

# ARTIGOS



# AMOR VERSUS SOCIEDADE:

## AS “NOITES DE ROMEU E JULIETA” E O MITO DE DON JUAN NA POESIA DE CASTRO ALVES

— TEREZA CRISTINA MAURO

### RESUMO

Este ensaio focaliza a oposição estabelecida entre amor e sociedade na poesia de Castro Alves através de seu diálogo com o mito de Don Juan e com a peça *Romeu e Julieta*, identificando na noite o cenário privilegiado para a realização amorosa. Parte-se da hipótese de que a alusão à noite estaria relacionada à negação da rigidez da sociedade. Sendo assim, o presente artigo tem como objetivo analisar, a partir da perspectiva da literatura comparada, de que modo esse diálogo contribui para uma concepção mais liberal do amor na obra do poeta baiano, profundamente atrelada aos seus poemas abolicionistas.

**Palavras-chave:** Romantismo; Literatura brasileira; *Romeu e Julieta*; Mito de Don Juan; Castro Alves.

### ABSTRACT

This essay focuses on the opposition established between love and society in the poetry of Castro Alves through his dialogue with the myth of Don Juan and the play *Romeo and Juliet*, identifying in the night the privileged setting for the amorous realization. It is assumed that the allusion of the night is related to the denial of the rigidity of society. Thus, this article aims to analyze, from the perspective of comparative literature, how this dialogue contributes to a more liberal conception of love in the work of the Bahian poet, deeply linked to his abolitionist poems.

**Keywords:** Romanticism; Brazilian literature; *Romeo and Juliet*; *Myth of Don Juan*; Castro Alves.

## I.

Tendo em vista os ideais democráticos que permeiam tanto a poesia social quanto a lírica amorosa do poeta Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), contribuição marcante de sua obra ao Romantismo brasileiro, este ensaio visa identificar a presença sutil de certo apelo libertário em alguns de seus poemas amorosos a partir do diálogo com o mito de Don Juan e com a peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, o que pode apontar para uma concepção de amor como veículo de contestação da sociedade.

Tomado como um dos principais representantes da terceira geração romântica, também denominada *condoreira*, Castro Alves abre novas direções à poesia, ancorado na ascensão de princípios liberais no Brasil a partir da década de 1860 e na repercussão crescente da obra de Victor Hugo entre seus contemporâneos. Para Antonio Candido, a particularidade fundamental apresentada por sua poesia em relação à geração precedente reside em projetar sobre o mundo o conflito que antes dobrava o escritor sobre si mesmo: “Assim enquanto Junqueira Freire e Álvares de Azevedo, depois de Gonçalves Dias, viam a desarmonia como fruto das lutas interiores, ele a vê sobretudo como resultante de lutas externas: do homem contra a sociedade, do oprimido contra o opressor [...]” (2007, p. 583).

Fausto Cunha observa de modo muito pertinente que a centralidade do poeta baiano no Romantismo brasileiro deriva do fato de ele ter operado em sua obra uma junção de vertentes, ao retomar a tradição azevediana, afirmando a estética romântica frente ao tímido movimento de retorno ao Neoclassicismo notado à época, ao mesmo tempo que acena com uma percepção diferenciada da realidade na poesia brasileira (cf. 1971, p. 58).

Castro Alves rompe, dessa forma, com a melancolia resultante do amor não realizado, típica da geração romântica anterior. A terceira geração, da qual ele é o poeta mais representativo, marcada por uma mentalidade mais liberal, tem como características essenciais o culto ao progresso, os ideais republicanos e o abolicionismo, presentes nos poemas políticos e sociais de Castro Alves. Daí se depreende que a liberdade constitutiva desses poemas é um traço que também se faz presente na lírica amorosa castroalvina.

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

No tocante à lírica amorosa, Castro Alves logra unir as esferas espiritual e sexual do amor, tidas como díspares na geração anterior, ao representar em parte considerável de seus poemas a realização sexual do amor sublime, além

de construir uma *persona* poética que se declara a várias mulheres de maneira dignificada.

