feito de lágrimas de tédio assim como a incursão tentada em caminhos de prazer e fogo”²³¹.

Desse modo, embora em *Espumas Flutuantes* (1870) existam poemas cuja tônica dominante é o lamento amoroso e /ou o tédio (“Onde Estás?”, “Hino ao Sono”, etc.), há uma forte predominância de poemas nos quais a paixão é vivida plenamente pela união da esfera sentimental à esfera física do amor. Este é o tom característico da lírica amorosa de Castro Alves.

O poeta baiano rompe, dessa forma, com a melancolia resultante do amor não realizado, típica da segunda geração romântica. A terceira geração – também denominada *condoreira* –, da qual ele é o poeta mais representativo, é marcada pela mentalidade liberal da segunda metade do século XIX, cujas características essenciais são o culto ao progresso, os ideais republicanos e o abolicionismo, presentes nos poemas políticos e sociais de Castro Alves.

Daí se depreende que a liberdade constitutiva desses poemas é um traço que também se faz presente na lírica amorosa castroalvina. Segundo Luiz Roncari, essa nova mentalidade interferiu nas concepções amorosas do período:

Castro Alves talvez seja quem melhor tenha realizado uma nova concepção do amor, afinada com as aspirações de uma nova mentalidade. E isso não apenas pela representação integral da mulher e pela reunião dos planos espiritual e sexual do amor, mas também por superar a visão aristocrática do amor sublime, sem cair numa visão naturalista do amor puramente biológico e carnal²³².

Como foi verificado no capítulo anterior, a rigidez moral da sociedade da época rebaixava o sexo, promovendo uma dissociação entre o amor sublime e o ato sexual, muito

²³⁰ CANDIDO, Antonio, Poesia e oratória em Castro Alves. In: *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos 1750 - 1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 593.

²³¹ HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Saraiva, 1953, vol. 2, p. 194.

²³² RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 483 - 484.

presente na lírica amorosa dos poetas da segunda geração romântica, como Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Junqueira Freire. Antonio Candido ressalta que o conflito interior desses poetas era fruto das lutas internas, enquanto a desarmonia para Castro Alves era proveniente das lutas externas, dentre elas as do homem contra a sociedade²³³.

É dentro da mentalidade liberal referida anteriormente que se processa o rompimento com a rigidez moral da sociedade na obra do poeta baiano. No contexto específico do sentimento amoroso, essa ruptura justifica o diálogo de Castro Alves com o mito de Don Juan, na medida em que o célebre sedutor prioriza seus interesses individuais em detrimento das normas sociais.

Em capítulo no qual examina a *Revolução Moral* empreendida pelo poeta baiano, Haddad afirma que “Castro Alves, na vida sentimental brasileira, marca a hora da Revolução. Dele vem a lição de que o amor é a maior grandeza. Dele a sugestão de que o sexo não desonra”²³⁴.

Nesse mesmo capítulo, Haddad elenca alguns fatores de ordem biográfica que seriam responsáveis por essa *Revolução Moral*. Tais fatores remetem à “tradição anti-matrimonial” da família do poeta – seus pais eram filhos bastardos e sua tia materna fora seduzida por um homem casado – e às várias amadas que ele teve em vida, em especial, a atriz Eugênia Câmara, cujos costumes eram avançados para a época. Com base nesses dados, o crítico argumenta que a subversão dos valores morais na obra de Castro Alves funcionaria como uma tentativa de justificar essas situações pessoais. O poeta também não quis se casar, o que seria reflexo da associação estabelecida pelos românticos entre o casamento e o aprisionamento do amor²³⁵.

Esses fatores podem ser válidos somente se analisados em conjunto com a mentalidade liberal do período, uma vez que o autor de *Espumas Flutuantes* apreciava o amor a partir de uma perspectiva democrática, de acordo com Roncari²³⁶. Neste ponto, revela-se esclarecedora a afirmação de Raymond Williams de que no Romantismo “[...] uma conclusão sobre o sentimento pessoal fazia-se conclusão a propósito da sociedade [...]”²³⁷.

Haddad ressalta que

[...] a atitude de Castro Alves, lastreada de forte conteúdo polêmico, traduz mesmo no momento da poesia aparentemente mais lírica, a atuação do poeta participante e

²³³ CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 583.

²³⁴ HADDAD, Jamil Almansur, op. cit., vol. 1, p. 176.

²³⁵ Idem, p. 163 - 171.

²³⁶ RONCARI, Luiz, op. cit., p. 490.

²³⁷ WILLIAMS, Raymond, op. cit., p. 53.

não do ausente, a presença do que há nele de varão e não de fêmea. Mesmo no amor, Castro Alves é inalteravelmente poeta político²³⁸.

Jon M. Tolman revela, inclusive, o outro lado dessa questão ao afirmar que “[...] para Castro Alves a essência da escravidão tem base amorosa. Não é a falta de liberdade política nem material que define a escravidão, mas sim a falta do direito de amar plenamente”²³⁹. Dessa forma, o motivo da liberdade vincula a poesia política e social à poesia amorosa do poeta baiano.

Essa *Revolução Moral* forjada pela lírica amorosa do poeta se faz sentir na multiplicidade de amadas presente em boa parte de seus poemas, na proliferação de imagens eróticas – muitas vezes metaforizadas em elementos da natureza –, na retórica da sedução empregada pelo eu lírico, na efemeridade do sentimento amoroso e na luta do amor contra a sociedade.

Todos esses traços essenciais na lírica amorosa castroalvina guardam, de alguma maneira, certos pontos de contato com as questões suscitadas tanto pela peça original na qual figura o mito de Don Juan, como ao longo das recriações do mito. No entanto, os objetivos do *Burlador*, de Molina, ao possuir as mulheres e sua própria maneira de lidar com o amor se distanciam muito da concepção amorosa presente nos versos de *Espumas*.

De acordo com Mário de Andrade, “Castro Alves ama a diversas donas, canta-as com uma sinceridade de amor que não é só gozo sensual não. Todos os seus amores são amores eternos. Canta e, sem querer, prega uma pansexualidade reconhecida e aceita”²⁴⁰.

Dessa forma, o sujeito lírico dos poemas de Castro Alves, quando se coloca como sedutor e volta-se para várias mulheres, encarnando a figura de Don Juan, faz isso de maneira sincera. A tendência romântica de remissão a Don Juan provavelmente contribuiu para essa concepção que o poeta baiano tem do mito. Enquanto que as inúmeras conquistas do célebre sedutor são passageiras, cada amor vivido pelo eu lírico castroalvino é eternizado no poema, embora não seja único e, tampouco, inacessível, como na segunda geração romântica.

Apesar de o elemento da mentira, tão essencial para o Don Juan de *El Burlador*, não fazer parte da atitude do eu lírico castroalvino frente às amadas, Castro Alves não desconhecia a importância desse elemento para a conduta do célebre sedutor. Isso é perceptível na peça que o poeta baiano deixou inacabada, *D. Juan ou a Prole dos Saturnos* (escrita provavelmente em 1869).

²³⁸ HADDAD, Jamil Almansur, op. cit., vol. 1, p. 171.

²³⁹ TOLMAN, Jon M. Castro Alves, poeta amoroso. *Revista do IEB*, São Paulo, USP, n. 17, p. 27-49, 1975, p. 31.

²⁴⁰ ANDRADE, Mario de. Castro Alves. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ªed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 130 - 131.

3.1- A construção de um sedutor em *D. Juan ou a prole dos Saturnos*

O drama em questão foi dividido originalmente em três atos: “A Vida na Morte”, “A Morte na Vida” e “Saturno”, sendo que apenas o primeiro foi concluído. De acordo com Alberto da Costa e Silva, Castro Alves havia escrito a continuação da peça, porém os originais foram esquecidos no Rio de Janeiro e se perderam. O que restou dessa continuação foi apenas um rascunho²⁴¹.

O ato do qual se tem conhecimento, “A Vida na Morte”, inicia-se numa sala forrada de veludo preto com um caixão no centro, no qual se encontra a Condessa Ema. Nesta sala há outros três personagens: o Conde Fábio (viúvo da Condessa), o médico Marcus e Macário²⁴², um amigo da família.

No momento em que Marcus fica sozinho com a Condessa, ele a desperta e trava com ela um diálogo que revela ao espectador o ardil sob o qual se desenrola o enredo. Ela, na verdade, havia ingerido uma dose de narcótico, ministrada pelo médico, para forjar a própria morte e viver com ele um amor sem culpa. Essa estratégia é a mesma empregada por Shakespeare em *Romeu e Julieta*. Tal peça, como se sabe, remete ao conflito dos amantes com as normas sociais.

Em seguida, Marcus recoloca a Condessa no caixão e a cena seguinte se transfere para um cemitério. Nesta cena, há um primeiro diálogo no qual o médico suborna um coveiro para retirá-la da lápide, alegando que necessitava do corpo para fins científicos. Marcus a toma nos braços e ambos reafirmam seu amor. A cena é interrompida pela aparição do Conde Fábio e de seu filho, Romeu. O Conde mostra a intenção de levantar a lápide onde estaria o corpo da mulher a fim de vê-la pela última vez, deixando-a apreensiva, porém acaba desistindo. O drama termina com a fuga da Condessa Ema com o médico.

Assim se encerra o primeiro ato. O segundo ato, do qual resta apenas o rascunho, foi descrito por Elizabeth R. Azevedo dentro da introdução ao livro *Castro Alves. Teatro completo*, intitulada “Um poeta no palco brasileiro”²⁴³.

Azevedo relata que o segundo ato tem como cenário uma pobre fazenda na qual vivem Marcus e Ema fingindo serem irmãos. O médico, no entanto, se declara apaixonado por Clélia, uma jovem que vivia nessa fazenda. Ema descobre o romance e agride a jovem.

²⁴¹ COSTA E SILVA, Alberto da. *Castro Alves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 78.

²⁴² Note-se que o nome do personagem alude à peça de Álvares de Azevedo, *Macário*.

²⁴³ AZEVEDO, Elizabeth R. Um poeta no palco brasileiro. In: ALVES, Castro. *Castro Alves. Teatro completo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Marcus planeja fugir, porém Ema o ameaça de morte e chama o pai de Clélia na tentativa de impedir a fuga. Marcus consegue escapar, após ferir o pai da jovem²⁴⁴.

Esse esboço permite que se estabeleça uma aproximação entre as atitudes de Marcus e as de Don Juan (em especial o da versão original), fornecendo indícios da volubilidade do comportamento do médico, que não hesita em trocar a mulher à qual havia prometido amor eterno por outra. O fato de ele ferir o pai de Clélia em sua fuga remeteria, assim, ao Don Juan, de Molina, que havia matado o pai de Dona Ana e fugido em seguida.

Nesse sentido, mostra-se importante verificar, no primeiro ato da peça, de que maneira o caráter de Marcus é concebido à semelhança ao de Don Juan.

O personagem de Marcus é construído dentro dos dois planos constitutivos da sedução: o da mentira e o da sensualidade, ou, nas palavras de Renato Mezan, o ético e o estético. Durante o primeiro ato, ele mente pelo menos duas vezes: quando diz a Macário, logo no início do drama, que pressentia algo de doentio na Condessa quando dançara com ela na noite anterior; e no momento em que revela ao coveiro que necessita do corpo dela para investigar a origem de sua enfermidade súbita.

Vale ressaltar, ainda, no diálogo entre Marcus e o coveiro, que este auxilia o médico a fugir, ao preparar os cavalos, assemelhando-se ao criado de Don Juan em *El Burlador*, Catalinón. Tal como o criado, o coveiro se faz de covarde e alerta Marcus acerca do perigo de se “brincar com os mortos”²⁴⁵. A diferença é que o coveiro ignora as reais intenções do sedutor.

Quanto ao plano da sensualidade, é possível verificar a atuação de Marcus como Don Juan nas duas cenas em que ele fica a sós com a Condessa. A primeira, quando ela ainda está no caixão, e a segunda, no cemitério.

Na primeira cena, Marcus age como sedutor por três vias distintas: pela relação entre a mulher e a natureza; ao expor a contradição existente entre o amor e a sociedade; e pela reação que suscita na Condessa, no instante no qual ela o associa a Don Juan. Ao aludir ao baile da noite anterior, o médico logra criar uma atmosfera propícia à sedução:

[...] Ontem era no baile... As flores, as luzes, os sons da orquestra, como outras tantas vozes do céu, murmuravam-lhe aos ouvidos: Ama, Condessa, ama!... Estátua divina e orgulhosa... é tempo!... Camélia pálida, abre o teu seio às borboletas douradas do amor!... (p. 221).

²⁴⁴ Idem, p. XXVII.

²⁴⁵ ALVES, Castro. D. Juan ou a Prole dos Saturnos. In: _____. *Teatro completo* (ed. Elizabeth Azevedo). São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 224. Todas as referências ao drama terão por base esta edição. Sendo assim, serão apenas indicadas as páginas ao lado das próximas referências.

A natureza, aqui representada pelas flores e pelas vozes do céu, atua nesta passagem como conspiradora para a realização amorosa. Há um claro movimento de projeção das intenções de Marcus nos elementos naturais, bem como em todo o ambiente do baile, a fim de convencer a Condessa a entregar-se a ele. Por fim, a fusão entre a natureza e a mulher amada contém uma forte carga erótica, já que a camélia, e mesmo a flor de modo geral, poderia representar o órgão sexual feminino. Nesse sentido, sua abertura às “borboletas douradas do amor” aludiria à realização sexual do amor.

Esses procedimentos são parte essencial da retórica da sedução presente nos poemas de Castro Alves, conforme se verá mais adiante, e evocam, de certo modo, o mito de Don Juan, visto que a fusão entre a figura feminina e a natureza era um constante artifício empregado pelo célebre sedutor em suas conquistas.

Outra vertente fundamental na lírica amorosa castroalvina, imprescindível na construção desta cena, consiste na contraposição entre a vivência plena do amor e as normas sociais, explícita em algumas falas de Marcus:

[...] Quando minha boca dizia lugubrememente: “A *condessa* morreu para o mundo”... meu coração murmurava: “*Ema*, desperta para mim” (p. 218, grifos nossos)

[...]

Condessa Ema... ainda é tempo... Ali está a sociedade... aqui está o amor... ali está o seu leito nupcial, que é um túmulo, aqui está um túmulo, que é o seu leito nupcial... Escolha... (p. 221)

Marcus age de modo semelhante a Don Juan uma vez que seu amor pela Condessa remete à noção de desvio em relação às normas sociais²⁴⁶. O médico contrapõe o papel social da amada, ao chamar-lhe de *Condessa*, à sua essência feminina, ao recuperar seu nome: *Ema*. Esta só pode nascer para o amor na medida em que aquela morre para a sociedade. Mais à frente, Marcus explicita esse dilema ao pedir que ela escolha apenas um desses papéis. Ao se referir a esta passagem, Haddad afirma que “Castro [Alves] foi o poeta da luta do amor contra a sociedade”²⁴⁷.

Conforme já ficou indicado, este drama remete, de certa forma, à peça *Romeu e Julieta*, tanto pela presença do narcótico, quanto pelo uso que se faz dele: com o intuito de apartar os amantes da sociedade. Ao se referirem à peça shakespeariana, Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo salientam que ela conota, entre outras coisas,

[...] a origem do indivíduo moderno sob um aspecto essencial: este indivíduo é tematizado, sob a espécie de sua dimensão *interna*, enquanto ser psicológico que

²⁴⁶ Renato Mezan havia relacionado a sedução donjuanesca à recusa da ordem estabelecida. MEZAN, Renato, op. cit., p. 89.

²⁴⁷ HADDAD, op. cit., vol. 1, p. 180.

obedece a linhas de ação independentes das regras que organizam a vida social em termos de grupos, papéis, posições e sentimentos socialmente prescritos²⁴⁸.

Tanto em *Romeu e Julieta*, como neste drama de Castro Alves, o amor funciona como um instrumento para a afirmação da liberdade do indivíduo, e do que lhe é mais intrínseco, frente aos papéis sociais por ele desempenhados em um plano mais superficial. Para Haddad, “Ao poeta estava reservada a missão de violar a paz dos lares brasileiros com a mensagem de que o amor deve ser gozado em plenitude e liberdade, sem restrições, limitações, deformações”²⁴⁹.

Na resposta da Condessa ao pedido de escolha de Marcus há a insinuação do verdadeiro caráter do médico:

Tu mentes, Marcus!... Tu não me pedes deveras que eu escolha... É impossível... Tu quiseste apenas sentir de novo a extensão do meu amor... [...] Oh! Não me digas que desconfias de meu amor, porque então eu não acreditaria que me amas... [...]. Marcus, uma ideia horrível me atravessa agora o espírito... Marcus, teu amor seria apenas um capricho? És tu D. Juan?... ou és Romeu? (p. 221 - 222).

O fato de a explicitação da mentira introduzir justamente a primeira referência a Don Juan não deve passar despercebido e revela que o poeta baiano não desconhecia esse aspecto essencial na origem do mito. Se, por um lado, Don Juan e Romeu são colocados em polos opostos – um representando o capricho, o outro, o amor sincero –, por outro, ambos veiculam a dicotomia entre amor e sociedade que é a base deste drama.

A segunda sequência de diálogos entre Marcus e a Condessa, no cemitério, é aberta por um monólogo no qual o médico se vangloria por ter nas mãos Ema desacordada em seus braços:

Houve um dia um artista, que amou uma estátua de mármore; houve um dia um carrasco, que amou um cadáver de rainha. [...]. Mas o que sentiria Pigmalião, o que sentiria o carrasco se os seios da morta estremecessem, se os braços da estátua, se os braços da mulher os estreitassem, se os lábios de Vênus, se os lábios de Maria [Stuart] dessem-lhe sorriso por sorriso, carícia por carícia, beijo por beijo, delírio por delírio? Ó D. Juan! Ó Lovelace! Embalde nos seios das Andaluzas, das Haideias foste procurar o vinho supremo do amor... Ninguém nunca teve a volúpia, que sai da cova, o delírio, que sai da morte, o beijo repassado de eternidade!... (p. 228 - 229).

Há, aqui, fortes ecos de, pelo menos, duas narrativas de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, “Solfieri” e “Claudius Hermann”. Na primeira, Solfieri possui uma mulher cataléptica que desperta em seus braços após o ato amoroso. Já na segunda, como vimos,

²⁴⁸ CASTRO, E. B. Viveiros de. e ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Romeu e Julieta e a origem do Estado*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, p. 142 (grifo dos autores).

²⁴⁹ HADDAD, op. cit., vol. 1, p. 177.

Hermann narcotiza uma duquesa casada para ter relações sexuais com ela. A posse da mulher tida como morta revela um anseio de amor sublime ao situar esse sentimento além dos limites entre a vida e a morte, associando-o ao horror; daí a constante caracterização das mulheres de *Noite na Taverna* como estátuas.

A retomada da figura da estátua neste monólogo de Marcus, pela alusão ao mito de Pigmalião e à imagem do cadáver de Maria Stuart²⁵⁰, amado por seu carrasco, tem o claro objetivo de recuperar o gozo extremo, associado ao terror, advindo da possibilidade de essas figuras femininas retornarem à vida no momento do ato sexual, correspondendo às carícias de seus amantes. A particularidade desta cena ajusta-se à tônica da lírica amorosa de Castro Alves na medida em que neste drama a mulher não está destituída de sua plenitude feminina, pois foi narcotizada em comum acordo com o médico e poderá, de fato, corresponder ao seu amor.

Por fim, Marcus se coloca como o grande sedutor, não apenas por comparar-se a Don Juan, mas também porque ele supera o mito ao sentir a “volúpia que sai da cova”, algo que, em sua concepção, representaria a completude tão ansiada por Don Juan na procura (inútil, segundo o médico) do ideal amoroso em uma infinidade de mulheres. Depreende-se, inclusive, uma grande vaidade no caráter de Marcus, justificando a aproximação inicial, feita pela Condessa, entre ele e o célebre sedutor.

Após despertar nos braços do amante, Ema faz referência à retórica da sedução presente em suas palavras:

A primeira vez que te vi, tu embriagavas as moças de um baile com as tuas palavras melodiosas, e falavas de amor... [...]. Perguntei-te sorrindo o que era o amor... tu me disseste: “Senhora! É a adoração, a idolatria, o desejo, mas tão grandes que pedem – ao infinito, que se alargue para contê-los, – à eternidade, que cresça para encerrá-los” (p. 230).

A eficácia da sedução de Marcus está calcada no efeito de embriaguez que suas palavras provocam, envolvendo as mulheres pelo ritmo da melodia. Esse movimento não apenas evoca a estratégia de conquista de Don Juan, como denota a perda dos sentidos, viabilizando a entrega amorosa. Em sua definição sobre o que é o amor, o médico mobiliza a dimensão sublime do sentimento, ao projetá-lo para além da eternidade e do infinito. Esse modo de conceber o amor é muito frequente, como se verá adiante, na lírica amorosa de Castro Alves.

Esta cena é interrompida pela aparição do conde Fábio e do filho da Condessa no cemitério. Ela resiste ao impulso de correr para o filho e faz Marcus jurar que a amará para

²⁵⁰ Alusão também feita por Álvares de Azevedo na narrativa de *Solfieri*.

sempre. Fazendo jus ao papel de sedutor, ele não hesita em proferir: “Eu o juro!” (p. 243), ainda que futuramente não cumpra a promessa. Tomando-se em consideração esta primeira parte do drama juntamente com o esboço da segunda parte, é possível estabelecer uma união entre os planos da mentira e da sensualidade na operação de sedução empreendida pelo médico, essenciais à construção deste personagem como Don Juan.

O drama *D. Juan ou a Prole dos Saturnos* contribui, dessa forma, para esclarecer tanto a concepção que Castro Alves tem do mito de Don Juan, quanto alguns aspectos da sedução recorrentes em sua lírica amorosa.

A retórica da sedução, muito presente nas palavras de Marcus/Don Juan, é essencial nos poemas em que o sujeito lírico atua como sedutor. Outra característica dos poemas amorosos de Castro Alves, a multiplicidade de amantes, é aludida nesta peça pelo próprio Marcus, na cena em que se vangloria por superar Don Juan, cujas várias seduições não lhe trouxeram o ideal almejado.

3.2- A retórica da sedução

O poder sedutor intrínseco a Don Juan foi um dos aspectos mais explorados ao longo de sua trajetória mítica. Enquanto na versão original sua capacidade sedutora devia-se a um uso eficiente da palavra, carregada de duplicidade, no Romantismo a atração exercida pelo célebre sedutor deriva muito mais de sua presença e da intensidade das sensações que incita nas mulheres.

Castro Alves retoma ambas as vertentes em seu diálogo com o mito ao colocar em cena um sujeito lírico que domina um vasto repertório de palavras sedutoras e que possui uma sensualidade responsável por despertar o desejo amoroso na(s) amada(s).

De acordo com Edilene Matos,

A sedução, em Castro Alves, ultrapassa o físico e perpassa pela linguagem, uma linguagem que flui, que se afirma tantas vezes tocada, altamente plástica que é, mas que também, permanece intocada, luminosa que é. E essa linguagem sedutora continua despertando sensações de raro matiz²⁵¹.

Essa linguagem sedutora, essencial à lírica amorosa castroalvina, apoia-se muitas vezes na erotização da natureza. Quanto a isso, Antonio Candido ressalta a unificação incessante entre a paixão amorosa e o sentimento da natureza: “A maioria das suas imagens

²⁵¹MATOS, Edilene. *Castro Alves – Imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: Educ/FAPESP, 2001, p. 180.

são *naturais*, tomadas ao cosmos e à terra; a sua experiência mais vivida se traduzia sempre numa linguagem haurida neles, para retornar a eles com a densidade da palavra elaborada”²⁵².

Segundo Marta de Senna,

A perspectiva de Castro Alves diante dela [da natureza] não é diferente da que se encontra no Romantismo em geral: às vezes a anima, dotando-a de sentimentos que são os do eu-lírico [...], ora a encara como abrigo, reduto da tranquilidade e redenção, propício ao amor e ao sonho [...], ora vê nela a fonte maior de inspiração [...]²⁵³.

No texto de Tolman citado anteriormente, o autor destaca, com base na definição de Keats, dois processos recorrentes no Romantismo, presentes nos poemas de Castro Alves: a *capacidade negativa* e a *imaginação simpática*. O primeiro consiste na anulação do *eu* na procura da essência do objeto (elementos da natureza, mulher), enquanto o segundo lhe é complementar e constitui a capacidade de projeção imaginativa do *eu* anulado dentro desse mesmo objeto²⁵⁴. Tais processos são enriquecedores na medida em que transformam a poesia em veículo de transcendência, sucedido (no caso dos românticos) por uma nova vinculação com a vida corpórea²⁵⁵. Em Castro Alves, além de conferir transcendência à poesia, esses procedimentos são utilizados com a finalidade de sedução, conforme se verá adiante.

Um dos mais bem acabados exemplos da operação de sedução concebida nos moldes descritos acima se encontra no poema “A Volta da Primavera”.

Este poema engloba a temática do renascimento pelo amor, presente desde a epígrafe, extraída de « *La Nuit d’Août* », de Alfred de Musset: “Ama, e renascerás; faz-te flor, desabrocha, / Após haver sofrido, ainda mais sofrerás; / Amor sem fim terás, após haver amado”²⁵⁶.

Em capítulo no qual analisa a repercussão de Musset na obra de Castro Alves, Haddad afirma que “A Volta da Primavera” “[...] exalta a ação vivificante do amor, com a novidade de compará-la à ação tônica do sol”²⁵⁷. Diante disso, a natureza é concebida como um local propício ao amor e à redenção, inclusive nos momentos em que é erotizada pelo eu lírico, integrando a sua retórica da sedução.

²⁵² CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 594 - 595 (grifo do autor).

²⁵³ SENNA, Marta de. A poética romântica de Castro Alves. In: *Scripta literatura*, revista do programa de pós-graduação em Letras e do Cespu, PUC-Minas, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, p. 222-237, 1º semestre de 1998, p. 224.

²⁵⁴ Apud TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 30.

²⁵⁵ TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 30.

²⁵⁶ Nota número 1 de “A Volta da Primavera”. In: ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. Com apresentação e notas de José De Paula Ramos Jr. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997, p. 264. Todas as referências a *Espumas Flutuantes* terão por base esta edição. Sendo assim, serão apenas indicadas as páginas ao lado das próximas referências.

²⁵⁷ HADDAD, Jamil Almansur, op. cit., vol. 3, p. 104.

A encarnação do personagem de Don Juan se dá logo na estrofe inicial, pela alusão ao *peito gasto ao refter de amores*:

Ai! não maldigas minha fronte pálida,
E o peito gasto ao refter de amores.
Vegetam louros — na caveira esqualida
E a sepultura se reveste em flores. (p. 118)

A associação entre o aspecto mortal do sujeito lírico e as metáforas dos louros e da sepultura indica que, caso a mulher lhe corresponda, ele pode renascer apesar dos muitos amores já vividos. Isso sem dúvida é reflexo da tendência romântica à remissão do célebre sedutor.

A versão do mito aludida é a de Byron, especialmente o Canto II, referente ao amor idílico entre Don Juan e Haidée em uma ilha grega, como se pode notar na segunda e na terceira estrofes:

Bem sei que um dia o vendaval da sorte
Do mar lançou-me na gelada areia.
Serei... que importa? o D. Juan da morte.
Dá-me o teu seio — e tu serás Haideia!

Pousa esta mão — nos meus cabelos úmidos!...
Ensina à brisa ondulações suaves!
Dá-me um abrigo nos teus seios túmidos!
Fala!... que eu ouço o pipilar das aves! (p. 118)

A expressão *dá-me teu seio* funciona como um convite amoroso e, a partir deste ponto, a argumentação para que a amada aceite esse convite torna-se mais explícita.

O próprio esquema métrico do poema corrobora a estratégia de sedução, o que se verifica na predominância total do decassílabo sáfico, cujo ritmo, conforme salienta Antonio Candido, remete ao movimento da valsa, além de criar “melopecias que envolvem a sensibilidade como encantamento, superpondo-se ao próprio sentido”²⁵⁸. Cabe aí um paralelo entre o eu lírico deste poema e o personagem de Marcus, do drama castroalvino, se lembrarmos a referência feita pela Condessa Ema às palavras melodiosas do sedutor. Se no drama a melodia foi apenas mencionada, aqui ela é personificada pelos versos, nos quais a sensação de entorpecimento é evidente.

A mulher amada é associada à natureza local de modo a dotá-la de uma beleza elevada, o que, sem dúvida, proporciona às palavras do eu lírico um efeito sedutor. A atmosfera idílica do poema está atrelada à exaltação da natureza como conspiradora para a entrega à paixão, de modo análogo ao procedimento observado nas palavras de Marcus:

²⁵⁸ CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 2002, p. 64.

Já viste às vezes, quando o sol de maio
Inunda o vale, o matagal e a veiga?
Murmura a relva: "Que suave raio!"
Responde o ramo: "Como a luz é meiga!"

E, ao doce influxo do clarão do dia,
O junco exausto, que cedera à enchente,
Levanta a fronte da lagoa fria...
Mergulha a fronte na lagoa ardente...

Se a natureza apaixonada acorda
Ao quente afago do celeste amante,
Diz!... Quando em fogo o teu olhar transborda,
Não vês minh'alma reviver ovante?

(p. 118-119)

A interação amorosa entre a natureza local e o sol é mencionada no sentido de convencer a amada a fazer o mesmo, correspondendo aos anseios do eu lírico. Operando a *capacidade negativa*, ele desliga-se de si e projeta sua intenção na figura do junco pela *imaginação simpática*. A maneira pela qual ele se movimenta, descrita pelos verbos *levantar* e *mergulhar* metaforiza o ato sexual, indicando o êxito da conquista.

Assim, a realização física do amor, ao invés de rebaixá-lo, torna-o sublime e a entrega do sujeito lírico à amada está destituída do elemento da mentira, característico da versão original do mito de Don Juan, visto que ele se deixa seduzir por ela: “É que teu riso me penetra n'alma / Como a harmonia de uma orquestra santa” (p. 119).

Ao assumir essa perspectiva, o eu lírico mostra que, apesar de ser o “D. Juan da morte”, ele pode renascer pelo amor, configurando a natureza erotizada como um lugar de redenção neste poema. Assim, a sua estratégia de sedução consiste principalmente em convencer a amada de que, se a própria natureza renasce com o calor do sol, ele também pode reviver por meio de seu amor.

Convém retomar a segunda e a terceira estrofes do poema a fim de verificar algumas questões essenciais implicadas na apropriação do mito de Don Juan por Castro Alves. Como foi mencionado, a versão do mito que se sobressai aqui de maneira explícita é a de Byron.

Na segunda estrofe, o verso: “Do mar lançou-me na gelada areia”, seguido da alusão ao “D. Juan da morte” e à personagem *Haidéia*, remonta à passagem em que o protagonista do épico de Byron chega náufrago a uma praia grega e é socorrido por Haidée. O fato de o eu lírico aludir à sua aparência mortal poderia remeter ao desmaio de Don Juan ao alcançar a terra firme, pouco antes de ser resgatado pela jovem.

