

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

“AS NOITES” MUSSETIANAS NA LÍRICA CASTROALVINA

MARCOS VINÍCIUS FERNANDES

Natal, RN

2012

MARCOS VINÍCIUS FERNANDES

“AS NOITES” MUSSETIANAS NA LÍRICA CASTROALVINA

Defesa de mestrado apresentada à linha de pesquisa *Poéticas da modernidade e da Pós-modernidade*, do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFRN, como requisito parcial para obtenção do título de mestre. Este trabalho tem por área de concentração Literatura Comparada e é orientado pela Prof.^a Dr.^a Karina Chianca Venâncio.

Natal, RN

2012

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Fernandes, Marcos Vinícius.

"As noites mussetianas na lírica CastroAlvina / Marcos Vinícius
Fernandes. – 2012.
187 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade
Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e
Artes. Departamento de Letras, Natal, 2012.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karina Chianca Venâncio.

1. Musset, Alfred de, 1810-1857. 2. Alves, Castro, 1847-1871 – Crítica e
interpretação. 3. Romantismo. 4. Melancolia. 5. Poesia brasileira. I.
Venâncio, Karina Chianca. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 821.134.3(81)-1.091

MARCOS VINÍCIUS FERNANDES

“AS NOITES” MUSSETIANAS NA LÍRICA CASTROALVINA

Defesa de mestrado apresentada à linha de pesquisa *Poéticas da modernidade e da Pós-modernidade*, do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFRN, como requisito parcial para obtenção do título de mestre. Este trabalho tem por área de concentração Literatura Comparada e é orientado pela Prof.^a Dr.^a Karina Chianca Venâncio.

Aprovada em ____/____/2012

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Karina Chianca Venâncio

Orientadora (PPgEL/ UFRN)

Prof.^a Dr.^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (PPGL/UFPB)

Examinadora Externa

Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira (PPgEL/UFRN) Examinador Interno

À Maria Gomes da Silva e
A José Fernandes Neto (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Em certa entrevista, Afonso Romano de Sant'anna afirma categórico que o poeta, em seu ofício, escreve pela mão de um outro. Não fui agraciado com os favores das Musas, mas a máxima valha talvez para entender a autoria das linhas que seguem estes agradecimentos. Não digo também que este trabalho foi escrito a quatro mãos, pois estas foram obsequiadas com a solidariedade de outras mais, tão ágeis e expeditas que não se admiraria tomá-las pelas primeiras. Somem-se a elas, contribuindo igualmente, as pernas, os braços, a cabeça, os olhos, o peito, o ombro, as vértebras e o coração que compuseram o corpo responsável por esta redação. Sem essa engrenagem humana, a execução desta obra não seria possível.

A **Marcos Aurélio Fernandes**, queria referendá-lo como *vulgo Marosa*, mas a solenidade da ocasião assim não permite. Cabe aqui chamá-lo de minhas pernas, e até mesmo chamá-lo-ia de meu coração, mas deixo isto para aqueles que o tenham. A você, meu irmão mais novo, que esteve comigo durante todo o processo, vivenciando igualmente todas as etapas, da seleção, da pesquisa, da qualificação, e, mais recentemente, da defesa. A você, homem de conduta irreprochável e irretorquível idoneidade de caráter, que ainda me faz enxergar a vida como extensão da arte e que torna encorajadora toda ação humana. Agradeço por nossas tertúlias à noite, nossas saudosas discussões regadas a café ou à cachaça que me engrandeceram como pesquisador e, sobretudo, como homem. Agradeço por ter sido minhas pernas que estiveram onde não pude ir, entrando e saindo pelas portas, resolvendo os assuntos mais maçantes e burocráticos.

A **Marcos Túlio Fernandes**, personificação da retórica, figura política, mas principalmente diplomática e conciliadora, agradeço pelo incentivo e apoio ao estudo das Letras, abrindo as portas de sua biblioteca, despachando os livros, fazendo-me concessões de toda sorte de empréstimo. A você, Janderson, que, não percorrendo as léguas das pernas, foi os meus braços, carregando o fardo dos problemas imprevistos, sopesando as adversidades, aliviando o jugo imposto pela vida. Passamos pelas mesmas provações e privações e, ironicamente, são essas as circunstâncias que mais nos afastam. Conforta-me saber, porém, que sua presença está em mim naquilo que aprendi de seus ensinamentos.

À **Maria Gomes da Silva**, minha Mãe. Peço licença ao plectro castroalvino para vibrar novamente as cordas da lira e assim defini-la:

Onde estão as crianças – grupo alegre e risonho
- Que escondiam-se atrás do cipreste tristonho...
Ou que enforcaram rindo um feio Pulchinello,
Enquanto a doce Mãe, que é toda amor, desvelo,
Ralha com um rir divino o grupo folgazão,
Que vem correndo alegre beijar-lhe a branca mão?

Quando leio estes versos, Mãe, lembro-me nostalgicamente da infância, desta quadra romântica de nossas vidas, e de que como também vai morrendo aos poucos a criança que há em nós. A você, que é *toda amor, desvelo* e desafia a minha natureza, fazendo-me crer que ainda tenho um coração. Você que é o alento que bate em meu peito. Abnegada esposa e mãe, toda amor, toda desvelo, toda bondade, seja, por Deus, abençoada!

Aos **Tavares** e, em especial, à **Camila Tavares** que se tornou meu ombro nos vários momentos de precisão, de dificuldade. Agradeço pelos cuidados, pelos mimos, pela franqueza, pela sua extraordinária pessoa. Você é uma pequena que me apequena!

Agradeço aos professores que direta ou indiretamente foram responsáveis pela minha formação humana e intelectual. Os professores de língua e literatura francesa do DLEM: **Maria Guadalupe Coutinho, Marta Pragana Dantas, José Alexandrino, Aglaé Fernandes, Rosalina Chianca, Cléa Aranha de Macedo**, nesta ordem de primeiros contatos. Aos professores **Milton Marques Jr., Arturo Gouveia e Sérgio de Castro Pinto** do DLCV, que também contribuíram na minha formação acadêmica. Vocês foram os meus olhos que despertaram para as melhores escolhas de leitura.

A **Aldrovano Grisi** e **Célia Fernandes**, meus padrinhos. **Gilmara Viviane Castor**, minha companheira de estrada. **Genarte, Cris** e **Ana Peixoto**, meus diretores de escola. **Willy Paredes**, grande amigo e, estranhamente, agora, meu supervisor. Vocês foram as vértebras, os ossos, o esqueleto, que deram sustento e equilíbrio a este trabalho. A **Ely André**, El prego. Aos meus alunos da rede pública e da rede privada. **Letícia, Rebecca** e **Renan**, vocês foram a minha cabeça que pensa como vocês de forma lúdica e pueril.

Agradeço aquelas mãos que mencionei acima, **Karina Chianca, Sandra Luna** e **Andrey Pereira**, as mãos deste trabalho, que me auxiliaram com suas contribuições em sugestões de leitura, infundindo em mim a busca pelo rigor científico.

Mas agradeço, em especial, a você, **Karina**, minha orientadora, colega, irmã, professora, pesquisadora, tradutora. Você é o exemplo de profissional ao qual almejo ser.

Suas mãos se estenderam para mim na Especialização e, em nenhum momento, largaram-se das minhas. Seus dedos correram cursivo e amavelmente nas laudas deste trabalho, corrigindo, comparando, acrescentando, validando, comentando. Sua participação foi decisiva na execução desta redação. Serei eternamente grato por este gesto.

*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.*
Castro Alves

*J'aime! – voilà, le mot que la nature entière
Crie au vent qui l'emporte, à l'oiseau qui le suit!*
Alfred de Musset

(Eu amo! – eis, a palavra que a natureza
Grita ao vento que a carrega, ao pássaro que o segue).

FERNANDES, Marcos Vinícius. **“As Noites” mussetianas na lírica castroalvina**, 2012. 187f. Defesa de mestrado (Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - PPgEL), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado se propõe a estudar a influência da série “As Noites” de Alfred de Musset na poesia de Castro Alves. Nosso objetivo concerne na análise textual dos poemas “A volta da primavera”, “Murmúrios da tarde” e “Adeus” a partir da transposição dos temas do poeta francês em seus respectivos poemas, também objeto de nosso estudo: “A noite de agosto”, “A noite de maio” e “A noite de outubro”. Através da intertextualidade manifesta por epígrafes destes poemas mussetianos, encontramos semelhanças e eventuais dessemelhanças que possibilitam um diálogo significativo entre os dois autores. O lirismo romântico de orientação melancólica estreita os laços dos poetas que apresentam uma concepção cíclica do sentimento amoroso: do nascimento à morte, e desta à ressurreição. A mulher associada aos fenômenos naturais transforma a paisagem, sendo sua presença motivo de alegria e sua ausência de sofrimento. A natureza evocada com suas estações serve de cenário vivo às disposições de ânimo entre os amantes. Logo, veremos no primeiro poema castroalvino a euforia das núpcias primaveris; a melancolia prelibada com o entardecer e seus suspiros evanescentes no segundo poema; e o último poema, o luto fechado de um amante renitente em aceitar a perda do objeto de amor.

Palavras-chaves: Alfred de Musset, Castro Alves, estações, lirismo, melancolia.

FERNANDES, Marcos Vinícius. **“Les Nuits” mussetiens dans la poésie castroalvina**, 2012. 188f. Soutenance de mémoire de master. (Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - PPgEL), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de master a comme objectif étudier l'influence du recueil “Les Nuits” d'Alfred de Musset dans la poésie de Castro Alves. Nous allons procéder à une analyse textuelle des poèmes “A volta da primavera”, “Murmúrios da tarde” et “Adeus” à partir de la transposition des thèmes traités par le poète français dans “La nuit d'août”, “La nuit de mai” et “La nuit d'octobre”. A travers l'intertextualité manifestée par des épigraphes de ces poèmes mussetiens, nous trouvons des ressemblances et dissemblances éventuelles qui assurent d'un rapport entre ces deux auteurs. Le lyrisme romantique d'orientation mélancolique établit des liens entre des poètes qui ont un concept cyclique du sentiment amoureux: de la naissance à la mort, et de celle-ci à la renaissance. La femme, qui se trouve liée aux événements naturels, change le paysage, sa présence étant une raison de joie et son absence, une souffrance. La nature évoquée et ses saisons servent de décor vivant aux penchants d'états d'esprit parmi les amants. Alors, nous verrons dans le premier poème castroalvino l'euphorie des noces printanières; La mélancolie éprouvée au déclin du jour et ses soupirs évanescents dans le deuxième poème; et dans le dernier, le deuil fermé d'un amant qui résiste à accomplir le deuil de l'objet d'amour.

Mots-clefs: Alfred de Musset, Castro Alves, saisons, lyrisme, mélancolie.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – LAMI Eugène : *Illustrations d'oeuvres d'Alfred de Musset gravées par Adolphe Lalauze (1838-1906) : La nuit de Mai*.....71
- Figura 2** – DÜRER, Albrecht. *Melencolia I*.....72
- Figura 3** – Arco interno da Catedral de Aquisgrão na Alemanha.....74
- Figura 4** – Imagem mais detalhada em mosaico da Figura 3.....74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	17
1. Romantismo: gênese, motivações e desdobramentos.....	18
2. A presença mussetiana e as relações transtextuais	37
3. O canibalismo amoroso	47
CAPÍTULO II	57
1. O ritmo das estações	58
2. Apresentação de “As Noites”	65
3. Luto e melancolia em “As Noites”	83
CAPÍTULO III	89
1. O amor e a mulher na lírica castroalvina.....	90
1.1 “A Volta da primavera” ou o eterno retorno	99
1.2 “Murmúrios da tarde”: sinfonia de amor.....	110
1.3 O “Adeus” de Castro Alves: a <i>via crucis</i> do amor	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	160
ANEXOS	166

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa analisa a influência da obra “As Noites” de Alfred de Musset na poesia lírico-amorosa de Castro Alves, elucidando o processo de assimilação e transposição do texto francês na fatura de três poemas do escritor brasileiro: “A volta da primavera”, “Murmúrios da tarde” e “Adeus”.

Série de quatro poemas, “A noite de maio”, “A noite de dezembro”, “A noite de agosto” e “A noite de outono”, publicados entre 1835 e 1837 na *Revue des deux Mondes* em Paris, “As Noites” figuram como o modelo mais bem acabado do lirismo mussetiano, conforme nos esclarece Lestringant (2008). Produzida num momento conturbado da vida do escritor francês, entre ciúmes, separações e reconciliações com George Sand, codinome da escritora romântica Aurore Dupin, com quem o poeta viveu um romance efêmero e traumático, esta série aborda o sentimento amoroso nas suas mais distintas contradições: paixão, encantamento, dor, remorso, lembrança e revolta. Estes sentimentos arrebatadores estão perfeitamente forjados nesta tétrade de Alfred de Musset e servem de influxo à poesia lírica de seu cultor no Brasil, Castro Alves.

Inicialmente, a escolha por estudar a poesia destes dois escritores-alvo se deu pelas afinidades de seu *modus vivendi*. Eternizado pelo romantismo francês através da imagem de jovem *dândi*, Alfred de Musset com o seu estilo de vida, o gênio aclamado, o temperamento difícil, os amores libertinos, a fama, a paixão e as decepções amorosas, em muito se estreita com o poeta brasileiro. Curiosamente, aqui, no Brasil, Castro Alves escreveu os três poemas epigrafados com “As Noites” num período em que rompeu definitivamente seus laços com a atriz Eugênia Câmara. No entanto, a semelhança entre os poetas românticos excede a coincidência biográfica, mostrando-se também presente no campo da poesia através do lirismo amoroso encontrado em seus versos.

Folheando a poesia lírica de Castro Alves nas obras *Espumas Flutuantes* (1870), *Os escravos* (1883) e *Poesias coligidas* (1913), reunidas em *Obras completas* (1960), constatamos o lirismo do poeta baiano embevecido das imagens mussetianas. Daquilo que foi canonizado pela crítica literária brasileira, muito se fala da presença hugoana na lírica castroalvina. A despeito do estabelecimento do cânone dessa influência marcante de Victor Hugo, detectamos em nossa pesquisa alguns poucos trabalhos que versam sobre a influência de Musset na poesia de Castro Alves, boa parte deles em revistas, periódicos e teses

acadêmicas, sendo, em alguns casos, esta presença registrada como objeto de estudo secundário.

Devido à quase escassez de trabalhos e total indiferença da crítica hodierna pelo assunto, fez-se necessário um estudo comparatista que visasse o diálogo entre os escritores em estudo. Os primeiros trabalhos que apontaram a influência mussetiana em Castro Alves foram de real importância no sentido de propiciar o cotejo dos textos destes poetas, destacando-se, pois, os trabalhos de Haddad (1953), Faria (1971), Veiga (1979) e Marques Jr. (1997). Sabendo que o social de orientação hugoana é objeto de estudo da maior parte dos trabalhos acadêmicos sobre Castro Alves, nossa proposta teve igualmente por enfoque inicial o estudo da lírica amorosa do poeta brasileiro pelas leituras que este fez dos poemas de Alfred de Musset. Logo, mapeamos um quadro das incidências mussetianas na poesia castroalvina, tendo, porém, por objetivo maior a análise de três das quatro composições de “As Noites”, “A noite de maio”, “A noite de agosto” e “A noite de outono”, uma vez que estas epigrafam os três poemas castroalvins que compõe também o nosso *corpus* de estudo.

O trabalho pautou-se de um pequeno recorte histórico a fim de situar os dois poetas no contexto de produção de seus respectivos romantismos. Após o rastreamento das fontes de leitura mussetiana na obra de Castro Alves, direcionamos nosso estudo para a apresentação da série de Musset, analisando a sua estrutura formal e temática e reconhecendo, posteriormente, as semelhanças e dessemelhanças com a poesia do escritor baiano. Assim, realizamos a pesquisa, priorizando uma análise textual da estrutura, do tema, das relações intertextuais e representações arquetípicas dos poemas em estudo. Para isso, demos continuidade à redação desenvolvida na Pós-Graduação *Lato Sensu* na UFPB sobre o mesmo tema, apontando novos direcionamentos e ampliando aqueles já problematizados naquela ocasião. Logo, nosso estudo pautou-se na nossa monografia da especialização “As ressonâncias de Musset na poesia castroalvina”, fruto de um trabalho de pesquisa fundamentado no recolhimento de dados de ordem bibliográfica que priorizou a análise do poema “A volta da primavera” em sua intertextualidade com a série do poeta francês.

Contribuiu também como importante fonte bibliográfica o acervo da Biblioteca Central Zila Mamede (BCZM) localizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), da Biblioteca Central da Universidade Federal da Universidade da Paraíba (UFPB), além de informações colhidas em debates, mesa-redonda, comunicação em colóquios sobre o nosso objeto de estudo.

Ao elencarmos os temas em comum entre a poesia de Castro Alves e a de Alfred de Musset, percebemos o tema do amor e da mulher associado ao ciclo da natureza. Entendemos que o lirismo amoroso em Castro Alves se estreita com o mussetiano, uma vez que, em ambos os poetas, a figura feminina, ora presente, ora ausente, torna-se determinante no estado de ânimo da voz masculina que canta sua alegria e seus queixumes nos versos. O imaginário amoroso que perfaz a lírica dos nossos poetas estudados compreende a mulher como um binômio, sendo ela, do mesmo modo, benévola e malévola, e diretamente responsável pelo sofrimento ou estado de euforia do eu-lírico.

Esta representação do feminino, entre a imagem arquetípica de Maria e Eva, tem por respaldo teórico os estudos de Sant'anna (1993), Kristeva (1988, 1989), Freud (2006a, 2006b) e Chianca (2007). Logo, nossa proposta de análise do texto literário teve por escopo, não apenas a abordagem da materialidade linguístico-temática dos poemas que compõem o *corpus* deste trabalho, mas também a construção do imaginário amoroso sobre a mulher através do discurso masculino. Apóiamo-nos no discurso psicanalítico como referencial teórico-metodológico a fim de melhor compreender o fenômeno amoroso na relação entre o eu-lírico e a sua amada.

Recorrendo ao ensaio freudiano *Luto e Melancolia* (1915-1917) e ao *O canibalismo amoroso* (1993) de Sant'anna, nos apropriamos dos conceitos de *identificação* e *incorporação* como aparato teórico responsável por esclarecer a dinâmica das relações amorosas. Este enfoque psicanalítico não se pretendeu, porém, ser exaustivo, uma vez que nos interessou, através do embasamento teórico, voltar-nos, sobretudo, para a representação social e histórica da mulher na cultura ocidental e como os arquétipos que a ela dizem respeito aparecem configurados nos poemas estudados.

No andamento da pesquisa, a eleição dos sete poemas que constituíram nosso *corpus* de estudo não se mostrou aleatória, uma vez constatado que o tema dos ciclos naturais e a representação da mulher apresentam laços em comum que remontam ao cancionero medieval. Os poemas, evocando as estações, expõem o estado emocional do amante face ao seu objeto amoroso. A busca perene pelo ideal feminino revela um comportamento melancólico das vozes masculinas nos poemas de Castro Alves e Alfred de Musset. Conforme Chianca (1988), as fases por que passa o amante acometido de melancolia põem-no entre o abatimento e a alegria repentina, sendo o luto pelo objeto perdido jamais elaborado. A presença do corpo feminino se confunde com a chegada da nova estação, ao passo que a sua

ausência provoca sofrimento no amante e anuncia o fim da primavera, dando lugar ao outono e ao inverno.

Estruturalmente, o nosso trabalho foi desenvolvido em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos a gênese do movimento romântico na Europa com os seus principais motivos, destacando o romantismo francês e a sua recepção literária em sua chegada ao Brasil. Neste capítulo ainda sondamos a presença de Musset através dos textos solicitados por Castro Alves e abordamos o *canibalismo amoroso* de Sant'anna (1993) e a *melancolia* em Freud (1974) e Kristeva (1989).

No segundo capítulo, propusemos recuperar o temário medieval da mulher e das estações para dar suporte à análise dos poemas selecionados para o nosso estudo. Após a apresentação da estrutura e da temática, procedemos a uma leitura de orientação psicanalítica da série “As Noites” a partir da exposição teórica de Freud em *Luto e melancolia* (1915-1917).

O terceiro capítulo recobre, em especial, a poesia castroalvina, enfatizando a sua singularidade enquanto texto literário, através da análise da métrica, dos tropos, dos temas e dos motivos propostos em sua estrutura, mas sem perder de vista o diálogo intertextual estabelecido com a série de Musset.

Destacamos, por fim, que o trabalho de tradução dos textos em língua francesa foi realizado todo por nós, priorizando a transposição literal do texto estrangeiro para a nossa língua vernácula em detrimento das exigências formais e estilísticas que concernem a esta atividade. Salientamos ainda que a série “As Noites” foi vertida para o português por uma tradução cotejada com a versão de Pedro Lyra (2003, 2004).

1. Romantismo: gênese, motivações e desdobramentos

O Romantismo, enquanto estilo de época, foi o resultado das transformações vividas na esfera sócio-política da Europa. Ele transpôs suas zonas embrionárias na Alemanha e Inglaterra antes de chegar à França, país no qual se expandiu, influenciando outros. Apesar das contradições de ordem estética que lhe são próprias, o que implica assim nas dificuldades em elaborar uma definição mais eficaz (VOLOBUEF, 1999, p. 12), o novo movimento ia de encontro aos modelos já estabelecidos pelo mundo clássico. O Romantismo se apresentou, pois, como a aparição do novo e do inconformismo do homem face aos valores culturais dos séculos precedentes. Com efeito, doravante, as características destes séculos não respondiam mais às exigências do presente, desse século XIX marcado pela ambição, pela esperança e pela avidez de modificações da nova classe burguesa. Representante deste movimento no Brasil e poeta-alvo de nosso trabalho, Castro Alves assim se posiciona diante do novo tempo:

Filhos do sec'lo das luzes!
 Filhos da *Grande nação*
 Quando ante Deus vos mostrardes,
 Tereis um livro na mão
 [...]Vós, que o templo das idéias
 Largo – abris às multidões,
 P'ra o batismo luminoso
 Das grandes revoluções,
 Agora que o trem de ferro
 Acorda o tigre no cerro
 E espanta os caboclos nus.
 (*O livro e a América* – ALVES, 1960, p.77)

É a marcha do novo século que impulsiona o homem moderno à mudança, ao progresso industrial, à imprensa livre, à liberdade de expressão, conquistas dos ideais propalados pelas Luzes. As revoluções liberais, a exemplo da Americana e, pouco depois, a Francesa, abriram caminho para a formação de futuros estados nacionais que, de perto, seguiram a sua esteira¹. Os ideais libertários do homem esclarecido tomam corpo através do avanço técnico-científico (a máquina à vapor desbravando o cerrado) e do acesso à cultura (a difusão do livro). O século XIX foi por vezes representado pela metáfora da criança ou do

¹ Essa é a reflexão histórica apontada por Alfredo Bosi, que justifica o alastramento da corrente romântica com a adesão dos ideais libertários de 1789 pelos povos europeus aspirantes à autonomia, assim como pelos movimentos emancipatórios na América. (BOSI, 1994, p. 95).

jovem visionário que espera ansiosamente pelo novo, como nós podemos observar no quadro *A liberdade guiando o povo* de Delacroix².

Sob a égide da Revolução de 1789, assim como da *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*, o Romantismo soube acolher os novos ideais da “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” transmitidos à nova classe burguesa. Foi respondendo aos anseios da burguesia emergente que o movimento se confundiu com o novo, com a rejeição aos privilégios da nobreza, ao absolutismo dos soberanos. Como reflexo da Revolução no plano do pensamento humano, “significou a rebeldia contra a autoridade do passado, contra o convencionalismo fossilizado, contra a manutenção incontestada das tradições”. (VOLOBUEF, *op. cit.*, p.12). Mais tarde, o movimento adquire um *status* político e social que, pouco a pouco, vai ganhar as ruas, como a causa do proletariado no discurso marxista. Logo, o estreitamento entre Romantismo e burguesia, igualdade e progresso, cederia para a denúncia das desigualdades humanas, resultando daí uma visão desencantada da sociedade capitalista prenunciadora do movimento realista.

Na Alemanha, porém, os ideais revolucionários disseminados pelo império napoleônico encontraram resistência no círculo do qual participaram Johann Wolfgang von Goethe³ e Friedrich Schiller, o classicismo de Weimar (1794-1805), bem como no grupo de Iena⁴ (1799-1801), marco do romantismo neste país. O florescimento cultural proporcionado em solo alemão pelo armistício decretado em 1795⁵ possibilitou entre os intelectuais um posicionamento político avesso ao republicanismo e à barbárie do Terror. O sentimento anti-revolucionário é bem documentado quando se faz um apanhado da obra de Goethe:

A visão negativa da Revolução Francesa está presente em várias outras obras de Goethe, como por exemplo em: a comédia *Der Gross-Cophta* (1791); a comédia *Der Bürgergeneral* (1792); o fragmento de um drama político *Die Aufgeregten* (1792/3); a novela *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*

² Eugène Delacroix, pintor romântico nascido em Paris, põe aqui em evidência os eventos políticos da Revolução de 1830. Em sua tela renomada, o exotismo das terras distantes como o Oriente, o retorno à Idade Média e o gosto pelas formas e cores situam-no neste novo estilo.

³ No Brasil, por influência da historiografia francesa, Goethe é apresentado como poeta maior do romantismo alemão. Sua produção literária, todavia, é apontada pela crítica moderna germânica como representativa do classicismo alemão, sendo o *Werther* e a segunda parte de o *Fausto*, enquanto exceções, as mais próximas do espírito romântico; este integrado ao romantismo tardio do escritor, ao passo que aquele ao prenúncio do movimento. (VOLOBUEF, 1999, p. 11).

⁴ O círculo de Iena correspondeu à fase inicial do romantismo alemão. Participaram dele os escritores Ludwig Tieck, Novalis, os irmãos Schlegel e suas respectivas esposas, Schelling e Schleiermacher.

⁵ Período de trégua entre a Prússia e o governo francês estabelecido pelo decreto de 1795 assinado na cidade de Basel.

(1795); a epopéia burguesa *Hermann und Dorothea* (1797) e o drama burguês (bürgerliches Trauerspiel) *Die natürliche Tochter* (1803). Além disso, as concepções políticas de Goethe foram influenciadas pela leitura da obra *Patriotische Phantasien* de Justus Möser de 1774, que defendia a manutenção da estrutura fragmentada de pequenos Estados alemães, nos quais a vida cultural poderia se desenvolver melhor. *Tais concepções tornam Goethe radicalmente contrário à estrutura política de um Estado centralista, presente por exemplo na França.* [grifos nossos] (KESTLER, 2002, p. 5-6).

A Revolução fomentadora de ideais não infundiu o sentimento de liberdade nos poetas alemães; pelo menos, não aquele despertado pelas investidas bélicas do império francês. Ao contrário, percebe-se, antes, neste contexto, o estarecimento do homem moderno diante de uma guerra encarniçada e irrefreável, como constata Friedrich Schlegel em um de seus fragmentos à revista *Athenaeum* (1798-1800):

[...]Pode-se também encará-la (A Revolução) como o centro e o ápice do caráter francês nacional, onde se acumulam todos os paradoxos; como o aspecto mais assustadoramente grotesco da época, ou onde os mais profundos preconceitos e os mais brutais pressentimentos se misturam num temível caos e se tecem tão bizarramente quanto possível para formar uma monstruosa comédia humana. (SCHLEGEL, 1987, p. 70).

Como contraponto a este cenário, tanto o romantismo alemão dos primeiros anos quanto o classicismo de Goethe e Schiller enxergariam nos motivos clássicos da Antiguidade grega o fermento para a nova poética nacional⁶. O surto nacionalista identificado com a rejeição à realidade pós-revolucionária e conseqüente retomada do período clássico se estenderia durante boa parte do século XIX na Alemanha sendo responsável pelo estabelecimento de sua historiografia literária. Para Goethe, o clássico representou a manutenção da identidade nacional do povo germânico. Logo, o Romantismo alemão passou por uma necessidade de renovação estética que, ao invés, de se opor à tradição, estabeleceria com ela uma relação dialética para a formação de seu cânone nacional. (KESTLER, 2002, p. 6-7)

Em *Sobre poesia ingênua e poesia sentimental* (1800), Schiller comenta a importância de o poeta moderno se servir dos modelos dos antigos como fonte inesgotável de inspiração. No entanto, essa retomada não pode ser entendida como mera reprodução servil

⁶ Por distorções historiográficas, a formação de um cânone literário através destes escritores possibilitou em terreno alemão um surto de nacionalismo prefigurador da unificação de 1871. (KESTLER, 2002, p. 3).

das formas solicitadas, e o artista não deve se render ao trabalho impassível e artificial refletido no puro descritivismo:

Se recordarmos a bela paisagem que cercava os antigos gregos(...), surpreende-nos refletir que ofereçam tão poucos traços deste interesse sentimental com que nós, os modernos, nos inclinamos a cenas e caracteres naturais. Sem dúvida o grego é extremamente exato, fiel, prolixo ao descrevê-los, mas no entanto fica animado da mais viva simpatia quando descreve um traje, um escudo, uma armadura, um utensílio ou qualquer produto mecânico. Em seu amor pelo objeto, parece não fazer qualquer distinção entre o objeto que existe em si mesmo e o que se deve à arte, à vontade humana. (SCHILLER, 1987, p. 46)

Ao aventar a possibilidade de uma literatura moderna pelo viés da tradição clássica, Schiller recobra o motivo da natureza como um dos mais caros aos antigos. Segundo o poeta alemão, os gregos viviam a natureza em seu estado primitivo resultando desse contato a poesia ingênua estabelecida pela mimesis dos objetos da realidade. (KESTLER, 2000, p. 10). Em contrapartida, o poeta sentimental, identificado com o homem moderno, não recorreria a ela senão pelo ideal da arte. Na visão schilleriana, apenas a cultura, portanto, seria capaz de retomar a natureza perdida, sendo o artista, pela impressão que os objetos lhe causam, incubido de recriá-la poeticamente. (Ibid. p. 10).

Assim como Goethe, posicionando-se contrariamente aos eventos sanguinolentos da Revolução, Schiller propõe um retorno ao passado clássico vislumbrando nele o ideal através do culto nostálgico à natureza:

[...] Com uma ânsia dolorosa, sentimos sua nostalgia quando começamos a experimentar os alentos da cultura e a ouvir em terras distantes a embaladora voz materna. Enquanto éramos simples filhos da natureza, gozávamos de felicidade e perfeição; mas quando nos emancipamos, perdemos a ambas. (SCHILLER, 1987, p. 46)

Percebe-se na leitura do escrito de Schiller ecos do pensamento de Rousseau⁷ (KESTLER, 2000, p. 10). A influência rousseauana, aliás, se mostrou bastante patente entre

⁷ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo suíço perseguido por suas *Confissões*; autor de *Emílio*, *Do contrato social*, *Os devaneios de um caminhante solitário* e *A nova Heloísa*, responsável por reformular o pensamento vigente sobre a educação, os direitos humanos e a política.

os primeiros românticos; do gênero literário escolhido aos temas evocados, o romantismo alemão e francês se mostrou tributário de sua literatura. O homem natural idealizado no *Emílio* (1762) serviria de modelo ao *Sturm und Drang* alemão e, no Brasil, à formação da nacionalidade (VOLOBUEF, 1999, p. 403); *Júlia ou A nova Heloísa* (1761) inaugurou o romance epistolar⁸ (LOBO, 1987, p. 11) seguido de perto por seus êmulos Goethe, Chateaubriand, Sand, Musset. Ainda que controversa a sua adesão a um pré-romantismo nas letras francesas (ANGELET, 1977, p. 103; LEBORGNE, 1997, p. 41), o que se verificou nos primeiros anos e nos que se seguiram a estes foi uma recorrente revisitação de sua obra que muito contribuiu para a formação do espírito romântico. Os motivos poéticos da contemplação, do devaneio, da meditação, largamente presentes em *Devaneios de um caminhante solitário* (1782) serão retomados e amoldados ao ideário estético romântico. Os Passeios (capítulos) nessa obra expressam um forte apelo à natureza em acordo com o estado de espírito do narrador como se observa no “Segundo Passeio”:

La campagne encore verte et riante, mais défeuillée en partie et déjà presque déserte, offrait partout l’image de la solitude et des approches de l’hiver. Il résultait de son aspect un mélange d’impression douce et triste trop analogue à mon âge et à mon sort pour que je ne m’en fisse pas l’application. Je me voyais au déclin d’une vie innocente et infortunée, l’âme encore pleine de sentiments vivaces et l’esprit encore orné de quelques fleurs, mais déjà flétries par la tristesse et desséchées par les ennuis. Seul et délaissé, je sentais venir le froid des premières glaces, et mon imagination tarissante ne peuplait plus ma solitude d’êtres formés selon mon coeur. (ROUSSEAU, 1997, p. 66-67)

(O campo ainda verde e risonho, mas desfolhado em parte e já quase deserto, oferecia em tudo a imagem da solidão e da proximidade do inverno. Resultava do seu cenário uma mistura de impressão doce e triste muito análoga à minha idade e à minha sorte para que não me ocupasse de sua atenção. Eu me via no declínio de uma vida inocente e desafortunada, a alma ainda cheia de sentimentos vivazes e o espírito ainda ornado de algumas flores, mas já fenecidas pela tristeza e ressecadas pelo tédio. Só e abandonado, sentia chegar o frio dos primeiros gelos, e minha imaginação esgotada não habitava mais minha solidão de seres formados segundo meu coração.)

A impressão dos objetos pelo narrador permite aqui uma integração ao meio natural (LEBORGNE, *Op. cit.* p. 38-9). A fusão do homem com a natureza dada pela contemplação

⁸ Coube, bem antes que Rousseau, a Samuel Richardson com *Pamela* (1740) introduzir o gênero epistolar na Europa. François Jost, porém, apresenta uma abordagem diferente da historiografia convencional, apontando a existência de um fenômeno de “poligênese” que dificultaria estabelecer o berço do novo gênero (JOST, 1976, p. 185).

possibilita a perscrutação dos objetos que a compõem, como também uma investigação de si mesmo pelo eu: “quando se refere ao campo ainda vicejante, é como se Rousseau olhasse para si próprio, descrevendo-se como desfolhado em parte e já quase deserto, que oferece por toda a parte a imagem da solidão e da aproximação do inverno.” (ROSSI, 2008, p. 105).

De fato, a influência rousseauana mostrou-se presente entre os poetas do *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão. Neste romantismo nascente, o posicionamento rebelde e hostil ao absolutismo monárquico refletia a inadequação do homem à sociedade moderna resultando daí o *Weltschmerz*, o mal-do-século: “Aos jovens gênios veio de Rousseau um pessimismo profundo no tocante à sociedade e à civilização modernas.” (ROSENFELD, 1991, p. 146). Este movimento artístico, no entanto, correspondeu a, apenas, uma fração daquilo que foi o romantismo na Alemanha. O culto à natureza, o gosto pelo popular, o sentimentalismo acentuado característicos da fase juvenil de Goethe e Schiller são evidências que apontam o prenúncio e a singularidade dessa tendência nas letras germânicas. Aquilo que se observou, porém, anos a fio na formação do pensamento crítico, foi uma homogeneização do romantismo pelo filtro do *Sturm und Drang*:

No entanto, foi principalmente este movimento que repercutiu no exterior de um modo vigoroso, através de obras goethianas como o romance. *Os padecimentos do jovem Werther*, o drama medieval *Goetz von Berlichingen* e um fragmento do que mais tarde iria ser o *Fausto*, para não falar da peça *Os bandoleiros*, de Schiller. Poucos anos depois, porém, Goethe e Schiller tomaram rumos bem diversos, procurando superar os arroubos anárquicos da fase juvenil, através de uma disciplina severa, sob inspiração da arte grega. [...] Para o exterior, no entanto, continuavam a ser principalmente os autores das obras mencionadas. De acordo com isso se formou a imagem do romantismo alemão e, em parte, do romantismo universal. (Ibid, p. 146-7).

Como se percebe no comentário acima, a feição assumida pelo movimento se confundiu com as produções iniciais dos poetas alemães. O *Werther* de Goethe, síntese estética do *Sturm und Drang*, logo seria o carro-chefe do movimento romântico entre os países que o absorveram enquanto recepção crítica:

Essas afinidades entre o *Sturm und Drang* e o romantismo brasileiro devem-se em grande parte ao *Werther*. A repercussão desse romance de Goethe fora imediata e fragorosa, conquistando de assalto a Europa e levando-a a verdadeiro delírio. A investida foi tão bem-sucedida que, em lugar de logo

desvanecer-se, deixou impresso seu rastro de modo tão indelével que acabou estampando-se também em gerações futuras. Dessa maneira, enquanto na Alemanha os românticos de Jena, a despeito de sua admiração por Goethe e Schiller, também souberam confrontá-los com lupa crítica, no restante dos países a sua ovação por parte da escola romântica foi geral e incontida: obras como *Werther* (Goethe) e *Die Räuber* (Schiller) incrustaram-se ao céu estelar da literatura universal e lá ficaram como parâmetro para as correntes românticas. (VOLOBUEF, 1999, p. 404-5)

Na obra de Goethe, a natureza, a melancolia⁹, o sentimentalismo assinalariam, portanto, o espírito da nova escola, forjando o modelo do herói romântico. Este, à procura de um mundo ideal, pode repentinamente se abater. Efetivamente, a perda do objeto desejado leva-o ao sofrimento e, conseqüentemente, à melancolia. Nós podemos observar claramente esta constatação nos dissabores vividos pela personagem do poeta alemão:

Cada uma das suas palavras penetrava-me no coração como uma punhalada [...]. Ó, Wilhelm, ouvir tudo isso daquela boca e no tom da mais sincera simpatia!... Fiquei transtornado e tenho ainda o coração cheio de ódio. Queria que alguém ousasse repetir-me tudo isso para atravessar-lhe a minha espada de lado a lado, porque só o sangue poderá acalmar-me. Oh! cem vezes já peguei do punhal para livrar meu coração do peso que o esmagava. Conta-se que há uma briosa espécie de cavalos que, perseguidos, quando se veem demasiadamente excitados tem o instinto de abrir uma veia com os dentes para não rebentarem sufocados. Sinto às vezes vontade de fazer o mesmo: abrir uma veia e conquistar assim, para sempre, a liberdade. (GOETHE, 1971, p. 92-93).

Werther traduziria o desequilíbrio romântico. Na obra, Carlota, moça já prometida em casamento ao seu primo Alberto¹⁰, é o objeto de paixão e desespero do jovem rapaz. As cartas endereçadas a Wilhelm revelam o sofrimento do herói que, tendo perdido seu ideal, deixa-se tomar pelo tédio. A natureza, que era antes agradável e benfazeja, se vê agora alterada,

⁹ Ressaltamos, neste momento do estudo, a melancolia como um componente do temário do romantismo. Nos capítulos que seguirão nos propusemos retomá-la através de uma abordagem psicanalítica.

¹⁰ Nós observamos aqui um outro tema comum à escola, o amor cortês. De origem medieval, o amor era visto como sinônimo de sofrimento. A mulher era sempre distante, inacessível, os obstáculos sendo indispensáveis. Em geral, a mulher era casada, para reforçar a impossibilidade de uma relação amorosa. O trovador se queixava desta distância feminina e era submetido a provas para reafirmar seu ideal de amor. Em Goethe, este sentimento reaparece e conduz o herói do sofrimento à morte.

refletindo o estado de espírito da personagem. A clareza do dia ofusca sua visão e Homero, que o acompanhava em seus passeios, é substituído por Ossian¹¹:

Ossian suplantou Homero no meu coração. Que mundo aquele para onde me leva o poeta sublime! Errar sobre a charneca enquanto sopra em torno o vento tempestuoso que arrasta para as nuvens vaporosas, à pálida luz da lua, os fantasmas dos avôs; ouvir nas montanhas, de mistura com o mugido das torrentes que ecoam dentro das florestas, o gemido abafado dos espíritos em suas cavernas, e o pranto da jovem desfalecendo de dor sobre as quatro pedras musgosas que pesam no túmulo do seu bem-amado morto heroicamente! (Ibid, p. 107).

Nesta leitura de romantismo, a natureza sombria estaria ligada ao estado de espírito do personagem. Ela seria o espaço da solidão, da melancolia, do reencontro consigo mesmo. Ela e o homem romântico se fundiriam, se confundiriam, formando um único ser:

Sim, é isso mesmo! Assim como a natureza se inclina para o outono, também o outono vive dentro de mim. As folhas da minha alma vão amarelecendo, enquanto as folhas das árvores vizinhas tombam. (Ibid, p. 100).

A natureza seria percebida como prolongamento do “eu”. O homem romântico mergulharia nela para achar sua identidade perdida, agravada pela crise exterior, aquela da realidade mundana. Apercebe-se aqui uma perfeita harmonia entre homem e natureza. Ele encontraria um consolo na ambiência de outono ou de inverno, vista como espaço da melancolia. A paisagem de outono e de inverno levaria à paz e à estabilidade. O “eu” seria alimentado da melancolia da natureza morta e nela encontraria a felicidade almejada.

A inspiração, um dos temas mais caros do Século XIX, somar-se-ia ao sentimentalismo do poeta criador que se integraria à natureza para nela achar o meio fecundo de seu gênio. Por esta razão haveria entre os românticos o culto dos lugares que traduzem o estado interior:

¹¹ Ossian, poeta escocês do século III, vai se tornar para os jovens escritores do século XIX um mito. Seus textos tornar-se-ão uma fonte inesgotável para eles. Quanto à tradução em língua inglesa realizada por James Macpherson, a história provou a ilegitimidade dos manuscritos.

Campo, bosque, montanha, rio, lago, mar, a Natureza sofre intenso processo de personificação. [...] torna-se interlocutora, reflexo do “eu”, “estado d’alma”. Na contemplação dos vários acidentes naturais, o romântico desvela outros “mistérios”, como se ainda pervagasse o mundo interior. (MOISÉS, 1985, p. 15)

O poeta romântico acreditaria no acesso do furor divino, necessário à criação artística. As experiências mundanas torná-lo-iam capaz de criar. O sofrimento das desventuras vividas lhe permitiria estabelecer um vínculo com o sagrado, à medida que ele se servia delas para em seguida substituí-las no processo de criação artística.

Todas essas motivações foram cada vez mais exploradas à medida que o Romantismo se afirmava na Europa. A França foi tardiamente influenciada por estas particularidades do novo movimento. Mas ela terá um papel determinante, posto que as transmitirá aos outros países europeus e à América.

Embora a obra de Goethe estivesse assentada em um projeto de intercâmbio cultural, vislumbrando o entrecruzamento entre as literaturas ocidentais¹² e indo, portanto, além dos temas disseminados pelo *Sturm und Drang*, o que se verificou foi uma visão reducionista do movimento romântico em sua chegada à França. Contribuiu para a formação da crítica neste país a intervenção de Madame de Staël com o livro *Da Alemanha* (1810), responsável por reforçar a concepção do romantismo pelo Goethe juvenil:

Na medida em que este último (*romantismo universal*) sofreu influências alemãs, estas provinham principalmente do *Sturm und Drang* – movimento que até hoje não é considerado na Alemanha como propriamente romântico. Madame de Staël, conquanto mantivesse posteriormente contatos diretos com autênticos românticos alemães, não desmentiu, ao contrário reforçou no seu livro *De l’Allemagne*, esta imagem unilateral. (ROSENFELD, 1969, p. 47).

¹² A obra de Goethe é, pois, entendida por um projeto estético que compreende a literatura como um intercâmbio perene entre as diversas produções culturais do seu tempo, bem como da tradição (*Weltliteratur*). Assim, a noção de nacionalismo que paira sobre o escritor e imposta pela crítica estrangeira corresponderia a uma visão estreita de sua poética. (KESTLER, 2008, p. 46-49).

Assim, o resgate da Idade Média pelo culto da natureza local, das tradições populares, do ocultismo e do misticismo religioso, temas recorrentes na obra da escritora, apontaria a direção para o novo estilo, preparando o terreno para os jovens escritores franceses. Em 1820, com *As Meditações Poéticas*, Alphonse Lamartine introduziria oficialmente o movimento na França. Depois dele, toda uma geração de escritores se formaria. Nomes como Vigny, Hugo, Nerval, Musset, Gautier, Sainte-Beuve seriam importantes para a consolidação do Romantismo enquanto escola literária¹³.

Do pré-romantismo do fim do século XVIII, passando pelo romantismo lamartiniano dos primeiros anos até a poesia revolucionária de Hugo, que se adaptou às mudanças políticas do país, o Romantismo tomou seu lugar. Mas, a despeito das evoluções que ele sofreu e de suas adaptações regionais, são ainda os grandes temas que estabelecem um lugar comum entre as diversas fases românticas que se desenharam no mundo. Entre estas fases, nós encontramos a do Mal do Século e um de seus representantes mais ilustres, Alfred de Musset. Explorando o tema da melancolia na natureza transitória, nos amores malogrados, no sentimento *blasé* de seus heróis envelhecidos precocemente diante da marcha do mundo pós-revolucionário, este poeta integrou-se ao ultraromantismo francês.

Contrariamente a seus contemporâneos, Musset escreve uma poesia ancorada na subjetividade¹⁴ e no derramamento melancólico. Sua concepção poética não atende às solicitações da realidade presente, se esquivando, portanto, dos eventos políticos. Ao contrário, a poesia responderia a uma motivação pessoal, íntima, que pudesse despertar a inspiração artística, ainda que nesta atitude se reconhecesse um artifício de sua poética. Assim, uma tentativa qualquer de forçá-la levaria ao fracasso. Tal procedimento, na realidade, mostrou-se como reação à poesia engajada de Hugo: “Victor Hugo auquel Musset s’en prend représente pour lui la figure exacte de l’artiste qui écrit à la commande” (SZWAJECER, 1995, p. 45). (“Victor Hugo a quem Musset ataca representa para ele a figura exata do artista que escreve por encomenda”). O verdadeiro poeta é aquele que experimenta sensações extremas e

¹³ Não esqueçamos que o Romantismo vai além do sentido de escola literária. Ele é historicamente compreendido como uma corrente de pensamento que atingiu os diversos campos da arte nos vários países europeus e americanos. Na França da primeira metade do século XIX, com a aparição do Cenáculo, ponto de encontro da nova geração, os escritores tiveram a oportunidade de compartilhar suas ideias manifestando publicamente seu gosto pelo novo e sua recusa ao passado clássico. A imprensa, a vida mundana, os cafés literários, lhes ofereciam um leque de escolha para divulgar seus ideais, o que permitiu a formação da escola.

¹⁴ Apesar de o Romantismo cultivar o egotismo, os poetas do Cenáculo defendiam uma poesia atrelada aos acontecimentos políticos. A figura mais importante, no que concerne o *status* literário, seria aquela de Victor Hugo. Como maneira de reivindicar seu reconhecimento naquele espaço literário, Musset produz uma poesia que vai na contramão do engajamento político de Hugo.

que as transcreve em versos¹⁵. Assim procedendo, ele se aproxima do homem e de suas inquietações. E até mesmo a experiência do sofrimento lhe permite criar:

[...]Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
 Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
 Que ta voix ici-bas doive rester muette.
 Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
 Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.
 (*A noite de maio* – MUSSET, 2009, p. 308)

([...] Nada nos torna tão grandes como uma grande dor.
 Mas, para ser atingida por ela, não acredite, ó poeta,
 que tua voz aqui em baixo deve ficar muda.
 Os mais desesperados são os cantos mais belos,
 E sei como imortais são os soluços puros.) [grifos nossos]

O Mal do Século viveu diferentes fases na sua evolução histórica e literária. Consistiu num mal-estar que atingiu o homem levando-o a um estado de melancolia inexplicável. As causas deste abatimento estão por vezes ligadas a fatores externos. Na poesia mussetiana, ele traduz bem o desconforto da nova geração do século XIX:

[...] Musset est un pur produit de cette génération de jeunes gens qui vécurent 1830 et l'avènement de la Monarchie de Juillet comme une faillite des idéaux auxquels l'enthousiasme des premiers romantiques tels que Lamartine, Hugo et Vigny les avaient portés à croire. (SZWAJCER, *op. cit.*, p.12)

([...] Musset é um produto puro desta geração de jovens que viveram o 1830 e o advento da Monarquia de Julho como uma ruptura dos ideais nos quais o entusiasmo dos primeiros românticos tais como Lamartine, Hugo e Vigny levou-lhes a acreditar.)

O poeta que sofreu deste mal espera impacientemente pelo futuro ideal. Este, anunciado e prometido a todos aqueles que o queriam, resulta numa espera incessante de um tempo que jamais chega. Mas, quando ele se afasta do presente, é logo tomado por um sutil

¹⁵ Mencionamos especificamente a poesia humanitária de Victor Hugo face aos eventos político-sociais de seu tempo e como este foi estereotipado por Alfred de Musset, apesar de reconhecida a versatilidade do primeiro que abordou desde poemas lírico-amorosos até os de denúncia social. Um bom exemplo desta impressão depreciativa sobre o poeta de Besançon pode ser observada em *História de um melro branco* (1842), fábula paraodística que Musset escreve ridicularizando, a um só tempo, os amores frustrados vividos ao lado da escritora George Sand e o prestígio literário e social de Hugo.

abatimento, seguido de um sentimento de vazio e de tédio. A esperança é imediatamente substituída pela impaciência e, várias vezes, pela revolta. Este comportamento é nitidamente percebido em Musset pela identificação com Voltaire, símbolo que resume nele mesmo o pensamento das Luzes, profetizando a nova geração: “Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire/ Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?/ Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire;/ Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés...” (*Rolla* – MUSSET, 2009, p. 283). (“Tu dormes contente, Voltaire, e teu hediondo sorriso/ Ainda volteia sobre teus ossos descarnados?/ Teu século era, digamos, muito jovem para te ler;/ O nosso deve te agradar, e teus homens nasceram...”)

Segundo o poeta, o homem moderno é desprovido de fé. No século XIX, Musset exprime esta revolta, que é por vezes acompanhada do sentimento de desencanto da vida e de angústia. Trata-se justamente do Mal do Século:

“[...] Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens: derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir; et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris. [...] Un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les jeunes cœurs. Condamnés au repos par les souverains du monde, livrés aux cuistres de toute espèce, à l'oisiveté et à l'ennui, les jeunes gens voyaient se retirer d'eux les vagues écumantes contre lesquelles ils avaient préparé leurs bras”. (*La confession d'un enfant du siècle* – MUSSET, 2010, p. 66-70)

([...] Três elementos dividiam, pois a vida que se oferecia naquela época aos jovens: atrás deles um passado para sempre destruído, agitando-se ainda nas suas ruínas, com todos os fósseis dos séculos do absolutismo; diante deles a aurora de um imenso horizonte, as primeiras luzes do futuro; e entre esses dois mundos... qualquer coisa parecida com o Oceano, que separa o velho continente da jovem América, um não sei quê de vaga e vacilante, um mar agitado e cheio de naufrágios, atravessado de tempo em tempo por alguma branca vela longínqua ou por algum navio soprando um pesado vapor; o século presente, em uma palavra, que separa o passado do futuro, que não é nem um nem o outro e que parece ao mesmo tempo com os dois, e o qual não sabemos, a cada passo dado, se caminhamos sobre uma seara ou sobre destroços. [...] Um sentimento de mal-estar inexprimível começara, pois a fermentar em todos os jovens corações. Condenados ao repouso pelos

soberanos do mundo, entregues aos casquilhos de toda espécie, ao ócio e ao tédio, os jovens viam deles tirar as ondas espumantes contra as quais eles preparavam seu braço) (*A confissão de um filho do século*).

O presente é, pois, opressor. A nostalgia do tempo se apresentará como um refúgio às inquietações do “eu”. Este sentimento é recorrente na maior parte dos poemas. O poeta o elegeu, pois ele responderá ao seu desejo mais imediato – aquele de regressar ao passado perdido. Seja na volta para o passado ou na apresentação da natureza, este sentimento é bastante recorrente. A paisagem mussetiana é carregada deste mesmo estado de espírito. As noites e as estações, à mercê das mudanças do tempo, como o “eu - lírico”, estarão sempre frequentando as páginas da obra do poeta. Por evocar a melancolia, a paisagem poética das noites e/ou das estações será um dos temas românticos dos mais explorados.

Na poética do escritor francês, a melancolia não é simples resultado do momento histórico incerto do novo século que se descortina. O amor frustrado é também solicitado como tema e este comumente se associa ao sofrimento. A perda da mulher amada é responsável pelo estado de abatimento de suas personagens que veem nas recordações passadas uma maneira de atenuar as suas agruras. A regressão ao passado aparece como uma tentativa de reviver os momentos amorosos. As lembranças vêm, de tempo em tempo, para reconfortar o poeta face ao tédio do presente. Mergulhando em um mundo imaginário, ele consegue esquecer os dissabores vividos e assegura, ainda que momentaneamente, o prolongamento dos prazeres de amor. Bruno Szwajcer vai definir o amor como “à la fois une expérience douloureuse et une expérience reviviscente qui permet à la mémoire d’agir et de consolider les souvenirs heureux de jadis”. (SZWAJCKER, 1995, p.57). (“ao mesmo tempo uma experiência dolorosa e uma experiência renovadora que permite à memória agir e consolidar as lembranças de outrora.”)

O sofrimento é sentido à medida que o poeta leva em conta a perda do objeto de amor. Ele é primeiramente vivido no momento do abandono, e em seguida com o retorno ao presente. A retomada do passado pelas recordações serve apenas de paliativo para seu sofrimento e, logo, o retorno à realidade presente encerra-o novamente na dor.

A melancolia, a natureza e o amor estarão notadamente presentes na poesia de Musset. Estes temas, retomados também na literatura brasileira, contribuirão para a formação do cânone romântico. Se a França recebe as influências da Alemanha, o Brasil será invadido

pelo Romantismo através da poesia da geração do Cenáculo. Lamartine, Hugo e Musset serão os grandes mestres aos quais os poetas brasileiros deverão render homenagem e, mesmo aqueles de outras literaturas, como a alemã e a inglesa, serão apreendidos pela intervenção da língua francesa:

Uma parte considerável do que temos aprendido desde o início do século XIX, constitui-se de produtos diretos da cultura francesa e de elementos transmitidos pela língua francesa. Nossos românticos leram Byron por intermédio de Amédée Pichot, e Goethe através de Gérard de Nerval. Salvo raras exceções, as epígrafes de Schiller ou do pseudo-Ossian que encabeçam seus poemas estão em versão francesa. (CANDIDO, 1977, p. 10).

O Brasil, como a França, recebeu influências exteriores para o surgimento e elaboração de uma literatura romântica. Enquanto os europeus se refugiaram na Idade Média, o Brasil deitou suas raízes na sua própria realidade. O pré-romantismo franco-brasileiro¹⁶ foi responsável em destacar a figura do índio como representativa da cultura local. Tendo sido o Brasil colônia de Portugal, e ansiando por sua liberdade política da metrópole, enxergará na cultura francesa pela Revolução de 1789 um modelo alternativo mais conveniente.