Essa concepção de amor está profundamente vinculada à mentalidade liberal da década de 1860, como enfatiza Luiz Roncari (cf. 2002, p. 483). Para Jamil Almansur Haddad,

*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.* (1953, v. 1, p. 176-7)

Concebido nesses termos, o amor choca-se com a moral patriarcal brasileira ao fazer aflorar o homem como indivíduo que age obedecendo às suas demandas mais íntimas, muitas vezes contrárias à ordem necessária à manutenção daquela sociedade. O que não quer dizer que em sua obra o poeta baiano tivesse por objetivo solapar toda e qualquer norma, e o próprio diálogo com o mito de Don Juan e com a peça de Shakespeare comprova isso.

Esse desafio ao instituído é inerente ao Romantismo e configura-se como um meio de busca por uma sociedade livre. De acordo com Octavio Paz,

*O sonho de uma comunidade igualitária e livre, herança comum de Rousseau, reaparece entre os românticos alemães, aliado como em Hölderlin ao amor, só que agora de uma maneira mais violenta e explícita. Todos estes poetas veem o amor como transgressão social e exaltam a mulher não apenas como objeto, mas sim como sujeito erótico.* (1993, p. 368, tradução minha)

Ao definir o amor como um dos aspectos essenciais à conquista da liberdade individual, estendida ao âmbito social, Castro Alves recorre muitas vezes ao mito de Don Juan e à história de *Romeu e Julieta* para tecer as relações amorosas em sua poesia, na medida em que tais personagens são emblemáticos da irrupção do individualismo moderno.

## II.

Desde os primórdios da literatura, o amor muitas vezes foi tido como um instrumento de desafio à ordem social estabelecida. Uma das lendas mais emblemáticas desse desafio foi a de *Tristão e Isolda*, compilada no século XII

por Joseph Bédier. Prometida para se casar com o rei Marcos, da Cornualha, Isolda toma por engano junto com Tristão uma poção que faz com que ambos se apaixonem irremediavelmente um pelo outro, levando-os ao adultério. As constantes perseguições acabam levando à separação dos amantes, que morrem de amor.

Em estudo dedicado à lenda celta, Denis de Rougemont demonstra que, por trás dos obstáculos e desafios muitas vezes criados pelos próprios amantes, o objetivo final de ambos era a morte, que os livraria definitivamente do feitiço. Essa morte estaria profundamente atrelada à paixão pela noite, cenário privilegiado dos encontros dos amantes (cf. 2003, p. 63-64). Noite suprema como revelação, libertação das amarras da sociedade através do amor e da morte.

Essa íntima relação entre o amor e a morte aparece de forma muito contundente na peça *Romeu e Julieta*, que seria o apogeu do mito ocidental do amor a dois também presente em *Tristão e Isolda*, de acordo com Julia Kristeva (cf. 2003, p. 91-92). A peça data aproximadamente de 1595, em pleno período da Contrarreforma empreendida pela Igreja católica, embora remeta a certa noção de individualismo que tem origens no Renascimento. A trágica história de amor entre dois jovens de famílias inimigas revela um anseio de legitimar um amor proibido a partir da desconsideração das regras sociais impostas, sendo que a morte novamente atua como protagonista, primeiramente de modo simbólico e em seguida de modo irremediável. Segundo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo,

*O que a peça, por meio da "origem do amor", estará conotando, é a origem do indivíduo moderno sob um aspecto essencial: este indivíduo é tematizado, sob a espécie de sua dimensão interna, enquanto ser psicológico que obedece a linhas de ação independentes das regras que organizam a vida social em termos de grupos, papéis, posições e sentimentos socialmente prescritos. (1977, p. 142)*

Trinta e cinco anos mais tarde, Don Juan aparece pela primeira vez na peça *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, atribuída a Tirso de Molina. Nela, o célebre sedutor é um nobre que conquista várias mulheres a fim de desonrá-las e de manter a fama de homem temerário, sendo castigado por um elemento sobrenatural. Até o século XIX, o mito passa por diversas releituras, das quais se destaca o épico inacabado escrito por Byron entre 1818 e 1823, no qual o autor cria um efeito irônico ao fazer de Don Juan um jovem seduzido. Por ora, focalizemos a peça original.