Já a terceira estrofe alude aos encontros amorosos entre Haidée e Don Juan. O primeiro verso, “Pousa esta mão nos meus cabelos úmidos”, evocaria a passagem em que Haidée contempla Don Juan dormindo e passa a brincar com os seus cabelos: “*And she would*

*softly stir his locks so curly, / Without disturbing her yet slumbering guest [...]*²⁵⁹. O terceiro verso, “Dá-me um abrigo em teus seios túmidos”, remeteria à estrofe 195, do Canto II, na qual Haidée pressiona a cabeça de Don Juan contra os seus seios:

*And when those deep and burning moments pass'd,
And Juan sunk to sleep within her arms,
She slept not, but all tenderly, though fast,
Sustain'd his head upon her bosom's charms; [...]*²⁶⁰.

Por fim, o quarto verso, “Fala!... que eu ouço o pipilar das aves!”, designaria a maneira como o narrador do poema de Byron descreve a voz de Haidée:

*Now Juan could not understand a word,
Being no Grecian; but he had an ear,
And her voice was the warble of a bird,
So soft, so sweet, so delicately clear,
That finer, simpler music ne'er was heard; [...]*²⁶¹.

Uma das razões para Castro Alves recriar em seu poema esse idílio vivido por Haidée e Don Juan reside no fato de que em Byron ele representa o renascimento e o encontro com o ideal tão ansiado pelos românticos. Em “A Volta da Primavera”, o sujeito lírico encarna a figura de Don Juan com o objetivo de renascer pelo amor. Nesse sentido, a alusão ao mito configura-se como mais uma estratégia de sedução, dentre aquelas apontadas anteriormente.

A outra justificativa é a de que o poeta baiano alude à referida passagem do *Don Juan*, de Byron, pelo fato de ela tematizar um amor correspondido, vivido plenamente, ao contrário do que ocorre em *El Burlador*, de Molina, onde implicações éticas acabam por comprometer o sentimento amoroso.

Entretanto, em “A Volta da Primavera”, o eu lírico/Don Juan utiliza-se das palavras para exercer o papel de sedutor, diferentemente do passivo Don Juan da obra de Byron, cuja força sedutora residia, como foi visto, na aparência e no olhar, especialmente no episódio com Haidée.

Desse modo, é possível afirmar que, para criar a atmosfera sedutora de seu poema, Castro Alves remete ao referido episódio do *Don Juan*, de Byron, reconfigurando-o de acordo com a estratégia de sedução empregada em seus versos. Tal estratégia estaria calcada em *El Burlador* apenas na medida em que o eu lírico assume uma posição ativa na sedução, fazendo uso de um considerável repertório de palavras sedutoras, cujo ritmo melodioso contribui para envolver a sensibilidade da mulher amada.

²⁵⁹ BYRON, George Gordon, op. cit., p. 141 (canto II, estrofe 168).

²⁶⁰ Idem, p. 150.

²⁶¹ Idem, p. 136 (canto II, estrofe 151).

Em *El Burlador*, na cena em que Don Juan corteja a pescadora Tisbea, ele utiliza-se de metáforas naturais a fim de garantir a eficácia da operação de sedução, fundindo mulher e natureza: “[...] *pues del infierno del mar / salgo a vuestro claro cielo / [...] / y en vuestro divino oriente renazco [...]*”²⁶². A pulsão do olhar do sedutor, neste caso, é muito semelhante à do eu lírico do poema de Castro Alves. Além disso, a ideia de renascimento amoroso também está implícita no trecho acima.

A diferença entre o célebre sedutor e o sujeito lírico é que o primeiro agrega ao aspecto estético, sensual, de suas palavras o aspecto ético, da mentira, presente em suas atitudes reais. Isso significa que, na verdade, ele não se deixa seduzir pela pescadora. O segundo, por outro lado, não conhece a mentira, seduz e é seduzido, pois permite que o riso da amada lhe penetre a alma. Segundo Edilene Matos, a sedução produz um deslocamento, o que se explica pelo fato de “[...] ao seduzir, o sedutor deslocar-se do seu eixo para atingir o outro; dá-se aí uma espécie de sujeição e auto sujeição: fazendo o outro se sujeitar, o indivíduo sujeita-se a si mesmo”²⁶³. O deslocamento, assim concebido, aplica-se ao eu lírico deste poema, mas não ao Don Juan de *El Burlador*. Os procedimentos de sedução mencionados em “A Volta da Primavera” são recorrentes na lírica amorosa de Castro Alves, variando um pouco de acordo com o motivo de cada poema.

A representação metafórica do sexo envolve praticamente todo o poema “Adormecida”, no qual o sujeito lírico contempla uma virgem deitada na rede, próxima a um jasmineiro. Por meio da *imaginação simpática*, ele projeta sua intenção amorosa no ramo desse jasmineiro, que se envolve fisicamente com a virgem, e funde-se ao mesmo.

A sexualidade se constrói de maneira gradativa. Na estrofe inicial, a virgem encontra-se com o roupão quase aberto, o que justifica, na terceira estrofe, a caracterização dos galhos do jasmineiro como *indiscretos*:

De um jasmineiro os galhos encurvados,
Indiscretos entravam pela sala,
E de leve oscilando ao tom das auras,
Iam na face trêmulos — beijá-la. (p. 138)

Os beijos desses galhos não são indiferentes à virgem, conforme denota a estrofe seguinte:

Era um quadro celeste!... A cada afago
Mesmo em sonhos a moça estremecia...
Quando ela serenava... a flor beijava-a..
Quando ela ia beijar-lhe... a flor fugia... (p. 138)

²⁶² MOLINA, Tirso de, op. cit., p. 201.

²⁶³ MATOS, Edilene, op. cit., p. 156.

O jogo de carícias entre a virgem, as flores e a brisa culmina na representação sexual do ramo, na penúltima estrofe:

E o ramo ora chegava ora afastava-se...
Mas quando a via despeitada a meio,
P'ra não zangá-la... sacudia alegre
Uma chuva de pétalas no seio... (p. 139)

O modo como o ramo se movimenta, associado à imagem erotizada da chuva de pétalas, denota a intensidade do contato amoroso.

Na estrofe final, o eu lírico retoma a cena da contemplação da virgem. A fusão com o ramo do jasmineiro é bastante significativa por configurar-se como uma maneira de ele penetrar disfarçadamente na rede da mulher amada, o que não deixa de ser uma atitude típica do Don Juan, de *El Burlador*, nas ocasiões nas quais ele opera a sedução pela estratégia do disfarce.

Há momentos na lírica amorosa castroalvina em que a sedução pode ser realizada pela mulher, como no poema “O ‘Adeus’ de Teresa”. Aqui, o sujeito lírico apaixona-se por Teresa, durante uma valsa. Ambos vivem uma paixão intensa, representada de maneira hiperbólica:

Passaram tempos... séc'los de delírio,
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...
... Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse - "Voltarei!... descansa!..."
Ela, chorando mais que uma criança,
Ela em soluços murmurou-me: "adeus!" (p. 116)

À primeira vista, a partida do eu lírico causa uma comoção igualmente hiperbólica em Teresa, o que leva a crer que ele que teria a mulher seduzida a seu dispor, comportando-se como um Don Juan.

Essas hipérboles corroboram a ironia do desfecho do poema, quando o eu lírico retorna e surpreende Teresa com outro homem. Se inicialmente ele parecia ter o domínio da situação, exercendo o papel de sedutor, na última estrofe há a revelação de que esse papel, tal como a decisão do rompimento, coube à Teresa. Nesse sentido, Castro Alves relativiza a concepção do personagem de Don Juan como um conquistador sempre vitorioso, transitando da versão original do mito às recriações românticas, considerando mais especificamente o épico de Byron, no qual o protagonista era manipulado pelas mulheres.

Aí reside a novidade deste poema, que rompe com a rigidez moral da sociedade brasileira da época, ao representar a mulher como alguém que tem liberdade de escolha. De

acordo com Haddad, “Teresa é mulher que pode entregar-se aos prazeres da carne a dois homens, sem o menor escândalo... para o seu cantor evidentemente”²⁶⁴.

No poema “Boa Noite”, Castro Alves recria a famosa cena da Alba, da tragédia *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, ao colocar na voz de seu sujeito lírico e da mulher amada argumentos para retomar o ato amoroso, a despeito do dia nascente. A epígrafe reproduz a passagem da cena V do Ato III, na qual Julieta tenta convencer Romeu a permanecer com ela, mentindo que não foi a cotovia (que anuncia o amanhecer), mas sim o rouxinol quem cantou²⁶⁵.

No início do poema, o eu lírico prepara-se para partir, após o ato amoroso, porém a amada (denominada de Maria) o seduz beijando-o e descobrindo o peito. O fato de a mulher tomar uma postura ativa no ato sexual confirma a transgressão operada pelo poeta baiano no plano artístico. Na terceira estrofe, o Eu troca o nome da amada para Julieta, remetendo novamente à tragédia shakespeariana:

Julieta do céu! Ouve... a *calhandra*
Já rumoreja o canto da matina.
Tu dizes que eu menti?... pois foi mentira...
...Quem cantou foi teu hálito, divina!

Se a estrela d'alva os derradeiros raios
Derrama *nos jardins do Capuleto*,
Eu direi, me esquecendo d'alvorada:
"É noite ainda em teu cabelo preto..."

É noite ainda! Brilha na cambraia
— Desmanchado o roupão, a espádua nua -
O globo de teu peito entre os arminhos
Como entre as névoas se balouça a lua... (p. 136-137)

A menção a *Romeu e Julieta* revela uma visão depreciativa do dia que perpassa todo o poema. Tanto na tragédia shakespeariana como no poema de Castro Alves, o dia aparece equiparado à sociedade que limita os anseios dos indivíduos, enquanto a noite desponta como espaço ideal à realização plena do amor, já que dissolve as fronteiras diurnas. Essa contraposição entre amor e sociedade se constrói no poema de modo sutil e pode ser verificada tanto na referência aos *jardins do Capuleto*, indicando que o amor do sujeito lírico por sua Julieta também estaria inserido numa atmosfera de proibição, como na insistência desse Eu em afirmar que é noite.

²⁶⁴ HADDAD, Jamil Almansur, op. cit., vol. 1, p. 178.

²⁶⁵ JULIETA: “Mas já quer ir? Ainda não é dia. / Foi só o rouxinol, não a cotovia / Que penetrou seu ouvido assustado. / Toda noite ele canta entre as romãs. / Verdade, amor; foi só o rouxinol”. In: SHAKESPEARE, William, *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2004, p. 123.

Se, na peça de Shakespeare, Romeu encobria a aurora utilizando-se de elementos da própria natureza²⁶⁶, em “Boa Noite”, o sujeito lírico, apesar do amanhecer, reconstrói a noite no corpo feminino através de uma linguagem altamente sedutora, encarnando a figura de Don Juan. Para tanto, o Eu desliga-se de si pela *capacidade negativa* ao projetar-se totalmente na amada, fundindo-a com a natureza. Se fora da alcova a noite já finda, ele a recupera nos cabelos pretos e no seio da mulher – este representando a lua, aqueles a escuridão – para lançar o convite amoroso. A *imaginação simpática* permite, mais à frente, que o sujeito lírico se transforme na luz da lâmpada que lambe os contornos femininos, metaforizando o ato sexual:

A frouxa luz da alabastrina lâmpada
Lambe voluptuosa os teus contornos...
Oh! Deixa-me aquecer teus pés divinos
Ao doido afago de meus lábios mornos. (p. 137)

Na penúltima estrofe, o ápice do gozo sexual vem representado metaforicamente não só pela imagem da cavatina do delírio – a correspondente feminina do junco de “A Volta da Primavera” –, como pelas reações da amada e também pelo nome que o eu lírico confere à mesma: Marion (célebre cortesã francesa que inspirou o drama *Marion Delorme*, de Victor Hugo):

Ai! Canta a cavatina do delírio,
Ri, suspira, soluça, anseia e chora...
Marion! Marion!... É noite ainda.
Que importa os raios de uma nova aurora?!... (p. 137)

Após a realização do ato, ele confere à amada o nome de Consuelo (protagonista do romance homônimo de George Sand):

Como um negro e sombrio firmamento,
Sobre mim desenrola teu cabelo...
E deixa-me dormir balbuciando:
— Boa noite! —, formosa Consuelo!... (p. 137)

Essa troca de nomes ao longo do poema exemplificaria um anseio donjuanesco de multiplicidade capaz de dotar um único ato amoroso de uma gama imensa de possibilidades. Marta de Senna ressalta que em “Boa Noite”, “o poeta pluraliza a mulher-musa, oferecendo ao leitor fragmentos que, solidarizados na dinâmica da imaginação, configuram a mulher

²⁶⁶ ROMEU: “Então, que eu fique, e seja executado; / Concordo, se é assim que você quer. / Esse cinza não é o olhar da aurora, / Mas só o reflexo pálido da lua. / Não ouvi cotovia, cujo canto / Reboa até a cúpula do céu. / Que me importa partir. Quero ficar / Conversemos, amor; não é a aurora”. In: SHAKESPEARE, op. cit., p. 124.

ideal”²⁶⁷. Nesse âmbito, tanto a visão fragmentada da mulher como a facilidade demonstrada pelo Eu em desligar-se de si podem apontar para a dissolução da identidade dos amantes, necessária à consumação do ato amoroso fora da esfera social. A irrupção definitiva da noite nos cabelos da amada, na última estrofe, é indício da capacidade do sujeito lírico em anular o mundo exterior. Completamente projetado na figura feminina, ele perde a noção de tempo e de espaço, penetrando num universo regido pela lógica noturna, que condiciona uma morte *simbólica*, alegorizada pelo sono dos amantes no final do poema²⁶⁸.

3.3- A multiplicidade amorosa

Já se afirmou que em parte significativa dos poemas de Castro Alves há um sujeito lírico que ama igualmente inúmeras mulheres. Essa diversidade de perfis femininos evidencia na lírica amorosa do poeta baiano um impulso igualitário semelhante ao de sua poesia abolicionista, na medida em que não obedece a critérios de aparência, classe social, religião ou raça.

Nesse sentido, a multiplicidade amorosa em Castro Alves se assemelharia bastante à evocada pelo catálogo de Don Giovanni. Essa proximidade com o mito de Don Juan levou Haddad a afirmar que

A sua poesia, eivada de poderoso elemento donjuanesco, não lucrava nada com a poligamia. Pelo contrário, deve ter perdido. [...]. Falta ao amor de Castro Alves um sentido de profundidade que provavelmente um amor singelo e preocupante estivesse em condições de proporcionar²⁶⁹.

No entanto, multiplicidade e profundidade não são concebidas como termos opostos na lírica amorosa castroalvina, visto que o sujeito lírico eterniza o amor devotado a cada mulher, por procedimentos como a rememoração e a evocação das particularidades das amadas.

Esses procedimentos derivam do que Tolman destacou como a tentativa dos poetas em recriarem o passado na poesia a fim de manter a tensão do encontro amoroso ideal, que sempre escapa à captação no presente. De acordo com o crítico, no esforço de presentificação

²⁶⁷ SENNA, Marta de, op. cit., p. 225 - 226.

²⁶⁸ Julia Kristeva vê na imagem derradeira de Romeu e Julieta mortos a representação do sono dos amantes. KRISTEVA, Julia. Romeu e Julieta ou o amor fora-da-lei. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Trad. Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 119.

²⁶⁹ HADDAD, Jamil Almansur, op. cit., vol. 2, p. 197.

do amor ideal do passado, o poeta romântico desenvolve a técnica da *memória sensorial*²⁷⁰, “[...] em que cheiros, impressões visuais e sensações táteis envolvem de luxúria o objeto lembrado”²⁷¹.

De acordo com Marta de Senna, “A atitude diante da mulher em *Espumas Flutuantes* oscila entre dois polos: ora é sacralizada, idealizada como a virgem inalcançável, ora é dessacralizada, como objeto a ser (e sendo) possuído. A segunda atitude é a mais frequente [...]”²⁷². Estas duas atitudes são representadas de maneira gradativa pelo poema “Os Três Amores”.

Tal poema divide-se em três estrofes que expressam três momentos distintos do amor. Na primeira estrofe, o sujeito lírico encarna o poeta Tasso, símbolo do amor impossível pela sempre distante Eleonora; na segunda, a alusão a Romeu diz respeito a um amor mais próximo, dotado de uma sensualidade que se intensifica na última estrofe, na qual a presença de Don Juan evoca o amor sexual.

A multiplicidade está presente neste poema não só pelo fato de o eu lírico desdobrar o sentimento amoroso em três momentos distintos, mas principalmente pela construção da estrofe final:

III
Na volúpia das noites andaluzas,
O sangue ardente em minhas veias rola...
Sou D. Juan!... Donzelas amorosas,
Vós conheceis-me os trenos na viola!
Sobre o leito do amor teu seio brilha...
Eu morro, se desfaço-te a mantilha...
Tu és - Júlia a Espanhola!... (p. 97-98)

Ao encarnar a figura de Don Juan, o eu lírico não se dirige apenas para Júlia, mas também às várias *donzelas amorosas*, todas seduzidas por ele, conforme denota a expressão “vós conheceis-me os trenos na viola!”, que revela, metaforicamente, o grau máximo da intimidade alcançada entre ele e as mulheres amadas.

Ainda nesta terceira estrofe, é claramente perceptível mais uma alusão ao *Don Juan*, de Byron, mais especificamente ao Canto I, pela referência aos encontros furtivos entre o herói homônimo e Dona Júlia. Tal referência fica evidente nos três últimos versos desta estrofe, não só através da citação do nome de Júlia, mas também pela reconstrução da figura da mulher no leito, carregada de sensualidade, através da insinuação da nudez feminina.

²⁷⁰ Este processo foi nomeado e discutido por Irving Babbitt na obra *Rousseau and Romanticism* (New York: Houghton-Mifflin, 1957), p. 225. Apud TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 38.

²⁷¹ TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 39.

²⁷² SENNA, Marta de, op. cit., p. 225.

Por meio da análise conjunta entre esses três últimos versos e os quatro anteriores, a alusão ao mito de Don Juan novamente adquire um sentido bastante peculiar em Castro Alves. Os quatro versos anteriores remetem a um Don Juan mais semelhante ao *Burlador*, de Molina, na medida em que o sujeito lírico se coloca como o sedutor de várias mulheres, impulsionado pelo seu sangue ardente. Tal concepção, associada à alusão à iniciação amorosa de Don Juan, de Byron, com Dona Júlia, confere à sedução do eu lírico uma dupla significação: ao mesmo tempo em que é dotado de um impulso sedutor que o leva a tomar uma posição ativa na conquista, ele é capaz de se render sinceramente ao amor de uma mulher.

Outra situação em que a multiplicidade amorosa alia-se à encarnação do mito de Don Juan de maneira particular pode ser exemplificada pela série de poemas “Os Anjos da Meia-Noite”. O poema que abre a série remete a uma noite permeada por elementos tipicamente ultrarromânticos, na qual o eu lírico, atormentado pela insônia e pela febre, invoca os fantasmas das várias mulheres que amou no passado.

Neste poema de abertura, é possível encontrar elementos que caracterizam o eu lírico como Don Juan. Nesse sentido, é muito esclarecedora a descrição de suas amantes na quinta estrofe:

Almas, que um dia no meu peito ardente
Derramastes dos sonhos a semente,
Mulheres, que eu amei!
Anjos louros do céu! virgens serenas!
Madonas, Querubins ou Madalenas!
Surgi! aparecei! (p. 198)

A figura do peito ardente, associada à multiplicidade de mulheres amadas pelo eu lírico, contribui para designá-lo como um grande sedutor. Ainda nesta estrofe, ele alude à diversidade de perfis femininos que engloba desde virgens (Querubins) a prostitutas (Madalenas), tendo continuidade ao longo da série com a evocação de mulheres de origens distintas. De acordo com Roncari, “Em Castro Alves o amor transcende as condições sociais e as particularidades raciais da mulher que se ama”²⁷³. Ao dialogar com o mito de Don Juan, em especial com a ópera de Mozart, o poeta baiano instaura certo apelo igualitário em sua lírica amorosa, nivelando diferentes camadas sociais por meio do amor.

Na estrofe seguinte, a encarnação do mito de Don Juan adquire um significado próprio: “Vinde, fantasmas! Eu vos amo ainda; / Acorde-se a harmonia à noite infinda / Ao roto bandolim...” (p. 198). O célebre sedutor é associado à imagem do bandolim, instrumento concebido por Castro Alves como uma das estratégias empregadas por sua *persona* poética

²⁷³ RONCARI, op. cit., p. 485.

para seduzir as mulheres. No entanto, diferentemente do que ocorre nas recriações anteriores do mito, o sujeito lírico ainda ama as mulheres evocadas, sendo capaz, inclusive, de rememorar seus encantos.

A este poema inicial, seguem-se sete sonetos, que correspondem às sombras das mulheres amadas pelo sujeito lírico. O primeiro é dedicado à sua paixão por Marieta, semelhante àquela vivida entre Romeu e Julieta por atrelar a sensualidade ao elemento transgressor, o que nos coloca novamente diante da ruptura com a sociedade. O sentimento amoroso é construído de maneira plena pela fusão entre a visão idealizada da mulher e a sensualidade:

O seio virginal, que a mão recata,
Embalde o prende a mão... cresce, flutua...
Sonha a moça ao relento... Além na rua
Preludia um violão na serenata!... (p. 199)

No segundo soneto, a figura da prostituta é representada por Bárbora, cuja beleza evocada em detalhes precisos contrasta com olhos nos quais o amor está ausente:

Erguendo o cálix que o Xerez perfuma,
Loura a trança alastrando-lhe os joelhos,
Dentes níveos em lábios tão vermelhos,
Como boiando em purpurina escuma;

Um dorso de Valquíria... alvo de bruma,
Pequenos pés sob infantis artelhos,
Olhos vivos, tão vivos, como espelhos,
Mas como eles também sem chama alguma; (p. 200)

A vivacidade desta imagem propiciada pela mescla sinestésica de cores e perfumes evidencia não apenas a concepção da mulher como obra de arte, mas também o transporte de sua beleza para o presente do Eu pela técnica da *memória sensorial*.

A dificuldade em apreender o encontro amoroso é tematizada pela sombra de Ester, uma judia cujo amor acaba fugindo ao Eu:

Linda Ester! teu perfil se esvai... s'escoa...
Só me resta um perfume... um canto... um rastro... (p. 201)

Em seguida, a sombra de Fabíola traz à tona a figura da mulher fatal, constante em Castro Alves, portadora de um sentimento perturbador, que se revela tão destrutivo para o eu lírico a ponto de irromper no presente de modo muito mais intenso:

É sangue, que referve-te na taça!
É sangue, que borrija-te estas flores!
E este sangue é meu sangue... é meu... Desgraça! (p. 202)

As duas visões posteriores oferecem ao sujeito lírico a calma de um amor casto e contemplativo, presente na descrição de duas sombras, Cândida e Laura – esta última, ao remeter à mulher amada por Petrarca durante quarenta anos, revela a pureza do sentimento amoroso.

Em seguida, a sombra de Dulce simboliza o amor redentor e acolhedor, capaz de aliviar suas angústias; a ausência física da amada é compensada pela cruz do rosário que ela carregava no momento do encontro amoroso:

Mas se tudo recusa-me o fadário,
Na hora de expirar, ó Dulce, basta
Morrer beijando a cruz de teu rosário!... (p. 204)

Toda essa incursão do eu lírico pelos amores do passado permite recuperá-los pelo processo de *memória sensorial*, que eterniza e particulariza a sua relação amorosa com cada uma das mulheres amadas.

Há, ainda, um último fantasma: uma sombra misteriosa, que a princípio parece ser de uma mulher, mas que se revela de outra esfera. O eu lírico várias vezes indaga-lhe a identidade, porém, não obtendo resposta, constata que esta sombra pode ser três coisas: o ideal que sua alma espera, a glória ou a morte. O ideal poderia remeter ao mesmo que Don Juan buscara ao longo de todas as suas seduções: a mulher sublime; nesse sentido, a morte configurar-se-ia como um meio de alcançá-la, além de representar o castigo, aqui relacionado à impossibilidade de amar e não ao pecado. Por outro lado, a glória seria o reconhecimento artístico do sujeito lírico, um lugar comum no Romantismo, como se sabe.

Este último soneto se assemelha bastante à cena em que o Don Juan, de Molière, vê um espectro, cujas formas remetem a uma mulher (Dona Elvira), para, em seguida, darem lugar à imagem etérea do tempo com uma foice na mão, representando o castigo.

No canto XVI, do *Don Juan*, de Byron, o protagonista vive um processo de natureza inversa: o que ele julgava ser um “fantasma” se particulariza nas formas sensuais da duquesa de Fitz-Fulke. Diferentemente da recriação de Molière, o que se sobressai no poema de Byron é uma ação de sedução, não de castigo.

Outros dois poemas que exemplificam essa multiplicidade de amantes na obra de Castro Alves são “Os Perfumes” e “Versos de um Viajante”.

Em “Os Perfumes”, há a exaltação de diversas mulheres (abrangendo desde a mulher pura à cortesã) através dos aromas que lhes denunciam o espírito que palpita sob suas belas formas. Dentro dessa variedade de perfis femininos, Tolman ressalta a relevância da inclusão

da cabocla, representando o elemento sertanejo brasileiro, dentre as várias mulheres da tradição europeia²⁷⁴.

Este poema exemplifica muito bem o processo de *memória sensorial*, uma vez que o perfume presentifica recordações passadas quase que de modo imediato:

O espírito talvez dos tempos idos
Desperta ali como invisível nume...
E o poeta murmura suspirando:
‘Bem me lembro... era este o *seu* perfume!’ (p. 220, grifo do autor).

O fato de o pronome *seu* estar em itálico indica que o poeta aqui evocado teve um contato próximo com uma mulher particular, que pôde ser rememorado por meio de seu perfume.

O perfume permite, ainda, a penetração na sensualidade feminina, funcionando como metáfora sexual:

Aqui, na magnólia de Celuta
Lambe a solta madeixa, que se estira.
Unge o bronze do dorso da cabocla,
E o mármore do corpo da Hetaíra. (p. 221)

Como bem observou Tolman, a intimidade do contato está expressa nesta passagem pelos verbos *lamber* e *ungir*²⁷⁵, o que contribui para reconstituir o momento do ato amoroso com várias mulheres simultaneamente.

Em “Versos de um Viajante”, o eu lírico revela sentir saudade das várias filhas do *país do sul* (ao que tudo indica, São Paulo), em cujos seios ele sonhou. A imagem do seio, constantemente evocada pelos poemas de Castro Alves, representa a fusão dos aspectos físico e sentimental do amor. Tal imagem revela a sensualidade de um amor realizado, carnal, ao mesmo tempo em que, pela proximidade ao coração, traz à tona a sensibilidade e a reflexão relativas a um amor mais profundo. De acordo com Marta de Senna, neste poema “[...] passado se confunde com sul, em fusão espaciotemporal, na qual o poeta se revela nostálgico de um tempo pretérito em que houve a realização amorosa e a possibilidade de sonhar”²⁷⁶.

Dessa maneira, na lírica amorosa de Castro Alves é constante a associação entre a multiplicidade de amadas e a evocação de tempos passados que remeteriam à atitude donjuanesca de sua *persona* poética. É de grande importância ressaltar que o comportamento do eu lírico como Don Juan reveste-se de particularidade na medida em que ele recupera a

²⁷⁴ TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 40.

²⁷⁵ Idem, ibidem.

²⁷⁶ SENNA, Marta de, op. cit., p. 229.

integridade das características das amadas e eterniza a paixão amorosa pela rememoração, algo impensável para o célebre sedutor na versão original.

Essa questão da multiplicidade amorosa é abordada de modo bastante peculiar no poema “O São Francisco”, de *Cachoeira de Paulo Afonso*. Nesse poema, Castro Alves caracteriza o rio São Francisco como um sedutor que possui várias mulheres pelos estados por onde passa. Segundo Fausto Cunha, aqui “[...] a visão *genesíaca* de Castro Alves atinge o grau mais agudo em sua obra: o trecho é uma prosopopeia densamente erotizada, o rio transformado em garanhão que sai possuindo, como a fêmeas, as terras que percorre”²⁷⁷.

Mais do que uma prosopopeia, Castro Alves opera na verdade um processo de extensão do *ethos* sedutor de sua *persona* poética ao rio São Francisco, obedecendo à sua visão subjetiva ao transformá-lo em um homem detentor de uma potência que o leva a conquistar inúmeras mulheres. Note-se como Castro Alves constrói alegoricamente o rio como sedutor, em um primeiro plano pela erotização da linguagem:

1ª estrofe:

Abrindo em alas os barrancos **fundos**;

2ª estrofe:

Antemanhã, sob o sendal da bruma,
Ele **vagia** na vertente ainda,
– **Linfa amorosa** – co’a **nitente espuma**
Orlava o seio da Mineira linda;
Ao meio-dia, quando o solo fuma
Ao bafo morto de u’a calma infinda,
Viram-no aos beijos, **delamber** demente
As **rijas formas** da cabocla ardente.

5ª estrofe:

As largas *ipueiras* **alagando**,²⁷⁸.

A sensualidade do rio é designada a partir de verbos como *vagir* e *delamber*, comumente utilizados para animais, o que corroboraria sua masculinidade. Junte-se a isso a soberania e a força do rio. Esse apelo másculo liga-se ao poder por meio da presença de vocábulos como *soberana*, *triunfante*, *soberbo*, *triunfais*, ao longo do poema.

Seu poder não está apenas na força física, mas também na capacidade de sedução, que aparece em um segundo plano. A terceira estrofe fornece um exemplo claro disso:

Insano amante! Não lhe mata o fogo

²⁷⁷ CUNHA, Fausto, op. cit., p. 41.

²⁷⁸ ALVES, Castro. *Obra Completa* (edição comemorativa do sesquicentenário). Organização, prefácio e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 363 - 364, grifos nossos.

O deleite da indígena lasciva...
Vem – à busca talvez de desafogo
Bater à porta da Baiana altiva.
Nas verdes canas o gemente rogo
Ouve-lhe à tarde a tabaroa esquiva...
E talvez por magia... à luz da lua
Mole a criança na caudal flutua.

Aqui, o rio é associado a Don Juan, ao ser descrito como um amante insano e insaciável. Nada é capaz de apagar o fogo do rio, que o impele infinitamente a novas conquistas. Sua linguagem sedutora aparece designada pela expressão “gemente rogo”, capaz de atrair até mesmo a tabaroa esquiva, “talvez por magia” como insinua a *persona* poética. A sedução operada pelo rio é tão poderosa, que se atribui seu êxito, inclusive nas empreitadas mais difíceis, à magia. E um dos significados do vocábulo *sedução* é justamente o de fascinar, encantar.

Outra estratégia sedutora identificada pela *persona* poética reside no movimento das águas do rio, propositadamente mais lentas no momento do encontro amoroso: “Rio soberbo! Tuas águas turvas / Por isso descem lentas, peregrinas...”. Ao combinar força à magia da sedução, atrelada à variação da velocidade do rio, Castro Alves se aproxima da concepção kierkegaardiana do mito de Don Juan, designado pelo filósofo dinamarquês como um “poder da natureza”.