O processo de formação da literatura brasileira estava diretamente ligado aos acontecimentos de 1822. Politicamente independente de Portugal, o Brasil tinha necessidade de consolidar sua autonomia. A literatura seria, pois, um dos meios pelos quais o país se apoiaria para assegurar sua independência. A França tinha ainda neste período a imagem sempre viva da Revolução. Percebida como a terra da liberdade, dos ideais revolucionários, ela respondia às inquietudes da nova geração em formação. Inclinar-se para este país era uma maneira de negar a cultura portuguesa, a metrópole antes dominadora. A cultura francesa se manifestaria cada vez mais presente entre nós:

No início do século XIX, quando as colônias espanholas e portuguesas tornaram-se nações, ela estava no clímax de seu prestígio e de sua função civilizadora. Muito natural pois que tenha se tornado a língua moderna de ensino obrigatório e indispensável. [...] Trazia consigo no século XIX, um espírito fraterno devido à grande Revolução. Este espírito tornou-se comunicável, - ao menos para as nações jovens que desejavam integrar-se no conceito das nações civilizadas, e que recebiam, com o aprendizado da

¹⁶ Neste quadro se destacam os nomes de Monte Alverne, Ferdinand Denis, Teodoro Taunay, Édouard Corbière, Daniel Gavet e Philippe Boucher (CANDIDO, 1997a, p. 260-266).

língua, um toque especial de humanismo, que abria o acesso às visões generosas. (Ibid, p. 12)

A presença francesa no Brasil começa com Frei Francisco do Monte Alverne (1784-1857), que recebeu as influências da poesia de Chateaubriand. O lirismo religioso do poeta francês marcou os sermões do brasileiro que, por sua vez, influenciou mais tarde a nova geração romântica. Ferdinand Denis será o primeiro a fazer uma crítica a favor do Brasil. No seu livro¹⁷, o autor francês aponta para a independência cultural do Brasil, já o colocando no caminho do Romantismo.

O Romantismo brasileiro, contudo, começou na França. Efetivamente, é neste país que Gonçalves de Magalhães escreve *Ensaio sobre a história da literatura Brasileira* e o prefácio de seu livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, todos os dois publicados em Paris no ano de 1836, na revista *Nitéroi*. A crítica atual no Brasil o reconhece como introdutor do movimento, mas não indo além disso, terá apenas o papel de difundir os ideais do manifesto romântico.

A historiografia tradicional sistematiza o romantismo brasileiro em três fases ou gerações¹⁸. A primeira, cujo nome mais significativo é aquele de Gonçalves Dias, é conhecida pelo sentimento nacionalista. Se Magalhães é o introdutor do movimento, é o poeta do Maranhão que vai ser o “patriarca” da poesia nacional. Seus poemas revelam um forte amor à pátria; a imagem do índio será regularmente exaltada; e mais, sua poesia amorosa é marcada pelo retorno à Idade Média a fim de nela achar os traços da poesia dos trovadores.

A segunda geração começa nos anos 1850. O patriotismo e o indianismo são postos de lado e os novos poetas vão se voltar para a melancolia. Esta geração estabelece estreitas relações com aquela da “l’*école du désenchantement*”¹⁹ na França. O culto do Mal do Século toma seu lugar e atinge os poetas brasileiros. Como observa Candido:

¹⁷ Trata-se do livro *Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil*. Nós temos aqui um dos primeiros críticos que vê o Brasil como um país já preparado a ter uma independência cultural.

¹⁸ Esta divisão concerne à poesia, não contemplando a prosa em sua sistematização, conforme a historiografia literária proposta por José Veríssimo (p. 3-4). Apoiando-se numa classificação que contempla o enquadramento da obra à história, temos ainda a *Formação da Literatura Brasileira* de Antônio Cândido, muito embora, o seu enfoque esteja voltado para a qualidade estética do texto literário no decurso desta.

¹⁹ Em português, “Escola do desencanto”, termo cunhado por Paul Bénichou em obra homônima e que a ela filiam os escritores Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval e Gautier. Para o crítico argelino, o romantismo francês teria atravessado dois grandes momentos; um com a poesia profética de Hugo, do poeta mago, reconhecido como porta-voz da humanidade; o segundo, com o poeta maldito Baudelaire, falando em nome do

Esses poetas levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de temperá-los freqüentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo, isto é, negação das normas e desabalada vontade de transgredir, que levou alguns deles à poesia do absurdo e da obscenidade. [...] Significativos dessas tendências foram os grupos de estudantes de Direito, sobretudo os de São Paulo, que desde o decênio de 1830 exprimiam uma sociabilidade especial, que se tornou objeto de lendas e contribui para imagem do Romantismo como rebeldia, sofrimento e mal-do-século. (2002, p. 51-52).

No que concerne à temática da melancolia, os poetas árcades, na transição para o romantismo, tinham-na já cultivado mesclando às formas clássicas: “A melancolia, por exemplo, vai sendo cada vez mais associada à noite e à lua, ao salgueiro e à saudade, sobretudo ao pormenor dos lugares.” (Ibid, p. 17). Para a geração de 1850, ela será muito mais explorada ligando-se, na maior parte do tempo, à ideia obsessiva da morte. Álvares de Azevedo é um dos poetas mais representativos desta fase. Sua poesia recebeu forte influência das literaturas inglesa e francesa. Seu lirismo é pintado pelas leituras de Lamartine e de Musset, tendo como finalidade a expressão do sofrimento em decorrência da inacessibilidade amorosa. Os devaneios e a morte são temas dos mais frequentes em sua poesia e um meio de fuga da realidade. O amor, sempre impossível, tem apenas no sonho uma forma de realização e, muitas vezes, será ele erotizado.

A última geração romântica levará o nome de “condoreira”²⁰. A poesia desta fase põe-se a serviço das grandes causas. Lutar contra toda forma de opressão será a palavra de ordem dos jovens poetas²¹. Castro Alves encarna o espírito dos novos ideais do último quartel dos oitocentos. O engajamento social de seus versos é influenciado pelas leituras feitas de Victor Hugo. Através delas, o autor dará maior força expressiva à sua poesia. O combate contra as injustiças humanas nele despertará uma consciência de sua função como bardo. Atribuição caracterizada por aquele que luta em favor dos oprimidos, servindo-se da poesia como instrumento de transformação social. O poeta é, portanto, o eleito do povo para representá-lo.

homem moderno, assaltado pelo pessimismo de seu tempo, em crise espiritual, sem, no entanto, anunciar qualquer mensagem redentora à humanidade.

²⁰ O historiador Caspistrano de Abreu, que propôs esta denominação, rendeu homenagem ao condor, ave que sobrevoa os Andes e símbolo de liberdade.

²¹ Nós nos referimos neste momento à escravidão. O Brasil foi um dos últimos países na América a abolir a escravidão. A esta acrescentamos ainda o sentimento republicano e a progressão dos ideais revolucionários.

As obras *Os Escravos* e *A cachoeira de Paulo Afonso* têm uma forte influência hugoana. O poeta dos escravos, epíteto pelo qual o escritor é conhecido, em muitas ocasiões, inspirou-se no estilo do poeta francês adotando-o através de uma linguagem cósmica e da predileção pelo verso dodecassílabo. Cantor da liberdade, Castro Alves recusa o individualismo dos primeiros românticos. Ele trará para a sua poesia o sentido de luta, de combate.

A liberdade na obra alvesiana vai além do senso comum; ela não estará presente apenas no social, mas também encontrará voz na poesia amorosa. Para difundi-la artisticamente, Castro Alves se servirá dos versos de seus contemporâneos e dos mestres estrangeiros. Os românticos franceses foram para ele maior referência na orientação de sua poesia. Nós podemos observar a presença maciça dessa literatura na obra do escritor.

Para que os poetas pudessem ter acesso aos grandes nomes da literatura estrangeira, era preciso lê-los no original²². Para aproximar-se deles, era necessário conhecer-lhe a língua. Além disso, eles podiam traduzí-los e tornar eles mesmos autores. A tradução foi largamente difundida pelos poetas. Era uma maneira de se familiarizar com os europeus e, no mais, isto lhes permitia ter acesso à literatura e à cultura estrangeira. “Traduzir, e traduzir bem, era então um ponto de honra, porque denotava aprimoramento de cultura e familiaridade com os mestres do pensamento universal”. (GOMES, 1960, p. 38) Pertencente a um grupo que defendia este procedimento para a criação artística, Castro Alves, assim como seus contemporâneos em poesia, vai lê-los e traduzi-los. “[...] o poeta baiano visava a incorporar as traduções às suas obras, com o gosto e a habilidade que já revelava em seus tempos escolares”²³. (Ibid, p. 39).

Nós salientamos três presenças incontestáveis folheando as páginas da obra de Castro Alves: Hugo, Musset e Lamartine. A obra dos dois primeiros será mais marcante. Como havíamos anteriormente mencionado, Hugo será o mestre da poesia combatente e o mais frequentado. Sua influência foi já aludida nos textos dos primeiros críticos do poeta, como se verifica na carta de José de Alencar a Machado de Assis:

²² Os poetas brasileiros manifestavam seu desejo ardente de ler na fonte. Em uma carta a seu amigo Regueira Costa, Castro Alves lhe pedia para encomendar os livros: “Quero ler Byron e Lamartine na melódica toada de suas estâncias”. (ALVES, 1960, p. 747).

²³ As leituras feitas nos primeiros anos de sua poesia eram baseadas no livro *Le Petit Cours de Littérature Française* de Charles André. Este livro tinha sido ensinado ao poeta no Ginásio Baiano onde estudara em 1858.

O Sr. Castro Alves é um discípulo de Vitor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da idéia. O poema²⁴ [*Gonzaga ou A Revolução de Minas*] pertence à mesma escola do ideal; o estilo tem os mesmos toques brilhantes. – Imitar Vitor Hugo só é dado às inteligências de primor. (*Diálogo epistolar* – ALVES, 1960, p. 791).

E, em seguida, na apreciação crítica do escritor fluminense ao poeta em correspondência a José de Alencar:

[...] A sua escola é a de Vitor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas é porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. Não lhe aprazem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode. (*Diálogo epistolar* – ALVES, 1960, p. 795).

Esta presença recorrente de Hugo deixa cair no esquecimento uma outra também marcante, a mussetiana. Poucos trabalhos destacam a presença do poeta parisiense. A crítica, na maior parte do tempo, reconhece-o como inspirador de alguns poemas castroalvinos sem se aprofundar na relação intertextual entre os poetas. Na lírica amorosa alvesiana, a obra de Musset aparecerá em formas variadas: epígrafes, traduções, citações, breves alusões. No entanto, se a fortuna crítica não é vasta nem pertinente neste tocante, os documentos históricos²⁵, quando o poeta cita este escritor francês, tampouco são abonadores por quase inexistentes. Os estudos comparatistas enfocam em particular os eventos biográficos dos poetas. Estes eventos são, sobretudo, ligados às relações com suas amantes, George Sand e Eugênia Câmara. Os estudos realizados tendo este enfoque põem em questão a validade estilística do emprego realizado por Castro Alves das epígrafes de Musset²⁶. E mesmo

²⁴ Apesar de conhecer a natureza dramática de o *Gonzaga* de Castro Alves, Machado de Assis toma emprestado o vocábulo poema como uma forma genérica da literatura para aludir ao texto do poeta.

²⁵ As referências às fontes das leituras mussetianas de Castro Alves é um problema a ser resolvido pela crítica brasileira. Trata-se de um verdadeiro trabalho de arqueologia textual. Cláudio Veiga comenta que no Ginásio Baiano, colégio dirigido por Abílio César Borges, o Barão de Macaúbas, o poeta dominaria o francês através do *Petit Cours de Littérature Française* de Charles André; entretanto, o poeta parisiense não figurava nesta antologia. (VEIGA, 1979, p. 15). Luiza Lobo, porém, em *Teorias Poéticas do Romantismo* oferece-nos um quadro comparativo de obras de autores românticos disponíveis nas bibliotecas nacionais e constata a preferência pelo escritor francês entre nossos românticos: “os livros de Musset triplicam” (LOBO, 87, p. 17). Não há, no entanto, uma documentação histórica, seja por correspondência ou depoimentos, que aponte com precisão o livro e a edição do qual o poeta brasileiro recebeu aquela influência.

²⁶ O trabalho ao qual fazemos referência trata-se daquele realizado por Maria Alice de Oliveira Faria: *Itinerário Mussetiano na Poesia de Castro Alves*, ensaio apresentado para revista Alfa, Marília, no. 17, 1971. Nós divergimos do método de análise adotado por esta crítica. As epígrafes, segundo ela, apresentam apenas um

carecem no Brasil os estudos críticos que estabeleçam um diálogo entre os dois escritores por um viés historicobiográfico. Apesar da notória presença mussetiana em Castro Alves, os poucos trabalhos existentes se concentram no reconhecimento desta evidência e, mesmo os estudos biografistas, não aprofundam as similitudes entre os dois escritores por falta de dados²⁷. No entanto, se estes escassos estudos são bastantes interessantes e sedutores pelo parentesco existente na vida pessoal dos escritores²⁸, em nossa opinião, são as impressões literárias através do texto que tornarão possível o diálogo entre eles. Nós veremos, nos capítulos seguintes, como esta presença se manifestará nos versos do poeta brasileiro, elucidando as imagens poéticas transplantadas de suas leituras dos textos mussetianos. Reconheceremos que, no processo de absorção do texto do poeta francês, muito daquilo colhido dessas leituras se amoldou à realidade cultural ao qual Castro Alves estava inserido, revelando assim uma intertextualidade que se construiu não apenas por semelhança, mas igualmente por traços distintos.

valor estético caso reproduzam, de maneira fiel à obra delas originada, o tema, as imagens, o vocabulário, entre outros aspectos. A autora não leva em consideração o tratamento individual que o poeta dá aos fragmentos tomados de empréstimo a cada poema e seu papel restrito no processo de recriação artística. A despeito de não estar em comum acordo com esta abordagem nos estudos de literatura comparada, reconhecemos a importância de seu trabalho no âmbito acadêmico por trazer à baila o catálogo dos poemas de inspiração mussetiana e, sobretudo, o estreitamento existente na vida íntima entre os dois poetas.

²⁷ O que nós questionamos não é a comparação realizada pelo autor; ela é nitidamente possível por diversas razões de presença textual, como já havíamos apontado (epígrafes, traduções, citações...), mas a falta de cartas, de ensaios críticos, de testemunhos, em suma, de documentos históricos que possibilitassem um estudo comparado mais eficaz nessa abordagem histórica.

²⁸ Como observa Maria Alice, “[...] Com efeito, os ‘casos’ Musset-G. Sand e Castro Alves-E. Câmara se assemelhavam bastante: por um lado, as diferenças de idade, onde as mulheres são mais velhas e os poetas adolescentes, passando pela grande experiência amorosa de suas vidas; a viagem do casal em busca de ambiente e prestígio (Veneza e S. Paulo); a situação econômica de ambos, deixando-se despreocupadamente sustentar pelo trabalho intelectual das amantes; o rompimento brusco, causado pelo cansaço de ambas do papel complexo de mães, irmãs, amantes e... pais de família. Reação de desespero, de revolta nos poetas, que se voltam contra *elas*”. [grifos do autor].

2. A presença mussetiana e as relações intertextuais

O trabalho de rastreamento da presença mussetiana em Castro Alves, apesar de escasso, não é atividade nova nos estudos acadêmicos. Dentre aqueles que enriqueceram a fortuna crítica sobre o poeta baiano, destacamos, em ordem cronológica, a *Revisão de Castro Alves* (1953) de Jamil Almansur Haddad, o *Itinerário mussetiano na poesia de Castro Alves* (1971) de Maria Alice Faria, o *A presença francesa em Castro Alves* e *Castro Alves tradutor de poetas franceses*, ambos artigos de Cláudio Veiga transformados em capítulos para o *Aproximações: estudos de literatura comparada* (1979), o *Um poeta entre o amor e a revolução* (1997) de Milton Marques Júnior, sendo que este último direciona sua pesquisa para a influência das epígrafes e leituras francesas, não se restringindo ao estudo de Musset.

O mapeamento das influências literárias constitui o primeiro passo dos estudos castroalvinos. Entre os poetas epigrafados pelo escritor baiano, verifica-se a primazia das leituras francesas, mesmo entre aqueles cuja pátria não era a de Musset:

A epígrafe nos chama a atenção pelo fato de Castro Alves citar, neste poema (alusão ao poema “Boa Noite”), um trecho da tragédia *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, em francês e não em inglês, como seria o natural. Tal fato demonstra a prioridade das leituras francesas do poeta baiano, o que vem a ser confirmado pelas três citações de Alfred de Musset, em “A Volta da Primavera”, “Adormecida” e “Murmúrios da Tarde”, todas no original, enquanto a citação de Byron, em “O Fantasma e a Canção”, é em português, e a do poeta John Milton, em “Dalila”, é em inglês – “Fair defect of nature”. Outro fato que ratifica a primazia dada à língua francesa é que, em *Os escravos*, o poeta cita Heinrich Heine (alemão), Ésquilo (grego) e Adam Mickiewicz (polonês), todos em francês. (MARQUES JÚNIOR, 1997, p. 11-12).

Como havíamos mencionado no subcapítulo anterior, as leituras que chegaram ao poeta estavam versadas em língua francesa. O domínio do francês consistiu em um processo gradual na vida do poeta. Desde o primeiro contato na infância com o Béranger²⁹, seguido da

²⁹ Pierre-Jean de Béranger (1780 – 1857): compositor francês que fez enorme sucesso em Paris e seguiu igualmente popular no Brasil Império. Castro Alves teve acesso a esta língua ainda pequeno quando o ouviu nos embalos da voz materna em cantigas à sua irmã. (VEIGA, 1979, p. 15).

leitura do Charles André no Ginásio Baiano até as leituras no original das obras importadas. Respirando o ambiente de uma família e de uma sociedade para o qual o francês seria a segunda língua, o poeta melhor pode penetrar na cultura dos mestres franceses epigrafados:

E o conhecimento da língua francesa fez que o Poeta atingisse um dos objetivos propostos pelo atual ensino das línguas estrangeiras, isto é, conhecer a civilização do povo cuja língua se estuda, apreciar o sentido literário e artístico da língua estrangeira. (VEIGA, 1979, p. 16-17).

A solicitação às leituras estrangeiras não se configurou, no entanto, numa prática de retomada passiva dos modelos europeus. Antes, o processo de assimilação dos textos franceses sofreu alteração na passagem pelo filtro da cultura do colonizado. Assim, como antes dito pela crítica machadiana, se o modelo estrangeiro é requisitado por Castro Alves, “não é porque o copie servilmente” (*Diálogo epistolar* – ALVES, 1960, p. 795), mas pela afinidade existente entre essas leituras e as experiências pessoais e as relações travadas em sociedade pelo poeta baiano.

Ler a poesia castroalvina e, por extensão, o texto literário, consiste em um exercício acurado de reconhecimento e interpretação dos signos lingüísticos pela maneira como estes se dispõem na malha textual, bem como em uma atividade de identificação dos entrelaçamentos dos textos eventuais que se sobreponham ao texto em análise. Todo texto, portanto, apontaria para outros intertextos: “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”. (KRISTEVA, 1974, p.64). A intertextualidade, termo cunhado pela crítica búlgara Júlia Kristeva a partir de suas leituras de Mihail Bakhtin, consistiria na relação vertical entre o(s) texto(s) de que deriva o segundo com a relação de horizontalidade entre o *sujeito da escritura* (emissor) e o *destinatário* (receptor). Nesta perspectiva teórica, os signos presentes no texto indicariam as fontes e as influências já que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (Ibid.).

Genette (2006, p. 8), em consonância com o estudo de Kristeva (1974), define a intertextualidade como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro”. Para o crítico francês, porém, ela corresponderia à função exercida pela *transtextualidade*, conceito em sua ótica mais globalizante que reuniria cinco tipos de relações textuais: a

intertextualidade, a *paratextualidade*, a *metatextualidade*, a *arquitextualidade* e a *hipertextualidade*. Logo, a intertextualidade, tal como foi delineada por Kristeva, estaria restrita em Genette às formas da *citação*, do *plágio* e da *alusão*, todas manifestações intertextuais inscritas em um aspecto mais abrangente da textualidade.

Segundo Genette (2006), as relações transtextuais, apesar de sua natureza sistemática, apresentariam certa mobilidade no julgamento dos tipos textuais, de modo que, a hipertextualidade poderia, não raro, comportar a metatextualidade. Exemplo deste fenômeno seria a *Poética* de Aristóteles, pois nela a metatextualidade, relação transtextual da ordem do comentário crítico, deriva do *Édipo* de Sófocles, o que já apontaria para uma segunda manifestação, a hipertextualidade. O mesmo raciocínio aplicar-se-ia ao entrecruzamento entre a paratextualidade e a arquitextualidade. Esta última, de natureza classificatória e, portanto, integrada aos gêneros literários, poderia coexistir com aquela primeira; é o caso do *prefácio* que, sendo um índice paratextual, assim como o *título*, a *epígrafe* ou a *advertência*, apresenta uma estrutura singular configuradora de um gênero.

Dentre as relações transtextuais elencadas por Genette, uma tem maior destaque para o crítico literário: a hipertextualidade. Esta última consistiria na *transformação* de um texto B, nomeado por ele *hipertexto*, a partir de um texto A, ou, *hipotexto*. Uma vez que o texto literário resulta de outro preexistente, uma importância capital dá-se à delimitação das fontes motivadoras do texto segundo ou *palimpsesto*.

Em nossa pesquisa realizada pela leitura de *Espumas Flutuantes* (1870), *Os escravos* (1883) e *Poesias coligidas* (1913), estas duas publicações póstumas, mapeamos as fontes das leituras do poeta baiano onde a presença de Musset aparece de maneira recorrente através de epígrafes, alusões, traduções, transestilação e comentário crítico. Traçamos abaixo um quadro das ocorrências da leitura mussetiana nos escritos castroalvino:

Hipertexto castroalvino/ Data	Livro	Hipotexto mussetiano	Livro	Manifestação Transtextual
“O laço de fita” (Julho de 1868)	<i>Espumas Flutuantes</i>	“À Pépa”	<i>Primeiras Poesias</i>	Alusão intertextual (personagem)
“A volta da primavera” (Junho de 1869)	<i>Espumas Flutuantes</i>	“A noite de agosto”	<i>Poesias Novas</i>	Epígrafe paratextual

“Adormecida” (Novembro de 1868)	<i>Espumas Flutuantes</i>	“Rolla”	<i>Poesias Novas</i>	Epígrafe paratextual
“A uma estrangeira” (2 de Julho de 1870)	<i>Espumas Flutuantes</i>	“Adeuses à Suzon”	<i>Poesias Novas</i>	Epígrafe paratextual
“Murmúrios da tarde” (12 de Outubro de 1869)	<i>Espumas Flutuantes</i>	“A noite de maio”	<i>Poesias Novas</i>	Epígrafe paratextual
“Uma página da escola realista” (1870)	<i>Espumas Flutuantes</i>	“Rolla”	<i>Poesias Novas</i>	Epígrafe paratextual
“Coup d’étrier” (1 de Junho de 1870)	<i>Espumas Flutuantes</i>	Anedota	(...)	Anedota metatextual
“O derradeiro amor de Byron” (Agosto de 1870)	<i>Os escravos</i>	“À la Malibran”	<i>Poesias Novas</i>	Epígrafe paratextual
“O eco” (1866)	<i>Poesias Coligidas: Fragmentos (prosa)</i>	“Rolla”	<i>Poesias Novas</i>	Alusão intertextual
“Impressões” (s/d)	<i>Poesias Coligidas: Fragmentos (prosa)</i>	Anedota	(...)	Crítica literária metatextual
“Adeus” (17 de novembro de 1869)	<i>Poesias Coligidas: Originais</i>	“A noite de outubro” “Lembranças”	<i>Poesias Novas</i>	Epígrafe paratextual
“Se eu te dissesse” (15 de Agosto de 1870)	<i>Poesias Coligidas: Originais</i>	“À Ninon”	<i>Poesias Novas</i>	Transtilização
“Em que pensas?” (1 de Junho de 1871)	<i>Poesias Coligidas: Originais</i>	“À Pépa”	<i>Primeiras Poesias</i>	Epígrafe paratextual
“Madri” (27 de Julho de 1870)	<i>Poesias Coligidas: Traduções</i>	“Madrid”	<i>Primeiras Poesias</i>	Tradução
“Veneza” (27 de Julho de 1870)	<i>Poesias Coligidas: Traduções</i>	“Venise”	<i>Primeiras Poesias</i>	Tradução
“Chanson” (11 de Agosto de 1870)	<i>Poesias Coligidas: Traduções</i>	“Chanson”	<i>Primeiras Poesias</i>	Tradução
“Otávio” (30 de Agosto de 1870)	<i>Poesias Coligidas: Traduções</i>	“Octave”	<i>Primeiras Poesias</i>	Tradução

A investigação das fontes hipotextuais solicitadas pelo poeta brasileiro deixa transparecer que a influência da poesia mussetiana não constituiu num fato acidental. E, se os laços entre os poetas se estreitam pelas afinidades extraliterárias³⁰, de modo igual poderemos estabelecer uma aproximação literária. Como demonstrado no quadro supracitado, as leituras mussetianas realizadas por Castro Alves compreenderam, de modo significativo, os anos de 1868 a 1871 e se mostraram determinantes na poesia de feição lírico-amorosa do poeta. Essa constatação não passou despercebida pelo autor da *Revisão* que, refutando a opinião de que a presença de Hugo afastaria o poeta brasileiro da influência mussetiana, contrapôs-se ao juízo crítico de Xavier Marques, crítico baiano responsável por uma das primeiras biografias de Castro Alves (HADDAD, 1953c, p. 108). Transcrevemos abaixo o julgamento sobre a questão:

Demais, uma influência literária veio em tempo predominar-lhe no espírito: a natureza equilibrada, o gênio sadio de Victor Hugo prevaleceu nele a *sugestões dissolventes de Musset*, que ensinava: dissipar a vida, enquanto Heine e seu discípulo Azevedo ensinavam a rir da morte. [Grifos nossos] (MARQUES, 1997, p. 52)

As “sugestões dissolventes” às quais o crítico alude e com as quais Haddad não está de acordo obliterariam, de fato, o quadriênio documentado pela leitura efetuada por Castro Alves do poeta parisiense. Há dois modos de reconhecer o ingresso deste último nos versos castroalvinos; ora pela leitura mussetiana contaminada pela influência da geração byroniana no Brasil; ora pelo desvio desta orientação, colocando o poeta mais próximo aos temas abordados por Musset. (FARIA, 1971, p. 5). No primeiro caso, esta impressão inicial sobre Musset põe em destaque um poeta “desfigurado pelo byronismo brasileiro” (Ibid.); Verificamos esta leitura através da rara atividade de crítica literária exercida pelo poeta baiano:

Sigamos o Sr. Mendonça no entoar variado de suas canções, ora tristes como o último suspiro de Eurotas, ora apaixonadas como a Geórgia de Azevedo, ora severas como um canto davídico. (...) Então o coração pulula na estreiteza do peito, a idéia quer transbordar dos limites do crânio, a canção prorrompe. E o ideal, como a inocência, ergue o seu canto de admiração à

³⁰ Sobre a proximidade biográfica entre os escritores, rever a nota 26.

virgem. (...) Depois êsse adorar se torna paixão e segue seu poetar, a Musset, vertiginoso de volúpia, ébrio de gozo. (Impressões – ALVES, 1960, p. 678)

Na apreciação crítica às *Poesias* (1861) do Sr. Mendonça³¹, predomina o comentário de Castro Alves dominado por um Musset byroniano, assinalado pelo arroubo da volúpia e do prazer sexual. Esta mesma imagem é retomada dois anos após, em 1866, em uma de suas contribuições literárias ao jornal recifense *A luz*, desta feita através do delineamento tétrico da fronte macilenta do poeta francês, influência de como os antecedentes a Castro Alves leram-no à luz do byronismo: “Oh! Não te espantes se às vezes sou rúbida, como o primeiro sorriso de Safo, e às vêzes pálida como a fronte do môço autor de Jacques Rolla”. (*O eco* – ALVES, 1960, p. 695).

A segunda maneira, e na qual se apoia a nossa pesquisa, pode ser percebida pelos últimos anos de atividade poética do escritor brasileiro em que se verifica uma leitura mais profunda de Alfred de Musset. Neste momento, os temas veiculados ao Mal do Século cedem àqueles recorrentes à obra mussetiana, a saber, o amor, a mulher e a melancolia. Em Castro Alves, a transtextualidade com a obra de Musset se mostra bem documentada através de duas presenças marcantes: a tradução e a epígrafe. Em termos estatísticos, esta última predomina sobre a primeira, sendo nove ocorrências (somando a epígrafe dupla do poema “Adeus”) contra quatro traduções. Acresce a esta constatação a nota curiosa de que Musset é mais epigrafado que Hugo em três citações a mais. (MARQUES JÚNIOR, 1997, p. 41-46).

Como já havíamos observado, a relação transtextual entre o poema segundo com o texto requisitado não pode ser entendida como mera reprodução deste por aquele, de modo que a imitação, enquanto acepção perjorativa de cópia, não correspondeu ao empreendimento literário do poeta Castro Alves daquilo que este colheu de suas leituras do francês. Logo, no caminho trafegado pela análise comparada da poesia entre os dois poetas em estudo, a identificação das fontes textuais representa a primeira parada de nosso percurso investigativo.

As epígrafes, portadoras dos temas mussetianos e assimiladas pelo poeta brasileiro, interessa-nos mais pelo processo de transformação que sofreram na reescritura textual que propriamente pela imitação servil às fontes primárias:

³¹ Antônio Augusto de Mendonça Júnior (1830-1880), poeta e repentista baiano, autor de *Poesias* (1861). Castro Alves o conheceu nas festividades cívicas promovidas por Abílio César Borges nos outeiros do Ginásio Baiano. Em uma delas, o poeta dos escravos recitou a primeira das várias poesias escritas em homenagem ao 2 de Julho. O Sr. Mendonça, como poeta convidado, participou dos eventos declamando poesia e lançando motes para os jovens alunos desenvolverem na ocasião.

Comprova-se assim, uma vez mais, que a literatura nasce da literatura, constituindo uma tradição, de modo que a busca das fontes primeiras (infinitamente recuadas) interessa menos do que o estudo da intertextualidade, isto é, do modo como cada poeta reinterpreta e renova essa tradição. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 106)

É sobre esta reinterpretação e renovação dos temas estrangeiros que incide o trabalho do estudo comparativo. Castro Alves, tomado pela consciência de nacionalidade que atingiu os nossos românticos, fez incursões na poesia estrangeira, reaproveitando os referentes locais para sua atividade poética. É o que se deixa transparecer na reelaboração do tema da prostituta redimida pela inocência juvenil como se vê na Marion de Musset:

*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.*
(Rolla – MUSSET, 2009, p. 278)

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.
(*Adormecida* – ALVES, 1960, p. 124)

Em “Rolla” (1833), poema do Mal do Século francês, o jovem *blasé* Jacques Rolla, dissipando em três anos todo seu pecúlio, decide se suicidar nos braços de Marion, menina de quinze anos prostituída por sua mãe. A passagem supracitada de Musset revela o momento de contemplação da jovem adormecida em suas formas impúberes: “presque une jeune femme;/ Rien n’est encor formé dans cet être charmant.” (Ibid.). (“quase uma moça;/ Nada ainda está formado neste ser encantador”). Na releitura de Castro Alves, a sugestão da imagem é reaproveitada dentro de um contexto nacional. A “belle Marion dormant dans son grand lit.” (Ibid. p. 281) (“bela Marion dormindo na sua grande cama”) dá lugar à moça adormecida na rede. A inserção do elemento autóctone é reforçada pelas estrofes subsequentes em que aparece a natureza brasileira ora pelos cheiros provocantes da noite tropical emanados pelas silvas da campina, ora pela aparição do jasmineiro, oscilando ao sabor da brisa: ““Stava aberta a janela. Um cheiro agreste/ Exalavam as silvas da campina.../ (...)De um jasmineiro os galhos

encurvados,/ Indiscretos entravam pela sala,/ E de leve oscilando ao tom das auras,/ Iam na face trêmulos – beijá-la.” (ALVES, 1960, p. 124).

Trata-se, logo, de uma relação transtextual por aclimatação, ou seja, “a substituição da paisagem estrangeira pela paisagem brasileira” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 105). Não se trata, porém, de rechaçar o elemento cultural estrangeiro em prol de um nacionalismo exacerbado e xenófobo, mas verificamos nesta postura do escritor brasileiro uma afinidade com a literatura europeia tomada de empréstimo para a construção de uma identidade nacional. No processo de formação da nacionalidade, percebe-se uma convergência entre o *universal* extraído da literatura estrangeira e o *local* distintivo de outras produções literárias:

Com isto já é possível indicar os elementos que integram a renovação literária designada genericamente por Romantismo – nome adequado e insubstituível, que não deve porém levar a uma identificação integral com os movimentos europeus, de que constitui ramificação cheia de peculiaridades. Tendo-se originado de uma convergência de fatores locais e sugestões externas, é ao mesmo tempo nacional e universal. O seu interesse maior, do ponto de vista da história literária e da literatura comparada, consiste porventura na felicidade com que as sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais, resultando um momento harmonioso e íntegro, que ainda hoje parece a muitos o mais *brasileiro*, mais autêntico dentre o que tivemos. (CÂNDIDO, 1997b, p. 15)

A “estilização” dos textos aqui produzidos a partir das matrizes europeias consistiu numa prática recorrente aos nossos poetas românticos e assinalou o processo de formação do cânone literário. Neste sentido, a noção de autonomia e originalidade foi uma falácia defendida pela crítica literária do século XIX e, se conseguiu satisfazer ideologicamente ao programa estético dos poetas brasileiros, não correspondeu à realidade de suas produções literárias tributárias de uma tradição já consolidada. (CÂNDIDO, 2002, p. 100 -101). Logo, o posicionamento crítico que visa apenas ao problema das fontes e das influências naquilo que estas conservam em comum com o texto segundo sem considerar o que este traz de original parece atividade tão extremista quanto à defesa de uma literatura nacional infensa à cultura estrangeira, fato este que faz o crítico Silviano Santiago direcionar-se para o centro desta questão, o que ele considera o “entre-lugar do discurso latino-americano”:

O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e rearticula-o de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. (...) O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. (SANTIAGO, 1978, p. 22-23)

Em seu trabalho de transposição do texto mussetiano para sua poesia, Castro Alves se apropria do temário do amor, da mulher e da melancolia. Estes temas recolhidos de suas leituras e manifestos na forma textual das epígrafes revelam a afinidade literária com o escritor francês. Dentre as poesias tomadas de empréstimo a Musset, “As Noites” (1835-1837), série de poemas líricos de cunho autobiográfico, são as que apresentam uma maior estreiteza temática com os poemas castroalvinos. Folheando as páginas do poeta baiano, verificamos três composições dessa lavra: “A volta da primavera”, “Murmúrios da tarde” e “Adeus”. Em ambos os poetas, o amor é percebido como sentimento maduro, fruto da experiência concreta, sujeito a oscilações de euforia, angústia, esperança, melancolia. O amor é, antes, realização e aproxima o poeta brasileiro muito mais daquele de “As Noites” que de seus antecedentes:

Castro Alves se distingue pelo vigor da paixão que supera os elementos predominantes em outros românticos e, alguns, presentes também na sua obra: dúvida, abatimento, cinismo, melancolia. (...) No plano estritamente pessoal, citemos um exemplo: a intensidade com que exprime o amor, como desejo, frêmito, encantamento da alma e do corpo, superando completamente o negaceio casimiriano, a esquiva de Álvares de Azevedo, o desespero acuado de Junqueira Freire. A grande e fecundante paixão por Eugênia Câmara (até que enfim uma mulher de carne e osso, localizada e datada, após as construções da imaginação adolescente) percorreu-o como corrente elétrica, reorganizando-lhe a personalidade, inspirando alguns dos seus mais belos poemas de esperança, euforia, desespero, saudade. (CÂNDIDO, 1997b, p. 250).

A concepção cíclica do sentimento amoroso é flagrante na leitura do texto francês e foi devidamente assimilada pelo poeta brasileiro. Esta observação foi feita por Faria: “Finalmente, o tema associado ao renascimento cíclico da natureza e do amor interessou Castro Alves, que também viveu com certa intensidade essas experiências” (1971, p. 6). O

amor análogo ao ciclo da natureza se confunde com o próprio ritmo das estações, com os elementos naturais, a julgar pela escolha dos títulos dos poemas, “A volta da primavera” e “Murmúrios da tarde”, e as sensações que aquela infunde no eu-lírico, “Adeus”. Logo, “Castro Alves se aproxima conscientemente de Musset.” (Ibid, p. 8).

À primeira vista, a apropriação do texto estrangeiro pode nos parecer mero exercício de diletantismo praticado pelo escritor brasileiro, mas um estudo mais detido das implicações psicológicas, da estrutura dos versos e do temário desta série mussetiana auxiliar-nos-ia a entender a assimilação e transposição desta influência em Castro Alves. Para estudarmos a reelaboração dos temas mussetianos no poeta brasileiro, empreenderemos uma análise da série “As Noites” fomentadoras dos poemas castroalvins, através do viés psicanalítico presente no ensaio freudiano *Luto e Melancolia* e na obra *O canibalismo amoroso* de Affonso Romano de Sant’Anna.

Uma vez que a poesia dos últimos anos de atividade literária do poeta brasileiro se revelou impregnada do lirismo de Musset como foi observado, resta-nos doravante compreender as raízes psicológicas que se mostram presentes no texto francês e como este influenciou na fatura dos poemas de Castro Alves.

3. O canibalismo amoroso

No subcapítulo anterior, expusemos o catálogo da presença mussetiana na obra castroalvina. Interessa-nos desde agora investigar alguns temas recorrentes à poesia dos escritores em estudo, a saber, a melancolia, o amor e a mulher. Recorremos para essa ação a uma abordagem psicanalítica deste temário a fim de elucidar adiante na análise dos poemas de Castro Alves o processo de assimilação e de transposição sofrido na passagem de um texto para o outro.

Advertimos anteriormente que a sondagem das fontes literárias corresponderia a uma primeira etapa de nossa pesquisa. Pretendemos também penetrar na estrutura do texto, no estudo da organização composicional dos poemas a serem analisados, confrontando as rimas, a estrofação, o verso, a imagem elaborados pelos poetas em destaque. Nossa compreensão da análise textual excede, no entanto, o escamoteamento dessa estrutura organizacional, tendo por escopo igualmente a representação dos temas selecionados por uma abordagem de orientação psicanalítica. Assim, seguindo os princípios de Sant'Anna (1993), partimos para o estudo do *inconsciente dos textos*, uma vez que o que se põe neles encobertos pode muito revelar da *ideologia* de uma sociedade:

Entender o inconsciente desses poemas é entender o inconsciente de uma comunidade e, portanto, sua ideologia amorosa. Assim, o que seriam neuroses individuais se transformam em alucinações coletivas, socializadas pela linguagem literária. Nesse sentido, tomo o *texto como uma manifestação onírica social*. Considero o texto como uma forma de sonho coletivo, pois os leitores abrem o seu imaginário às provocações do imaginário do poeta e aí se hospedam. [grifos do autor] (SANT'ANNA, 1993, p. 12)

O método de análise do texto literário empreendido pelo crítico mencionado encontra apoio nas formulações teóricas da psicanálise freudiana. A expressão *inconsciente dos textos* de que fala Sant'Anna está em conformidade com os primeiros trabalhos de Freud sobre a investigação do psiquismo. Em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, constata-se igualmente a preocupação do escritor vienense em estabelecer a relação existente entre as superstições, os mitos e as religiões com a ação do inconsciente. Para Freud (2006a), o

homem supersticioso desconhece as motivações inconscientes que regem a sua vida cotidiana, projetando para a realidade externa o que ele toma como eventos do acaso³². O descrédito para com a casualidade da vida, evidente na sociedade moderna, não diz respeito às civilizações pré-científicas que forjaram seus mitos e religiões a partir da projeção de suas razões psicológicas, ainda que as desconhecessem (FREUD, 2006a, p. 158). Segundo Freud, a superstição dos antigos se justificava pelas ações casuais, seus atos falhos no dizer psicanalítico, que, velando algo ao seu conhecimento, careciam de ser interpretadas por refletirem diretamente na realidade externa. Não era, pois, a eles acessível aquilo que, de fato, permanecia encoberto: as implicações do inconsciente³³.

A metapsicologia, termo cunhado por Freud, que enxergava no inconsciente a ferramenta principal para o entendimento dos fenômenos psíquicos, traz à tona uma de suas preocupações que era o estudo da metafísica. Laplanche e Pontalis reconhecem uma equivalência entre os dois termos (*metapsicologia/metafísica*), assinalando a investida freudiana de enveredar por um campo que não se restringisse unicamente à medicina. Além de atrelada a uma conceituação tópica do aparelho psíquico, a metapsicologia seria também responsável por “uma tentativa científica de restaurar as construções ‘metafísicas’; estas, como as crenças supersticiosas ou certos delírios paranóicos, projetam em forças exteriores o que na realidade é próprio do inconsciente.” (LAPLANCHE e PONTALIS, 1998, p. 284). É em trabalhos metapsicológicos como *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* que Freud vai denunciar a psicologia encoberta nos mitos e credices populares:

³² Freud se refere neste ponto a um episódio anedótico que lhe sucedeu com uma de suas pacientes de idade avançada. Tendo o cocheiro que o encaminhava à residência desta senhora parado em uma casa de igual número e semelhante a esta, mas situada numa rua paralela, o médico reprovou-o pela distração. No entanto, o incidente serviu para que conjecturasse a hipótese de ele mesmo, imerso em seus pensamentos e fazendo o percurso a pé, errasse a casa da paciente. O evento serviria, segundo Freud, para diferenciar a ação do acaso na visão do supersticioso e do psicanalista. No primeiro caso, o cocheiro interpreta o acontecido supersticiosamente, inferindo em sua ação casual um sinal de que a velha senhora morreria no ano seguinte. No segundo caso, o médico atribuiria às motivações de seu inconsciente como determinantes no equívoco cometido, revelando o seu desejo de não reencontrá-la por muito mais tempo como uma possível interpretação ao ocorrido. Assim, o supersticioso faz a leitura dos eventos do acaso, projetando para os acontecimentos futuros aquilo que ele observa de seus atos falhos. Ao passo que a psicanálise, enquanto ciência, encontraria naquilo que está obscurecido pelo inconsciente como responsável pelas ações diárias. (FREUD, 2006a, p. 156-157).

³³ Para ilustrar o seu raciocínio, Freud toma como exemplo a leitura que um romano faria de um incidente interpretado como maus augúrios e que o impelia a abandonar uma missão. Mesmo desconhecendo esse mecanismo do inconsciente, o romano que desistia de uma empreitada por haver tropeçado na soleira de sua casa haveria também compreendido melhor que o homem moderno descrente esse funcionamento psíquico, pois o tropeço seria uma manifestação exteriorizada de sua dúvida, de uma força interna de seu psiquismo que atuasse no sentido contrário de sua intenção e vontade de combater.

Creio que grande parte da visão mitológica do mundo, que se estende até as mais modernas religiões, *nada mais é do que a psicopatologia projetada no mundo externo*. O obscuro reconhecimento (a percepção endopsíquica por assim dizer) dos fatores psíquicos e das relações do inconsciente espelha-se [...] na construção de uma *realidade sobrenatural*, que se destina a ser retransformada pela ciência na *psicologia do inconsciente*. Poder-se-ia ousar explicar dessa maneira os mitos do paraíso e do pecado original, de Deus, do bem e do mal, da imortalidade etc., e transformar a metafísica em metapsicologia. [grifos do autor] (FREUD, 2006a, p. 157-158).

A *psicologia projetada* fomentadora dos mitos a qual o excerto supracitado faz alusão é o argumento do qual Sant’Anna lança mão para a análise do texto literário³⁴. Para Freud (2006a), os mitos e superstições do homem ocultariam as implicações psíquicas do inconsciente, devendo, portanto, ser submetidas à interpretação. O texto literário, de maneira similar, através de seus códigos lingüísticos, as figuras de retórica como a metáfora e a metonímia, registram a ação desse inconsciente que, para Sant’Anna, é mais do que a manifestação individual do poeta, mas a representação de um inconsciente historicizado, socializado, nomeado como *inconsciente do texto*³⁵.

O inconsciente³⁶, conceito-chave para o entendimento da teoria freudiana, “é uma espécie de arquivo secreto da história não-oficial de cada ser humano – sendo que uma parte do que é considerado ‘secreto’ ou proibido depende de cada época, de cada cultura”. (KEHL, 1987, p. 485). O texto literário absorve parte da *ideologia* amorosa aludida por Sant’Anna

³⁴ Salientamos que os estudos metapsicológicos de Freud, apesar de um enfoque direcionado à análise dos mitos e superstições, ainda tem por fim a sustentação de seus postulados teóricos, o que implica dizer que seu trabalho apresenta um caráter científico. Porém, em *Canibalismo Amoroso*, mesmo que familiarizado com os conceitos psicanalíticos, tais como *pulsão*, *libido*, *ego*, os quais são aplicados no desenvolvimento de seu trabalho, Afonso Sant’Anna empreende um estudo do texto literário – especificamente, no seu caso, o texto poético – voltado para a representação das manifestações do inconsciente. Trata-se, logo, do caminho contrário percorrido pela psicanálise freudiana. Se em Freud, percebemos a intenção de investigar os mitos como reflexo do inconsciente a fim de estudar seus mecanismos internos, Sant’Anna toma a teoria já consolidada, os conceitos freudianos, para, através da explicação do funcionamento psíquico, abordar a representação daqueles no texto literário. A teoria psicanalítica seria o ponto de partida para que o crítico brasileiro abordasse o imaginário também como estrutura do texto literário, este, obviamente, sendo entendido como o resultado dos processos do inconsciente.

³⁵ A respeito de sua intenção de estudar o imaginário social, Sant’Anna é muito claro: “Adianta que este *não é um estudo psicanalítico de autores, mas de obras e textos*. Não estou, em princípio, interessado em detalhes biográficos de determinados indivíduos, mas preocupado em localizar em seus textos os *sintomas* que revelam o inconsciente da escrita. Desse modo, estou interessado no *inconsciente dos textos*” [grifos do autor] (SANT’ANNA, 1993, p. 11).

³⁶ Dentro da linha psicanalítica, a noção de Inconsciente, enquanto sistema do aparelho psíquico, difere de inconsciente na acepção de adjetivo. Num sentido mais largo, o inconsciente corresponde ao material que permanece retido no sistema homônimo, Inconsciente (Ics), inacessível ao campo da consciência. Duas são as tópicas freudianas que postulam uma teoria para o entendimento deste sistema: a primeira no qual o material ou conteúdo da memória que sofreu ação do recalque (operação defensiva que mantém esses conteúdos no Inconsciente) permanece nesse sistema isolado de dois outros, o Pré-consciente (Pcs) e Consciente (Cs); e a segunda tópica na qual os sistemas são rearranjados e redefinidos em novas instâncias psíquicas: o Ego, o Id e o Superego. Nesta remodelação da teoria freudiana, o inconsciente abrangeria todo o Id e grande parte das duas novas instâncias.

que, se escapa em parte ao relato oficial, encontra-se codificado na forma latente deste inconsciente. Ao aprofundarmos na leitura dos textos dos nossos poetas em estudo, Castro Alves e Alfred de Musset, percebemos uma concepção do amor e da mulher em consonância com a teoria psicanalítica.

Em *O Canibalismo Amoroso*, Sant’Anna (1993) propõe um estudo da interdição e do desejo na história da cultura ocidental à luz da psicanálise freudiana. Aplicando o método psicanalítico a um recorte da lírica brasileira, o crítico literário aborda a representação da figura da mulher na evolução do pensamento de uma sociedade patriarcal e falocêntrica como a do século XIX e XX no Brasil. A escrita literária, espaço restrito ao poeta, mostrou-se como lugar da expressão do desejo masculino, representativo de um inconsciente ideológico, onde a voz da mulher se mantia silenciada. O corpo feminino, enquanto objeto³⁷ de desejo, era o território onde o homem “projetava os seus próprios fantasmas” (SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 12). Revisitando o mito de mulheres fatais da cultura greco-cristã, Sant’Anna comenta que o imaginário amoroso dos poetas reservou à mulher o binômio entre o “temor de Eva e o amor de Maria.” (Ibid, p. 13).

O Romantismo contribuiu para reforçar o enquadramento do corpo feminino na categoria de objeto e, antes, objeto tangível para ser incorporado que objeto de visualidade³⁸. Segundo Sant’Anna, as metáforas de desejo na lírica brasileira romântica eram mais concretas que as da estética neoclássica e, sobretudo, voltadas para a oralidade. Esta assume um sentido restrito no estudo do crítico brasileiro:

³⁷ A noção de objeto, na perspectiva psicanalítica, admite uma abrangência maior que a sua acepção no senso comum. Como nos revela Garcia-Roza, a partir da leitura dos artigos freudianos *Os instintos e suas vicissitudes* (1915) e *Três ensaios da sexualidade infantil* (1905), o conceito de objeto estaria fundado em uma meta ou objetivo voltado para a satisfação sexual. (GARCIA-ROZA, 2007, p.122). Isso implica compreender o sexual no nível do psiquismo que Freud nomearia pelo termo de *pulsão*, a energia psíquica que atua no inconsciente. O objeto não seria, portanto, apenas aquilo que se opõe ao sujeito, mas “a coisa em relação à qual ou através da qual a pulsão é capaz de atingir seu objetivo” (FREUD, 2006c, p. 68). Garcia-Roza (2007) ressalta o primado da pulsão sobre o(s) objeto(s), uma vez que o objetivo das ações que ocorrem no psíquico é a realização do prazer; logo, o objeto seria um *meio* para a satisfação de uma pulsão. Esse objeto pode ser ainda variável em número, podendo ser mais de um, e natureza, podendo ser uma segunda pessoa em oposição ao sujeito, o próprio sujeito, como também as partes de seu corpo. Em *Três ensaios*, um segundo sentido é atrelado ao verbete. O objeto é compreendido não somente pela *meta*, mas pela relação que estabelece com o seu entorno, com o seu mundo. Freud definiria essa relação, explicando que a criança atravessa fases conhecidas como pré-genitais que orientarão na escolha sexual de seu objeto de amor em uma fase genital consecutiva a estas. Se nas primeiras, ela enxerga os objetos parciais (seio, dedo, chupeta) unicamente como meios para a satisfação do prazer, nesta última temos o surgimento da escolha do objeto representada pela figura dos pais. Nesta fase genital, o que prevalece não é mais a pulsão em relação a um objeto indistinto, mas a maneira como esta se dá na relação com um objeto definido. Na visão freudiana, o amor nasceria neste momento em que os objetos deixam de ser parciais para a criança e são compreendidos em sua totalidade enquanto objetos de escolha, objetos de amor. (GARCIA-ROZA, *op. cit.*, p.122-123).

³⁸ Discutiremos, mais à frente, no subcapítulo 1.2, essa oposição entre visualidade e oralidade na lírica brasileira.

Oralidade como impulso de incorporação do objeto de desejo. Oralidade como um canibalismo afetivo, imaginário e, portanto, simbólico. É nesse sentido que a lírica amorosa romântica vai utilizar a metáfora do “comer” em lugar de possuir e fazer amor. (Ibid. p. 21)

O canibalismo amoroso no discurso poético se justifica pelo assomo de metáforas que apontam para esta oralidade, já que “os textos românticos exibem uma insistência nas palavras ‘boca’, ‘beijos’ e ‘seios’, quando se trata da relação entre dois amantes brancos” (Ibid.). Para Sant’Anna (1993), essa leitura psicanalítica das relações amorosas encontra respaldo teórico na obra *Três ensaios da sexualidade infantil* (1905), onde Freud explana a ideia de que, em seu processo de formação e desenvolvimento sexual, a criança recobra a sensação de prazer em práticas orais como morder, chuchar, sorver, outrora atribuídas à finalidade primeira de nutrição: “Está claro, além disso, que o ato da criança que chucha é determinado pela busca de um prazer já vivenciado e agora relembrado” (FREUD, 2006b, p. 104). A título de exemplo, o chuchar adquire, na investigação psicanalítica, sentido de manifestação sexual ao qual Freud nomeia de autoerotismo³⁹.

A oralidade, fase pré-genital sucedida por outras duas, a anal e a fálica⁴⁰, e retomada na vida sexual adulta, encerra uma concepção canibalesca do amor. Laplanche e Pontalis assinalam o termo como exprimindo “de modo figurado as diferentes dimensões da incorporação oral: amor, destruição, conservação no interior de si mesmo e apropriação das qualidades do objeto” (1998, p. 59). Dentro da linha psicanalítica, o amor canibalesco compreende duas ações que se sucedem na dinâmica das relações humanas: a *identificação* e a *incorporação*. A primeira é assinalada pela identidade, em parte ou total, que a criança encontra com aqueles que a ajudam na sua dependência e desamparo: “a criança aprende a amar outras pessoas que a ajudam em seu desamparo e satisfazem suas necessidades, e o faz

³⁹ O autoerotismo, na formação da sexualidade infantil, é registrado por Freud como o momento em que o lactente encontra satisfação sexual com o próprio corpo extraíndo dele alguma satisfação. Salienta-se que um dos traços desse comportamento é a desvinculação da sensação de prazer dos objetos externos. Assim, a apreensão do seio materno pela criança é percebida por esta como parte integrante do seu próprio organismo.

⁴⁰ É ainda em *Três ensaios* que Freud postula as fases do desenvolvimento sexual infantil como determinantes na formação e escolha sexual da vida adulta. A primeira, a fase oral ou canibalesca, caracteriza pelo desejo da criança em incorporar através da ingestão e deglutição os objetos que a rodeiam; a segunda, fase anal ou sádico-anal, em que a criança, substituindo a boca como fonte de prazer da fase anterior pelo esfíncter, exerce a sensação de domínio sobre a massa fecal que expele do tubo entérico ou nele retém; e a terceira, formulada *a posteriori* em *A organização genital infantil* (1923), centralizada na importância que a criança do sexo masculino dá ao seu órgão genital e, em contrapartida, o sentimento de inferioridade despertado na criança do sexo feminino pela ausência deste ao qual Freud havia nomeado em trabalhos anteriores como “complexo de castração”. (GARCIA-ROZA, 2007, p. 103-106).

segundo o modelo de sua relação de lactente com a ama e dando continuidade a ele” (FREUD, 2006b, p. 129); e a consecutiva que se constrói pelas ações de penetração, destruição e assimilação das qualidades do objeto eleito (LAPLANCHE e PONTALIS, *op. cit.* p. 239).

O modelo de amor reproduzido nas experiências futuras é o da mãe provedora, e “não é sem boas razões que, para a criança, a amamentação do seio materno torna-se modelar para todos os relacionamentos amorosos. *O encontro do objeto é, na verdade, um reencontro*”. [grifos nossos] (FREUD, 2006b, p. 128). Em *Luto e Melancolia* (1915 – 1917), diferenciando um quadro clínico do outro, Freud recupera o conceito de identificação para dar sentido aos sintomas encontrados na melancolia. Antes de chegar a esta reflexão, ele descreve e discrimina os dois estados na introdução de seu ensaio.