Ao tratar das manifestações do individualismo renascentista em *Don Quixote*, *Don Juan* e *Fausto*, Ian Watt salienta que "[...] todos eles adotam a atitude

*ego contra mundum*. E acima de tudo levam suas vidas de modo a não se deixarem afetar – ou sequer serem notados – pelas normas destinadas a estabelecer a ponte entre eles e as realidades sociais e intelectuais que os cercam” (1997, p. 130). Mais à frente, o autor relaciona as punições sofridas pelos personagens ao contexto da Contrarreforma, mostrando que o conceito de individualismo, apesar de acentuado nas três obras, ainda não era operante de modo pleno (cf. idem, p. 144), o que, sem dúvida, pode ser estendido a *Romeu e Julieta*.

Tanto na peça de Shakespeare como na de Molina, os protagonistas não possuem um caráter revolucionário, no sentido de destruir a ordem vigente; apenas atribuem um valor maior às suas pulsões, que acaba por se sobrepor involuntariamente ao domínio coletivo.

No caso de Don Juan, Ignacio Arellano (cf. 1995, p. 349) sublinha que a transgressão operada pelo célebre sedutor não faz parte de uma rebelião consciente, pois ele não pretende alterar uma estrutura social que lhe proporciona privilégios e o mantém impune; daí o fato de somente uma força ultraterrena pôr fim aos seus abusos.

Quanto a *Romeu e Julieta*, se por um lado o amor entre eles a despeito da longa inimizade de suas famílias é contrário à lógica que dividia a cidade de Verona em duas facções, por outro a morte de ambos põe fim à luta familiar, reestruturando a ordem ao permitir que o príncipe exerça de fato seu poder sobre a cidade, conforme ressaltaram Castro e Araújo (cf. 1977, p. 163).

Se em ambas as peças o desejo individual não aniquila a ordem social, ele ao menos expõe suas contradições. Como o objetivo não é estabelecer outra ordem *concreta*, os personagens criam uma espécie de universo paralelo, abstrato, que tem na noite o seu cenário privilegiado.

Ao apontar semelhanças entre *Romeu e Julieta* e a lenda medieval de *Tristão e Isolda*, Denis de Rougemont toma como base a natureza clandestina do amor inspirada pela heresia cátara do século XII, que definia a noite como o verdadeiro dia incriado, intemporal: “A vida, com efeito, é o dia terrestre dos seres contingentes e o tormento da matéria; mas a morte é a noite da iluminação, o desvanecimento das formas ilusórias, a união da Alma com o Amado, a comunhão com o ser absoluto” (2003, p. 148).

Ao eliminar as fronteiras diurnas representativas da sociedade, a noite aparece como espaço propício à manifestação do amor, especialmente daquele que é vetado pelo mundo das leis humanas, incidindo na dissolução da identidade dos amantes. Na peça de Shakespeare, Romeu nega seu nome para transformar-se simplesmente no *amor* na aclamada cena do balcão. Em *El Burlador*, Don Juan aproveita-se da penumbra noturna para fazer sexo com a duquesa Isabela, disfarçado de seu noivo, Don Octavio. Quando ela descobre o engodo e lhe inquire a identidade, o sedutor alega ser “Un hombre sin nombre”.

Dentro dessa perspectiva, cumpre delinear de que modo Castro Alves

reporta-se a essas duas peças com o intuito de desenvolver em seus poemas um amor contraposto à sociedade, ao valer-se de procedimentos como a despersonalização, a recorrência da noite, o motivo do amor proibido, além da construção do idílio amoroso na natureza.

### III.

Antes de percorrer alguns desses poemas, convém mencionar o seu drama inacabado, *D. Juan ou a prole dos Saturnos* (1869), ocasião em que o mito de Don Juan e a história de Romeu e Julieta estão intimamente imbricados. O drama desenrola-se a partir da morte forjada da Condessa Ema, então casada, graças a um narcótico oferecido pelo médico Marcus, a fim de que ambos pudessem se amar evitando as consequências do julgamento social.