No desfecho do poema, a natureza local aparece como conspiradora para a realização amorosa e exalta o poder do rio, formando uma comunhão como ele. Além da presença da natureza brasileira, o toque de nacionalidade é conferido pela multiplicidade de mulheres (terras) possuídas: a Mineira, a Baiana, a indígena, a tabaroa (caipira, matuta) e a cabocla.

Por fim, convém destacar que se por um lado a *persona* poética castroalvina adota certo distanciamento objetivo ao anular o seu *Eu* para projetar-se no rio, por outro, essa *objetividade* não é total, já que a caracterização do São Francisco é filtrada pela subjetividade da *persona* poética, que o concebe de acordo com seu *ethos* sedutor, alegorizando um poder de sedução sobre-humano.

3.4- A efemeridade do sentimento amoroso

O fato de o amor ser vivido de modo pleno na obra de Castro Alves não impede que ele seja concebido como um sentimento efêmero em certas ocasiões. Essa questão, presente, de certa forma, nos poemas analisados nos tópicos anteriores, remete ao fato de que, embora o

amor possa ser eternizado pelo poema, ele não dura para sempre e sua realização não é relegada apenas ao *post mortem*, como na segunda geração romântica.

A breve duração do amor é algo essencial nas seduições empreendidas por Don Juan. Em *El Burlador*, o epíteto *tan largo me lo fiáis* (que longo tempo me dais), repetido várias vezes pelo sedutor, justifica suas ações, já que ele se importa apenas com o momento da conquista, abandonando a mulher em seguida. Essa atitude é muito constante nas duas recriações seguintes do mito (a de Molière e de Mozart / Da Ponte), mas não no poema de Byron, onde são as circunstâncias que levam Don Juan a abandonar as amadas.

O poema “O Hóspede”, de Castro Alves, explora muito bem a efemeridade do sentimento amoroso, relacionando-a ao abandono da mulher. A novidade deste poema está em transferir para o ponto de vista feminino os sentimentos provocados pela partida iminente do amante. A atitude dessa mulher se expressa não só por questionar os motivos que o levam a partir, mas também por argumentar para convencê-lo a permanecer com ela:

A choça do desterro é nua e fria!
O caminho do exílio é só de abrolhos!
Que família melhor que meus desvelos?...
Que tenda mais sutil que meus cabelos
Estrelados no pranto de teus olhos? ... (p. 209)

A mulher toma para si o papel de sedutora ao enfatizar os benefícios do amor que ela oferece, que terão continuidade, caso o companheiro decida ficar.

Esses argumentos, todavia, não são suficientes para evitar a partida, descrita na estrofe final, a única em que a voz feminina dá lugar à voz de uma espécie de narrador:

No entanto *Ele* partiu!... Seu vulto ao longe
Escondeu-se onde a vista não alcança...
... Mas não penseis que o triste forasteiro
Foi procurar nos lares do estrangeiro
O fantasma sequer de uma esperança!... (p. 209, grifo do autor)

Diferentemente de “A Volta da Primavera”, aqui não há a possibilidade de renascimento, pois tanto a partida como o amor da mulher não são capazes de devolver a esperança ao amante. As condições do abandono, aliás, são muito semelhantes ao episódio de *El Burlador*, no qual Don Juan deixa a pescadora Tisbea, após consumir o ato amoroso. Por outro lado, a diferença entre o episódio em questão e este poema é evidente uma vez que a mulher abandonada não deseja se vingar e que não há sinais de mentira por parte de seu companheiro.

No poema “Aves de Arribação” se sobressai novamente a questão da brevidade do sentimento amoroso, que, neste caso, tem a duração da primavera. Este poema divide-se em cinco partes e funciona como uma espécie de narrativa acerca de dois amantes que, assim

como as aves, se unem na primavera e se separam com o fim da estação. Essa equiparação entre o amor dos homens e o das aves pode constituir uma maneira de naturalizar a brevidade do amor.

A casa na qual eles vivem isolados da sociedade é descrita como *asilo* do amor e da poesia, constituindo-se como espaço propício para essas duas atividades, na medida em que os aparta da artificialidade e dos entraves impostos pelo convívio social. Desde o início do poema, a felicidade dos amantes compõe um ambiente idílico, estendendo-se para toda a natureza local. Outra particularidade essencial desse idílio reside no desconhecimento da identidade do casal:

Quem eram? Donde vinham? — Pouco importa
Quem fossem da casinha os habitantes.
— São noivos: — as mulheres murmuravam!
E os pássaros diziam: — São amantes —! (p. 215)

Ao contrapor o papel social (noivos) à essência pessoal (amantes) dos habitantes da casinha, Castro Alves concebe a realização do amor como algo independente das normas nas quais os homens costumam enquadrá-los²⁷⁹.

Na parte IV, há a representação da noite dos amantes na qual o poeta busca inspiração para a poesia ao contemplar a amada no leito, designada como Julieta. As metáforas naturais que a caracterizam não só fundem o amor à criação poética como encaminham o desfecho do poema, com a realização sexual do amor.

De acordo com Antonio Candido,

“Aves de Arribação” mostra de que maneira a realidade imediata da experiência amorosa se transfundia, para ele [Castro Alves], na criação poética, unindo a vida e a arte num movimento solidário, como se unem em metáforas florais a beleza da amada e o verso nela inspirado²⁸⁰.

Desse modo, na segunda estrofe da parte IV, o seio da amada é comparado à flor: “E a lua beija o seio alvinhento / – Flor que abraça das noites aos relentos (p. 217)”. Mais à frente, há a descrição do trabalho do poeta, para que, na quarta estrofe, a própria criação poética, associada à metáfora natural, designe o ato sexual: “A estrofe *entreabre* a pétala mimosa / Perfumada da essência de sua alma” (p. 217, grifo nosso).

²⁷⁹ Segundo Luiz Roncari, “Dos amantes, não importa a sua condição, pois, se os homens procuram adivinhar dentro de que convenção se enquadram (‘— São noivos: — as mulheres murmuravam!’), aos seres da natureza, aos pássaros, isso pouco interessa. O importante é que se amam: ‘E os pássaros diziam: — São amantes —!’”. Assim, os amantes fazem parte de um balé cósmico que a tudo une e casa, homens, elementos, astros e flores”. RONCARI, Luiz, op. cit., p. 486.

²⁸⁰ CANDIDO, Antonio. Poesia e oratória em Castro Alves. In: *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750 – 1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 594.

A realização sexual do amor também vem indicada pelos outros dois nomes conferidos à amada nos dois versos finais da quinta estrofe (ainda na parte IV): “... A Casta-diva apaga-se nos montes... / Luar de amor! acorda-te, Adalgisa! (p. 218)”. A Casta-diva remete à deusa virgem da ópera *Norma* (1831), de Bellini²⁸¹, representando, portanto, a pureza feminina. Nos versos acima, entretanto, ela transforma-se em Adalgisa (amante concreta e terrena, da ópera *Norma*) após a concretização do ato amoroso.

Logo em seguida, a parte V mostra o fim do amor. Roncari destaca a rapidez com que isso ocorre: “E a passagem do amor ao não-amor, da festa à ruína, é brusca, como também a passagem de um presente a outro presente. Quando a amante, Adalgisa, acorda para o amor, tudo se suspende, pressentimento e criação [...]”²⁸².

A impressão que se tem por essa brusca interrupção do amor após a posse física da mulher é a de que esta perderia o encanto aos olhos do amado após o ato amoroso. Tal impressão é reforçada pelos versos: “Os ninhos desabaram... no abandono / Murcharam-se as grinaldas de lianas” (p. 218). Se, ao longo da parte IV, a amada foi metaforizada em flor, o verbo *murchar*, na parte V, apontaria para a efemeridade dos seus encantos, novamente naturalizada no poema, desta vez pelo paralelo com a flor.

Neste caso, um confronto com o mito de Don Juan mostra-se bastante elucidativo, no sentido de que, para o célebre sedutor, à posse física da amada segue-se o abandono. Esta conduta, essencial em *El Burlador*, de Molina, é recorrente nas recriações de Molière e Mozart, nas quais, uma vez seduzida, a mulher perde o interesse. Daí a importância de a mulher ser convertida em natureza pelas palavras do sedutor, o que configura o amor como um sentimento efêmero.

3.5- A concepção de morte

Em já citado estudo sobre a poética romântica de Castro Alves, Marta de Senna observa que o tema da morte, recorrente na literatura ocidental, é presença constante no Romantismo. A autora destaca três comportamentos diante da morte entre os românticos: ora a veem como fuga da realidade, ora a representam como o fim da existência, ora como uma

²⁸¹ Nota número 15, do poema “Aves de Arribação”. In: ALVES, Castro, op. cit., p. 287.

²⁸² RONCARI, Luiz, op .cit., p. 489.

barreira a ser vencida na busca pela eternidade. Senna afirma, ainda, que essas duas últimas concepções estão presentes em Castro Alves²⁸³.

Nesse sentido, o sujeito lírico castroalvino adota uma posição de revolta diante da morte, tida como a responsável por apartá-lo dos prazeres amorosos e da vitalidade e glória proporcionadas pela juventude. Tal posicionamento se distancia da visão de morte como fuga, que predominou entre os poetas da segunda geração romântica²⁸⁴.

Se, por um lado, nos poemas de Castro Alves a noção de morte difere da de Álvares de Azevedo, por outro, o poeta baiano recorre a uma atmosfera sombria semelhante à de seu predecessor para caracterizá-la. Isso é perceptível inclusive na peça *D. Juan ou a Prole dos Saturnos*, analisada anteriormente. De acordo com Haddad, a passagem na qual a Condessa Ema desperta ao ser retirada do caixão remete à ideia do despertar dos mortos, comum em algumas narrativas de *Noite na Taverna*, do poeta paulista²⁸⁵. Vale lembrar que a presença fantasmagórica da morte, associada ao delírio noturno, dá o tom de “Os Anjos da Meia Noite”.

Em outro poema já examinado, “A Volta da Primavera”, a presença do “D. Juan da morte” evoca o que Edilene Matos denominou de “morte pelo excesso de amor”²⁸⁶. Para a autora, neste poema “[...] a morte daquele que muito amou tem o sabor de renascimento”²⁸⁷. Dentro dessa perspectiva, a alusão ao mito de Don Juan funcionaria como um modo encontrado pelo eu lírico castroalvino para driblar a morte.

Por outro lado, a alusão indireta ao mito de Don Juan nos poemas “Mocidade e Morte” e “É Tarde!” também pode denotar a morte como castigo, à maneira de *El Burlador*. É necessário relembrar que, ao longo das recriações do mito, a morte passou a se relacionar à censura, com Mozart/Da Ponte, para deixar de existir, com Byron. Já no drama de Zorrilla, a morte de Don Juan passa a ser o veículo de sua salvação, ajustando-se a uma concepção ultrarromântica que já não é muito constante em Castro Alves.

O contraste entre a vida e a morte, tão caro ao Romantismo, adquire um significado peculiar no poema “Mocidade e Morte”. Tal poema é composto por catorze estrofes: sete

²⁸³ SENNA, Marta de, op. cit., p. 227 - 228.

²⁸⁴ Para citar um exemplo dessa concepção de morte como fuga – incomum em Castro Alves –, tome-se como base o poema “Lembrança de Morrer”, de Álvares de Azevedo. Aqui, a morte é interpretada pelo eu lírico como a libertação da dor de existir: “Eu deixo a vida como deixa o tédio / Do deserto, o poento caminheiro / - Como as horas de um longo pesadelo / Que se desfaz ao dobre de um sineiro”. Na nona estrofe, a morte aparece também como possibilidade de realização amorosa: “Ó minha virgem dos errantes sonhos, / Filha do céu, eu vou amar contigo!”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas* (2002), op. cit., p. 135 - 136.

²⁸⁵ HADDAD, Jamil Almansur, op. cit., vol. 3, p. 230 - 231.

²⁸⁶ MATOS, Edilene, op. cit., p. 177.

²⁸⁷ Idem, ibidem.

oitavas, entremeadas por sete dísticos. Nas oitavas, próprias à reflexão do Eu, ele manifesta sua vontade de viver e lamenta ter de morrer tão jovem, enquanto nos dísticos, a morte aparece geralmente como uma voz aterrorizante que termina por arrastá-lo.

A sede de viver do sujeito lírico se expressa desde a estrofe inicial pelo erotismo:

No seio da mulher há tanto aroma...
Nos seus beijos de fogo há tanta vida...
- Árabe errante, vou dormir à tarde
À sombra fresca da palmeira erguida. (p. 89)

Nesses versos, a alusão ao seio feminino e aos beijos de fogo, associada ao verbo *dormir*, sugere a realização sexual do amor. Todavia, o dístico seguinte coloca uma barreira a essas aspirações: “Mas uma voz responde-me sombria: / Terás o sono sob a lájea fria” (p. 89).

Nas duas passagens acima, destaca-se a oposição entre os *beijos de fogo* e a *lájea fria*, um representando a vida, outro, a morte. Essa dicotomia poderia remeter, de certa forma, ao momento em que Don Juan é abrasado pela estátua do Comendador, em *El Burlador*, no qual a frieza da pedra contrasta com o fogo responsável pela morte do sedutor.

Um pouco mais a diante, o eu lírico discorre acerca do seu futuro, representado pela glória e pelo amor:

Eu sinto em mim o borbulhar do gênio,
Vejo além um futuro radiante:
Avante! — brada-me o talento n'alma
E o eco ao longe me repete — avante! —
O futuro... o futuro... no seu seio...
Entre louros e bênçãos dorme a glória!
Após — um nome do universo n'alma,
Um nome escrito no Panteon da história. (p. 90)

Com relação à glória, é importante ressaltar que o verso “Eu sinto em mim o borbulhar do gênio”, evidenciaria, a princípio, que o eu lírico teria consciência de seu talento, projetando-o para a posterioridade, como denotam os dois últimos versos. No entanto, Fausto Cunha, em capítulo dedicado ao estudo da metáfora do *borbulhar do gênio*, aponta que o verso em questão remete a uma expressão rotineira entre os românticos – e não a uma afirmação particular, como interpretaram outros críticos – e que o termo *gênio*, em linguagem romântica, não está ligado necessariamente ao conceito de genialidade, mas sim ao talento criador, à inspiração, ao engenho (no sentido clássico)²⁸⁸.

Ao longo deste poema, a morte recebe a conotação de castigo, conforme indicam o quinto dístico e a sexta oitava:

²⁸⁸CUNHA, Fausto. O ‘borbulhar do gênio’: metáfora coletiva. In: _____, op. cit., p. 88 - 94.

Do sepulcro escutando triste grito
Sempre, sempre bradando-me: maldito! –

E eu morro, ó Deus! na aurora da existência,
Quando a sede e o desejo em nós palpita...
Levei aos lábios o dourado pomo,
Mordi no fruto podre do Asfaltita.
No triclinio da vida — novo Tântalo –
O vinho do viver ante mim passa...
Sou dos convivas da legenda Hebraica,
O estilete de Deus quebra-me a taça. (p. 91)

A maldição lançada pela voz sepulcral no dístico é reforçada pelo verso final da oitava: “O estilete de Deus quebra-me a taça”. Esta taça, associada ao verso anterior, “Sou dos convivas da legenda Hebraica”, faz referência ao rei Baltazar, da Babilônia, que, acompanhado de seus convivas, bebeu vinho em taças roubadas do templo de Jerusalém e foi castigado por isso²⁸⁹. Se o eu lírico se inclui dentre os convivas que praticaram tal ofensa, ele acaba se colocando como um pecador a ser castigado com a morte.

O mito de Don Juan, em especial o *El Burlador*, de Molina, aparece implícito neste poema pela associação entre morte, pecado e castigo. A presença do mito também se faz sentir na sensualidade que marca a sede de viver do eu lírico, funcionando como um meio de aplacar a morte. Ao contrário do que ocorre nos poemas da segunda geração romântica, o amor é realizado apesar da morte, não por meio dela.

Por último, o dístico final do poema reflete a implacabilidade da morte: “Adeus!... arrasta-me uma voz sombria, / Já me foge a razão na noite fria!...” (p. 92). É bastante significativa, no dístico acima, a opção pelo verbo *arrastar*, visto que ele possui, dentre outras, a conotação de sedução. Nesse âmbito, cumpre destacar mais um paralelo com *El Burlador*. Tomando-se novamente a passagem na qual Don Juan é castigado pela estátua de pedra, observa-se que um dos motes principais da peça de Molina é o tema do sedutor seduzido, ou, do *burlador burlado*. Dentro dessa perspectiva, tanto o fato de o Eu designar-se como um pecador, como a menção indireta à sedução, permitem verificar o modo como a aproximação com *El Burlador* torna mais clara a questão da morte em Castro Alves.

Em “É Tarde!”, morte e pecado estão profundamente associados ao amor. O sujeito lírico encarna a figura de Don Juan, ao colocar-se como um devasso que não merece o amor da virgem disposta a entregar-se a ele.

O Eu ressalta, entretanto, que sua alma era pura até o momento em que foi seduzido pela “lúgubre bacante”:

²⁸⁹ A Legenda Hebraica, narrada na Bíblia (Daniel,5), está resumida por José De Paula Ramos Jr. na nota número 23 do poema “Mocidade e Morte”. In: ALVES, Castro, op. cit., p. 256.

Foi minha crença - o vinho dessa orgia,
Foi minha vida - a chama que apagou-se,
Foi minha mocidade - o toro lúbrico,
Minh'alma - o tredo alcouce. (p. 233)

Nesse sentido, haveria aqui uma semelhança com o Don Juan, do poema de Byron, levando-se em consideração que neste último o célebre sedutor foi representado em sua adolescência, perdendo a inocência ao ser seduzido por várias mulheres.

A diferença é que em “É Tarde!” a passagem à perda da inocência é muito rápida, tanto que, a partir da quinta estrofe, o eu lírico assume-se definitivamente como um ser corrupto. Nesse momento, ele passa a encarnar a figura do *Burlador*, de Molina, tanto pelo fato de conceber sua alma como um abismo, no qual não há luz, como pela insistente repetição da expressão “é tarde”, o que mostra que não há mais tempo para a sua salvação.

A encarnação do mito torna-se ainda mais explícita nas duas últimas estrofes:

É tarde! Estrela d'alva! O lago é turvo.
Dançam fogos no pântano sombrio.
Pede a Deus que dos céus as cataratas
Façam do brejo – um rio!

Mas não!... Somente as vagas do sepulcro
Hão de apagar o fogo que em mim arde...
Perdoa-me, Senhora!... Eu sei que morro...
É tarde! É muito tarde!... (p. 234)

Nesta passagem, o eu lírico revela que nem mesmo o amor poderá redimi-lo (ao contrário de “A Volta da Primavera”). A morte é concebida como a única força capaz de pôr fim ao seu impulso libertino, assim como em *El Burlador*.

Há, entretanto, uma diferença significativa neste poema com relação à conduta de Don Juan na peça de Molina, tendo em vista a recusa do sujeito lírico em possuir a virgem. De acordo com Tolman, em “É Tarde!”, Castro Alves “joga conscientemente com o mito de Dom João e logra certo efeito com a inversão hiperbólica de papéis: é o devasso que nobremente se sacrifica negando-se a conspurcar a inocência que tão ingenuamente se lhe oferece”²⁹⁰. Essa noção de sacrifício é fruto de uma concepção do mito de Don Juan nos moldes do Romantismo; embora não haja aqui a possibilidade de remissão do célebre sedutor, tão ao gosto romântico.

Dessa maneira, “É Tarde!” e “Mocidade e Morte” não só realçam aquelas percepções de morte que figuram na lírica amorosa de Castro Alves, como revelam uma contradição, derivada do diálogo com o mito de Don Juan. Se, por um lado, o amor e a sensualidade

²⁹⁰ TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 33.

configuram-se como uma tentativa de barrar a morte, por outro, seu excesso pode levar o sujeito lírico à destruição²⁹¹.

²⁹¹ O mito de Don Juan reaparece na poesia brasileira na obra de Teófilo Dias (1854 - 1889), pertencente à geração de 1870 - 1880, da qual faziam parte os poetas denominados de “Primeiros Baudelairianos” por Antonio Candido. Apesar da reconhecida repercussão de Castro Alves na obra de Teófilo Dias, a concepção que este tem do mito de Don Juan se ajusta mais àquela presente na obra de Baudelaire, como é evidente em dois de seus poemas nos quais o célebre sedutor é mencionado. Um deles é justamente uma tradução do poema « *Don Juan aux enfers* », de Baudelaire, incluído no livro *Fanfarrais*, de 1882. O outro se intitula “D. Juan” e integra o livro *Cantos Tropicais* (1878). As diferenças com relação a Castro Alves são marcantes, visto que nesses dois poemas o sujeito lírico não encarna a figura de Don Juan, limitando-se a narrar suas ações, além de salientar apenas os aspectos negativos da sedução. Cf. CASEMIRO, Fábio Martinelli. *Carne, imagem e revolta na lírica de Teófilo Dias*. 2008. Tomo I. 206 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2008.

CAPÍTULO 4

POÉTICAS EM CONFRONTO: A RECEPÇÃO DO MITO DE DON JUAN POR ÁLVARES DE AZEVEDO E CASTRO ALVES

*É noite! Treme a lâmpada medrosa
Velando a longa noite do poeta...
Além, sob as cortinas transparentes
Ela dorme... formosa Julieta!*

Castro Alves, “Aves de Arribação”.

Ao ter em mente uma abordagem comparativa das poéticas de Álvares de Azevedo e de Castro Alves com base na assimilação do mito de Don Juan por ambos os poetas, percorremos, inicialmente, as principais versões do mito em solo europeu para, em seguida, avaliar de que modo a menção ao célebre sedutor se coaduna às premissas essenciais de suas obras. Neste momento, convém partir ao confronto propriamente dito entre essas obras a fim de captar divergências e consonâncias na apropriação do mito que contribuam para esclarecer tanto a postura dos referidos poetas no contexto do Romantismo quanto a maneira pela qual Castro Alves absorveu a obra de seu precursor.

Para tanto, julgamos necessário rastrear algumas tendências de leitura da relação entre esses dois poetas pela crítica, atentando brevemente para as interpretações biográficas e com mais vagar para o viés histórico-literário. Nas duas situações, procuramos demonstrar como o diálogo com o mito de Don Juan pode se mostrar produtivo na problematização dessas questões. Feito isso, procederemos com a análise textual de passagens das obras de ambos os poetas nas quais a alusão ao mito é patente. Tal análise está dividida em três etapas: o confronto entre duas narrativas de *Noite na Taverna* (Solfieri e Claudius Hermann) e o drama *D. Juan ou a prole dos Saturnos*; a captação de momentos da obra poética de Castro Alves em que se visualizam a retomada do clima soturno tão característico de Azevedo; e o exame das referências que ambos fizeram ao idílio vivido entre Don Juan e Haidée na obra homônima de Byron, com o objetivo de demonstrar em que medida os contrastes na apropriação desse episódio apontam para dois modos distintos de lidar com o ideal amoroso e artístico.

Ao conceder ao indivíduo um lugar central nas manifestações artísticas, o Romantismo inaugura, como se sabe, uma tendência em ler a obra com base na vida pessoal do escritor. Ao assinalar essa vertente de leitura, Charles Rosen constata que o movimento inverso também

era constante à época, ou seja, o enxerto, voluntário ou não, da obra na vida do escritor²⁹². O crítico observa que embora Byron tivesse alcançado uma reputação internacional de Don Juan ao escrever seu poema homônimo, não é lícito identificar diretamente o autor inglês ao seu personagem, apenas no plano da ironia²⁹³, pelas razões que já expusemos no capítulo inicial. Ainda em relação a Byron, Rosen destaca que ele foi o único que “[...] logrou viver o ideal romântico em todos os seus aspectos essenciais: poeta, Don Juan, amante incestuoso, dândi entediado, paladino da liberdade”²⁹⁴.

Daí se depreende que ao lado da adoção de uma atitude libertária, do tédio diante da vida, dentre outros tantos matizes românticos, colocar a máscara de Don Juan poderia granjear a um escritor o ingresso na plêiade dos autores consagrados daquele período. Isso sem dúvida interfere em interpretações que foram difundidas a respeito das obras de Álvares de Azevedo e de Castro Alves.

O biografismo foi marcante na fortuna crítica do primeiro, gerando vários equívocos para a recepção de sua obra. Sílvio Romero, apesar de reconhecer a dualidade que permeia a produção literária do poeta paulista como um procedimento consciente e sistemático, acaba por estendê-la às suas vivências amorosas²⁹⁵; Mário de Andrade, no conhecido ensaio “Amor e Medo”, vai mais além ao atribuir-lhe “uma verdadeira fobia do amor sexual” (explicada, segundo o autor de *Macunaíma*, principalmente pela recorrência da imagem da mulher adormecida em seus poemas e em *Noite na Taverna*)²⁹⁶.

Ao ter em mente esse panorama, João Adolfo Hansen reflete de modo muito pertinente sobre a influência do byronismo na leitura biográfica da obra azevediana: “Biograficamente, os efeitos poéticos de angelismo e devassidão são lidos sem a mediação das convenções mais

²⁹² “Byron, Chateaubriand, Goethe e muitos outros foram condenados a viver mais tarde os papéis literários que haviam criado para si com as primeiras obras: enxertaram as obras em suas vidas. Nós, hoje, enxertamos a vida nas obras, com frequência confundindo-as imaginariamente. Por mais absurda que seja essa confusão, no caso dos artistas e escritores do começo do século XIX é ela necessária e legítima: eles mesmos forjaram-na para nós com suas obras”. ROSEN, Charles. Separando Vida e Arte: Documentos Românticos, Pontuação Romântica. In: _____. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurenio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, p. 75-76.

²⁹³ Idem, p. 76.

²⁹⁴ Idem, p. 81 - 82.

²⁹⁵ “Esta posição especial que assinalo em Álvares de Azevedo, de ser ardente, voluptuoso, sequioso de gozar, e ao mesmo tempo não ter amado jamais, não haver tido em sua vida uma paixão amorosa, o que é perfeitamente explicável, porque o poeta morreu muito moço, é diversa do dualismo de ideal e ironia, de sinceridade e sarcasmo, de pureza e grosseria que também se nos depara em seus versos”. ROMERO, Sílvio, op. cit., p. 955.

²⁹⁶ ANDRADE, Mário de. Amor e Medo. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ªed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 232 e ss.

ou menos perversas dos lugares-comuns do mal-do-século, e Manoel Antônio ora é uma recalçada casta diva, ora um depravado Don Juan”²⁹⁷.

Essa polaridade entre o devasso cético e o jovem puro e inexperiente não só dominou por muito tempo a imagem de Álvares de Azevedo²⁹⁸ como é fruto da inserção da obra em sua vida, caracterizando-o num plano mais superficial como um Don Juan cindido, muito próximo, na dimensão literária, daquele retratado por Musset em *Namouna*.

Castro Alves também foi em certa medida vítima da equiparação entre vida e obra; de modo diverso de seu predecessor, sua figura foi integralmente vinculada à de Don Juan, o que foi facultado tanto pela erupção de um sujeito lírico sedutor em seus versos, como pelos conhecidos episódios amorosos vivenciados pelo poeta. Ao tratar do que denomina “Complexo de Don Juan” em Castro Alves, Haddad articula diretamente a suposta poligamia da vida do poeta à poligamia de sua arte, embora tenha também reconhecido, como vimos, algo de Werther em certas passagens melancólicas de sua lírica²⁹⁹. Quando compara Álvares de Azevedo ao poeta baiano pelo prisma amoroso, Hildon Rocha atribui ao primeiro uma “índole de amoroso reprimido”, ao passo que o segundo teria vencido a timidez e obtido êxito com as mulheres “pelo próprio e sadio donjuanismo”³⁰⁰. Neste caso, a alusão ao mito restrita ao plano biográfico apenas reforça a distância entre ambos os autores, revelando uma abordagem superficial da relação entre eles.

Em interpretação mais recente, Edilene Matos define Castro Alves como “sujeito e objeto de sedução”, tanto pelo “dom imprescindível da palavra” como ainda pela “beleza física, associada a gestos e olhares de efeito especial”, reincidindo no biografismo³⁰¹. Ela faz referência à incorporação da imagem de Castro Alves como um Don Juan pelo imaginário popular, aludindo a uma frase famosa atribuída ao poeta: “Cuidado, pais de família, que D.

²⁹⁷ HANSEN, João Adolfo. Forma Romântica e Psicologismo Crítico. In: ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998, p. 10.

²⁹⁸ Em ensaio dedicado ao poeta paulista em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido expõe de forma clara a contradição existente em sua obra entre o erotismo e a irrealização do ato sexual ao desvinculá-la das experiências reais do poeta, o que muito contribuiu para a renovação de sua fortuna crítica. Em relação ao famoso estudo de Mário de Andrade, Candido afirma o seguinte: “Divirjo todavia do grande escritor, como se viu e verá, no tocante às conclusões a que chega sobre a abstenção sexual do poeta, que ele afirma com fundamento na análise psicanalítica e me parece não apenas sem importância como de certa forma à margem do problema”. CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750 – 1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 499, nota nº12.

²⁹⁹ HADDAD, Jamil Almansur, op. cit., vol. 2, p. 194-195.

³⁰⁰ ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 18.

³⁰¹ MATOS, Edilene, op. cit., p. 156-157.

Juan vai às ruas [...]”³⁰². A novidade trazida pela autora está em expandir a sedução operada pelo poeta baiano ao plano social: “[...] o uso da poesia como arma de luta contra a escravidão e o conservadorismo da sociedade, e, ainda, a exaltação do amor e da liberdade, fizeram de Castro Alves o grande sedutor do romantismo brasileiro”³⁰³.

Enquanto interpretações de cunho biográfico mostram-se pouco eficazes ao estudo da relevância do diálogo com o mito de Don Juan na comparação entre as obras de Álvares de Azevedo e de Castro Alves, reiterando apenas a distância entre as mesmas, o exame da esfera político-social do período no qual esses autores se inserem revela-se mais abrangente, abarcando pressupostos comuns na retomada do mito por ambos.

Ainda que pertencentes a gerações distintas, Álvares de Azevedo e Castro Alves compartilham um *repertório de possibilidades*³⁰⁴ de expressão muito semelhante dentro da linguagem romântica convencional. Assim, a reposição do mito em suas obras obedece a certo *uso coletivo*³⁰⁵ que se fez do mesmo durante o Romantismo.

De acordo com Pierre Brunel, « *L’aventure donjuanesque reflète les changements d’idéologie de chaque époque, mais Don Juan lui-même ne change guère* »³⁰⁶. Diante disso, devem-se considerar ao menos duas acepções em tensão nas recriações românticas do mito que repercutem no modo como ele foi apropriado por nossos poetas.