Em linhas gerais, o estado de luto apresenta uma estreiteza notória com o comportamento melancólico. Atendo-se a um estudo de natureza psicogênica, o escritor vienense nos aponta a perda de um objeto de desejo como o motivo desencadeador dessas duas condições:

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto. (FREUD, 1974, p. 275)

Dado o parentesco dos sintomas quanto à reação diante de uma perda, Freud prontamente assinala os nuances que os distingue. Inicialmente alguns traços os aproximariam como o abatimento profundo, a apatia, o desamor, o desinteresse pela realidade externa do mundo; com este último justificando o comprometimento da capacidade de amar, uma vez que o mundo externo não evoca o objeto perdido⁴¹. No entanto, o caráter patológico da

⁴¹ O conceito de *objeto* em *Luto e Melancolia* está profundamente relacionado a dois outros: *pulsão* e *ego*. Como a teoria psicanalítica compreendia a sintomatologia dos pacientes fundada em questões psíquicas, e não meramente somáticas, observou-se na evolução do pensamento freudiano a preocupação de definir, desde o seu início, o funcionamento do aparelho psíquico. A clássica definição de *Ego* como instância mediadora do *Id* e do *Superego*, partes do aparelho psíquico atribuídas respectivamente ao prazer e à censura, foi formulada posteriormente ao conhecido ensaio de 1915, não fazendo, pois, parte da primeira tópica em que Freud se atém a outros conceitos como Consciente (Cs), Pré-consciente (Pcs) e Inconsciente (Ics). Como nos esclarece LAPLANCHE e PONTALIS (1998, p. 124-138), na segunda teoria tópica do aparelho psíquico, o *Ego* não se

melancolia reconhecida pela diminuição da auto-estima diferiria do luto, para qual o tratamento médico seria desnecessário.

A concepção dos fenômenos psíquicos que aparece em *Luto e Melancolia* (1915-1917) está em harmonia com os conceitos definidos em obras anteriores como *Três ensaios da sexualidade infantil* (1905) e *Os instintos e suas vicissitudes* (1915). Neste último artigo metapsicológico, Freud define o objeto como meio para a satisfação sexual do sujeito (ego), complementando mais tarde, em *Três ensaios* (1905), que a criança, em uma fase oral da primeira infância, apreende os objetos externos do mundo que a rodeia com o mesmo objetivo da realização do prazer. Em termos psíquicos, cabe à pulsão a atividade de exercer uma pressão para que a energia interna e inerente ao psiquismo – Freud a nomeia de *libido* – tenha por meio, ou seja, por alvo de sua satisfação, o objeto. Logo, o que legitima a compreensão dos sintomas de luto e melancolia no ensaio homônimo do pai da psicanálise é a aceitação do postulado teórico que delega à instância psíquica do ego a função de orientar esta energia psíquica a um objeto.

O conceito de objeto em *Luto e Melancolia* (1915-1917) está em acordo com a formulação da teoria da libido. Em *Três ensaios* (1905), Freud estabelece uma ligação entre o *ego* e o *objeto*, fazendo deste não apenas um alvo para onde se destinaria a libido, mas um objeto de eleição do sujeito. Segundo Freud, na fase genital, os objetos já não são parciais, como aqueles em que a criança investe a libido na primeira infância, mas são percebidos em sua totalidade, uma vez que agora se referem à figura dos pais.

restringiria a uma parte constitutiva do psiquismo, mas aquela mais privilegiada onde atuariam os processos e funcionamento psíquicos: na primeira tópica, sua conceituação envolvia a noção de estrutura consciente e global. Na remodelação da teoria freudiana, ele assume as funções antes executadas no Conciente e Pré-conciente, sistemas responsáveis por manter o material recalcado no Inconciente, e configurar-se-ia, desde então, enquanto estrutura predominantemente inconciente. Assim, o *Ego* apresentaria uma parte consciente a qual Freud nomeou posteriormente de *núcleo do ego* e aquela para onde era projetado o conteúdo recalcado – o inconciente. Quanto à pulsão (No alemão, *Trieb* denota a ação de impelir), “processo dinâmico que consiste numa pressão ou força que faz o organismo tender para um objetivo” (Ibid. p. 394), um outro termo se destaca, o de *libido*. Em *Três ensaios*, Freud estabelece a analogia da libido à fome como instinto de nutrição; neste caso, a comida exerceria o papel de *objeto* para onde a libido, ou seja, o desejo em busca da satisfação, se direcionaria. Intimamente ligada ao conceito de *pulsão*, ela seria a energia psíquica subordinada a esta ação. É ainda em *Três ensaios* que se verifica a dinâmica da libido estabelecida entre o *Ego* e o *objeto* postulada através da *teoria da libido*. Neste tópico do terceiro ensaio sobre a sexualidade infantil, Freud esclarece que a *libido*, enquanto energia psíquica de origem sexual, apresenta uma relação econômica entre o *Ego* e o *objeto*, ou seja, a medida que a sua concentração aumenta neste, observa-se uma diminuição naquele. Essa constatação implicaria em conceber primeiramente o *Ego* como um reservatório de libido, de onde esta fluiria em direção aos objetos, podendo novamente retornar àquele. Surgem, a partir desta observação, duas expressões cunhadas por ele: a *libido do ego* e a *libido do objeto*. Ambas funcionando em harmonia, “a libido objetal diminui quando aumenta a libido do ego, e vice-versa” (Ibid. p. 268). O *objeto*, em oposição ao *Ego*, seria o destino da energia pulsional que assumindo essa orientação convencionalizou-se a chamar em psicanálise *libido do objeto*, embora sua origem remeta àquele. No tocante ao funcionamento do psiquismo, esta relação existente entre as duas libidos tornar-se-á imprescindível à compreensão do quadro de melancolia em *Luto e Melancolia*.

A relação entre o *ego* e o *objeto* apresenta um caráter econômico no funcionamento do psiquismo, ou seja, a energia que sai deste é retida naquele e vice-versa, sem que esta jamais se dissipe⁴². Em *Luto e Melancolia* (1915-1917), o luto seria marcado por um grande investimento da libido⁴³; A perda do objeto de amor não é aceita sem relutância por quem sofre o luto. Freud ressalta que, em nível psíquico, há um grande investimento desta libido por parte do ego no objeto de amor que este primeiro, na falta daquele outro, rejeita abandonar. (FREUD, 1974, p. 276). É necessário, pois, que o sujeito enlutado elabore sua perda, ou seja, retire gradualmente a energia psíquica investida no objeto perdido, ligando-a a outro que o substitua. Conclui-se, portanto, que, o luto é um estado temporário. Embora o ego renuncie a aceitação da perda, “prolongando-se psiquicamente [...] a existência do objeto perdido” (Ibid, p. 277), a energia da libido é retirada gradualmente dele⁴⁴. Assim, quando o trabalho de luto chega ao fim, “o ego fica outra vez livre e desinibido” (Ibid.).

Na melancolia, presenciamos também uma perda; esta falta, porém, pode ser de ordem ideal, não necessariamente sensível, material, em que o objeto foi retirado da consciência, opondo-se, assim, ao luto, “no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda.” (Ibid, p. 278). No quadro melancólico, “o objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor.” (Ibid.). Logo, mesmo que haja supostamente uma consciência da perda que provocou o seu estado de abatimento, o paciente não saberia justificar o que se perdeu nessa privação.

Apesar da predominância de traços que os aproximam, no percurso do seu ensaio, Freud (1974) aponta algumas singularidades de cada sintoma. Entre os casos que os distinguem, temos que o luto apresenta um quadro clínico muito bem definido, uma vez que o paciente tem consciência do que perdeu e reluta em substituir sua perda, devotando-se ao seu estado penoso (Ibid. p. 276). A melancolia, por sua vez, permanece desconhecida em suas razões para a delimitação do sintoma, sendo conseqüentemente de natureza patológica.

Outra divergência, como já ressaltamos, é a de que a melancolia tem como traço marcante e distintivo do luto a perda da auto-estima. O rebaixamento moral através de práticas de envilecimento e autopunição são também registros do sintoma do melancólico. O

⁴² Cf. a nota 39.

⁴³ Como comenta Laplanche e Pontalis, o termo *investimento* no alemão (*Besetzung*) está muito próximo à linguagem da economia; tomado de empréstimo da linguagem financeira, significa o capital que se investe numa empresa. Analogamente, a libido, enquanto energia psíquica, pode ser investida nos objetos, como também retirada deles.

⁴⁴ Freud acrescenta neste processo de trabalho de luto, também definido em termos psicanalíticos pela expressão *elaboração da perda*, que o prolongamento da existência deste objeto perdido se manifesta por uma realidade fragmentada, vivenciada pelas recordações do sujeito que vive o luto.

sentimento de autodestruição que denuncia o estado melancólico apresenta explicação clínica para Freud:

Se se ouvir pacientemente as muitas e variadas auto-acusações de um melancólico, não se poderá evitar, no fim, a impressão de que freqüentemente as mais violentas delas dificilmente se aplicam ao próprio paciente, mas que, com ligeiras modificações, *se ajustam realmente a outrem, a alguém que o paciente ama, amou ou deveria amar*. [grifos nossos] (Ibid. p. 280)

Refletindo sobre uma justificativa convincente para esta característica do comportamento melancólico, Freud (1974) reconhece no deslocamento da libido do objeto para o ego a chave para a compreensão do quadro clínico: “percebemos que as auto-recriminações são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente” (Ibid.). O conceito de *identificação* que aparece neste ponto do desenvolvimento do ensaio freudiano contribui para a resolução do enigma do quadro melancólico. Na impossibilidade da transferência dessa libido para um novo objeto de desejo, vemos uma identificação do que se privou com o ego. Há, pois, no dizer de Freud, “uma *identificação* do ego com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego” (Ibid, p. 281).

A respeito de como a censura atua no objeto, constata-se em *Luto e Melancolia* (1915-1917) a menção a duas instâncias do aparelho psíquico: o *ego* e o *superego*⁴⁵. Esta última no presente ensaio é denominada de *agente crítico*. Freud não concebe, neste momento do desenvolvimento da teoria psicanalítica, o superego como instância autônoma, mas o compreende como uma parte do ego que se opõe a outra, tomando-a como objeto e exercendo uma atividade crítica. A função de censura que é bem deslindada posteriormente na obra *O ego e o Id* (1923), aparece aqui de forma ainda embrionária, mas imprescindível à compreensão da prática de autopunição comum no quadro da melancolia. Uma vez identificado com o ego, o objeto é atacado pelo superego, instância psíquica responsável pela censura. Logo, as auto-recriminações do ego seriam apenas um deslocamento do julgamento ao objeto perdido, o que explicaria, de igual maneira, a prática autodestrutiva no suicídio:

⁴⁵ Conforme Laplanche e Pontalis, o termo *superego* aparece posteriormente em *O ego e o Id* (1923), sendo “uma das instâncias da personalidade tal como Freud a descreveu no quadro da segunda teoria do aparelho psíquico: o seu papel é assimilável ao de um juiz ou de um censor relativamente ao ego”. (LAPLANCHE e PONTALIS, 1998, p. 497).

A queixa contra si seria portanto uma queixa contra um outro e a autocondenação à morte, um disfarce trágico do massacre de um outro. Concebemos que tal lógica supõe um superego severo e toda uma dialética complexa da idealização e da desvalorização de si e do outro, repousando o conjunto desses movimentos no mecanismo da *identificação*. [grifos da autora] (KRISTEVA, 1989, p. 17)

Como havíamos dito anteriormente, a *identificação* consiste numa primeira etapa da escolha que o *ego* faz do objeto. No sintoma da melancolia, Freud (1974) acrescenta, como consecutivo àquela primeira, o fenômeno da *incorporação* em que “o ego deseja incorporar a si esse objeto, e, em conformidade com a fase oral ou canibalista do desenvolvimento libidinal em que se acha, deseja fazer isso devorando-o” (FREUD, 1974, p. 282). Kristeva (1989) descreve esse quadro, evidenciado em sonhos e alucinações de deprimidos, de *canibalismo melancólico*. O movimento de morder, mastigar e engolir, análogo às ações da criança em sua fase pré-ginital, persiste no imaginário do melancólico como resposta ao seu inconformismo diante da perda do objeto de amor perdido:

Ele [o canibalismo melancólico] manifesta a angústia de perder o outro, fazendo sobreviver o ego, certamente abandonado, mas não separado daquilo que o nutre ainda e sempre e se metamorfoseia nele – que também ressuscita – por essa devoração. (KRISTEVA, *op. cit.*, p. 18).

Embasado nas contribuições da teoria psicanalítica, Sant’Anna (1993) expõe a representação do desejo sexual na nossa cultura, explorando o imaginário construído pelos poetas quando confrontados com a figura da mulher, objeto de seu desejo. Em *O Canibalismo Amoroso* (1993), a análise dos textos poéticos selecionados é efetuada pela representação desta figura feminina presente nos mitos da mãe, da virgem, das ninfas, como em seu oposto, os mitos das mulheres castradoras e fatais⁴⁶.

A seguir, expuseremos a maneira como o tema do amor e da mulher está configurado na poesia dos poetas-alvo de nossa pesquisa e como o inconsciente de seus textos poéticos nos revela uma relação entre o tema amoroso e os ciclos naturais.

⁴⁶ Os capítulos da obra de Sant’Anna já dão indício dessa concepção canibalesca das relações amorosas. Vários também são os poemas analisados que reforçam o canibalismo por evocarem a culinária, a deglutição, a incorporação do outro.

1. O ritmo das estações

Na lírica-amorosa dos poetas em estudo, não rara é a evocação da figura feminina oscilando entre a amante afável e a prostituta maculada. Embora em Castro Alves estas representações não estejam investidas de uma visão misógina como se percebe em Alfred de Musset, o poeta brasileiro se mostrou herdeiro de uma tradição da literatura ocidental que enxerga a relação entre o amor e a mulher por um binômio⁴⁷. As representações negativas que povoam o imaginário de Castro Alves estão intimamente ligadas com o sentimento de perda e de abandono derivado de traições e rupturas das relações amorosas que se inscrevem em sua poética. A perda do objeto amoroso resulta em seu rebaixamento moral, de onde provem essas representações míticas da mulher. Haddad encontra uma semelhança entre os dois poetas ao reatualizarem, em suas produções literárias, os mitos das mulheres fatais:

A mulher em Castro Alves, quando é mais amarga do que a morte como no *Eclesiastes* e é Eva, Pandora, Isis, Helena e Dalila, semeadora de funestas calamidades, a “soberana peste” de São Crisóstomo e dardo agudo do demônio, a “cabeça do crime” de Santo Antônio, a “tênia horrenda” de São João Damasco, “o dardo do escorpião” de São Jerônimo, esta mulher cristã, prende-se muito a tipo igual que enche as páginas de Musset. (HADDAD, 1953c, p. 105).

As leituras mussetianas em muito contribuíram para a construção do imaginário amoroso em Castro Alves. Haddad (1953c) nos ensina ainda que, em algumas composições do poeta brasileiro, prevalece a influência dos contos mussetianos cuja temática do triângulo

⁴⁷ Para a compreensão da lírica-amorosa em Castro Alves, é indispensável adicionar que a representação do feminino, no que tange à poesia de cunho social, atende a um projeto poético-ideológico que redefine o espaço social ocupado pela mulher. Sant’Anna (1993), ao abordar o canibalismo amoroso nos poemas abolicionistas do poeta, ressalta que este não corrobora com o discurso falocêntrico e misógino da erótica romântica (SANT’ANNA, 1993, p. 51). Em análise aos poemas de *A cachoeira de Paulo Afonso*, Sant’anna (1993) revela que “a poesia de Castro Alves realiza uma série de deslocamentos e mesmo de inversões da prática retórica e ideológica comum aos românticos” e acrescenta afirmando que “a liberalidade do poeta nas relações amorosas com as mulheres brancas se complementa na luta contra a opressão erótica de negras e negros” (Ibid. p. 50). Essa reflexão é feita, no entanto, tendo como contraponto os poemas da lírica brasileira que abordavam o tema da mulata pelos dotes físicos e atributos morais associados à faceirice e à brejeirice responsáveis por sua ascensão social. Para Sant’Anna (1993), essa crítica à violência sexual ao negro exercida por uma sociedade aristocrática e patriarcal como a do século XIX no Brasil se estende àquela da mulher na condição de “escrava branca” dessa estrutura social (Ibid. p. 54).

amoroso⁴⁸ assinala esta representação arquetípica da mulher fatal (Ibid. p. 89). É do quadriênio anterior à morte de Castro Alves (1868-1871) que observamos uma recrudescência da influência mussetiana e, conseqüentemente, a reatualização desses mitos. Folheando as páginas de *Espumas Flutuantes*, constatamos esse imaginário, herança de nossa tradição ocidental, e colhido igualmente da poesia de Musset nos mitos de Cleópatra, Onfália, Messalina em “O tonel das Danaides” (1869), Eva e a Serpente em “*Immensis Orbibus Anguis*” (1869), Dalila em poema homônimo e Madalena em “Uma página de escola realista” (1870).

Na outra ponta da representação do feminino, encontramos a imagem da Virgem. Esta, fazendo frente à imagem de Eva, foi largamente difundida no culto mariano do século XIX no Brasil, estando associada à figura da esposa ordeira, da mãe acolhedora, da mulher submissa. (SANT’ANNA, 1993, p. 68-69). É também recorrente a representação da mulher santa, inacessível, na poesia dos primeiros românticos, a exemplo de Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo⁴⁹. Nestes poetas, o endeusamento da mulher está em conformidade com uma “filosofia religiosa [que] enfatizou a função mediadora da esposa e incentivou o culto da *santa mãe*” [grifos do autor] (Ibid. p. 69). Em Castro Alves, porém, a presença da Virgem não se limita à contemplação da mulher amada à distância. Ao contrário, sua poesia é carregada de sensualidade e, mesmo o recatamento das donzelas cujo paradigma é o de Maria, representa apenas uma faceta de uma representação mais abrangente da mulher na busca que o amante empreende do amor⁵⁰.

Na lírica de Musset e Castro Alves, o binômio da mulher, entre Eva e Maria, aparece intimamente ligado com o movimento dos ciclos naturais. A relação entre o sentimento amoroso e a mulher como alvo deste obedece ao ritmo de encontros e perdas metaforizado pela alternância das estações. Em ambos os poetas, a concepção cíclica do amor põe o amante submisso às oscilações desta natureza com a qual a imagem da mulher se confunde. Sobre essa representação do feminino, Chianca observa que:

⁴⁸ É o caso do drama cômico “Uma página de escola realista” que figura em *Espumas Flutuantes* e em que se verifica o triângulo amoroso ente as personagens Mário, Sílvia e Paulo cujas iniciais remetem aos nomes de Musset, Sand e Pagello. Haddad observa, neste exemplo, uma transposição literária do drama pessoal vivido entre o poeta parisiense, a escritora George Sand e o médico do casal em Veneza, Giuseppe Pagello. (HADDAD, 1953b, p. 58).

⁴⁹ Desenvolveremos, mais à frente, a respeito dos antecedentes do poeta baiano, o tema do *medo de amar* que está perfeitamente em acordo com a cultura patriarcal brasileira que tomava a figura da mulher como objeto de culto e devoção, reservando-a em sua virgindade para o matrimônio.

⁵⁰ É o que veremos adiante na análise dos poemas deste trabalho: “Murmúrios da tarde” em que a personagem Maria é revestida de conotação erótica e “A volta da primavera” cujo erotismo é transfigurado nos elementos naturais de retorno da estação evocada.

Tous les êtres vivants participent au cycle de la vie. De la naissance à l'épanouissement, arrivant à la maturité, ils commencent à s'approcher de la fin et de la mort. Cette suite ininterrompue des phénomènes de la nature qui se renouvellent ont un lien avec la répétition des sentiments d'échec que subissent les mélancoliques. En effet, ils se placent dans un cycle de répétition des douleurs d'amour. La figure féminine n'échappe pas à cette représentation. Le milieu dans lequel évolue le mélancolique devient non seulement un confident, mais aussi un proche qui partage les mêmes souffrances. (CHIANCA, 2007, 179)

(Todos os seres vivos participam do ciclo da vida. Do nascimento ao desabrochamento, chegando à maturidade, eles começam a se aproximar do fim e da morte. Esta sequência ininterrupta de fenômenos da natureza que se renovam tem uma ligação com a repetição dos sentimentos de desilusão que acometem os melancólicos. De fato, eles se submetem a um ciclo de repetição das dores de amor. A figura feminina não escapa a esta representação. O meio no qual evolui o melancólico não se torna apenas um confidente, mas também um próximo que divide os mesmos sofrimentos.)

No imaginário amoroso dos poetas em estudo, persiste uma representação da mulher, remontando ao pensamento da cultura ocidental que a compreende como objeto de desejo masculino. Em ambos, está subjacente no inconsciente textual de sua lírica-amorosa a imagem da mulher atrelada ao movimento da natureza. A posse deste objeto de amor é para o amante o momento de euforia normalmente associado à primavera e ao verão, assim como o outono e o inverno pressagiam ou assinalam a perda e o luto da mulher amada.

Le printemps et l'été suggèrent les moments heureux de la relation qui est à son début. Mais lorsque l'automne et l'hiver arrivent, ils apportent avec eux le doute, la solitude, la tristesse. (Ibid. p. 179)

(A primavera e o verão sugerem os momentos felizes da relação que está no seu início. Mas quando o outono e a primavera chegam, eles trazem consigo a dúvida, a solidão, a tristeza.)

Nesta concepção cíclica, o amor responde ao movimento das estações do ano, sendo a mulher, na categoria de objeto do desejo masculino, determinante para a constituição do estado de espírito do amante. Sua presença resultando em euforia, ao passo que o seu abandono, em luto e melancolia. Em linguagem psicanalítica, essa oscilação de humor, da euforia ao abatimento e deste para aquela novamente, descreve o quadro clínico dos melancólicos. Kristeva (1989) define a melancolia como “a sintomatologia psiquiátrica de inibição [...] que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternando com a fase, dita maníaca, da exaltação” (KRISTEVA, 1989, p. 16). Freud (1974)

também constata esse traço singular nos melancólicos, que se opõe à opinião comum sobre a doença, apontando também os estados, “tais como a alegria, a exultação ou o triunfo” (FREUD, 1974, p. 287), como indicadores para o reconhecimento do quadro clínico.

A natureza ciclotímica do melancólico, entre a mania e a depressão, a euforia e o abatimento, de que trata a psicanálise, pode ser averiguada nas relações amorosas representadas no texto literário. O imaginário amoroso subjacente à escrita literária de Castro Alves e Alfred de Musset é também parte do imaginário coletivo construído pela cultura ocidental e que, como havíamos comentado, Freud nomeou de *psicologia projetada*. Interpretando os mitos como projeção da realidade psíquica, podemos tentar dar sentido às representações das relações amorosas que aparecem codificadas no texto literário. Já que “a mitologia é necessariamente patológica, se não ela não poderia nos falar da alma no que ela tem de mais profundo” (HILLMAN, 1979 apud SANT’ANNA, 1993, p. 55), recorreremos às construções simbólicas dos nossos poetas para uma melhor compreensão do lirismo amoroso.

O temário do amor cíclico inseparável dos fenômenos naturais encontra o seu arquétipo na *Natureingang* dos trovadores medievais. A *Natureingang* correspondeu a um *topos* literário identificado originalmente com a *Minnesang*, a versão do amor cortês germânico na Idade Média. Gorp et al. assim a definem:

Terme forgé par la critique allemande pour désigner la brève évocation de la nature par laquelle, depuis l’Antiquité, commencent certains poèmes lyriques (en particulier, le poèmes d’amour). Ce motif d’ouverture consiste d’ordinaire en la description d’une saison, avec des allusions appropriées aux fleurs et aux arbres, au comportement des oiseaux, etc. Généralement, ces petits tableaux brossent l’atmosphère qui sera celle du poème tout entier; parfois, au contraire, ils se voient attribuer une valeur de contraste. L’essentiel reste que le *Natureingang* vise à exprimer les états du moi intime du poète. (GORP et al., 2005, p. 324-325)

(Termo forjado pela crítica alemã para designar a breve evocação da natureza pela qual, desde a Antiguidade, começavam alguns poemas líricos (em particular, os poemas de amor). Este motivo de abertura consiste comumente na descrição de uma estação, com alusões apropriadas às flores e às árvores, ao comportamento dos pássaros, etc. Geralmente, esses pequenos quadros pintam a atmosfera que será aquela do poema inteiro; às vezes, ao contrário, eles se deixam atribuir um valor de contraste. O essencial é ainda que a *Natureingang* visa a exprimir os estados do eu íntimo do poeta).

A definição do verbete literário exposta acima ressalta a conexão entre o “eu” lírico dessas produções poéticas medievais e a descrição da paisagem sazonal. Spina (1996) também compreende esse motivo poético como intróito à composição lírica onde a paisagem funciona como cenário para expressão sentimental do trovador (SPINA, 1996, p. 395). Com maior frequência, cabia à primavera o papel de preludiar as canções amorosas, estabelecendo o vínculo entre os elementos naturais e a disposição de ânimo do eu-lírico; “outras vezes, no afã da originalidade, descreviam-se outras estações do ano, como o outono e o inverno, de que não há poucos exemplos”. (Ibid. p. 375). Em Dietmar d’Est, trovador germânico, a estação invocada é a do outono e esta se torna significativa na construção de um painel melancólico que identifica o estado amoroso à natureza. (Ibid. p. 208).

A transformação da paisagem é um traço marcante da *Natureingang*. O canto dos pássaros, o desabrochar das flores, o reverdecimento dos campos estão presentes nos exórdios das canções amorosas germânicas, descrevendo o cenário para o idílio dos amantes. É o que observamos igualmente em outros trovadores como Henri de Veldeke, natural dos Países Baixos, que faz uso do motivo em um de seus poemas, conforme a tradução livre de Spina:

Em abril, quando as flores desabrocham, as tílias se cobrem de folhagem e as faias reverdecem; os pássaros estão felizes e cantam, pois encontram o amor que procuram; formam pares e sua alegria transborda, e nada os aborrece (mais) do que permanecerem mudos o inverno inteiro. (Ibid. 210).

O tema muitas vezes servia de ornamento sem apresentar um nexos temático com a estrutura da composição (Ibid. 229); outras vezes, no entanto, o prelúdio primaveril estava em harmonia com o drama amoroso vivido pelas personagens das canções⁵¹. De suas raízes germânicas, aos Países Baixos até descer à França e ao mediterrâneo, o tema tornou-se comum, incorporando-se ao cancionero medieval.

Na lírica medieval, entre esta natureza cíclica e o trovador interpunha-se a figura da mulher. A relação amorosa destes últimos era permeada pelos códigos sociais que regiam a relação vertical entre suserano e vassallos, transpondo-se para o campo poético como código amoroso: “a vida social que se desenvolveu nos castelos feudais da França meridional criou

⁵¹ Spina (1996) toma como exemplo um poema de autoria de Neidhart, trovador germânico do século XII, que, em sua narrativa poética, consegue lograr na tentativa de ajustar ao cenário o enredo do texto. O poema analisado também se abre com o elogio à natureza primaveril: “O Áquilo e o Inverno já se foram:/ São longos os dias e breves as noites;/ Eis que surge a radiosa Primavera/ Que torna alegre o universo inteiro./ Jamais tão belamente os pássaros cantaram!” (SPINA, 1996, p. 227-228).

esse código amoroso, cujos princípios éticos escapam à compreensão dos homens modernos”. (Ibid. p. 63). Essa erótica medieval, cultuada pelos trovadores provençais e conhecida como *amor cortês*, reservava à figura da dama nobre a imagem da Virgem⁵². A idealização exagerada da figura feminina encontrava seu paralelo na imagem santificada de Maria: “a Virgem torna-se explicitamente o centro do amor cortês, conglomerado das qualidades da mulher desejada e das da Santa Mãe, numa totalidade tão bem arrematada quanto inacessível”. (KRISTEVA, 1988, p. 280). Devoto ao amor da Dama, essa inacessibilidade do objeto amoroso conduz o amante ao sofrimento. A ausência da amada, deste objeto de desejo, é simbolizada pela invocação do inverno por melhor expressar o estado de luto e melancolia do amante, como se vê na canção do trovador provençal Jaufre Rudel⁵³:

Em maio, quando os dias são longos,
Acho belo o doce canto dos pássaros de longe,
E quando de lá me aparto,
Recordo-me de um amor longínquo:
Fico de tal forma pesaroso e pensativo,
Que nem o canto nem a flor do branco-espinho
Me agradam tanto quanto o frio do inverno.
(*Lanquan li jorn son loc en may* – Jaufre Rudel)⁵⁴

Como no poema supracitado, a representação da natureza está condicionada à posse ou à perda do objeto feminino. No poema de Rudel, o *topos* do renascimento primaveril da *Natureingang* não produz os efeitos revivescentes no eu-lírico que sente saudosamente a ausência de sua dama. Nota-se uma natureza circunscrita à outra, sendo a primeira física, prelúdio da primavera, anunciada pelo mês de maio; e a segunda psicológica, através da representação melancólica do inverno. A preferência pelo inverno à primavera é justificada por essa ausência que implica no estado amoroso do amante.

O amor cortês, no entanto, não se restringe aos lamentos do mal-amado. Se a amada distante resulta em luto e sofrimento, a sua presença traz de volta a euforia. Entre os trovadores provençais, o tema do entusiasmo provocado pelo amor foi bastante explorado e

⁵² Barros (2011) enxerga nessa idealização da dama medieval através de sua associação aos cultos marianos uma forma encontrada pela sociedade misógina de abstrair a mulher da vida política e econômica do medievo. (BARROS, 2011, p. 210).

⁵³ Jaufre Rudel de Blaye, além de trovador, fazia parte da alta nobreza de Blaye. Foi conhecido por ter se enamorado da condessa de Trípoli, compondo para ela várias de suas canções.

⁵⁴ Transcrição de Barros (2011, p. 198) baseada na tradução de Spina (1996, p. 118).

era conhecido como *joy* (alegria). Entre as várias implicações de definição que o tema suscita, ficamos com a de Spina (1996) que o define como um “estado de espírito que elevava o trovador acima de si mesmo, e ao qual chegava depois de haver passado por todas as provas de resignação na sua vassalagem amorosa”. (SPINA, *op. cit.*, 386). Apesar de, entre os romanistas, não ser consensual o seu conceito quanto à sua origem, podemos inferir a noção de euforia resultante da paixão amorosa em alguns trovadores (Ibid). Em Bernard de Ventadorn, reconhecido pela crítica moderna como “o mais fecundo e maior dos trovadores” (Ibid. p.56), encontramos o *joy* associado ao *topos* da Natureingang e à presença da mulher amada: “Tenho no coração tanto amor, tanta alegria e doçura que o gelo me parece flor, e a neve, verdura”. (Ibid. 62). Ou ainda, “Tenho meu coração tão cheio de alegria que tudo se me transfigura: o frio me parece flor alva, roxa e amarela, pois com o vento e a chuva me cresce a ventura; por isso meu mérito aumenta e se eleva, o meu canto aperfeiçoa-se”. (Ibid. 61). Nestes versos de Ventadorn, desta feita, é a natureza primaveril que é invocada, traduzindo o estado psicológico de euforia, a *joy* do amante. Não obstante o inverno, o amor provocado pela figura da mulher desperta o entusiasmo no eu-lírico, fazendo nele ressurgir a primavera através da representação.

A relação entre os ciclos naturais e o sentimento amoroso será retomada pela tradição do romantismo europeu. Na poesia francesa, destaca-se sobre a abordagem deste temário o poeta Alfred de Musset com a sua série “As Noites”. Com clara influência da tradição medieval, estudaremos essas composições no capítulo seguinte, tendo em vista a contribuição da psicanálise, e em como elas influenciaram na lírica amorosa de Castro Alves.

2. Apresentação de “As Noites”

Publicada entre os anos de 1835 e 1837 na *Revue des deux Mondes*, “As Noites” constituem uma série de quatro poemas que figura como a mais alta expressão do lirismo mussetiano⁵⁵. As contradições do amor que nelas aparecem respondem ao ideal poético do escritor francês, aquele que concebe o sofrimento como imprescindível para a inspiração artística. De fato, a paixão, o encantamento, a dor, os remorsos, as lembranças, a revolta, o esquecimento e o perdão constituem os elementos que formam as quatro peças, a saber: “A noite de maio”, “A noite de dezembro”, “A noite de agosto” e “A noite de outubro”.

Assim como os primeiros críticos, a crítica moderna filia estas produções à poesia de cunho autobiográfico⁵⁶. Juntamente a “Cartas ao Sr. de Lamartine” (1836) e “Lembranças” (1841), o ciclo de “As Noites” se inscreve a outro: o ciclo de George Sand (LESTRINGANT, 1999, p. 315-49). Neste segundo ciclo, as evocações de caráter confessional verificadas no plano ficcional do texto apresentam uma relação íntima com a vida amorosa e privada do escritor francês. Ainda que os eventos biográficos não coincidam plenamente com sua evocação nos poemas publicados⁵⁷, as seis composições trazem à baila um episódio passionnal que aponta para um dos motivos maiores da poesia do escritor parisiense, a retrospectiva do passado amoroso.

No entanto, as marcas biográficas do ciclo de “As Noites” ou ainda, no dizer de Lestringant (1999), do ciclo de George, devem ser entendidas como uma impostura do fazer poético na poesia de Musset; uma posição assumida pelo escritor de se auto-representar numa exposição franca de sua vida sem cortinas, nem máscaras ou véus. Reagindo à poesia hugoana voltada às demandas de uma recepção insaciável, a poética mussetiana não se cansa de conceber a atividade da poesia como resultado dos dissabores pessoais. O desejo de se infantilizar como vítima das paixões malogradas e criar um halo sobre si mesmo de poeta que escreve sob o influxo da inspiração e das decepções é um traço marcante de sua poesia.

⁵⁵ Para Frank Lestringant, “As Noites” de Musset correspondem ao ponto alto da poesia elegíaca francesa, rivalizando com Lamartine, e prenunciando a poesia de Baudelaire. (LESTRINGANT, 2008, p. 7).

⁵⁶ Sobre a atividade crítica responsável pela revisão, análise e estabelecimento do texto mussetiano, estamos nos reportando ao seu irmão Paul de Musset, na condição de primeiro crítico; Maurice Allem e a compilação das poesias completas do poeta nos anos 60; e Frank Lestringant, crítico contemporâneo conhecido pelos trabalhos mais recentes sobre o escritor.

⁵⁷ Vale lembrar que a ruptura entre os amantes de Veneza, datada de março de 1835, é anterior à confecção do poema que abre a série: “A noite de Maio” foi escrita na primavera daquele ano, em maio, e sua publicação na *Revue de deux mondes* em 15 de junho; assim, os poemas subsequentes àquele, apesar do anacronismo, constituirão numa retrospectiva nostálgica do passado amoroso.

Percebe-se em Alfred de Musset uma necessidade de se expor como poeta bissexto cuja atividade poética não responde aos anseios de um público leitor, entendendo a figura do escritor como um homem de exceção para qual o sofrimento é o indicativo e, sobretudo, o motor do manejo com os versos.

Antes, o biografismo que aparece transfigurado em sua obra atende ao princípio de deslocamento da criação literária cujo cerne de análise ainda é o mito. A inserção dos eventos biográficos entre os amantes de Veneza no ciclo de “As Noites” respeita, logo, a um arquétipo convencional difundido pela cultura ocidental.

A imagem arquetípica a qual o poema reclama é a da mulher vilipendiada por sua desonra, a *femme fatale*, que tem por matriz o mito de Eva e de Pandora. Tanto na tradição hesiódica como na judaico-cristã, essa figura está envolvida nos eventos de queda e danação infligidos ao homem. No percurso de “As Noites”, ela assinala num primeiro momento o ideal juvenil, a inocência do poeta, a crença no mundo e no amor. O primeiro tempo da paixão é marcado por um coração juvenil que se entrega confiante aos encantos primaveris e feminis: “[...] j’étais encore aussi/ Aussi simple qu’un enfant;/ Comme une fleur à l’aurore,/ Mon coeur s’ouvrait en t’aimant”. (*A noite de outubro* – MUSSET, 2009, p. 324). (“[...] eu era ainda/ Tão puro como uma criança;/ Como uma flor à aurora,/ Meu coração se abria te amando”.)

Sua falta, porém, é o gérmen da ruína moral do amante incauto. Mais do que mulher, ela é mãe, ou melhor, parturiente, a Eva dividida entre os enleios do belo sexo e a corrupção imposta à sua progeneritura: “[...] tu fus la mère/ De mes premières douleurs,/ Et tu fis de ma paupière/ Jaillir la source des pleurs!” (Ibid. 325). “[...] tu foste a mãe/ De minhas primeiras dores,/ E tu fizeste de minha pálpebra/ Jorrar a fonte dos prantos!”.

A inocência perdida é filha dessa figura malévola que personifica o lado conspurcado da criação. A descrença no mundo, nos homens e no amor resume o sentimento pessimista de um amante para quem as experiências com o sexo oposto foram em nada alentadoras. A representação da mulher em “As Noites” é carregada de uma visão misógina que encontra na perfídia do pecado original edênico o seu correlato para as frustrações amorosas: “Ô mon enfant! plains-la, cette belle infidèle,/ Qui fit couler jadis les larmes de tes yeux;/ Plains-la! c’est une femme, et Dieu t’a fait, près d’elle,/ Deviner, en souffrant, le secret des heureux”. (Ibid. p. 326). (“Ó minha criança! Compadece dela, esta bela infiel,/ Que fez verter, outrora,

as lágrimas de teus olhos;/ Compadece dela! É uma mulher, e Deus te deixou, perto dela,/ Adivinhar, sofrendo, o segredo dos venturosos”.)

No percurso de “As Noites”, o imaginário amoroso que se abre ao leitor aponta a figura da mulher como o motivo maior do estado de espírito do “eu-lírico”. As estações evocadas em cada poema estabelecem uma identidade com os estados de euforia e melancolia que a posse e a perda respectivamente do objeto amoroso suscitam no amante. A concepção do amor cíclico encontra-se intimamente ligado aos fenômenos naturais:

[...] la pulsation de l’inspiration poétique chez lui [Musset] répond aux grandes respirations de la Nature. Et justement les *Nuits*, au nombre de quatre comme les saisons, épousent le rythme souterrain du cycle végétatif. (LESTRINGANT, *op. cit.*, p. 320)

(A pulsação da inspiração poética responde nele às grandes respirações da Natureza. E justamente as *Noites*, em número de quatro como as estações, casam-se com o ritmo subterrâneo do ciclo vegetativo.)

“As Noites” são estruturadas por um desdobramento que põe em destaque dois personagens: a Musa e o Poeta⁵⁸. O drama é assegurado pelo estado de ânimo que se alterna entre eles. Se, em certas ocasiões, é a Musa que decanta a vida, em outras, é o poeta que deseja gozá-la. Como podemos constatar, o Poeta e a Musa se acham sempre em desacordo no tocante aos seus humores.

“A noite de maio”

A série “As Noites” é aberta com “A noite de maio”. Composta de 202 versos dispostos em 10 estrofes, a primeira composição, assim como se verá em “A noite de agosto” e “A noite de outubro”, apresenta o diálogo como o fio condutor da trama. Logo, percebe-se a natureza híbrida do poema, uma vez que a expressão lírico-amorosa do Poeta se constrói através do diálogo com a Musa, fundindo o lírico ao dramático. Na fala inicial da Musa, verifica-se o *topos* da *Natureingang* medieval, assinalado pelo prelúdio da primavera e o convite ao canto:

⁵⁸ Em “A noite de dezembro”, o poeta vai dialogar com seu duplo.

LA MUSE

Poète, prends ton luth et me donne un baiser;
 La fleur de l'églantier sent ses bourgeons éclore,
 Le printemps naît ce soir; les vents vont s'embraser;
 Et la bergeronnette, en attendant l'aurore,
 Aux premiers buissons verts commence à se poser.
 Poète, prends ton luth, et me donne un baiser.
 (MUSSET, 2009, p. 304)

(A MUSA

Poeta, toma teu alaúde e dá-me um beijo;
 A flor da roseira sente seus brotos desabrocharem;
 A primavera nasce esta noite; os ventos vão se abraçar;
 E a lavandeira, esperando a aurora,
 Nas primeiras moitas verdes começa a pousar.
 Poeta, toma teu alaúde e dá-me um beijo.)

A transformação da natureza anunciada pela Musa é registrada pelo convite ao canto e ao gozo terreno da nova estação. A primavera rejuvenescente transforma a paisagem, a flora e a fauna, carregando-a de sensualidade e impelindo os amantes aos prazeres do amor:

LA MUSE

Poète, prends ton luth; la nuit, sur la pelouse,
 Balance le zéphyr dans son voile odorant.
 La rose, vierge encor, se referme jalouse
 Sur le frelon nacré qu'elle enivre en mourant.
 Écoute! tout se tait; songe à ta bien-aimée.
 Ce soir, sous les tilleuls, à la sombre ramée
 Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux.
 Ce soir, tout va fleurir: l'immortelle nature
 Se remplit de parfums, d'amour et de murmure,
 Comme le lit joyeux de deux jeunes époux.
 (Ibid. p. 305)

(A MUSA

Poeta, toma teu alaúde; a noite, sobre a relva,
 Balança o Zéfiro no seu véu perfumado.
 A rosa, ainda virgem, se fecha invejosa
 Sobre o vespão nacarado que morre embriagado.
 Escuta! Tudo se cala; pensa na tua bem amada.
 Esta noite, sob as tílias, à sombra das ramas
 O raio do poente deixa um adeus mais doce.
 Esta noite, tudo vai florescer: a natureza imortal
 Enche-se de perfumes, de amor e de murmúrio,
 Como o leito alegre de dois jovens esposos).

Como vemos, é a Musa que excita o poeta a cantar. O cenário natural é pintado pelo desabrochar das flores, pelos ventos enamorados, pela espera da lavandeira; inteiramente personificada, a natureza se associa à chegada do dia, da aurora, em suma, da primavera. O discurso exortativo dessa personagem é justificado pelo uso de um verso mais longo, solene, próprio à oratória, o verso alexandrino clássico⁵⁹:

Po/ è/ te/ prends/ ton/ **luth**// et/ me/ don/ ne un/ bai/ **ser**
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 La/ fleur/ de/ l'è/ glan/ **tier**// sent/ ses/ bour/ geons/ é/ **clor**/ e
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Et/ la/ ber/ ge/ ron/ **net**// te en/ at/ ten/ dant/ l'au/ **ro**/ re
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Aux/ pre/ miers/ buis/ sons/ **verts**// com/ men/ ce à/ se/ po/ **ser**
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Toda a natureza respira sensualidade. O discurso persuasivo da Musa é enriquecido da metáfora do zangão nacarado que sobrevoa a flor virgem à procura de néctar. Sensualidade metaforizada da relação entre os amantes, da morte confundida com o gozo sexual. No francês, o verbo “mourrir” (morrer) comporta o sentido de orgasmo quando antecedido do adjetivo “petit” (pequeno); embora a expressão “petite mort” não apareça textualmente, o contexto do poema, do zangão que morre embriagado, auxilia na construção da ambigüidade. Lestringant (1999) enxerga nesta passagem o recurso do *mise en abîme*, inscrevendo a relação entre a flor e o pequeno animal na erótica dos personagens centrais.

Image emblématique, médaillon inscrit en abîme dans la composition d'ensemble, l'agonie minuscule du frelon évoque très crûment l'orgasme où l'amant meurt et s'engloutit dans celle qui aime, dans la fleur létale du coït. (LESTRINGANT, 1999, p. 322).

(Imagem emblemática, medalhão inscrito *en abîme* na composição do conjunto, a agonia minúscula do zangão evoca muito cruamente o orgasmo

⁵⁹ Sobre a natureza do verso alexandrino, Spina (1971) assim comenta: “Dado o seu caráter solene, majestoso, o metro alexandrino na poesia lírica aparece atenuado pela companhia de metros curtos; mas na poesia dramática foi utilizado para representar os discursos pomposos, majestáticos”. (SPINA, 1971, p. 46).

pelo qual o amante morre e é consumido dentro daquela que ama, na flor letal do coito.)

O renascimento amoroso coincide com a renovação da natureza retratada pela expectativa da chegada da primavera, como também de outros tempos, a exemplo, da noite para os jovens esposos, ou ainda, antes, a aurora para os pássaros que se aninham entre os arbustos verdes. Este cenário, no entanto, é alheio ao Poeta, que se encontra mergulhado em sua dor. Indiferente a toda essa exuberância e às exortações feitas pela Musa para arrancá-lo de sua ociosidade, o Poeta se mostra entediado e indisposto para o canto:

LE POÈTE

[...] Je ne chante ni l'espérance,
Ni la gloire, ni le bonheur,
Hélas! Pas même la souffrance.
La bouche garde le silence
Pour écouter parler le cœur.
(MUSSET, 2009, p. 308).

(O POETA

[...] Eu não canto a esperança,
Nem a glória, nem a felicidade,
Ai! Nem mesmo o sofrimento.
A boca guarda o silêncio
Para ouvir falar o coração.)

Observa-se na fala do Poeta o verso octassílabo que, ao contrário do tom solene evocado pelo alexandrino, traduz nesta passagem a monotonia e o abatimento, acentuando o contraste das personagens. Em uma de suas ilustrações de “As Noites” para a pintura, Eugène Lami⁶⁰ muito bem interpretou esta cena do herói mussetiano mergulhado em profunda melancolia:

⁶⁰ Eugène Louis LAMI: artista parisiense do século XIX conhecido por pintar a vida burguesa francesa e ilustrar os livros de escritores contemporâneos. Nós o destacamos por suas reconhecidas ilustrações da série “As Noites” de Musset.



61

Figura 1– LAMI Eugène : *Illustrations d'oeuvres d'Alfred de Musset gravées par Adolphe Lalauze (1838-1906) : La nuit de Mai*

Em “A noite de maio” de Lami, a Musa se encontra na iminência de alçar seu voo. Seus pés levitam acima do solo na tentativa de ascender aos céus. Sua presença se justifica pela inspiração que ela engendra no Poeta. No entanto, ele não chega a vencer seu estado de prostração. Em Lami, a melancolia do Poeta é ilustrada por sua cabeça pendida para o chão. Esta representação do pintor francês retoma aquela mais conhecida de Albert Dürer⁶²:

⁶¹ Disponível no site:

<[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER_TITLE&FIELD_98=ECOL&VALUE_98=France&GRP=582&SPEC=1&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=250&MAX3=250&REQ=\(\(France\)%20%3AECOL%20\)&DOM=All&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER_TITLE&FIELD_98=ECOL&VALUE_98=France&GRP=582&SPEC=1&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=250&MAX3=250&REQ=((France)%20%3AECOL%20)&DOM=All&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P)>

⁶² Albert DÜRER: pintor alemão conhecido graças a sua célebre série “Melencolias”.



Figura 2 – DÜRER, Albrecht. *Melencolia I*

A figura absorta que apoia sua cabeça sobre a mão esquerda é, logo, um *typus melancholicus*. Esta alegoria da melancolia, muito propagada na Idade Média, estará também presente em *Melencolia I*. No entanto, se nós tomarmos as ilustrações de Lami e os poemas mussetianos como um conjunto textual, observaremos uma singularidade. Dürer pinta uma melancolia associada ao saber científico da Renascença. O paradoxo marcado pelo acesso ao conhecimento geométrico não traduzido por uma explicação às questões de ordem metafísica entrega o homem ao sofrimento. Sua gravura apresenta um motivo mais profundo, atrelado a uma questão de crise existencial, da ordem cósmica, enquanto que as obras de Lami e de Musset estão associadas ao sofrimento de amor.

A prostração do Poeta personagem central não se deve ao acaso, mas às lembranças dos amores malogrados, ainda não suplantadas pela ação do tempo. A impressão desse passado nebuloso persiste quase de maneira traumática na memória deste amante mal-amado.

A perda do amor é aparentemente insuperável, todavia a Musa faz esforços para arrancá-lo do abatimento. Resoluta, ela o convida a recordar-se dos momentos passados:

Notre premier baiser, ne t'en souviens-tu pas,
 Quand je te vis si pâle au toucher de mon aile,
 Et que, les yeux en pleurs, tu tombas dans mes bras?
 Ah! je t'ai consolé d'une amère souffrance!
 Hélas! bien jeune encor, tu te mourais d'amour.
 Console-moi ce soir, je me meurs d'espérance;
 (MUSSET, 2009, p. 305)

(Nosso primeiro beijo, dele não te recordas,
 Quando eu te vi tão pálido ao toque de minha asa,
 E, com os olhos em pranto, caíste nos meus braços?
 Ah! Eu te consolei de um amargo sofrimento!
 Ai! Bem jovem ainda, tu morrias de amor.
 Consola-me esta noite, eu morro de esperança;)

O estado interior do poeta contrasta diretamente com o cenário da natureza. Nada consegue tirá-lo de sua inércia. Em busca da inspiração do Poeta, a Musa faz um apelo mais expressivo: “Prends ton luth! Prends ton luth! Je ne peux plus me taire. / Mon aile me soulève au souffle du printemps. / Le vent va m'emporter; je vais quitter la terre. / Une larme de toi! Dieu m'écoute; il est temps”. (Ibid. p. 307). (“Toma teu alaúde! Toma teu alaúde! Eu não posso mais calar-me./ Minha asa me eleva ao sopro da primavera/ O vento vai me levar; eu vou deixar a terra./ Uma lágrima tua! Deus me escuta; chegou a hora”.)

Inversamente ao desejo da Musa de arrancá-lo deste sofrimento, o “eu lírico” pensa constantemente na dor resultante da relação amorosa. Impedido de cantar a primavera, o poeta é convidado a cantar sua própria dor. Visto que os prazeres o deixaram, o Poeta tem a chance de abrir o coração para suas experiências amorosas: “Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,/ Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure/ Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur;/ Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur” (“Qualquer que seja a preocupação que tua mocidade padece,/ Deixa-a distender, esta santa ferida/ Que os negros serafins te marcaram no fundo do coração;/ Nada nos torna tão grandes como uma grande dor”.)

Entre os versos 153 a 181, destaca-se uma das passagens mais conhecidas do poema: a alegoria do pelicano. Assim a resumimos: cansado de uma longa viagem, um pelicano

retorna aos seus juncais para prover o alimento de seus filhotes. Estes, famintos, correm à sua chegada. No entanto, o mar estando vazio de peixes, a ave regressa sem o provimento esperado. Em um gesto dramático, ela deixa verter de seu próprio coração o sangue providencial para a ninhada.

A parábola de Musset recupera o sacramento da eucaristia da liturgia cristã-católica. Na tradição medieval, o tema esteve presente na configuração do imaginário religioso cristão, fazendo parte do bestiário da igreja, como podemos observar nas imagens abaixo:

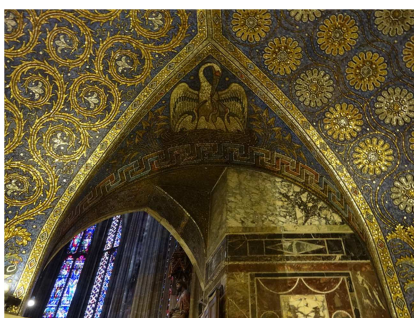


Figura 3 – Arco interno da Catedral de Aquisgrão na Alemanha⁶³



Figura 4 – Imagem mais detalhada em mosaico⁶⁴

⁶³ Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/jimforest/6185122101/in/set-72157627633282063/> Acesso em 06 de ago. 2012.

⁶⁴ Disponível em: <http://sdelbiombo.blogia.com/2009/1000101-la-capilla-de-carlomagno-en-aquisgran-2-,la-decoration.php>. Acesso em 06 de Ago. 2012.

Em sua investida, a Musa narra-lhe a história desta ave conhecida no imaginário religioso por alimentar os filhotes com o seu próprio sangue. A alegoria do poema estabelece uma analogia entre a figura do poeta e o pelicano, símbolo de Cristo. Observa-se na construção desta parábola uma profanação do sagrado, ao se tentar definir o ideal amoroso tendo por base o rito litúrgico do sacrifício de Cristo. (LESTRINGANT, 1999, p. 333).

Se o Cristo teve o sangue espargido para lavar o pecado da humanidade, o Poeta, analogamente, encontrará no seu público leitor a razão do seu sacrifício. O Poeta, como um mártir, deve ser submetido às provações do amor, pois, além de depurar o sentimento, nelas achará o fermento de sua poesia. Em “A noite de maio”, a lição do pelicano nos ensina que nenhum sofrimento é em vão. A Musa neste ensinamento aponta uma moral, a de que as mais belas composições líricas são frutos das recordações malfadadas. O poema se fecha com o Poeta permanecendo taciturno, a despeito de todos os argumentos usados pela divindade para incitá-lo à celebração da vida. A natureza primaveril que toma todo o cenário do poema é, todavia, vencida pelo estado psicológico do Poeta representado pelo inverno: “Le poète s’enferme dans le silence. Las! L’aquilon a supplanté le zéphyr, le vent d’automne la brise tiède du printemps”. (Ibid. p. 332). (“O poeta se fecha no silêncio. Lasso! O aquilão suplantou o Zéfiro, o vento do outono a brisa morna da primavera.)

“A noite de agosto”

Em “A noite de agosto”, ao contrário de “A noite de maio”, é o Poeta que, inflamado, deseja cantar o dia. O poema apresenta uma estrutura menor, se comparado à quantidade de versos da primeira de “As Noites”: 137 versos dispostos em oito estrofes. Novamente, o diálogo se constrói pela alternância entre os versos alexandrinos da Musa e o octassílabo do Poeta, à exceção da última estrofe em que este muda do octassílabo para o alexandrino ao defender sua concepção de amor.

Deste feita, a estação evocada é o verão. A Musa o espera para que ele toque sua lira. No entanto, ele retorna ao seu lar narrando-lhe as aventuras sobre seus novos amores. A natureza do verão, semelhante à primavera, aparece para a construção de um cenário convidativo, e, cabe agora ao Poeta anunciá-la à Musa:

Quand j’ai passé par la prairie,
J’ai vu, ce soir, dans le sentier,
Une fleur tremblante et flétrie,

Une pâle fleur d'égantier.
 Un bourgeon vert à côté d'elle
 Se balançait sur l'arbrisseau;
 Je vis poindre une fleur nouvelle;
 La plus jeune était la plus belle:
 L'homme est ainsi, toujours nouveau.
 (MUSSET, 2009, p. 317)

(Quando eu passei pela pradaria,
 Eu vi, esta noite, pelo caminho,
 Uma flor trêmula e fenecida,
 Uma pálida flor de rosa-selvagem.
 Um broto verde ao lado dela
 Se balançava sobre o arbusto;
 Eu vi surgir uma flor nova;
 A mais jovem era a mais bela:
 O homem é assim, sempre novo.)

O tema do renascimento amoroso está representado pela efemeridade das flores que desabrocham e fenecem rapidamente, sendo logo substituídas pelas mais novas em botão. Seu comportamento inconstante contraria a Musa. Ela recorda-lhe que os prazeres terrenos são efêmeros e não contribuem em nada para o amor verdadeiro. Novamente, vemos as oposições de discursos. Rejeitando o conselho dado pela Musa, o Poeta põe em prática sua moral epicurista, assinalada pelo aproveitamento dos prazeres terrenos do amor.

Para a Musa, como ficou provada na lição do pelicano de “A noite de maio”, a dor é criadora, ou seja, a melancolia sentida pelo luto do objeto de amor impele o poeta ao canto, a escrever. Para ela, a dor é utilitária e os que sofrem o luto da separação amorosa podem nela se inspirar para a atividade poética. Entretanto, o Poeta renuncia o ato da escrita pela louvação da natureza radiante do verão. Mesmo tendo consciência de que o amor leva inevitavelmente os amantes ao sofrimento, ele faz a sua defesa ao procurar em outros objetos amados a superação das primeiras perdas. O amor é compreendido por um eterno ciclo de frustração e reencanto:

J'aime, et je veux chanter la joie et la paresse,
 Ma folle expérience et mes soucis d'un jour,
 Et je veux raconter et répéter sans cesse
 Qu'après avoir juré de vivre sans maîtresse,
 J'ai fait serment de vivre et de mourir d'amour.
 Dépouille devant tous l'orgueil qui te dévore,
 Coeur gonflé d'amertume et qui t'es cru fermé.
 Aime, et tu renaîtras ; fais-toi fleur pour éclore.