Nesse drama, a visão depreciativa do casamento está atrelada a um movimento de saída das convenções, mediante dois procedimentos: a estratégia do narcótico e a sedução. O narcótico, certamente, remete à peça de Shakespeare não apenas por sua presença física, mas pelo significado atribuído ao seu uso, como meio de apartar os amantes da sociedade. Em *Romeu e Julieta*, esse ardil se radicaliza na morte real dos protagonistas, graças a informações desconstruídas. Já no drama do poeta baiano, temos uma morte *simbólica*, na medida em que, ao ingerir o narcótico, Ema deixa de existir apenas para a sociedade, renunciando a uma parte de sua identidade. Isso fica explícito quando Marcus a desperta no caixão: “— Marcus: [...] Quando minha boca dizia lugubrememente: ‘A condessa morreu para o mundo’... meu coração murmurava: ‘Ema, desperta para mim’” (ALVES, 2004, p. 218, grifos meus).

Com base na peça de Shakespeare, Castro e Araújo afirmam que “o amor implica perda de identidade; *social*, em um primeiro momento, *pessoal*, como se verá, em nível mais profundo” (1977, p. 150). Somente ao abandonar seu lugar na sociedade, representado pela posição de *Condessa*, Ema ressurgiu em sua essência feminina, denunciando a arbitrariedade das convenções.

Pode-se atribuir a Marcus o papel de *sedutor*, visto que é o agente responsável por esse movimento de saída da sociedade, encarnando a figura de Don Juan. Em ensaio no qual analisa o mito, Renato Mezan discorre acerca dos significados da sedução. Ao mesmo tempo que leva ao desvio do *bom* caminho (aspecto ético), a sedução se reveste de uma dimensão encantatória (aspecto estético), implicando, ainda, uma oposição ao poder vigente: “Em outros termos, o Sedutor aqui é aquele que recusa a boa ordem, a ordem natural, e pretende implantar outra, antinatural” (1988, p. 88-89).

Como foi visto, a implantação de *outra ordem* não ocorre de modo explícito, nem nas peças nem na obra de Castro Alves, sendo simbolizada num plano abstrato pela atmosfera noturna. Isso já aparece de certa forma nas



palavras sedutoras de Marcus:

— Marcus: [...] *Ontem era no baile... As flores, as luzes, os sons da orquestra, como outras tantas vozes do céu, murmuravam-lhe aos ouvidos: Ama, condessa, ama!... Estátua divina e orgulhosa... é tempo!... Camélia pálida, abre o teu seio às borboletas douradas do amor!... E depois... era no terraço..., eu de joelhos beijava o arminho de teu vestido enquanto a lua beijava o arminho negro de teus cabelos... e a noite... o céu... as estrelas...* (p. 220-221)

Ele atua de modo semelhante a Don Juan ao conceber a natureza tanto como conspiradora para a realização amorosa quanto como metáfora para designar a amada – camélia, cuja abertura ao amor encerra forte imagem sexual. A mulher é convertida em noite pela escuridão de seus cabelos, interagindo amorosamente com a lua, que por sua vez representa o próprio Marcus. Esse artifício aponta, como se verá, para a despersonalização dos amantes.

Nesse drama, amor e sociedade não formam apenas os termos de uma dicotomia, mas acabam por excluir um ao outro, como fica evidente na fala de Marcus: “— Marcus: [...] Condessa Ema... ainda é tempo... Ali está a sociedade... aqui está o amor... ali está o seu leito nupcial, que é um túmulo, aqui está um túmulo, que é o seu leito nupcial... Escolha...” (p. 221). A associação entre o túmulo e o leito nupcial remete ao desfecho de *Romeu e Julieta*, sugerindo que a morte parece ser o único meio para uma realização amorosa que rompe com os laços sociais.

Na lírica amorosa de Castro Alves, esse conflito comparece de modo mais velado, corroborado por alusões a momentos-chave da peça *Romeu e Julieta* e do mito de Don Juan. A isso se agrega a atmosfera noturna de certa parcela de seus poemas, como contraponto às normas do dia.