A acepção estável do mito corresponderia à capacidade do célebre sedutor em colocar-se como um ser superior aos demais. Nesse âmbito, seu pertencimento à nobreza nas versões iniciais – tendo como parâmetro Molina, Molière e Mozart – lhe permitiu desonrar as mulheres e, por extensão, seus rivais. Não por acaso, no século XIX Stendhal destacava ainda a aversão de Don Juan à ideia da igualdade:

Don Juan abjura todos os deveres que o ligam ao resto dos homens. [...]. A ideia da igualdade inspira-lhe a raiva que a água dá ao hidrófobo; é por isso que o orgulho do nascimento convém tão bem ao caráter de Don Juan. Com a ideia da igualdade dos direitos desaparece a da justiça, ou melhor, se Don Juan é oriundo de sangue ilustre, essas ideias comuns nunca o alcançaram [...] ³⁰⁷.

³⁰² Idem, p. 158. Haddad também havia feito referência a essa frase, tomando-a, porém, como fato: “‘Tremei, pais de família, que Don Juan vai sair!’ costumava dizer, num acesso de narcisismo, o poeta olhando-se ao espelho”. HADDAD, Jamil Almansur, op. cit., vol. 2, p. 197.

³⁰³ MATOS, Edilene, op. cit., p. 168.

³⁰⁴ A expressão é de Sandra Nitrini. NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, p. 138.

³⁰⁵ Idem, ibidem.

³⁰⁶ BRUNEL, Pierre. Don Juan. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Mônaco: Éditions du Rocher, 2003, p. 485.

³⁰⁷ STENDHAL. *Do Amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 216.

Por outro lado, a individualidade do célebre sedutor afronta igualmente os preceitos do Antigo Regime³⁰⁸. Renato Janine Ribeiro demonstra que, através da sedução, Don Juan busca suspender as leis na tentativa de elaborar sua própria constituição, transformando os cidadãos em seus espectadores³⁰⁹. Nesses termos, Don Juan ataca tanto a nobreza, ao fazer “prevalecer o seu código individual sobre a legislação”³¹⁰, como a burguesia (em *Don Giovanni*), pois “o seu individualismo é exemplarmente não-capitalista, porque passa pela honra, pela glória, pelo enfeite”³¹¹.

As modificações no cenário político-social promovidas pela Revolução Francesa repercutiram de forma significativa na concepção do mito de Don Juan. Jean Starobinski nota indícios dessas transformações na ópera *Don Giovanni*. Representante de uma nobreza dispendiosa, o sedutor mozartiano leva aos limites máximos o gasto e o excesso, personificando o aniquilamento de sua classe. O libertino converte-se em libertário:

*La pasión por lo ilimitado, que se niega a reconocer las cortapisas de la religión, no puede acomodarse por más tiempo a los diques y barreras de un orden social riguroso: para abatirlos, el libertino apela a la razón y se arma de argumentos morales. Por su lógica misma, la pasión por lo ilimitado no quiere circunscribirse a animar la existencia con un individuo privilegiado, sino que pretende universalizarse, extenderse al género humano*³¹².

Visualizam-se, a partir daí, dois movimentos que se cruzam em *Don Giovanni*: o mesmo impulso que leva o personagem-símbolo do Antigo Regime a caminhar para a autodestruição acena para o começo de uma nova era³¹³.

A segunda acepção do mito, permeável às mudanças de ideologia de cada época, diz respeito às novas implicações acarretadas à configuração do célebre sedutor no século XIX pelas alterações no cenário político-social. Ainda que no Romantismo Don Juan irrompa como personagem representativo da ultrapassagem de limites e da liberdade amorosa, gozada à revelia da organização social burguesa, ele carrega, também, um sentido estável, de nobre conquistador que exerce sua tirania sobre homens e mulheres. Se com a queda do Antigo Regime o célebre sedutor perde os privilégios que lhe diferenciavam dos demais, ele passa a

³⁰⁸ Como já foi abordado no capítulo inicial, embora Don Juan afronte a nobreza, ele não tem o mínimo interesse em alterar uma estrutura social que lhe proporciona tantas vantagens.

³⁰⁹ RIBEIRO, Renato Janine. D. Juan na praça. In: _____. *Ao leitor sem medo: Hobbes escrevendo contra o seu tempo*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 63.

³¹⁰ Idem, p. 62.

³¹¹ Idem, ibidem.

³¹² STAROBINSKI, Jean. 1789: *Los emblemas de la razón*. Trad. José Luis Checa Cremades. Madrid: Taurus, 1988, p. 24 - 25.

³¹³ Idem, p. 28 - 29. Por essa perspectiva, o próprio catálogo de *Don Giovanni* pode ser sintomático de um anseio inconsciente de rompimento com a ordem estamental do Antigo Regime, como foi observado no primeiro capítulo desta dissertação.

exercer sua superioridade pelo sofrimento sublime que o isola, conservando certo poder – vestígio aristocrático – frente aos homens comuns, tornando-se, por conta disso, alvo de admiração.

As questões ideológicas características da atmosfera na qual se inscrevem Álvares de Azevedo e Castro Alves obviamente condicionam outros modos de leitura do mito³¹⁴. Nesse sentido, transformações dessa ordem ocorridas ao longo do intervalo que separa o auge das produções literárias do poeta paulista (1848-1851) e do poeta baiano (1865-1870) interferem no funcionamento da alusão ao mito nas suas obras³¹⁵.

Como foi abordado nos capítulos anteriores desta dissertação, é possível rastrear nas concepções políticas de Azevedo e de Castro Alves um anseio muito semelhante de contestação à ordem vigente – inerente, de certa forma, ao movimento romântico. No caso do primeiro, a crítica ao acanhamento com que os ideais liberais europeus foram adotados pela sociedade patriarcal brasileira está presente em seus discursos e se prolonga em sua obra literária pela extrema idealização dos sentimentos que convive com o satanismo, manifestado pela descrença e pela crítica às instituições, notadamente o clero. Em relação ao segundo, o maior acolhimento que os princípios democráticos encontraram no decênio de 1860 proporcionou-lhe mais desenvoltura no tratamento de questões como o republicanismo e o abolicionismo, ao lado, é claro, da proposta de uma experiência irrestrita do amor, presentes em seus poemas.

As *personas* poéticas que se apresentam nos versos desses dois poetas trazem à tona certa condição de deslocamento voluntário diante da sociedade que muito as aproxima do sentido estável do mito de Don Juan. À primeira vista, isso nos remeteria à caracterização bastante polêmica de *gênio* de que ambos foram alvo³¹⁶. João Adolfo Hansen destaca o quanto essa noção penetrou nas concepções que os próprios autores românticos tinham de si mesmos, além de sublinhar seu caráter convencional:

Enfant terrible, o “gênio” romântico propunha o espetáculo de sua liberdade individual e incondicionada agindo sua utopia para um mundo objetivamente administrado, em que “liberdade” era um termo logicamente previsível nas

³¹⁴ Sandra Nitrini ressalta que, “[...] no seio da compreensão, ocorre uma aplicação à situação presente do intérprete do texto que está sendo compreendido”. NITRINI, Sandra, op. cit., p. 173.

³¹⁵ Segundo Antoine Compagnon, “a função [de uma citação] é um valor em que uma época investiu; uma intensidade ou uma combinação particular, historicamente condensada de valores próprios [...]”. COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 68.

³¹⁶ Hildon Rocha enxerga na qualificação de *gênio* uma afinidade essencial entre Álvares de Azevedo e Castro Alves, reconhecendo, contudo, o quanto há de convencional nesse termo. O autor alude ao fato de ambos serem “produtos um pouco inesperados e mesmo provocantes” dentro do incipiente meio intelectual brasileiro. ROCHA, Hildon, op. cit., p. 4-5.

constituições, códigos civis e criminais porque o “eu”, obviamente, era autonomia abstrata³¹⁷.

Essa noção de *genialidade* está profundamente atrelada ao caráter individualista adquirido pelo conceito de originalidade no século XIX. De acordo com Sandra Nitrini,

Na busca incessante de sua individualidade, ele [o escritor] se oporá à sociedade de seu país e de sua época. Como sabemos, isso não passa de uma ilusão romântica, pois o escritor do século XIX ou XX sofre as influências do meio e do tempo tanto quanto o do século XVI ou XVII³¹⁸.

Os autores românticos não apenas foram influenciados por seu meio, como adotaram em suas obras uma postura ativa diante da sociedade em que viveram³¹⁹, ainda quando buscavam o isolamento.

Álvares de Azevedo esteve igualmente muito engajado nos assuntos da sociedade de seu tempo, a despeito do alheamento comumente atribuído à geração da qual faz parte³²⁰. Segundo Haddad, “A Revolução Francesa estremece no pensamento político de Álvares. O seu sonho liberal-democrático pode ser documentado sem maiores dificuldades”³²¹. Ao analisar seus dois discursos destinados à comunidade acadêmica, Vagner Camilo salienta uma “viva inclinação liberal” que se estende a alguns de seus poemas, segundo a qual o poeta revela-se “mais democrático de que seus pares no que diz respeito à participação popular”³²². O autor assinala, ainda, certa contradição entre o anseio liberal difundido nesses discursos e a descrença revelada em obras como *Macário* e *Noite na Taverna*, derivada do desencanto de Azevedo com o não cumprimento dos princípios liberais e democráticos³²³.

Seria possível, desse modo, traçar uma linha de continuidade entre as obras de Álvares de Azevedo e de Castro Alves, em especial no que concerne a esses ideais liberais³²⁴, mas

³¹⁷ HANSEN, João Adolfo, op. cit., p. 21.

³¹⁸ NITRINI, Sandra, op. cit., p. 140.

³¹⁹ Segundo Raymond Williams, as gerações dos poetas românticos foram umas das “mais profundamente interessadas e mais empenhadas no estudo e crítica da sociedade em que viveram”. WILLIAMS, Raymond, op. cit., p. 53.

³²⁰ “Erra redondamente quem coloca Álvares de Azevedo nos pináculos inatingíveis e paroxísticos da torre de marfim. Como os grandes poetas românticos do mundo, acreditava que tivesse uma missão”. HADDAD, Jamil Almansur. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960, p. 76.

³²¹ Idem, p. 74.

³²² CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do Segundo Reinado. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 33, p. 61-108, jul./dez. 2011, p. 87 e 89. Tal inclinação liberal revela-se, por exemplo, na reivindicação de uma maior abertura das Universidades às classes pobres, franqueando o acesso democrático ao conhecimento (garantido pela Constituição de 1824), a fim de que “se dissipe a nuvem de ignorância, que é a parceira do despotismo”. AZEVEDO, Álvares de. DISCURSO Pronunciado na Sessão da Instalação da Sociedade Acadêmica – Ensaio Filosófico a 9 de maio de 1850. In: _____. *Obras Completas*, v. II. Homero Pires (org.). São Paulo: Cia Editora Nacional, 1942, p. 425.

³²³ “Esse ceticismo de AA não se refere apenas aos anseios e à destinação da intelectualidade acadêmica, mas, ao que parece, diz respeito também ao malogro dos ideais liberais e democráticos, bem como das tentativas emancipatórias em outros segmentos da vida política e social da **jovem** nação”. CAMILO, Vagner, op. cit., p. 97 (grifo do autor).

também quanto ao tratamento da temática amorosa, o que nos permite falar em um processo de *transformação*, ao invés de mera *oposição*, como foi por muito tempo veiculado pela crítica. Embora reconheça de modo bastante pertinente que o poeta baiano tenha operado uma junção de vertentes ao retomar a tradição azevediana, afirmando a estética romântica frente ao tímido movimento de retorno ao neoclassicismo notado à época, e, ao mesmo tempo, acenar com uma percepção diferenciada da realidade no seio da poesia brasileira, Fausto Cunha incorre no termo *oposição* para designar a relação de Castro Alves com o Ultrarromantismo³²⁵.

José Veríssimo havia sido mais cauteloso ao enxergar alguns traços do Ultrarromantismo que persistiram em poetas da geração seguinte, sem que isso resultasse em prejuízo para suas obras:

Nos anos de [18]60, mesmo no atrasado Brasil, já não havia atmosfera para ele [o romantismo byroniano]. [...]. Mas não se sai imune de uma corrente literária para outra. Levam-se sempre ressaibos daquela. Estes poetas apresentam um misto de romantismo e das tendências estéticas que em nascendo para a vida literária encontraram no seu ambiente. Têm em dose quase igual o desalento sentimental, mesmo o ceticismo, apenas menos anunciado daquela geração, e os ideais práticos, as emoções sociais, a preocupação humana, ainda política, com os instintos de propaganda da corrente hugoana³²⁶.

No caso específico de Castro Alves, a crítica costuma divisar em sua obra uma fase final (que compreenderia o período entre o final do ano de 1869 e o ano da morte do poeta) caracterizada, entre outras coisas, pela retomada mais intensa de motivos azevedianos³²⁷. Críticos como Hildon Rocha e Fausto Cunha atribuíram um valor menor a essa parcela de sua

³²⁴ Castro Alves já tem uma visão mais otimista diante da aclimação dos ideais da Revolução Francesa no Brasil, derivada, conforme ficou evidente, da atmosfera liberal da década de 1860: “Já a Revolução Francesa havia escrito com seu sangue o epitáfio do absolutismo... O Brasil amou a liberdade... E Cristo ‘o girondino da imortalidade’, no dizer de Sillery, tinha da tribuna do Gólgota soltado o verbo da nivelação das classes... O Brasil amou a igualdade. [...] Quanto a seu fim, a poesia deve ser o arauto da liberdade – esse verbo na redenção moderna – e o bardo ardente contra os usurpadores dos direitos do povo”. ALVES, Castro. *Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça*. In: *Obra Completa* (edição comemorativa do sesquicentenário). Organização, prefácio e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 672.

³²⁵ “[...] e estabelece, ao mesmo tempo, uma oposição de qualidade à acomodação do Ultrarromantismo como sistema lírico, constituindo-se no principal artífice de uma nova concepção da realidade na poesia brasileira”. CUNHA, Fausto, op. cit., p. 26.

³²⁶ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 315.

³²⁷ “Castro Alves narrou a sua ‘lutulenta história’, recontada em versos autobiográficos em que é visível a despreensão de fazer poética maior – como no caso de ‘O hóspede’ e dos ‘Anjos da meia-noite’. [...] Nesta fase Castro Alves voltou mais uma vez ao mundo dos pesadelos alvaresianos, revisitando ‘Noite na Taverna’ e desta obra tomando empréstimos polpudos que se denunciam no drama ‘Don Juan ou a prole de Saturno’”. ROCHA, Hildon, op. cit., p. 21. A inclusão feita por Rocha de “O hóspede” e de “Os Anjos da Meia-Noite” dentro dos “poemas menores” é bastante discutível; o excelente acabamento formal e temático deste último não só é evidente, como já foi salientado por vários outros críticos.

obra³²⁸. Jon M. Tolman discorda totalmente deste último³²⁹, desmistificando o estereótipo de aniquilamento dos poemas escritos por Castro Alves nos seus últimos anos, ao encontrar na internalização existencial do pessimismo ultrarromântico aí presente uma ampla riqueza temática e formal³³⁰.

Não é possível, no entanto, circunscrever a apenas um período a relevância de Álvares de Azevedo para a produção literária de Castro Alves. Como foi visto no capítulo anterior, o poema “Mocidade e Morte” (escrito em 1864) é marcado pela revisitação da tópica da morte precoce, tão cara a Azevedo, ao mesmo tempo em que carrega em seu bojo um modo diverso de abordar o tema. Em poemas como “Boa Noite” (1868), é evidente a reposição da famosa cena da amada no leito, constante nos versos do poeta paulista, porém com outro desfecho. Nesse sentido, o conceito que mais cabe aqui para delinear de modo mais preciso a relação existente entre os dois poetas foi empregado por Haddad:

[...] como influência, e no plano nacional, Álvares de Azevedo foi para Castro Alves o que foi Hugo na órbita universal: o mestre maior. Influencia quando Castro Alves vinha a fazer poesia igual à do paulista. Influencia ainda quando a sua poesia, na hora condoreira, poderia contrariar a de Álvares, pois era uma influência que em vez de reagir pela semelhança, reagia pelo contraste³³¹.

É importante ter em vista a atitude das suas *personas* poéticas diante da sociedade para avaliar o sentido que a reivindicação da liberdade adquire em seus versos e de que maneira o diálogo com o mito de Don Juan se insere nessa questão. Enquanto a *persona* azevediana recorre à descrença como alternativa às restrições impostas pela sociedade patriarcal, a *persona* castroalvina adota uma postura mais ativa frente a essas limitações ao tentar alterar essa estrutura por meio da sedução³³². Não é sem razão que Euclides da Cunha e Mário de Andrade discerniram no poeta baiano um caráter de propagandista³³³.

³²⁸ “A impressão que nos deixa, na fase derradeira, não é bem a de um ‘satisfeito’, de um ‘realizado’: é de um aniquilado – com as peculiares explosões de otimismo e energia”. CUNHA, Fausto, op. cit., p. 30.

³²⁹ “Para nós, a poesia escrita depois da volta à Bahia apresenta marcadas características integrais. Não é lícito fazer, como Fausto Cunha, exceção para alguns poemas em *Espumas Flutuantes*, na condenação geral da obra de Castro Alves”. TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 31.

³³⁰ Idem, p. 32.

³³¹ HADDAD, op. cit., volume 3, p. 245 - 246.

³³² Para Renato Janine Ribeiro, a perturbação da ordem pública (sedição) resulta de um ato de sedução: “O povo foi sequestrado de seu dever – *débauché* por estes don juans da política que, como o enganador de Sevilha, se esmeram em afastar os entes frágeis de suas obrigações”. RIBEIRO, Renato Janine, op. cit., p. 58.

³³³ “Porque a ele não lhe bastava o haver deslocado para a sua pátria os elevados pensamentos políticos do tempo; senão que os apresentava com um fino tato de propagandista, por maneira a gravá-los, incisivamente, para sempre, na alma da multidão”. CUNHA, Euclides da. *Castro Alves e seu Tempo*. Organização e Introdução de Cássio Schubsky. São Paulo: Lettera. doc: Associação dos Antigos Alunos da Faculdade de Direito da USP, 2009, p. 44 - 45. “Neste sentido, pode-se dizer que Castro Alves foi entre nós o primeiro propagandista do divórcio”. ANDRADE, Mario de. Castro Alves. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ªed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 131.

Como vimos no segundo capítulo desta dissertação, o autor de *Lira dos Vinte Anos* coloca em cena um Don Juan mais avesso à ideia de igualdade, em consonância com a acepção estável do mito, ao focalizar seu isolamento diante dos homens comuns pela complexidade dos conflitos que encerra. Os sujeitos líricos de alguns de seus poemas e os protagonistas de *Macário*, *Noite na Taverna*, *O Conde Lopo* e *O Poema do Frade* comportam-se como Don Juans céticos e aristocráticos em certa medida, especialistas em dissipar a fortuna em jogos e orgias. Esse comportamento tão peculiar pode ser fruto tanto da descrença de Azevedo em relação à viabilidade de instalação efetiva dos ideais liberais-democráticos na sociedade patriarcal brasileira, salientada por Camilo, como da tentativa de descrever a situação do gênio incompreendido e a ausência de lugar para a arte elevada em um contexto como esse.

Afinado com a mentalidade liberal da década de 1860, Castro Alves desenvolve de modo mais pleno a concepção democrática do mito de Don Juan, atrelada à ideologia do século XIX. O poeta baiano acaba por destituir o célebre sedutor de sua condição aristocrática ao relacionar sua figura à busca pela universalização do sentimento amoroso, entendido não mais como um privilégio de classe, mas sim como um direito de todas as camadas sociais, inclusive os escravos.

4.1- Os sedutores de *Noite na Taverna* e *D. Juan ou a prole dos Saturnos*

Apesar da multiplicidade de acontecimentos que englobam (assassinatos, necrofilia, canibalismo, incesto, etc.), as narrativas de *Noite na Taverna* organizam-se em torno de um mesmo eixo: a dúvida³³⁴, evidente desde o diálogo de abertura, intitulado “Job Stern – Uma noite do século”. Tal diálogo é norteado por um embate de crenças e correntes filosóficas no qual se manifesta o anseio em desvendar a origem e o destino humanos³³⁵, que impele os protagonistas a comportamentos excessivos ao longo das narrativas, conduzindo-os ao limiar entre a vida e a morte.

³³⁴ O tema da dúvida se faz presente ao longo das narrativas de várias formas, inclusive pela constante alusão ao personagem de Hamlet, do drama homônimo de Shakespeare, cujo mote mais conhecido – “*To be or not to be, that is the question*” – traz à tona a angústia existencial que persegue os narradores.

³³⁵ Ao final do diálogo, os protagonistas optam por acatar apenas o Epicurismo: “A verdadeira filosofia é o epicurismo. Hume bem o disse: o fim do homem é o prazer. Daí vede que é o elemento sensível quem domina”. AZEVEDO, Álvares de. *Macário / Noite na Taverna*. Organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006, p. 104. Daí a experimentação exaustiva dos sentidos com vias a desvendar os mistérios da existência.

Dentro desse panorama, a retomada do mito de Don Juan põe em foco a descrença derivada da impossibilidade em encontrar respostas para a angústia existencial. Peregrino do ideal no Romantismo, o célebre sedutor simboliza a procura desses personagens por um sentimento que satisfizesse suas expectativas nesse âmbito; contudo a profanação recorrente das figuras femininas ao longo da novela impede que o ideal seja alcançado. Ao lado desses dilemas, Karin Volobuef havia atentado, como vimos no segundo capítulo, para o repúdio às esferas sociais revelado pela atmosfera de crimes de *Noite na Taverna*³³⁶, o que reivindica a presença do mito como portador de uma nova ordem.

Se na novela de Azevedo a implantação de uma nova ordem como alternativa às limitações impostas pela sociedade se vê frustrada pela não concretização do ideal, no drama castroalvino, *D. Juan ou a prole dos Saturnos*, a reposição do personagem de Don Juan acena com um movimento de saída das convenções através da morte simbólica da Condessa Ema.

Em seu drama, Castro Alves retoma duas questões essenciais de *Noite na Taverna*, como a associação romântica entre amor e morte e a ideia do despertar dos mortos³³⁷, fora o clima sombrio tão característico de boa parte dos escritos azevedianos³³⁸. O estudo de seu diálogo com a referida novela mostra-se essencial para evidenciar a natureza das transformações que ele operou na concepção do mito de Don Juan veiculada nos escritos do poeta paulista.

Para esta análise, nos ateremos basicamente à narrativa de Claudius Hermann – além de aludir, quando conveniente, às de Solfieri e Bertram – devido ao seu diálogo mais estreito com o mito de Don Juan e ao próprio desenrolar dos episódios, conhecido e ampliado por Castro Alves³³⁹.

Inicialmente, é possível destacar algumas similaridades no plano do enredo. As mulheres que despertaram o interesse de Hermann e Marcus eram casadas e ocupavam uma alta posição na sociedade – uma é Duquesa, a outra, Condessa – e ambas são afastadas do

³³⁶ VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro. Palestra apresentada na mesa redonda “Pontos de contato entre o Romantismo alemão e o Romantismo brasileiro”. Simpósio *O ser romântico: Reflexões sobre o Romantismo no Brasil e na Alemanha*. UERJ/UFRJ, 2001, s/p.

³³⁷ Essa observação foi feita por Haddad, que reconhece em *D. Juan ou a prole dos Saturnos* o “filho legítimo dos contos-poemas transtornadores do poeta paulistano”. HADDAD, op. cit., volume 3, p. 229 - 230.

³³⁸ “Os ingredientes tétricos – enterrar a mulher narcotizada, aparentemente morta, para ser exumada da sepultura pelo amante romanesco – são bem representativos daquele tipo de fabulação explorada por Álvares de Azevedo em seus contos, poemas e dramas extravagantes [...]”. ROCHA, Hildon, op. cit., p. 22.

³³⁹ Um forte indício de que Castro Alves leu a narrativa de Claudius Hermann é a reescrita quase que literal de um trecho da fala de Hermann em suas “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”: “[...] sua poesia [de A. A. de Mendonça] [...] devia ser, no dizer de Álvares de Azevedo, **o voo das aves da manhã no banho morno das nuvens vermelhas da alvorada**”. ALVES, Castro, op. cit., p. 670 (grifos nossos). Em Azevedo: “A poesia, eu to direi também por minha vez, é **o voo das aves da manhã no banho morno das nuvens vermelhas da madrugada** [...]”. AZEVEDO, Álvares de., op. cit., p. 142 (grifos nossos).

convívio social por intermédio de um narcótico, artifício que soa bastante donjuanesco. É nesse sentido que se pode falar em uma morte *simbólica*, pois no momento em que essas mulheres são levadas pelos amantes, acabam perdendo a parte de sua identidade que as ligava aos demais. Esse conflito é exposto de forma clara por Hermann a Eleonora, momentos após raptá-la: “Lembra-te que hoje não poderás voltar ao mundo: o duque Maffio seria o primeiro que fugiria de ti: a torpeza do adultério senti-la-ia ele nas tuas faces [...]” ³⁴⁰. Castro Alves recoloca essa questão em seu *D. Juan*, ao fazer com que a Condessa Ema morresse, de fato, apenas para os outros. Neste drama, em vez de aniquilamento, a morte adquire um sentido positivo – como denota o título do primeiro ato, “A Vida na Morte” – ao possibilitar à Ema um novo “casamento”, dessa vez por amor. Esse movimento é simbolizado num plano metafórico pelo próprio diálogo entre Marcus e Ema, no momento em que ela se encontra ainda no caixão:

A CONDESSA (*levantando a cabeça*): Marcus! Onde está Marcus?... Meu Deus!... Ah! um caixão, círios, uma mortalha... Marcus, que leito é este?

MARCUS: É o nosso leito de núpcias.

A CONDESSA: Marcus, que círios são estes?

MARCUS: São as tochas do himeneu...

A CONDESSA: Marcus, que mortalha é esta?

MARCUS: É teu vestido de noiva!³⁴¹

Quanto à questão moral, ambas as obras carregam uma dimensão de crítica à sociedade. Para Antonio Candido, *Noite na Taverna* pode ser lida como “uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções” ³⁴². No drama de Castro Alves, a estrutura artificial imposta pela sociedade é denunciada pelas imagens que Ema utiliza ao descrever sua mortalha:

³⁴⁰ AZEVEDO, Álvares de. *Macário / Noite na Taverna*. Organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006, p. 152 (todas as demais referências a *Noite na Taverna* terão por base esta edição).

³⁴¹ ALVES, Castro. *D. Juan ou a Prole dos Saturnos*. In: _____. *Teatro completo* (ed. Elizabeth Azevedo). São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 217. As demais referências ao drama terão por base essa edição. Essa associação entre amor e morte retoma em outra chave uma passagem de *Noite na Taverna* na qual Solfieri possui uma mulher cataléptica: “Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva” (p. 108). Enquanto que nessa narrativa Solfieri faz a mulher retornar à vida momentaneamente pelo ato sexual, no drama castroalvino é a morte aparente que possibilita o encontro dos amantes.

³⁴² CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite*. In: _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 17.

A CONDESSA: [...] Ah! é a minha coroa de viúva... que vinha se colocar entre tuas carícias e meus cabelos... Eu não a quero... Não! cilício da sociedade, tu não apertarás mais os pensamentos de minha cabeça... não! grilhão de flores!... tu não prendes mais minha alma... porque... porque “a borboleta, que sai da crisálida não reveste a fealdade da larva...” (p. 229).

A ordem social, representada pelo marido de Ema, não só funciona como um empecilho entre ela e o homem que ama, como encobre sua essência pessoal, obstruindo inclusive sua liberdade de pensamento. Esse dilema é corroborado mais à frente pela fala do Conde Fábio diante da lápide de sua esposa, que parece responder às palavras dela³⁴³:

FÁBIO: [...] Sim! É a sua coroa, que vem se colocar entre minhas carícias e seu cadáver... Oh! como a quero... como eu amo-a! Sim! Grilhão de flores! Tu serás sempre o diadema de meu amor! Sim! Elo do meu passado, tu prenderás sempre minha alma... porque... porque... porque... a crisálida abandonada reveste ao menos o pó dourado da borboleta, que fugiu!... (p. 240).

Como representante da sociedade rejeitada por Ema, o Conde Fábio atribui um sentido positivo às imagens do grilhão de flores e da crisálida, condicionando seu amor à ideia de aprisionamento.

Ao atuar como o vetor da saída de Ema da sociedade, Marcus adota um comportamento semelhante ao dos narradores de *Noite na Taverna*, pois, como eles, coloca suas aspirações individuais acima da esfera coletiva, encarnando o personagem de Don Juan. Apesar de o satanismo daqueles ser bem mais acentuado que o de Marcus, ele carrega de certa forma essa marca por alterar a estrutura social atendendo unicamente aos seus desejos. Para Renato Janine Ribeiro,

[...] se [o conquistador] é associado ao diabo, é porque repete o desafio prometeico, ao querer o homem ser artífice de sua vida, de sua felicidade, de suas relações e do destino de seus sentimentos, ao querer o indivíduo governar não só o que sente, mas ainda o que depende dos objetos de suas paixões³⁴⁴.

Uma das principais modificações operadas por Castro Alves com relação à concepção do mito vigente em *Noite na Taverna* reside sobretudo na representação da mulher seduzida em seu drama. Presença concreta ou abstrata, a mulher sempre teve um papel fundamental para delimitar o sentido do mito de Don Juan em diferentes épocas. De vítima do implacável

³⁴³ A construção paralela das falas é constante nesse drama e revela, no caso da Condessa e de seu marido, o contraste entre as concepções do indivíduo e da sociedade. Outro exemplo disso reside na noção que cada um tem da noite. Se para a Condessa a noite “É a hora em que velam os amantes” (p. 232), para o Conde Fábio “É a hora em que só velam os esposos” (p. 233). Como amante, Ema pode gozar sua liberdade amorosa, ao passo que a fala de seu marido lembra a restrição imposta pelo matrimônio.

³⁴⁴ RIBEIRO, Renato Janine, op. cit., p. 58-59.

sedutor a oponente ideal, a personagem feminina adquire uma maior profundidade psicológica nas releituras românticas³⁴⁵.

Em contraponto a essa construção romântica, as narrativas de *Noite na Taverna* colocam em cena mulheres passivas, o que pode ser reflexo da maior proximidade de Álvares de Azevedo com o sentido estável do mito de Don Juan, associada à ampla relevância do tema do homem fatal em sua obra. Uma representação dessa espécie reverbera, de certo modo, o motivo da perseguida, presente em romances da segunda metade do século XVIII, como *Justine*, do Marquês de Sade, e *Clarissa*, de Richardson³⁴⁶. Tais romances organizavam-se em torno do que Mário Praz denominou de *axioma de Sade*: “*prosperidade do vício e infelicidade da virtude*”³⁴⁷. Para o autor, “um requisito do prazer sádico é a existência da virtude”, pois “Sem os Lovelace e Valmont as Clarissa e Madame de Tourvel não se coroariam da auréola de santas; sem Justine para oprimir e torturar, nenhum divertimento sádico seria possível”³⁴⁸.