Après avoir souffert, il faut souffrir encore ;
 Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé.
 (Ibid, p. 319)

([...] Eu amo, e quero cantar a alegria e a preguiça,
 Minha louca experiência e minhas preocupações de um dia,
 E eu quero contar e repetir sem cessar
 Que depois de haver jurado viver sem amante,
 Eu fiz sermão de viver e de morrer de amor.
 Despoja diante de todos o orgulho que te devora,
 Coração cheio de amargura e que acreditaste fechado.
 Ama, e tu renascerás; faze-te flor, para desabrochar;
 Depois de haver sofrido, é necessário sofrer ainda;
 É necessário amar sem cessar, depois de haver amado.)

O ideal do poeta é absolutamente contrário ao da Musa. Para ele, o amor é reflexo do ciclo da natureza. Assim, depois da morte vem o renascimento⁶⁵.

“A noite de outubro”

Estruturada em 313 versos dispostos em 15 estrofes, “A noite de outubro” é a quarta e última composição da série mussetiana, e a que apresenta uma maior variedade métrica e rítmica. Além do alexandrino clássico e do octassílabo, encontramos também o decassílabo e o heptassílabo, este último, por seu ritmo ligeiro, aparecendo na penúltima fala do Poeta na imprecação lançada à amante que o traiu.

Em linhas gerais, “A noite de outubro” pode ser entendida como a retomada do equilíbrio amoroso perdido. Em uma noite fria de outono, presságio do inverno, o Poeta recebe visita da Musa. Há muito privado da inspiração divina, o Poeta é instado a cantar o mal que o põe distante do seu ofício. Mostrando-se predisposto a cantar o passado, o mal amado atende aos apelos da divindade acudindo à lira com seus acordes rememorativos. A Musa solicita-lhe uma confissão sem paixão e sem mágoa a que, prontamente, o Poeta responde, tranquilizando-a dos eventuais perigos da recordação. De volta ao seu gabinete de trabalho, o jovem amante louva Deus e pede inspiração à sua consoladora. Recobrando o tempo e a paisagem da antiga paixão, o Poeta vacila e interrompe seu canto alegando não ter advertido previamente à Musa de sua Fortuna malsinada. Reanimado novamente por esta, por fim, o jovem lhe revela o passado infausto: o Poeta foi vítima da perfídia de sua antiga amante.

⁶⁵ Veremos mais à frente esta mesma reflexão na análise da poesia “A volta da primavera” que toma por epígrafe os três versos finais de “A noite de maio”.

Através do *flash-back* narrativo, o Poeta reconstitui a cena malfadada da traição; numa noite fria e semelhante a do tempo do relato, o jovem à janela de seu lar esperava o regresso de sua amante. Soada a hora da entrevista, à sua falta, o Poeta, reticente quanto à integridade da amiga, detrata de sua lealdade, e, logo, é vencido pelo sono. Adormecido à beira da varanda, ele é despertado pelos raios da aurora nascente. Ouvindo o rumor do cascalho agitado pelos passos de alguém à rua, o Poeta, atônito, a reconhece. A amante é severamente ultrajada. Desarrazoado, a Musa exorta-o a recobrar seu ânimo. Punindo exemplarmente a amiga infiel pelo passado funesto, o jovem amado é instado pela divindade poética que o admoesta a tirar uma lição dos dissabores amorosos. Aos rogos e ensinamentos da Musa consoladora, o Poeta concede o seu perdão à amante e, ao nascer da aurora, invoca aquela, desta feita, não mais para cantar a noite e suas angústias, mas o dia e seus encantos ao lado de uma nova amada.

A temática do renascimento é uma tônica na série mussetiana e “A noite de outubro” explicitamente a recupera nos versos finais:

Et maintenant, blonde rêveuse,
 Maintenant, Muse, à nos amours!
 Dis-moi quelque chanson joyeuse,
 Comme au premier temps des beaux jours.
 Déjà la pelouse embaumée
 Sent les approches du matin;
 Viens éveiller ma bien-aimée,
 Et cueillir les fleurs du jardin.
 Viens voir la nature immortelle
 Sortir des voiles du sommeil;
 Nous allons renaître avec elle
 Au premier rayon du soleil!
 (MUSSET, 2009, p. 327-328)

(E agora, loura sonhadora,
 Agora, Musa, aos nossos amores!
 Diz-me alguma canção alegre,
 Como no primeiro tempo dos belos dias.
 A relva já embalsamada
 Sente a proximidade da manhã;
 Vem despertar minha bem-amada,
 E colher as flores do jardim.
 Vem ver a natureza imortal.
 Sair dos véus do sono;
 Nós vamos renascer com ela
 Ao primeiro raio do sol!)

Porém, como em todo ciclo, ficam evidentes os pólos diametrais. Até o fechamento da série com o despertar regenerador da aurora, o período de luto atrelado à paisagem noturna e outonal compreenderá o tempo e o espaço da última composição de “As Noites”. Assim como em “A noite de maio”, o topos da *Natureingang* é, mais uma vez, retomado com a ressalva de que sua aparição se insere no fecho da obra, assegurando o tema do ciclo⁶⁶. Ainda que o outono esteja atrelado à melancolia e ao sofrimento, como se observa na rememoração da perfídia da amada infiel, o que prevalece, neste último poema, é o reequilíbrio emocional e o renascimento amoroso representado pelo nascer do sol. A despeito de uma paisagem outonal que domina o ambiente, a última noite fecha um ciclo de renascimento cujo início nos remete à primavera de “A noite de maio”. (LESTRINGANT, 1999, p. 320). A expectativa da chegada da aurora nos primeiros versos da primeira noite aparece nos versos finais da última.

Em “A noite de outubro”, a retomada do equilíbrio amoroso passa por um rito de purgação onde o sofrimento pelo passado recobrado é inevitável. A dor a qual o mal amado é submetido faz parte de um processo sacrificial previsto para alcançar a maturidade amorosa. Como já vimos na evolução do percurso de “As Noites”, a temática do sofrimento amoroso é carregada de simbolismos e ensinamentos na qual as experiências traumáticas são imprescindíveis ao aprendizado do Poeta. Desde a primeira Noite, esse aprendiz é convidado a cantar o seu lamento pelo motivo maior da criação poética. Percebe-se, de imediato, na série mussetiana um *continuum* narrativo que vai da prostração à restauração do estado anímico de um amante temperado pela lição do sofrimento e enxergando a imagem da amada pela faceta do duplo: da amiga querida à figura espectral.

O tema da traição com todos os seus desdobramentos aparece nitidamente no universo da última noite; e, apesar da estrutura fechada da série mussetiana, o tema reaparecerá no elegíaco de “Lembrança” (1841). Se pensarmos nas quatro noites como um conjunto, logo identificamos a origem dos dissabores do Poeta. Em “A noite de outubro”, todavia, o motivo é mais nitidamente esclarecido que nos outros poemas:

⁶⁶ Conforme Maurice Allem, em comentário às cartas de Paul de Musset, “A noite de outubro” seria a seqüência e a conclusão de “A noite de maio” (2009, p. 746) sendo forte o parentesco entre ambas pelas várias alusões intertextuais (BÉNICHOU, p. 113).

[...] Tout à coup, au détour de l'étroite ruelle,
 J'entends sur le gravier marcher à petit bruit...
 Grand Dieu! préservez-moi! Je l'aperçois, c'est elle;
 Elle entre. – D'où viens-tu? Qu'as-tu fait cette nuit?
 Réponds, que me veux-tu? Qui t'amène à cette heure?
 Ce beau corps, jusqu'au jour, où s'est-il étendu?
 Tandis qu'à ce balcon, seul, je veille et je pleure,
 En quel lieu, dans quel lit, à qui souriais-tu?
 Perfide! Audacieuse! Est-il encor possible
 Que tu viennes offrir ta bouche à mes baisers?
 Que demandes-tu donc? Par quelle soif horrible
 Oses-tu m'attirer dans tes bras épuisés?
 Va-t'en, retire-toi, spectre de ma maîtresse!
 Rentre dans ton tombeau, si tu t'en es levé;
 Laisse-moi pour toujours oublier ma jeunesse,
 Et, quand je pense à toi, croire que j'ai rêvé!
 (MUSSET, 2009, p. 323-324)

[...]De súbito, ao redor da estreita viela,
 Eu ouço sobre o cascalho marchar com um leve ruído...
 Grande Deus! Proteja-me! Eu a vejo, é ela;
 Ela entra. – De onde tu vens? Que fizeste esta noite?
 Responde, que me queres? Quem te traz a esta hora?
 Este belo corpo, até o momento, onde se deitara?
 Ao passo que nesta sacada, sozinho, eu velo e choro,
 Em que lugar, em qual cama, a quem tu sorrias?
 Pérfida! Audaciosa! Ainda é possível
 Que tu venhas oferecer tua boca a meus lábios?
 Que pedes pois? Para qual sede terrível
 Ousas tu me atrair nestes braços extenuados?
 Vá-te, retira-te, espectro de minha amante!
 Volta para tua tumba, se levantaste dela;
 Deixa-me para sempre esquecer minha juventude,
 E, quando eu penso em ti, acreditar que havia sonhado!)

O tema tratado aqui é aquele da infidelidade da bem-amada. Neste momento, o Poeta parece tê-la esquecido. Trata-se, antes, de uma revolta. Servindo-se de uma linguagem enfática, a ruptura do casal se dá pelo aviltamento da mulher amada. As exclamações, as interrogações e as apóstrofes asseguram seu desejo de apagá-la da memória⁶⁷. Enquanto as primeiras noites são marcadas pelas recordações, “A noite de outubro” revela o retorno ao equilíbrio do amante. A experiência devastadora da perda o faz desprezar a amada: “[...] Je te bannis de ma mémoire,/ Reste d'un amour insensé,/ Mystérieuse et sombre histoire/ Qui dormiras dans le passé!” (Ibid., p.327). (“Eu te bani de minha memória,/ Resto de um amor insensato,/ Misteriosa e sombria história/ Que dormirá no passado!”)

⁶⁷ Desde os primeiros versos do poema, o poeta se recorda da traição, mas sem este acento de indignação. Ele a vê tão somente como um mal superado.

Em “As Noites”, a mulher é o termômetro das relações amorosas. As estações que desfilam nos quatro poemas dizem menos por seus cenários singulares que a representação das mesmas no imaginário amoroso dos amantes. Na relação entre mulher e natureza em “As Noites”, a representação dos fenômenos naturais importa mais que estes: “Cette poésie [...] est accordée en profondeur à la vie physiologique de l’être, à son expérience émotive et sensuelle”. (LESTRINGANT, 1999, p. 320). (Esta poesia [...] está de acordo em profundidade à vida fisiológica do ser, à sua experiência emotiva e sensual.)

Como veremos adiante, a figura da mulher, na condição de objeto de desejo amoroso, domina as atitudes do amante. “As Noites” interligam a temática da natureza e seus ciclos com a posse e a perda deste objeto. A posse da amada assegura a euforia do amante, ao passo que sua ausência, abatimento e pesar.

Em “As Noites”, Musset expõe os dramas mais íntimos do indivíduo. O poeta vai compreender a poesia como um receptáculo das experiências vividas⁶⁸. Em sua concepção poética, apenas aqueles que gozaram a vida são capazes de explorá-la artisticamente. Não é apenas dos deleites amorosos que se preenche o seu coração, mas também, e, sobretudo, dos dissabores. Eles são postos lado a lado para formar o conjunto da obra. São eles a matéria do fazer poético.

É experimentando os momentos de prazer que o “eu lírico” mussetiano ascenderá à dor. A vida lhe reserva experiências bastante diversas. São instantes inolvidáveis, marcados pela satisfação do gozo, mas também pela amargura do desencanto amoroso. Na sua poética, os amantes conhecem a ambiguidade do amor. A melancolia é conseqüentemente uma certeza inevitável.

Em “As Noites”, o amor é um eterno movimento de nascimento e morte. Os quatro poemas evocam, portanto, um ciclo⁶⁹:

⁶⁸ Destacamos novamente neste ponto as questões de ordem biográfica para a análise dos poemas. Se as tomamos, deve-se apenas ao fato de poder situar e conhecer em que condições o poeta os escreveu. Quanto à noção da poesia como resultado das experiências vividas, enfatizamos que esse posicionamento é verificado a nível ficcional nos poemas, da figura do poeta como personagem que dialoga com a Musa, e não, o homem Musset.

⁶⁹ Delimitamos três das quatro composições também como *corpus* de nosso trabalho, e assim o fizemos por entender que “A Noite de Inverno” não apresenta o lirismo amoroso como tema principal. Nesta segunda composição, o Poeta dialoga com o seu duplo e a estação do inverno evocada traduz o seu estado melancólico. A Musa não está presente, no entanto, observam-se algumas referências aos primeiros amores juvenis gozados pelo eu-lírico. Castro Alves, como veremos, escolherá as outras composições para figurar como epígrafe de seus poemas: “A volta da primavera”, “Murmúrios da tarde” e “Adeus”.

Les *Nuits* décrivent un cycle, une succession d'étapes qui vont de la naissance à la resurrection, mais aussi une ascension douloureuse, c'est-à-dire un chemin de croix, ponctué de chutes, quand la douleur interdit toute progression, de reprises essoufflées et de nouveaux trébuchements. (LESTRINGANT, 1999, p. 320).

(As *Noites* descrevem um ciclo, uma sucessão de etapas que vão do nascimento à morte e da morte à ressurreição, mas também uma ascensão dolorosa, isso quer dizer um caminho de cruz, pontuado de quedas, quando a dor proíbe qualquer progressão, de retomadas extenuantes e de novas recaídas.)

Veremos no capítulo subsequente como esses temas da mulher e do amor estão interligados a partir de uma abordagem psicanalítica. Uma vez que a série mussetiana apresenta recorrentemente os motivos poéticos da melancolia, do luto, da perda e da euforia intimamente ligados à figura da mulher, explanaremos os movimentos de evolução do sentimento amoroso no amante. Assim como na tradição da poesia medieval e na poesia romântica de “As Noites”, o amor obedece ao ritmo dos ciclos naturais; a psicanálise compreenderá no estado amoroso um movimento igualmente pendular, que coloca os amantes entre a euforia e o luto.

3. *Luto e Melancolia em “As Noites”*

Em “As Noites”, Alfred de Musset estrutura os poemas, modulando o diálogo das personagens de acordo com a estação evocada. A série impõe-se pelas disposições variadas, pela versatilidade com que trata o sentimento amoroso entendido em sua complexidade através de um ciclo cujas revoluções são assinaladas por períodos de morte e renascimento.

A série de Musset, por sua estrutura cíclica, faz-nos repensar a temática do amor em sua evolução no percurso de cada poema. Nessa concepção cíclica do sentimento amoroso é imprescindível destacar as fases por que passa o amado, discípulo da dor, em vias de um aprendizado que lhe conferirá a maturidade do afeto. Dentre as etapas que se articulam para a progressão do sentimento, destacaremos aquela em que se verifica o estado de luto⁷⁰.

Para adentrarmos no *corpus* dos poemas do escritor francês, privilegamos neste momento o estudo freudiano *Luto e Melancolia* que, como antes apontamos, discorre sobre essa temática⁷¹.

Ao sondarmos o universo de “As Noites”, constatamos uma falta, uma privação de um objeto querido. Essa perda, ligeiramente aludida em “A noite de maio”, torna-se mais notória em “A noite de outubro”. Na primeira das Noites, o Poeta, visivelmente abatido, se mostra indiferente aos apelos da natureza primaveril para qual os elementos naturais são inúteis na tentativa de arrancar-lhe de seu confinamento. Envolto em uma atmosfera de devaneio, o jovem amante recebe a visita da Musa que outrora o havia consolado, como observamos no subcapítulo anterior na terceira fala da Musa em “A noite de maio”⁷².

⁷⁰ Adotaremos doravante o vocábulo *luto*, não no sentido que o fizemos nos capítulos anteriores para diferenciar este estado momentâneo da melancolia enquanto afecção patológica, mas para discriminar o estado penoso por que passa o paciente melancólico em alternância com o estado de euforia. Logo, conclui-se que o luto está inscrito na melancolia, como um período desta, ainda que a elaboração da perda do objeto de amor não seja efetivada nesta como se percebe no luto como sintoma.

⁷¹ Salientar o influxo do luto e melancolia na evolução do sentimento amoroso na poesia mussetiana e, posteriormente, na castroalvina, não se deve confundir com um estudo restritivamente psicanalítico. Apesar de nos pautarmos em alguns conceitos presentes numa terminologia concernente a esta área das ciências humanas, nossa pesquisa visa à análise que privilegia o texto e, se a ela recorremos, temos por interesse a representação artística dos ciclos da natureza em consonância com os estados psíquicos das personagens. Falamos assim da necessidade de um estudo da estrutura, tendo em vista o conteúdo e o tom como partes constitutivas das quatro composições. Valemo-nos do procedimento psicanalítico para melhor entender a evolução do sentimento amoroso – configurada em consonância com o cenário do ciclo das estações – em suas diversas facetas, sem que isso implique em um estudo psicanalítico que se respalda na biografia dos poetas a fim de dar significado fechado à obra.

⁷² Os versos aludidos são: “Notre premier baiser, ne t’en souviens-tu pas./ Quand je te vis si pâle au toucher de mon aile./ Et que, les yeux en pleurs, tu tombas dans mes bras?/ Ah! je t’ai consolé d’une amère souffrance!/ Hélas! bien jeune encor, tu te mourais d’amour”. (MUSSET, 2009, p. 305) (Nosso primeiro beijo, dele não te

No ciclo de Musset, estes primeiros versos de “A noite de maio” representam a primeira referência, ainda que vaga e imprecisa, sem qualquer desdobramento, a uma separação amorosa; referência a uma ruptura que entrega o jovem Poeta a um luto amoroso, encerrando-o no reduto de seu lar. A melancolia na qual ele se afoga é, pois, resultado da não aceitação desta perda. A amada é objeto de culto, de devoção, ao qual o jovem resiste em renunciar como se vê em “A noite de outubro”: “Je n’aimais qu’elle au monde, et vivre un jour sans elle/ Me semblait un destin plus affreux que la mort.” (MUSSET, 2009, p. 323). (“Eu amava somente ela, e viver um dia sem ela/ Parecia um destino mais pavoroso que a morte.”)

O estado de luto encontra forte correspondência com o ambiente do poema; “As Noites” prolongam a posição de abatimento do Poeta. O cenário noturno aliado a uma atmosfera onírica em que se reconhece a figura da Musa dá sustentação ao estado de melancolia profunda por que passa o amante solitário conforme se percebe em sua fala de “A noite de maio”: “Comme il fait noir dans la vallée!/ J’ai cru qu’une forme voile/ Flottait là-bas sur la forêt./ Elle sortait de la prairie;/ Son pied rasait l’herbe fleurie;/ C’est une étrange rêverie;/ Elle s’efface et disparaît” (Ibid. p. 304-5). (“Como está escuro no vale!/ Eu pensei que uma forma velada/ Vagava lá na floresta./ Ela saía da pradaria;/ Seu pé roçava a erva florida;/ É um estranho devaneio;/ Ele se esvaece e some.”) Nos recintos internos da casa, a melancolia não é menos sugestiva, onde o Poeta se encontra desolado com a “Lampe à demi morte”. (Ibid. p. 305). (“Lâmpada quase morta”).

O “amargo sentimento” ao qual a Musa faz alusão é ressentido pelo mal-amado. E nada melhor traduz este amargor que a necessidade de guardar o silêncio, ainda que este comprometa o ato criativo: “Je ne chante ni l’espérance,/ Ni la gloire, ni le bonheur,/ Hélas! pas même la souffrance./ La bouche garde le silence/ Pour écouter parler le coeur”. (Ibid. p. 308). (“Eu não canto a esperança,/ Nem a glória, nem a felicidade,/ Ai! Nem mesmo o sofrimento./ A boca guarda o silêncio/ Para ouvir falar o coração”).

Sinais de abatimento e lassidão perfazem o percurso da primeira Noite. A rejeição ao mundo exterior, a indiferença ao canto e ao gozo primaveril, fazem com que a personagem busque o isolamento reservado de seu aposento, na medida em que este mundo, no dizer de Freud, “não evoca esse alguém [o objeto de amor]”. (FREUD, 1974, p. 276).

recordas./ Quando eu te vi tão pálido ao toque de minha asa,/ E, com os olhos em pranto, caíste nos meus braços?/ Ah! eu te consolei de um sofrimento amargo!/ Ai! Bem jovem ainda, tu morrias de amor.)

O ambiente do quarto, logo, será o lugar a ser eleito, o nicho para confissão dos dissabores amorosos. Este mundo interior em oposição ao externo polariza o estado de ânimo do amante, fazendo dele uma extensão dos seus sentimentos. É nele que o Poeta chora sua primeira decepção amorosa, como vemos em “A noite de dezembro”: “À l’âge où l’on croit à l’Amour,/ J’étais seul dans ma chambre un jour,/ Pleurant ma première misère”. (MUSSET, 2009, p. 310). “Na idade em que se crê no Amor,/ Eu me encontrava um dia sozinho no meu quarto,/ Chorando minha primeira miséria”); é ainda neste recinto, não o seu desta feita, que o Poeta genuflexo à cabeceira da cama chora a morte de seu pai. (Ibid., p. 311).

Em “A noite de agosto”, o gabinete de estudo é o espaço com o qual o Poeta se identifica, ainda que este se encontre momentaneamente distante daquele em razão da fruição dos prazeres do verão. A Musa censura a sua ausência: “Ton cabinet d’étude est vide quand j’arrive”. (MUSSET, 2009, p. 316). (“Teu gabinete de estudo está vazio quando cheguei”). No entanto, é em “A noite de outubro” que se verá descrição mais precisa desse reduto íntimo através de um verdadeiro esquadramento do ambiente:

Jours de travail! seuls jours où j’ai vécu!
 Ó trois fois chère solitude!
 Dieu soit loué, j’y suis donc revenu,
 À ce vieux cabinet d’étude!
 Pauvre réduit, murs tant de fois déserts,
 Fauteuils poudreux, lampe fidèle,
 Ô mon palais, mon petit univers
 (MUSSET, 2009, p. 321-2)

(Dias de trabalho! Únicos dias em que vivi!
 Ó três vezes estimada solidão!
 Deus seja louvado, eu aqui regresssei,
 A este velho gabinete de estudo!
 Pobre reduto, muros tantas vezes desertos,
 Sofás empoeirados, lâmpada fiel,
 Ó meu palácio, meu pequeno universo.)

É o cenário com o qual o Poeta se familiariza, que o impele ao arroubo da criação, onde a solidão e a melancolia estão à mão para o ofício com os versos.

Se, na descrição do estado de luto, a referência aos compartimentos internos da casa mostra-se assaz relevante, a alusão às lembranças passadas não é de somenos importância. Recorrendo ao discurso psicanalítico para dar suporte à análise do afeto na personagem, podemos observar o culto do passado perdido como uma das tônicas da poesia mussetiana; o

objeto de amor denegado ao mal amado tem sua imagem recuperada através da aceitação de outros como substitutos. O deslocamento da libido, presente originariamente no objeto perdido, volta-se agora para o novo, o de função substitutiva. No caso do luto, percebe-se uma rejeição à perda e as evocações do passado assumem o posicionamento desse eu de reatar-se a esse objeto de amor. No itinerário de “As Noites”, verificamos, além de ambientes confidenciais, objetos íntimos que são verdadeiras relíquias, no sentido estrito do termo, que recuperam esse passado pela memória e resguardam em si algo da concretude dos amores d’outrora, como se vê em “A noite de dezembro”:

Je rassemblais des lettres de la veille,
Des cheveux, des débris d’amour.
Tout ce passé me criait à l’oreille
Ses éternels serments d’un jour.
Je comptais ces reliques sacrées,
Qui me faisaient trembler la main;
Larmes du coeur, par le coeur dévorées,
Et que les yeux qui les avaient pleurées
Ne reconnâtrons plus demain!
(MUSSET, 2009, p. 213-314)

(Eu recolhia as cartas da véspera,
As mechas, destroços de amor.
Todo esse passado gritava-me ao ouvido
Seus eternos sermões de um dia.
Eu contemplava essas relíquias sagradas,
Que me levavam a tremer a mão;
Lágrimas do coração, pelo coração devoradas,
E cujos olhos que as tinham vertido
Não reconhecerão mais amanhã!)

Nesta passagem supracitada de “A noite de dezembro”, observamos a angústia do amante, preso ao objeto de amor, em sua dificuldade de vencer o luto. A confiança dada pela voz do Poeta expõe seu drama íntimo da solidão e do abandono do objeto venerado. Porém, apesar da experiência traumática da separação, a dor não tarde se aplacará dando lugar aos resquícios da antiga união: “J’enveloppais dans un morceau de bure/ Ces ruines des jours heureux./ Je me disais qu’ici-bas ce qui dure/ C’est une mèche de cheveux”. (Ibid. 314). (“Eu guardava em um pedaço de estopa/ Estas ruínas dos dias felizes./ Eu me dizia que aqui embaixo o que permanece/ É uma mecha de cabelo”).) As lembranças que assaltam o amante assinalam um traço característico de um amor que, volta e meia, reaparece sob a forma de sofrimento; uma ferida não de todo cicatrizada, suscetível a reabrir a qualquer instante. O

momento da separação com os seus conseqüentes desdobramentos é, de longe, o de maior profundidade melancólica experimentado pelo mal amado, um luto pesado quase que insuperável. Mas como é comum ao quadro: “quando o trabalho de luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido.” (FREUD, 1974, p. 277).

O recobro do equilíbrio amoroso no ciclo de “As Noites” é conseqüência do cumprimento de uma última etapa na progressão para o aprendizado deste sentimento: a vivência do luto. A experiência da perda compreende o abandono e a desolação, estados sem os quais o amante não reaveria sua serenidade d’outrora. No entanto, a superação do estado de luto tão logo revelará uma natureza melancólica que domina as ações da personagem mussetiana. Ainda que este aprendizado o tempere para os novos enlevos do amor, as rupturas e decepções serão responsáveis por uma fissura irreparável da imagem ideal da figura feminina. O mito de Don Juan⁷³ torna-se, portanto, estrutural nas relações travadas entre os amantes tendo na traição da primeira amada uma justificativa plausível de seu caráter misógino.

Nesse momento identificaremos uma melancolia resultante do objeto perdido presente na poesia de Musset e de seu cultor brasileiro Castro Alves. Em suas poéticas, a perda do ideal amoroso não os entrega à resignação ou a um abatimento permanente. O que vemos na postura de suas personagens é uma busca infatigável por esta imagem perdida, por este reflexo informe, porém restituidor, como Narciso se identifica no espelho das águas. Tanto nos poemas de “As Noites”, quanto nos poemas castroalvins por nós selecionados, percebemos uma natureza melancólica pontuada por fases intermitentes de apatia e exultação. Esse luto presente é apenas um estado temporário que prepara o amante para a revivescência do sentimento amoroso, para nova procura de um ideal perdido.

O mito de Don Juan⁷⁴ evidente desse estado de melancolia compreende uma postura libertina e misógina face às relações amorosas na poesia de Musset. Como observamos no

⁷³ Em “A volta da primavera” de Castro Alves, esclareceremos a importância desse mito na estrutura do poema. Segundo Eigeldinger (1976), o donjuanismo é um traço característico da obra de Alfred de Musset colhido das leituras de Lord Byron e E. T. A. Hoffmann (EIGELDINGER, 1976, p. 219). Conforme Eigeldinger (1976), estes românticos reaproveitaram o mito do jovem sedutor e a ele deram uma nova feição que se distanciava da novela picaresca forjada por Tirso de Molina no século XVII. O Don Juan dos românticos enxerga na conquista amorosa não mais um jogo ou desafio, mas uma busca sem fim do amor ideal.

⁷⁴ Kristeva reinterpreta o mito de Don Juan à luz da psicanálise, compreendendo-o como uma síndrome patológica da sedução masculina. Relendo a obra de Molière, ela assim o analisa: “Dom Juan faz dele o princípio de uma busca abstrata, de um ideal irrepresentável, de uma estética ou de uma erótica para a qual os objetos visíveis, sem ser desvalorizados, nada mais são que fases efêmeras no caminho do impossível absoluto.” (KRISTEVA, 1988, p. 299). Essa busca pelo “impossível absoluto” define bem as vozes líricas dos poemas castroalvins e mussetianos. O donjuanismo, termo igualmente adotado pela crítica búlgaro-francesa, atravessa a poesia lírica dos dois poetas na medida em que se percebem os amantes de seus poemas em uma busca frenética pelo ideal feminino nunca consumado, fato que os aproxima do quadro melancólico, uma vez que

percurso de “As Noites”, a imagem da mulher é representada em sintonia com a natureza sazonal, a sua ausência provoca luto e melancolia e, comumente, está atrelada ao outono e ao inverno; sua presença, em contrapartida, traz o renascimento do amor, da natureza, a chegada da primavera e do verão. Com maior relevo, apontaremos a representação desta figura feminina e a concepção do amor na poesia de Castro Alves, tomando como modelo as epígrafes emprestadas de “As Noites”.

1. O amor e a mulher na lírica castroalvina

A poesia amorosa de Castro Alves não goza nem do passado, nem do futuro, mas do presente. Contrariamente a seus predecessores, seus versos não são marcados pelo código social do amor cortês como em Gonçalves Dias, nem pelas inquietudes da espera pelo casamento em Álvares de Azevedo⁷⁵. Em sua poética, há uma demanda ao direito ao gozo do amor. Os amantes são a prova viva de que não existem fronteiras para sua consumação. Quando observamos mais de perto o conjunto dos poemas castroalvinos, nós nos damos conta de que vários de seus versos ganham forma através de uma força expressiva representada por elementos de um campo semântico bastante singular: o quarto, a cortina, a vela, o tapete, a cama, os lençóis, a seda.

O erotismo de sua poesia assinala um novo conceito na lírica brasileira. O poeta da Bahia vai destacá-lo entre os grandes temas do Romantismo. Sua poesia, fortemente sensual, vai inaugurar uma nova ideologia na poética amorosa. Escritor *avant la lettre*, o novo o acompanha em todos os direcionamentos de sua poesia, rompendo com os velhos valores de uma sociedade conservadora. O lugar ocupado pela figura da mulher numa esfera social repleta de regras e códigos era ainda aquele que previa sua virgindade guardada para o casamento. O poeta, que bradou pela liberdade social, também irá cantar a liberdade no amor desprovida de qualquer sentimento de culpa. A contemplação e o culto à distância são raramente explorados pelo escritor, sendo, logo, o medo de amor substituído pelo gozo dos momentos prazerosos em companhia da mulher amada. O amor é concebido como um ato que depende das ações investidas pelos amantes. A mulher, em Castro Alves, não está mais cingida de um halo sagrado, envolta em brumas, enclausurada numa torre de marfim, mas revestida de um vocabulário precioso e adornado pelo sensual. Ela não é mais a amada distante, mas a amante⁷⁶ prestes a fruir dos deleites amorosos. Sua cumplicidade nas relações travadas com seu amante revela uma independência que anuncia a ruptura com os valores burgueses e religiosos. Em inúmeras ocasiões, é ela quem toma a iniciativa no ato amoroso:

⁷⁵ A poesia destes dois poetas apresenta forte semelhança no tocante ao tratamento dado ao amor, pois a imagem da mulher está sempre distante do alcance do amado. Gonçalves Dias idealiza uma mulher intocável tipicamente medieval, percebida como soberana no amor, ao passo que em Álvares de Azevedo a inacessibilidade amorosa se dá em razão da timidez adolescente do “eu-lírico” como também pelas reservas face às regras sociais e religiosas.

⁷⁶ Empregamos esse vocábulo no sentido etimológico a ele conferido; do latim *amans,antis*: aquele que ama.

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 mo digas descobrindo o peito,
 — Mar de amor onde vagam meus desejos!
 (*Boa-noite* – ALVES, 1960, p. 122)

A investida amorosa é tomada por ela. De uma forma bastante explícita, a mulher é aqui provocante, ao passo que o jovem amante foge aos seus caprichos sedutores. Ela o atrai com seus modos desenvoltos e o encobre de carícias. Este comportamento traduz bem o ideal de liberdade defendido pelo poeta. Como observa o crítico Haddad (1953a):

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. [...] 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. (1953a, p. 176-177)

Cantor do amor erótico, o poeta recusa assim o Mal do Século dos anos anteriores. Para ele, a morte é o fim da alegria de viver, dos prazeres terrenos, e, por esta consciência da precariedade da vida, o jovem poeta deve gozar avidamente o presente. Se ela incide em sua poesia, este fato se deve à fatalidade do destino, e não, à escolha feita pelo poeta para alívio dos dissabores do momento. À morte dos ultraromânticos, o poeta prefere o amor à vida:

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
 (*Mocidade e morte* – ALVES, 1960, p. 88).

A vida é plena de prazeres a fruir. Ela convida o jovem a gozar o futuro que se desvenda diante de seus olhos: “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!” (Ibid., p.88-89). Se os poetas da geração de 1850 confiavam à morte o papel redentor de aplacar o sofrimento da vida, Castro Alves vai expressamente refutá-la. O amor lhe fomentará o gênio, à semelhança de um demiurgo em cuja inspiração se encontrarão as experiências pessoais.

Em sua vã tentativa de reter um presente que escorre pelas mãos, o poeta pinta com as palavras as imagens sensuais de sua experiência vivida, criando um quadro vibrante do amor. Da virgem inacessível ao conhecimento do amor em ação, verdadeiro por terreno, o erotismo se opõe à morte.

A amante é a inspiradora dos versos alvesianos. Seu corpo em movimento convida o amante ao amor:

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"
 (*O 'Adeus' de Teresa* – ALVES, 1960, p. 107).

Castro Alves, negando o ideal social de seus antecessores, considera um novo espaço reservado à figura da mulher na poesia:

[...] sois filhas desta magnífica terra da América – pátria das utopias, região criada para a realização de todos os sonhos de liberdade, - de toda a extinção de preconceitos, de toda conquista moral. A terra, que realizou a emancipação dos homens, há de realizar a emancipação da mulher. A terra que fez o sufrágio universal, não tem o direito de recusar o voto de metade da América (*Carta às senhoras baianas* – ALVES, 1960, p.772).

Não restam dúvidas de que este novo enfoque iria perturbar os espíritos mais conservadores. O Romantismo no Brasil não raro se identificou com a moral burguesa. Castro Alves, em sua luta pela liberdade, concederá voz à mulher na medida em que esta também se torna agente das investidas amorosas capaz de exprimir seus desejos manifestos na obra do poeta; este ideal de liberdade é uma das grandes motivações do romantismo castroalvino.

[...] Retomava, de certo modo a tradição de Gregório de Mattos, raro poeta nosso para quem o sexo publicamente existia e que por isso mesmo foi coroado de uma legenda desmoralizadora. Era preciso que essa mesma legenda não viesse a desmoralizar a Castro Alves também e para conseguir-se esse efeito seria preciso pregar pelo Brasil obtuso do tempo o evangelho da decência do ato sexual, mesmo fora da moldura hierática do casamento (HADDAD, 1953a, p. 177).

O Romantismo em Castro Alves se manifestará contra o conservadorismo burguês, contra as formas de opressão, de ordem social ou religiosa. O poeta baiano assume uma missão importante nesta luta pela liberdade social e amorosa.

Castro Alves soube bem receber a influência do Romantismo europeu, porém estas marcas do velho continente vão além da natureza mórbida e, muitas vezes, tenebrosa, cultuada pelos brasileiros tributários da literatura inglesa e alemã. Não observamos no poeta dos escravos esta faceta do *Locus Horrendus* cultivada no fantástico por uma parte da tradição européia que fortemente influenciou a poesia de Álvares de Azevedo. A natureza “castroalvina”, ao contrário, é retratada em quadros sensuais, carregada de voluptuosidade, susceptível aos amores, e se distancia assim daquela do ultraromantismo brasileiro.

Em oposição a seus antecessores, Castro Alves concederá um novo legado à poesia lírico-amorosa brasileira. E como seria possível posicionar-se romântico, ao passo que ele vai na contramão do Mal do Século? A razão se explica na medida em que começamos a melhor compreender a pesquisa estética do poeta. O donjuanismo manifesto e o erotismo escondem um traço recorrente em sua poesia, o da melancolia.

Para o Brasil, Musset era a estrela alfa que constelava a plêiade do Mal do Século. Os amores vividos entre o poeta e George Sand tiveram mais importância do que os personagens que figuravam as páginas de suas poesias. Eles tornaram-se quase uma legenda de amor no imaginário dos poetas românticos da geração de 1850. Nem mesmo Castro Alves

conseguiu escapar completamente do influxo produzido por essa imagem sedutora e estereotipada do dândi parisiense. Musset, à guisa de Byron, é percebido como um herói romântico:

[...] E no drama das noites do prostíbulo
É mártir — alma... a saturnal — patíbulo!

Onde o Gênio sucumbe na asfixia
Em meio à turba alvar e zombadora;
Onde Musset suicida-se na orgia (grifos nossos)
(*Coup d'Étrier* – ALVES, 1960, p.205).

Ainda que as histórias de amor de Musset ganhassem ares de fábula romântica, elas contribuíram para a formação do projeto poético de Castro Alves, aquele da apologia ao amor erótico. Em sua pena, as imagens mussetianas aparecem mais nítidas. As epígrafes não são apenas uma maneira de mostrar acesso à cultura e de se beneficiar de um prestígio artístico, mas constituem uma parte integrante do *corpus* de seus poemas. As leituras mussetianas apresentam um forte estreitamento com as experiências vividas pelo poeta Castro Alves, mas em nenhum momento põem em xeque a pertinência das epígrafes. Musset, não é apenas representado como o jovem atormentado em razão de seu drama amoroso, mas o poeta que saúda a musa para celebrar o amor passado ou os novos amores. Sua presença na poesia de Castro Alves diz respeito muito mais ao literário que ao pessoal e ao afetivo⁷⁷.

Na poesia de Álvares de Azevedo, Musset se apresenta pela temática do medo de amar. Em Castro Alves, porém, sua incidência tem como alcance a abordagem do amor erótico. Em seu diálogo com os textos mussetianos, se não se observa nitidamente a concretização do amor carnal, percebe-se, em contrapartida, a evocação erótica. É o erotismo que corre nas veias do poeta e torna-se evidente em suas composições líricas.

⁷⁷ Nós não refutamos em nosso trabalho de pesquisa a importância atribuída aos eventos históricos e/ou pessoais que assumem um papel contextual relevante na composição literária dos poemas. Apenas questionamos o critério de avaliação da obra pelo viés exclusivamente afetivo/pessoal e, por conseguinte, a atribuição de juízo de valores nas semelhanças encontradas entre o real e o artístico. Entendemos, pois, que a pertinência destes eventos é devidamente assegurada quando configurados esteticamente na obra dos escritores. Tanto na poesia castroalvina, quanto na mussetiana, encontraremos uma singularidade que os aproxima ao converter este dado externo da realidade em componente estrutural ao itinerário de suas poesias. Ambos os poetas forjam esteticamente um mito de si mesmo a partir de suas experiências amorosas em consonância com a imagem do poeta romântico difundida nos oitocentos.

Castro Alves se serve de Musset para erotizar a paisagem. Mesmo os poemas escritos sob influência do Mal do Século são elaborados para dar um novo sentido à poesia, como na relação transtextual estabelecida entre o poema “Adormecida” com a epígrafe emprestada do poema “Rolla” como já observamos anteriormente:

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
(*Adormecida* – ALVES, 1960, p.125).

(Seus longos cabelos desalinhados cobrem-na inteiramente.
O crucifixo de seu rosário repousa em sua mão,
Como por testemunhar que ela fez sua prece,
E que ela a fará acordando-se amanhã).

A epígrafe extraída de Musset é parte integrante na composição do quadro pintado pelo poeta brasileiro, cuja tinta desenha as formas da mulher amada. A imagem apresentada no fragmento mussetiano é enriquecida de detalhes no poema “Adormecida”: “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” (Ibid., p.125).

Nós observamos que, com poucas palavras, o poeta realiza uma perfeita descrição do ambiente. Utilizando um verso mais curto que o alexandrino, o decassílabo, Castro Alves põe a jovem amada em trajes íntimos recostada numa rede, os cabelos em desalinho, o pé nu rente ao chão sobre o tapete. Trata-se de um quadro erótico que logo preparará a gradação culminando no clímax amoroso, metaforizado pela ejaculação projetada na natureza antropomorfizada: “E o ramo ora chegava ora afastava-se.../ Mas quando a via despeitada a meio,/ Pra não zangá-la... sacudia alegre/ Uma chuva de pétalas no seio...” (Ibid.).

Ao invés de um erotismo camuflado que se esconde, a poesia torna-se espaço para a projeção do amor carnal sem medo, nem vergonha. Como observa Peixoto (1976, p.181): “Esse amor não será o amor terno e respeitoso a Lamartine, nem o tranqüilo e feliz a Hugo, é o comovido e sensual a Musset que está mais em nossa índole e foi propriamente o de Castro”.

O erotismo é um meio utilizado para o aproveitamento da vida. O gozo propiciado pelo prazer carnal retarda a angústia da certeza inevitável da morte. Ainda que

momentaneamente, o prolongamento do prazer sexual projeta a chegada da morte para um tempo imemorial: “Como um negro e sombrio firmamento,/ Sobre mim desenrola teu cabelo.../ E deixa-me dormir balbuciando:/ — Boa noite! — formosa Consuelo” (ALVES, 1960, p.123).

Depois do clímax amoroso, os amantes se deixam vencer pelo cansaço. Mas os prazeres de amor não cessam de aumentar, amplificando-se nos deleites do sono.

Elegendo o amor, o poeta extirpa a morte. Ao cantá-lo, o jovem poeta invoca toda a sorte de amante. Contrariamente ao espaço reservado à figura da mulher na tradição da poesia, Castro Alves não é devoto de um único amor, representado correntemente por um pseudônimo⁷⁸. Na sua poética, o número de amantes é incalculável:

Almas, que um dia no meu peito ardente
Derramastes dos sonhos a semente,
Mulheres, que eu ameí!
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 ...
(*Os anjos da meia-noite* – Ibid., p.171)

Poeta do amor, as mulheres evocadas compõem um harém em sua poesia: Bárbara, Cândida, Consuelo, Dalila, Dulce, Elvira, Eleonora, Ester, Fabíola, Júlia, Julieta, Laura, Maria, Marieta, Marion, Pepita... O donjuanismo manifestado na sua poética não deixa antever o que está fortemente velado em seu trato com o universo feminino, mas que, embora latente, pode ser percebido numa leitura mais acurada de sua lírica: a busca da mulher ideal. É o duplo do herói Don Juan. Como todos os outros românticos, ele vem também de uma tradição na qual a poesia é o espaço dedicado para a celebração da bem amada, e cuja inacessibilidade é motivo de sofrimento e amargura. Esta manifestação em Castro Alves é discreta e não nega jamais sua concepção do amor sensual. Não devemos, no entanto, esquecer que, se o corpo da amada representa o êxtase do amor, sua perda representa, no outro ponto, sofrimento e melancolia, luto e morte:

⁷⁸ Lembremo-nos aqui de alguns exemplos de poetas da tradição que celebraram suas amadas por um nome poético: Dante (Beatriz), Lamartine (Elvira), Gonzaga (Marília).

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 vôo 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!
 (Ibid., p.175).

Como se vê no soneto supracitado, último de uma série de sete do poema “Os anjos da meia-noite”, a corrida alucinante pela mulher ideal culmina com o confronto com a própria morte, noiva misteriosa, inacessível como o amor ideal. Embora neste poema não lance mão da epígrafe, a transtextualidade com “A noite de dezembro” é evidente:

Qui donc es-tu, spectre de ma jeunesse,
 Pèlerin que rien n'a lassé ?
 Dis-moi pourquoi je te trouve sans cesse
 Assis dans l'ombre où j'ai passé.
 Qui donc es-tu, visiteur solitaire,
 Hôte assidu de mes douleurs ?
 Qu'as-tu donc fait pour me suivre sur terre?
 Qui donc es-tu, qui donc es-tu, mon frère,
 Qui n'apparais qu'au jour des pleurs ?
 (MUSSET, 2009, p. 315)

(Quem, pois, és tu, espectro de minha juventude,
 Peregrino que nada o cansou?
 Diz-me por que eu te encontro sem cessar
 Sentado na sombra por onde passo.
 Quem, pois, és tu, visitante solitário,
 Hóspede assíduo de minhas dores?
 Que, pois, fizeste para me seguir sobre a terra?
 Quem, pois, és tu, quem pois, és tu, meu irmão,
 Que apareces apenas em dia de prantos?)

No poema de Musset, o Poeta faz uma retrospectiva de sua vida, registrando a presença de uma figura misteriosa que esteve presente em todos os acontecimentos de seu passado. As indagações sucessivas a este vulto levam-no à revelação final: o Poeta sempre esteve acompanhado de perto pela Solidão: “Je te suivrai sur le chemin;/ Mais je ne puis toucher ta main,/ Ami, je suis la Solitude”. (Ibid., p. 315). (Eu te seguirei pelo caminho;/ Mas não posso tocar a tua mão,/Amigo, eu sou a Solidão.) Em Castro Alves, porém, apesar do tom inquisitório, a personagem fantástica de Musset cede para uma outra, a morte, a derradeira mulher das conquistas amorosas.

Vemos em Musset, a presença de um duplo que acompanha o eu-lírico nas erranças da vida. Essa figura cujas vestes e eventos pessoais fazem recordar o passado do Poeta, acentuando, assim, a sua natureza de duplo, revela-se estranhamente como a Solidão. A figura fantástica, igualmente dupla quanto ao gênero no poema de Musset, é substituída em Castro Alves pelo vulto com traços definitivamente femininos, mas prevalecendo ainda a aflição diante da insondável acompanhante.

Veremos, a seguir, como a figura da mulher está representada nos poemas de Castro Alves selecionados para análise neste nosso trabalho. Retomaremos a concepção do amor cíclico colhida em Alfred de Musset na análise estrutural destes poemas: “A volta da primavera”, “Murmúrios da tarde” e “Adeus”.

1.1 “A volta da primavera” ou o eterno retorno

Como havíamos apontado, a poética de Castro Alves, em sua essência, tem como fim a celebração do amor. Para alcançá-la, todo um imaginário lírico se manifesta no processo de elaboração artística. O ciclo das estações coloca em evidência o estado de espírito do “eu lírico” em seus poemas. A primavera é o tempo eleito para o gozo da vida.

“A volta da primavera”⁷⁹ atende a esta demanda da poesia castroalvina por um amor mais carnal, mas não menos melancólico. Colocamos o poema em destaque para uma posterior análise⁸⁰:

A volta da primavera

*Aime, et tu renâitras; fais-toi fleur pour éclore,
Après avoir souffert, il faut souffrir encore;
Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé⁸¹
A. de Musset*

Ai! Não maldigas minha fronte pálida,
E o peito gasto ao reverter 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 túmidos!
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?

⁷⁹ Este poema é uma das 53 composições que integra à obra *Espumas Flutuantes*. Segundo Afrânio Peixoto, Cândida de Campos foi a musa que inspirou o poeta a escrever estes versos em 1869. Debilitado fisicamente e com um aleijo no pé em decorrência de um tiro acidental, Castro Alves se refugia no sertão baiano onde se servirá de sua companhia para se recuperar.

⁸⁰ Optamos para os poemas de Castro Alves a sua exposição na íntegra na estrutura deste trabalho, sem que os deslocássemos, portanto, para os anexos como fizemos com os poemas de Musset. Tendo em vista a sua dimensão estrutural menor, assim recorremos a esse procedimento.

⁸¹ “Ama, e tu renascerás; faze-te flor para desabrochar./ Depois de haver sofrido, é necessário sofrer ainda;/ É necessário amar sem cessar, depois de haver amado.”

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!"
 (ALVES, 1960, p.108-109).

A relação transtextual com Musset é evidente pela presença da epígrafe. Esta citação não serve como adereço ao *corpus* do poema e, conseqüentemente, uma maneira de conferir-lhe prestígio. Ela desempenha a função de indicar a idéia do texto. Em poucas linhas, a epígrafe anuncia o que será explorado.

Castro Alves escolheu uma das quatro noites mussetianas, "A noite de agosto". Como já havíamos observado anteriormente, ela representa um hino ao amor libertino e seus deleites sensuais. Nós nos perguntamos a razão pela qual o poeta não havia citado uma outra noite mussetiana; percebemos a consciência artística do escritor no que diz respeito ao seu ofício de poeta engajado num projeto inovador para a lírica brasileira, consciência na composição do poema. Contrariamente às outras peças, "A noite de agosto" apresenta um olhar diferente à concepção do amor. Não se trata mais de uma voz triste que derrama seus lamentos pela perda da bem-amada, mas um convite aos prazeres da nova estação de amor, a primavera.

A epígrafe, situada no início do texto, pertence ao *corpus* do poema resumindo suas idéias. Por vezes, o escritor dela se serve para produzir um novo sentido à sua obra. Ela se ajusta, portanto, ao que será exposto artisticamente. Em "A volta da primavera", Castro Alves

dará um novo sentido à poesia mussetiana. Tomando parcialmente seus versos, o poeta brasileiro os reorienta para uma poesia de cunho sensual, e mesmo, erótica⁸². O erotismo reaparece aqui para exaltar os prazeres dos amantes e todo um campo semântico aparece para expressar a nova estação.

Na primeira estrofe, constatamos uma série de oposições que nos conduzem à idéia expressa pelo “eu-lírico”: o ciclo do amor. Se por um lado o tema da morte é anunciado pelo grupo nominal “fronte pálida”, “peito gasto”, “caveira esquelética” e “sepultura”; por outro, o tema do renascimento torna-se evidente por “reverter de amores”, “vegetam louros” e “se reveste em flores”.

Se percebemos nitidamente o diálogo entre a Musa e o Poeta em Musset, a voz do discurso torna-se exclusividade deste em “A volta da primavera”; é o Poeta quem o conduz em todo decurso do poema. O discurso da bem-amada, quando aludido, se manifesta pelo filtro do poeta amante.

Neste poema, a bem-amada se embate com o Poeta em razão de seu comportamento libertino, o que justifica os contrastes que ocupam o primeiro quarteto do texto. O ideal do poeta se opõe sensivelmente àquele da Musa. Ele tenta persuadi-la de que, ainda na morte, renasce a esperança e a vida. A metáfora do renascimento do amor ganha mais sentido à medida que lemos os versos seguintes. A primavera é anunciada como a estação que irá curar as feridas do coração. Ele deve cantá-la, posto que seus elementos naturais simbolizam a vida.

À imagem de Musset em “A noite de agosto”, Castro Alves nos expõe uma euforia excessiva do Poeta. O jogo de oposições Morte e Vida é assegurado pelo ritmo peônico quatro do verso decassílabo⁸³. As palavras que resumem as ideias antitéticas apoiam-se neste acento tônico:

⁸² A presença do sensual em Musset é por demasiado reconhecido pela crítica francesa: o escritor era leitor dos romances libertinos do século XVIII e chegou mesmo a escrever *Gamiani*, romance notadamente filiado ao gênero erótico. No entanto, este não é o traço mais marcante em “As Noites”. As amarguras provocadas pela desilusão amorosa são entre os temas elencados os mais evidentes.

⁸³ Em nossa versificação brasileira de tradição lusitana, o verso decassílabo “sáfico” é aquele cujas cesuras recaem na quarta e oitava sílabas poéticas. Este gênero de verso foi largamente explorado durante o século XIX nos sarais poéticos das casas burguesas. Formado por dois pés peônicos quatro e um jâmbico, este verso apresenta uma musicalidade maior que o “heróico”, cuja cesura recai, com exigência obrigatória, apenas na sexta sílaba, permitindo assim sua récita acompanhada de um instrumento musical.

Āi/ Nǎo/ mǎl/ **dī**// gǎs/ mǐ/ nhǎ/ **frōn**// tě/ **pā**// li da
 Ē o/ pěi/ tǒ/ **gās**// to āo/ rě/ fěr/ **vēr**// dě a/ **mō**// res
 Vě/ gě/ tǎm/ **lōu**// rōs/ nǎ/ cǎ/ **vēi**// rǎ es/ **quā**// li da
 Ē a/ sě/ pǔl/ **tū**// rǎ/ sě/ rě/ **vēs**// te ěm// **flō**// res

O ideal do Poeta retoma aquele presente em “A noite de agosto”:

Ó Muse! Que m’importe ou la morte ou la vie?
 J’aime, et je veux pâlir; j’aime, et je veux souffrir;
 [...] Dépouille devant tous l’orgueil qui te dévore,
 Cœur gonflé d’amertume et qui t’es cru fermé
 (MUSSET, 2009, p. 319).

(Ó Musa! Que me importa ou a morte ou a vida?
 Eu amo, e quero empalidecer; eu amo, e quero sofrer;
 [...]Despoja diante todos o orgulho que te devora,
 Coração cheio de amargura e que acreditaste fechado)

Segundo ele, não há nada que possa impedi-lo de gozar os bons momentos de amor. Nem mesmo o sofrimento e o abatimento são capazes de arrancá-lo dos prazeres presenteados pela experiência amorosa. A perda é necessária, pois ela nos encaminha para uma morte sucedida de um renascimento:

La répétition des sentiments et la découverte de nouveaux amours font reprendre le cycle, mais la fin est certaine. [...] Le mélancolique semble porter en lui un automatisme d’éternelle répétition, de recommencement. La régression de la libido, comme nous l’avons déjà souligné, entraîne l’identification au disparu. Dans ce sens, malgré le conflit intérieur vécu par celui qui souffre à cause de l’objet aimé, l’incorporation de cet objet dans le moi permet de conserver le lien. Le nouvel amour peut être ainsi le déclencheur de « retrouvailles » avec un objet perdu qui se trouve dans le moi narcissique. (CHIANCA, 2007, p. 50-51).

(A repetição dos sentimentos e descoberta dos novos amores fazem retomar o ciclo, mas o fim é certo. [...] A melancolia parece trazer consigo um automatismo de eterna repetição, de recomeço. A regressão da libido, como já havíamos observado, leva à identificação com o desconhecido. Neste sentido, apesar do conflito interior vivido por aquele que sofre em razão do objeto de amor, a incorporação deste objeto no eu permite conservar o elo. O novo amor pode ser assim o desencadeador de “reencontros” com o objeto perdido que se acha no eu narcísico.)