No Romantismo, a noite transforma-se não apenas em palco de episódios malignos ou sobrenaturais, mas ainda desponta como espaço ideal para a realização amorosa, sendo preferível ao dia terrestre, tal como foi formulado por Novalis em seus *Hinos à Noite*, publicados em 1800:

*Terá a manhã sempre que voltar? Não terminará jamais o poder da Terra? Agitação nefasta consome o celeste pousar das asas da Noite. Jamais ficará a arder sem fim a secreta oferenda do amor? O tempo da Luz é mensurável; mas o império da Noite é sem tempo e sem espaço.* (NOVALIS, 1998, p. 23)

Essa sugestão da existência de um mundo avesso ao instituído atravessa alguns dos poemas de *Espumas flutuantes* (1870). Em “Os três amores”, o sujeito

lírlico desdobra-se em três personagens que condicionam três modos diferentes de amar. Na primeira estrofe, ele encarna o poeta Tasso, símbolo do amor impossível pela sempre distante Eleonora; na segunda, a alusão a Romeu diz respeito a um amor mais próximo, dotado de uma sensualidade que se intensifica na última estrofe, na qual a presença de Don Juan evoca o amor sexual. O ambiente noturno aparece como pano de fundo destas duas estrofes:

II

*Meu coração desmaia pensativo,  
Cismando em tua rosa predileta.  
Sou teu pálido amante vaporoso,  
Sou teu Romeu [...] teu lânguido poeta! [...]  
Sonho-te às vezes virgem... seminua [...]  
Roubo-te um casto beijo à luz da lua [...]  
— E tu és Julieta [...]*

III

*Na volúpia das noites andaluzas,  
O sangue ardente em minhas veias rola [...]  
Sou D. Juan! [...] Donzelas amorosas,  
Vós conheceis-me os trenos na viola!  
Sobre o leito do amor teu seio brilha [...]  
Eu morro, se desfaço-te a mantilha [...]  
Tu és — Júlia a Espanhola! [...]* (ALVES, 1997, p. 94)

O fato de ambas as estrofes focalizarem justamente os episódios desses *mitos* nos quais o amor se recobre de uma aura de proibição adquire grande relevância nesse contexto. A segunda estrofe remeteria à cena do balcão, lugar do primeiro encontro secreto de Romeu e Julieta, enquanto a terceira alude ao amor adúltero entre Don Juan e Dona Júlia no épico de Byron. Para Julia Kristeva, “A infração à lei, o desafio, constituem a condição primeira da exaltação amorosa [...]” (2003, p. 96).

Ao acobertar amores ilícitos, a noite desvela um mundo em que eles se tornam possíveis. Basta atentar na estrofe II para o campo semântico referente à imaterialidade de Romeu – caracterizado como *pálido*, *vaporoso*, *lânguido* – que, associada ao domínio noturno, produz a sensação de desvanecimento das formas concretas, representativas das leis humanas. Já as noites de Don Juan decorrem de modo muito mais acelerado, adequado à multiplicidade delirante de seu amor. Mas, ao travar contato com Júlia, o mundo exterior é suspenso, transferindo-se para o leito. Nesse sentido, o verbo *morrer* – que poderia muito bem associar-se ao *desmaiar* de Romeu – facultaria a irrupção de outro universo.

Essa outra esfera realiza-se na série de poemas “Os anjos da meia-noite”, na qual o sujeito lírico, em uma noite de febre e insônia, passa a ver as sombras das amadas de seu passado, dedicando-lhes sonetos. O poema que abre a série enfatiza a quebra do mundo empírico pela atmosfera noturna:

*Quando tudo vacila e se evapora,  
Muda e se anima, vive e se transforma,  
Cambaleia e se esvai...  
E da sala na mágica penumbra  
Um mundo em trevas rápido se obumbra...  
E outro das trevas sai... (p. 170)*

Enquanto em “Os três amores” esse movimento era apenas sugerido, aqui as imagens etéreas borram as formas da realidade circundante de modo a introduzir de fato um mundo permeado por outra lógica. Mais adiante, o sujeito lírico encarna a figura de Don Juan ao invocar as diversas mulheres que amou: “Anjos louros do céu! virgens serenas! /Madonas, Querubins ou Madalenas! / Surgi! aparecei!” (p. 171).