Na narrativa de Claudius Hermann, esse jogo entre opressor e oprimido manifesta-se na medida em que a personagem de Eleonora é apresentada como uma santa, modelo ideal de pureza e graça. Embora a amasse de modo sincero, Hermann acaba por arrastá-la à destruição – que, como indica o desfecho, está calcada na sua alcunha injusta de adúltera que culminará em sua morte – e parece deleitar-se, em alguns momentos, com o mal que traz a ela e ao seu marido. Eleonora quase não tem voz e sua passividade está expressa no fato de ela ter sido possuída por Hermann enquanto dormia sob o efeito de um narcótico³⁴⁹.

Ainda que retome de certa forma a passividade feminina pela aparência de morte forjada para Ema, Castro Alves modifica o sentido da sedução em seu drama ao destituir a mulher da postura passiva de que gozava na novela de Azevedo³⁵⁰, fenômeno verificado

³⁴⁵ Renato Janine Ribeiro salienta na ópera de Mozart e no conto de Hoffmann um crescimento das mulheres em seu confronto com o sedutor à beira da ruína, que termina por mostrar-se fatal para elas próprias. Idem, p. 58.

³⁴⁶ O motivo da perseguida foi explorado por Mario Praz no capítulo “Sob a insígnia do Divino Marquês”. In: PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996, p. 101 - 157.

³⁴⁷ Idem, p. 130 (grifos do autor).

³⁴⁸ Idem, p. 111.

³⁴⁹ Esse recurso empregado por Hermann lembra de certo modo a estratégia do disfarce utilizada por Don Juan na versão original do mito. Ambas as estratégias coincidem ao colocar a mulher em uma situação de passividade, mantendo o homem que a possui incógnito.

³⁵⁰ Dentre as personagens femininas de *Noite na Taverna*, apenas Ângela tem uma postura mais ativa, ao configurar-se como a mulher fatal que inicia Bertram na vida libertina. Inserida na atmosfera terrível desta novela, Ângela assassina o marido e o filho para fugir com ele. No drama de Castro Alves, é Ema quem “morre”, porém ambas as atitudes apontam para a dissolução dos laços que as mantinham presas à sociedade. Jefferson Donizeti de Oliveira observa na fala final de Ema (“Então, Marcus, avante!... ao futuro!... Num coração que transborda de amor, não há lugar para o remorso!...”) um cinismo que lembra o de Ângela (“Vês, Bertram, esse era meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua, e tua só. Foi por ti que tive

inclusive em sua lírica amorosa. Ema não apenas tem poder de escolha, pois age em comum acordo com o sedutor, como também se mostra bastante eloquente, visto que reitera, complementa e até corrige algumas das falas de Marcus.

Uma das ocasiões em que isso ocorre é no momento em que Marcus recoloca Ema no caixão:

MARCUS (*tem chegado com a condessa para perto do esquife; dá-lhe um vidro a beber*): Oh! condessa, como és bela, mesmo na mortalha...

A CONDESSA: Não!... é o meu véu de noiva...

MARCUS (*ouve a voz dos padres cantando o Dies irae*): Meu Deus!

A CONDESSA (*risonha*): São os meus cantos nupciais...

MARCUS: Condessa! Depressa! É preciso entrares para o esquife...

A CONDESSA: Marcus, tu te enganas! Aquilo não é esquife, é a crisálida do nosso amor... (p. 223)

O paralelismo entre a estrutura desse diálogo e daquele citado anteriormente indica que os amantes se revezam, de certo modo, nos papéis de sedutor e seduzido. A Condessa recupera nessa passagem os argumentos anteriores de Marcus, ao associar o rito de morte ao do casamento.

Ao exercer o papel de sedutora, a Condessa assume uma posição comumente atribuída à figura masculina, como fica claro em sua descrição do futuro reservado a ela e ao amante. Para compor essa passagem, Castro Alves retoma uma fala de Claudius Hermann em *Noite na Taverna*:

Pensa Eleonora! se quisesses, partiríamos hoje: uma vida de venturas nos espera. [...]. Correremos a Europa, iremos ver a França com seu luxo, a Espanha, onde o clima convida ao amor, onde as tardes se embalsamam nos laranjais em flor, onde as campinas se aveludam e se matizam de mil flores – iremos à Itália, à tua pátria – e no teu céu azul, nas tuas noites límpidas, nos teus crepúsculos suavíssimos viver de novo ao sol meridional!... (Claudius Hermann, *Noite na Taverna*, p. 153).

A CONDESSA: [...] Se tu sentes em ti uma paixão única e imensa como a minha, dize... e nós iremos viver longe... bem longe... na Espanha, na terra das laranjeiras floridas... na Itália, sobre as ondas azuladas do Sorrento... nos Andes, onde a raça dos Incas embala o amor à sombra das palmeiras, na Grécia, em Paris, onde quer que seja nós iremos abrigar o infinito de nossa paixão... (*D. Juan ou a Prole dos Saturnos*, p. 222).

força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fujamos. A nós o futuro!”). OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. “*Um sussurro nas trevas*”: uma revisão da recepção crítica e literária de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. 2010. 187 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, p. 103.

A reposição pela voz de uma mulher dos argumentos utilizados Hermann para convencer Eleonora a fugir com ele adquire contornos significativos no contexto da obra do poeta baiano, já que sugere uma concepção mais democrática do próprio ato de seduzir e, por extensão, do mito de Don Juan, ajustada à tentativa de atrelar o célebre personagem à busca pela universalização do amor³⁵¹. Tal procedimento contribui para explicar o uso que Castro Alves faz do mito em sua obra, mesclando sua atuação como sedutor (fixada pela versão de Molina) ao seu papel de seduzido (elaborado no épico de Byron). Vale lembrar, contudo, de que uma marca característica da personagem de Tisbea, em Molina, residia em sua eloquência³⁵² e sua proximidade com Ema deriva também do fato de ela ter jurado vingança a Don Juan após ser ludibriada por ele. Não por acaso, Ema anuncia que caso Marcus deixasse de amá-la, ela se transformaria no “Satanás da vingança” (p. 231), anunciando uma atitude que se confirmará no rascunho do final do drama, como foi visto no capítulo anterior.

De um modo ou de outro, tanto nas narrativas de *Noite na Taverna* como no drama de Castro Alves (tendo em vista o rascunho da segunda parte do drama, na qual, como se sabe, Ema é abandonada), o destino das mulheres é trágico, pois o ideal que elas representam é constantemente ultrapassado, não sendo preenchido nunca. Embora na primeira parte do drama Marcus julgue ter encontrado a plenitude do ideal em Ema, o fato de ele trocá-la por outra mulher evidencia um anseio de superação (e transgressão) permanente.

Na passagem na qual Marcus se vangloria por suplantar Don Juan, ao sentir “o delírio, que sai da morte” (p. 229), ele faz frente não só ao célebre sedutor como aos protagonistas da novela de Azevedo, notadamente Hermann e Solfieri. Embora este tenha sentido literalmente esse delírio, ao despertar uma cataléptica durante o ato sexual, seu acesso ao ideal é negado pelo fato de ela permanecer alheia ao que ocorre, devido à loucura pela qual foi tomada logo em seguida e por sua morte real dali a dois dias.

Outro dado essencial naquela passagem reside na retomada do motivo da estátua, frequente em *Noite na Taverna*. Segundo Cilaine Alves Cunha, a estátua é “emblemática do *locus* em que o ideal de perfeição artística e humana se instala, sendo sua quietude

³⁵¹ Esse procedimento de ceder a voz a uma mulher verifica-se também na lírica amorosa de Castro Alves, como no caso do poema “O Hóspede”, analisado no capítulo precedente.

³⁵² Essa eloquência pode ser verificada no monólogo em que Tisbea se vangloria por desprezar os homens que dela se aproximam, a fim de se manter pura e de desfrutar sua liberdade amorosa. Ela se coloca na posição de senhora do amor, que exerce certa tirania sobre seus pretendentes ao encontrar sua glória no sofrimento deles; essa imagem que Tisbea tem de si mesma contrasta ironicamente com o desfecho do episódio no qual ela é seduzida e abandonada por Don Juan.

diretamente proporcional à sua intangibilidade”³⁵³. A autora salienta que “Em geral, a mórbida paixão pelas figuras femininas tumulares contrapõe-se à deformação da vida em sociedade, que, por sua vez, cria obstáculos para o acesso a esferas sublimes e espiritualmente elevadas, encarnadas naquela figura”³⁵⁴. Essa visão idealizada da arte e do amor, tão cara a Álvares de Azevedo, perpassa o drama de Castro Alves, na medida em que oferece uma alternativa às limitações resultantes do convívio social.

Entretanto, nesta obra a mulher deixa de ser uma presença abstrata, signo do vazio deixado pelo ideal, compondo com o sedutor uma relação de complementariedade que revela uma dimensão mais afirmativa da releitura do mito de Don Juan pelo poeta baiano. Enquanto Claudius Hermann mostra-se tão envolvido com Eleonora (apesar da crueldade de seus métodos) a ponto de não conseguir dominar seus impulsos, incidindo no fracasso, a ação de Marcus é mais estudada, aproximando-se do conceito de *sedução* propriamente dito. Nesse sentido, a hipótese formulada por Stendhal de que o êxito da conquista estaria ligado a um interesse menos intenso por parte do sedutor demonstra-se esclarecedora³⁵⁵.

4.2- A dimensão noturna do mito: afinidades entre Álvares de Azevedo e Castro Alves

Como foi visto, uma particularidade fundamental que une as poéticas de Álvares de Azevedo e de Castro Alves no que diz respeito ao diálogo com o mito de Don Juan consiste no fato de a alusão ao célebre sedutor aparecer geralmente vinculada à contestação político-social em suas obras. Diante disso, convém exemplificar separadamente o modo pelo qual tal contestação ocorre nessas obras, tomando como base um poema de cada um, para em seguida verificar de que maneira o autor de *Espumas Flutuantes* retomou a acepção soturna que o mito possui em Azevedo, destacando as profundas afinidades entre esses dois autores no que diz respeito à noite romântica.

No caso do poeta paulista, o acolhimento falho dos ideais revolucionários no Brasil da primeira metade do século XIX e, em um quadro mais amplo, a ausência de lugar para o artista na sociedade desencadeiam a descrença de sua *persona* poética. No poema “Um Canto

³⁵³ CUNHA, Cilaine Alves. Posfácio: Intersecção de *Macário* e *Noite na taverna*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário / Noite na Taverna*. Organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006, p. 190 - 191.

³⁵⁴ Idem, p. 188.

³⁵⁵ “Os apaixonados desempenham um triste papel à noite no salão, pois só temos talento e força junto às mulheres quando temos por obtê-las exatamente o mesmo interesse que por uma partida de bilhar”. STENDHAL, op. cit., p. 212.

do Século”, da série “Hinos do Profeta”, analisado no segundo capítulo, a desilusão na esfera amorosa, trazida pela menção ao mito de Don Juan³⁵⁶, vem atrelada à decepção nos planos artístico e político. Essa alta dose de pessimismo é representada ao longo do poema por matizes noturnos. Se no momento em que o eu lírico anuncia seus ideais a noite configura-se como espaço propício ao amor e ao sonho – “Meu amor foi a verde laranjeira / Cheia de sombra, à noite abrindo as flores / Melhor que ao meio-dia (p. 123) ³⁵⁷” –, quando o desengano o persegue ela passa a designar o vazio oriundo da solidão e do ceticismo, que culmina na morte:

Ó meus amigos, deve ser terrível
Sobre as tábuas imundas, inda ebrioso,
Na solidão morrer!
Sentir as sombras dessa noite horrível
Surgirem dentre o leito pavoroso...
Sem um Deus para crer! (p. 124 - 125)

Um dado interessante é que essa visão negativa em relação à vida em sociedade não desemboca na descrença mordaz de escritos como *Noite na Taverna*, pois, além do tom de lamento adotado pelo sujeito lírico para descrever a sina do artista libertino, ele ainda crê em Deus. No entanto, essa crença não é suficiente para demovê-lo do desejo de ser aniquilado na estrofe final do poema:

Meu Deus! antes, meu Deus! que uma outra vida,
Com teu braço eternal meu ser esmaga
E minha alma aniquila:
A estrela de verão no céu perdida
Também às vezes teu alento apaga
Numa noite tranquila!... (p. 126)

Nessa estrofe a noite é despida da ideia de dor, oferecendo, ao lado da fatalidade, algum consolo ao eu lírico. A alusão anterior ao mito contribui para reforçar o questionamento dos valores da época, embora não traga em seu bojo um impulso de alteração desse panorama.

Já no caso de Castro Alves, a presença do célebre sedutor em seus versos está muitas vezes relacionada a uma tentativa de dissolução simbólica dos entraves sociais e ideológicos de seu tempo. Isso adquire contornos explícitos nos momentos em que a lírica amorosa e a poesia social aparecem imbricadas em sua obra, como no poema “Manuela”, de *Os Escravos*. Aqui o sujeito lírico identifica-se como um tropeiro, provavelmente um escravo liberto, que

³⁵⁶ “Passei como Don Juan entre as donzelas, / Suspirei as canções mais doloridas / E ninguém me escutou...”.

³⁵⁷ Todas as referências às obras poéticas de Álvares de Azevedo têm por base a seguinte edição: AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

narra aos companheiros sua paixão frustrada pela escrava Manuela, incluindo uma cantiga dedicada a ela, na qual encarna a figura de Don Juan:

Tu bem sabes que Maria,
Fria
É p'ra outros, não p'ra mim...
Que morrem Lúcia, Joana
E Ana
Aos sons do meu bandolim... ³⁵⁸

Haddad já havia reconhecido a relevância do mito neste poema ao referir-se à estrofe acima: “Não faltou sequer à senzala africana a presença andaluza de um Dom João Tenório de ébano” ³⁵⁹. Ao criar um Don Juan negro, Castro Alves atende plenamente ao anseio de universalização do mito notado após a Revolução Francesa, evidenciando que ele pode ser atuante inclusive nas camadas sociais mais baixas. Nesse caso, a própria multiplicidade amorosa inerente ao personagem configura-se como artifício indispensável à sedução.

O diálogo com o mito também é perceptível nas estrofes abaixo:

Vamos pois... A noite cresce
Desce
A lua a beijar a flor...
À sombra dos arvoredos
Ledos
Os ventos choram de amor...

Vamos pois... ó moreninha
Minha...
Minha esposa ali serás...
Ao vale a relva tapiza
Pisa...
Serão teus Paços-reais!

Por padre uma árvore vasta
Basta!
Por igreja – o azul do céu...
Serão as brancas estrelas
– Velas
Acesas p'ra o himeneu. ³⁶⁰

A noite descortina um ambiente convidativo ao amor, compondo a argumentação do sujeito lírico para Manuela entregar-se a ele. A dimensão idílica é dada por uma natureza que compartilha dessa atmosfera, como denota a imagem sugestiva da lua beijando a flor. Os elementos noturnos chegam a substituir as instituições sociais, ao realizarem um casamento a céu aberto, sinalizando a existência de um mundo abstrato.

³⁵⁸ ALVES, Castro. *Os Escravos*. In: _____. *Obra Completa* (edição comemorativa do sesquicentenário). Organização, prefácio e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 269.

³⁵⁹ HADDAD, op. cit., v. 2, p. 185.

³⁶⁰ ALVES, Castro, op. cit., p. 269 - 270.

Procedimentos como esses fazem parte dos artifícios de sedução empregados por Don Juan desde sua aparição em *El Burlador*, de Molina. Nesta peça, como destacamos, as metáforas naturais demonstram-se altamente eficazes para a conquista das mulheres ao revelarem para elas um mundo de sensações desconhecidas, sublimes. Na releitura romântica de Zorrilla, vimos como o célebre sedutor, sinceramente envolvido, incorpora em sua linguagem a interação amorosa entre os elementos da natureza circundante a fim de convencer Inés da veracidade de seu amor.

O modo pelo qual o sujeito lírico propõe “casamento” a Manuela traz à tona novamente o personagem de Don Juan, visto que sua união com as mulheres ocorria antes do matrimônio legal, relegado à mera virtualidade. Ao tratar da ópera *Don Giovanni*, Renato Janine Ribeiro salienta que “Este rito simples e medieval, da pura e íntima presença, furtando os noivos ao controle pela família ou pelo clero, serve admiravelmente ao sedutor, para negar a existência de laços conjugais ou mesmo fazer-se polígamo”³⁶¹.

No poema de Castro Alves, essa é a única forma de união que o tropeiro pode oferecer a Manuela, dada a condição escrava de ambos. Nesse caso, a proposta está destituída da mentira inerente às promessas de Don Juan, pois o sujeito lírico atua como sedutor apenas na medida em que busca o afastamento de uma sociedade que coloca empecilhos ao seu amor pela escrava, encontrando na noite um cenário ideal ao idílio amoroso. Para compor essa passagem, o poeta baiano dialoga com a versão de Byron, recorrendo, mais especificamente, à cena do “casamento” entre Don Juan e Haidée:

*And now 'twas done – on the lone shore were plighted
Their hearts; the stars, their nuptial torches, shed
Beauty upon the beautiful they lighted:
Ocean their witness, and the cave their bed,
By their own feelings hallow'd and united,
Their priest was Solitude, and they were wed [...]*³⁶²

Esse diálogo justifica-se pelo fato de em Byron o isolamento dos amantes em meio a uma ilha não ser casual, mas tomado como necessário à realização plena do sentimento amoroso, devido à profunda decepção do autor inglês com a hipocrisia social, que deturpava as relações entre homens e mulheres. A retomada quase que literal por Castro Alves da imagem das estrelas como tochas nupciais³⁶³ (“Serão as brancas estrelas / – Velas / Acesas

³⁶¹ RIBEIRO, Renato Janine, op. cit., p. 263, nota número 15.

³⁶² BYRON, George Gordon. *The complete poetical works*. With introduction of Jerome McGann. New York: Oxford University Press, 1986. (Volume 5 – Don Juan), Canto II, estrofe 204, p.153. Todas as referências à obra tomam por base esta edição.

³⁶³ Em Byron, “*the stars, their nuptial torches*”.

p'ra o himeneu”) aponta para a mesma estratégia de substituição das esferas institucionalizadas da sociedade para a consumação do casamento – inclusive o padre é substituído em ambas as obras, porém nos versos castroalvinos ele é representado de forma mais irônica (“Por padre uma árvore vasta / Basta!”), ao ter sua importância questionada, ainda mais pelo tom exclamativo da frase.

No entanto, neste poema o amor é barrado pela estrutura escravocrata, pois o sujeito lírico revela aos companheiros que Manuela tornara-se amante do senhor de escravos. Isso justifica sua necessidade de apelar à noite para simbolizar seu amor numa esfera abstrata. Embora aqui o eu lírico adote uma postura mais ativa do que a *persona* azevediana ao buscar um meio para solucionar as inevitáveis limitações do contexto social, ele também se vê impedido de realizar isso concretamente.

Tanto em Álvares de Azevedo como em Castro Alves, a noite adquire um sentido de crítica social por eliminar as fronteiras diurnas, permitindo o surgimento de um mundo regido por outra lógica. A menção ao mito de Don Juan nesse contexto reveste-se da mesma significação. As narrativas de *Noite na Taverna*, como o próprio título já diz, estabelecem uma realidade satânica que se contrapõe ao mundo das instituições, tomando a noite como seu cenário privilegiado. Nas obras do poeta baiano, a noite também abre espaço a um mundo abstrato, com alguma dose de satanismo, porém mais permeável à livre expressão do sentimento amoroso, normalmente reprimido pelos ditames sociais.

A noite e o inconsciente mostram-se tão essenciais ao Romantismo quanto o dia e a razão para os clássicos³⁶⁴. De acordo com Denis de Rougemont, “Durante o pânico da Revolução, do Terror, das guerras europeias, tornam-se possíveis certas confissões, e já se ousa chamar certos sofrimentos pelo seu verdadeiro nome. A adoração da Noite e da Morte atinge pela primeira vez o plano da *consciência* lírica”³⁶⁵. Essa adoração se baseia, ainda segundo o autor, na visada sentimental que os românticos atribuíram à mística dos cátaros do século XII, que definia a noite como o verdadeiro Dia incriado, intemporal: “A vida, com efeito, é o dia terrestre dos seres contingentes e o tormento da matéria; mas a morte é a noite da iluminação, o desvanecimento das formas ilusórias, a união da Alma com o Amado, a comunhão com o Ser absoluto”³⁶⁶.

³⁶⁴ Para Antonio Candido, “Na atitude predominante do clássico há certa afinidade com a luz clara do dia, como se ela fosse a da razão que esquadrinha, revela e penetra em todas as dobras. Inversamente, a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis”. Cf. CANDIDO, Antonio. *Cavalcada ambígua*. In: _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2008, p. 44.

³⁶⁵ ROUGEMONT, Denis de, op. cit., p. 296 (grifo do autor).

³⁶⁶ Idem, p. 148.

Pela série de poemas de “Os Anjos da Meia-Noite”, Castro Alves se insere nessa vertente ao combinar a atmosfera ideal e o clima tenebroso da noite, reportando-se a momentos-chave da poética noturna de Azevedo. Haddad enxerga marcas evidentes das narrativas de *Noite na Taverna* em “Os Anjos”: “É esse, outro momento pejado de sombras e mistérios, fremindo da presença de sangue e fantasmas, como ainda da aparição de mulheres de má vida, e tudo com a moldura do sobrenatural como acontece nos contos hoffmanianos de Álvares de Azevedo”³⁶⁷.

Essas duas obras se conectam não apenas pelo clima misterioso e sombrio, como também pela própria concepção do mito de Don Juan que encerram. Ao tomarmos como referência para *Noite na Taverna* a narrativa de Claudius Hermann, verificamos um percurso de compreensão interna do mito muito semelhante ao que apareceria posteriormente no poema do autor de *Espumas Flutuantes*. Como vimos no segundo capítulo, o personagem de Hermann direciona-se ao sentido profundo do mito ao lançar a hipótese de que o célebre sedutor sentiria remorso ao recordar as inúmeras mulheres de seu passado:

[...] Mil vezes insanos que nunca sonhastes o Espanhol acordando no lupanar, passando a mão pela fronte, e rugindo de remorso e saudade ao lembrar tantas visões alvas do passado! (p. 141).

No poema de abertura de “Os Anjos”, Castro Alves opera um desenvolvimento dessa fala de Hermann ao mesmo tempo em que logra criar um efeito tétrico ao recuperar elementos das narrativas de Azevedo:

Quando a insônia, qual lívido vampiro,
Como o arcanjo da guarda do Sepulcro,
Vela à noite por nós,
E banha-se em suor o travesseiro,
E além geme nas franças do pinheiro
Da brisa a longa voz...

[...]

Então... nos brancos mantos que arregaçam
Da meia-noite os Anjos alvos passam
Em longa procissão!
E eu murmuro ao fitá-los assombrado:
São os Anjos de amor de meu passado
Que desfilando vão ...

[...]

Vinde, fantasmas! Eu vos amo ainda;
Acorde-se a harmonia à noite infinda
Ao roto bandolim ...

(p. 197 - 198).

³⁶⁷ HADDAD, op. cit., volume 3, p. 231.

Ao conceber seu sujeito lírico como um Don Juan capaz de se voltar ao passado e, ainda por cima, amar as mulheres que fizeram parte dele, o poeta baiano partilha da compreensão interna do mito presente em Azevedo e inaugurada pelo Romantismo.

Outras passagens da obra azevediana que podem ter contribuído para a reconstrução do mito nessa série de poemas seriam as estrofes finais de *O Poema do Frade*, que, aliás, guardam várias semelhanças com o poema em prosa “Adeus!”, do próprio poeta paulista, analisado no segundo capítulo:

XLV

E adeus, vós que eu amei, que inda sentidas
As ilusões me acordam na tristeza!
Que inda choro nas minhas despedidas!
Belas dos sonhos! anjos de beleza!
Morenas a quem banha a *morbidezza*!
Como as rosas da noiva empalecidas!

[...]

XLVIII

Eu todos vos amei! cri no mistério
Que o libertino Don Juan levava,
Nas noites profanadas do adultério,
Quando a alma sedenta evaporava!
E a vida como um alaúde aéreo
A todos os alentos entregava!

[...]

L

Viverei do que foi – dos sonhos meus! –
Da seiba do passado hei de essa flor
Regar das quentes lágrimas do amor!
E quando a luz apague-se nos céus
E o frio coração à dor sucumba
Inda murmurarei – adeus! – da tumba! ³⁶⁸

Tanto o narrador de *O Poema do Frade* quanto o sujeito lírico de “Os Anjos” padecem de uma situação de isolamento bastante parecida que os conduz ao passado na tentativa de recuperação da plenitude perdida³⁶⁹. Enquanto que no poema de Azevedo as várias amadas do narrador ficam mais restritas à esfera dos sonhos, no de Castro Alves, apesar da condição de idealidade na qual são apreendidas, as sombras remetem às vivências amorosas concretas do sujeito lírico, como fica claro na série de sonetos dedicados a elas (com exceção do último). O tom de despedida das estrofes de *O Poema do Frade* comparece de certo modo em “Os

³⁶⁸ AZEVEDO, Álvares de. *O Poema do Frade*. In: *Poesias Completas* (2002), p. 360-361.

³⁶⁹ De acordo com Tolman, “Os Anjos da Meia-Noite” se inserem no que o crítico denominou de *tendência recriativa*, predominante nos poemas escritos por Castro Alves em seus últimos anos. Tal tendência baseia-se, segundo o crítico, no “[...] esforço terrível de lembrança [que] gera no poeta a capacidade de obliterar interferências, de concentrar-se sobre a sua visão”. TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 45.

Anjos”, visto que aqui o eu lírico encontra-se próximo à morte, como indica o uso de termos como *insônia, febre, sepulcro*.

Depreende-se daí que tanto Álvares de Azevedo como Castro Alves operam certo deslocamento na reposição do personagem de Don Juan ao colocá-lo como um indivíduo que se volta ao passado. Enquanto que na versão original do mito o célebre sedutor vive do presente e se projeta a um futuro próximo, as *personas* de nossos dois poetas, ao encarnarem a figura de Don Juan, podem ser representadas algumas vezes na fronteira entre a vida e a morte, adotando, por causa disso, uma postura peculiar diante do passado.

Em Azevedo, como vimos no poema “Sombra de Don Juan”, o sujeito lírico estabelece como seu duplo a figura do célebre sedutor já morto, anunciando seu próprio aniquilamento quando fala em dormir com ele. Na “Canção de Don Juan”, incluída nesse mesmo poema, o Eu cede sua voz a um Don Juan que se dirige às suas amadas do passado de uma maneira um tanto insólita, pois já o faz do além-túmulo:

“Ó faces morenas! ó lábios de flor,
Ouvi-me a guitarra que trina louçã,
Eu trago meu peito, meus beijos de amor,
Ó lábios de flor,
Eu sou Don Juan!”

[...]

“E tão belas, meu Deus! e as néveas pérolas
Mergulhei-as no lodo uma per uma,
De meus sonhos de amor nada me resta!
Em negras ondas só vermelha espuma!” (p. 259 - 260)

Nessa canção, o Don Juan azevediano é assaltado pelo remorso ao recordar o mal que causara às mulheres, concebendo-o como a fatalidade responsável por sua própria ruína, confirmada pelo seu estado de descrença. Isso justifica a mudança de tom na segunda parte da canção, em que o sarcasmo mal encobre a profunda melancolia do sedutor.

Em “Os Anjos”, Castro Alves recupera a atmosfera insólita de “Sombra de Don Juan” ao articular o cenário noturno à abertura para um mundo estruturado segundo outra lógica:

Quando tudo vacila e se evapora,
Muda e se anima, vive e se transforma,
Cambaleia e se esvai...
E da sala na mágica penumbra
Um mundo em trevas rápido se obumbra...
E outro das trevas sai... (p. 197)

O uso de verbos como *vacilar, evaporar, transformar, obumbrar* sugere a relatividade do mundo empírico, apontando para sua dissolução pela penumbra noturna, definida como

mágica. A nova realidade que se abre a partir daí é permeada pela aparição dos espectros das mulheres amadas pelo sujeito lírico em seu passado, que realiza um esforço em captar o ideal pela fusão de perfis femininos os mais variados. Convém sublinhar que, tal como no poema de Azevedo, a insônia é o mote disparador das visões do sujeito lírico, denominadas de fantasmas ou *sombras*.

A presença desse ideal é insinuada no soneto que fecha a série, marcado por uma sequência de perguntas não respondidas dirigidas a uma sombra misteriosa:

8a SOMBRA
ÚLTIMO FANTASMA

Quem és tu, quem és tu, vulto gracioso,
Que te elevas da noite na orvalhada?
Tens a face nas sombras mergulhada...
Sobre as névoas te libras vaporoso...

Baixas do céu num voo harmonioso!...
Quem és tu, bela e branca desposada?
Da laranjeira em flor a flor nevada
Cerca-te a fronte, ó ser misterioso!...

Onde nos vimos nós?... És doutra esfera?
És o ser que eu busquei do sul ao norte...
Por quem meu peito em sonhos desespera?...

Quem és tu? Quem és tu? - És minha sorte!
És talvez o ideal que est'alma espera!
És a glória talvez! Talvez a morte!... (p. 205)

O fato de o sujeito lírico estar situado no limiar entre a vida e a morte – como sugere o poema de abertura –, indica que a morte parece ser o único meio para o encontro com o ideal. De acordo com Tolman,

Aqui o poeta revela claramente a ligação morte-amor-destino que corre insistentemente debaixo de tantas perguntas não respondidas. Como sempre, o poeta não ouve resposta. É possível que as mulheres lembradas, que amam e consolam o poeta, e as duras damas hieráticas sejam apenas manifestações contrárias do mesmo impulso de afirmação individual³⁷⁰.

Nesse sentido, a encarnação do personagem de Don Juan pelo eu lírico é bastante significativa, visto que o amor em excesso – seja como sedução, seja como procura insistente pela mulher ideal – é determinante para a morte do célebre sedutor.

A estrutura enigmática desse soneto é análoga à do poema “Meu Sonho”, de Álvares de Azevedo, no qual o sujeito lírico é tomado por sentimentos de angústia ao dialogar com

³⁷⁰ TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 46.

um cavaleiro sinistro que vaga pelas trevas. Como resposta às insistentes perguntas daquele acerca de sua identidade, o cavaleiro identifica-se como o delírio que o conduzirá à morte:

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?

Cavaleiro, quem és? – que mistério,
Quem te força da morte no império
Pela noite assombrada a vagar?

O FANTASMA

Sou o sonho de tua esperança,
Tua febre que nunca descansa,
O delírio que te há de matar!... (p. 225)

Para Antonio Candido, “‘Meu Sonho’ é uma narrativa toda interior, uma espécie de drama vivido pelo próprio emissor, onde o elemento dialógico corresponde ao desdobramento da alma”³⁷¹. Em vista disso, o Fantasma, assim como o Don Juan de “Sombra de Don Juan”, corresponderia ao duplo do Eu, à esfera ideal e ao mesmo tempo aterrorizante de sua personalidade. A elucidação do mistério pela voz do próprio Fantasma revela-se fatal ao sujeito lírico.