Celebrando o amor, o Poeta faz renascer o mito de Don Juan⁸⁴. Segundo a legenda, o herói é conhecido por sua volubilidade no amor e sua capacidade de seduzir as mulheres, percebidas como presas fáceis de suas investidas. Com o tempo, o mito evoluiu, adquirindo uma dimensão mais humana e menos grotesca. A nosso ver, o poema de Castro Alves faz menção ao segundo canto do “Don Juan”⁸⁵ de Lord Byron. A epopeia do poeta inglês é a única a apresentar os amores vividos entre D. Juan e Haidéia. O episódio é aquele presente nas estrofes 108 a 168 do canto II. Após um naufrágio, o herói é arremessado pelas ondas numa ilha paradisíaca. Haidéia, filha de um pirata da região, vai levá-lo a uma caverna para prestar-lhe os primeiros cuidados. Nós destacamos a passagem retomada por Castro Alves, que sintetiza as idéias numa única estrofe do poema byroniano:

And every day by daybreak – 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 a bed of roses the sweet south.
 (*Don Juan, Canto II.* – BYRON, 2012)

A temática do renascimento do amor é anunciada pelo naufrágio de D. Juan: “Bem sei que um dia o vendaval da sorte/ Do mar lançou-me na gelada areia” (ALVES, 1960, p.108). O retorno à vida é duplamente marcado pela chegada à praia e pelo reencontro com Haidéia. Sua revivescência não é apenas física, mas também sentimental. Efetivamente, o herói abandona Sevilha, sua terra natal, em razão da traição de Julia, uma amiga de sua mãe e mulher de Alfonso. D. Juan é o único a sobreviver de um naufrágio. No momento em que ele é salvo por Haidéia, renasce das vagas para o conhecimento do amor. Trata-se do amor romântico, distante do mito tradicional de D. Juan, que encarna, por excelência, o mito

⁸⁴ Como havíamos mencionado em nota ao estudo de “As Noites”, protagonista da legenda anônima de origem medieval. Sua primeira aparição na literatura é datada em 1830 com a obra de Tirso de Molina.

⁸⁵ *Don Juan* (1819-1824): Obra épico-satírica do poeta inglês representativa pelo seu experimentalismo e sua renovação do mito primevo. Para melhor compreender a cronologia do mito, ver Pierre BRUNEL. *Dictionnaire de mythes littéraires*. p. 255-260.

byroniano. É necessária apenas uma troca de olhares para que os dois tornem-se cúmplices do mesmo sentimento. A comunicação verbal é logo dispensada por estes gestos cúmplices que asseguram a concretização do amor e substituída pelo pipilar das aves: “[...] Fala!... que eu ouço o pipilar das aves!” (ALVES, 1960, p. 108).

A natureza vai pouco a pouco se deixar invadir pelo desejo do poeta. Seus apelos são cada vez mais sensuais. O aspecto erótico situa Castro Alves num ideal que se opõe à moral religiosa dos primeiros românticos no Brasil. Para ele, é necessário gozar os prazeres da vida sendo a mulher e o amor sinônimos deste deleite. Não despretensiosamente Musset e Byron são citados: “A mulher era sempre surpreendida em todas as coisas do universo, e o amor tornou-se, para ele, uma religião, seguindo as pegadas de Byron e de Musset” (HILL, 1978, p. 34).

A linguagem notadamente conativa se enriquece com o recurso de verbos no imperativo: “Não maldigas”, “Dá-me”, “Ensina”, “Fala”, “Diz”. O discurso exortativo do poeta está em comunhão com a natureza primaveril. A nova estação passa por toda uma transformação que vai do primeiro raio ao calor ardente do sol. Há um apelo para a celebração da vida, a presença feminina preenche o vazio do Poeta.

A mulher se encontra simbolizada pela natureza, seus elementos sendo fortemente erotizados. O mês de maio⁸⁶ é invadido pelos raios do sol. A chegada do *primus tempus*⁸⁷ torna possível uma mudança de cenário. Sua presença é bem marcante, e deixa subentender os efeitos da estação passada: a baixa da temperatura, a queda da neve e os lagos gelados assinalam a morte da natureza. Esta paisagem morta cede lugar à regeneração da natureza, assinalada pelo degelo que invade o vale de água: “já viste às vezes, quando o sol de maio/ Inunda o vale, o matagal e a veiga?”⁸⁸.

É através da antropomorfização da natureza que o erotismo torna-se evidente no poema. O Poeta convida sua bem-amada a aproveitar o sol primaveril e os elementos naturais. Simbolizando o corpo da mulher, a relva e o ramo renascem aos primeiros raios do sol: “Murmura a relva: “que suave raio!”/ Responde o ramo: “Como a luz é meiga!”.

⁸⁶ No hemisfério norte, o equinócio de primavera vai de 20 ou 21 de março ao solstício de verão, em 20 ou 21 de junho. Castro Alves vai destacar a primavera do hemisfério norte. O mês de maio marcará, portanto, a primavera.

⁸⁷ Do latim *primus tempus*, a palavra primavera tem esse sentido etimológico.

⁸⁸ Nós destacamos aqui o lugar ocupado pela natureza primaveril em Castro Alves. Embora o início da estação esteja datada para 23 de setembro no Brasil, o poeta se serve da imagem atrelada à realidade dos países do hemisfério norte. O mês de maio, posto em destaque no poema, reafirma suas leituras dos escritores estrangeiros e recupera o *topos* da Natureingang medieval.

Na quinta estrofe, a ternura do sol dá lugar a um erotismo mais intenso. Com efeito, o junco é empregado para metaforizar o órgão sexual masculino. O *influxo* da claridade da manhã provoca seu rejuvenescimento. Destacamos a escolha feita pelo escritor deste vocábulo. No processo de formação da palavra por derivação prefixal, encontramos o radical latino *fluxús,us* (fluir, correr) neste verbete. (HOUAISS, 2001). Esta palavra, muito significativa, não apresenta uma menção circunstancial no poema. A circulação dos líquidos sanguíneos e seminais, sugerida por este vocábulo, deixa sair o membro-vegetal da lagoa. Face à natureza feminina, o reaquecimento da temperatura é inevitável e incita o junco a se refrescar na lagoa⁸⁹: “E ao doce influxo do clarão do dia,/ O junco exausto, que cedera a enchente,/ Levanta a fronte da lagoa fria.../ Mergulha a fronte na lagoa ardente...” (ALVES, 1960, p. 108).

O erotismo assegura o renascimento da natureza. É utilizando a alegoria da primavera, na quarta e quinta estrofes, que o Poeta ensaia convencer a Musa a gozar o amor carnal. A amante tem seu olhar transbordado em fogo, à imagem da lagoa ardente. O amante-sol reaquece a mulher-natureza e é, ao mesmo tempo, aquecido por ela: “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?” (Ibid., p. 108).

A série de movimentos e de carícias levará ao clímax do amor. O erotismo, ainda que esteja camuflado pela linguagem poética, chega ao seu ponto culminante. O apogeu do amor é assinalado pela pontuação reticente e exclamativa, pela sugestão das palavras “penetra” e “dor”, pelo ritmo acelerado assegurado pelos fonemas ápico-dentais /t/ e /d/ e pela assonância da nasal /ã/. As palavras “harmonia” e “orquestra” reafirmam o sentido dos gemidos de prazer dos amantes: “É que teu riso tanta dor acalma.../ Tanta descrença!... Tanta angústia!... Tanta!” (Ibid.).

A última estrofe suspende a tensão da penúltima. A gradação remarcada na estrofe precedente dá lugar a um leve abatimento presente no início do poema. Apesar de todos os apelos do Poeta, a mulher permanecerá momentaneamente inacessível.

A temática do sofrimento é apresentada em todas “As Noites” de Musset. Nós a presenciemos mesmo em “A noite de agosto”, que, sendo a mais alegre, pouca aludiria ao sentimento melancólico. Castro Alves, apesar de sua objeção à poesia de Álvares de

⁸⁹ Percebemos uma imagem semelhante nos versos 13 e 14 de “Mocidade e Morte”: “[...] O seio da amante é um lago virgem.../ Quero boiar à tona das espumas”. (ALVES, 1960, p.88).

Azevedo, não pode escapar às influências da tradição romântica. Como nos aponta Hill (1978, p.35): “Criticando a limitação do classicismo, e também não se atendo ao ultra-romantismo, ao qual, todavia, não podia ficar infenso, Castro Alves viveu num período em que eram nítidos os traços de transição”.

No seu projeto de renovação poética, nós observamos os traços de seus antecessores. Ainda que o lugar ocupado pela mulher em Castro Alves fosse uma contribuição pela inovação ao tratamento dado a mesma em relação à poesia brasileira, seus versos não deixam de visitar a tradição. Assim a bem-amada torna-se a razão do sofrimento⁹⁰. Esta aparece de duas maneiras: pela inacessibilidade ou, ainda, pela traição.

Em Castro Alves, a traição da mulher permite estabelecer um ponto comum com Musset⁹¹. A mulher é, várias vezes, compreendida como “serpente”, “Messalina”, “Dalila”, “Anjo caído”, “Danaides”, “Cleópatra”, “Ofélia”. A infidelidade feminina o conduz ao abandono e, conseqüentemente, ao sofrimento.

No que concerne à questão social, observamos sua relação mais direta com os escritores brasileiros. Quando Castro Alves faz referência aos prazeres do amor, é para tomar parte das lutas libertárias de sua época. É a mulher sempre distante, à espera do casamento, que leva ao sofrimento. Os traços do Ultraromantismo, com o medo de amar, reaparecem em sua poesia de transição. No entanto, se o “eu lírico” dos poetas do Mal do Século no Brasil era tomado por este sentimento, em Castro Alves, é a mulher que é acometida por ele. Contrariamente aos poetas da época, a poesia “castroalvina” mostra o amante que tenta convencer a mulher amada a ceder a suas investidas e romper a distância entre eles. A ausência da consumação amorosa entre os dois não o impedirá de encontrar satisfação em outras experiências de amor: “Ai! Não maldigas minha fronte pálida,/ E o peito gasto ao referver de amores” (ALVES, 1960, p. 108).

O donjuanismo do poeta põe em evidência um outro aspecto de sua poesia: a procura da mulher ideal. É a razão pela qual o mito byroniano é eleito por ele. Adotando o herói do poeta inglês, Castro Alves destaca um personagem afastado da imagem do sádico que se compraz com o sofrimento alheio construindo um personagem mais humano. Como observa

⁹⁰ Ainda sobre este tema, aconselhamos a leitura de alguns poemas de “Espumas Flutuantes”: “O vôo do gênio”, “Onde estás?”, “O tonel das danaiades” e “Dalila”.

⁹¹ Não esqueçamos que os dois poetas foram traídos pelas suas amantes. No entanto, o elo entre os dois, concernente ao literário, é percebido pelo abatimento e pela revolta sofrida pelo poeta. “As Noites” de Musset e alguns poemas de “Espumas Flutuantes” de Castro Alves apresentam este traço.

Rosen (2004, p.76): “[...] No poema de Byron, Don Juan (como Byron) é mais amiúde vítima fascinada do que sedutor, e a obra é ao mesmo tempo paródia da velha lenda espanhola e vingança contra a lenda da vida de Byron, que ele havia criado e a que se tinha também rendido”. Refutando a legenda de Tirso de Molina, seu “D. Juan” se prende ao ideal romântico, aquele do amor. Ora, a mulher constitui a única maneira para chegar a ele. O amor está presente em todas as experiências vividas. O ciclo da natureza permite um recomeço sem entrave de novos amores com outras mulheres. Assim, o sofrimento produzido por uma desilusão amorosa não o impedirá de reencontrar o amor em novas experiências.

A natureza ocupará, pois, um lugar muito significativo em sua poesia, apresentando representações assaz diversas. Ela desenha assim o retrato da realidade brasileira com o poema “Coup d’*étrier*”. Ela é também utilizada como metáfora da poesia social em “O livro e a América”, na descrição exótica do Oriente em “Hebréia”, e nas marcas do Ultraromantismo em “Quando eu morrer”. Na poesia amorosa, o poeta usa o recurso da antropomorfização sensual. Os elementos naturais aparecem a fim de criar um ambiente sugestivo ao aproveitamento dos amores. Os amantes são metaforizados através de um vocabulário específico: sol, luz, raio, flores, ramos, frutos, aves, ondas e noites.

A primavera, enquanto estação de renovação, é reclamada em alguns poemas. Mesmo se seu nome não é invocado diretamente, sua presença é sentida pela imagem criada pelo poeta:

[...] a primavera de teus risos
De minha vida as solidões enflora...
(*Os três amores* – ALVES, 1960, p. 94).

Teu sorriso é uma aurora
Que o horizonte enrubesceu,
- Rosa aberta com o biquinho
Das aves rubras do céu;
(*O gondoleiro do amor* – Ibid., p. 98).

O povo das formosas Amarílis
Embala-se nas balsas, como a Willis
Que o *Norte* imaginou.
O antro – fala... o ninho s’estremece...
A dríade entre as folhas aparece...
Pã na flauta soprou!...
(*Sub tegmine fagi* – Ibid, p. 101-102).

Um rir que nasce como o broto em maio;
Mostrando seivas de bondade infinda,

Fronte que guarda – a claridade e o raio,
- Virtude e graça – o ser bondosa e linda.
(*Poesia e Mendicidade* – Ibid, p. 131).

Não era um berço? – Oh! Se o era...
Berço e ninho... ai, primavera!
O ninho, o berço de Inês
(*A uma estrangeira* – Ibid., p. 144).

Eu vos vejo passar nas noites minhas,
Crianças, que trazeis-me a primavera...
Crianças, que lembrais-me as andorinhas!...
(*Os anjos da meia-noite* – Ibid., p. 174).

Viajar! Viajar! A brisa morna
Traz de outro clima os cheiros provocantes.
A primavera desafia as asas,
Voam os passarinhos e os amantes!...
(*Aves de arribação* – Ibid, p. 182).

A estação é pintada por uma sensualidade assegurada pelo apelo aos sentidos. O primeiro raio do sol, o canto dos pássaros, o degelo das montanhas, o reencontro dos casais amorosos anunciam a primavera. Como a fauna e a flora, os amantes gozam da natureza benfazeja. Conscientes da efemeridade do tempo, o poeta convida a amada a fruir dos prazeres abençoados pela nova estação.

A primavera é sinônimo de amor. Como havíamos observado na epígrafe de “A noite de maio”, este sentimento muda, como as estações, num ciclo perene. O sofrimento e a melancolia são evocados pelo inverno que, por sua vez, anuncia a morte do amor. No entanto, a excitação face à proximidade do mês de maio mostra o desejo de vê-lo renascer: “Aime, et tu renaîtras; fais-toi fleur pour éclore,/ Après avoir souffert, il faut souffrir encore;/ Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé” (MUSSET, 2009, p. 319). (Ama, e tu renascerás; faze-te flor para desabrochar,/ Depois de haver sofrido, é necessário sofrer ainda;/ É necessário amar sem cessar, depois de haver amado.”)

O amor vive um perpétuo ciclo como o encontrado nas estações. Para alcançá-lo, é necessário sofrer inúmeras vezes, ação da qual resultará uma purificação da alma. Amamos e, conseqüentemente, sofremos para, em seguida, conhecer um novo amor que culminará em novo sofrimento; trata-se da eterna procura romântica de um ideal perdido.

O poema “A volta da primavera”, apesar de sua moral libertina, guarda verdadeiros traços melancólicos. Deixando-se tomar pelos deleites da primavera, o “eu-lírico” não pode se

furtar aos dissabores do amor. O sentimento melancólico o domina em virtude da ausência de sua bem-amada. Seus apelos, assim como os da natureza provocante, são inúteis à medida que a inacessibilidade está assegurada.

A natureza primaveril esconde o inverno psicológico do Poeta. Este é assaltado pela solidão do negro monte. A indiferença da mulher amada apenas lhe permite um enamoramento contemplativo, à distância. A metáfora “celeste fronte” reforça sua natureza etérea.

A despeito do deslumbramento da primavera, a mulher será representada como neve, pura e intangível, o que produz o paradoxo final: “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!’” (ALVES, 1960, p. 109).

A poesia de Castro Alves não tem a angústia desesperada dos ultraromânticos. Sua relação com a melancolia está associada à busca do amor ideal. No entanto, o culto do amor pelo poeta dissimula o sofrimento e a melancolia que estão sempre presentes, mesmo se eles são sutis, e revelam as leituras de seus antecessores.

1.2 “Murmúrios da tarde”: sinfonia de amor

Como nos informa Haddad (1953c), o poema “A noite de maio” fez parte das leituras mussetianas realizadas por Castro Alves, sendo o seu tema dos mais admirados por nosso poeta (HADDAD, 1953c, p. 101). Segundo o crítico, o poeta baiano já havia ensaiado a sua noite de maio brasileira, tomando, porém, de empréstimo a cronologia da estação primaveril das regiões temperadas da Europa (Ibid., p. 102):

I

No céu dos trópicos
P’ra sempre brilha,
Ó noite esplêndida,
Que as ondas trilha.

Do amor nas pálpebras
Acende o raio.
Ó noite cúmplice!
Noite de maio!

II

Vê... que astros lúcidos
Na azul clareira:
São flôres níveas
Da laranjeira.
.....

VII

Há risos tépidos
Entre as palmeiras;
Beijam-te lânguidas
Fadas trigueiras.
(*Noite de maio* – ALVES, 1960, p. 489-91)

No poema castroalvino “Noite de maio”, acima citado, percebemos novamente a relação transtextual por aclimação de que fala Perrone-Moisés (2007). Os temas estrangeiros são solicitados no texto e relocados para um contexto nacional. Se a forma de composição poética da Barcarola e o título⁹² do poema nos remetem à tradição européia, os temas, porém, são amoldados à índole brasileira; o céu aberto dos trópicos substitui as névoas

⁹² Segundo Genette (2006), as duas formas textuais respondem à classificação da arquiteitualidade e da paratextualidade respectivamente. Como discutimos no capítulo 1, porém, o crítico literário vê uma certa flexibilidade nesta categorização, uma vez que, neste exemplo, a barcarola, na condição de subgênero literário, assume também a função de índice paratextual, já que o poeta brasileiro a anuncia espacialmente abaixo do título do poema.

da noite, as palmeiras às tílias de Musset, e, mesmo, o elemento estrangeiro da fada é ajustado à cor local, já que esta é morena, trigueira, modelo feminino de nossa brasilidade.

O poema de Castro Alves que, explicitamente, faz referência ao poeta francês é “Murmúrios da tarde”. Ao contrário da barcarola que não veio a lume⁹³, este poema figura entre os mais conhecidos de *Espumas Flutuantes* e tem como epígrafe a segunda fala da Musa de “A noite de maio”. Vejamos o seu *corpus* textual para posterior análise:

Murmúrios da tarde

*Écoute! tout se tait; songe à ta bien-aimée,
Ce soir, sous les tilleuls, à la sombre ramée,
Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux;
Ce soir, tout va fleurir: l'immortelle nature
Se remplit de parfums, d'amour et de murmure,
Comme le lit joyeux de deux jeunes époux⁹⁴.
A. de Musset.*

*Rosa! Rosa de amor purpúrea e bela!
Garret.*

Ontem à tarde, quando o sol morria,
A natureza era um poema santo,
De cada moita a escuridão saía,
De cada gruta rebentava um canto,
Ontem à tarde, quando o sol morria.

Do céu azul na profundez escura
Brilhava a estrela, como um fruto louro,
E qual a foice, que no chão fulgura,
Mostrava a lua o semicirc'lo d'ouro,
Do céu azul na profundez escura.

Larga harmonia embalsamava os ares!
Cantava o ninho — suspirava o lago...
E a verde pluma dos sutis palmares
Tinha das ondas o murmúrio vago...
Larga harmonia embalsamava os ares.

⁹³ O poema “Noite maio” é datado de 7 de maio de 1871; é um dos últimos da lavra do escritor baiano. Em razão de sua enfermidade, não chegou a ser publicado em vida e se encontra nas Poesias coligidas (1913) que, atualmente, integram às *Obras Completas* do poeta.

⁹⁴ “Escuta! Tudo se cala; sonha com tua amada,/ Nesta noite, sob às tílias, à sombra ramada,/ O raio do poente deixa um adeus mais doce;/ Nesta noite, tudo vai florescer: a imortal natureza/ Se enche de perfumes, de amor e de murmúrio,/ Como o leito feliz de dois jovens esposos”.

Era dos seres a harmonia imensa,
 Vago concerto de saudade infinda!
 "Sol — não me deixes", diz a vaga extensa,
 "Aura — não fujas", diz a flor mais linda;
 Era dos seres a harmonia imensa!

"Leva-me! leva-me em teu seio amigo"
 Dizia às nuvens o choroso orvalho,
 "Rola que foges", diz o ninho antigo,
 "Leva-me ainda para um novo galho...
 Leva-me! leva-me em teu seio amigo."

"Dá-me inda um beijo, antes que a noite venha!
 Inda um calor, antes que chegue o frio. . . "
 E mais o musgo se conchega à penha
 E mais à penha se conchega o rio...
 "Dá-me inda um beijo, antes que a noite venha!"

E tu no entanto no jardim vagavas,
 Rosa de amor, celestial Maria...
 Ai! como esquiva sobre o chão pisavas,
 Ai! como alegre a tua boca ria...
 E tu no entanto no jardim vagavas.

Eras a estrela transformada em virgem!
 Eras um anjo, que se fez menina!
 Tinhas das aves a celeste origem.
 Tinhas da lua a palidez divina,
 Eras a estrela transformada em virgem!

Flor! Tu chegaste de outra flor mais perto,
 Que bela rosa! que fragrância meiga!
 Dir-se-ia um riso no jardim aberto,
 Dir-se-ia um beijo, que nasceu na veiga...
 Flor! Tu chegaste de outra flor mais perto! ...

E eu, que escutava o conversar das flores,
 Ouvi que a rosa murmurava ardente:
 "Colhe-me, ó virgem, — não terei mais dores,
 Guarda-me, ó bela, no teu seio quente..."
 E eu escutava o conversar das flores.

"Leva-me! leva-me, ó gentil Maria!"
 Também então eu murmurei cismando...
 "Minh'alma é rosa, que a geada esfria..."

Dá-lhe em teus seios um asilo brando...
 "Leva-me! leva-me, ó gentil Maria!..."
 (ALVES, 1960, p. 150-151)

Em termos estruturais, o poema supracitado apresenta onze estrofes de cinco versos, ou quintilhas, dispostas em um modelo rimático do tipo AbabA, ou rimas cruzadas, tendo o decassílabo sáfico como verso condutor da expressão do sujeito lírico. Duas referências paratextuais, verificadas nas epígrafes duplas de Musset e Garret, também compõem a estrutura da composição.

Para o leitor neófito das implicações do fazer poético em Castro Alves, aqui se manifesta o primeiro impasse para a leitura: o seu acabamento formal. O requinte alcançado na feitura do texto não se deve aos elementos mais evidentes como as referências paratextuais do título e epígrafe, a escolha do decassílabo e/ou a recorrência das rimas intercaladas. A musicalidade flagrante quase que oblitera os procedimentos mais laboriosos de sua feitura, diluindo-se em estesia ao ouvido desse leitor comum.

Esse, no entanto, não deve ser o nosso posicionamento crítico; não se trata aqui de um poema de improviso à guisa do repente na poesia popular, ou da retomada servil dos metros em voga de nosso romantismo. Ainda que tributário da melopéia oitocentista, a poesia de Castro Alves se manifesta como um projeto previamente elaborado em que os recursos internos de suas composições atestam um conhecimento de causa. “Espumas Flutuantes” é o único trabalho que, tendo o aval do escritor, veio à tona para o público; os demais, publicações póstumas.

“Murmúrios da Tarde”, 33º poema da obra, dá continuidade às composições líricas cujo enfoque é a música. Várias são as formas de composição poética que, unidas a ela, compõem o libreto das espumas: a medida velha de “O livro e a América”, “A uma atriz”, “A uma estrangeira”, “Aos dous de Julho”, “As duas ilhas”, “O fantasma e a canção” e “Onde Estás”; a barcarola de “O gondoleiro do amor”; os iâmbicos de “A boa vista”; as sextilhas de “As duas flores”; o decassílabo sáfico de “A volta da primavera” e “Hebréia”; a ode ternária de “Hino ao sono” e a ode em sáficos de “A Maciel Pinheiro” e “Quem dá aos pobres, empresta a Deus”; o ritmo quaternário de “Pedro Ivo”; as quadras sáficas de “O coração” e a valsa envolvente em quartenários de “O laço de fita”.

De imediato, o poema chama-nos a atenção para a circularidade sonora assegurada pelo retorno do primeiro verso no fecho da quintilha. Segundo Spina (1971), esta estrofe de cinco versos estava presente no *chant-royal* (canto-real) da lírica francesa do século XIV cuja estrutura, em seu estágio inicial, não apresentava o refrão (SPINA, 1971, p. 91-92). Por influência da balada medieval, esta forma poética sofreu contínuas modificações de estrutura, admitindo, posteriormente, a inclusão do estribilho. (Ibid, p. 92). Entre os poetas que cultivaram a quintilha como forma poética, destacam-se, na lírica francesa, Guillaume de Machaud com os seus cantos-reais, Pierre Ronsard e, posteriormente, Alphonse Lamartine e Victor Hugo no século XIX. (BUFFARD-MORET, 2008, p. 21-35). Segundo Guyaux (2007), a quintilha em estrutura AbabA, com o primeiro verso retomado no último como refrão, foi, no entanto, consagrada nos poemas de *As flores do mal* de Charles Baudelaire⁹⁵, e consistia no prolongamento de um quarteto. (GUYAUX, 2007, p. 77).

Baudelaire, não consta, porém, entre as leituras de Castro Alves. A estrutura circular, todavia, assinala um procedimento moderno comum entre estes dois poetas e rejeitado, como mau gosto estético, por poetas como o próprio Ronsard. (MARTINON, 1989, p.200). Em “Murmúrios da tarde”, as rimas provocam um efeito de eco que retumba e reforça, num primeiro momento, o caráter plástico do tema evocado. A natureza vespertina cede à transformação crepuscular e, nesse movimento, observa-se a descrição de um quadro visual-melancólico.

É nessa plasticidade atrelada ao ritmo que reside a singularidade de sua composição. Otávio Paz (1982) nos aponta para a diferença substancial entre metro e ritmo:

O ritmo é inseparável da frase, não é composto só de palavras soltas nem é só medida e quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado apresentam-se simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O metro, pelo contrário, é medida abstrata e independente da imagem. A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. (PAZ, 1982, p. 85).

O ritmo do poema, portanto, sugere a melancolia do entardecer e combina a matéria sonora do verso à imagem plástica. O decassílabo sáfico, marcado pela dipodia peônica quatro

⁹⁵ Entre os poemas que fazem uso dessa estrutura estão “Balcon”, “Réversibilité”, “Moesta et errabunda” et “Lesbos”. (GUYAUX, 2007, p. 77).

e o pé jâmbico final, é o metro utilizado onde se manifesta o ritmo em cujas palavras centrais estarão os acentos tônicos:

Õn/ têm/ ã/ **tār**// dē/ quãn/ dõ/ **sōl**// mōr/ **rī**// a
 Ā/ nã/ tũ/ **rē**// za'e/ ra'um/ pō/ **ē**// mã/ **sān**// to
 Dē/ că/ dă/ **mōi**// ta'es/ cũ/ rĩ/ **dāo**// sã/ **ī**// a
 Dē/ că/ dă/ **grū**// tă/ rē/ bēn/ **tā**// va'um/ **cān**// to
 Õn/ têm/ ã/ **tār**// dē/ quãn/ dõ/ **sōl**// mōr/ **rī**// a

Tomando os princípios conceituais de *seleção* e *combinação* na definição de arte poética de Jakobson (1991), as palavras sobre as quais recaem os acentos tônicos assumem uma relação de equivalência entre si na construção da sequência rítmica. “Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma seqüência” (JACKOBSON, 1991, p.130), o mesmo cabendo para os acentos e pausas. Independente do modelo de execução do poema, em sua configuração, percebem-se as sílabas tônicas das palavras coincidindo com o metro adotado. A preferência pelo decassílabo sáfico mostrou-se comum entre os românticos brasileiros. Cândido (1997b) o destaca na poesia romântica nacional, perfilando entre os versos melódicos a exemplo do novessílabo anapéstico e do endecassílabo anfibráquico. A isorritmia sugestiva desse metro segue a cartilha da versificação oitocentista, herdeira “dos italianos, usado desde os quinhentistas e, entre os árcades, querido de Bocage, precursor da fluidez romântica”. (CÂNDIDO, 1997b, p. 36).

A “melopéia isorrítmica fluida e cantante”, no dizer de Cândido (1997b), pode infundir o fastio e a monotonia em seu automatismo. (Ibid., p. 33). Lembremos da paródia “Brasil” de Oswald de Andrade ao canto IV, o canto de morte do personagem I-Juca Pirama, no poema homônimo de Gonçalves Dias. O escritor modernista recupera o mesmo verso cantante da tradição romântica: “ – Não. *Sou bravo, sou forte, sou filho da morte*”. (Grifos nossos) (ANDRADE, 1991, p. 41).

No entanto, em Castro Alves, o verso atende a outras pretensões. A própria monotonia é o cerne da questão, revestida das camadas rítmicas que servem de invólucro do motivo poético. A reiteração é dada no nível do metro, da estrofe, da rima e dos paralelismos sintático-semânticos. A quintilha, enquanto forma adotada, recupera também o *leitmotiv* do cancionero português onde o poeta canta seus queixumes à natureza que aparece como

extensão de seus sentimentos⁹⁶. O paralelo com essa tradição trovadoresca se dá pela forma e conteúdo evocado. Na realidade, a quintilha se trata de uma quadra acoplada à dobra do primeiro verso que produz um efeito musical de circularidade reforçado pelo modelo entrelaçado das rimas *AbabA*. Esse modelo rimático, ao contrário de seu congênere *abaab*, permite uma expectativa de fechamento sonoro possível apenas pela disposição cruzada. (MARTINON, 1989).

O ritmo circular do refrão é ainda sentido se pensarmos na escolha da epígrafe extraída do canto V da obra *Camões* de Almeida Garrett: “Rosa! Rosa de amor purpúrea e bela! / Quem entre os goivos te esfolhou a campã!”⁹⁷. (GARRETT, p.60). Nesta épica laudatória, marco do Romantismo português, vemos os sofrimentos do bardo Camões pela perda precoce de sua amada Dinamene, morta na flor dos anos. A estrutura do estribilho reaparece no fecho de cada estrofe, acentuando a angústia do poeta. A epígrafe extraída de Garrett estabelece, portanto, uma relação orgânica com a malha textual, expondo a proposta do tema a ser explorado: o sentimento melancólico diluído na natureza antropomorfizada.

Essa ambiência romântica também se prenuncia na epígrafe do poeta francês Alfred de Musset. O fragmento se trata de “A noite de maio”; nele a Musa tenta persuadir o Poeta a cantar os amores da estação primaveril, embora este se manifeste indiferente à natureza renascente, deixando-se mergulhar nas lembranças de um amor passado. O posicionamento melancólico do Poeta no poema de Musset reaparece transfigurado nos elementos do cenário castroalvino, a exemplo do entardecer e a chegada da noite.

Em Castro Alves, a musicalidade está a serviço do fazer poético. Som e imagem se amalgamam no concatenamento das ideias. O emprego das adverbiais no primeiro verso *Ontem à tarde quando o sol morria* recupera a imagem do verso mussetiano *Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux* (*O raio do poente deixa um adeus mais doce*) e, mais do que marcação temporal, aponta o tom a ser dado ao poema. Não se trata de um quadro dramático em que é possível depreender dos versos o ocaso agônico, avermelhado, cuja impressão da tarde não pode ser outra que a de exasperação, mas um cenário onde prevalece a letargia.

⁹⁶ Na lírica trovadoresca de Portugal, a identificação entre o eu-lírico com a paisagem melancólica é bastante recorrente nas cantigas de amigo. Nestas, no entanto, prevalece a voz feminina, em detrimento às cantigas provençais, dominadas pelo lamento do amante que sofre da coita amorosa. No poema de Castro Alves, o sentimento melancólico do eu-lírico é transfigurado na natureza.

⁹⁷ Gonçalves Dias, bem antes, em “Rosa no mar!”, aproveita dos mesmos versos de Garrett como epígrafe para a composição de seu poema. (DIAS, 1959, p. 214-215).

O aspecto verbal do imperfeito nos verbos *morria, era, saía, rebentava* assegura essa noção de ambiente monótono, sensorial, sugestivo e convidativo ao devaneio. A dissipação gradativa da luz dá lugar à escuridão própria à noite, mas, nesse movimento, não se percebe uma descrição abrupta na transformação do cenário. Não é, pois, o mesmo artifício de Bilac em seu “Hino à tarde”: “Glória jovem do sol no berço de ouro em chamas,/ Alva! natal da luz, primavera do dia,/ Não te amo! nem a ti, canícula bravia,/ Que a ti mesma te estruis no fogo que derramas!”. (BILAC, 1996, p. 239).

Ao contrário do sol fulgente do poeta parnasiano, o crepúsculo de Castro Alves é despojado dos tons fortes que compõem um quadro em agonia. A idéia de amenidade expressa pelo sintagma *un adieu plus doux (um adeus mais doce)* tem o seu correspondente na apresentação castroalvina da natureza em *era um poema santo*. A transtextualidade se efetiva pelo mesmo tratamento dado ao ambiente, reconhecendo-se no hipertexto castroalvino o hipotexto mussetiano.

Não observamos em Castro Alves, como em “A noite de maio” mussetiana, a presença da Musa dialogando com o Poeta. Tampouco, percebe-se a referência direta à estação da primavera. No entanto, o tom melancólico dado pelo poeta baiano à sua composição se assemelha, em muito, à poesia de Musset. Haddad (1953c), servindo-se de um comentário metafórico, reconhece uma identidade na atmosfera dos dois poemas:

Os “Murmúrios da Tarde” nasceram da “Nuit de Mai”, não obstante as grandes diferenças de tratamento existentes. O poema de Castro Alves, se foi árvore, pôde dar sombra e flores e ramos e frutos, diversos dos da “Noite”. No entanto, as sementes mussetianas continuam visíveis na árvore nova nascida. [...] Castro Alves, diante do modelo, não imita e muito menos plagia: fecunda-se. E quando uma germinação desta ordem se opera, não obstante as maiores divergências que possam resultar do confronto do texto fecundante com o fecundado, temos pelo menos uma afinidade essencial, uma similitude perfeita: a da atmosfera. (HADDAD, 1953c, p. 104).

A respeito das *sementes mussetianas*, acima referidas, e presentes na epígrafe de “A noite de maio”, Haddad (1953c) as identifica nos elementos olfativos, acústicos e sentimentais que também aparecem em Castro Alves: “na natureza de Musset há perfume, amor e murmúrio. Essas três sementes fecundam estrofe a estrofe o poema de Castro Alves”. (Ibid., p. 102). Quanto à musicalidade, encontramos os recursos sonoros do poema a favor da

descrição do ambiente melancólico. Nessa monotonia infundida pela melopéia isorítmica do decassílabo sáfico, percebemos outros traços formais que proporcionam o ritmo narcotizante ao ouvido do leitor. As rimas e os paralelismos são recursos estruturais que, juntamente aos vocábulos, registram o campo semântico da música. O poema, como um todo, evoca o canto religioso, orquestrado, harmônico, da natureza: *murmúrios da tarde, poema santo, rebentava um canto, larga harmonia, cantava o ninho, suspirava o lago, murmúrio vago, harmonia imensa, vago concerto, choroso orvalho, tua boca ria, conversar das flores, a rosa murmurava.*

Prina (1960) também aponta essa presença marcante do musical no poeta. Para o crítico:

“‘Murmúrios da tarde’ é um perfeito poema onomatopáico, verdadeira sinfonia, em que o ritmo lento, solene e arcano do inicial período de cada estrofe de 5 versos, se repete no 5º, descrevendo a moldura linear da composição e contrastando deliciosamente com os ritmos mais esbeltos ou leves das rimas intermediárias que sugestivamente sussurram *os detalhes harmônicos e os musicais murmúrios das flores, do orvalho, das ondas, do rio, das rosas* e... do próprio poeta, desvairado de amor, entre esse lirismo panteísta”. (PRINA, 1960, p. 60).

Se o primeiro verso, ainda que musical pelo ritmo, explore o visual, é no verso segundo que o poema assume sua ligação com a música. Ora do foco da visão para a audição, ora desta para aquela, as estrofes se alternam criando uma identidade entre as sensações que foram o ritmo musical e plástico-visual.

As rimas, enquanto recursos de som, vão além de sua equivalência fonética; Destacam-se pela sua especificidade semântica. Jakobson (1991) chama-nos a atenção para o pensamento de Hopkins ao postular que “existem dois elementos na beleza que a rima oferece ao espírito, a semelhança ou igualdade de som e a dessemelhança ou diferença de significado”. (HOPKINS *apud* JACKOBSON, 1991, p. 145). Quando não estão presentes para reforçar o sentido do que é afirmado, a exemplo de *canto/santo* por relação de similaridade com a mística religiosa, *louro/d’ouro* pela alusão de sinonímia à cor, *imensa/extensa* por sinonímia, *frio/rio* por contigüidade e *ardente/quente* por sinonímia, manifestam-se por dessemelhança como o par *escura/fulgura* que produz uma oposição dupla:

a da antonímia por natureza e dos referentes textuais *lua/ foice*, o primeiro ligado ao espaço cósmico e o segundo ao mundo sensível.

As rimas em eco e as internas toantes e consoantes são outros componentes estruturais a serviço do efeito melódico: *louro/ouro* (d'ouro), *palmares/ares*, *frio/rio*, *Maria/ria*, em eco, e *quando/santo*, *profundez/estrela*, *lua/escuro*, *fruto/fulgura*, *embalsamava/suspirava*, *harmonia/infinda*, *harmonia/linda*, *penha/venha*, *esquiva/ria*, *fez/palidez*, *tinhas/divina*, *beijo/veiga*, *terei/seio*, *escutava/murmurava*, *murmurei/ seios*, *asilo/esfria*, *rosa/ó*, rimas internas.

Quanto aos pés peônicos que compõem o decassílabo, observam-se vários pontos de simetria melódica entre as estrofes. Não se restringindo ao interior das estrofes, a circularidade sonora galopa para as quintilhas subseqüentes, reafirmando, assim, o enquadramento do poema como legítima sinfonia:

.....
 A natureza era um poema santo,
 De cada **moita** a escuridão saía,
 De cada **gruta** rebentava um canto,

.....
 Brilhava a **estrela**, como um fruto louro,
 E qual a **foice**, que no **chão** fulgura,
 Mostrava a **lua** o semicirc'lo d'ouro,

(primeira e segunda estrofes)

.....
 E a verde **pluma** dos sutis palmares

.....
 "Aura — não **fujas**", diz a flor mais linda;

(terceira e quarta estrofes)

.....
 Inda um **calor**, antes que chegue o frio..."

.....

 Rosa de **amor**, celestial Maria...

.....

 (sexta e sétima estrofes)

.....
 Que bela **rosa**! Que fragrância meiga!
 Dir-se-ia um **riso** no jardim aberto,

.....
 Ouvi que a **rosa** murmurava ardente:
 “Colhe-me, ó **virgem**, – não terei mais dores,

.....
 (nona e décima estrofes)

A musicalidade flagrante chega a um ponto em que o poema dobra-se sobre si mesmo. A metalinguagem pode ser percebida na relação do significante *harmonia* com seu conceito correspondente evidente na manifestação da equivalência sonora entre os versos paralelos:

Larga **harmonia** embalsamava os **ares**!
 Cantava o **ninho** – suspirava o **lago**...
 (terceira estrofe)

A natureza contaminada desta musicalidade, como se vê na sinestesia acima, preludia a despedida dos amantes. A estrofe seguinte introduz um diálogo proléptico daquilo que lhes sucederá no plano do real. Os elementos naturais animizados ganham o tom de lamento no canto de despedida. O par *sol/aura* paralelísticamente combinado ao *vaga/flor* dá a este a dependência necessária à sua existência.

A projeção dos amantes na natureza antropomórfica põe em relevo o sentimento de perda prelibado com o entardecer. A partir da quarta estrofe em diante, a função conativa

subsidiará a construção do discurso poético ao expor as investidas dos elementos naturais antropomorfizados na perpetuação do prazer.

Os apelos investidos pela natureza se verificam através do emprego dos imperativos. A reiteração deste modo verbal reforça o tom saudoso dos diálogos. A ideia de lamento face à proximidade da suspensão do gozo amoroso é inerente ao sintagma *choroso orvalho*. A plagência que esse par nominal resulta provem da própria condição do fenômeno natural, da precipitação da massa líquida que deseja retornar à matéria gasosa. As nuvens, assim como o ninho, interpenetram-se na construção de um mesmo campo semântico: o da proteção. O aconchego aludido na imagem da columbina se dá pela referência à proximidade do inverno. Sua presença no poema retoma o lugar-comum das aves migratórias que preconizam a mudança da estação. A representação do inverno, análoga à chegada do frio da noite, delinea o quadro melancólico do poema: “Leva-me! leva-me em teu seio amigo’,/ Dizia às nuvens o choroso orvalho,/ ‘Rola que foges’, diz o ninho antigo,/ ‘Leva-me ainda para um novo galho...’. Dá-me inda um beijo, antes que a noite venha!/ Inda um calor, antes que chegue o frio...’/ E mais o musgo se conchega à penha/ E mais à penha se conchega o rio...”.

Na sexta estrofe, a chegada da estação é recuperada com o declínio da tarde. Inverno e noite são uma só faceta do estado melancólico do eu lírico. O jogo paranomástico *chegue/conchega* relacionado ao frio do inverno cria uma imagem invertida do aconchego do ninho dos amantes: “Dá-me inda um beijo, antes que a noite venha!/ Inda um calor, antes que chegue o frio...’/ E mais o musgo se conchega à penha/ E mais à penha se conchega o rio...”.

É apenas na sétima estrofe que a referência ao destinatário se mostra linguisticamente evidente. O conectivo *e*, apresentando um valor adversativo reforçado por *no entanto*, expõe a indiferença da amada à chegada da noite, em seu passeio vespertino, alheia aos olhos do eu lírico enamorado. O parentesco com o cancionista popular das trovas galego-portuguesas é percebido tanto pelas estruturas paralelísticas, rítmicas e de refrão, como também pelo vocabulário interjeitivo e o motivo poético da *coita*.

Os elementos cósmicos apresentados na estrofe seguinte se materializam num direcionamento contrário dado às estrofes primeiras, da projeção da amada na natureza para a corporificação mais patente, sem que se perca de vista sua essência primária celestial. A mulher nos binômios *estrela/virgem*, *anjo/menina*, apesar da origem cósmica inacessível, aproxima-se da realidade mais tangível do amado que a contempla furtivamente.

Na nona estrofe, a natureza dupla da amada é explorada através do vocábulo *Flor* que recupera, por sua vez, a epígrafe de Garrett onde aparece, também pelo interpelamento, essa representação do ideal feminino no vocábulo *Rosa*. A polissemia do segundo verso desta estrofe nos permite uma leitura sob dois vieses: o da fala da virgem assumida pelo discurso do “eu”, da moça que se deixa encantar pelos enleios da rosa, como também, o olhar extasiado do “eu” que contempla à distância, embotando-lhe os sentidos.

A relação mulher-natureza persiste nas estruturas paralelísticas dos versos seguintes. O paralelismo de nível sintático (*dir-se-ia/dir-se-ia, um riso/um beijo, aberto/que nasceu, no jardim/na veiga*) se expande para o nível semântico onde o vocábulo *beijo* recupera o sentido de *riso* pela similaridade implícita daquele com o desabrochamento do botão em flor, assim como *veiga* estabelece uma relação de contigüidade com *jardim* pela sinédoque do espaço reservado, delimitado espacialmente, contido na imagem aberta da várzea.

O murmúrio vago, aludido na terceira estrofe, torna-se mais expressivo com o lamento das flores na penúltima estrofe. No diálogo da natureza antropomorfizada, não se percebe a algazarra estrepitosa, mas o desejo velado, quase em tom confessional, análogo aos queixumes do eu lírico face à dependência amorosa. Há um ponto de solda entre essa décima estrofe com a estrutura paratextual do título: o poema orquestrado é uma referência direta ao “eu” trovador que canta seus lamentos em voz baixa à moça amada. A figura feminina que, esquiva, carrega no regaço a flor, é também objeto de desejo do “eu” que se projeta na natureza para exprimir os seus anseios.

O amado é o último elemento a se integrar ao espaço terreno. A fragilidade do “eu” é percebida pela metáfora da rosa dependente dos raios solares que lhe devolvam o viço. A imagem da moça divagando no jardim é um lugar-comum na lírica romântica que tem suas raízes deitadas nas cantigas trovadorescas. Essa presença do corpo feminino evanescente está, no entanto, imbuída de conotação erótica como se percebe pelo fetichismo dos seios, pela referência à natureza sensualmente animizada, pelo emprego dos adjetivos *quente/ardente* e pela pontuação reticente e exclamativa; essas marcas textuais são os indícios de um aspecto singular na lírica do poeta baiano: como já dissemos anteriormente, ainda que herdeiro da tradição de um romantismo brasileiro conservador, sua poesia apresenta uma nova concepção do amor e da mulher, o que o fará cantar não apenas o amor à liberdade, mas a liberdade de amar.

Procuramos nesse subcapítulo explanar um dos aspectos recorrentes à lírica castroalvina: a música e seus desdobramentos a partir de uma análise que privilegiasse o texto. Como vimos, “Murmúrios da tarde” representam uma verdadeira sinfonia da lírica do poeta baiano, dado o seu requinte estrutural. Os recursos sonoros utilizados se sucedem na composição do poema e estão de acordo com o tom melancólico que suas estrofes evocam. O poema é um canto lírico que aproxima a natureza com o estado de espírito do eu lírico. Essa canção, porém, tem na figura da mulher o seu elemento motivador, sendo, pois, este canto não outro que um canto de amor.

A presença da mulher é requerida pelo eu lírico amante, tornando-se indispensável para o aplacamento de seu sofrimento. O mito da Dama medieval ressurge mais uma vez nos versos do poeta cujo arquétipo primordial é identificado com a figura de Maria:

E tu, no entanto, no jardim vagavas,
Rosa de amor, celestial Maria...
(sétima estrofe)

Eras a estrela transformada em virgem!
Eras um anjo, que se fez menina!
Tinhas das aves a celeste origem.
Tinhas da lua a palidez divina
(oitava estrofe)

Leva-me! leva-me, ó gentil Maria!
(décima primeira estrofe)

A representação popular da mulher casta, virginal, de origem celestial como as aves, e igualmente acolhedora, compõe o imaginário amoroso de Castro Alves. Como enfocamos no capítulo II, é ela a Dama medieval dos trovadores, ou, mais ainda, a Maria dos cultos católicos, pois “Maria e a Dama partilham os traços comuns de alvo dos desejos e das aspirações dos homens”. (KRISTEVA, 1988, p. 279). Mas ao invés de objeto contemplativo, à guisa de nossos primeiros românticos, prevalece a imagem da mulher como objeto amoroso a ser fruído. A figura de Maria é, antes, revestida de conotação erótica, e o poeta baiano, a fim de renovar-lhe o mito e a concepção de amor na lírica brasileira, empresta a ela novos contornos.

A representação do corpo feminino em Castro Alves deixa transparecer a marca da oralidade⁹⁸ na construção das relações amorosas. Como observamos no capítulo I, o canibalismo amoroso apresenta a oralidade como elemento inerente a sua constituição. Segundo Sant'Anna (1993), coube ao romantismo, em detrimento à estética do neoclassicismo brasileiro, uma nova abordagem da figura da mulher, direcionada ao erotismo da oralidade:

A inapetência oral da poesia anterior ao Romantismo se comprova não apenas na inexistência de *beijos*, mas também na timidez ideológica e retórica em descrever outro espaço da oralidade, que são os seios da mulher amada. Essa poesia neoclássica, que elide a boca e os beijos, fala também de maneira muito perifrástica sobre os seios. (SANT'ANNA, 1993, p. 23).

Em Castro Alves, é rico o vocabulário que denota a oralidade. A incorporação do objeto feminino no imaginário amoroso do poeta é registrada pela recorrência em seus versos desse campo semântico formado pelos vocábulos boca, beijos, lábios, seios:

No seio da mulher há tanto aroma...
Nos seus beijos de fogo há tanta vida...
(*Mocidade e morte* – ALVES, 1960, p. 88)

Sonho-te às vêzes virgem... seminua...
Roubo-te um casto beijo à luz da lua...
(*Os três amores* – ALVES, 1960, p. 94)

Teu seio é vaga dourada
Ao túbio clarão da lua,
Que, ao murmúrio das volúpias,
Arqueja, palpita nua.
(*O gondoleiro do amor* – ALVES, 1960, p. 99)

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
(*O 'Adeus' de Teresa* – ALVES, 1960, p. 107)

Boa-noite!... E tu dizes – Boa-noite.
Mas não digas assim por entre beijos...

⁹⁸ Empregamos aqui este vocábulo no sentido a ele dado com relação às práticas de identidade e oralidade que concernem ao estudo psicanalítico.

Mas não mo digas descobrindo o peito,
 – Mar de amor onde vagam meus desejos.
 (*Boa-noite* – ALVES, 1960, p.122)

Quando eu sonhava nos morenos seios
 Das belas filhas do país do sul.
 (*Versos a um viajante* – ALVES, 1960, p. 137)

Nossos beijos estalavam
 Como estala a castanhola...
 Lembras-te acaso, espanhola?
 (*A uma estrangeira* – ALVES, 1960, p. 144)

Em seu seio escondi-me... como à noite
 Incauto colibri, temendo o açoite
 Das iras do tufão
 (...)E meu lábio queimado e o peito frio,
 Foi ela que o queimou...
 (*Dalila* – ALVES, 1960, p. 162)

Vive a estátua!... Na boca – treme um beijo,
 Nos seios – treme amor.
 (*Ao ator Joaquim Augusto* – ALVES, 1960, p. 167)

Resvala a escada do balcão discreta
 Matam lábios os beijos em segredo...
 (*Os anjos da meia-noite: Marieta* – ALVES, 1960, p. 171)

Garganta de um palor alabastrino,
 Que harmonias e músicas respira...
 No lábio – um beijo... – no beijar – um hino;
 (*Os anjos da meia-noite: Bárbara* – ALVES, 1960, p. 172)

Vem no teu peito cálido e brilhante
 O nardo oriental melhor transpira
 (...) Túmido o lábio, onde o saltério gira...
 (*Os anjos da meia-noite: Ester* – ALVES, 1960, p. 172)

E aqui só tens uma guitarra e um beijo,
 E o fogo ardente de ideal desejo
 Nos seios virgens da infeliz serrana!...
 (*O hóspede* – ALVES, 1960, p. 177)

Entram pela janela quase aberta
 Da meia-noite os preguiçosos ventos
 E a lua beija o seio alvinhento
 – Flor que abrisse das noites aos relentos.
 (*Aves de arribação* – ALVES, 1960, p. 184)

Então ela abandona-lhe ao seio apaixonado
 A perna a mais formosa – o corpo o mais macio,
 E, as pálpebras cerrando, ao filho bronzeado
 Entrega um seio nu, moreno, luzidio.
 (*Immensis Orbibus Anguis* – ALVES, 1960, p. 188)

Nos excertos supracitados de *Espumas Flutuantes*, vemos a incidência desse léxico direcionado à oralidade. Sant’Anna (1993), a propósito do canibalismo amoroso, acrescenta ainda que, entre nossos românticos, houve uma predileção pela metáfora da mulher associada ao fruto em contraste com a da *mulher-flor* do neoclassicismo: “Uma das maneiras de estudar a conversão da visualidade em oralidade, nessa passagem da estética neoclássica para a romântica, é verificar como se passa da imagem da *mulher-flor* à *mulher-fruto*”. (SANT’ANNA, 1993, p. 24).

Em “Murmúrios da tarde”, apesar do temário da mulher que passeia esquiada e indiferente à contemplação do eu lírico enamorado, observamos que a visualidade cede à oralidade, na medida em que os apelos do eu se mostram carregados de erotismo e este manifesta o seu desejo de ser colhido pela amada. Não é mais a *mulher-flor*, e sim, o eu lírico que, projetado na natureza, assume o seu desejo de ser apanhado por ela, e encontrar, no seu seio, acolhida e proteção: “Leva-me! leva-me, ó gentil Maria!'/ Também então eu murmurei cismando.../ ‘Minh’alma é rosa, que a geada esfria.../ ‘Dá-lhe em teus seios um asilo brando...’”.

Em termos psicanalíticos, a oralidade associada ao seio permite uma ressignificação do mito mariano. Segundo Kristeva (1988), a respeito da psicanálise, “Freud sublinha que o cristianismo se aproxima dos mitos pagãos e integra, através e contra o rigor judaico, um reconhecimento pré-consciente de um feminino maternal”. (KRISTEVA, 1988, p. 287). Esse imaginário amoroso construído pela cultura ocidental sobre o mito de Maria confere à mulher a ideia de proteção, sendo esta também o objeto amoroso com o qual o eu lírico se identifica e, conseqüentemente, deseja incorporar: “Leva-me! leva-me em teu seio amigo... ’// ‘Dá-me ainda um beijo, antes que a noite venha!”. A natureza antropomorfizada, que toma as ações amorosas iniciais no poema castroalvino, transfigura também um sentimento do eu lírico que se mostrará evidente em ação nos versos finais: o amor à figura materna. Logo, a mulher amada, identificada, num primeiro momento, com a virgem inacessível, dá lugar à mãe acolhedora cujo amor faz remontar “psicologicamente, um apelo, aquém das primeiras identificações, ao abrigo primitivo que garantia a sobrevivência do recém-nascido”. (KRISTEVA, 1988, p. 286).

Da virgem inacessível à mãe protetora, a figura da mulher segue contínuas remodelações na evolução do romantismo brasileiro em poesia. Em Castro Alves, há, porém, um domínio da representação do feminino enquanto figura materna. A donzela, se aparece, é

apenas para emprestar seus atributos de castidade a serviço da espiritualização do amor sexual. Predomina, antes, a mulher amante, de corpo tangível, sendo a sua posse no leito responsável pelo aplacamento de todo sofrimento do amante.

No entanto, se a posse do corpo feminino ou a expectativa de sua consumação resulta em êxtase amoroso, a sua ausência produz o estado de luto e melancolia no eu lírico amante. Diante desta perda do objeto amoroso, a representação do feminino sofre nova alteração, e o que era a Dama e a Mãe, dá, doravante, lugar à mulher fatal. No próximo capítulo, veremos como a perda do amor entrega o amante ao luto e como essa representação da mulher está configurada na análise da última composição de Castro Alves epigrafado de “As Noites”, o poema autobiográfico “Adeus”.

1.3 O “Adeus” de Castro Alves : a *via crucis* do amor

Apesar de não figurar entre os poemas coligidos na coletânea de *Espumas Flutuantes*, “Adeus”⁹⁹ em nada deve às grandes composições líricas castroalvinas. Nascido de motivações pessoais, o poema de caráter autobiográfico não tem sua validade estética questionada em razão dos vários artifícios da arte poética dos quais o escritor baiano lança mão:

Aqui estamos distantes do vocabulário e da dicção dos poemas políticos, mas o poeta é o mesmo – um jovem poeta que já se tinha por senhor de seu ofício, capaz de ser absolutamente sincero em versos de grande requinte formal, como aqueles em que antropomorfiza o oceano, e da expressão direta e simples, tão difícil de ser obtida, que se vai impondo de quadra a quadra, até a belíssima chave de ouro. (COSTA e SILVA, 2006, p. 149)

Como é próprio à poesia lírico-amorosa do escritor baiano, aqui se confunde a vida com a arte através da qual o poeta faz uma legenda de si mesmo. Os eventos de sua vida pública, íntima e amorosa estão quase todos diluídos no *corpus* do poema e configurados esteticamente: a partida da Baía de Guanabara, o regresso ao lar paterno, o aniversário do rompimento com Eugênia Câmara, o reencontro no Teatro Fênix Dramática, a premonição da morte por tuberculose¹⁰⁰.