Castro Alves conhecia “Meu Sonho”, chegando a escrever outro poema muito parecido, intitulado “Remorso”, que integra a obra *Os Escravos*. Neste poema, considerado inferior pela crítica³⁷², o poeta baiano retoma o motivo do cavaleiro sinistro, bem como a

³⁷¹ CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 48.

³⁷² Cf. CANDIDO, Antonio. Idem, p. 49.

própria estrutura rítmica, porém suprime o elemento dialógico tão fundamental ao poema de Azevedo³⁷³.

Se em “Remorso” Castro Alves eliminou o elemento dialógico de “Meu Sonho”, no soneto final de “Os Anjos” ele acaba por recuperá-lo em outros termos. Enquanto no poema de Azevedo o duplo do eu lírico corresponde a uma figura única e masculina, em “Os Anjos”, o Eu se desdobra nas sombras das várias mulheres que desfilam ao longo do poema, entendidas como “manifestações contrárias do mesmo impulso de afirmação individual”, para recuperar a expressão de Tolman. A última sombra, que não se particulariza, traz à tona, como o cavaleiro de “Meu Sonho”, o ideal buscado incansavelmente pelo sujeito lírico que poderá levá-lo à morte.

Um dado fundamental nos dois poemas de Azevedo contemplados acima é a questão do remorso, reconhecida por Castro Alves no poema que leva esse título. Em “Os Anjos”, o remorso parece a princípio não ter muita influência sobre as reflexões do eu lírico – ele chega inclusive a atribuir sua desgraça a uma de suas amadas, identificada à mulher fatal –, mas, se considerarmos seu atual estado de isolamento e a maneira saudosa com que invoca as mulheres de seu passado, perceberemos certo tom de lamento pelo vazio deixado por elas, presidido pela presença da morte no soneto final.

A mulher enigmática desse soneto revela-se ao final como a expressão da morte iminente do eu lírico. A maneira pela qual ela é caracterizada evoca de certo modo o vulto feminino de *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, que, como foi observado no primeiro capítulo, atrai Don Félix de Montemar, o “segundo Don Juan Tenorio”, ao inferno:

*Y ágil, veloz, aérea y vaporosa,
que apenas toca con los pies el suelo,
cruza aquella morada tenebrosa
la mágica visión del blanco velo:
imagen fiel de la ilusión dichosa
que acaso el hombre encontrará en el cielo.
Pensamiento sin fórmula y sin nombre,
que hace rezar y blasfemar el hombre.*³⁷⁴

A sombra misteriosa do poema de Castro Alves também é descrita como vaporosa e aérea, além de encarnar o ideal ansiado pelo sujeito lírico. Se em Espronceda a visão portava um véu branco, em “Os Anjos” ela configura-se como uma “bela e branca desposada”. O uso do termo *desposada* adquire um significado importante nesse contexto ao deixar implícita a ideia

³⁷³ Castro Alves dedica o poema ao assassino de Lincoln, deixando indicada uma possível identidade para seu cavaleiro, ou, ainda, estendendo-a a todas as manifestações do sentimento do remorso.

³⁷⁴ ESPRONCEDA, José de. *El estudiante de Salamanca*. Edición de Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra, 1990, p. 112.

de um casamento com a morte. É o que de fato ocorre em *El estudiante de Salamanca*, quando a figura feminina que tanto atraiu Don Félix transforma-se em uma caveira e o toma por esposo.

Tanto na obra de Espronceda como nos poemas de Álvares de Azevedo e de Castro Alves analisados acima a retomada do mito de Don Juan está atrelada ao cenário noturno, desvelando uma realidade fantástica em contraponto à lógica do mundo sensível. Por outro lado, se o satanismo de *El estudiante* aponta para um domínio absoluto do mal, nas obras de nossos poetas a existência de outra esfera é apenas sugerida, ainda mais pelo fato de o senso do mal e do pecado estar mais atenuado nos versos do poeta baiano. De qualquer modo, tanto em Azevedo como em Castro Alves a irrupção da noite carrega uma acepção de crítica social, na medida em que implica a dissolução do mundo instituído pelas leis humanas, facultando uma maior profundidade no tratamento dos dilemas suscitados pelo mito de Don Juan.

A dimensão noturna do mito de Don Juan também comparece em outro poema de Castro Alves, “É Tarde!”, abordado no capítulo anterior. Aqui, o poeta baiano demonstra uma concepção muito particular do mito ao conferir ao seu eu lírico uma noção de renúncia e de sacrifício totalmente estranha à conduta do célebre sedutor, sobretudo na versão original³⁷⁵. Além disso, ele dialoga de perto com o poema de Álvares de Azevedo incluído na narrativa de Claudius Hermann em *Noite na Taverna*. Como verificamos no segundo capítulo, nesse poema Hermann encarna a figura de um Don Juan em busca de remissão a fim de obter o amor da duquesa Eleonora.

Em “É Tarde!”, Castro Alves incorpora vários elementos do poema de Azevedo com o escopo de problematizar o tema da remissão, adotando, contudo, uma perspectiva diversa daquela de seu antecessor. Tal como no poema de Hermann, o sujeito lírico castroalvino dirige-se a uma mulher tida como ideal de pureza e redenção e se identifica como um devasso arrependido. À maneira de Azevedo, Castro Alves mobiliza um léxico relativo ora à pureza ora à podridão para simbolizar o contraste entre o grotesco e o sublime implicado na alternância entre momentos de crença e descrença. A pureza do próprio Eu é designada por um léxico relativo à religião, como *sacrário*, *templo*, *santo*, e sua posterior corrupção é representada por termos como *lodo*, *desbotar*, *profanado*, *orgia*. Para distinguir a mulher, o poeta baiano faz uso de termos como *Vestal* e *Estrela d'alva*. Esses mesmos termos enumerados acima já estavam presentes no poema de Hermann.

³⁷⁵ Cf. TOLMAN, Jon M, op. cit., p. 33 - 34.

Em ambos os poemas, o grotesco desponta inclusive sob o invólucro do belo, por ser emblemático do engano do sujeito lírico ao defrontar-se com a mulher fatal³⁷⁶, responsável por transformá-lo em um ser corrupto. No poema de Hermann, a figura feminina, associada a uma meretriz, foi uma isca utilizada por Satã para lançá-lo no lodo, como vimos. Em “É Tarde!”, o sujeito lírico puro e crente é vítima da armadilha da mulher fatal, denominada como *feiticeira*, caindo na descrença e na vida libertina:

Treda noite! E minh'alma era o sacrário,
A lâmpada do amor velava entanto,
Virgem flor enfeitava a borda virgem
Do vaso sacrossanto;

Quando Ela veio — a negra feiticeira —
A libertina, lúgubre bacante,
Lascivo olhar, a trança desgrehada,
A roupa gotejante.

Foi minha crença — o vinho dessa orgia,
Foi minha vida — a chama que apagou-se,
Foi minha mocidade — o toro lúbrico,
Minh'alma — o tredo alcouce.

E tu, visão do céu! Vens tateando
O abismo onde uma luz sequer não arde?
Ai! não vás resvalar no chão lodoso...
É tarde! É muito tarde! (p. 231 - 233).

Assim como no poema de Hermann, a mulher para a qual o Eu se dirige é tida como a única força capaz de redimi-lo. Todavia, a forma como o sujeito lírico castroalvino interpela a amada é distinta. Em Azevedo, Hermann compõe o poema com a intenção de convencer Eleonora de que é capaz de se redimir e direciona suas esperanças ao futuro; no poema de Castro Alves, a situação se inverte, pois é a mulher quem apela para ter o amor de um Eu que se julga totalmente destruído, sem possibilidade de futuro:

É tarde! Estrela d'alva! O lago é turvo.
Dançam *fogos* no pântano sombrio.
Pede a Deus que dos céus as cataratas
Façam do brejo — um rio!

Mas não!... Somente as vagas do sepulcro
Hão de apagar o fogo que em mim arde...
Perdoa-me, Senhora!... Eu sei que morro...
É tarde! É muito tarde!... (p. 234).

³⁷⁶ De acordo com Mario Praz, as damas fatais foram representadas, em especial, pelos dramaturgos da época elisabetana como aquelas que proclamam seus amores luxuriosos com toda a ousadia, semeando a ruína e a perdição entre os homens. Ainda segundo o autor, uma das primeiras encarnações do tipo da mulher fatal foi Cleópatra, que exprimia “O amor do coração, a volúpia dos sentidos, a paixão ardente, a juventude inesgotável e viçosa, a promessa de felicidade próxima [...]”. PRAZ, Mario. *A bela dama sem misericórdia*. In: *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996, p. 193.

Uma postura como essa destoa não apenas da acepção original do mito de Don Juan – ainda que a repetição do epíteto “é tarde!” remeta à implacabilidade da morte e do castigo do libertino em Tirso de Molina –, como também do sentido das principais recriações românticas do mito, que conferiam à mulher idealizada a “missão” de redimir o célebre sedutor. Castro Alves incorpora ao seu sujeito lírico, identificado a Don Juan, uma atitude de renúncia e sacrifício religiosos, na medida em que seu amor pela virgem é tão profundo que ele prefere abdicar de uma possível remissão para não correr o risco de arruiná-la (como Hermann fez com Eleonora, ainda que sem intenção). Por outro lado, essa postura de renúncia poderia evocar os poemas da primeira parte da *Lira dos Vinte Anos*, de Azevedo, nos quais a não concretização do amor do Eu pela mulher estaria vinculada a um procedimento de manutenção do ideal que ela representa.

Por esse aspecto, seria viável postular que, embora siga uma perspectiva diversa da adotada no referido poema de Azevedo, o autor de *Espumas Flutuantes* aprofunda em “É Tarde!” questões essenciais da poética azevediana tomada em seu sentido mais amplo. Ele leva ao extremo a leitura soturna do mito de Don Juan feita pelo poeta paulista, ao simbolizar a descrença de seu sujeito lírico mediante a proliferação de signos noturnos: “O templo é negro...”; “Treda noite!”; “negra feiticeira”; “a chama que apagou-se”; “O abismo onde uma luz sequer não arde?”; “aves da noite”; “solidão sombria”; “pântano sombrio”.

A noite em Castro Alves pode tanto significar a abertura ao amor, ao negar a sociedade, como o aniquilamento das expectativas do Eu. Se em “É Tarde!” a visão noturna do mito de Don Juan aponta para o fim, nos momentos diurnos esse mesmo mito surge como possibilidade de renascimento. Ao tratar de personagens emblemáticos do Antigo Regime, como Don Juan e Valmont, Jean Starobinski visualiza no comportamento dos mesmos uma interdependência entre noite (a autodestruição) e dia (a paixão do recomeço): “*Es posible que algunas conciencias hayan conocido simultáneamente, o sucesivamente, estas dos pasiones, o que hayan dado a la misma inclinación violenta el sentido aparentemente contradictorio de una abolición final y de un impulso fundador*”³⁷⁷. Esses dois momentos se inter cruzam na poética castroalvina quando o assunto é a retomada do mito de Don Juan.

³⁷⁷ STAROBINSKI, Jean, op. cit., p. 28 - 29.

4.3- Morte e Renascimento: duas leituras do idílio amoroso de *Don Juan*, de Byron

A dimensão solar do mito de Don Juan aparece em Castro Alves no poema “A Volta da Primavera”, no qual, como vimos no terceiro capítulo, a menção ao idílio vivido entre Haidée e Don Juan no poema homônimo de Byron agrega um sentido de renascimento à releitura do mito empreendida pelo poeta baiano. A partir do confronto com a interpretação desse mesmo episódio feita anteriormente por Álvares de Azevedo, buscaremos evidenciar em que consiste essa ideia de renascimento postulada por Castro Alves e de que forma ela convive com a noção de aniquilamento em torno do personagem do célebre sedutor, presente não só na poética de Azevedo, como também em determinados momentos da lírica amorosa castroalvina, como foi ressaltado no item anterior.

Dentro do contexto do épico inacabado de Byron, o referido idílio marca o retorno de Don Juan à vida, condicionado pela possibilidade de experimentar um amor completamente idealizado em meio ao isolamento de uma ilha. Como foi exposto no capítulo inicial, esse idílio fornece um parâmetro para se avaliar a artificialidade dos amores vividos dentro do contexto social, exposta nos episódios subsequentes do épico. Isso justifica o tom irônico empregado pelo narrador em alguns momentos, já que, apesar da atmosfera de idealidade que permeia o encontro entre Don Juan e Haidée, a consciência das implicações futuras desse envolvimento leva-o a censurar o comportamento da jovem na ausência do pai e a fazer conjecturas sobre o desfecho funesto a que o amor extremo os conduz. Ainda assim, esse episódio proporciona um ótimo exemplo de realização do amor ideal tão caro ao Romantismo.

Essa dualidade na qual transita o narrador de *Don Juan* guarda afinidades com o modo pelo qual se configura o poeta sentimental elegíaco na classificação de Schiller³⁷⁸. O autor destaca duas classes de poesias dentro dessa configuração: a elegia, em significado mais restrito, e o idílio, em significado mais amplo. Na primeira, “[...] a natureza e o Ideal são um objeto de tristeza, quando se expõe aquela como perdida e este como inatingível”, ao passo que na segunda “[...] ambos são um objeto de alegria, se representados como reais”³⁷⁹. Embora estabeleça a dualidade entre o ideal e o real, o narrador byroniano concebe o idílio ao inserir seu protagonista em um cenário de amor e natureza ideais. Ao aludir a esse episódio em passagens de *O Poema do Frade* e *O Conde Lopo*, Álvares de Azevedo recorre à elegia, uma vez que, se expõe o ideal amoroso e artístico simbolizado pela paixão entre Don Juan e

³⁷⁸ “Chamo de elegíaco o poeta, se opõe a natureza à arte e o Ideal à realidade, de modo que a exposição dos primeiros predomine e a satisfação com eles se torne sensação preponderante”. SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 69.

³⁷⁹ Idem, p. 69 - 70.

Haidée é para salientar seu caráter de ausência diante do comportamento dos protagonistas de suas obras.

Em *O Poema do Frade*, como foi verificado, o idílio entre Don Juan e Haidée é reescrito pela via do rebaixamento. Os signos que designavam a renovação das forças de Don Juan e sua incursão pelo amor sublime em Byron são decompostos em podridão, incidindo no vazio. A relevância do referido idílio para a compreensão do poema de Azevedo revela-se inclusive no plano exterior por meio das epígrafes. Ao menos duas delas são extraídas dos Cantos que narram esse episódio. A epígrafe que abre o Canto Segundo de *O Poema do Frade*, por exemplo, remete à morte de Haidée após ser separada de Don Juan de modo violento: “*And her head droop’d, as when the lily lies o’ercharged with rain*”³⁸⁰. A menção justamente ao momento de morte e loucura da amada do protagonista já indica qual a perspectiva adotada por Azevedo na retomada desse episódio, o que se confirma no final do Canto Terceiro:

LXIX

O cadáver na praia se estendia
Enjeitado p’lo mar: as roupas úmidas
– O cabelo a correr de areia fria –
As faces roxas, – mãos geladas, túmidas –
Mais alvo ainda que Don Juan dormido,
De fome, sede e frio embranquecido!

LXX

Porém não vinha oriental donzela
Envolto o colo em pérolas, correndo
Nos ombros nêveos a madeixa bela,
Que o mimoso espanhol na praia vendo
E ao vê-lo nu e pálido, ao relento,
Beijou a face ao belo macilento!

LXXI

Com o seio a bater em seda incerta
Não veio Haidéia, não, ao naufragado.
Ninguém passou: a praia era deserta,
E o mar adormecia sossegado,
Só a maré que as ondas tremulava
A nênia à podridão lhe rouquejava!

[...]

LXXIII

“E o cadáver lançado em chão d’areia
Não ter o belo abraço derradeiro,
Nem amante a chorar, que a mágoa anseia,
Nem o *adeus!* do poento caminheiro!

³⁸⁰ AZEVEDO, Álvares de. *O Poema do Frade*. In: _____. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 317.

E ninguém lhe escutar essa tristeza
Que do túmulo exala a natureza...”

[...]

LXXIX

A louca!... ao vê-lo aí enlouquecera
Junto ao amante a mísera Consuelo:
Das flores da restinga entretecera
A coroa da fronte no cabelo.
Ria, ria porém com dor tamanha!
Como a onda do mar que os pés lhe banha...

LXXX

Pôs ao colo o cadáver: repassou-lhe
Por sobre a fronte a mão que estremecia,
E nos cansados braços embalou-lhe
A cabeça qu'inda ontem lhe fervia...
E cantava beijando os lábios dele...
Coitada! adormeceu pensando nele!³⁸¹

As estrofes acima narram o estado no qual o protagonista, Jônatas, fora encontrado pela amada, após ter cometido suicídio. Diferentemente do que ocorre em *Don Juan*, figuram aqui traços reveladores da impossibilidade de redenção amorosa. Primeiramente, porque Jônatas renunciara à vida, dada a sua descrença, enquanto Don Juan fora vítima de um naufrágio. Em segundo lugar, o fato de sua amada, Consuelo, ser uma prostituta, símbolo do amor corrompido pelas leis das trocas materiais, contrasta com a vivência exclusiva de Haidée para o amor, calcada em seu total desconhecimento das implicações sociais que vinculavam esse sentimento a questões pecuniárias.

Manuella Miki Souza Araujo observa um sentido de rebaixamento na configuração dos personagens de Jônatas e Consuelo, visto que ambos morrem como indigentes. Para a autora, “A sensação de fracasso e impossibilidade em *O Poema do Frade* é realçada em seu contraste com o poema byroniano”³⁸². Nesse âmbito, a comparação entre Consuelo e Haidée é sintomática da descrença diante da perspectiva de acesso ao ideal amoroso, em um sentido mais restrito, e artístico, segundo uma acepção mais ampla. Na estrofe LXXX, a aclamada cena em que Haidée acaricia Don Juan adormecido em seus braços no épico de Byron é reposta em chave inversa³⁸³. Se, na cena original, a tranquilidade e a delicadeza caracterizavam as atitudes de Haidée como sublimes, no poema de Azevedo, o desespero de

³⁸¹ Idem, p. 338 - 341.

³⁸² ARAUJO, Manuella Miki Souza. *O fragmento romântico em O Poema do Frade*. 2013. 207 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 170 - 171.

³⁸³ “And every day by day-break – rather early / For Juan, who was somewhat fond of rest – / She came into the cave, but it was merely / To see her bird reposing in his nest; / And she would softly stir his locks so curly, / Without disturbing her yet slumbering guest, / Breathing all gently o’er his cheek and mouth, / As o’er bed of roses the sweet south”. BYRON, George Gordon, op. cit., Canto II, estrofe 168, p. 141.

Consuelo, retratado por sua mão trêmula e pelos braços cansados, termina por destituí-la da condição de mulher ideal.

Conforme foi verificado, uma situação como essa funciona em Álvares de Azevedo como alegoria da sensação de impotência que predominava diante da dissolução de certos princípios artísticos na sociedade burguesa, em um plano mais geral, e diante das limitações impostas ao conceito moderno de liberdade dentro de uma sociedade patriarcal e escravista, no contexto brasileiro. Tal sensação, como vimos no segundo capítulo, também norteia *O Conde Lopo*. No Canto VII, um mancebo que, tal como Don Juan, quase morrera afogado é resgatado pelo Conde Lopo, conhecido por adotar uma atitude cética diante da vida, e não pela mulher ideal encarnada em Haidée. Esse fato certamente denota uma opção pelo caminho da descrença, já que o próprio narrador julgava-se incapaz de discorrer acerca do amor ideal, extrapolando o plano da narrativa ao situar-se em um polo de inferioridade em relação ao próprio Byron.

Em Castro Alves, a realização do amor sublime aponta para a presença do ideal amoroso e artístico em boa parte de sua obra. Sua apropriação do idílio do épico de Byron em “A Volta da Primavera”, analisada no capítulo anterior, carrega um significado diverso da interpretação de Álvares de Azevedo, marcada pela ausência do ideal. É importante ressaltar que o poeta baiano tomou conhecimento desse idílio de modo direto, visto que algumas das imagens empregadas ao longo do poema – como a do “pipilar das aves” – foram extraídas diretamente do épico de Byron, de acordo com o que demonstramos no capítulo anterior. Isso não significa que Castro Alves não conhecesse a interpretação de Azevedo – pelo menos a de *O Poema do Frade*, já que *O Conde Lopo* foi publicado somente após a sua morte³⁸⁴ –, o que nos leva a verificar a postura de ambos os poetas diante do episódio do épico de Byron não apenas separadamente, como também a vislumbrar uma possível tomada de posição por parte do poeta baiano em relação à abordagem de seu precursor.

Convém retomar o poema, desta vez na íntegra, a fim de apreender melhor essas questões:

A VOLTA DA PRIMAVERA

*Aime, et tu renaîtras; fais-toi fleur pour éclore,
Après avoir souffert, il faut souffrir encore;
Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé.*

A. DE MUSSET

³⁸⁴ Cf. HADDAD, op. cit., volume 3, p. 245: “A situação que se descreve em ‘O Adeus de Teresa’ é a mesma que anima todo o trecho d’ ‘O Conde Lopo’ de Álvares de Azevedo, poema póstumo que Castro Alves não conheceu, pois somente acabava sendo publicado depois de sua morte”.

Ai! não maldigas minha fronte pálida,
E o peito gasto ao refter de amores.
Vegetam louros — na caveira esquelada
E a sepultura se reveste em flores.

Bem sei que um dia o vendaval da sorte
Do mar lançou-me na gelada areia.
Serei... que importa? o D. Juan da morte.
Dá-me o teu seio — e tu serás Haidéia!

Pousa esta mão — nos meus cabelos úmidos!...
Ensina à brisa ondulações suaves!
Dá-me um abrigo nos teus seios tumbidos!
Fala!... que eu ouço o pipilar das aves!

Já viste às vezes, quando o sol de maio
Inunda o vale, o matagal e a veiga?
Murmura a relva: “Que suave raio!”
Responde o ramo: “Como a luz é meiga!”

E, ao doce influxo do clarão do dia,
O junco exausto, que cedera à enchente,
Levanta a fronte da lagoa fria...
Mergulha a fronte na lagoa ardente ...

Se a natureza apaixonada acorda
Ao quente afago do celeste amante,
Diz!... Quando em fogo o teu olhar transborda,
Não vês minh'alma reviver ovante?

É que teu riso me penetra n'alma —
Como a harmonia de uma orquestra santa —
É que teu riso tanta dor acalma...
Tanta descrença!... Tanta angústia!... Tanta!

Que eu digo ao ver tua celeste fronte:
“O céu consola toda dor que existe.
“Deus fez a neve — para o negro monte!
Deus fez a virgem — para o bardo triste!” (p. 118-119)

A epígrafe, extraída do poema « *La Nuit d'Août* », de Alfred de Musset, introduz o tema principal de “A Volta da Primavera”, que, conforme se verificou, consiste no renascimento, especialmente o amoroso. Maria Alice Faria afirma que, diferentemente de Álvares de Azevedo, Castro Alves “[...] apreciava a expressão do amor realizado em Musset, desde a sua forma mais delicada dos pequenos poemas até a mais exaltada das ‘Nuits’”³⁸⁵. Nessa perspectiva, inclusive a presença do sol, que, em Musset, simboliza a liberdade total, o poder e “[...] preside sobretudo ao renascimento, a todas as renovações e a todas as esperanças”³⁸⁶, é determinante para a sedução empreendida pelo sujeito lírico no poema castroalvino.

³⁸⁵ FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral*: Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 320.

³⁸⁶ Idem, p. 168 - 169.

Por outro lado, é possível notar certa pulsão de morte que coexiste com o anseio pela vida. Segundo Edilene Matos, este poema é marcado pela conjunção entre Eros e Tânatos, presente em boa parte da obra de Castro Alves, que simboliza “[...] a cumplicidade entre vida e morte, a afirmação da vida até na morte, a questão do gozo estético pleno, plenitude que implica tanto a afirmação suprema da vida, quanto o mergulho nadificante no abismo do êxtase”³⁸⁷. Nesse sentido, o mesmo elemento que oferece a vida pode ser responsável pela morte e vice-e-versa.

A própria figura da mulher está carregada por essa dualidade. No épico de Byron, o renascimento de Don Juan coube a Haidée, cujos olhos eram pretos como a morte³⁸⁸. No poema de Azevedo, se Consuelo oferece o amor a Jônatas em um primeiro momento, acaba por acelerar sua ruína ao longo do tempo, dada a sua ligação com o meretrício.

Na estrofe inicial de “A Volta da Primavera”, há algumas imagens que traduzem o aniquilamento do eu lírico, como as da *fronte pálida*, do *peito gasto*, da *caveira esquelética* e da *sepultura*. Mais do que simplesmente aniquilamento, estas três últimas imagens denotam a convivência entre vida e morte, ou melhor, entre Eros e Tânatos, pois, se o peito está gasto, é pelo amor em excesso, enquanto que a caveira possui louros e a sepultura aparece revestida de flores. Isso indica, logo de saída, que o renascimento concebido neste poema pressupõe a morte. Na estrofe seguinte os termos *gelada areia* e *D. Juan da morte* corroboram a sensação um tanto mórbida suscitada pelas imagens anteriores. Pode-se inferir, a partir daí, certa ressonância da linguagem de Álvares de Azevedo nessas estrofes.

Na situação específica de *O Poema do Frade*, se lembrarmos a estrofe LXIX citada acima, observaremos algumas imagens que podem ter repercutido em “A Volta da Primavera”. O “D. Juan da morte” e a “gelada areia” da segunda estrofe equivaleriam aos termos “cadáver” e “areia fria” do poema de Azevedo. Se o sujeito lírico do poema de Castro Alves possuía a “fronte pálida” na primeira estrofe, o Jônatas, de Azevedo, era um Don Juan “embranquecido” e suas “roupas úmidas” se refletiriam mais tarde nos “cabelos úmidos” do sedutor castroalvino na terceira estrofe.

Há, contudo, diferenças semânticas significativas entre as duas obras no que concerne à configuração da cena. Em *O Poema do Frade*, a imagem do cadáver *enfeitado* pelo mar inviabiliza qualquer chance de renascimento, prefigurando a ruína como destino certo do sujeito descrente, desprezado pelo mundo e, naturalmente, pela mulher amada, que tarda a

³⁸⁷ MATOS, Edilene, op. cit., p. 177 e 174.

³⁸⁸ “Her hair, I said, was auburn; but her eyes / Were black as death, their lashes the same hue [...]”. BYRON, George Gordon, op. cit., Canto II, estrofe 117, p. 125.

chegar. Já em “A Volta da Primavera”, a presença da amante está implícita desde o início, visto que ela é a interlocutora do Eu, o que possibilita sua argumentação na tentativa de seduzi-la e, assim, renascer.

As estratégias de sedução se consolidam entre a terceira e a sexta estrofe de “A Volta da Primavera”. Nessas estrofes, os contrastes com a recepção do mito de Don Juan por parte de Azevedo tornam-se mais explícitos, na medida em que elas introduzem uma visão do mito filtrada pelos processos de composição característicos de Castro Alves. A adoção do papel de sedutor por parte do sujeito lírico perpassa todo o poema e reforça sua projeção na amada, o que contribui para configurá-la como um ser sublime, ideal almejado pelos poetas românticos. Ao contrário de Consuelo, representante dos infortúnios amorosos no contexto social, a mulher castroalvina não possui identidade, podendo encarnar facilmente o papel de Haidée; a comparação entre sua fala e o pipilar das aves contrasta vivamente com a rouquidão do canto fúnebre da maré que embalava o cadáver de Jônatas no poema de Azevedo (“Só a maré que as ondas tremulava / A nênia à podridão lhe rouquejava!”).

Ao configurar a mulher e a natureza de forma elevada, o poeta baiano recupera o sentido de idealidade dos encontros entre Don Juan e Haidée, acrescentando sua nota particular ao ceder a voz de seu sujeito lírico ao célebre sedutor – que na versão de Byron não aparecia atuando – e ao estender a sedução à natureza local. Fausto Cunha assinala na linguagem de Castro Alves uma dimensão alegórica responsável por dotar a paisagem de um sentido altamente particular, carregado de erotismo³⁸⁹.

Na quarta estrofe, a imagem do sol é atrelada ao elemento erótico, presente no verbo *inundar*, que lhe confere uma nota de masculinidade verificada em seu domínio sobre a vegetação local, identificada com a mulher amada. Na estrofe seguinte, a figura do junco carrega-se dos ímpetus do eu lírico, metaforizando os movimentos do órgão sexual masculino, como vimos no capítulo anterior.

A argumentação se explicita de vez na sexta estrofe, quando o sujeito lírico atribui um poder de renascimento ao fogo do olhar da amante, associado ao calor do sol que anima a natureza. No entanto, a pergunta que o Eu lança à amada em seguida permanece sem resposta, justificando o uso de um tom mais reflexivo nas duas últimas estrofes.

Nessas estrofes finais, Castro Alves se apropria novamente de uma linguagem característica a Álvares de Azevedo com o intuito de conferir certa dose de melancolia às suas

³⁸⁹ “[...] seu realismo [de Castro Alves] é autenticado por um contato direto com a natureza; a saber, a realidade coexiste com sua expressão literária. A linguagem liberta-se da crosta de rotina para se adequar ao sentimento individual, intransferível; o poeta capta a sua própria paisagem”. CUNHA, Fausto, op. cit., p. 37.

reflexões. O sujeito lírico associa a origem de seu amor ao fato de a mulher estar investida da capacidade de aliviar sentimentos como a angústia e a descrença. O uso desse último termo denota clara inspiração azevediana, sugerindo que o naufrágio sofrido pelo sedutor no início deste poema poderia funcionar como alegoria do mergulho em um comportamento cético. No desfecho do poema, os termos *virgem* e *bardo triste* novamente evocam a linguagem azevediana. Ao contrário de *O Poema do Frade*, a figura feminina é exaltada como sublime, fonte de reparação ao mal inerente ao sedutor, em consonância com o Álvares de Azevedo da primeira parte da *Lira dos Vinte Anos* – basta atentar para os termos que a designam, como *orquestra santa e celeste fronte*.

Marcos Vinícius Fernandes e Karina Chianca enxergam um anticlímax no final do poema em relação ao movimento ascendente das estrofes anteriores:

Le poème « A volta da primavera », malgré sa morale épicurienne, garde des traces mélancoliques. En se laissant envahir par les délices du printemps, le « moi lyrique » ne peut se dérober aux mésaventures de l'amour. Le sentiment mélancolique l'envahit à la suite de l'absence de sa bien-aimée. Ses appels, ainsi que ceux de la nature provocante, sont vains au fur et à mesure que l'inaccessibilité est assurée³⁹⁰.

A quebra de ritmo em relação às estrofes anteriores é evidente, uma vez que Castro Alves incorpora elementos emblemáticos da desilusão presente na poesia de Álvares de Azevedo, que pode se apresentar inclusive como um traço da poética de Alfred de Musset, cuja repercussão neste poema está expressa desde a epígrafe. A figura azevediana do triste cantor da virgem não só denota a solidão como estabiliza as intensas emoções anteriores, fazendo com que o poema opere segundo um movimento circular³⁹¹.

Todavia, diferentemente do que sugerem os autores, a inacessibilidade na amada não é permanente e a sedução operada pelo sujeito lírico mostra-se eficaz. As metáforas do sol e do junco não apenas compõem a argumentação do eu lírico como também atuam como alegoria da realização do ato sexual; basta retomarmos o poema “Boa Noite”, mais uma ocasião em que o ato sexual é representado metaforicamente, pela imagem da lâmpada e da cavatina do delírio³⁹². Nesse sentido, o anticlímax das estrofes finais de “A Volta da Primavera” poderia

³⁹⁰FERNANDES, Marcos Vinícius, CHIANCA, Karina. La présence mussetienne chez Castro Alves: Une analyse du poème ‘A Volta da Primavera’. *Revista Non Plus – Littérature*. V. 1, n° 01, p. 58-72, Jan. – Jun. 2012, p. 71.

³⁹¹Maria Alice Faria destaca nas obras de Musset, em especial nas “Nuits” – série de poemas da qual foi retirada a epígrafe de “A Volta da Primavera” – a “concepção do renascimento cíclico através do amor”, segundo a qual sempre após o fim de um amor segue-se o recomeço através da busca de novos amores que possam fornecer novamente a plenitude almejada. In: FARIA, Maria Alice de Oliveira, op. cit., p. 133 e ss.

³⁹²Os próprios autores haviam mencionado anteriormente que na poesia de Castro Alves é comum o processo de antropomorfização sensual, segundo o qual os amantes são metaforizados através de um vocabulário específico. FERNANDES, Marcos Vinícius, CHIANCA, Karina, op. cit., p. 70.

ser resultado de um momento posterior ao coito, na mesma linha de “Aves de Arribação”, em que à realização sexual do amor segue-se o fim do relacionamento.

O confronto entre as duas leituras do idílio de *Don Juan*, de Byron, levadas a cabo por Álvares de Azevedo e Castro Alves revela principalmente as divergências entre as concepções poéticas de ambos, mas também importantes afinidades num plano mais profundo. Ao preservar a idealidade do encontro amoroso, o poeta baiano se aproxima do Azevedo da primeira parte da *Lira dos Vinte Anos*, acrescentando, porém, a nota de sensualidade própria de sua poética. A associação entre amor e morte, constante na obra do poeta paulista, reaparece em “A Volta da Primavera” identificada ao próprio ciclo da natureza, já que o elemento do sol, fonte de calor e vida, se alterna com a neve, signo da frieza e da ausência.

Enquanto que em *O Poema do Frade* a identificação dos personagens criava empecilhos à realização plena do amor, pois os limitava aos papéis sociais que desempenhavam, no poema de Castro Alves a supressão da identidade dos amantes os liberta para uma vivência sem restrições do amor sensual. Esse procedimento é recorrente em toda a obra do poeta baiano³⁹³ e contribui para esclarecer a relação que ele estabelece entre a figura de Don Juan e a busca pela universalização do sentimento amoroso, até porque, já na versão original do mito, o célebre sedutor se identificava como “*un hombre sin nombre*”.

³⁹³ É constante na obra de Castro Alves o procedimento de despersonalização dos amantes, evidenciado, entre outras coisas, pela facilidade que o sujeito lírico demonstra em assumir outra identidade ou até em se metamorfosear em um elemento da natureza. O mesmo é válido para a mulher amada, identificada por vários nomes diferentes em um mesmo poema. Como foi verificado, esse procedimento torna-se explícito no poema “Aves de Arribação”: “Quem eram? Donde vinham? — Pouco importa / Quem fossem da casinha os habitantes./ — São noivos —: as mulheres murmuravam! /E os pássaros diziam: — São amantes —!” (p. 215).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. Com apresentação e notas de José De Paula Ramos Jr. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

_____. *Teatro completo* (ed. Elizabeth Azevedo). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Obra Completa* (edição comemorativa do sesquicentenário). Organização, prefácio e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ªed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ARAUJO, Manuella Miki Souza. *O fragmento romântico em O Poema do Frade*. 2013. 207 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ARELLANO, Ignacio. Capítulo IV – Tirso de Molina. In: _____. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Serie crítica y estudios literarios. Madrid: Catedra, 1995.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. *Macário / Noite na Taverna*. Organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

_____. Estudos Literários. In: _____. *Obras Completas*, v. II. Homero Pires (org.). São Paulo: Cia Editora Nacional, 1942.

AZEVEDO, Elizabeth R. Um poeta no palco brasileiro. In: ALVES, Castro. *Castro Alves. Teatro completo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BALAKIAN, Anna. O Swedenborguismo e os românticos. In: _____. *Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BALZAC, Honoré de. O Elixir da Longa Vida. In: _____. *A Comédia Humana* – Volume XVI Estudos Filosóficos. Orientação, introdução e notas de Paulo Ronái. Rio de Janeiro: Globo, 1992.

BARBOSA, Onédia C. de Carvalho. *Byron no Brasil*: Traduções. São Paulo: Ática, 1974.

BÉGUIN, Albert. *L'Ame romantique et le rêve*. Paris : José Corti, 1991.

BÉNICHOU, Paul. *L'école du désenchantement*: Saint-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: ROSENFELD, A e GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRUNEL, Pierre. Don Juan. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Mônaco: Éditions du Rocher, 2003.

BYGRAVE, Stephen. Reading Byron. In: _____. *Romantic Writings*. London: Routledge in association with the Open University, 1996.

BYRON, George Gordon. *The complete poetical works*. With introduction of Jerome McGann. New York: Oxford University Press, 1986. (Volume 5 – Don Juan).

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares*: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 1997.

_____. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do Segundo Reinado. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 33, p. 61-108, jul./dez. 2011.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: AZEVEDO, Manuel A. Álvares de. *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Global, 1985.

_____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 2002.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750 – 1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. Cavalgada ambígua. In: _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2008.

CASEMIRO, Fábio Martinelli. *Carne, imagem e revolta na lírica de Teófilo Dias*. 2008. Tomo I. 206 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CASTRO, E. B. Viveiros de. e ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Romeu e Julieta e a origem do Estado*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

CHARLTON, David. Introduction to *The Poet and the Composer: Hoffmann and opera*. In: _____. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*. New York: Cambridge University Press, s/d.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA E SILVA, Alberto da. *Castro Alves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CUNHA, Cilaine Alves. Posfácio: Intersecção de *Macário* e *Noite na taverna*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário / Noite na Taverna*. São Paulo: Globo, 2006.

CUNHA, Euclides da. *Castro Alves e seu Tempo*. Organização e Introdução de Cássio Schubsky. São Paulo: Lettera. doc: Associação dos Antigos Alunos da Faculdade de Direito da USP, 2009.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

D'INCAO, Maria Ângela. O amor romântico e a família burguesa. In: _____ (org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

DUMAS, Alexandre. *Don Juan de Maraña, o La caída de un Ángel*. Trad.: García Gutiérrez. Madrid: Imprenta de Yenes, 1839.

DUMOULIÉ, Camille Marc. Tudo o que é excessivo é insignificante. Trad. Anderson Roberti dos Reis. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 169, p. 11-30, abr.- jun., 2007.

ESPRONCEDA, José de. *El estudiante de Salamanca*. Edición de Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra, 1990.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral: Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

FERNANDES, Marcos Vinícius, CHIANCA, Karina. La présence mussetienne chez Castro Alves : Une analyse du poème ‘A Volta da Primavera’. *Revista Non Plus – Littérature*. V. 1, nº 01, p. 58-72, Jan. – Jun. 2012.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GÓMEZ-MORIANA, Antonio. A ação e o tempo em El Burlador de Sevilla. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GRAMMONT, Guiomar de. *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*. Petrópolis, RJ: Catedral das letras, 2003.

HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Editora Saraiva, 1953, 3 v.

_____. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

HANSEN, João Adolfo. Forma Romântica e Psicologismo Crítico. In: ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998.

HOBBSAWM, Eric. As Artes. In: _____. *A Era das Revoluções (1789 – 1848)*. Trad. Maria Tereza L. Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HOFFMANN, E.T.A. Don Juan, un suceso fabuloso que le ocurrió a un viajero entusiasta. In: _____. *Cuentos de música y músicos*. Madrid: Akal, 2003.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JÁCOME, Benito Varela. Introducción *El estudiante de Salamanca*. In: ESPRONCEDA, José de. *El estudiante de Salamanca*. Edición de Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra, 1990.

JOHNSON, Christopher D. *Hyperboles: The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2010.

KIERKEGAARD, Sören. *Los estadios eróticos inmediatos o Lo erótico musical*. Trad. Javier Armada. Buenos Aires: Aguilar, 1967.

KOSSOVITCH, Elisa Angotti. Don Juan e Sade. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

KRISTEVA, Júlia. Don Juan ou amar poder. In: _____. *Histórias de Amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. Romeu e Julieta ou o amor fora-da-lei. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Trad. Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo Rodríguez. Introducción. In: MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Catedra, 1990.

MATOS, Edilene. *Castro Alves – Imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: Educ/FAPESP, 2001.

MCGANN, Jerome. Poesía privada, decepción pública. In: BERNSTEIN, Charles (org.). *La política de la forma poética [The Politics of Poetic Form]*. Trad. Jorge Miralles, Néstor Cabrera, Nora Leylen, and Beatriz Pérez. La Habana: Torre de Letras, 2006.

MÉRIMÉE, Prosper. *As Almas do Purgatório*. In: _____. *A Vênus de Bronze. Almas do Purgatório. Tamango*. São Paulo: Clube do Livro, 1951.

MEZAN, Renato. Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MOLIÈRE (POQUELIN, Jean-Baptiste). *Don Juan ou o convidado de pedra*. Trad. Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006 (Coleção Básica).

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Catedra, 2003.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MUSSET, Alfred de. *Poésies Complètes*. Édition Établie et annotée par Maurice Allem. Paris: Gallimard, 1986.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

NOVALIS. *Hinos à Noite*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: ROSENFELD, A e GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. “*Um sussurro nas trevas*”: uma revisão da recepção crítica e literária de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. 2010. 187 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

PEÑA, Aniano. Introducción. In: ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 1989.

PAZ, Octavio *Los Hijos del limo*. In: _____. *Obras completas*. Edición del autor. Ciudad de México: Fondo de Cultura económica, 1993. Vol. 1 (“La casa de la presencia”).

PÉREZ, Ana. Introducción. In: HOFFMANN, E. T. A. *Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2007.

PRAZ, Mario. *El pacto con la serpiente: paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*. Trad. Ida Vitale. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

PÚCHKIN, Aleksander Sergheievitch. *Pequenas Tragédias*. Tradução, notas, posfácio: Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Globo, 2006.

RIBEIRO, Renato Janine. A política de Don Juan. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. D. Juan na praça. In: _____. *Ao leitor sem medo: Hobbes escrevendo contra o seu tempo*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

RODRIGUES, Antonio Medina. De Don Juan e Donjuanismo. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, vol. 3.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. São Paulo: EDUSP, 2002.

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurenio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

RUTHERFORD, Andrew. The composition of *Don Juan*. In: _____. *Byron, A Critical Study*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1965.

SAENZ-ALONSO, Mercedes. *Don Juan y el Donjuanismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

SANTOS, Laymert Garcia. Don Juan e o nome da sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHILLER, Friedrich. Acerca do sublime. In: _____. *Teoria da tragédia*. Trad. Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.

_____. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SEÑAS: *diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños / Universidad de Alcalá de Henares*. Departamento de filologia; tradução de Eduardo Brandão, Claudia Berliner. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SENNA, Marta de. A poética romântica de Castro Alves. In: *Scripta literatura*, revista do programa de pós-graduação em Letras e do Cespuc, PUC-Minas, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, p. 222-237, 1º semestre de 1998.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2004.

SOLLERS, Philippe. Do mito à realidade: Don Juan e Casanova. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Trad. Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAROBINSKI, Jean. Les registres de l'excès: *Don Giovanni*. In: _____. *Les Enchanteresses*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

_____. *1789: Los emblemas de la razón*. Trad. José Luis Checa Cremades. Madrid: Taurus, 1988.

STENDHAL. *Do Amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SZEGEDY-MASZÁK, Milhály. Unheard melodies and unseen paintings: The sister arts in Romantic fiction. In: GILLESPIE, G; ENGEL, M; DIETERLE, B. (editors). *Romantic prose fiction*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLMAN, Jon M. Castro Alves, poeta amoroso. *Revista do IEB*, São Paulo, USP, n. 17, p. 27-49, 1975.

TRINDADE, Alessandra Accorsi. *Representações do sujeito romântico: motivos de cisão e desejo na ficção de Álvares de Azevedo*. 2002. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.

_____. E.T.A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro. Palestra apresentada na mesa redonda “Pontos de contato entre o Romantismo alemão e o Romantismo brasileiro”. Simpósio *O ser romântico: Reflexões sobre o Romantismo no Brasil e na Alemanha*. UERJ/UFRJ, 2001.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WILLEMART, Philippe. O percurso original da pulsão em Don Juan. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A Sedução e suas Máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILLIAMS, Raymond. O artista romântico. In: _____. *Cultura e Sociedade: 1780 – 1950*. Trad. Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny S. Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Edición de Jean-Louis Picoche. Barcelona: Ed. De Bolsillo, 2007.

Site:

www.opera-guide.ch/libretto.php?id=251. Acessado dia 5 de julho de 2010, às 11h10min. (libreto da ópera de Mozart / Da Ponte, *Don Giovanni or The Rake Punished*).

ANEXOS

I - ÁLVARES DE AZEVEDO

A- Lira dos Vinte Anos:

HINOS DO PROFETA

I

UM CANTO DO SÉCULO.

Spiritus meus attenuabitur, dies mei
breviabuntur, et solum mihi superest
sepulchrum...

Jó.

Debalde nos meus sonhos de ventura
Tento alentar minha esperança morta
E volto-me ao porvir;
A minha alma só canta a sepultura,
Nem última ilusão beija e conforta
Meu suarento dormir...

Debalde! que exauriu-me o desalento:
A flor que aos lábios meus um anjo dera
Mirrou na solidão...
Do meu inverno pelo céu nevoento
Não se levantará nem primavera
Nem raio de verão!

Invejo as flores que murchando morrem,
E as aves que desmaiam-se cantando
E expiram sem sofrer...
As minhas veias inda ardentes correm,
E na febre da vida agonizando
Eu me sinto morrer!

Tenho febre – meu cérebro transborda...
Eu morrerei mancebo, inda sonhando
Da esperança o fulgor!
Oh! cantemos ainda! a última corda
Inda palpita... morrerei cantando
O meu hino de amor!

Meu sonho foi a glória dos valentes,
De um nome de guerreiro a eternidade
Nos hinos seculares:
Foi nas praças, de sangue ainda quentes,

Desdobrar o pendão da liberdade
Nas fronte populares!

Meu amor foi a verde laranjeira
Cheia de sombra, à noite abrindo as flores
Melhor que ao meio-dia:
A várzea longa – a lua forasteira
Que pálida como eu, sonhando amores,
De névoa se cobria.

Meu amor foi o sol que madrugava,
O canto matinal dos passarinhos
E a rosa predileta...
Fui um louco, meu Deus! quando tentava
Descorado e febril manchar nos vinhos,
Meus louros de poeta!

Meu amor foi o sonho dos poetas
— O belo – o gênio – de um porvir liberto
A sagrada utopia.
E à noite pranteei como os profetas,
Dei lágrimas de sangue no deserto
Dos povos à agonia!

Meu amor!... foi a mãe que me alentava,
Que viveu e esperou por minha vida
E pranteia por mim...
E a sombra solitária que eu sonhava
Lânguida como vibração perdida
De roto bandolim...

E agora o único amor... o amor eterno
Que no fundo do peito aqui murmura
E acende os sonhos meus,
Que lança algum luar no meu inverno,
Que minha vida no penar apura,
É o amor de meu Deus!

É só no eflúvio desse amor imenso
Que a alma derrama as emoções cativas
Em suspiros sem dor:
E no vapor do consagrado incenso
Que as sombras da esperança redivivas
Nos beijam o palor!

Eu vaguei pela vida sem conforto,
Esperei minha amante noite e dia
E o ideal não veio...
Farto de vida, breve serei morto...
Não poderei ao menos na agonia
Descansar-lhe no seio!

Passei como Don Juan entre as donzelas,
Suspirei as canções mais doloridas

E ninguém me escutou...
Oh! nunca à virgem flor das faces belas
Sorvi o mel, nas longas despedidas...
Meu Deus! ninguém me amou!

Vivi na solidão – odeio o mundo...
E no orgulho embucei meu rosto pálido
Como um astro nublado...
Ri-me da vida — lupanar imundo
Onde se volve o libertino esqualido
Na treva... profanado!

Quantos hei visto desbotarem frios
Manchados de embriaguez da orgia em meio
Nas infâmias do vício!
E quantos morrerão inda sombrios
Sem remorso dos negros devaneios...
Sentindo o precipício!

Quanta alma pura, e virgem menestrel
Que adormeceu no tremedal sem fundo,
No lodo se manchou!
Que liras estaladas no bordel!
E que poetas que perdeu o mundo
Em Bocage e Marlowe!

Morrer! ali na sombra – na taverna
A alma que em si continha um canto aéreo
No peito solitário!
Sublime como a nota obscura, eterna,
Que o bronze vibra em noites de mistério
No escuro campanário!

Ó meus amigos, deve ser terrível
Sobre as tábuas imundas, inda ebrioso,
Na solidão morrer!
Sentir as sombras dessa noite horrível
Surgirem dentre o leito pavoroso...
Sem um Deus para crer!

Sentir que a alma, desbotado lírio,
Num mundo ignoto vagará chorando
Na treva mais escura...
E o cadáver sem lágrima, sem círio,
Na calçada da rua, desbotando,
Não terá sepultura!

Perdoa-lhes, meu Deus! o sol da vida
Nas artérias inflama o sangue em lava
E o cérebro varia...
O século na vaga enfurecida
Mergulha a geração que se acordava...
E nuta de agonia!

São tristes deste século os destinos!
Seiba mortal as flores que despontam
 Infecta em seu abrir –
E o cadafalso e a voz dos Girondinos
Não falam mais na glória e não apontam
 A aurora do porvir!

Fora belo talvez, em pé, de novo
Como Byron surgir – ou na tormenta
 O homem de Waterloo:
Com sua ideia iluminar um povo,
Como o trovão da nuvem que rebenta
 E o raio derramou!

Fora belo talvez sentir no crânio
A alma de Goethe, e resumir na fibra
 Milton, Homero e Dante
– Sonhar-se num delírio momentâneo
A alma da criação e o som que vibra
 A terra palpitante!

Mas ah! o viajor nos cemitérios
Nessas nuas caveiras não escuta
 Vossas almas errantes...
Do estandarte medonho nos impérios
A morte, leviana prostituta,
 Não distingue os amantes!

Eu, pobre sonhador – eu, terra inculta
Onde não fecundou-se uma semente,
 Convosco dormirei:
E dentre nós a multidão estulta
Não vos distinguirá a fronte ardente
 Do crânio que animei...

Ó morte! a que mistério me destinas?
Esse átomo de luz que inda me alenta,
 Quando o corpo morrer,
Voltará amanhã aziagas sinas
Na terra numa face macilenta
 Esperar e sofrer?

Meu Deus! antes, meu Deus! que uma outra vida,
Com teu braço eternal meu ser esmaga
 E minha alma aniquila:
A estrela de verão no céu perdida
Também às vezes teu alento apaga
 Numa noite tranquila!...

IDEIAS ÍNTIMAS (*Fragmento X*)

X

Meu pobre leito! eu amo-te contudo!

Aqui levei sonhando noites belas;
As longas horas olvidei libando
Ardentes gotas de licor doirado,
Esqueci-as no fumo, na leitura
Das páginas lascivas do romance...

Meu leito juvenil, da minha vida
És a página d'ouro. Em teu asilo
Eu sonho-me poeta e sou ditoso,
E a mente errante devaneia em mundos
Que esmalta a fantasia! Oh! quantas vezes
Do Levante no sol entre odaliscas
Momentos não passei que valem vidas!
Quanta música ouvi que me encantava!
Quantas virgens amei! que Margaridas,
Que Elviras saudosas e Clarissas
Mais trêmulo que Faust, eu não beijava,
Mais feliz que Don Juan e Lovelace
Não apertei ao peito desmaiando!

Ó meus sonhos de amor e mocidade,
Por que ser tão formosos, se devíeis
Me abandonar tão cedo... e eu acordava
Arquejando a beijar meu travesseiro?

SOMBRA DE D. JUAN

A dream that was not at all a dream.
LORD BYRON, *Darkness*.

I

Cerraste enfim as pálpebras sombrias
E a fronte esverdeou da morte à sombra
 Como lâmpada exausta!
E agora no silêncio do sepulcro
Sonhas o amor – os seios de alabastro
 Das lânguidas amantes?

E Haidéia virgem pela praia errando
Aos murmúrios do mar que lhe suspira
 Como incógnito desejo –
Te sussurra delícias vaporosas,
E o formoso estrangeiro adormecido
 Entrebeija tremendo?

Ou a pálida fronte libertina
Relembra a tez, o talhe voluptuoso
Da oriental seminua?
Ou o vento da noite em teus cabelos
Sussurra, lembra do passado as nódoas
No tûmulo sem letras?

Ergue-te, libertino! eu não te acordo
Porque nas órgias te avermelha a face
Que morte amarelou...
Nem pelo jogo, e noites delirantes,
Nem do ouro a febre, e da perdida os lábios
E a convulsão noturna!

Não, belo espanhol! Venho sentar-me
À borda do teu leito, porque febre
Minha insônia devora;
Porque não durmo quando o sonho passa
E do passado o manto profanado
Me roça pela face!

Quero na sombra conversar contigo,
Quero me digas tuas noites breves:
As febres e as donzelas
Que ao fogo do viver murchaste ao peito!
Ergue-te um pouco da mortalha branca,
Acorda-te, Don Juan!

Contigo velarei: do teu sudário
Nas dobras negras deporei a fronte,
Como um colo de mãe:
E como leviano peregrino
Da vida as águas saudarei sorrindo
Na extrema do infinito!

E quando a ironia regelar-se
E a morte me azular os lábios frios
E o peito emudecer,
No vinho queimador, no golo extremo
Num riso – à vida brindarei zombando
E dormirei contigo!

II

Mas não: não veio na mortalha envolto
Don Juan seminu com rir descrido
Zombando do passado –
Só além – onde as folhas alvejavam,
Ao luar que banhava o cemitério
Vi um vulto na sombra.

Cantava: ao peito o bandolim saudoso
Apertava: qual nu e perfumado

A Madona seu filho;
E a voz do bandolim se repassava,
Mais languidez bebia ressoando
No cavernoso peito.

Do *sombrero* despiu a fronte pálida,
Ergueu à lua a palidez do rosto
Que lágrimas enchiam...
Cantava: eu o escutei... amei-lhe o canto,
Com ele suspirei, chorei com ele –
— O vulto era Don Juan!...

III

A CANÇÃO DE DON JUAN

"Ó faces morenas! ó lábios de flor,
Ouvi-me a guitarra que trina louçã,
Eu trago meu peito, meus beijos de amor,
Ó lábios de flor,
Eu sou Don Juan!

"Nas brisas da noite, no frouxo luar,
Nos beijos do vento, na fresca manhã,
Dizei-me: não vistes, num sonho passar,
No frouxo luar,
Febril – Don Juan?

"Acordem, acordem, ó minhas donzelas!
A brisa nas águas lateja de afã!
Meus lábios têm fogo, e as noites são belas,
Ó minhas donzelas,
Eu sou Don Juan!

"Ai! nunca sentistes o amor d'espanhol!
Nos lábios mimosos de flor de romã
Os beijos que queimam no fogo do sol!
Eu sou o espanhol:
Eu sou Don Juan!

"Que amor, que sonhos no febril passado!
Que tantas ilusões no amor ardente!
E que pálidas faces de donzela
Que por mim desmaiaram docemente!

"Eu era o vendaval que às flores puras
Do amor nas manhãs o lábio abria!
Se murchei-as depois – é que espedaça
As flores da montanha a ventania!

"E tão belas, meu Deus! e as néveas pérolas
Mergulhei-as no lodo uma per uma,
De meus sonhos de amor nada me resta!

Em negras ondas só vermelha espuma!

"Anjos que desflorei! que desmaiados
Na torrente lancei do lupanar!
Crianças que dormiam no meu peito
E acordaram da mágoa ao soluçar!

"E não tremem as folhas no sussurro,
E as almas não palpitam-se de afã!
Quando entre a chuva rebuçado passa
Saciado de beijos Don Juan?"

IV

Como virgem que sente esmorecer
Num hálito de amor a vida bela,
Que desmaia, que treme:
Como virgem nas lentas agonias
Os seus olhos azuis aos céus erguendo
Coas mãos níveas no seio...

Pressentindo que o sangue lhe resfria
E que nas faces pálidas a beija
O anjo da agonia...
Exala ainda o canto harmonioso...
Casuarina pendida onde sussurra
O anoitecer da vida!

Assim nos lábios e nas cordas meigas
Do palpitante bandolim a mágoa
Gemia como o vento,
Como o cisne que boia, que se perde
Na lagoa da morte geme ainda
O cântico saudoso!

Mas depois no silêncio uma risada
Convulsiva arquejou... rompeu as cordas
Das ternas assonias,
Rompeu-as e sem dó... e noutras fibras
Corria os dedos descuidoso e frio
Salpicando-as d'escárnio...

V

"Os homens semelham as modas de um dia,
É velha e passada
A roupa manchada:
Porém quem diria
Que é moda de um dia,
Que é velho Don Juan?!

"Os anos que passem nos negros cabelos:

Branqueiem de neve
As c'roas que teve!
Dizei, anjos belos
De negros cabelos,
Se é velho Don Juan!

"E quando no seio das trêmulas belas
De noite suspira
E nuta e delira –
Que digam pois elas
As trêmulas belas
Se é velho Don Juan!

"Que o diga a sultana, a violenta espanhola
A loira alemã –
E a grega louçã!
Que o diga a espanhola
Que a noite consola,
Se é velho Don Juan!

".....
....."

VI

Era longa a canção... Cantou, e o vento
Nos ciprestes com ele escarnecia!
Pendeu a fronte – os lábios
Emudeceram como cala o vento
Do trópico na podre calmaria...
Cismava Don Juan.

In: AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

B- Noite na Taverna

Poema de Claudius Hermann

Não me odeies, mulher, se no passado
Nódoa sombria desbotou-me a vida:
No vício ardente requeimando os lábios
E de tudo descri com fronte erguida.

A masc'ra de Don Juan queimou-me o rosto
Na fria palidez do libertino:
Desbotou-me esse olhar – e os lábios frios

Ousam de maldizer meu destino

Sim! longas noites no fervor do jogo
Esperdicei febril e macilento:
E votei o porvir ao Deus do acaso
E o amor profanei no esquecimento!

Murchei no escárnio as c'roas do poeta,
Na ironia da glória e dos amores:
Aos vapores do vinho, à noite insano
Debrucei-me do jogo nos fervores!

A flor da mocidade profanei-a
Entre as águas lodosas do passado...
No crânio a febre, a palidez nas faces,
Só cria no sepulcro sossegado!

E asas límpidas do anjo em colo impuro
Mareei nos bafos da mulher vendida:
Inda nos lábios me roxeia o selo
Dos ósculos da perdida.

E a mirra das canções nem mais vapura
Em profanada taça eivada e negra:
Mar de lodo passou-me ao rio d'alma,
As néveas flores me estalou das bordas.
Sonho de glórias só me passa a furto,
Qual flor aberta a medo em chão de tumbas
— Abatida e sem cheiro...

O meu amor... o peito o silencia:
Guardo-o bem fundo em sombras do sacrário
Onde ervaçal não se abastou nos ermos.
Meu amor... foi visão de roupas brancas
Da orgia à porta, fria e soluçando:
Lâmpada santa erguida em leito infame:
Vaso templário da taverna à mesa:
Estrela d'alva refletindo pálida
No tremedal do crime.

Como o leproso das cidades velhas
Sei me fugiras com horror aos beijos:
Sei, no doudo viver dos loucos anos
As crenças desflorei em negra insânia:
— Vestal, prostituí as formas virgens
— Lancei eu próprio ao mar da c'roa as folhas
— Troquei a rósea túnica da infância
Pelo manto das órgias.

Oh! não me ames sequer! Pois bem! um dia
Talvez diga o Senhor ao podre Lázaro:
Ergue-te aí do lupanar da morte,
Revive ao fresco do viver mais puro!

E viverei de novo: a mariposa
Sacode as asas, estremece-as, brilha
Despindo a negra tez, a bava imunda
Da larva desbotada.

Então, mulher, acordarei: do lodo
Onde Satã se pernoitou comigo,
Onde inda morno perfumou seu molde
Cetinoso nuez de formas níveas.
E a loira meretriz nos seios brancos
Deitou-me a fronte lívida, na insônia
Quedou-me e febre da volúpia à sede
Sobre os beijos vendidos.

E então acordarei ao sol mais puro,
Cheirosa a fronte às auras da esperança!
Lavarei-me da fé nas águas d'ouro
De Madalena em lágrimas – e ao anjo
Talvez que Deus me dê, curvado e mudo
Nos eflúvios do amor libar um beijo,
Morrer nos lábios dele!

In: AZEVEDO, Álvares de. _____. *Macário / Noite na Taverna*. Organização, posfácio e notas
Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

II- CASTRO ALVES

A - *Espumas Flutuantes*

MOCIDADE E MORTE

*E perto avisto o porto
Imenso, nebuloso e sempre noite
Chamado — Eternidade—*

(Laurindo)

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

(Dante)

Oh! eu quero viver, beber perfumes
Na flor silvestre, que embalsama os ares;
Ver minh'alma adejar pelo infinito,
Qual branca vela n'amplidão dos mares.
No seio da mulher há tanto aroma...
Nos seus beijos de fogo há tanta vida...
— Árabe errante, vou dormir à tarde

A sombra fresca da palmeira erguida.

Mas uma voz responde-me sombria:
Terás o sono sob a lájea fria.

Morrer... quando este mundo é um paraíso,
E a alma um cisne de douradas plumas:
Não! o seio da amante é um lago virgem...
Quero boiar à tona das espumas.
Vem! formosa mulher — camélia pálida,
Que banharam de pranto as alvoradas,
Minh'alma é a borboleta, que espaneja
O pó das asas lúcidas, douradas ...

E a mesma voz repete-me terrível,
Com gargalhar sarcástico: — impossível!

Eu sinto em mim o borbulhar do gênio,
Vejo além um futuro radiante:
Avante! — brada-me o talento n'alma
E o eco ao longe me repete — avante! —
O futuro... o futuro... no seu seio...
Entre louros e bênçãos dorme a glória!
Após — um nome do universo n'alma,
Um nome escrito no Panteon da história.

E a mesma voz repete funerária:
Teu Panteon — a pedra mortuária!

Morrer — é ver extinto dentre as névoas
O fanal, que nos guia na tormenta:
Condenado — escutar dobres de sino,
— Voz da morte, que a morte lhe lamenta —
Ai! morrer — é trocar astros por círios,
Leito macio por esquife imundo,
Trocar os beijos da mulher — no visco
Da larva errante no sepulcro fundo,

Ver tudo findo... só na lousa um nome,
Que o viandante a perpassar consome.