Em Castro Alves, assim como na poesia de Musset, evidencia-se um estreitamento nos liames que separam vida e ficção. O mito devidamente forjado do poeta em cuja experiência amorosa se manifesta a poesia é bastante recorrente. O poeta torna-se um mártir a serviço da humanidade, pois é pelo seu flagelo pessoal que a poesia brotará. É na

⁹⁹ Poema publicado no *Jornal da Tarde* no Rio de Janeiro a 26 de Novembro de 1969, sendo o estabelecimento do texto definido por Afrânio Peixoto.

¹⁰⁰ Apesar de nosso enfoque de análise priorizar a estrutura do texto, neste poema de Castro Alves, por sua natureza autobiográfica, não desprezamos os eventos biográficos do escritor que aparecem recorrente e esteticamente plasmados na composição textual. Sobre o motivo poético que inspirou o poema, COSTA e SILVA (2006) nos revela: “Algumas noites antes, saíra de casa para ir ao Teatro Fênix Dramática assistir a um espetáculo em que Eugênia era a atriz principal. Talvez tenha ido visitá-la no camarim. Talvez ela o tenha avistado num camarote e o tenha procurado e tentado uma reconciliação. Talvez – ainda que seja improvável – só se tenham visto de longe e não tenham chegado a apertar as mãos. Como quer que tenha sido, foi sob o influxo dessa noite que Castro Alves escreveu os versos de “Adeus”, sua última e pungente declaração de amor a uma mulher que lhe era inesquecível”. (2006, p. 144).

experiência diária, por uma causa maior, que o poeta se sacrificará saindo de sua zona de conforto. É o poeta que abre mão da vida, mesmo que esta escolha resulte na morte, mas uma morte que lhe reservará a glória.

Esse mito romântico do poeta criador tem nas experiências pessoais a inspiração fomentadora. “Adeus” atende a um código artístico cujas regras que o legitimam só tem validade nele mesmo. A mitologia íntima do escritor baiano se constrói a cada passo, a cada experiência na esfera pública, íntima, amorosa e familiar.

Uma página, portanto, da vida íntima do poeta é aberta para a divulgação artística; a vida privada exposta para o deleite público; confissão franca dos dissabores amorosos, à maneira de gênero epistolar, sem que isso comprometa o seu valor como produto de arte. Colocamos em destaque e na íntegra o poema para posterior análise:

Adeus

*Je te bannis de ma mémoire
 Reste d'un amour insensé,
 Mystérieuse et sombre histoire
 Qui dormiras dans le passé!
 Et toi, qui jadis d'une amie,
 Portas la forme et le doux nom,
 L'instant suprême où je t'oublie
 Doit être celui du pardon.*
 A. de Musset.

Adeus! P'ra sempre adeus! A voz dos ventos
 Chama por mim batendo contra as fragas.
 Eu vou partir... em breve o oceano
 Vai lançar entre nós milhões de vagas...

Recomeço de novo o meu caminho
 Do lar deserto vou seguindo o trilho...
 Já que nada me resta sobre a terra
 Dar-lhe-ei meu cadáver... sou bom filho!...

Eu vim cantando a mocidade e os sonhos,
 Eu vim sonhando a f'licidade e a glória!
 Ai! primavera que fugiu p'ra sempre,
 Amor – escárnio!... lutulenta história!

Bem vês! Eu volto. Como vou tão rico...
 Que risos n'alma! que lauréis na frente...
 Tenho por c'roa a palidez da morte,
 Fez-se um cadáver – o poeta ardente!

Adeus! P'ra sempre adeus! Quando alta noite,
 Encostado à amaruda do navio...
 As vagas tristes... que nos viram juntos
 Perguntarem por ti num beijo frio,

Eu lhes hei de contar a minha história.
 Talvez me entenda este sofrer do inferno
 O oceano! O oceano imenso e triste,
 O gigante da dor! o Jó eterno!

Fazia um ano. Era o dia
 Do fatal aniversário...
 Ergui-me da cova escura,
 Sacudi o meu sudário...
 Em meio aos risos e à festa
 E às gargalhadas da orquesta,
 Que eu tinha esquecido, enfim,
 Tomei lugar!... Solitário
 Quis rever o meu Calvário
 Deserto, tredo, sem fim!...

Sabes o que é sepultar-se
 Um ano inteiro na dor...
 Esquecido, abandonado,
 Sem crença, ambição e amor...
 Ver cair dia... após dia,
 Sem um riso d'alegria...
 Sem nada... nada... Jesus!
 Ver cair noite após noite,
 Sem ninguém que nos acoite...
 Ninguém que nos tome a Cruz?!...

Ai! não sabes! nunca o saibas!...
 Pois bem; imagina-o só...
 E então talvez compreendas
 A lenda escura de Jó.

II

*Mon coeur, encor plein d'elle, errait sur son visage,
 Et ne la trouvait plus.*
 Musset.

Porém de súbito acordou do ergástulo
 O precito, que ali jazia há pouco...
 E o pensamento habituado às trevas
 Atirado na luz... – pássaro louco!

Vi de repente o passado
 Erguer-se em face de mim...
 A rir... a rir, como espectro,
 De uma ironia sem fim.

A orquestra, as luzes, o teatro, as flores
 Tu no meio da festa que fulgura.
 Tu! sempre a mesma! a mesma! Tu! meu Deus!
 Não morri neste instante de loucura...

Quebra-te pena maldita
 Que não podes escrever
 A horror de angústias e mágoas
 Que então me viste sofrer.

A mesma fronte que amei outrora!
 O mesmo riso que me vira um dia!
 O mesmo olhar que me perdera a vida!
 A mesma, a mesma, por quem eu morria!

Que saudades que eu tenho do passado,
 Da nossa mocidade ardente e amante!
 Meu Deus! Eu dera o resto de existência
 Por um momento assim... por um instante.

Mas não! entre nós o abismo
 Se estende negro e fatal...
 – Jamais! – é palavra escrita
 No céu , na terra, no val.

Eu – já não tenho mais vida!
 Tu – já não tens mais amor!
 Tu – só vives para os risos.
 Eu – só vivo para dor.

Tu vais em busca da aurora!
 Eu em busca do poente!
 Queres o leito brilhante!
 Eu peço a cova silente!

Não te iludas! O passado
 P'ra sempre quebrado está!
 Desce a corrente do rio...
 E deixa-o sepulto lá!

Viste-me... E creste um momento
 Qu'inda me tinhas amor!...
 Pobre amiga! Era lembrança,
 Era saudade... era dor!

Obrigado! Mas na terra
 Tudo entre nós se acabou!
 Adeus!... É o adeus extremo...
 A hora extrema soou.

Quis te odiar, não pude. – Quis na terra
 Encontrar outro amor. – Foi-me impossível.
 Então bendisse a Deus que no meu peito
 Pôs o germe cruel de um mal terrível.

Sinto que vou morrer! Posso, portanto,
 A verdade dizer-te santa e nua:

Não quero mais teu amor! Porém minh'alma
Aqui, além, mais longe, é sempre tua.
(ALVES, 1960, p. 447-450)

Estruturalmete, o poema apresenta 23 estrofes divididas em duas partes demarcadas por duas epígrafes de Musset, “A noite de outubro” e “Lembranças”¹⁰¹. Quanto à métrica, observa-se a alternância entre os decassílabos heróicos e os sáficos e o redondilho maior, o que atesta a influência da leitura de Musset, uma vez que, apenas em “A noite de outubro” entre os poemas de “As Noites”, o poeta francês se serve de uma variedade maior do metro.

A despeito da divisão proposta pelo poeta brasileiro em duas partes, apresentamos uma estrutura que compreende o poema em três movimentos: A despedida dos amantes, A reconstituição do passado e, por fim, A retomada da realidade. No primeiro movimento do poema, observamos o anúncio da separação dos amantes. Trata-se de uma voz lírica queixosa e que derrama os seus lamentos à amada em razão de sua partida. Através de uma linguagem exclamativa e reticente, a despedida é assinalada produzindo um efeito de comoção que nos aproxima da poesia declamatória e grandiloquente do Castro Alves social. A interjeição seguida de uma reiteração crescente, enquanto marca lingüística, revela o sentimentalismo exacerbado do eu poético: “*Adeus! P’ra sempre adeus! A voz dos ventos*” (grifos nossos).

É notório o grau de elaboração, em especial, dessa estrofe inicial. Ainda que sabidamente enquadrada como uma poesia de improviso, verificamos um escritor consciente da técnica que exige o seu ofício, fazendo-nos reavaliar o preconceito conferido a esta classificação. O virtuosismo dos versos é logo percebido pelo amálgama entre som e imagem da metáfora plástica: o quebra-mar, ponto de partida do amante, é enxovalhado pela força impetuosa das vagas. As rimas internas (*p’ra/ fragas, ventos/ batendo, lançar/ vagas*) e a aliteração das vibrantes (*p’Ra, sempRe, poR, contRa, fRagas, partiR, bReve, lançaR, entRe*) ecoam nos decassílabos, desenhando um cenário melancólico marcado pelas forças implacáveis da água.

É a palavra, enquanto signo, que busca um correspondente de imagem na língua. Relendo o conceito da arbitrariedade do signo saussuriano, Alfredo Bosi (2000) acrescenta uma *intenção imitativa* neste fazer poético:

¹⁰¹ No original francês “Souvenirs”; poesia escrita em fevereiro de 1841 e integrada ao livro *Poésies Nouvelles* de Alfred de Musset. (MUSSET, 2009, p. 404-409).

Não se pode, sem forçar argumentos, negar a *intenção imitativa*, quase gestual, dos nomes de ruídos, as onomatopéias, nem o *caráter expressivo* das interjeições, nem, ainda, o *poder sinestésico* de certas palavras que, pela sua qualidade sonora, carregam efeitos de maciez ou estridência, de clareza ou negrume, de visgo ou sequidão[...] A expressividade impõe-se principalmente na leitura poética, em que os efeitos sensoriais são valorizados pela repetição dos fonemas ou seu contraste. E a Estilística não tem feito outra coisa senão multiplicar exemplos de “harmonia imitativa”, “eufonia”, “imitação sonora”, “pintura sonora”, “simbolismo fonético” ou, mais recentemente, na esteira de Peirce, “iconicidade”, termo talvez menos justo, pois implica a ideia de uma estrutura visual inerente à palavra, tese que ainda está por demonstrar. (BOSI, 2000, p. 49-50)

Essa imagem produzida por *seleção e combinação*, no dizer de Jakobson (1991), confere o *status* de estético ao que se concebe como repente. Ainda nessa estrofe, verifica-se a apropriação das fricativas /v/ e /f/ que reforçam e recuperam a sugestão imagética dos elementos naturais vento e vaga:

Adeus! P'ra sempre adeus! A voz dos ventos
 Chama por mim batendo contra as fragas.
 Eu vou partir... em breve o oceano
 Vai lançar entre nós milhões de vagas...

O par *vento/vagas* apresenta uma relação paranomástica, como também metonímica, uma vez que estas, por contingência, são o resultado daquele. Um quadro, pois, é prontamente exposto para o anúncio da despedida. A expectativa da perda do objeto de amor é pontuada pela hiperbolização da linguagem, dramática, sentimental, em consonância com o estilo romântico do escritor como se vê na incidência da tônica do título retomado na cesura do decassílabo. Essa quebra do verso que recai no vocábulo “Adeus” polariza o sentimento de abandono do eu poético. A consciência da perda mergulha o amante em profunda melancolia traduzida na estrofe seguinte pelo sepultamento de seu corpo.

Todo um campo semântico é arquitetado na construção da metáfora da separação. Este campo, no entanto, logo dá lugar a um outro que tem como quadro a errância do Poeta¹⁰². A concepção do amor como um eterno ciclo na poesia castroalvina vai se desenhando com

¹⁰² Referimo-nos, mais uma vez, ao Poeta, assim grafado com a inicial maiúscula, em alusão ao eu-lírico do texto poético que se identifica, assim como em “As Noites” de Musset, com o ofício de fazer versos: “Que risos n’alma! que lauréis na frente.../ Tenho por c’roa a palidez da morte,/ Fez um cadáver – o poeta ardente!” (ALVES, 1960, p. 447). Optamos também por esta grafia em oposição a *poeta* com a inicial minúscula para distinguirmos a voz lírica do texto ficcional da do homem Castro Alves.

muito esmero a cada leitura. Sem a bem-amada, o Poeta é forçado a retomar a estrada da solidão à procura de um novo amor. No entanto, o estado de abatimento resultante da separação impossibilita qualquer recobro de ânimo e práticas como a autoflagelação e a autodestruição marcam o luto simbólico do mal amado. A perda inaceitável do objeto de amor produz um total alheamento das coisas externas do mundo e, sobretudo, um desprezo do mesmo e de si: “*Já que nada me resta sobre a terra/ Dar-lhe-ei meu cadáver... sou bom filho!...*” (grifos nossos).

Embora a consciência cíclica do amor esteja presente no percurso dos versos, o estado de luto por que passa o mal amado ofusca qualquer pretensão de regeneração amorosa. Ciclo aludido, e não requerido, linguisticamente expresso pelo verbo incoativo seguido de uma adverbial “*Recomeço de novo o meu caminho*”, que dá lugar à morbidez do luto, ou ainda, que se deixa interromper na estagnação de um inverno psicológico: “*Eu vim cantando a mocidade e os sonhos,/ Eu vim sonhando a f’licidade e a glória!/ Ai! Primavera que fugiu p’ra sempre,/ Amor – escárnio!... lutulenta história!*”.

Essa 3ª estrofe se oferece como epítome do poema e, por extensão, da lírica castroalvina influenciada pela série “As Noites”. Ela condensa as etapas pelas quais o eu poético passa na evolução do sentimento amoroso, da euforia dos primeiros tempos à pungência da separação. A primavera, estação que facultava as benesses da vida, provedora dos anseios juvenis, esvai-se para o estabelecimento de um inverno consternador. É a outra faceta do amor, ambivalente por natureza, e responsável por um desenlace contrário ao esperado pelo amante. A história de amor torna-se história lutulenta¹⁰³, manchada como se verá nos versos posteriores pela revelação da traição da mulher amada.

A retomada do ciclo, enquanto discurso do eu poético, na realidade não se efetua. O Poeta, outrora ardente, participa de um ritual fúnebre onde o corpo a ser velado não é outro que o seu: “*Bem vê! Eu volto. Como vou tão rico.../ Que risos n’alma! que laureis na frente.../ Tenho por c’roa a palidez da morte,/ Fez um cadáver – o poeta ardente!*”. O luto simbólico é acompanhado de um posicionamento irônico na impostura de alegria e de euforia que mascaram parcialmente o abatimento do eu poético. Segundo Freud (1974), o

¹⁰³ Do latim, *lutulēntus, a, um*: ‘lamacento, lodoso’. A respeito do emprego deste vocábulo, Eugênio Gomes, em notas à presente edição de *Obras Completas* do poeta Castro Alves, assim comenta: “O adjetivo lutulenta, confundido quase sempre com lutuosa, por alguns românticos, é aqui empregado com toda a propriedade, no sentido de lamacento, lodoso, etc”. (ALVES, 1960 p. 854) Esta nota observada pelo crítico brasileiro é de grande valia no sentido de possibilitar, pelo estabelecimento do texto, uma relação intratextual entre o vocábulo e a temática da traição da mulher amada.

desinteresse pelo mundo exterior seguido de, muitas vezes, práticas autopunitivas esboça o quadro sintomático do melancólico em seu estado de luto:

[...] O comportamento dos pacientes, agora, se torna bem mais inteligível. Suas queixas são realmente ‘queixumes’, no sentido antigo da palavra. Eles não se envergonham nem se ocultam, já que tudo de desairoso que dizem sobre eles próprios refere-se, no fundo, à outra pessoa. [...] tornam-se as pessoas mais maçantes, dando sempre a impressão de que se sentem desconsideradas e de que foram tratadas com grande injustiça. (FREUD, 1974, p.281)

A perda do objeto projeta o amor do Eu¹⁰⁴ para um outro, um eu narcísico resultante desse amor de transferência, em cuja prática sádica se manifestará seu narcisismo. As práticas autopunitivas são, portanto, um deslocamento do sadismo direto ao objeto hostilizado. Punir a si próprio é punir o outro, assim como o desejo autodestrutivo é o desejo de aniquilação do mesmo: “Tenho por c’roa a palidez da morte,/ Fez-se um cadáver – o poeta ardente!”.

Essa morte psicológica, da ordem do simbólico, derivada da perda da amada, é registrada por um jogo de oposições delineadas de quarteto a quarteto até aqui: primavera *versus* inverno, glória *versus* escárnio, ida *versus* volta, palidez *versus* ardente, vida *versus* morte.

Na 5ª estrofe, a despedida dos amantes é novamente registrada através da expressão reiterada “Adeus! P’ra sempre adeus!”, intensificando o sentimento de abandono. O abatimento do eu poético, quase convertido em desespero, tem no elemento das vagas um paliativo mais à mão. A oração subordinada temporal aponta a natureza especulativa da angústia do amante, logo atenuada por seu discurso confessional para o mar confidente: “[...] Quando alta noite,/ Encostado à amurada do navio.../ As vagas tristes... que nos viram juntos/ Perguntarem por ti num beijo frio,// Eu lhes hei de contar a minha história”.

As vagas, metonímia do oceano, confidente e alcoviteira dos amores do casal, dão ao poema um cenário próximo ao gênero da barcarola. O beijo frio das ondas é cúmplice do estado melancólico do mal-amado, estreitando-se tematicamente com as cantigas medievais. Em breves considerações históricas e formais sobre o assunto, Correia (1998) assim comenta o subgênero medieval:

¹⁰⁴ O *Ego*, no discurso psicanalítico, com o qual o eu poético se identifica.

A *barcarola* foi praticada por alguns trovadores galego-portugueses, entre os quais mencionam-se os nomes de Martim Codax, Gomes Charinho e Joham Zorro. Segundo Segismundo Spina, a poesia luso-galega nos legou, ao todo, quinze barcarolas, sendo que treze delas apresentam estrutura paralelística. Também conhecida por *marinha*, esse tipo de composição versa sobre assuntos ligados ao rio ou ao mar – e isto tem a sua justificativa: num povo como o de Portugal e Galiza, em sua grande parte, nado e criado à beira-mar, este devia inspirar-lhe atrativo especial; o espetáculo diário das suas águas, ora tranqüilas e remansosas, ora agitadas e bravias, por força o levaria a compará-lo ao seu coração, que do mesmo modo umas vezes pulsava sossegadamente, outras se agitava sob o influxo de fortes paixões. (CORREIA, 1998, p.155)

Como nos esclarece o crítico acima, os ecos das cantigas trovadorescas circulam na lírica do poeta baiano: “entre os que cultivaram modernamente a *barcarola*, destacam-se [...] os nomes de Almeida Garrett, Castro Alves, Alphonsus de Guimaraens e Olegário Mariano”. (Ibid., p. 157). Ainda segundo Correia (1998), em “Barcarola”, poema castroalvino de reminiscências autobiográficas, o escritor baiano recupera esse motivo marinho dos cantares medievais e, assim, se dirige à amada:

Teus olhos são negros, negros,
Como as noites em luar...
São ardentes, são profundos,
Como o negrume do mar;

[...]Tua voz é cavatina
Dos palácios de Sorrento,
Quando a praia beija a vaga,
Quando a vaga beija o vento.

[...]Teu seio é vaga dourada,
Ao túbio clarão da lua,
Que, ao murmúrio das volúpias,
Arqueja, palpita nua;
(ALVES, 1960, p. 98-99)

Em sua análise do poema, Correia (1998) nos revela que o mar, nesse caso, metaforiza a amada, emprestando “alguns atributos ao corpo da mulher. [...] Posteriormente, aparece como uma imagem desse mesmo corpo, com o qual se equaciona, lingüisticamente, através do verbo de ligação” (CORREIA, 1998, p. 157). Esse imaginário que dá forma e

relevo ao corpo feminino é também acompanhado de uma sensação de apaziguamento conferido pelo desbravamento de seus domínios. (Ibid.).

Avançando em nossas reflexões sobre o poema “Adeus”, assim como na marinha galego-portuguesa, o poema de Castro Alves apresenta uma voz queixosa que derrama o seu lamento pela ausência do objeto amado. Esse queixume se revela tão intrigante, encontrando força expressiva, pela maneira como o poeta transporta os dados da realidade externa para o poema, confeccionando-os em código artístico. A nota autobiográfica, a saber, a partida da Baía de Guanabara, converte-se em história ficcional, enquadrando-se numa mitologia íntima da poesia castroalvina. O poeta que chora a perda da amada, tendo o oceano como testemunha de seu amor, faz eco às cantigas de amigo medievais com a ressalva de que nestas a voz feminina é a que rege o monólogo poético.

Outros componentes textuais aproximam esse quadro do poema à barcarola do Medievo: o verso em redondilha que logo se seguirá às estrofes decassilábicas, reiteraões e reminiscências do paralelismo sintático-semântico, a voz que solitária derrama o lamento para um interlocutor subentendido, a estruturação do ritmo feito para a récita. (SPINA, 1971, p. 74). O cenário marinho é ainda o elemento que mais o aproxima da lírica trovadoresca lusogalega. Correia (1998) acrescenta ainda que, no transcurso da evolução histórica, o gênero se transformou e o motivo do mar:

se constitui antes em metonímia do que em metáfora. Na medida em que se desfaz como referente geográfico e histórico, o mar cresce em ressonâncias significativas, amoldando-se ao imaginário, aos ideais e à retórica dos diferentes estilos de época” (CORREIA, 1998, p. 157).

No entanto, em “Adeus”, a poesia castroalvina recorre a um mesmo referente geográfico, concreto, dispondo-se como metonímia e não como metáfora, uma vez que faz parte da realidade sensível do mundo ao se colocar enquanto espaço físico das entrevistas e confissões do casal. À maneira do trovador que, pelo fingimento poético, decanta o amor saudoso da jovem ao amado que partira para uma cruzada, Castro Alves, adota uma outra *persona* em cujo travestimento não se evidenciam as marcas do sexo oposto, mas uma réplica forjada de si mesmo.

Em “Adeus”, porém, percebemos uma leitura que, se se afasta de “Barcarola” pelo tom de lamento que esta não evoca, também não se aproxima de todo das cantigas de amigo, dada a presença de uma voz masculina, prova de que a literatura não é uma mera reprodução imitativa da tradição. Ainda com essas dessemelhanças que apontam a singularidade do texto literário, as estrofes 5 e 6 recuperam notoriamente os motivos medievos. No *enjambement* que repõe em cena o gênero barcarola, vemos o oceano aparecer como confidente das decepções amorosas do mal-amado, mas também, no escrutínio da vastidão de seus domínios, revelam-se as disposições de ânimo deste eu-poético que o enxerga como projeção de sua aflição pelo isolamento melancólico a ele atribuído: “As vagas tristes... que nos viram juntos/ Perguntarem por ti num beijo frio, // Eu lhes hei de contar a minha história./ Talvez me entenda este sofrer do inferno/ O oceano! O oceano imenso e triste,/ O gigante da dor! O Jó eterno!”.

Nos epítetos referentes ao oceano, próprios da linguagem grandiloquente, observamos a referência ao mito de Jó¹⁰⁵. Inicialmente, sua aparição serve de fechamento ao primeiro movimento do poema, mas sua recorrência nos versos subseqüentes assume uma importância estrutural, como se verá, na construção da fábula do herói martirizado.

Na 6ª estrofe, o valor desse mito é pontuado pela coincidência do acento tônico com o tempo marcado do segundo pé anapéstico. Assim como no verso 17 (“*Adeus! P’ra sempre adeus! Quando alta noite*”), onde o acento recai no vocábulo *adeus*, o último verso dessa série decassilábica tem a cesura incidindo no vocábulo *dor*, semanticamente responsável pelo anúncio do drama do herói bíblico:

Ö/ gĩ/ gān// tẽ/ dā / **dōr**//õ / Jõ/ ě/ tēr// no
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

O recurso da rima (*inferno/eterno*), enquanto instrumento lingüístico, soma-se à panóplia de palavras que compõe o vocabulário da dor. Ao contrário do que se poderia supor, a expressão prosaica *este sofrer do inferno*, à maneira de dito popular, implica em função poética. Respeitando o princípio da gradação silábica, a expressão que resulta em rima perde

¹⁰⁵ Mais adiante, traremos à baila a narrativa mítica de Jó devido a sua relação orgânica com o poema castroalvino em estudo.

seu caráter pragmático da linguagem comum, amoldando-se ao ritmo poético e servindo de elemento proléptico na construção do mito hebraico.

As estrofes de 7 a 9 assumem um tom mais pungente, próprio ao estilo elegíaco, no uso do heptassílabo. Sua estrutura compacta de ligeireza rítmica anuncia em forma de sumário o segundo movimento do poema: a recapitulação do passado.

Observa-se, neste momento, o recurso da analepse utilizado para a reconstrução do passado vivido entre o sujeito lírico e a sua amada, o interlocutor de seu discurso. O tema é o rompimento do casal recobrado pela memória do eu lírico. A nota autobiográfica do fatídico aniversário¹⁰⁶ coloca em cena a metáfora do poeta cadáver. Emergindo das trevas, o solitário amante ressuscita, à guisa de morto-vivo, para reviver o espetáculo da dor. Trata-se, pois, de um rito de sofrimento – a Paixão de Cristo. O mito previamente prefigurado no protótipo de Jô.

Reconstituindo os passos do passado, o zumbi retoma o seu Gólgota sinistro na indiferença do riso sarcástico de uma platéia alheia à dor: “Ergui-me da cova escura,/ Sacudi o meu sudário.../ Em meio aos risos e à festa/ E às gargalhadas da orquestra,/ Que eu tinha esquecido, enfim,/ Tomei lugar!... Solitário/ Quis rever o meu Calvário/ Deserto, tredo, sem fim!”. A ação do tempo é incapaz de apagar as lembranças d’outrora e elas, como o Poeta, vem à tona precariamente. A exumação do passado é acompanhada de um sentimento autocomiserativo que tem por alvo a admoestação da mulher fatal, responsável por seu estado de prostração. A serviço da lição pedagógica do amor e do sofrimento, está a redondilha maior, verso mais curto e, portanto, mais ligeiro, que auxilia na construção do discurso exortativo, plangente e tocante do eu lírico:

Sã/ bēs/ ò/ **qu ē**// sē/ pŭl/ **tār**// se
1 2 3 4 5 6 7

Ŭm/ ã/ noŭ in/ **tēi**// rō/ nã/ **dōr**
1 2 3 4 5 6 7

Ĕs/ quē/ **cī**// doŭa/ bãn/ dō/ **nā**// do
1 2 3 4 5 6 7

Sēm/ **crēn**// çã/ am/ bĩ/ ção/ eŭa/ **mōr**
1 2 3 4 5 6 7

¹⁰⁶ Referência ao aniversário do rompimento com Eugênia Câmara seguido do reencontro do casal no Teatro Fênix Dramática.

Věr/ cã/ **īr**// dī/ ã/ pōs/ **dī**// a
 1 2 3 4 5 6 7

Sěm/ ům/ **rī**// sō/ dã/ lě/ **grī**// a
 1 2 3 4 5 6 7

Sěm/ nã/ dã/ **nã**// dã/ Jě/sūs
 1 2 3 4 5 6 7

Věr/ cã/ **īr**// nōi/ te[˘]a/ pōs/ **nōi**// te
 1 2 3 4 5 6 7

Sěm/ nīn/ **guēm**// quě/ nōs/ ã/ **cōi**// te
 1 2 3 4 5 6 7

Nīn/ **guēm**// quě/ nōs/ tō/ me[˘]a/ **Crūz**
 1 2 3 4 5 6 7

Ao lado de uma linguagem reticente e exclamativa, que bem traduz o influxo do poema, constata-se também o emprego das interjeições ou correlatos de expressão fática que reforçam o vocabulário da dor: *adeus, ai, bem vês, Jesus, mas não, meu Deus, pois bem, pobre amiga, obrigado*. A referência à figura de Cristo não reflete no poema apenas um ajuste de rima e, antes que o par *Jesus/Cruz* se configure como um clichê, sua presença é imprescindível para o desenvolvimento do mito.

É o Cristo encarnado nas últimas horas da agonia, imagem largamente difundida pela tradição romântica:

(...) Jesus aparece muitas vezes como o próprio tipo do homem injustamente abatido pelo destino e esmagado pelo Mal, exemplo perfeito, portanto, da existência trágica, o que se demonstra particularmente pelos episódios de Gethsemani e da morte na cruz, no desespero aparente do “Por que me abandonaste?” (...) A inclinação do gosto romântico por Gethsemani e pela Cruz, já anunciada em *Le Génie du Christianisme*, reencontra-se nos poemas de Lamartine, Vigny, Nerval e na longa e veemente Paixão evocada por Victor Hugo (por volta de 1860-70 em *La Fin de Satan*) ou igualmente em *The Divine Tragedy* de Longfellow (1871) e até em Péguy (*Clio II*, 1914) ou em P. Emmanuel. (DABEZIES, 1998, p. 519).

A retomada do passado é feita a passos, mas estes não são outros que os Passos. A reconstituição da Paixão leva o eu lírico a um verdadeiro reencontro espiritual com a velha dor. No entanto, se o Cristo, apesar de todo o martírio, ao menos encontra a solidariedade no

cortejo de alguns fieis, o mal-amado se entrega solitário à sua *via crucis*. É uma dor sobre-humana, insuportável, e talvez incompreensível como aquela excruciante infligida a Cristo.

O fecho do segundo movimento do poema se dá através do entrecruzamento dos mitos de Cristo e Jó: “Ai! não sabes! nunca o saibas!.../ Pois bem; imagina só.../ E então talvez compreendas/ A lenda escura de Jó”. A *lenda escura* ao qual a nona estrofe faz referência aponta para a complexidade da personagem hebraica. De um aprofundamento psicológico laboriosamente acentuado, o livro homônimo do Velho Testamento expõe o antigo dilema entre o criador e a criatura, sendo esta incapaz de resolver os mistérios que a sondam.

Como nos legou o mito, após uma querela entre Deus e o Adversário na assembléia dos céus, a integridade de Jó é posta em xeque. Fiel e piedoso às leis divinas, o distinto servo é espoliado de todos os seus bens, sendo-lhe denegados juntamente a família, os amigos e a saúde. Permanecendo queto e íntegro, ainda que flagelado por uma chaga na pele e exposto aos monturos, é recepcionado por três amigos, Elifaz, Bildade e Zofar, cujo propósito é dividir-lhe a dor. Jó quebra o silêncio e passa a advogar a seu favor. Injuriados pelo questionamento que o anfitrião levanta a Deus quanto ao seu estado de prostração, os amigos entram em conflito com ele. Em seguida a uma série de debates sobre a corrupção da personagem aventada pelos convivas e a acusação da mesma sobre a indiferença divina quanto à injustiça do mundo, Deus aparece a todos reprimindo e, vencendo a aposta com o Adversário, tira-lhe o servo insigne do infortúnio, recompensando-o em dobro.

Segundo Greenberg (1997), em explicação ao mito, o sofrimento da personagem não é meramente físico e, tampouco, se restringe à privação de ordem material. Jó é assolado pela ausência agonizante de uma voz divina que elucide o seu estado de miséria. O mutismo de Deus face aos tormentos diários aliado à acusação de impiedade elaborada pelos amigos aviva-lhe os infortúnios.

Jó desconhece a origem do seu sofrimento, mas está convicto de defender sua causa caso Deus se pronunciasse. Nesse ponto se revela o caráter complexo do mito; Jó é o modelo de paciência, entretanto seu inconformismo anuncia a faceta da revolta. Ele desconhece o Mistério que envolve o seu estado de prostração, assim como os próprios amigos:

Vemos um punhado de homens lutando em vão para penetrar o segredo da providência divina, arengando futilmente sobre o significado do que vêem, quando sabemos que por trás desse caso específico de sofrimento há uma aposta celeste. (...) os Amigos parecem tão certos ao insistir e Jó tão errado a negar, que Deus discrimina suas intervenções – por uma razão que nenhum deles pode saber. (GREENBERG, 1997, p. 324)

Essa negação ao conhecimento sobre os mistérios divinos e a contestação de uma ordem superior tem paralelo na tradição helênica com o mito de Prometeu. Acorrentado ao Cáucaso com as entranhas devoradas por uma águia e regeneradas diariamente para novo suplício, o filho de Jápeto infringe contra a lei divina ao roubar o fogo sagrado. Ao incorrer nessa *hýbris* contra Zeus, Prometeu assegura aos homens o conhecimento da técnica o qual fomentará a vingança olímpica pela fabricação de Pandora.

O mito, sofrendo modificações e adaptando-se às evoluções históricas, leva o herói à condição de contestador. A crítica romântica logo percebeu uma faceta diferente daquela em cuja narrativa manifestava à obediência aos deuses sob pena de punição como nos revelou a tradição hesiódica:

O Romantismo iria conferir-lhe extraordinária popularidade. Seguramente certas interpretações tradicionais não foram renunciadas em definitivo: aqui e ali, Prometeu é ainda o inventor das ciências e das artes (Ballanche, F. Schlegel, R. Browning), o artista criador (A. W. Schlegel, Balzac, Musset), o símbolo do gênio incompreendido (Byron, Hugo); (...) Quase sempre, no entanto, ele se inscreve no desenvolvimento do “titanismo” (V. Cerny), entendido como rejeição a uma ética baseada na submissão e fé cega, em nome de uma exigência de liberdade e responsabilidade. A interrogação sobre a origem do mal resultará numa acusação contra o Deus “da calamidade criadora” – já encontrado na *Pandora* de Voltaire – e na reabilitação dos grandes culpados, Satã e Caim, enquanto Jesus aparece como vítima do mandarim Jeová. Prometeu revoltado contra Zeus deveria, assim, constituir-se numa das figuras prediletas do Romantismo. (TROUSSON, 1998, p. 791)

Prometeu, portanto, teria laços estreitos com a personagem bíblica no tocante a seu caráter questionador. No entanto, “Jó não é Prometeu: o descomedimento de Prometeu terminou em desafio imprecatório contra os deuses, ao passo que o de Jó resolveu-se em silêncio adorador diante de seu Deus” (BOCHET, 1998, p. 528). A recusa à blasfêmia e a sujeição é o que domina as ações da personagem:

1 Jó continuou a dizer:

2 “Pelo Deus vivo, que me nega justiça, pelo Todo-poderoso, que me enche de amargura,

3 enquanto eu puder respirar e o sopro de Deus estiver nas minhas narinas,
4 os meus lábios não dirão falsidades e a minha língua não pronunciará mentiras.

5 Longe de mim dar razões a vocês! Vou me declarar inocente até o meu último suspiro. (JÓ, 27.1-5, 1997, p. 657).

É, antes de tudo, o herói que suporta estoicamente as adversidades a ele sobrepostas; o mito que “prefigura o Servo sofredor de Isaías, e o Cristo da agonia” (BOCHET, 1998, p. 525). Cristo e Jó são, portanto, um só na construção do rito de sofrimento, sendo este mais visceral que aquele no fechamento da oitava estrofe do poema de Castro Alves, uma vez que o mal amado não encontra uma causa ou propósito como o do filho de Deus para o seu martírio. Jó é o porta-voz de uma humanidade ansiosa pela revelação dos mistérios insondáveis, ou mais teluricamente, como se vê no poema castroalvino, angustiada pelas privações materiais e afetivas, sepultado em sua própria dor: “Esquecido, abandonado,/ Sem crença, ambição e amor.../ (...) Sem um riso de alegria.../ Sem nada... nada... Jesus!”.

O mito de Jó fecha o segundo movimento do poema e nova epígrafe mussetiana inicia o terceiro, momento em que o eu-lírico recobra a realidade do presente. Desta vez, a referência paratextual é ao poema “Lembrança”, composição elegíaca com reminiscências autobiográficas¹⁰⁷. O ciclo de “As Noites” é novamente retomado, a despeito do aparente fechamento temático em “A noite de Outubro”:

De cet enchaînement de circonstances et plus encore de l’enfermement obsessionnel dans le passé est sorti *Souvenir*, suite de stances où le poète, une dernière fois, exalte et chérit sa douleur. Il n’est plus question de pardon. La résolution de *La Nuit d’octobre* est devenue lettre morte, comme si le rite d’exorcisme des *Nuits* avait été célébré en vain. (LESTRINGANT, 1999, p. 344).

(Deste encadeamento de circunstâncias e, mais ainda, da reversão obsessiva ao passado, saiu *Lembrança*, seqüência de estâncias onde o poeta, uma última vez, exalta e cultiva sua dor. Não é mais a questão do perdão. A resolução de *A Noite de outubro* tornou-se página passada, como se o rito de exorcismo das *Noites* tivesse sido celebrado em vão.)

¹⁰⁷ Publicado em 1841, “Lembrança” fecha o ciclo dos poemas cujo modelo inspirador ainda é George Sand. Depois de seis anos do rompimento, Musset, na ocasião de uma excursão na floresta de Fontenbleau e, em seguida, nos corredores do Théâtre-Italien em Paris, revive os eventos amorosos anteriores à separação do casal pela impressão deixada nos acontecimentos desse ano.

Como se observa no comentário acima de Lestringant (1999), o poema “Lembrança”, escrito quatro anos depois da última das noites, “A noite de outubro”, retoma o tema da retrospectiva do passado amoroso. O eu-poético se reencontra aqui com a velha dor. Trata-se de uma peregrinação aos lugares sagrados do antigo amor. Em “Lembrança”, vemos todo um itinerário traçado pela voz lírica na busca do objeto de amor que se perdeu na linha do tempo. Reconhecendo os momentos idílicos dos amantes pela paisagem que se descortina aos seus olhos – *abetos verdejantes, grutas profundas, urzes floridas* – o mal amado cai em pranto, tendo a natureza como confidente. O estado de profunda melancolia em nenhum momento, porém, resulta em confesso arrependimento: “Je ne viens point jeter un regret inutile/ Dans l'écho de ces bois témoins de mon bonheur./ Fière est cette forêt dans sa beauté tranquille,/ Et fier aussi mon coeur”. (MUSSET, 1957, p. 405). (Eu não vim de forma alguma lançar um arrependimento inútil/ No eco destes bosques testemunhas de minha felicidade./ Orgulhosa é esta floresta na sua beleza tranqüila,/ e orgulhoso também meu coração”.) As decepções amorosas envelheceram precocemente o amante, no entanto, o reconhecimento das relíquias passadas do amor, dessas paragens idílicas, rejuvenesce o seu espírito. A ferida aberta do passado é agora uma doce cicatriz a sentir e a mulher execrada outrora, desta feita, se converte em mero simulacro de amor que só existe agora no registro de sua memória:

Oui, jeune et belle encor, plus belle, osait-on dire,
Je l'ai vue, et ses yeux brillaient, comme autrefois.
Ses lèvres s'entr'ouvraient, et c'était un sourire,
Et c'était une voix;

Mais non plus cette voix, non plus ce doux langage,
Ces regards adorés dans les miens confondus;
Mon coeur, encore plein d'elle, errait sur son visage,
Et ne la trouvait plus.
(Ibid, p. 409)

(Sim, jovem e bela ainda, mais bela, ousar-se-ia dizer,
Eu a vi, e seus olhos brilhavam como outrora.
Seus lábios se abriram, e era um sorriso,
E era uma voz;

Mas não mais aquela voz, nem também aquela doce fala,
Aqueles olhares adorados confundidos com os meus;
*Meu coração, ainda repleto dela, errava a sua face,
E não a encontrava mais*) (grifos nossos).

Em “Lembrança”, vemos o amante reconstruindo o encontro amoroso com a mulher amada. Porém, da figura idílica que povoava o imaginário do infeliz amante, ficou apenas a recordação; reduziu-se a um espectro, a um simulacro daquela que, em outros tempos, gozara do amor ao seu lado. Apesar de reconhecê-la em todos os traços e trejeitos peculiares, ainda jovem e atraente, a amada não é a mesma e a essência de seu amor esvaiu-se no decurso do tempo. O olhar nostálgico e escrutinador do infeliz amante debalde tenta captar a sua imagem que só agora pertence ao registro da memória e, não mais, ao momento presente.

Essa linha de raciocínio progressiva encaminhará a um rebaixamento moral da mulher fatal que se converterá numa fria estátua indiferente à sensibilidade do eu: “Mais non: Il me semblait qu’une femme inconnue/ Avait pris par hasard cette voix et ces yeux;/ Et je laissai passer cette froide statue/ En regardant les cieux”. (MUSSET, p. 409). (Mas não: parecia-me que uma mulher desconhecida/ Tinha por acaso tomado aquela voz e aqueles olhos;/ E eu deixei passar aquela fria estátua,/ Olhando para os céus.)

Assim como no poema de Castro Alves, o poema “Lembrança” foi construído a partir dos eventos amorosos da vida do escritor francês. Como já havíamos mencionado, em consonância com Lestringant (1999), o poema, pelo seu caráter autobiográfico, se inscreve ao ciclo de George. A nota biográfica que trouxe à luz o texto poético refere-se ao reencontro de Musset com George Sand no Théâtre-Italien em Paris no ano de 1841¹⁰⁸. Curiosamente, o motivo do poema castroalvino “Adeus” é o mesmo, o reencontro do poeta brasileiro com Eugênia Câmara no Teatro Fênix Dramática no Rio de Janeiro, após a ruptura de um ano. Em ambos os poetas, a figura da mulher, George Sand em Musset e Eugênia Câmara em Castro

¹⁰⁸ Maurice Allem enxerga nesse poema uma recaída sentimental do escritor parisiense à maneira do que vemos no ciclo de “As Noites”. Em comentário ao poema de Musset (2009), chega mesmo a refutar os depoimentos de Paul Musset, irmão mais velho do poeta – conhecido por apresentar uma visão parcial e tendenciosa sobre os acontecimentos na vida íntima e amorosa do escritor – e, sobretudo, o de Sra. Martellet, governanta do poeta, que relata a própria impressão de Alfred de Musset sobre o episódio da noite no Théâtre-Italien: “Comment se fit le *Souvenir*? J’étais au Théâtre-Italien un soir de gala. Pendant l’entr’acte, jê rencontraï dans les couloirs une femme dont les yeux attirèrent les miens, mais je ne pus me rappeler où je l’avais vue déjà. Interloqué, je demandai le nom de cette inconnue. On me répondit avec étonnement que c’était George Sand. Je quittai immédiatement le spectacle très impressionné, je m’enfermai chez moi, et j’écrivis le *Souvenir*.” (Como se fizera o *Lembrança*? Eu estava no Théâtre-Italien uma noite de gala. Durante o entreato, eu encontrei nos corredores uma mulher cujos olhos despertaram a atenção dos meus, mas eu não pude me lembrar onde eu já a tinha visto. Indagado, eu perguntei o nome daquela desconhecida. Responderam-me com pasmo que era George Sand. Deixei imediatamente o espetáculo muito impressionado, e me tranquei em casa, e escrevi o *Lembrança*.”) E ela complementa “Il était très calme en nous disant cela d’un ton indifférent; on sentait qu’il parlait d’une chose morte à jamais”. (“Ele estava muito calmo ao nos dizer isso com um tom de indiferença; sentia-se que ele falava de uma coisa morta para sempre”). (MUSSET, 2009, p. 811).

Alves, aparecem recorrentemente plasmados no texto poético como parte de uma mitologia íntima desses escritores.

No entanto, a problemática é muito mais complexa. A presença do biográfico em Musset, assim como em Castro Alves, diz respeito, antes, à representação da mulher na poesia, do que propriamente à exposição de suas autobiografias. A poesia de Musset é investida de encontros e desencontros, marcada pela busca perene da outra face perdida do amor, como D. Juan em uma corrida frenética e insaciável pelo ideal amoroso sem que esta nunca encontre o seu termo. Sand, apesar da forte impressão e recorrência em alguns poemas, não é a Beatriz de Dante ou a Marília de Gonzaga, mas, antes, uma página no álbum recheado de figuras, delineador, no dizer Lestringant (1999), de seu caráter erotômano¹⁰⁹ e misógino. Se ela é aqui mencionada, trata-se, pois, de uma regressão nostálgica, de um culto ao passado amoroso, que em nada já mais deve ao presente e à sua figura espectral:

Lembrança representa a conclusão enfim verídica e sincera de *As Noites*. Não mais o convite a perdoar e a viver, resolução que releva um catecismo um pouco conveniente e que de alguma maneira não o concerne. Mas o desejo obstinado de recuar para trás, a recusa de viver e de criar. Alfred não tem mais precisão de George nem de outra amante para perpetuar até o infinito o ritual cíclico da memória e do luto. A imagem do poeta inconsolável é uma piedosa lenda, ou ao menos é o mito que ele forjou de si, com um pequeno grande sucesso talvez, para proclamar seu direito à melancolia. O ciclo de George se fecha. Ele não retém mais que o nada¹¹⁰. (LESTRINGANT, 1999, p. 346)

A poesia de Castro Alves se serve desta retroação nostálgica comum ao poeta francês. Há um ponto de convergência entre epígrafe e texto, “Lembrança” e “Adeus”, hipotexto e hipertexto: ambos os poemas de cunho autobiográfico exploram o reencontro do eu-poético com a mulher amada. O poema castroalvino reabre as feridas de um amor aparentemente cicatrizado, de um passado dado como morto. Agora não é apenas o poeta-cadáver que se levanta do túmulo, mas também o próprio passado que acorda do ergástulo.

¹⁰⁹ Erotômano, pessoa acometida de erotomania. Segundo o Houaiss (2001), a erotomania é “a exageração, às vezes mórbida, dos sentimentos amorosos e do fascínio por contatos sexuais; mania de sexo”.

¹¹⁰ *Souvenir* représente la conclusion enfin véridique et sincère des *Nuits*. Non plus l’invite à pardonner et à vivre, résolution qui relève d’un catéchisme un peu convenu et qui de toute manière ne le concerne pas. Mais la volonté obstinée de revenir en arrière, le refus de vivre et de créer. Alfred n’a plus besoin de George ni de toute autre maîtresse pour dérouler à l’infini le rituel redondant de la mémoire et du deuil. L’image du poète inconsolable est une pieuse légende, ou du moins c’est le mythe qu’il s’est forgé, avec un peu trop de succès peut-être, pour proclamer son droit à la mélancolie. Le cycle de George se referme. Il n’enveloppe plus que le néant.

Em “Adeus”, a personificação antropomórfica do passado é seguida de uma metaforização do pensamento. As lembranças deste tempo morto assaltam o eu-poético, ofuscando-lhe a visão habituada às trevas. A aparição do passado é repentina, conferindo uma sensação de alucinação, de vertigem. O poeta que, há pouco despertara, assiste ao espetáculo de uma velha conhecida, de sua própria dor: “Porém de súbito acordou do ergástulo/ O precito, que ali jazia há pouco.../ E o pensamento habituado às trevas/ Atirado na luz... – pássaro louco!”.

O terceiro movimento do poema reata a narração do poeta-cadáver rompida pela digressão presente na segunda décima heptassilábica, a nona estrofe do texto. Novamente, o encurtamento do verso redondilho está a serviço da plangência e do desequilíbrio amoroso resultantes da aparição de um passado fantasmagórico e sarcástico como se vê pelo recurso estilístico da assonância:

*Vi de repente o passado
Ergue-se em face de mim...
A rir... a rir, como espectro,
De uma ironia sem fim.*

É um amor manchado e escarnecido pelo vulto de um passado funesto. Todo o poema ecoa mofando, ora pela indiferença, ora pela zombaria, do estado prostrado do eu-poemático: “Amor – escárnio!... lutulenta história!”, “E em meio aos risos e à festa/ E as gargalhadas da orquestra”, “A rir... a rir, como espectro,/ De uma ironia sem fim”.

O ambiente mundano devidamente detalhado, como uma câmera captando as imagens em foco, expõe a figura central do espetáculo da dor: a amada d’outrora. Seu reconhecimento em exposição pública produz um devaneio no desafortunado amante. Premido entre a realidade do presente e a ilusão do passado, o poeta é magnetizado por uma força perturbadora que lhe embota os sentidos e, conseqüentemente, a faculdade de discernir o real do onírico.

O reencontro com a amada faz reacender as cinzas de um amor arrefecido pela ação apaziguadora do tempo. Irrompe-se no amante um desequilíbrio proveniente do encantamento momentâneo e a consciência da perda do objeto de amor. O confronto com o objeto perdido, apesar de efetuado no plano do real, e não do imaginário, produz uma

projeção ao passado revolvido pela memória do eu poético. Esse recuo temporal não é menos doloroso que o trauma da separação e, se o amor é despertado por esse entrechoque de realidades, a loucura é tanto presente quanto este, como se vê pela linguagem exclamativa e hiperbólica: “Tu! Sempre a mesma! a mesma! Tu! meu Deus!/ Não morri neste instante de loucura...”.

O desequilíbrio emocional se intensifica na estrofe subsequente; o amante infeliz refuta o próprio ato da escrita diante da impossibilidade de registrar sua dor. O ato criador metonimizado pela pena é posto em suspensão pelo poeta, pois esta, apesar de confiante dos dissabores, torna-se incapaz de traduzir em palavras seu sofrimento: “Quebra-te pena maldita/ Que não podes escrever/ A horror de angústias e mágoas/ Que então me viste sofrer”.

A reflexão metalingüística sobre o ato criativo é seguida de novo encantamento resultante do enquadramento da mulher amada no campo de visão do amante. O escrutínio da bem amada dado pela singularidade de seus gestos é realizado por um tom confessional, à guisa de epístola, cuja meta é o pathos do interlocutor.

É notório observar as especificidades na relação existente entre os textos confrontados. O hipertexto castroalvino não exige do hipotexto mussetiano uma obediência cega e servil; ao contrário, vemos em “Adeus” um procedimento que se distancia de “Lembranças”. O sepultamento da mulher amada dá lugar à ressurreição da mesma no poema castroalvino. Em Musset, a evocação da figura feminina é mero procedimento no resgate do tempo perdido, uma forma de perpetuar nostalgicamente o lado sublime do amor e não necessariamente uma tentativa de reatamento ou reconciliação amorosa com a antiga paixão. Apesar da nostalgia do passado também presente no poeta brasileiro, encontramos uma particularidade que o afasta de “Lembrança”. As recordações em “Adeus” são dadas pelo reconhecimento da amada com todas as minúcias de gestos que assinalam a sua figura: *a mesma frente, o mesmo riso, o mesmo olhar*. Costa e Silva (2006) também apontou essa dessemelhança entre os dois textos: “A epígrafe, de Alfred de Musset, que antecede a segunda parte do poema – “Meu coração, ainda cheio dela, percorria o seu rosto e não mais a encontrava” – não chega a resumir o que segue, e quase o contradiz” (COSTA e SILVA, 2006, p. 146).

Em Castro Alves, o amante se entrega a todo o enleio amoroso que a presença da velha amiga lhe suscita, se deixando trair pelas lembranças saudosas. O tratamento epistolar

confessional e idílico aponta para mais uma nota autobiográfica do poema¹¹¹. O “germe cruel de um mal terrível” da penúltima estrofe é sugestivamente anunciado no verso “Meu Deus! Eu dera o *resto de existência*”. (grifos nossos).

A declaração amorosa do amante revelada na construção antitética e hiperbólica “(...) Eu dera o resto de *existência*/ Por um momento assim... por um *instante*” é um dos pontos altos do sentimentalismo romântico no poema. Esse lirismo exacerbado de linguagem declamatória confere a sensação de enleio amoroso que compromete o discernimento entre o real e o ilusório. Hipnotizado pelo ressurgimento do objeto de amor, o eu lírico esquece por um momento o passado infausto.

Esse esquecimento, todavia, se dá por um breve instante; uma chispa na memória de um passado tenebroso que, quando logo, assume seus contornos sombrios, mergulhando o eu-lírico novamente na escuridão: “Mas não! Entre nós o abismo/ Se estende negro e fatal.../ – Jamais! – é palavra escrita/ No céu, na terra, no val”.

O senso da realidade é assegurado pela retomada do tempo presente e do diálogo implícito através das quadras em redondilho. Segundo Grammont (1961), o verso de sete sílabas apresenta um ritmo ligeiro, em oposição a outros de natureza melódica mais lenta, a exemplo do octassílabo. (GRAMMONT, 1961, p. 49). Nesse momento do poema, a retomada desse verso menor impõe um discurso cadenciado e mais veloz, mas não menos enfático e sentimental. O reencontro não é sinônimo de reconciliação: o eu lírico não tem literalmente mais vida e a amada, o amor.

A série paralelística de antíteses acentua o conflito entre o passado e o presente, o eu-poético e a amada: risos *versus* dor; aurora *versus* poente; leito brilhante *versus* cova silente. O *glamour* mundano da mulher fatal contrasta brutalmente com a decadência do poeta amante, sendo este recolhido à velha dor, ao seu confinamento sepulcral.

A inumação do passado personificado só é possível pela consciência da voz lírica da irreversibilidade do tempo. Há um abismo que separa o casal; o passado está quebrado e desce correnteza abaixo para o sepultamento definitivo: “Não te iludas! O passado/ P’ra sempre quebrado está!/ Desce a corrente do rio.../ E deixa-o sepulto lá!”.

¹¹¹ O poema faz alusão ao estado precário da saúde de Castro Alves. Tuberculoso desde há muito, o poeta brasileiro já estava num estágio avançado da doença e sua ruína moral era cada vez maior. Após a separação com Eugênia Câmara, Castro Alves, em férias, tem o pé esquerdo amputado após um incidente com uma espingarda. O reencontro com a bem-amada no Teatro Fênix Dramática tenha sido talvez duplamente doloroso para ele.

A recaída amorosa tem, porém, via dupla no trânsito dos amantes. A *pobre amiga* também é traída por um amor que só pode ser cultuado agora no rito da memória. O caráter exortativo destes versos abre espaço para a inferência de uma espiritualização do sentimento amoroso: “Obrigado! Mas na terra/ Tudo entre nós se acabou!”. Percebe-se algo encoberto naquilo que é expressamente negado pela voz lírica: o amor deixou de existir entre os dois amantes ou apenas se extinguiu no plano terrestre, mas não em outra dimensão?

O encaminhamento para a sacralização do amor prevê o alongamento do verso. O decassílabo heróico, na penúltima e última estrofes, confere um tom mais solene propício à declamação e ao derramamento emocional. Numa alternância de versos longos e versos curtos que bem sugere o desequilíbrio amoroso do eu-poético, a assombração do passado vai delineando suas formas sombrias e se confunde com a figura espectral do infeliz amante. O sofrimento prolongado encontra seu bálsamo na proximidade da morte como se vê na chave de ouro: “Sinto que vou morrer! Posso, portanto,/ A verdade dizer-te santa e nua:/ Não quero mais teu amor! Porém minh’alma/ Aqui, além, mais longe, é sempre tua”.

É o amor à morte, mas também a morte por amor. Apesar da nota biográfica (Então bendisse a Deus que no meu peito/ Pôs o germe cruel de um mal terrível) destacar textualmente a proximidade da morte física, a morte em decorrência da perda do objeto de amor coincide com aquela. O luto simbólico cede ao luto real (enquanto realidade ficcional), da perda material, não mais da amada, mas do próprio eu poético consciente da fatalidade do destino.

Não se trata de uma aceitação voluntária da perda, mas resignada, que vê na certeza da morte o consolo aos dissabores amorosos. Através dela é também possível ascender ao amor enquanto verdade suprema, desprendendo-se de qualquer impostura terrena, como se vê na velha fórmula romântica “Posso, portanto,/ A verdade dizer-te santa e nua”¹¹².