E eu sei que vou morrer... dentro em meu peito
Um mal terrível me devora a vida:
Triste Ahasverus, que no fim da estrada,
Só tem por braços uma cruz erguida.
Sou o cipreste, qu'inda mesmo flórido,
Sombra de morte no ramal encerra!
Vivo — que vaga sobre o chão da morte,
Morto — entre os vivos a vagar na terra.

Do sepulcro escutando triste grito
Sempre, sempre bradando-me: maldito! —

E eu morro, ó Deus! na aurora da existência,

Quando a sede e o desejo em nós palpita...
Levei aos lábios o dourado pomo,
Mordi no fruto podre do Asfaltita.
No triclinio da vida — novo Tântalo —
O vinho do viver ante mim passa...
Sou dos convivas da legenda Hebraica,
O estilete de Deus quebra-me a taça.

É que até minha sombra é inexorável,
Morrer! morrer! soluça-me implacável.

Adeus, pálida amante dos meus sonhos!
Adeus, vida! Adeus, glória! amor! anelos!
Escuta, minha irmã, cuidosa enxuga
Os prantos de meu pai nos teus cabelos.
Fora louco esperar! fria rajada
Sinto que do viver me extingue a lampa...
Resta-me agora por futuro — a terra,
Por glória - nada, por amor — a campa.

Adeus!... arrasta-me uma voz sombria,
Já me foge a razão na noite fria! ...

1864

ADORMECIDA

*Ses longs cheveux épars la couvrent tout entière.
La croix de son collier repose dans sa main,
Comme pour témoigner qu'elle a fait sa prière,
Et qu'elle va la faire en s'éveillant demain.*
(A. de Musset)

Uma noite, eu me lembro... Ela dormia
Numa rede encostada molemente...
Quase aberto o roupão... solto o cabelo
E o pé descalço do tapete rente.

'Stava aberta a janela. Um cheiro agreste
Exalavam as silvas da campina...
E ao longe, num pedaço do horizonte,
Via-se a noite plácida e divina.

De um jasmineiro os galhos encurvados,
Indiscretos entravam pela sala,
E de leve oscilando ao tom das auras,
Iam na face trêmulos — beijá-la.

Era um quadro celeste!... A cada afago
Mesmo em sonhos a moça estremecia...
Quando ela serenava... a flor beijava-a...
Quando ela ia beijar-lhe... a flor fugia...

Dir-se-ia que naquele doce instante

Brincavam duas cândidas crianças...
A brisa, que agitava as folhas verdes,
Fazia-lhe ondear as negras tranças!

E o ramo ora chegava ora afastava-se...
Mas quando a via despeitada a meio,
P'ra não zangá-la... sacudia alegre
Uma chuva de pétalas no seio...

Eu, fitando esta cena, repetia,
Naquela noite lânguida e sentida:
"Ó flor! - tu és a virgem das campinas!
"Virgem! - tu és a flor de minha vida!..."

São Paulo, Novembro de 1868.

O "ADEUS" DE TERESA

A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos... E depois na sala
"Adeus" eu disse-lhe a tremer co'a fala...

E ela, corando, murmurou-me: "adeus."

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu... Era a pálida Teresa!
"Adeus" lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: "adeus!"

Passaram tempos... séc'los de delírio,
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...
... Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse - "Voltarei!... descansa!... "
Ela, chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: "adeus!"

Quando voltei... era o palácio em festa!...
E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entrei!... Ela me olhou branca... surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: "adeus!"

São Paulo, 28 de Agosto de 1868.

O HÓSPEDE

*Choro por ver que os dias passam breves
E te esqueces de mim quando tu fores;
Como as brisas que passam doidas, leves,
E não tornam atrás a ver as flores.*

Teófilo Braga

“Onde vais, estrangeiro! Por que deixas
O solitário albergue do deserto?
O que buscas além dos horizontes?
Por que transpor o píncaro dos montes,
Quando podes achar o amor tão perto?...

"Pálido moço! Um dia tu chegaste
De outros climas, de terras bem distantes...
Era noite!... A tormenta além rugia...
Nos abetos da serra a ventania
Tinha gemidos longos, delirantes.

"Uma buzina restrugiu no vale
Junto aos barrancos onde geme o rio...
De teu cavalo o galopar soava,
E teu cão ululando replicava
Aos surdos roncões do trovão bravio.

"Entraste! A loura chama do brasido
Lambia um velho cedro crepitante.
Eras tão triste ao lume da fogueira...
Que eu derramei a lágrima primeira
Quando enxuguei teu manto gotejante!

"Onde vais, estrangeiro? Por que deixas
Esta infeliz, misérrima cabana?
Inda as aves te afagam do arvoredor...
Se quiseses... as flores do silvedo
Verás inda nas tranças da serrana.

"Queres voltar a este país maldito
Onde a alegria e o riso te deixaram?
Eu não sei tua história... mas que importa?
... Bóia em teus olhos a esperança morta
Que as mulheres de lá te apunhalaram.

"Não partas, não! Aqui todos te querem!
Minhas aves amigas te conhecem.
Quando à tardinha volves da colina
Sem receio da longa carabina
De lajedo em lajedo as corças descem!

"Teu cavalo nitrindo na savana
Lambe as úmidas gramas em meus dedos,
Quando a *fanfarra* tocas na montanha,
A matilha dos ecos te acompanha

Ladrando pela ponta dos penedos.

"Onde vais, belo moço? Se partires
Quem será teu amigo, irmão e pajem?
E quando a negra insônia te devora,
Quem, na guitarra que suspira e chora,
Há de cantar-te seu amor selvagem?

"A choça do desterro é nua e fria!
O caminho do exílio é só de abrolhos!
Que família melhor que meus desvelos?...
Que tenda mais sutil que meus cabelos
Estrelados no pranto de teus olhos? ...

"Estranho moço! Eu vejo em tua fronte
Esta amargura atroz que não tem cura.
Acaso fulge ao sol de outros países,
Por entre as balças de cheirosos lises,
A esposa que tua alma assim procura?

"Talvez tenhas além servos e amantes,
Um palácio em lugar de uma choupana.
E aqui só tens uma guitarra e um beijo,
E o fogo ardente de ideal desejo
Nos seios virgens da infeliz serrana!..."

No entanto *Ele* partiu!... Seu vulto ao longe
Escondeu-se onde a vista não alcança...
... Mas não penseis que o triste forasteiro
Foi procurar nos lares do estrangeiro
O fantasma sequer de uma esperança!...

Curralinho, 29 de Abril de 1870.

AVES DE ARRIBAÇÃO

*Pensava em ti nas horas de tristeza,
Quando estes versos pálidos compus,
Cercavam-me planícies sem beleza,
Pesava-me na fronte um céu sem luz.*

*Ergue este ramo solto no caminho.
Sei que em teu seio asilo encontrará.
Só tu conheces o secreto espinho
Que dentro d'alma me pungindo está!*
Fagundes Varela

Aves, é primavera! à rosa! à rosa!
Tomás Ribeiro

I

Era o tempo em que ágeis andorinhas
Consultam-se na beira dos telhados,
E inquietas conversam, perscrutando
Os pardos horizontes carregados...

Em que as rolas e os verdes periquitos
Do fundo do sertão descem cantando...
Em que a tribo das aves peregrinas,
Os *Zíngaros* do céu, formam-se em bando!

Viajar! viajar! A brisa morna
Traz de outro clima os cheiros provocantes.
A primavera desafia as asas,
Voam os passarinhos e os amantes!...

II

Um dia *Eles* chegaram. Sobre a estrada
Abriram à tardinha as persianas;
E mais festiva a habitação sorria
Sob os festões das trêmulas lianas.

Quem eram? Donde vinham? — Pouco importa
Quem fossem da casinha os habitantes.
— São noivos —: as mulheres murmuravam!
E os pássaros diziam: — São amantes —!

Eram vozes — que uniam-se co'as brisas!
Eram risos — que abriam-se co'as flores!
Eram mais dois clarões — na primavera!
Na festa universal — mais dois amores!

Astros! Falai daqueles olhos brandos.
Trepadeiras! falai-lhe dos cabelos!
Ninhos d'aves! dizei, naquele seio,
Como era doce um pipilar d'anelos.

Sei que ali se ocultava a mocidade...
Que o idílio cantava noite e dia...
E a casa branca à beira do caminho
Era o asilo do amor e da poesia.

Quando a noite enrolava os descampados,
O monte, a selva, a choça do serrano,
Ouviam-se, alongando à paz dos ermos,
Os sons doces, plangentes de um piano.

Depois suave, plena, harmoniosa
Uma voz de mulher se alevantava...
E o pássaro inclinava-se das ramas
E a estrela do infinito se inclinava.

E a voz cantava o *tremolo* medroso
De uma ideal sentida *barcarola*...
Ou nos ombros da noite desfolhava
As notas petulantes da Espanhola!

III

Às vezes, quando o sol nas matas virgens
A fogueira das tardes acendia,
E como a ave ferida ensanguentava
Os píncaros da longa serra,

Um grupo destacava-se amoroso,
Tendo por tela a opala do infinito,
Dupla estátua do amor e mocidade
Num pedestal de musgos e granito.

E embaixo o vale a descantar saudoso
Na cantiga das moças lavadeiras!...
E o riacho a sonhar nas canas bravas.
E o vento a s'embalar nas trepadeiras.

Ó crepúsculos mortos! Voz dos ermos!
Montes azuis! Sussurros da floresta!
Quando mais vós tereis tantos afetos
Vicejando convosco em vossa festa?...

E o sol poente inda lançava um raio
Do *caçador* na longa carabina...
E sobre a fronte d'*Ela* por diadema
Nascia ao longe a estrela vespertina.

IV

É noite! Treme a lâmpada medrosa
Velando a longa noite do *poeta*...
Além, sob as cortinas transparentes
Ela dorme... formosa Julieta!

Entram pela janela quase aberta
Da meia-noite os preguiçosos ventos
E a lua beija o seio alvinhento
— Flor que abraça das noites aos relentos.

O Poeta trabalha!... A fronte pálida
Guarda talvez fatídica tristeza...
Que importa? A inspiração lhe acende o verso
Tendo por musa — o amor e a natureza!

E como o cacto desabrocha a medo
Das noites tropicais na mansa calma,
A estrofe entreabre a pétala mimosa
Perfumada da essência de sua alma.

No entanto *Ela* desperta... num sorriso
Ensaia um beijo que perfuma a brisa...
... A Casta-díva apaga-se nos montes...
Luar de amor! acorda-te, Adalgisa!

V

Hoje a casinha já não abre à tarde
Sobre a estrada as alegres persianas.
Os ninhos desabaram... no abandono
Murcharam-se as grinaldas de lianas.

Que é feito do viver daqueles tempos?
Onde estão da casinha os habitantes?
... A Primavera, que arrebatava as asas...
Levou-lhe os passarinhos e os amantes!...

Curralinho, 1870.

BOA-NOITE

*Veux-tu donc partir? Le jour est encore éloigné ;
C'était le rossignol et non pas l'alouette,
Dont le chant a frappé ton oreille inquiète;
Il chante la nuit sur les branches de ce granadier,
Crois-moi, cher ami, c'était le rossignol.*

SHAKESPEARE

Boa noite, Maria! Eu vou-me embora.
A lua nas janelas bate em cheio.
Boa noite, Maria! É tarde... é tarde...
Não me apertes assim contra teu seio.

Boa noite!... E tu dizes - Boa noite.
Mas não digas assim por entre beijos...
Mas não m'o digas descobrindo o peito,
— Mar de amor onde vagam meus desejos.

Julietta do céu! Ouve... a *calhandra*
Já rumoreja o canto da matina.
Tu dizes que eu menti?... pois foi mentira...
...Quem cantou foi teu hálito, divina!

Se a estrela d'alva os derradeiros raios
Derrama *nos jardins do Capuleto*,
Eu direi, me esquecendo d'alvorada:
"É noite ainda em teu cabelo preto..."

É noite ainda! Brilha na cambráia
— Desmanchado o roupão, a espádua nua -
O globo de teu peito entre os arminhos
Como entre as névoas se balouça a lua...

É noite, pois! Durmamos, Julietta!
Recende a alcova ao trespasar das flores.
Fechemos sobre nós estas cortinas...
— São as asas do arcanjo dos amores.

A frouxa luz da alabastrina lâmpada

Lambe voluptuosa os teus contornos...
Oh! Deixa-me aquecer teus pés divinos
Ao doido afago de meus lábios mornos.

Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos
Treme tua alma, como a lira ao vento,
Das teclas de teu seio que harmonias,
Que escalas de suspiros, bebo atento!
Ai! Canta a cavatina do delírio,
Ri, suspira, soluça, anseia e chora...
Marion! Marion!... É noite ainda.
Que importa os raios de uma nova aurora?!...

Como um negro e sombrio firmamento,
Sobre mim desenrola teu cabelo...
E deixa-me dormir balbuciando:
— Boa noite! —, formosa Consuelo!...

São Paulo, 27 de Agosto de 1868.

VERSOS DE UM VIAJANTE

*Ai! nenhum Mago da Caldéia sábia
A dor abranda que me devora.*
Fagundes Varela

Tenho saudade das cidades vastas,
Dos ínvios cerros, do ambiente azul...
Tenho saudade dos cerúleos mares,
Das belas filhas do país do sul!

Tenho saudade de meus dias idos
— Pét'las perdidas em fatal paul —
Pet'las, que outrora desfolhamos juntos,
Morenas filhas do país do sul!

Lá onde as vagas nas areias rolam,
Bem como aos pés da Oriental 'Stambul...
E da Tijuca na nitente espuma
Banham-se as filhas do país do sul.

Onde ao sereno a magnólia esconde
Os pirilampos "de lanterna azul",
Os pirilampos, que trazeis nas coifas,
Morenas filhas do país do sul.

Tenho saudades... ai! de ti, São Paulo,
— Rosa de Espanha no hiberna Friul! —
Quando o estudante e a serenata acordam
As belas filhas do país do sul.

Das várzeas longas, das manhãs brumosas,
Noites de névoa, ao rugitar do sul,

Quando eu sonhava nos morenos seios,
Das belas filhas do país do sul.

Em caminho, Fevereiro de 1870.

OS ANJOS DA MEIA-NOITE

FOTOGRAFIAS

I

Quando a insônia, qual lívido vampiro,
Como o arcanjo da guarda do Sepulcro,
Vela à noite por nós,
E banha-se em suor o travesseiro,
E além geme nas franças do pinheiro
Da brisa a longa voz...

Quando sangrenta a luz no alampadário
Estala, cresce, expira, após ressurgir,
Como uma alma a penar;
E canta aos guizos rubros da loucura
A febre - a meretriz da sepultura -
A rir e a soluçar...

Quando tudo vacila e se evapora,
Muda e se anima, vive e se transforma,
Cambaleia e se esvai...
E da sala na mágica penumbra
Um mundo em trevas rápido se obumbra...
E outro das trevas sai...

.....

Então... nos brancos mantos que arregaçam
Da meia-noite os Anjos alvos passam
Em longa procissão!
E eu murmuro ao fitá-los assombrado:
São os Anjos de amor de meu passado
Que desfilando vão...

Almas, que um dia no meu peito ardente
Derramastes dos sonhos a semente,
Mulheres, que eu amei!
Anjos louros do céu! virgens serenas!
Madonas, Querubins ou Madalenas!
Surgi! aparecei!

Vinde, fantasmas! Eu vos amo ainda;
Acorde-se a harmonia à noite infinda
Ao roto bandolim ...

.....

E, no éter, que em notas se perfuma,
As visões s'alteando uma por uma...
Vão desfilando assim!...

1a SOMBRA
MARIETA

Como o gênio da noite, que desata
O véu de rendas sobre a espádua nua,
Ela solta os cabelos... Bate a lua
Nas alvas dobras de um lençol de prata...

O seio virginal, que a mão recata,
Embalde o prende a mão... cresce, flutua...
Sonha a moça ao relento... Além na rua
Preludia um violão na serenata!...

... Furtivos passos morrem no lajedo...
Resvala a escada do balcão discreta...
Matam lábios os beijos em segredo...

Afoga-me os suspiros, Marieta!
Oh surpresa! oh palor! oh pranto! oh medo!
Ai! noites de Romeu e Julieta!...

2a SOMBRA
BÁRBORA

Erguendo o cálix que o Xerez perfuma,
Loura a trança alastrando-lhe os joelhos,
Dentes níveos em lábios tão vermelhos,
Como boiando em purpurina escuma;

Um dorso de Valquíria... alvo de bruma,
Pequenos pés sob infantis artelhos,
Olhos vivos, tão vivos, como espelhos,
Mas como eles também sem chama alguma;

Garganta de um palor alabastrino,
Que harmonias e músicas respira...
No lábio - um beijo... no beijar - um hino;
Harpa eólia a esperar que o vento a fira,
— Um pedaço de mármore divino...
— É o retrato de Bárbora - a Hetaira. —

3a SOMBRA
ESTER

Vem! no teu peito cálido e brilhante
O nardo oriental melhor transpira!...
Enrola-te na longa cachemira,

Como as Judias moles do Levante.

Alva a clâmide aos ventos - roçagante...
Túmido o lábio, onde o saltério gira...
Ó musa de Israel! pega da lira...
Canta os martírios de teu povo errante!

Mas não... brisa da pátria além revoa,
E ao delamber-lhe o braço de alabastro,
Falou-lhe de partir... e parte... e voa...

Qual nas algas marinhas desce um astro...
Linda Ester! teu perfil se esvai... s'escoa...
Só me resta um perfume... um canto... um rastro...

4a SOMBRA

FABÍOLA

Como teu riso dói... como na treva
Os lêmures respondem no infinito:
Tens o aspecto do pássaro maldito,
Que em sânie de cadáveres se ceva!

Filha da noite! A ventania leva
Um soluço de amor pungente, aflito...
Fabíola! É teu nome!... Escuta... é um grito,
Que lacerante para os céus s'eleva!...

E tu folgas, Bacante dos amores,
E a orgia, que a mantilha te arregaça,
Enche a noite de horror, de mais horrores...

É sangue, que referve-te na taça!
É sangue, que borrija-te estas flores!
E este sangue é meu sangue... é meu... Desgraça!

5a e 6a SOMBRAS

CÂNDIDA E LAURA

Como no tanque de um palácio mago,
Dois alvos cisnes na bacia lisa,
Como nas águas que o barqueiro frisa,
Dois nenúfares sobre o azul do lago,

Como nas hastes em balouço vago
Dois lírios roxos que acalenta a brisa,
Como um casal de juritis, que pisa
O mesmo ramo no amoroso afago....

Quais dois planetas na cerúlea esfera,
Como os primeiros pâmpanos das vinhas,
Como os renovos nos ramais da hera,

Eu vos vejo passar nas noites minhas,
Crianças, que trazeis-me a primavera...
Crianças, que lembrais-me as andorinhas! ...

7a SOMBRA

DULCE

Se houvesse ainda talismã bendito,
Que desse ao pântano - a corrente pura,
Musgo - ao rochedo, festa - à sepultura,
Das águias negras - harmonia ao grito...

Se alguém pudesse ao infeliz precito
Dar lugar no banquete da ventura...
E trocar-lhe o velar da insônia escura
No poema dos beijos - infinito...

Certo... serias tu, donzela casta,
Quem me tomasse em meio do Calvário
A cruz de angústias, que o meu ser arrasta!...

Mas se tudo recusa-me o fadário,
Na hora de expirar, ó Dulce, basta
Morrer beijando a cruz de teu rosário!...

8a SOMBRA

ÚLTIMO FANTASMA

Quem és tu, quem és tu, vulto gracioso,
Que te elevas da noite na orvalhada?
Tens a face nas sombras mergulhada...
Sobre as névoas te libras vaporoso...

Baixas do céu num voo harmonioso!...
Quem és tu, bela e branca desposada?
Da laranjeira em flor a flor nevada
Cerca-te a fronte, ó ser misterioso!...

Onde nos vimos nós?... És doutra esfera?
És o ser que eu busquei do sul ao norte...
Por quem meu peito em sonhos desespera?...

Quem és tu? Quem és tu? - És minha sorte!
És talvez o ideal que est'alma espera!
És a glória talvez! Talvez a morte!...

Santa Isabel, Agosto de 1870.

OS PERFUMES

A. L.

*O sândalo é o perfume das mulheres de Istambul,
e das huris do profeta; como as borboletas,
que se alimentam do mel, a mulher do Oriente
vive com as gotas dessa essência divina.*

J. DE ALENCAR

O perfume é o invólucro invisível,
Que encerra as formas da mulher bonita.
Bem como a salamandra em chamas vive,
Entre perfumes a sultana habita.

Escrínio aveludado onde se guarda
— Colar de pedras — a beleza esquiva,
Espécie de crisálida, onde mora
A borboleta dos salões — a Diva.

Alma das flores — quando as flores morrem,
Os perfumes emigram para as belas,
Trocam lábios de virgens — por boninas,
Trocam lírios — por seios de donzelas!

E ali — silfos travessos, traiçoeiros
Voam cantando em lânguido compasso
Ocultos nesses cálices macios
Das covinhas de um rosto ou dum regaço.

Vós, que não entendeis a lenda oculta,
A linguagem mimosa dos aromas,
De Madalena a urna olhais apenas
Como um primor de orientais redomas;

E não vedes que ali na mirra e nardo
Vai toda a crença da Judia loura...
E que o óleo, que lava os pés do Cristo,
É uma reza também da pecadora.

Por mim eu sei que há confidências ternas,
Um poema saudoso, angustiado,
Se uma rosa de há muito emurchecida,
Rola acaso de um livro abandonado.

O espírito talvez dos tempos idos
Desperta ali como invisível nume...
E o poeta murmura suspirando:
"Bem me lembro... era este o *seu* perfume!"

E que segredo não revela acaso
De uma mulher a predileta essência?
Ora o cheiro é lascivo e provocante!
Ora casto, infantil, como a inocência!

Ora propala os sensuais anseios
D'alcova de Ninon ou Margarida,

Ora o mistério divinal do leito,
Onde sonha Cecília adormecida.

Aqui, na magnólia de Celuta
Lambe a solta madeixa, que se estira.
Unge o bronze do dorso da cabocla,
E o mármore do corpo da Hetaíra.

É que o perfume denuncia o espírito
Que sob as formas feminis palpita...
Pois como a salamandra em chamas vive
Entre perfumes a mulher habita.

Curralinho, 21 de Junho de 1870.

OS TRÊS AMORES

I

Minh'alma é como a fronte sonhadora
Do louco bardo, que Ferrara chora...
Sou Tasso!... a primavera de teus risos
De minha vida as solidões enflora...
Longe de ti eu bebo os teus perfumes,
Sigo na terra de teu passo os lumes...
- Tu és Eleonora...

II

Meu coração desmaia pensativo,
Cismando em tua rosa predileta.
Sou teu pálido amante vaporoso,
Sou teu Romeu... teu lânguido poeta!...
Sonho-te às vezes virgem... seminua...
Roubo-te um casto beijo à luz da lua...
- E tu és Julieta...

III

Na volúpia das noites andaluzas,
O sangue ardente em minhas veias rola...
Sou D. Juan!... Donzelas amorosas,
Vós conheceis-me os trenos na viola!
Sobre o leito do amor teu seio brilha...
Eu morro, se desfaço-te a mantilha...
Tu és - Júlia a Espanhola!...

Recife, Setembro de 1866.

É TARDE!

*Olha-me, ó virgem, a fronte!
Olha-me os olhos sem luz!
A palidez do infortúnio
Por minhas faces transluz;
Olha, ó virgem — não te iludas —
Eu só tenho a lira e a cruz.*
Junqueira Freire

É tarde! É muito tarde!
Mont'Alverne

É tarde! É muito tarde! O templo é negro...
O fogo - santo já no altar não arde.
Vestal! não venhas tropeçar nas piras...
É tarde! É muito tarde!

Treda noite! E minh'alma era o sacrário,
A lâmpada do amor velava entanto,
Virgem flor enfeitava a borda virgem
Do vaso sacrossanto;

Quando Ela veio — a negra feiticeira —
A libertina, lúgubre bacante,
Lascivo olhar, a trança desgrehada,
A roupa gotejante.

Foi minha crença — o vinho dessa orgia,
Foi minha vida — a chama que apagou-se,
Foi minha mocidade — o toro lúbrico,
Minh'alma — o tredo alcouce.

E tu, visão do céu! Vens tateando
O abismo onde uma luz sequer não arde?
Ai! não vás resvalar no chão lodoso...
É tarde! É muito tarde!

Ai! não queiras os restos do banquete!
Não queiras esse leito conspurcado!
Sabes? meu beijo te manchara os lábios
Num beijo profanado.

A flor do lírio de celeste alvura
Quer da lucíola o pudico afago...
O cisne branco no arrufar das plumas
Quer o aljôfar do lago.

É tarde! A rola meiga do deserto
Faz o ninho na moita perfumada...
Rola de amor! não vás ferir as asas
Na ruína gretada.

Como o templo, que o crime encheu de espanto,
Ermo e fechado ao fustigar do norte,
Nas ruínas desta alma a raiva geme...

E cresce o cardo — a morte —.

Ciúme! dor! sarcasmo! — Aves da noite!
Vós povoais-me a solidão sombria,
Quando nas trevas a tormenta ulula
Um uivo de agonia!...

.....

É tarde! Estrela d'alva! O lago é turvo.
Dançam *fogos* no pântano sombrio.
Pede a Deus que dos céus as cataratas
Façam do brejo — um rio!

Mas não!... Somente as vagas do sepulcro
Hão de apagar o fogo que em mim arde...
Perdoa-me, Senhora!... Eu sei que morro...
É tarde! É muito tarde!...

Rio de Janeiro, 3 de Novembro de 1869.

In: CASTRO ALVES, A. *Espumas Flutuantes*. Com apresentação e notas de José De Paula Ramos Jr. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

B - A Cachoeira de Paulo Afonso (póstumo)

O SÃO FRANCISCO

LONGE, bem longe, dos cantões bravios,
Abrindo em alas os barrancos fundos;
Dourando o colo aos perenais estios,
Que o sol atira nos modernos mundos;
Por entre a grita dos ferais gentios,
Que acampam sob os palmeirais profundos;
Do São Francisco a soberana vaga
Léguas e léguas triunfante alaga!

Antemanhã, sob o sendal da bruma,
Ele vagia na vertente ainda,
— Linfa amorosa — co'a nitente espuma
Orlava o seio da Mineira linda;
Ao meio-dia, quando o solo fuma
Ao bafo morto de u'a calma infinda,
Viram-no aos beijos, delamber demente
As rijas formas da cabocla ardente.

Insano amante! Não lhe mata o fogo
O deleite da indígena lasciva...
Vem — à busca talvez de desafogo
Bater à porta da Baiana altiva.

Nas verdes canas o gemente rogo
Ouve-lhe à tarde a tabaroa esquiva...
E talvez por magia... à luz da lua
Mole a criança na caudal flutua.

Rio soberbo! Tuas águas turvas
Por isso descem lentas, peregrinas...
Adormeces ao pé das palmas curvas
Ao músico chorar das casuarinas!
Os poldros soltos – retesando as curvas, –
Ao galope agitando as longas crinas,
Rasgam alegres – relinchando aos ventos –
De tua vaga os turbilhões barrentos.

E tu desces, ó Nilo brasileiro,
As largas *ipueiras* alagando,
E das aves o coro alvissareiro
Vai nas balças teu hino modilhando!
Como pontes aéreas – do coqueiro
Os cipós escarlates se atirando,
De grinaldas em flor tecendo a arcada
São arcos triunfais de tua estrada!...

C- Os Escravos

MANUELA

(Cantiga do Rancho)

COMPANHEIROS! já na serra
Erra.
A *tropa* inteira a pastar...
Trobeiros!... junto à *candeia*
Eia!
Soltemos nosso trovar...

Té que as barras do Oriente
Rente
Saíam dos montes de lá...
Cada qual sua cantiga
Diga
Aos ecos do Sincorá.

No rancho as noites se escoam.
Voam,
Quando geme o trovador...
Ouvi, pois! que esta guitarra...
Narra
O meu romance de amor.

Manuela era formosa
Rosa,
Rosa aberta no sertão...
Com seu torço adamascado
Dado
Ao sopro da viração.

Provocante, mas esquiva,
Viva
Como um doudo beija-flor...
Manuela – a moreninha
Tinha
Em cada peito um amor...

Inda agora... quando o vento
Lento
Traz-me saudades de então...
Parece que a vejo ainda
Linda
Do fado no turbilhão...

Vejo-lhe o pé resvalando
Brando
No fandango a delirar.
Inda ao som das castanholas
Rolas
Diante do meu olhar...

Manuela... mesmo agora
Chora
Minh'alma pensando em ti...
E na viola relembro
Lembro
Tiranas que então gemi.

“Manuela, Manuela
Bela
Como tu ninguém luziu...
Minha travessa morena,
Pena
Pena tem de quem te viu!...

Manuela... Eu não perjuro!
Juro
Pela luz dos olhos teus...
Morrer por ti Manuela
Bela,
Se esqueces os sonhos meus.

Por teus sombrios olhares
– Mares
Onde eu me afogo de amor...

Pelas tranças que desatas
– Matas
Cheias de aroma e frescor...

Pelos peitos que entre rendas
Vendas
Com medo que os vão roubar...
Pela perna que no frio
Rio
Pude outro dia enxergar...

Por tudo que tem a terra,
Serra,
Mato, rio, campo e céu...
Eu te juro, Manuela,
Bela
Que serei cativo teu...

Tu bem sabes que Maria,
Fria
É p'ra outros, não p'ra mim...
Que morrem Lúcia, Joana
E Ana
Aos sons do meu bandolim...

Mas tu és um passarinho
– Ninho
Fizeste no peito meu...
Eu sou a boca – és o canto
Tanto
Que sem ti não canto eu.

Vamos pois... A noite cresce
Desce
A lua a beijar a flor...
À sombra dos arvoredos
Ledos
Os ventos choram de amor...

Vamos pois... ó moreninha
Minha...
Minha esposa ali serás...
Ao vale a relva tapiza
Pisa...
Serão teus Paços-reais!

Por padre uma árvore vasta
Basta!
Por igreja – o azul do céu...
Serão as brancas estrelas
– Velas
Acesas pr'a o himeneu"

Assim nos tempos perdidos
Idos
Eu cantava... mas em vão...
Manuela, que me ouvia,
Ria,
Casta flor da solidão!...

Companheiros! se inda agora
Chora
Minha viola a gemer,
É porque um dia... Escutai-me
Dai-me
Sim! dai-me antes que beber! . . .

É que um dia... mas bebamos
Vamos...
No copo afogue-se a dor!...
Manuela, Manuela,
Bela,
Fez-se amante do senhor!...

S. Paulo, 25 de junho de 1868.

In: CASTRO ALVES, A. *Obra Completa* (edição comemorativa do sesquicentenário).
Organização, prefácio e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.