Em “Adeus”, no entanto, ao contrário do que se observa em Musset, a mulher vilipendiada cede lugar à execração da história, do passado funesto, como uma reserva concedida pelo poeta diante da impossibilidade de olvidar o sentimento amoroso. O desejo da própria morte assinala o quadro sintomático do amante que sofre o processo do luto cujos traços são marcados pelo desejo de autopunição. No dizer psicanalítico:

¹¹² Encontramos nesses versos ecos da poesia azevediana. Em “Lembrança de morrer”, referindo-se igualmente à própria morte, Álvares de Azevedo escreve: “Beijarei a verdade santa e nua,/ Verei cristalizar-se o sonho amigo/ Ó minha virgem dos errantes sonhos,/ Filha do céu, eu vou amar contigo.” (AZEVEDO, 2002, p. 136).

[...] os pacientes ainda conseguem, pelo caminho indireto da autopunição, vingar-se do objeto original e torturar o ente amado através de sua doença, à qual recorrem a fim de evitar a necessidade de expressar abertamente sua hostilidade para com ele. (FREUD, 1974, p. 284).

Como vimos no capítulo 2, “A noite de outubro” de Musset apresenta o tema da retomada do equilíbrio amoroso pelo Poeta amante. No entanto, a representação da mulher não é construída sem que esta seja responsável pela miséria dos homens, e, diante desta *femme fatale*, o eu-lírico a expõe à execração pública. Percebemos os vestígios desse ressentimento na epígrafe tomada de empréstimo por Castro Alves e que abre o poema “Adeus”:

Je te bannis de ma mémoire
 Reste d'un amour insensé,
 Mystérieuse et sombre histoire
 Qui dormiras dans le passé!
 Et toi, qui jadis d'une amie,
 Portas la forme et le doux nom,
 L'instant suprême où je t'oublie
 Doit être celui du pardon.
 (MUSSET, 2009, p. 327)

(Eu te bani de minha memória,
 Resto de um amor insensato,
 Misteriosa e sombria história
 Que dormirá no passado!
 E tu que, outrora, de uma amiga
 Portava a forma e o doce nome,
 O instante supremo em que te esqueci
 Deve ser aquele do perdão).

Os versos castroalvinos que mais se aproximam do texto mussetiano apresentam razões diferentes para a concessão do perdão à amada. Em Musset, o passado está superado como se vê pela indiferença à amada reduzida a uma sombra; em Castro Alves, o sepultamento do passado e do amor terreno face à fatalidade da morte: “Quis te odiar, não pude. – Quis na terra/ Encontrar outro amor. – Foi-me impossível./ Então bendisse a Deus que no meu peito/ Pôs o germe cruel de um mal terrível”. Outros versos também apresentam ecos

da epígrafe de “A noite de outubro”, ora recuperando o sentido do original em Musset, ora se direcionando contrariamente:

Mystérieuse et sombre histoire
Qui dormiras dans le passé! (grifos nossos)
 (MUSSET, 2009, p.327)

(Misteriosa e sombria história
 Que dormirá no passado!)

Não te iludas! *O passado*
P’ra sempre quebrado está! (grifos nossos)
 (ALVES, 1960, p. 450)

Et toi, qui jadis d’une amie,
 Portas la forme et le doux nom,
 L’instant suprême où je t’oublie
 Doit être celui du pardon. (grifos nossos)
 (MUSSET, 2009, p. 327)

(E tu que, outrora, *de uma amiga*
Portava a forma e o doce nome,
O instante supremo em que te esqueci
 Deve ser aquele do perdão.)

Viste-me... E creste um momento
 Qu’inda me tinhas amor!...
Pobre amiga! Era lembrança,
 Era saudade... era dor! (grifos nossos)
 (ALVES, 1960, p. 450)

Meu Deus! *Eu dera o resto de existência*
Por um momento assim... por um instante. (grifos nossos)
 (ALVES, 1960, p. 449)

A epígrafe, porém, é a passagem mais amena dentre aquelas do texto mussetiano que faz referência à mulher amada. Neste sentido, soube o poeta casar o fragmento do escritor francês com as pretensões de seu texto. Observamos no poeta brasileiro o tema do ciclo amoroso levemente evocado e acima daquele da execração da mulher amada presente em Musset. Esse tema, como já observamos mais nitidamente em “A volta da primavera”, aparece também aqui na terceira estrofe do poema “Adeus”, como comentamos no início desse subcapítulo: “Ai! Primavera que fugiu p’ra sempre,/ Amor – escárnio!... lutulenta história!”.

Na análise dos poemas castroalvinos, inspirados pelas epígrafes de “As noites”, verificamos o tema da natureza e seus ciclos em harmonia com o estado amoroso do eu poemático que tem na figura da mulher a causa motriz dessa dinâmica. Se em “A volta da primavera”, a euforia amorosa do eu lírico se confunde com os olores primaveris, em “Adeus”, a perda do objeto amoroso anuncia a chegada do inverno. Sem a mulher amada, o eu lírico se entrega ao luto e ao sofrimento. O rompimento da aliança de amor entre os amantes traz consigo o inverno representado na composição do texto através de um imaginário construído por um campo semântico singular: o martírio de Cristo, a privação de Jó, o sepultamento do passado, a proximidade da morte do eu lírico; temas estes associados à estação que tem por representação à morte da natureza.

Como observamos em Lestringant (1999), “A noite de outubro” aborda a temática do ciclo amoroso associado aos ritmos da natureza. Segundo o crítico francês, o fechamento do poema é assinalado pelo tema do renascimento do dia. (LESTRINGANT, 1999, p. 320). O poema apresenta uma evolução das recordações funestas do amor passado, passando pela superação da perda até a euforia despertada pelos novos amores. Movimento que vai dos primeiros versos das lembranças do antigo mal de amor associado à estação do outono, metonimizado pelo mês de outubro, até o fechamento nos versos que aludem à primavera, confundida com a aurora nascente.

Em “Adeus”, porém, o movimento é contrário. O poema se abre com o tema da retomada do ciclo, da última despedida dos amantes, da renovação para a qual o eu lírico ainda não está preparado. Castro Alves se serve de “A noite de outubro” naquilo que o texto pode explorar através dos temas da perda e do luto. A imagem do outono ao qual o poema mussetiano confere é o maior interesse do poeta baiano. O outono e o inverno aparecem como estações semanticamente análogas na constituição do temperamento da voz lírica que padece a ausência de sua amada. Sua presença é reclamada pelo amante, pois, assim como a natureza, o regresso da amada traz consolo e anuncia a nova estação:

Mas tu vieste... E acreditei na vida...
Abri os braços... caminhei p’ra luz...
E a borboleta da fatal crisálida
Soltou as asas pelos céus azuis.

O tronco morto – refloriu de novo
Ergue-se vivo, perfumado, em flor,
Abençoando a primavera amiga...
Ai! primavera de meu santo amor!
(*Fatalidade* – ALVES, 1960, p. 427)

Como o advento da primavera, a mulher amada faz renovar-lhe o espírito, trazendo-lhe novamente o viço da mocidade. O renascimento amoroso, porém, representa apenas uma fase na relação dos amantes susceptível às mudanças da vida, e, logo, a ruptura com o objeto amoroso trará de volta o inverno, o estado de luto do mal-amado:

Vai! pois, ó rosa, que em meu seio, outr'ora
Acalentava a suspirar e a rir...
Deixas minha alma como um chão deserto,
Vai! flor virente! mais além florir...

(...) Que resta ao triste, sem amor, sem crenças?
– Seguir a sina... se ocultar no chão...
... Mas, quando, estrela!... pelo céu voares,
Banha-me a lousa de feral clarão!...
(Ibid., p. 428)

O inverno é representado como a estação da morte, a cessação dos laços entre os amantes que, assim como as aves, migram para novos ares em busca de novas primaveras, deixando para trás o abandono e a desolação:

Era o tempo em que as ágeis andorinhas
Consultam-se na beira dos telhados,
E inquietas conversam, perscrutando
Os pardos horizontes carregados...

(...) 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 arrebatou as asas...
Levou-lhe os passarinhos e os amantes!...
(*Aves de arribação* – ALVES, 1960, p. 182-185)

A dinâmica das estações tem paralelo com a natureza transitória das relações humanas, e o amor, cíclico como os movimentos naturais, torna-se extremamente dependente da posse do corpo feminino. A mulher, efêmera como a flora, assume também o caráter periódico da variação sazonal das aves migratórias:

Nini! o horror deste sofrer pungente
Só teu sorriso neste mundo acalma...

Vem aquecer-me em teu olhar ardente...
Nini! tu és o *cache-nez* dest'alma.

Deus do Boêmio!... São da mesma raça
As andorinhas e o meu anjo louro...
Fogem de mim se a *primavera* passa
Se já nos campos não há flores de *ouro*...

E tu fugiste, pressentindo o inverno.
Mensal inverno do viver boêmio...
Sem te lembrar que por um riso terno
Mesmo eu tomara a *primavera a prêmio*... (grifos do autor)
(*Canção do boêmio* – ALVES, 1960, p. 193).

Investigando os poemas castroalvinos de influência mussetiana, percebemos como o tema do amor e das estações permanecem intimamente ligados no imaginário poético do escritor brasileiro. Em seus poemas, a mulher figura como o termômetro das relações amorosas. De a série “As Noites”, Castro Alves soube transpor o tema dos ritmos naturais para a sua lírica amorosa. Nesta passagem, encontra-se a presença do corpo feminino determinando o estado emotivo do amante.

A voz masculina canta a euforia dos renovos primaveris ao lado da mulher amada e, igualmente, derrama os seus lamentos em sua ausência no inverno. O corpo feminino está presente em todas as evoluções do sentimento amoroso, seja na posse física no período da primavera ou no imaginário do amado na chegada do inverno. Segundo Chianca (2007), a mulher “se trouve confondue avec la nature et porte en elle la dualité cyclique de celle-ci”. (CHIANCA, 2007, p. 193). (se encontra confundida com a natureza e traz consigo a dualidade desta). A mulher e a natureza estão em sintonia e delas depende o estado de ânimo do amante. Ao seu lado, o amante goza dos prazeres de amor, sem ela, o amante se entrega ao luto e à melancolia. No entanto, como bem colheu Castro Alves de Musset, o amor é um eterno ciclo e o sofrimento e as decepções tornam mais caros os futuros deleites deste sentimento, como se percebe na tradução do poeta brasileiro da conhecida “Canção”¹¹³ de seu mestre francês:

J'ai dit à mon coeur, à mon faible coeur:
N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est perdre en désirs le temps du bonheur?

¹¹³ No original “Chanson”. Optamos pela tradução de Castro Alves que, segundo Faria (1971), destaca-se como o melhor trabalho do escritor brasileiro devido a excelência da transposição do francês para a nossa língua vernácula. (FARIA, 1971, p. 28-29).

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,
C'est ne point assez d'aimer sa maîtresse;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les plaisirs passés?

J'ai dit à mon coeur, à mon faible coeur:
N'est-ce point assez de tant de tristesse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est à chaque pas trouver la douleur?

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,
C'est ne point assez de tant de tristesse;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les chagrins passés?
(*Chanson* – MUSSET, 2009, p. 123-4)

Disse a meu peito, a meu pobre peito:
Não te contentas cuma só amante?
Pois tu não vês que este mudar constante
Gasta em desejos o prazer de amor?

Ele respondeu: Não! não me contento;
Não me contento cuma só amante
Pois tu não vês que este mudar constante
Empresta aos gozos um melhor sabor?

Disse ao meu peito, a meu pobre peito:
Não te contentas desta dor errante?
Pois não vês que este mudar constante
A cada passo só nos traz a dor?

Ele respondeu: Não! Não me contento,
Não me contento desta dor errante...
Pois tu não vês que este mudar constante
Empresta às mágoas um melhor sabor?
(*Canção* – ALVES, 1960, p. 533)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirma Marques Jr. (1997), “Castro Alves viveu muito e pouco”. Morrendo aos 24 anos, o poeta soube, porém, viver intensamente a sua juventude e reproduzi-la em uma obra lírica relativamente vasta. Os poemas castroalvinos são, antes de tudo, um elogio ao amor. Em sua poesia lírica, o sentimento amoroso aparece através das mais variadas facetas; da euforia ao abatimento e deste a um novo êxtase, a voz lírica de seus versos oscila periodicamente o seu estado de ânimo.

Em Castro Alves, a vida e a obra se confundem de tal maneira que frequentemente malogramos em distinguir uma da outra. A decepção amorosa com Eugênia Câmara propiciou alguns dos poemas mais belos da poesia romântica brasileira. Desta lavra, saíram “A volta da primavera” e “Murmúrios da tarde”, ambos publicados nas *Espumas Flutuantes* (1870) e o “Adeus” que, por circunstâncias desconhecidas, não foi ao prelo. Entretanto, como foi mostrado, os poemas apresentam em comum a abordagem do amor como um sentimento cíclico, alternando entre nascimento e morte, assim como os fenômenos sazonais.

De igual modo em Paris, Alfred de Musset viveu um romance conturbado com a escritora George Sand e desta experiência nasceram “As Noites”. Segundo Lestringant (1999), esta produção de Musset trata-se de um verdadeiro ciclo, o que justifica o número em quatro (assim como as estações), e foi a que atingiu melhor e sensivelmente o poeta brasileiro.

Verificamos que “As Noites” condicionaram a configuração dos poemas castroalvinos mais do que por sugestões pessoais que o poeta brasileiro colheu do texto francês, mas, sobretudo, pela contribuição que as leituras mussetianas deram ao imaginário amoroso de Castro Alves. Entre os quatro últimos anos de sua vida, impregnado pelo lirismo de Alfred de Musset, como se vê pelas epígrafes extraídas e traduções feitas deste poeta, Castro Alves conseguiu refinar sua poesia lírico-amorosa. A nosso ver, a concepção cíclica do amor no poeta brasileiro é herdeira de uma tradição ocidental colhida fartamente pelo filtro de Musset. É o que percebemos entre os poemas escritos e publicados no quadriênio final de sua vida.

A máxima mussetiana “Ama, e tu renascerás” de “A noite de agosto” pode ser essencialmente sentida no itinerário feito à poesia amorosa do poeta brasileiro. O amor em Castro Alves não desonra. Sua apologia aos amores terrenos, ao idílio amoroso, faz dele

herdeiro direto do poeta francês. Os laços entre os escritores se afrouxam um pouco, quando pensamos nas vozes que dominam o discurso de suas escritas.

Assim, nos poemas estudados, a voz regente dos versos é notadamente masculina e a impressão sobre o outro, o objeto feminino, é registrada por um frequente estranhamento. Decorrem desta reflexão, os vários arquétipos que povoam o imaginário da cultura ocidental que enxergam a mulher amada dividada entre os anelos da mãe protetora e as tentações do belo sexo. Conforme explanado em Sant’anna (1993) e Freud (2006a), o *inconsciente do texto* verificado na poesia dos escritores estudados deixou-nos transparecer a ideologia amorosa que atravessa a própria lírica de nossa herança ocidental. A presença da mulher é reclamada, pois, nos poemas, sendo a sua ausência e a quebra de seus votos de amor responsáveis pelo aviltamento de sua imagem santa e pelo sofrimento do amante.

Reguladora do estado emocional do eu-lírico, a inserção deste objeto de amor no poema entra em sintonia com os cenários da natureza. Como vimos em “A volta da primavera”, clara é a evocação do cenário primaveril como convite à celebração do dia. Neste poema, observamos que a inclusão do hipotexto mussetiano não poderia ser outro que “A noite de agosto” em que o Poeta chama a Musa para gozar os prazeres terrenos da nova estação.

Em contrapartida, “Murmúrios da tarde” substituem o ambiente vicejante da primavera pelo entardecer. O sentimento de alegria não é transposto para este segundo poema. A euforia do amante dá lugar à melancolia transfigurada no cenário do crepúsculo. No poema, a imagem da mulher amada esvaece com os últimos raios de sol como constatamos igualmente no poema “A noite de maio”. A *identificação* do amante com o objeto feminino de desejo ocorre pelas metáforas dos seios e dos lábios que remetem à oralidade freudiana.

Em “Adeus”, estabelecemos a sua correlação temática com “A noite de Outubro”. Neste último poema de Musset, a perda do objeto de amor projeta o amante a um estado de luto. Como constatamos, os três poemas de Castro Alves apresentam a voz masculina, ora clamando pelo nome da mulher amada, ora aviltando-lhe a reputação.

O poeta baiano, apesar de responsável pela renovação da poesia brasileira, não escapou, porém, da ideologia amorosa que reveste as práticas das relações construídas entre o homem, detentor e sujeito do discurso, e a mulher, o outro, o seu objeto de desejo. A mulher e

o amor são componentes imprescindíveis à poesia na lírica de nossos poetas, e a representação daquela é sempre dada pelo binômio de anjo e demônio.

Segundo Chianca (2007), a presença marcante da mulher se dá pelo esfacelamento do corpo feminino. Esclarecemos, através do discurso psicanalítico, que o vocabulário da poesia do escritor brasileiro é composto de palavras que fazem alusão à oralidade: seios, boca, lábios. O desejo de introjeção do objeto de amor está presente no âmago da construção das relações amorosas que nos remontam à primeira infância. Freud (2006b). A *identificação* e a *incorporação* do objeto de desejo reaparecem no comportamento melancólico, onde o luto pelo objeto perdido jamais é elaborado, já que este se confunde com o próprio *ego*: “o indivíduo, em vez de procurar um outro objeto de amor, volta-se para o seu próprio ego, e o que seria uma simples perda lá fora, começa ser perda dentro de seu ego, o eu cindido, cortado, mutilado.” (SANT’ANNA, 1993, p. 124). A busca pelo ideal feminino, recorrente à poesia dos poetas Castro Alves e Alfred de Musset, encerra uma prática amorosa reveladora do quadro sintomático da melancolia. Como apresentamos, essa procura, no entanto, corresponde a uma eterna busca sem termo.

Entendemos a pertinência deste estudo por acreditar ser pioneiro na investigação da poesia castroalvina pelo viés da literatura comparada e pelo enfoque psicanalítico na apresentação da melancolia. Dada à escassez de trabalhos sobre o escritor por esta abordagem, tivemos por escopo reatualizar a percepção que a crítica tem sobre a presença mussetiana na obra do poeta brasileiro. Ao revisitar a obra de Castro Alves que julgamos inovadora, esperamos prestar uma contribuição acadêmica à sua fortuna crítica e à memória deste que foi e permanece sendo um dos maiores patrimônios culturais de nossas letras.

REFERENCIAS

ALLEM, Maurice. **La Nuit d'Octobre**. In: MUSSET, Alfred de. Oeuvres Complètes. Paris: Gallimard, 2009.

ANDRADE, Oswald de. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 1991.

ANGELET, Christian. **Le paysage romantique et le mythe de l'homme primitif**. In: Cahiers de l'association international des etudes françaises. v. 29. Paris: Les belles lettres, 1977. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1977_num_29_1_1137>. Acesso em 27 abr. 2012.

ALVES, Castro. **Obras completas**. organização, fixação do texto, cronologia, notas e estudo crítico por Eugênio Gomes. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960.

AZEVEDO, Álvares de. Lembrança de Morrer. **Poesias Completas**. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos; organização de Iumna Maria Simon. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BARROS, José D'Assunção. **O amor cortês – suas origens e significados**. Radio: Revista Eletrônica da Universidade Federal da Grande Dourados. Disponível em: www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Radio/article/viewFile/979/811

BÉNICHOU, Paul. **L'école du désenchantement**. Paris: Gallimard, 1992.

BILAC, Olavo. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BOCHET, Marc. **Jó, mito de miséria?:** pobre como o Jó. In: BRUNEL, Pierre (org.) Dicionário de Mitos Literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. v. 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BUFFARD-MORET, Brigitte. De l'influence de la chanson sur le vers au XIXe siècle. **Cairn:** Revue électronique du Romantisme n. 140. Paris: Colin, 2008. Disponível em: <www.cairn.info/revue-romantisme-2008-2-p-21.htm> Acesso 14 de Ago. 2012.

BYRON, Lord. **Don Juan**. [The Project Gutenberg EBook of Don Juan]. Disponível no site: <www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm#2H_4_0003>. Acesso em 14 de Ago. 2012.

CÂNDIDO, Antônio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas FFLCH, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. (1997a). **Formação da literatura brasileira**. v. 1. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda.

CÂNDIDO, Antônio. (1997b). **Formação da literatura brasileira**. v. 2. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda.

CÂNDIDO, Antônio. **O francês instrumento de desenvolvimento**. In: CANDIDO, Antônio. *O francês instrumental: A experiência da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Hemus, 1977.

CARDOSO, Sérgio & alii. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHARTON, Ariane. **Alfred de Musset**. Paris: Gallimard, 2010.

CHIANCA, Karina. **L'amour en échec: Lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinícius de Moraes**. João Pessoa : Idéia, 2007.

CLAIR, Jean (dir.). **Mélancolie: génie et folie en Occident**. Paris: Gallimard-Réunion des musées nationaux, 2005.

CONNAISSANCE DES ARTS: **Mélancolie: génie et folie en Occident (dossier)**. Paris: Réunion des musées nationaux, 2005.

CORREIA, Francisco José Gomes (Chico Viana). **A sombra e a quimera: escritos sobre Augusto dos Anjos**. João Pessoa: Idéia, 2000.

CORREIA, Francisco José Gomes (Chico Viana). **Uma barcarola de Augusto dos Anjos**. In: CORREIA, Francisco José Gomes; WOENSEL, Maurice Van. *Poesia medieval ontem e hoje: estudos e traduções*. João Pessoa, CCHLA/Editora Universitária da UFPB, 1998.

COSTA e SILVA, Alberto da. **Castro Alves: um poeta sempre jovem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DABEZIES, André. **Jesus Cristo na literatura**. In: BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DIAS, Gonçalves. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.

DÜRER, Albrecht. *Melencolia I*. **Magazine littéraire**. n. 244. Juillet-Août. []. p. 14.

EIGELDINGER, Marc. *Musset et le mythe de Don Juan*. **Revue d'histoire littéraire de la France**: Musset. n. 2. Mars-Avril. Paris: Armand Colin, 1976.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. **Itinerário Mussetiano na Poesia de Castro Alves**. *Revue Alfa*. Marília, n. 17, 1971.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. **Astarte e a Espiral: um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset**. São Paulo: CEC, 1973.

FREUD, Sigmund. (2006a). **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. In: *Coleção Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. VI. Rio de Janeiro: Imago.

FREUD, Sigmund. (2006b). **Um caso de histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos.** In: Coleção Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. VII. Rio de Janeiro: Imago.

FREUD, Sigmund. (2006c). **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos.** In: Coleção Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. VII. Rio de Janeiro: Imago.

FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos.** Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GARRETT, Almeida. **Camões.** Biblioteca Digital: coleção clássicos da literatura portuguesa. Ed. Porto. Disponível em: <web.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99_Camoes.pdf>. Acesso em 14 Ago. 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** (trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho) Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Werther.** Tradução de Galeão Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.

GOMES, Eugênio. **Castro Alves e o Romantismo Brasileiro.** In: ALVES, Castro. Obras completas. organização, fixação do texto, cronologia, notas e estudo crítico por Eugênio Gomes. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960.

GORP H, et al. **Dictionnaire des termes littéraires.** Paris: Honoré Champion, 2005.

GRAMMONT, Maurice. **Petit traité de versification française.** Paris: Colin, 1961.

GUYAUX, André. **Baudelaire: un demi-siècle de lecture des fleurs du mal (1855-1905).** Paris: PUPS, 2007.

GREENBERG, Moshe. **Jó.** In: ALTER, Robert e KERMODE, Frank (org.) Guia Literário da Bíblia. São Paulo: Unesp, 1997.

HADDAD, Jamil. (1953a). **Fundamentos do Método Crítico. Castro Alves e Valor.** In: Revisão de Castro Alves. v. 1. São Paulo: Editora Saraiva.

HADDAD, Jamil. (1953b). **Constituição, Temperamento e Caráter.** In: Revisão de Castro Alves. v. 2. São Paulo: Editora Saraiva.

HADDAD, Jamil. (1953c). **O problema das Influências Literárias.** In: Revisão de Castro Alves. v. 3. São Paulo: Editora Saraiva.

HILL, Telênia. **Castro Alves e o poema lírico.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

JÓ. Português. In: **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Tradução. São Paulo: PAULUS, 1997.

JOST, François. **Richardson, Rousseau et le roman épistolaire**. In: Cahiers de l'association internationale des études françaises. v. 29. Paris: Les belles lettres, 1977. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1977_num_29_1_1143>. Acesso em 27 abr. 2012.

KEHL, Maria Rita. **A psicanálise e o domínio das paixões**. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. A autonomia estética e o paradigma da Antigüidade clássica no Classicismo e na primeira fase do Romantismo alemão. Artigo. **Forum Deutsch**: revista eletrônica da Associação dos Professores de Alemão do Rio de Janeiro. V. 6. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/Kunstperiode.PDF>. Acesso em 16 abr. 2012.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. O Período da Arte (*Kunstperiode*): Convergências entre o classicismo e a primeira fase do romantismo alemão. **Forum Deutsch**: revista eletrônica da Associação dos Professores de Alemão do Rio de Janeiro. V. 4. Rio de Janeiro: 2000. Disponível em: <www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol4/Periododaarte.pdf>. Acesso em 29 abr. 2012.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. **O conceito de literatura universal em Goethe**. In: BREGANTINI, Daysi M.. **CULT – Revista Brasileira de Cultura**. n. 130. São Paulo: Bregantini, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Esthétique de la mélancolie**. Paris: Aubier, 2^{ème} édition, 1999.

LAMI, Eugène Louis. **La nuit de Mai**. Disponível no site: <[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER_TITRE&FIELD_98=ECOL&VALUE_98=France&GRP=582&SPEC=1&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=250&MAX3=250&REQ=\(\(France\)%20%3AECOL%20\)&DOM=All&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER_TITRE&FIELD_98=ECOL&VALUE_98=France&GRP=582&SPEC=1&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=250&MAX3=250&REQ=((France)%20%3AECOL%20)&DOM=All&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P)>

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEBORGNE, Érik. **La rêverie selon Jean-Jacques**. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Flammarion, 1997.

LESTRINGANT, Frank. Alfred de Musset ou la vie comme un théâtre: De trois idées reçues sur "l'enfant du siècle". **Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française**: Revue de la Comédie-Française. Paris: Avant-Scène, n. 4, 2008.

LESTRINGANT, Frank. **Grandes Biographies, Musset**. Paris: Flammarion, 1999.

LOBO, Luiza. **Teorias Poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LYRA, Pedro. **Alfred de Musset**: A noite de maio. In: SCANTIMBURGO, João de. Revista Brasileira – Revista da Academia Brasileira de Letras. n. 35. Rio de Janeiro: ABL, 2003. Disponível em: <www.academia.org.br/abl/media/celebracao8a.pdf>. Acesso em 29 de Out. de 2012.

LYRA, Pedro. **Les nuits/ As noites de Alfred de Musset**. In: SCANTIMBURGO, João de. Revista Brasileira – Revista da Academia Brasileira de Letras. n. 38. Rio de Janeiro: ABL, 2004. Disponível em: <www.academia.org.br/abl/media/poesia11a.pdf>. Acesso em 29 de Out. de 2012.

MAGAZINE LITTERAIRE: **littérature et mélancolie** (Dossier). Paris, n°244, juillet-août 1987.

MARQUES, Xavier. **Vida de Castro Alves**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MARQUES JÚNIOR, Milton. **Um poeta entre o amor e a revolução**. (Um estudo das epígrafes e das leituras francesas de Castro Alves). João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 1997. 50p. Separata de Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA/UFPB).

MARTINON, Philippe. **Les strophes**: étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance; suivi du, Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance. Paris: Slatkine, 1989.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. v.2. São Paulo: Cultrix, 1985.

MUSSET, Alfred de. **Oeuvres Complètes**. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

MUSSET, Alfred de. **Poésies Complètes**. Paris: Gallimard, 2009.

MUSSET, Alfred de. **La confession d'un enfant du siècle**. Paris: Flammarion, 2010.

MUSSET, Alfred de. **Poésies Complètes**. Paris: Le livre de poche (Classiques), 2009.

MUSSET, Alfred de. **Poésies Nouvelles**. Paris: Bibliothèque Larousse, [18--].

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Afrânio. **O poeta e o Poema**. São Paulo: Nacional, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo**: paradoxo do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRIGENT, Hélène. **Mélancolie**: les métamorphoses de la dépression. Paris: Gallimard-Réunion des musées nationaux, 2005.

- PRINA, Carlos. **Castro Alves, as mulheres e a música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.
- ROSEN, Charles. **Poetas românticos, críticos e outros loucos**. Tradução José Laurenio de Melo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. **Aspectos do romantismo alemão**. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto (Ensaio)*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSSI, Vera Helena Saad. **As múltiplas personas de Jean-Jacques Rousseau**. In: SÁ, Olga de (Org.). *Kalíope (Revista dos grupos de pesquisa do programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária da PUC-SP)*. v. 4. n. 7. São Paulo: PUC, 2008.
- ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Flammarion, 1997.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHILLER, Friedrich. **Sobre poesia ingênua e poesia sentimental (Excerto)**. In: LOBO, Luiza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SCHLEGEL, Friedrich. **Fragmentos do *Athenaeum* (Excertos)**. In.: LOBO, Luiza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.
- SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SZWAJCKER, Bruno. **La nostalgie dans l'œuvre poétique de Musset**. Paris: Librairie Nizet, 1995.
- TROUSSON, Raymond. **Prometeu**. In: BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- VEIGA, Cláudio. **Aproximações: estudos de literatura comparada**. Salvador: centro editorial didático da Universidade Federal da Bahia, 1979.
- VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.
- VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999.

ANEXOS

<p>La Nuit de Mai</p> <p>LA MUSE</p> <p>Poète, prends ton luth et me donne un baiser; La fleur de l'églantier sent ses bourgeons éclore, Le printemps naît ce soir; les vents vont s'embraser; Et la bergeronnette, en attendant l'aurore, Aux premiers buissons verts commence à se poser. Poète, prends ton luth, et me donne un baiser.</p> <p>LE POÈTE</p> <p>Comme il fait noir dans la vallée! J'ai cru qu'une forme voilée Flottait là-bas sur la forêt. Elle sortait de la prairie; Son pied rasait l'herbe fleurie; C'est une étrange rêverie; Elle s'efface et disparaît.</p> <p>LA MUSE</p> <p>Poète, prends ton luth; la nuit, sur la pelouse, Balance le zéphyr dans son voile odorant. La rose, vierge encor, se referme jalouse Sur le frelon nacré qu'elle enivre en mourant. Écoute! tout se tait; songe à ta bien-aimée. Ce soir, sous les tilleuls, à la sombre ramée Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux. Ce soir, tout va fleurir: l'immortelle nature Se remplit de parfums, d'amour et de murmure, Comme le lit joyeux de deux jeunes époux.</p> <p>LE POÈTE</p> <p>Pourquoi mon coeur bat-il si vite? Qu'ai-je donc en moi qui s'agite Dont je me sens épouvanté? Ne frappe-t-on pas à ma porte? Pourquoi ma lampe à demi morte M'éblouit-elle de clarté? Dieu puissant! Tout mon corps frissonne. Qui vient? Qui m'appelle? - Personne. Je suis seul; c'est l'heure qui sonne ; Ô solitude! Ô pauvreté!</p> <p>LA MUSE</p> <p>Poète, prends ton luth; le vin de la jeunesse Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.</p>	<p>A Noite de Maio (Tradução)</p> <p>A MUSA</p> <p>Poeta, toma teu alaúde e dá-me um beijo; A flor da roseira sente seus brotos desabrocharem; A primavera nasce esta noite; os ventos vão se [abrasar; E a lavadeira, esperando a aurora, Nas primeiras moitas verdes começa a pousar. Poeta, toma teu alaúde e dá-me um beijo.</p> <p>O POETA</p> <p>Como está escuro no vale! Eu pensei que uma forma velada Vagava lá na floresta. Ela saía da pradaria; Seu pé roçava a erva florida; É um estranho devaneio; Ele se esvaece e some.</p> <p>A MUSA</p> <p>Poeta, toma teu alaúde; a noite, sobre a relva, Balança o Zéfiro no seu véu perfumado. A rosa, ainda virgem, se fecha invejosa Sobre o vespão nacarado que morre embriagado. Escuta! Tudo se cala; pensa na tua bem amada. Esta noite, sob as tílias, à sombra das ramas O raio do poente deixa um adeus mais doce. Esta noite, tudo vai florescer: a natureza imortal Enche-se de perfumes, de amor e de murmúrio, Como o leito alegre de dois jovens esposos.</p> <p>O POETA</p> <p>Por que meu coração pulsa tão rápido? O que há, pois, em mim que se agita E pelo qual me sinto apavorado? Não batem à minha porta? Por que minha lâmpada semimorta Ofusca-me de brilho? Deus poderoso! Todo o meu corpo tiritita. Quem vem? Quem me chama? – Ninguém. Eu estou só; é a hora que soa; Ó solidão! Ó pobreza!</p> <p>A MUSA</p> <p>Poeta, toma teu alaúde; o vinho da juventude Agita esta noite nas veias de Deus</p>
---	---

Mon sein est inquiet; la volupté l'opresse,
Et les vents altérés m'ont mis la lèvre en feu.
Ô paresseux enfant! Regarde, je suis belle.
Notre premier baiser, ne t'en souviens-tu pas,
Quand je te vis si pâle au toucher de mon aile,
Et que, les yeux en pleurs, tu tombas dans mes
[bras?

Ah! je t'ai consolé d'une amère souffrance!
Hélas! bien jeune encor, tu te mourais d'amour.
Console-moi ce soir, je me meurs d'espérance;
J'ai besoin de prier pour vivre jusqu'au jour.

LE POÈTE

Est-ce toi dont la voix m'appelle,
Ô ma pauvre Muse! est-ce toi?
Ô ma fleur! ô mon immortelle!
Seul être pudique et fidèle
Où vive encor l'amour de moi!
Oui, te voilà, c'est toi, ma blonde,
C'est toi, ma maîtresse et ma soeur!
Et je sens, dans la nuit profonde,
De ta robe d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon coeur.

LA MUSE

Poète, prends ton luth ; c'est moi, ton immortelle,
Qui t'ai vu cette nuit triste et silencieux,
Et qui, comme un oiseau que sa couvée appelle,
Pour pleurer avec toi descends du haut des cieux.
Viens, tu souffres, ami. Quelque ennui solitaire
Te ronge, quelque chose a gémi dans ton coeur;
Quelque amour t'est venu, comme on en voit sur
[terre,
Une ombre de plaisir, un semblant de bonheur.
Viens, chantons devant Dieu; chantons dans tes
[pensées,
Dans tes plaisirs perdus, dans tes peines passées;
Partons, dans un baiser, pour un monde inconnu,
Éveillons au hasard les échos de ta vie,
Parlons-nous de bonheur, de gloire et de folie,
Et que ce soit un rêve, et le premier venu.
Inventons quelque part des lieux où l'on oublie;
Partons, nous sommes seuls, l'univers est à nous.
Voici la verte Écosse et la brune Italie,
Et la Grèce, ma mère, où le miel est si doux,
Argos, et Ptéléon, ville des hécatombes,
Et Messa la divine, agréable aux colombes,
Et le front chevelu du Pélion changeant;
Et le bleu Titarèse, et le golfe d'argent
Qui montre dans ses eaux, où le cygne se mire,
La blanche Oloossonne à la blanche Camyre.
Dis-moi, quel songe d'or nos chants vont-ils bercer?
D'où vont venir les pleurs que nous allons verser?

Meu peito está inquieto; a volúpia o oprime,
E os ventos alterados puseram-me o lábio em fogo.
Ó criança preguiçosa! Olha, como eu sou bela.
Nosso primeiro beijo, dele não te recordas,
Quando eu te vi tão pálido ao toque de minha asa,
E, com os olhos em pranto, caíste nos meus braços.
Ah! eu te consolei de um sofrimento amargo!
Ai! Bem jovem ainda, tu morrias de amor.
Consola-me esta noite, eu morro de esperança;
Eu preciso orar para sobreviver ao dia.

O POETA

És tu cuja voz me chama,
Ó minha pobre Musa! És tu?!Ó minha flor! Ó minha imortal!
Único ser pudico e fiel
Onde reside ainda o amor por mim!
Sim, ei-la, és tu, minha loura,
És tu, minha amante e minha irmã!
E eu sinto, na noite profunda,
De teu vestido de ouro que me inunda,
Os raios derramarem no meu coração.

A MUSA

Poeta, toma teu alaúde; sou eu, tua imortal,
Que te vi nesta noite triste e silenciosa,
e que, como uma ave que chama a sua ninhada,
Para chorar contigo desce do alto dos céus.
Vem, tu sofres, amigo. Algum dissabor solitário
Devora-te, alguma coisa gemeu no teu coração;
Algum amor te sobreveio, como se vê sobre a
[terra,
Uma sombra de prazer, um semblante de
[felicidade.
Vem, cantemos diante de Deus; cantemos nos
[teus pensamentos,
Nos teus prazeres perdidos, nas tuas penas
[passadas;
Partamos, em um beijo, para um mundo
[desconhecido,
Despertemos a esmo os ecos de tua vida,
Falemos de felicidade, de glória e de loucura,
E que isso seja um sonho, e o primeiro começo.
Inventemos em alguma parte os lugares em que
[se se esquece;
Partamos, estamos sós, o universo é nosso.
Veja a verde Escócia e a morena Itália,
E a Grécia, minha mãe, onde o mel é tão doce,
Argos, e Pteleon, cidade das hecatombes,
E Messa, a divina, agradável aos pombos,
E a fronte cabeluda do Pelion mutante;
E a azul Titarese, e o golfo de prata

Ce matin, quand le jour a frappé ta paupière,
 Quel séraphin pensif, courbé sur ton chevet,
 Secouait des lilas dans sa robe légère,
 Et te contait tout bas les amours qu'il rêvait?
 Chanterons-nous l'espoir, la tristesse ou la joie?
 Tremperons-nous de sang les bataillons d'acier?
 Suspenderons-nous l'amant sur l'échelle de soie?
 Jetterons-nous au vent l'écume du coursier?
 Dirons-nous quelle main, dans les lampes sans
 [nombre
 De la maison céleste, allume nuit et jour
 L'huile sainte de vie et d'éternel amour ?
 Crierons-nous à Tarquin : " Il est temps, voici
 [l'ombre ! "
 Descendrons-nous cueillir la perle au fond des
 [mers?
 Mènerons-nous la chèvre aux ébéniers amers?
 Montrons-nous le ciel à la Mélancolie?
 Suivons-nous le chasseur sur les monts escarpés?
 La biche le regarde ; elle pleure et supplie;
 Sa bruyère l'attend ; ses faons sont nouveau-nés;
 Il se baisse, il l'égorge, il jette à la curée
 Sur les chiens en sueur son coeur encor vivant.
 Peindrons-nous une vierge à la joue empourprée,
 S'en allant à la messe, un page la suivant,
 Et d'un regard distrait, à côté de sa mère,
 Sur sa lèvre entr'ouverte oubliant sa prière?
 Elle écoute en tremblant, dans l'écho du pilier,
 Résonner l'éperon d'un hardi cavalier.
 Dirons-nous aux héros des vieux temps de la
 [France
 De monter tout armés aux créneaux de leurs tours,
 Et de ressusciter la naïve romance
 Que leur gloire oubliée apprit aux troubadours?
 Vêtrons-nous de blanc une molle élégie?
 L'homme de Waterloo nous dira-t-il sa vie,
 Et ce qu'il a fauché du troupeau des humains
 Avant que l'envoyé de la nuit éternelle
 Vînt sur son tertre vert l'abattre d'un coup d'aile,
 Et sur son coeur de fer lui croiser les deux mains?
 Clouons-nous au poteau d'une satire altière
 Le nom sept fois vendu d'un pâle pamphlétaire,
 Qui, poussé par la faim, du fond de son oubli,
 S'en vient, tout grelottant d'envie et d'impuissance,
 Sur le front du génie insulter l'espérance,
 Et mordre le laurier que son souffle a sali?
 Prends ton luth! prends ton luth! je ne peux plus
 [me taire;
 Mon aile me soulève au souffle du printemps.
 Le vent va m'emporter ; je vais quitter la terre.
 Une larme de toi! Dieu m'écoute; il est temps.

Que mostra nas suas águas, onde o cisne se
 [contempla,
 A branca Oloossone face à branca Camira.
 Dize-me, que sonho de ouro nossos cantos vão te
 [embalar?
 De onde virão os prantos que nós iremos verter?
 Esta manhã, quando o dia tocou tua pálpebra,
 Que serafim pensativo, dobrou-se à tua cabeceira,
 Sacudia lilases no seu vestido leve,
 E te contava baixinho os amores que sonhava?
 Cantaremos a esperança, a tristeza ou a alegria?
 Temperemos com sangue os batalhões de aço?
 Suspenderemos o amante na escada de seda?
 Lançaremos ao vento a epuma do canhão?
 Diremos qual mão, nas lâmpadas sem número
 Da morada celeste, ilumina noite e dia
 O óleo santo de vida e de eternal amor?
 Gritaremos a Tarquínio: "chegou a hora, eis a
 [sombra!"
 Desceremos, para colher a pérola, ao fundo dos
 [mares?
 Levaremos a cabra aos ébanos amargos?
 Mostraremos o céu à Melancolia?
 Seguiremos o caçador nos montes escarpados?
 A corça o observa; ela chora e suplica;
 Seu arbustro a espera; seus bânibis são recém-
 [nascidos;
 Ele se baixa, degola-o e lança como espólio
 Para os cães ofegantes seu coração ainda vivo.
 Pintaremos uma virgem com as faces coradas,
 Indo para a missa, um pajem a seguindo,
 E com um olhar distraído, ao lado de sua mãe,
 Em seu lábio entreaberto esquecendo sua prece?
 Ela escuta tremendo, no eco da coluna,
 Ressoar a espora de um soberbo cavaleiro.
 Diremos aos heróis dos velhos tempos da França
 Para subir todos armados aos píncaros de suas
 [torres,
 E para ressuscitar o ingênuo romance
 Que sua glória esquecida ensinou aos trovadores?
 Vestiremos de branco uma doce elegia?
 O homem de Waterloo nos contará a sua vida,
 E o que ceifou do rebanho dos homens
 Antes que o enviado da noite eterna
 Vinhesse em seu termo verde abatê-lo com um
 [golpe de asa,
 E no seu coração de ferro lhe cerrarem as duas
 mãos?
 Cravaremos no poste com uma sátira altanaeira
 O nome sete vezes vendido de um pálido
 [panfletário,
 Que, empurrado pela fome, no fundo de seu
 [esquecimento,
 Se dirige, trêmulo de inveja e de fraqueza,
 Para a frente do gênio insultar a esperança,

LE POÈTE

S'il ne te faut, ma soeur chérie,
 Qu'un baiser d'une lèvre amie
 Et qu'une larme de mes yeux,
 Je te les donnerai sans peine;
 De nos amours qu'il te souviene,
 Si tu remontes dans les cieux.
 Je ne chante ni l'espérance,
 Ni la gloire, ni le bonheur,
 Hélas! pas même la souffrance.
 La bouche garde le silence
 Pour écouter parler le coeur.

LA MUSE

Crois-tu donc que je sois comme le vent d'automne,
 Qui se nourrit de pleurs jusque sur un tombeau,
 Et pour qui la douleur n'est qu'une goutte d'eau?
 Ô poète! un baiser, c'est moi qui te le donne.
 L'herbe que je voulais arracher de ce lieu,
 C'est ton oisiveté; ta douleur est à Dieu.
 Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
 Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
 Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du coeur
 Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
 Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
 Que ta voix ici-bas doive rester muette.
 Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
 Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.
 Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage,
 Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux,
 Ses petits affamés courent sur le rivage
 En le voyant au loin s'abattre sur les eaux.
 Déjà, croyant saisir et partager leur proie,
 Ils courent à leur père avec des cris de joie
 En secouant leurs becs sur leurs goitres hideux.
 Lui, gagnant à pas lents une roche élevée,
 De son aile pendante abritant sa couvée,
 Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux.
 Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte;
 En vain il a des mers fouillé la profondeur;
 L'Océan était vide et la plage déserte;
 Pour toute nourriture il apporte son coeur.
 Sombre et silencieux, étendu sur la pierre
 Partageant à ses fils ses entrailles de père,
 Dans son amour sublime il berce sa douleur,
 Et, regardant couler sa sanglante mamelle,
 Sur son festin de mort il s'affaisse et chancelle,

E morder o louro que seu bafejo maculou?
 Toma teu alaúde! Toma teu alaúde! Eu não posso
 [mais calar-me;
 Minha asa me eleva ao sopro da primavera
 O vento vai me levar; eu vou deixar a terra.
 Uma lágrima tua! Deus me escuta; chegou a hora.

O POETA

Se te basta, minha cara irmã,
 Um beijo de um lábio amigo
 E uma lágrima de meus olhos,
 Eu te darei facilmente;
 Para que lembres de nossos amores,
 Se remontares aos céus.
 Eu não canto a esperança,
 Nem a glória, nem a felicidade,
 Ai! Nem mesmo o sofrimento.
 A boca guarda o silêncio
 Para ouvir falar o coração.

A MUSA

Acreditas, pois, que eu sou como o vento do
 [outono,
 Que se alimenta de prantos até sobre um túmulo,
 E para quem a dor é apenas uma gota d'água?
 Ó poeta! Um beijo, sou eu quem te dá.
 A erva que eu queria arrancar deste lugar
 É tua ociosidade; tua dor pertence a Deus.
 Qualquer que seja a preocupação que tua
 [mocidade padece,
 Deixa-a distender, esta santa ferida,
 Que os negros serafins te marcaram no fundo do
 [coração:
 Nada nos torna tão grandes como uma grande dor.
 Mas, para ser atingida por ela, não acredita,
 [ó poeta,
 que tua voz aqui em baixo deve ficar muda.
 Os mais desesperados são os cantos mais belos,
 E sei como imortais são os soluços puros
 Quando o pelicano, lasso de uma longa viagem,
 Nas névoas da noite retorna aos seus juncais,
 Seus filhotes famintos correm em direção à
 [margem
 Ao vê-lo ao longe aterrisar nas águas.
 Então, crendo tomar e partilhar sua presa,
 Eles correm a seu pai com gritos de alegria
 Agitando seus bicos sobre seus papos terríveis.
 Ele, ganhando a passos lentos uma rocha elevada
 Com sua asa pendente abrigando sua ninhada,
 Pescador melancólico, ele contempla os céus.
 O sangue corre em fluxo caudal de seu peito
 [aberto;
 Em vão ele sondou a profundidade dos mares;

Ivre de volupté, de tendresse et d'horreur.
 Mais parfois, au milieu du divin sacrifice,
 Fatigué de mourir dans un trop long supplice,
 Il craint que ses enfants ne le laissent vivant;
 Alors il se soulève, ouvre son aile au vent,
 Et, se frappant le coeur avec un cri sauvage,
 Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu,
 Que les oiseaux des mers désertent le rivage,
 Et que le voyageur attardé sur la plage,
 Sentant passer la mort, se recommande à Dieu.
 Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.
 Ils laissent s'égarer ceux qui vivent un temps;
 Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
 Ressemblent la plupart à ceux des pélicans.
 Quand ils parlent ainsi d'espérances trompées,
 De tristesse et d'oubli, d'amour et de malheur,
 Ce n'est pas un concert à dilater le coeur.
 Leurs déclamations sont comme des épées:
 Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,
 Mais il y pend toujours quelque goutte de sang.

LE POÈTE

Ô Muse! spectre insatiable,
 Ne m'en demande pas si long.
 L'homme n'écrit rien sur le sable
 À l'heure où passe l'aiglon.
 J'ai vu le temps où ma jeunesse
 Sur mes lèvres était sans cesse
 Prête à chanter comme un oiseau;
 Mais j'ai souffert un dur martyre,
 Et le moins que j'en pourrais dire,
 Si je l'essayais sur ma lyre,
 La briserait comme un roseau.

O Oceano estava vazio e a praia deserta;
 Por único alimento ele traz seu coração.
 Sombrio e silencioso, estendido sobre a pedra,
 Partilhando aos filhos suas entranhas de pai,
 Em seu amor sublime ele embala sua dor,
 E, vendo gotejar sua mama sanguenta,
 Em seu festim de morte se curva e cambaleia,
 Embriagado de volúpia, de ternura e de horror.
 Mas, às vezes, no meio do divino sacrifício,
 Cansado de morrer num tão longo suplício,
 Ele teme que seus filhos deixem-no vivo;
 Então, ergue-se, abre suas asas ao vento,
 E, golpeando o coração com um grito selvagem,
 derrama na noite um tão fúnebre adeus
 Que os pássaros dos mares abandonam-lhes a
 [margem,
 E o viajante demorado sobre a praia,
 Sentindo passar a morte, roga a Deus.
 Poeta, é assim que fazem os grandes poetas.
 Deixam se alegrar aqueles que vivem um tempo;
 Mas os festins humanos que servem em suas
 festas
 Lembram na maior parte os dos pelicanos.
 Assim quando eles falam de esperanças
 [malogradas,
 tristeza e esquecimento, de amor e infortúnio,
 Não é um concerto a expandir o coração.
 Suas declamações são como espadas:
 Elas riscam nos ares um círculo fulgente,
 Porém dele sempre se pende alguma gota de
 [sangue.

O POETA

Ó Musa! Espectro insaciável,
 Não me peça assim tanto.
 O homem não escreve nada sobre a areia
 Na hora em que passa o aquilão.
 Eu vi o tempo em que minha juventude
 Nos meus lábios estava sem cessar
 Pronta a cantar como uma ave.
 Mas eu sofri um duro martírio,
 E o menos que dele poderia dizer,
 Se o ensaiasse em minha lira,
 Eu a quebraria como um caniço.

<p>La Nuit de Décembre</p> <p>LE POÈTE</p> <p>Du temps que j'étais écolier, Je restais un soir à veiller Dans notre salle solitaire. Devant ma table vint s'asseoir Un pauvre enfant vêtu de noir, Qui me ressemblait comme un frère.</p> <p>Son visage était triste et beau: A la lueur de mon flambeau, Dans mon livre ouvert il vint lire. Il pencha son front sur sa main, Et resta jusqu'au lendemain, Pensif, avec un doux sourire.</p> <p>Comme j'allais avoir quinze ans Je marchais un jour, à pas lents, Dans un bois, sur une bruyère. Au pied d'un arbre vint s'asseoir Un jeune homme vêtu de noir, Qui me ressemblait comme un frère.</p> <p>Je lui demandai mon chemin; Il tenait un luth d'une main, De l'autre un bouquet d'églantine. Il me fit un salut d'ami, Et, se détournant à demi, Me montra du doigt la colline.</p> <p>A l'âge où l'on croit à l'amour, J'étais seul dans ma chambre un jour, Pleurant ma première misère. Au coin de mon feu vint s'asseoir Un étranger vêtu de noir, Qui me ressemblait comme un frère.</p> <p>Il était morne et soucieux; D'une main il montrait les cieux, Et de l'autre il tenait un glaive. De ma peine il semblait souffrir, Mais il ne poussa qu'un soupir, Et s'évanouit comme un rêve.</p> <p>A l'âge où l'on est libertin, Pour boire un toast en un festin, Un jour je soulevais mon verre.</p>	<p>A Noite de Dezembro (Tradução)</p> <p>O POETA</p> <p>No tempo em que eu era escolar, Passava uma noite a velar Em nossa sala solitária. Diante de minha mesa veio sentar Uma pobre criança vestida de preto Que me assemelhava como um irmão.</p> <p>Sua face era triste e bela; À luz de meu castiçal, No meu livro aberto ela veio ler. Inclinou a fronte em sua mão, E ficou até o amanhecer, Pensativo, com um doce sorriso.</p> <p>Quando ia completar quinze anos, caminhava um dia, a passos lentos, Em um bosque, por um arbusto. Ao pé de uma árvore veio se assentar Um rapaz vestido de negro Que me assemelhava como um irmão.</p> <p>Eu lhe perguntei por meu caminho; Ele trazia um alaúde em uma mão; Na outra, um buquê de eglantina. Ele me saudou como amigo E, parando de permeio, Apontou com o dedo a colina.</p> <p>Na idade em que se crê no Amor, Eu me encontrava um dia sozinho no meu quarto, Chorando minha primeira miséria. Ao lado de minha lareira, veio se assentar Um estranho vestido de negro Que me assemelhava como um irmão.</p> <p>Ele estava sombrio e preocupado; Com uma mão ele apontava os céus, E com a outra trazia um gládio. Da minha pena ele parecia condoer, Mas soltava apenas um suspiro, E evanesceu como um sonho.</p> <p>Na idade em que se é libertino, Para fazer um brinde em um festim, Um dia eu ergui meu copo.</p>
---	--

<p>En face de moi vint s'asseoir Un convive vêtu de noir, Qui me ressemblait comme un frère.</p> <p>Il secouait sous son manteau Un haillon de pourpre en lambeau, Sur sa tête un myrte stérile. Son bras maigre cherchait le mien, Et mon verre, en touchant le sien, Se brisa dans ma main débile.</p> <p>Un an après, il était nuit; J'étais à genoux près du lit Où venait de mourir mon père. Au chevet du lit vint s'asseoir Un orphelin vêtu de noir, Qui me ressemblait comme un frère.</p> <p>Ses yeux étaient noyés de pleurs; Comme les anges de douleurs, Il était couronné d'épine; Son luth à terre était gisant, Sa pourpre de couleur de sang, Et son glaive dans sa poitrine.</p> <p>Je m'en suis si bien souvenu, Que je l'ai toujours reconnu A tous les instants de ma vie. C'est une étrange vision, Et cependant, ange ou démon, J'ai vu partout cette ombre amie.</p> <p>Lorsque plus tard, las de souffrir, Pour renaître ou pour en finir, J'ai voulu m'exiler de France; Lorsqu'impatient de marcher, J'ai voulu partir, et chercher Les vestiges d'une espérance;</p> <p>A Pise, au pied de l'Apenin; A Cologne, en face du Rhin; A Nice, au penchant des vallées; A Florence, au fond des palais; A Brigues, dans les vieux chalets; Au sein des Alpes désolées;</p> <p>A Gênes, sous les citronniers; A Vevey, sous les verts pommiers; Au Havre, devant l'Atlantique; A Venise, à l'affreux Lido, Où vient sur l'herbe d'un tombeau Mourir la pâle Adriatique;</p> <p>Partout où, sous ces vastes cieux, J'ai lassé mon coeur et mes yeux,</p>	<p>Diante de mim veio se assentar Um conviva vestido de negro Que me assemelhava como um irmão.</p> <p>Ele tiritava debaixo de sua capa, Um andrajo de púrpura em farrapos, Na sua cabeça um mirto estéril. Seu braço magro procurava o meu, E meu copo, tocando o seu, Quebrou-se em minha mão débil.</p> <p>Um ano depois, era noite; Eu estava ajoelhado junto ao leito Onde morrerá meu pai na ocasião. À cabeceira da cama veio se assentar Um órfão vestido de negro Que me assemelhava como um irmão.</p> <p>Seus olhos estavam rasos de lágrimas; Como os anjos em dores, Ele estava coroadado de espinhos; Seu alaúde por terra deitada, Sua púrpura de sangue em cor E seu gládio no peito.</p> <p>Eu tão bem me lembrei disso, Que sempre o reconheci Em todos instantes de minha vida. É uma estranha visão, E, no entanto, anjo ou demônio, Eu vi em tudo esta sombra amiga.</p> <p>Quando mais tarde, lasso de sofrer, Para renascer ou para pôr um termo, Eu quis me exilar da França; Quando impaciente em errar, Eu quis partir e procurar Os vestígios de uma esperança;</p> <p>Em Pisa, ao pé do Apenino; Em Colônia, em face ao Reno, Em Nice, na encosta dos vales; Em Florença, ao fundo dos palácios; Em Brigues, nos velhos castelos; No seio dos Alpes desolados;</p> <p>Em Gênova, debaixo dos limoeiros; Em Vevey, embaixo das verdes macieiras; Em Havre, diante do Atlântico; Em Veneza, no pavoroso Lido, Onde vem na sepultura florida Morrer o pálido Adriático;</p> <p>Em toda parte, sob estes vastos céus, Aborreci meu coração e meus olhos,</p>
--	--

<p>Saignant d'une éternelle plaie; Partout où le boiteux Ennui, Traînant ma fatigue après lui, M'a promené sur une claie;</p> <p>Partout où, sans cesse altéré De la soif d'un monde ignoré, J'ai suivi l'ombre de mes songes; Partout où, sans avoir vécu, J'ai revu ce que j'avais vu, La face humaine et ses mensonges;</p> <p>Partout où, le long des chemins, J'ai posé mon front dans mes mains, Et sangloté comme une femme; Partout où j'ai, comme un mouton, Qui laisse sa laine au buisson, Senti se dénuder mon âme;</p> <p>Partout où j'ai voulu dormir, Partout où j'ai voulu mourir, Partout où j'ai touché la terre, Sur ma route est venu s'asseoir Un malheureux vêtu de noir, Qui me ressemblait comme un frère.</p> <p>Qui donc es-tu, toi que dans cette vie Je vois toujours sur mon chemin? Je ne puis croire, à ta mélancolie, Que tu sois mon mauvais Destin. Ton doux sourire a trop de patience, Tes larmes ont trop de pitié. En te voyant, j'aime la Providence. Ta douleur même est soeur de ma souffrance; Elle ressemble à l'Amitié.</p> <p>Qui donc es-tu? - Tu n'es pas mon bon ange, Jamais tu ne viens m'avertir. Tu vois mes maux (c'est une chose étrange!) Et tu me regardes souffrir. Depuis vingt ans tu marches dans ma voie, Et je ne saurais t'appeler. Qui donc es-tu, si c'est Dieu qui t'envoie? Tu me souris sans partager ma joie, Tu me plains sans me consoler!</p> <p>Ce soir encor je t'ai vu m'apparaître. C'était par une triste nuit. L'aile des vents battait à ma fenêtre; J'étais seul, courbé sur mon lit. J'y regardais une place chérie, Tiède encor d'un baiser brûlant; Et je songeais comme la femme oubliée, Et je sentais un lambeau de ma vie Qui se déchirait lentement.</p>	<p>Sangrando por uma eterna ferida; Em toda parte onde o coxo Tédio, Carregando meu pesar após si, Levou-me a uma grade;</p> <p>Em toda parte onde, alterado sem cessar Pela sede de um mundo ignorado, Eu segui a sombra de meus sonhos; Em toda parte onde, sem que tivesse vivido, Eu revi o que já tinha visto, A face humana e suas mentiras;</p> <p>Em toda parte onde, ao longo dos caminhos, Pousei minha fronte nas mãos, E solucei como uma mulher; Em toda parte onde eu, como uma ovelha Que deixa sua lã no arbustro, Senti desnudar minha alma;</p> <p>Em toda parte onde quis dormir, Em toda parte onde quis morrer, Em toda parte onde toquei a terra, Em meu caminho vim se assentar Um infeliz vestido de negro Que me assemelhava como um irmão.</p> <p>Quem, pois, és tu, tu, que nesta vida Eu vejo sempre em meu caminho? Eu não posso crer, por tua melancolia, Que sejas meu mau Destino. Teu doce sorriso tem muitíssima paciência, Tuas lágrimas têm muita piedade. Vendo-te, eu amo a Providência. Tua dor mesmo é irmã do meu sofrimento; Ela se assemelha à Amizade.</p> <p>Quem, pois, és tu? – Tu não és meu anjo bom; Jamais vieste me precaver. Tu vês meus males (é uma coisa estranha!) E tu me vês sofrer. Há vinte anos caminhas na minha via, E não saberia como te chamar. Quem, pois, és tu, se é Deus quem te envia? Tu me sorris sem partilhar minha alegria, Tu compadeces sem me consolar!</p> <p>Esta noite ainda eu te vi me aparecer. Era por uma noite triste. A asa dos ventos batia à minha janela; Eu estava só, ajoelhado à minha cama. Olhava através dela uma praça querida, Ainda morna por um beijo ardente. E eu sonhava como a mulher esquece, E sentia como um farrapo a minha vida Que se rasgava lentamente.</p>
--	--

Je rassemblais des lettres de la veille,
Des cheveux, des débris d'amour.
Tout ce passé me criait à l'oreille
Ses éternels serments d'un jour.
Je contemplais ces reliques sacrées,
Qui me faisaient trembler la main:
Larmes du coeur par le coeur dévorées,
Et que les yeux qui les avaient pleurées
Ne reconnaîtront plus demain!

J'enveloppais dans un morceau de bure
Ces ruines des jours heureux.
Je me disais qu'ici-bas ce qui dure,
C'est une mèche de cheveux.
Comme un plongeur dans une mer profonde,
Je me perdais dans tant d'oubli.
De tous côtés j'y retournais la sonde,
Et je pleurais, seul, loin des yeux du monde,
Mon pauvre amour enseveli.

J'allais poser le sceau de cire noire
Sur ce fragile et cher trésor.
J'allais le rendre, et, n'y pouvant pas croire,
En pleurant j'en doutais encor.
Ah! faible femme, orgueilleuse insensée,
Malgré toi, tu t'en souviendras!
Pourquoi, grand Dieu! mentir à sa pensée?
Pourquoi ces pleurs, cette gorge oppressée,
Ces sanglots, si tu n'aimais pas?

Oui, tu languis, tu souffres, et tu pleures ;
Mais ta chimère est entre nous.
Eh bien! adieu! Vous compterez les heures
Qui me sépareront de vous.
Partez, partez, et dans ce coeur de glace
Emportez l'orgueil satisfait.
Je sens encor le mien jeune et vivace,
Et bien des maux pourront y trouver place
Sur le mal que vous m'avez fait.

Partez, partez! la Nature immortelle
N'a pas tout voulu vous donner.
Ah ! pauvre enfant, qui voulez être belle,
Et ne savez pas pardonner!
Allez, allez, suivez la destinée;
Qui vous perd n'a pas tout perdu.
Jetez au vent notre amour consumée; -
Eternel Dieu! toi que j'ai tant aimée,
Si tu pars, pourquoi m'aimes-tu?

Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre
Une forme glisser sans bruit.
Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre;
Elle vient s'asseoir sur mon lit.

Eu recolhia as cartas da véspera,
As mechas, destroços de amor.
Todo esse passado gritava-me ao ouvido
Seus eternos sermões de um dia.
Eu contemplava essas relíquias sagradas
Que me levavam a tremer a mão;
Lágrimas do coração pelo coração devoradas,
E cujos olhos que as tinham vertido
Não reconhecerão mais amanhã!

Eu guardava em um pedaço de estopa
Estas ruínas dos dias felizes.
Eu me dizia que aqui embaixo o que permanece
É uma mecha de cabelo.
Como um mergulhador num mar profundo,
Perdia-me em teu esquecimento.
Por todos os lados nele eu retomava a sonda,
E chorava, solitário, longe dos olhos do mundo,
Meu pobre amor sepultado.

Eu ia pôr o selo com cera preta
Neste frágil e caro tesouro.
Eu ia devolvê-lo, e, sem poder nisso acreditar,
Chorando pusera-me ainda em dúvida.
Ah! Mulher fraca, orgulhosa insensata,
Apesar de ti, tu te lembrarás!
Por que, grande Deus! Mentir ao próprio
[pensamento?
Pour que aqueles prantos, aquela garganta opressa,
Aqueles soluços, se tu não me amavas?

Sim, tu te enlangueces, tu sofres e choras;
Mas tua quimera está entre nós.
E bem! Adeus! Contareis as horas
Que me separarão de vós.
Parti, parti, e neste coração de gelo
Levai o orgulho satisfeito.
Eu sinto ainda o meu jovem e vivaz,
E nele poderão achar abrigo,
Sob o mal que vós me fizestes.

Parti, parti! A Natureza imortal
Não quis tudo vos dar.
Ah! Pobre criança, como quisestes ser bela
E não soubestes perdoar!
Ide, ide, segui o destino;
Quem vos perde não perdeu tudo.
Lançai ao vento nosso amor consumado; -
Eterno Deus! Tu que eu tanto amei,
Se tu partes, por que me amas?

Mas, subitamente, eu vi na noite escura
Uma forma deslizar sem barulho.
Sobre minha cortina eu vi passar uma sombra;

Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
Sombre portrait vêtu de noir?
Que me veux-tu, triste oiseau de passage?
Est-ce un vain rêve? est-ce ma propre image
Que j'aperçois dans ce miroir?

Qui donc es-tu, spectre de ma jeunesse,
Pèlerin que rien n'a lassé?
Dis-moi pourquoi je te trouve sans cesse
Assis dans l'ombre où j'ai passé.
Qui donc es-tu, visiteur solitaire,
Hôte assidu de mes douleurs?
Qu'as-tu donc fait pour me suivre sur terre?
Qui donc es-tu, qui donc es-tu, mon frère,
Qui n'apparais qu'au jour des pleurs?

LA VISION

- Ami, notre père est le tien.
Je ne suis ni l'ange gardien,
Ni le mauvais destin des hommes.
Ceux que j'aime, je ne sais pas
De quel côté s'en vont leurs pas
Sur ce peu de fange où nous sommes.

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Le ciel m'a confié ton cœur.
Quand tu seras dans la douleur,
Viens à moi sans inquiétude.
Je te suivrai sur le chemin;
Mais je ne puis toucher ta main,
Ami, je suis la Solitude.

Ela vem se assentar na minha cama.
Quem, pois, és tu, triste e pálida fronte,
Sombrio retrato vestido de negro?
Que me queres tu, triste pássaro passageiro?
És um sonho vão? És minha própria imagem
Que enxergo neste espelho?

Quem, pois, és tu, espectro de minha juventude,
Peregrino que nada o cansou?
Diz-me por que eu te encontro sem cessar
Sentado na sombra por onde passei.
Quem, pois, és-tu, visitante solitário,
Hóspede assíduo de minhas dores?
Que, pois, fizeste para me seguir sobre a terra?
Quem, pois, és tu, quem pois, és tu, meu irmão,
Que aparece apenas em dia de prantos?

A VISÃO

- Amigo, nosso pai é o teu.
Eu não sou anjo, nem guardião,
Nem o mau destino dos homens.
Aqueles que eu amo, eu não sei
Por qual lado se voltam seus passos
Sobre esta pouca lama do qual nós somos.

Eu não sou nem deus, nem demônio,
E tu me nomeaste pelo meu nome
Quando me chamaste por irmão;
Onde fores, lá estarei sempre,
Até no último de teus dias,
Onde eu irei me assentar sobre tua lápide.

O céu me confiou teu coração.
Quando estiveres na dor,
Vem a mim sem preocupação,
Eu te seguirei pelo caminho;
Mas não posso tocar a tua mão,
Amigo, eu sou a Solidão.

<p>La Nuit d'Août</p> <p>LA MUSE</p> <p>Depuis que le soleil, dans l'horizon immense, A franchi le Cancer sur son axe enflammé, Le bonheur m'a quittée, et j'attends en silence L'heure où m'appellera mon ami bien-aimé. Hélas! depuis longtemps sa demeure est déserte; Des beaux jours d'autrefois rien n'y semble [vivant. Seule, je viens encor, de mon voile couverte, Poser mon front brûlant sur sa porte entr'ouverte Comme une veuve en pleurs au tombeau d'un [enfant.</p> <p>LE POÈTE</p> <p>Salut à ma fidèle amie! Salut, ma gloire et mon amour! La meilleure et la plus chérie Est celle qu'on trouve au retour. L'opinion et l'avarice Viennent un temps de m'emporter. Salut, ma mère et ma nourrice! Salut, salut consolatrice! Ouvre tes bras, je viens chanter.</p> <p>LA MUSE</p> <p>Pourquoi, coeur altéré, coeur lassé d'espérance, T'enfuis-tu si souvent pour revenir si tard? Que t'en vas-tu chercher, sinon quelque hasard? Et que rapportes-tu, sinon quelque souffrance? Que fais-tu loin de moi, quand j'attends jusqu'au [jour? Tu suis un pâle éclair dans une nuit profonde. Il ne te restera de tes plaisirs du monde Qu'un impuissant mépris pour notre honnête [amour. Ton cabinet d'étude est vide quand j'arrive; Tandis qu'à ce balcon, inquiète et pensive, Je regarde en rêvant les murs de ton jardin, Tu te livres dans l'ombre à ton mauvais destin. Quelque fière beauté te retient dans sa chaîne, Et tu laisses mourir cette pauvre verveine Dont les derniers rameaux, en des temps plus [heureux, Devaient être arrosés des larmes de tes yeux.</p>	<p>A Noite de Agosto</p> <p>(Tradução)</p> <p>A MUSA</p> <p>Depois que o sol, no horizonte imenso, Cruzou o Câncer sobre seu eixo inflamado, A felicidade me deixou e espero em silêncio A hora em que me chamará o meu amigo bem- [amado. Ai! Há muito sua morada está deserta; Dos belos dias d'outrora nada parece ter [sobrevivido. Solitária, eu venho ainda, com meu véu encoberta, Pousar minha fronte ardente em sua porta [entreaberta, Como uma viúva em prantos no túmulo de um [filho.</p> <p>O POETA</p> <p>Saudações à minha amiga fiel! Salve, minha glória e meu amor! A melhor e a mais querida É aquela com quem se reencontra de regresso. A opinião e a avareza Vêm há um tempo me levar. Salve, minha mãe e ama-de-leite! Salve, salve, consoladora! Abre teus braços, eu venho cantar.</p> <p>A MUSA</p> <p>Por que, coração alterado, coração lasso de [esperança, Foges tanto para voltar tão tarde? O que vais procurar, senão algo incerto? E o que trazes, senão algum sofrimento? Que fazes longe de mim, quando eu espero até o [dia? Tu segues um pálido relâmpago numa noite profunda E apenas restará de teus prazeres do mundo Um débil desprezo ao nosso honesto amor. Teu gabinete de estudo está vazio quando [chego; Ao passo que nesta sacada, inquieta e pensativa, Eu olho sonhando pelos muros de teu jardim Tu te entregas na sombra a teu mau destino. Alguma beldade orgulhosa te retém em seus [enleios, E deixas fenecer esta pobre verbena Cujos últimos ramos, em tempos mais alegres,</p>
--	---

Cette triste verdure est mon vivant symbole;
Ami, de ton oubli nous mourrons toutes deux,
Et son parfum léger, comme l'oiseau qui vole,
Avec mon souvenir s'enfuira dans les cieux.

LE POÈTE

Quand j'ai passé par la prairie,
J'ai vu, ce soir, dans le sentier,
Une fleur tremblante et flétrie,
Une pâle fleur d'églantier.
Un bourgeon vert à côté d'elle
Se balançait sur l'arbrisseau;
Je vis poindre une fleur nouvelle;
La plus jeune était la plus belle:
L'homme est ainsi, toujours nouveau.

LA MUSE

Hélas! toujours un homme, hélas! toujours des
[larmes!
Toujours les pieds poudreux et la sueur au front
Toujours d'affreux combats et de sanglantes
[armes;
Le coeur a beau mentir, la blessure est au fond.
Hélas! par tous pays, toujours la même vie:
Convoiter, regretter, prendre et tendre la main ;
Toujours mêmes acteurs et même comédie,
Et, quoi qu'ait inventé l'humaine hypocrisie,
Rien de vrai là-dessous que le squelette humain.
Hélas! mon bien-aimé, vous n'êtes plus poète.
Rien ne réveille plus votre lyre muette;
Vous vous noyez le coeur dans un rêve
[inconstant;
Et vous ne savez pas que l'amour de la femme
Change et dissipe en pleurs les trésors de votre
[âme,
Et que Dieu compte plus les larmes que le sang.

LE POÈTE

Quand j'ai traversé la vallée,
Un oiseau chantait sur son nid.
Ses petits, sa chère couvée,
Venaient de mourir dans la nuit.
Cependant il chantait l'aurore;
Ô ma Muse, ne pleurez pas!
À qui perd tout, Dieu reste encore,
Dieu là-haut, l'espoir ici-bas.

Deviam ter sido regados com lágrimas de teus olhos.
Esta triste vegetação é meu símbolo vivo;
Amigo, por teu descaso, nós morreremos ambas,
E seu leve perfume, como o pássaro que voa,
Com minha lembrança adejará para os céus.

O POETA

Quando passei pela pradaria,
Eu vi, esta noite, pelo caminho,
Uma flor trêmula e fenecida,
Uma pálida flor de eglantina.
Um broto verde ao lado dela
Se balançava sobre o arbusto;
Eu vi surgir uma flor nova;
A mais jovem era a mais bela:
O homem é assim, sempre novo.

A MUSA

Ai, sempre um homem! Ai, sempre pranto!
Sempre os pés poentos e o suor na fronte!
Sempre combates pavorosos e armas sangrentas;
O coração embora se engane, a ferida fica no fundo.
Ai! Por todos os países, sempre a mesma vida:
Cobiçar, arrepender-se, tomar e estender a mão;
Sempre os mesmos atores e a mesma comédia,
E o que quer que tenha inventado a humana
[hipocrisia,
Nada de verdadeiro lá embaixo que não o
[esqueleto humano.
Ai! Meu bem-amado, vós não sois mais poeta.
Nada mais desperta vossa lira muda;
Vós afogastes o coração num sonho inconstante;
E vós não sabeis que o amor de uma mulher
Muda e desfaz, em prantos, os tesouros de vossa
[alma,
E que Deus conta mais as lágrimas que o sangue.

O POETA

Quando eu atravessei o vale,
Um pássaro cantava em seu ninho.
Seus filhotes, sua cara ninhada,
Tinham, há pouco, morrido na noite.
Entretanto, ele cantava à aurora;
Ó minha Musa, não chorai!
Para quem perde tudo, ainda resta Deus;
Deus lá no alto, a esperança cá embaixo.

A MUSA

E o que acharás no dia em que a miséria
Te trazer sozinho à morada paterna?

LA MUSE

Et que trouveras-tu, le jour où la misère
Te ramènera seul au paternel foyer?
Quand tes tremblantes mains essuieront la
poussière
De ce pauvre réduit que tu crois oublier,
De quel front viendras-tu, dans ta propre
[demeure,
Chercher un peu de calme et d'hospitalité?
Une voix sera là pour crier à toute heure:
Qu'as-tu fait de ta vie et de ta liberté?
Crois-tu donc qu'on oublie autant qu'on le
[souhaite?
Crois-tu qu'en te cherchant tu te retrouveras?
De ton coeur ou de toi lequel est le poète?
C'est ton coeur, et ton coeur ne te répondra pas.
L'amour l'aura brisé ; les passions funestes
L'auront rendu de pierre au contact des
[méchants;
Tu n'en sentiras plus que d'effroyables restes,
Qui remueront encor, comme ceux des serpents.
Ô ciel! qui t'aidera? que ferai-je moi-même,
Quand celui qui peut tout défendra que je t'aime
Et quand mes ailes d'or, frémissant malgré moi,
M'emporteront à lui pour me sauver de toi ?
Pauvre enfant! nos amours n'étaient pas
[menacées,
Quand dans les bois d'Auteuil, perdu dans tes
[pensées,
Sous les verts marronniers et les peupliers
[blancs,
Je t'agaçais le soir en détours nonchalants.
Ah! j'étais jeune alors et nymphe, et les dryades
Entr'ouvraient pour me voir l'écorce des
[bouleaux,
Et les pleurs qui coulaient durant nos
promenades
Tombaient, purs comme l'or, dans le cristal des
[eaux.
Qu'as-tu fait, mon amant, des jours de ta
[jeunesse?
Qui m'a cueilli mon fruit sur mon arbre
[enchanté?
Hélas! ta joue en fleur plaisait à la déesse
Qui porte dans ses mains la force et la santé.
De tes yeux insensés les larmes l'ont pâlie;
Ainsi que ta beauté, tu perdras ta vertu.
Et moi qui t'aimerai comme une unique amie,
Quand les dieux irrités m'ôteront ton génie,
Si je tombe des cieus, que me répondras-tu?

Quando tuas mãos trêmulas limparem a poeira
Deste pobre reduto que crês em esquecer?
De qual cimo tu virás, em tua própria morada,
Procurar um pouco de calma e de hospitalidade?
Uma voz estará aqui para chamar a qualquer hora:
Que fizeste de tua vida e de tua liberdade?
Acreditas, pois, que se esquece tanto quanto se
[deseja?
Acreditas que, ao te buscares, achar-te-ás?
De teu coração ou de ti, qual é o poeta?
É teu coração. Mas teu coração não te responderá.
O amor o terá golpeado; as paixões funestas
O terão convertido em pedra ao contato dos males;
Tu dele sentirás não mais que restos medonhos,
Qui removerão ainda como aqueles nas serpentes.
Ó céu! Quem te ajudará? O que farei eu mesmo
Quando aquele que pode tudo defender que eu te
[ame,
E quando minhas asas de ouro, agitando a
[contragosto,
Levarem-me a ele para salvar-me de ti?
Pobre criança! Nossos amores não estavam
[ameaçados
Quando nos bosques de Auteuil, perdido em tuas
[lembranças,
Sob os verdes castanheiros e álamos brancos,
Eu te importunava à noite em giros desleixados.
Ah! Eu era jovem ainda e Ninfa, e as Dríades
Entreabriam para me ver a casca das bétulas,
E as lágrimas vertidas durante nossos passeios
Caíam, puras como o ouro, no cristal das águas.
Que fizeste, meu amante, dos dias de tua
[juventude?
Quem me colheu o fruto da minha árvore
[encantada?
Ai! Tua face em flor agradava a uma deusa
Que traz em suas mãos a força e a saúde.
De teus olhos insensatos o pranto a empalideceu.
Assim como tua beleza, tu perderás tua virtude.
E eu que te amarei como uma única amante,
Quando os deuses irados tirarem-me teu gênio,
Se eu caio dos céus, que me responderás?

O POETA

Já que a ave dos bosques volteja e canta ainda
Sobre o ramo onde seus ovos são quebrados no
[ninho;
Já que a flor dos campos entreaberta à aurora,
Vendo sobre a relva uma outra flor desabrochar,
Se inclina sem murmúrio e cai com a noite;

Já que no fundo das florestas, sob as copas verdes,
Escuta-se o bosque morto estalar em seu caminho,
E já que atravessando a natureza imortal,

<p>LE POÈTE</p> <p>Puisque l'oiseau des bois voltige et chante [encore Sur la branche où ses oeufs sont brisés dans le [nid; Puisque la fleur des champs entr'ouverte à [l'aurore, Voyant sur la pelouse une autre fleur éclore, S'incline sans murmure et tombe avec la nuit,</p> <p>Puisqu'au fond des forêts, sous les toits de [verdure, On entend le bois mort craquer dans le sentier, Et puisqu'en traversant l'immortelle nature, L'homme n'a su trouver de science qui dure, Que de marcher toujours et toujours oublier;</p> <p>Puisque, jusqu'aux rochers tout se change en [poussière; Puisque tout meurt ce soir pour revivre demain; Puisque c'est un engrais que le meurtre et la [guerre; Puisque sur une tombe on voit sortir de terre Le brin d'herbe sacré qui nous donne le pain;</p> <p>Ô Muse ! que m'importe ou la mort ou la vie? J'aime, et je veux pâler; j'aime et je veux [souffrir; J'aime, et pour un baiser je donne mon génie; J'aime, et je veux sentir sur ma joue amaigrie Ruisseler une source impossible à tarir.</p> <p>J'aime, et je veux chanter la joie et la paresse, Ma folle expérience et mes soucis d'un jour, Et je veux raconter et répéter sans cesse Qu'après avoir juré de vivre sans maîtresse, J'ai fait serment de vivre et de mourir d'amour.</p> <p>Dépouille devant tous l'orgueil qui te dévore, Coeur gonflé d'amertume et qui t'es cru fermé. Aime, et tu renaîtras ; fais-toi fleur pour éclore. Après avoir souffert, il faut souffrir encore; Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé.</p>	<p>O homem não soube achar ciência que perdue, Que aquela de caminhar sempre e sempre esquecer; Já que, até nas rochas, tudo se converte em poeira; Já que tudo morre esta noite para renascer amanhã; Já que é excremento como o homicídio e a guerra; Já que sobre a tumba se vê sair da terra O buquê de erva sagrada que nos dá o pão;</p> <p>Ó Musa! Que me importa ou a morte ou a vida? Eu amo, e quero empalidecer; eu amo, e quero [sofrer; Eu amo, e por um beijo dou o meu gênio; Eu amo e quero sentir na minha face definhada Jorrar uma fonte impossível de secar.</p> <p>Eu amo, e quero cantar a alegria e a preguiça, Minha louca experiência e minhas preocupações [de um dia, quero contar e repetir sem cessar Que depois de haver jurado viver sem amante, Eu faço sermão de viver e de morrer de amor.</p> <p>Despoja diante todos o orgulho que te devora, Coração cheio de amargura e que acreditaste [fechado. Ama, e tu renascerás; faze-te flor, para desabrochar; Depois de haver sofrido, é necessário sofrer ainda; É necessário amar sem cessar, depois de haver [amado.</p>
---	---

<p>La Nuit d'Octobre</p> <p>LE POÈTE</p> <p>Le mal dont j'ai souffert s'est enfui comme un [rêve. Je n'en puis comparer le lointain souvenir Qu'à ces brouillards légers que l'aurore soulève, Et qu'avec la rosée on voit s'évanouir.</p> <p>LA MUSE</p> <p>Qu'aviez-vous donc, ô mon poète! Et quelle est la peine secrète Qui de moi vous a séparé? Hélas! je m'en ressens encore. Quel est donc ce mal que j'ignore Et dont j'ai si longtemps pleuré?</p> <p>LE POÈTE</p> <p>C'était un mal vulgaire et bien connu des [hommes; Mais, lorsque nous avons quelque ennui dans le [coeur, Nous nous imaginons, pauvres fous que nous [sommes, Que personne avant nous n'a senti la douleur.</p> <p>LA MUSE</p> <p>Il n'est de vulgaire chagrin Que celui d'une âme vulgaire. Ami, que ce triste mystère S'échappe aujourd'hui de ton sein. Crois-moi, parle avec confiance; Le sévère dieu du silence Est un des frères de la Mort; En se plaignant on se console, Et quelquefois une parole Nous a délivrés d'un remord.</p> <p>LE POÈTE</p> <p>S'il fallait maintenant parler de ma souffrance, Je ne sais trop quel nom elle devrait porter, Si c'est amour, folie, orgueil, expérience, Ni si personne au monde en pourrait profiter. Je veux bien toutefois t'en raconter l'histoire, Puisque nous voilà seuls, assis près du foyer. Prends cette lyre, approche, et laisse ma mémoire Au son de tes accords doucement s'éveiller.</p>	<p>A Noite de Outubro</p> <p>(Tradução)</p> <p>O POETA</p> <p>O mal que sofri se foi como um sonho. Apenas posso comparar a longínqua lembrança a estas tênues nevoeiros que a aurora desfaz E que juntamente ao orvalho vê-se esvair.</p> <p>A MUSA</p> <p>Que tínheis vós, ó meu poeta, E qual a pena secreta Que vos apartou de mim? Ai! Eu ainda a sinto outra vez. Qual é, pois, esse mal que ignoro E pelo qual chorei há tanto tempo?</p> <p>O POETA</p> <p>Era um mal comum e bem conhecido dos homens; Mas, quando temos qualquer aborrecimento no [coração, Nós imaginamos, pobre tolos que somos, Que ninguém antes de nós sentiu a mesma dor.</p> <p>A MUSA</p> <p>Só há mágoa vulgar Como a de uma alma vulgar. Amigo, que este triste mistério, Hoje se escapa de teu seio. Acredita-me, fala com confiança; O severo deus do silêncio É um dos irmãos da Morte; É chorando que se consola E algumas vezes uma palavra Nos livra de um remorso.</p> <p>O POETA</p> <p>Se preciso agora fosse falar do meu sofrimento, Não saberia bem que nome ele deveria ter, Se amor, loucura, orgulho ou experiência, Nem se alguém no mundo dele tiraria proveito. Eu quero, porém, contar-te a história, Já que, ei-nos aqui, a sós, sentados juntos à lareira. Toma esta lira, aproxima-te e deixa minha [memória, Ao som de teus acordes, despertar levemente.</p>
---	---

LA MUSE

Avant de me dire ta peine,
 Ô poète! en es-tu guéri?
 Songe qu'il t'en faut aujourd'hui
 Parler sans amour et sans haine.
 S'il te souvient que j'ai reçu
 Le doux nom de consolatrice,
 Ne fais pas de moi la complice
 Des passions qui t'ont perdu,

LE POÈTE

Je suis si bien guéri de cette maladie,
 Que j'en doute parfois lorsque j'y veux songer;
 Et quand je pense aux lieux où j'ai risqué ma
 [vie,
 J'y crois voir à ma place un visage étranger.
 Muse, sois donc sans crainte; au souffle qui
 [t'inspire
 Nous pouvons sans péril tous deux nous confier
 Il est doux de pleurer, il est doux de sourire
 Au souvenir des maux qu'on pourrait oublier.

LA MUSE

Comme une mère vigilante
 Au berceau d'un fils bien-aimé,
 Ainsi je me penche tremblante
 Sur ce coeur qui m'était fermé.
 Parle, ami, - ma lyre attentive
 D'une note faible et plaintive
 Suit déjà l'accent de ta voix,
 Et dans un rayon de lumière,
 Comme une vision légère,
 Passent les ombres d'autrefois.

LE POÈTE

Jours de travail! seuls jours où j'ai vécu!
 Ô trois fois chère solitude!
 Dieu soit loué, j'y suis donc revenu,
 À ce vieux cabinet d'étude!
 Pauvre réduit, murs tant de fois déserts,
 Fauteuils poudreux, lampe fidèle,
 Ô mon palais, mon petit univers,
 Et toi, Muse, ô jeune immortelle,
 Dieu soit loué, nous allons donc chanter!

A MUSA

Antes de me dizer a tua pena,
 Ó poeta! Tu te curaste dela?
 Lembra-te que hoje é preciso
 Falar sem amor e sem ódio.
 Se te recordas que recebi
 O doce nome de consoladora,
 Não faze de mim a cúmplice
 Das paixões que te arruinaram.

O POETA

Eu estou tão bem curado desta doença,
 Que, às vezes, dela duvido quando me ponho a
 [pensar;
 E quando eu penso nos lugares onde pus em risco
 [minha vida,
 Creio ao vê-los um rosto estranho no meu lugar.
 Musa, não tenhas medo; ao sopro que te inspira
 Podemos sem perigo, os dois, nos confiar.
 Como é doce chorar, como é doce sorrir
 Com a lembrança dos males que poderíamos
 [esquecer.

A MUSA

Como uma mãe vigilante
 No berço do filho bem-amado,
 Assim me curvo trêmulo
 Sobre este coração que me estava fechado.
 Fala, amigo, - minha lira ansiosa
 Por uma nota suave e queixosa
 Já segue o acento de tua voz,
 E num raio de luz,
 Como uma leve visão,
 Passam as sombras d'outrora.

O POETA

Dias de trabalho! Únicos dias em que vivi!
 Ó três vezes estimada solidão!
 Deus seja louvado, eu aqui regressei,
 A este velho gabinete de estudo!
 Pobre reduto, muros tantas vezes desertos,
 Sofás empoeirados, lâmpada fiel,
 Ó meu palácio, meu pequeno universo,
 E tu, Musa, ó jovem imortal,
 Deus seja louvado, nós vamos, pois, cantar!
 Sim, eu quero vos abrir minha alma,
 Vós sabereis tudo e vou vos contar
 O mal que pode fazer uma mulher;

Oui, je veux vous ouvrir mon âme,
 Vous saurez tout, et je vais vous conter
 Le mal que peut faire une femme;
 Car c'en est une, ô mes pauvres amis
 (Hélas! vous le saviez peut-être),
 C'est une femme à qui je fus soumis,
 Comme le serf l'est à son maître.
 Joug détesté! c'est par là que mon coeur
 Perdit sa force et sa jeunesse; -
 Et cependant, auprès de ma maîtresse,
 J'avais entrevu le bonheur.
 Près du ruisseau, quand nous marchions
 [ensemble,
 Le soir, sur le sable argentin,
 Quand devant nous le blanc spectre du tremble
 De loin nous montrait le chemin;
 Je vois encore, aux rayons de la lune,
 Ce beau corps plier dans mes bras...
 N'en parlons plus... - je ne prévoyais pas
 Où me conduirait la Fortune.
 Sans doute alors la colère des dieux
 Avait besoin d'une victime;
 Car elle m'a puni comme d'un crime
 D'avoir essayé d'être heureux.

LA MUSE

L'image d'un doux souvenir
 Vient de s'offrir à ta pensée.
 Sur la trace qu'il a laissée
 Pourquoi crains-tu de revenir?
 Est-ce faire un récit fidèle
 Que de renier ses beaux jours?
 Si ta fortune fut cruelle,
 Jeune homme, fais du moins comme elle,
 Souris à tes premiers amours.

LE POÈTE

Non, - c'est à mes malheurs que je prétends
 [sourire.
 Muse, je te l'ai dit: je veux, sans passion,
 Te conter mes ennuis, mes rêves, mon délire,
 Et t'en dire le temps, l'heure et l'occasion.
 C'était, il m'en souvient, par une nuit d'automne,
 Triste et froide, à peu près semblable à celle-ci;
 Le murmure du vent, de son bruit monotone,
 Dans mon cerveau lassé berçait mon noir souci.
 J'étais à la fenêtre, attendant ma maîtresse;
 Et, tout en écoutant dans cette obscurité,
 Je me sentais dans l'âme une telle détresse
 Qu'il me vint le soupçon d'une infidélité.
 La rue où je logeais était sombre et déserte;
 Quelques ombres passaient, un falot à la main;
 Quand la bise sifflait dans la porte entr'ouverte,

Pois foi uma delas, ó meus pobres amigos,
 (Ai! Vós talvez sabeis),
 É uma mulher por quem fui subjugado,
 Como o servo é por seu senhor.
 Jugo detestável! Foi por isso que meu coração
 Perdeu sua força e sua juventude –
 E, no entanto, ao lado de minha amante,
 Eu tinha entrevisto a felicidade.
 Próximo ao regato, quando caminhávamos unidos
 À noite, sobre a areia prateada,
 Quando ante nós o branco espectro do álamo
 De longe apontava o caminho;
 Eu vejo ainda, aos raios da lua,
 Aquele belo corpo debruçar-se nos meus braços...
 Não falemos mais disto... – Eu não imaginava
 Aonde me levaria a Fortuna.
 Sem dúvida, então, a cólera dos deuses
 Tinha precisão de uma vítima;
 Pois ela me puniu, como um crime,
 Ter tentado ser feliz.

A MUSA

A imagem de uma doce lembrança
 Há pouco se abriu ao teu pensamento.
 No rastro que ela deixou
 Por que temes regressar?
 É fazer um relato fiel
 Negando os belos dias?
 Se tua fortuna foi cruel,
 Rapaz, faz, ao menos, como ela:
 Sorri a teus primeiros amores.

O POETA

Não, – é aos meus infortúnios que pretendo sorrir.
 Musa, eu já te disse: eu quero, sem paixão,
 Te contar minhas mágoas, meus sonhos, meu
 [delírio,
 E deles dizer o tempo, a hora e a ocasião.
 Era, eu me lembro, por uma noite de outono,
 Triste e fria, semelhante um tanto ou quanto a esta;
 O murmúrio do vento, com seu barulho monótono,
 Em minha cabeça lassa embalava minha negra
 [inquietação.
 Eu estava à janela, esperando minha amante;
 E, escutando nesta obscuridade,
 Sentia na alma uma tal aflição
 Que me veio a suspeita de uma infidelidade.
 A rua onde residia estava sombria e deserta;
 Algumas sombras passavam, uma lanterna à mão;
 Quando a *bise* assoviava na porta entreaberta,
 Escutava-se de longe como um suspiro humano.
 Eu não sei, a bem dizer, a que terrível presságio
 Meu espírito inquieto então se abandonou.

On entendait de loin comme un soupir humain.
 Je ne sais, à vrai dire, à quel fâcheux présage
 Mon esprit inquiet alors s'abandonna.
 Je rappelais en vain un reste de courage,
 Et me sentis frémir lorsque l'heure sonna.
 Elle ne venait pas. Seul, la tête baissée,
 Je regardai longtemps les murs et le chemin, -
 Et je ne t'ai pas dit quelle ardeur insensée
 Cette inconstante femme allumait en mon sein;
 Je n'aimais qu'elle au monde, et vivre un jour
 [sans elle
 Me semblait un destin plus affreux que la mort.
 Je me souviens pourtant qu'en cette nuit cruelle
 Pour briser mon lien je fis un long effort.
 Je la nommai cent fois perfide et déloyale,
 Je comptai tous les maux qu'elle m'avait causés.
 Hélas! au souvenir de sa beauté fatale,
 Quels maux et quels chagrins n'étaient pas
 [apaisés!
 Le jour parut enfin. - Las d'une vaine attente,
 Sur le bord du balcon je m'étais assoupi;
 Je rouvris la paupière à l'aurore naissante,
 Et je laissai flotter mon regard ébloui.
 Tout à coup, au détour de l'étroite ruelle,
 J'entends sur le gravier marcher à petit bruit...
 Grand Dieu! préservez-moi! je l'aperçois, c'est
 [elle;
 Elle entre. - D'où viens-tu? Qu'as-tu fait cette
 [nuit?
 Réponds, que me veux-tu? qui t'amène à cette
 [heure?
 Ce beau corps, jusqu'au jour, où s'est-il étendu?
 Tandis qu'à ce balcon, seul, je veille et je pleure.
 En quel lieu, dans quel lit, à qui souriais-tu?
 Perfide! audacieuse! est-il encor possible
 Que tu viennes offrir ta bouche à mes baisers?
 Que demandes-tu donc ? par quelle soif horrible
 Oses-tu m'attirer dans tes bras épuisés?
 Va-t'en, retire-toi, spectre de ma maîtresse!
 Rentre dans ton tombeau, si tu t'en es levé;
 Laisse-moi pour toujours oublier ma jeunesse,
 Et, quand je pense à toi, croire que j'ai rêvé!

LA MUSE

Apaise-toi, je t'en conjure;
 Tes paroles m'ont fait frémir.
 Ô mon bien-aimé! ta blessure
 Est encor prête à se rouvrir.
 Hélas! elle est donc bien profonde?

Eu me lembrava em vão de um resto de coragem,
 E senti-me tremer quando a hora souu:
 Ela não viria mais. Sozinho, a cabeça baixa,
 Eu olhava longo tempo os muros e o caminho, -
 E não te disse que ardor insensato
 Esta inconstante mulher queimava em meu seio.
 Eu amava somente a ela no mundo e viver um dia
 [sem ela
 Parecia-me um destino mais pavoroso que a morte.
 Eu me recordo, no entanto, que naquela noite cruel
 Para romper os laços fiz um grande esforço.
 Eu a nomeava cem vezes de pérfida e desleal;
 Contava todos os males que tinha me feito.
 Ai! à recordação de sua beleza fatal,
 que males e que mágoas não seriam aplacados!
 O dia raiou enfim. Cansado de uma espera vã,
 À beira da sacada, eu tinha adormecido;
 Reabri a pálpebra à aurora nascente,
 E deixei se perder meu olhar ofuscado.
 De súbito, ao redor da estreita viela,
 Eu ouço sobre o cascalho pisar com um leve ruído...
 Grande Deus! Protegei-me! Eu a vejo, é ela;
 Ela entra. - De onde tu vens? Que fizeste esta
 [noite?
 Responde, que me queres? Quem te trouxe a esta
 [hora?
 Este belo corpo, até agora, onde ele se deitou?
 Ao passo que nesta sacada, sozinho, eu velo e choro,
 Em que lugar, em qual cama, a quem tu sorrias?
 Pérfida! Audaciosa! Ainda é possível
 Que tu venhas oferecer tua boca a meus lábios?
 Que pedes, pois? Para qual sede terrível
 Ousas tu me atrair nestes braços extenuados?
 Vai-te daqui! Retira-te, espectro de minha amante!
 Volta para tua tumba, se levantaste dela;
 Deixa-me para sempre esquecer minha juventude,
 E, quando eu pensar em ti, acreditar que havia
 [sonhado!

A MUSA

Acalma-te, eu te imploro;
 Tuas palavras me fizeram fremir.
 Ó meu bem-amado! Tua ferida
 Está ainda prestes a reabrir.
 Ai! Ela está bem profunda?
 E as misérias deste mundo
 São tão lentas para se apagar!
 Esquece, criança, e de tua alma
 Apaga o nome desta mulher
 Que eu não quero pronunciar.

O POETA

Envergonha-te que primeiro

Et les misères de ce monde
Sont si lentes à s'effacer !
Oublie, enfant, et de ton âme
Chasse le nom de cette femme,
Que je ne veux pas prononcer.

LE POÈTE

Honte à toi qui la première
M'as appris la trahison,
Et d'horreur et de colère
M'as fait perdre la raison!
Honte à toi, femme à l'oeil sombre,
Dont les funestes amours
Ont enseveli dans l'ombre
Mon printemps et mes beaux jours!
C'est ta voix, c'est ton sourire,
C'est ton regard corrupteur,
Qui m'ont appris à maudire
Jusqu'au semblant du bonheur ;
C'est ta jeunesse et tes charmes
Qui m'ont fait désespérer,
Et si je doute des larmes,
C'est que je t'ai vu pleurer.
Honte à toi, j'étais encore
Aussi simple qu'un enfant;
Comme une fleur à l'aurore,
Mon coeur s'ouvrait en t'aimant.
Certes, ce coeur sans défense
Put sans peine être abusé;
Mais lui laisser l'innocence
Était encor plus aisé.
Honte à toi! tu fus la mère
De mes premières douleurs,
Et tu fis de ma paupière
Jaillir la source des pleurs!
Elle coule, sois-en sûre,
Et rien ne la tarira;
Elle sort d'une blessure
Qui jamais ne guérira;
Mais dans cette source amère
Du moins je me laverai,
Et j'y laisserai, j'espère,
Ton souvenir abhorré!

LA MUSE

Poète, c'est assez. Auprès d'une infidèle,
Quand ton illusion n'aurait duré qu'un jour,
N'outrage pas ce jour lorsque tu parles d'elle;
Si tu veux être aimé, respecte ton amour.
Si l'effort est trop grand pour la faiblesse
[humaine
De pardonner les maux qui nous viennent
[d'autrui,

Me ensinou a traição,
E com horror e cólera
Deixou-me perder a razão!
Envergonha-te, mulher do olhar sombrio,
Cujos amores funestos
Sepultaram na sombra
Minha primavera e meus belos dias!
É tua voz, foi teu sorriso,
Éoi teu olhar corruptor,
Que me ensinaram a amaldiçoar
Até a face da felicidade;
Foi tua juventude e teus encantos
Que me fizeram desesperar,
E se duvido das lágrimas,
Foi porque te vi chorar.
Envergonha-te! Eu era ainda
Tão puro como uma criança;
Como uma flor à aurora,
Meu coração se abria te amando;
De fato, este coração indefeso
pode, sem pena, ser abusado.
Mas lhe deixar a inocência
Seria ainda mais fácil.
Envergonha-te, tu foste a mãe
De minhas primeiras dores,
E tu fizeste de minha pálpebra
Jorrar a fonte dos prantos!
Ela borbulha, esteja segura disto,
E nada a estancará;
Ela sai de uma ferida
Que jamais se cicatrizará;
Mas nesta fonte amarga,
Ao menos, eu me lavarei,
E nela deixarei, espero,
Tua lembrança abominável!

A MUSA

Basta, poeta. Ao lado de uma infiel
Quando tua ilusão teria durado apenas um dia,
Não ultraja este dia quando tu falares dela;
Se tu queres ser amado, respeita o teu amor.
Se o esforço é muito grande, para a fraqueza
[humana,
De perdoar os males que nos vêm do próximo,
Poupa-te, ao menos, do tormento do ódio;
À falta do perdão, deixa vir o esquecimento.
Os mortos dormem em paz no seio da terra:
Assim devem dormir nossos sentimentos extintos.
Estas relíquias do coração têm também sua poeira;
Sobre os restos sagrados não ponhamos as mãos.
Por que, neste relato de um sofrimento vivo,
Tu queres ver apenas um sonho e um desengano
[de amor?
É, pois, sem motivo que age a Providência

Épargne-toi du moins le tourment de la haine;
 À défaut du pardon, laisse venir l'oubli.
 Les morts dorment en paix dans le sein de la
 [terre:
 Ainsi doivent dormir nos sentiments éteints.
 Ces reliques du coeur ont aussi leur poussière ;
 Sur leurs restes sacrés ne portons pas les mains.
 Pourquoi, dans ce récit d'une vive souffrance,
 Ne veux-tu voir qu'un rêve et qu'un amour
 [trompé?
 Est-ce donc sans motif qu'agit la Providence
 Et crois-tu donc distrait le Dieu qui t'a frappé?
 Le coup dont tu te plains t'a préservé peut-être,
 Enfant ; car c'est par là que ton coeur s'est
 [ouvert.
 L'homme est un apprenti, la douleur est son
 [maître,
 Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert.
 C'est une dure loi, mais une loi suprême,
 Vieille comme le monde et la fatalité,
 Qu'il nous faut du malheur recevoir le baptême,
 Et qu'à ce triste prix tout doit être acheté.
 Les moissons pour mûrir ont besoin de rosée ;
 Pour vivre et pour sentir l'homme a besoin des
 [pleurs;
 La joie a pour symbole une plante brisée,
 Humide encor de pluie et couverte de fleurs.
 Ne te disais-tu pas guéri de ta folie?
 N'es-tu pas jeune, heureux, partout le bienvenu?
 Et ces plaisirs légers qui font aimer la vie,
 Si tu n'avais pleuré, quel cas en ferais-tu?
 Lorsqu'au déclin du jour, assis sur la bruyère,
 Avec un vieil ami tu bois en liberté,
 Dis-moi, d'aussi bon coeur lèverais-tu ton verre,
 Si tu n'avais senti le prix de la gaîté?
 Aimerais-tu les fleurs, les prés et la verdure,
 Les sonnets de Pétrarque et le chant des oiseaux
 Michel-Ange et les arts, Shakspeare et la nature.
 Si tu n'y retrouvais quelques anciens sanglots?
 Comprendrais-tu des cieus l'ineffable harmonie,
 Le silence des nuits, le murmure des flots,
 Si quelque part là-bas la fièvre et l'insomnie
 Ne t'avaient fait songer à l'éternel repos?
 N'as-tu pas maintenant une belle maîtresse?
 Et, lorsqu'en t'endormant tu lui serres la main,
 Le lointain souvenir des maux de ta jeunesse
 Ne rend-il pas plus doux son sourire divin?
 N'allez-vous pas aussi vous promener ensemble
 Au fond des bois fleuris, sur le sable argentin?
 Et, dans ce vert palais, le blanc spectre du
 [tremble
 Ne sait-il plus, le soir, vous montrer le chemin?
 Ne vois-tu pas alors, aux rayons de la lune,
 Plier comme autrefois un beau corps dans tes
 [bras,

E crê, pois, distraído o Deus que te acertou?
 O golpe de que te queixas te preservou talvez,
 Criança; pois foi por esta razão que teu coração
 [se abriu.
 O homem é um aprendiz, a dor é seu mestre,
 E não se conhece, se não sofreu.
 É uma dura lei, mas uma lei suprema,
 Velha como o mundo e a fatalidade
 Que nos é preciso do infortúnio receber o batismo,
 que a este triste preço tudo deve ser pago.
 Os campos pra florescerem precisam de orvalho;
 Para viver e para sentir o homem precisa de pranto;
 A alegria tem por símbolo uma planta arrancada,
 Úmida ainda de chuva e coberta de flores.
 Tu não te dizias curado de tua loucura?
 Tu não és jovem, feliz, bem-vindo em toda parte?
 E estes efêmeros prazeres, que fazem amar a vida,
 Se tu não tivesses chorado, que caso farias deles?
 Quando, ao cair da tarde, sentado sobre a urze
 Com um velho amigo, tu bebes em liberdade,
 Diz-me, de tão bom coração tu levantarias teu copo,
 Se não tivesse sentido o preço da alegria?
 Tu amarias as flores, os prados e os verdes,
 Os sonetos de Petrarca e o canto dos pássaros,
 Miguel Ângelo e as artes, Shakespeare e a natureza,
 Se neles não encontrasses alguns velhos soluços?
 Compreenderias tu dos céus a inefável harmonia,
 O silêncio das noites, o murmúrio da torrente,
 Se, lá em alguma parte, a febre e a insônia
 Não tivessem te deixado sonhar com o eterno
 [repouso?
 Tu não tens agora uma bela amante?
 E, quando adormecendo tu lhe dás a mão,
 A lembrança distante dos males de tua juventude
 Não torna mais doce seu sorriso divino?
 Não ide vós também passear juntos
 No fundo dos bosques floridos, sobre a areia
 [prateada?
 E, neste verde palácio, o branco espectro do álamo,
 Não mais saberá, à noite, apontar-vos o caminho?
 Tu não vês, então, aos raios da lua,
 Debruçar como outrora um belo corpo nos teus
 [braços,
 E se no caminho tu achares a Fortuna,
 Atrás dela, cantando, tu não caminharias?
 De que te queixas então? A imortal esperança
 Revigorou-se em ti sob a mão do infortúnio.
 Por que tu queres odiar tua jovem experiência,
 E detestar um mal que te tornou melhor?
 Ó minha criança! Compadece dela, esta bela infiel,
 Que fez verter outrora as lágrimas de teus olhos;
 Compadece dela! É uma mulher, e Deus te
 [deixou, perto dela,
 Adivinhar, sofrendo, o segredo dos venturosos.
 Seu fardo foi penoso; ela talvez te amasse;

Et si dans le sentier tu trouvais la Fortune,
 Derrière elle, en chantant, ne marcherais-tu pas?
 De quoi te plains-tu donc? L'immortelle
 [espérance
 S'est retrempée en toi sous la main du malheur.
 Pourquoi veux-tu haïr ta jeune expérience,
 Et détester un mal qui t'a rendu meilleur?
 Ô mon enfant! plains-la, cette belle infidèle,
 Qui fit couler jadis les larmes de tes yeux;
 Plains-la! c'est une femme, et Dieu t'a fait, près
 [d'elle,
 Deviner, en souffrant, le secret des heureux.
 Sa tâche fut pénible; elle t'aimait peut-être;
 Mais le destin voulait qu'elle brisât ton coeur.
 Elle savait la vie, et te l'a fait connaître;
 Une autre a recueilli le fruit de ta douleur.
 Plains-la! son triste amour a passé comme un
 [songe;
 Elle a vu ta blessure et n'a pu la fermer.
 Dans ses larmes, crois-moi, tout n'était pas
 [mensonge.
 Quand tout l'aurait été, plains-la! tu sais aimer.

LE POÈTE

Tu dis vrai: la haine est impie,
 Et c'est un frisson plein d'horreur
 Quand cette vipère assoupie
 Se déroule dans notre coeur.
 Écoute-moi donc, ô déesse!
 Et sois témoin de mon serment :
 Par les yeux bleus de ma maîtresse,
 Et par l'azur du firmament;
 Par cette étincelle brillante
 Qui de Vénus porte le nom,
 Et, comme une perle tremblante,
 Scintille au loin sur l'horizon ;
 Par la grandeur de la nature,
 Par la bonté du Créateur,
 Par la clarté tranquille et pure
 De l'astre cher au voyageur.
 Par les herbes de la prairie,
 Par les forêts, par les prés verts,
 Par la puissance de la vie,
 Par la sève de l'univers,
 Je te bannis de ma mémoire,
 Reste d'un amour insensé,
 Mystérieuse et sombre histoire
 Qui dormiras dans le passé !
 Et toi qui, jadis, d'une amie

Mas o destino quis que ela partisse teu coração.
 Ela sabia da vida e fê-la a ti conhecer;
 Uma outra colheu o fruto de tua dor.
 Compadece dela! Seu triste amor passou como
 [um transe;
 Ela viu tua ferida e não a pode fechar.
 Em suas lágrimas, crê-me, tudo não era mentira.
 Quando tudo tiver esquecido, compadece dela!
 [Tu sabes amar.

O POETA

Tu disseste a verdade: o ódio é ímpio,
 E é um frêmito pleno de horror
 Quando esta víbora adormecida
 Se desenrola em nosso coração.
 Escuta-me, pois, ó deusa!
 E sejas testemunha de meu sermão:
 Pelos olhos azuis de minha amante,
 E pelo azul do firmamento;
 Pela centelha brilhante
 Que de Vênus porta o nome,
 E, como uma pérola tremente,
 Cintila ao longe no horizonte;
 Pela grandeza da natureza,
 Pela bondade do Criador;
 Pela clareza tranquila e pura
 Do astro caro ao viajor;
 Pelos verdes da campina,
 Pelas florestas, pelos prados verdejantesles,
 Pela a força da vida,
 Pela seiva do universo,
 Eu te bani de minha memória,
 Resto de um amor insensato,
 Misteriosa e sombria história
 Que dormirá no passado!
 E tu que, outrora, de uma amiga
 Portava a forma e o doce nome,
 O instante supremo em que te esqueci
 Deve ser aquele do perdão.
 Perdoemo-nos; – eu rompi o encanto
 Que nos unia ante Deus.
 Com uma derradeira lágrima
 Recebe um eterno adeus.
 - E agora, loura sonhadora,
 Agora, Musa, aos nossos amores!
 Diz-me alguma canção alegre,
 Como no primeiro tempo dos belos dias.
 A relva já embalsamada
 Sente a proximidade da manhã;
 Vem despertar minha bem-amada,
 E colher as flores do jardim.
 Vem ver a natureza imortal.
 Sortir dos véus do sono;
 Nós vamos renascer com ela

<p>Portas la forme et le doux nom, L'instant suprême où je t'oublie Doit être celui du pardon. Pardonnons-nous; - je romps le charme Qui nous unissait devant Dieu. Avec une dernière larme Reçois un éternel adieu. - Et maintenant, blonde rêveuse, Maintenant, Muse, à nos amours! Dis-moi quelque chanson joyeuse, Comme au premier temps des beaux jours. Déjà la pelouse embaumée Sent les approches du matin; Viens éveiller ma bien-aimée, Et cueillir les fleurs du jardin. Viens voir la nature immortelle Sortir des voiles du sommeil; Nous allons renaître avec elle Au premier rayon du soleil!</p>	<p>Ao primeiro raio do sol!</p>
---	---------------------------------