Essa variedade de perfis femininos engloba desde virgens (Querubins) a prostitutas (Madalenas), tendo continuidade ao longo da série com a evocação de mulheres de origens distintas. De acordo com Roncari, “Em Castro Alves o amor transcende as condições sociais e as particularidades raciais da mulher que se ama” (2002, p. 485). Ao dialogar com o mito de Don Juan, o poeta baiano instaura certo apelo igualitário em sua lírica amorosa, nivelando diferentes camadas sociais por meio do amor.

Desses perfis femininos, contemplaremos apenas o soneto dedicado a *Marieta*, no qual o diálogo com *Romeu e Julieta* é evidente. Nos dois quartetos iniciais, o sujeito lírico desliga-se completamente de si ao descrever a sensualidade da amada no leito, cujas formas são reveladas pela luz da lua. A alusão direta à peça de Shakespeare está expressa pelos dois últimos tercetos, trazendo à tona a oposição entre o amor e a lei:

*[...] Furtivos passos morrem no lajedo...  
Resvala a escada do balcão discreta...  
Matam lábios os beijos em segredo...*

*Afoga-me os suspiros, Marieta!  
Oh surpresa! oh palor! oh pranto! oh medo!  
Ai! noites de Romeu e Julieta!... (p. 171)*

Embora o foco seja a relação entre o sujeito lírico e *Marieta*, a presença da

sociedade é insinuada aqui através de um campo semântico ligado à proibição. O segredo se faz sentir no próprio movimento da escada, que mal toca o balcão, convertendo-se em discreta testemunha do encontro amoroso. Segundo Kristeva, “Idealizador, o amor é solar. Condenado no tempo, estreitado no instante, mas ainda assim magistralmente confiante em seu poder, ele se refugia no que é cego, no escuro, na noite” (2003, p. 101). Ao invés de separar os amantes, o medo intensifica ainda mais a paixão, projetando esse breve instante para outra esfera por meio da perda dos sentidos, denunciada pelos verbos *matar* e *afogar*. A noite acaba, assim, por anular as normas arbitrárias que impediriam a vivência plena do amor.

Se o caminho para o balcão está indicado nesse soneto, no poema “Boa-noite” vemos em detalhes o que ocorre dentro da alcova a partir da referência à cena V do Ato III de *Romeu e Julieta*, expressa desde a epígrafe.

Tal cena trata do despertar dos célebres amantes após a primeira noite de amor. Ao se dar conta do amanhecer, Romeu prepara-se para partir, mas é retido por Julieta, que tenta convencê-lo de que ainda é noite:

*Mas já quer ir? Ainda não é dia.  
Foi só o rouxinol, não a cotovia  
Que penetrou seu ouvido assustado.  
Toda noite ele canta entre as romãs.  
Verdade, amor; foi só o rouxinol.* (SHAKESPEARE, 2004, p. 123)

Após alguma relutância, Romeu deixa-se enganar para permanecer com a amada:

*Então, que eu fique, e seja executado;  
Concordo, se é assim que você quer.  
Esse cinza não é o olhar da aurora,  
Mas só o reflexo pálido da lua.  
Não ouvi cotovia, cujo canto  
Reboa até a cúpula do céu.  
Que me importa partir. Quero ficar [...] (idem, p. 124)*

A fala de Julieta citada acima corresponde à epígrafe; o argumento principal do poema consistiria no desenvolvimento dessa fala de Romeu. Castro Alves retoma a tópica da Alba, também explícita na peça de Shakespeare, ao reconstruir a cena do despertar dos amantes, transformando a confusão do sujeito lírico entre dia e noite em convite para um novo ato amoroso.

Nas duas estrofes iniciais, o Eu tenta desvencilhar-se dos braços da amada, denominada Maria, que o seduz para persuadi-lo a ficar. O fato de a mulher

tomar uma postura ativa no ato sexual é indício da transgressão operada pelo poeta baiano no plano artístico. A partir da terceira estrofe, o diálogo com a peça se faz notar no modo como o sujeito lírico passa a designar a amada:

*Julieta do céu! Ouve... a calhandra  
 Já rumoreja o canto da matina.  
 Tu dizes que eu menti?... pois foi mentira...  
 ...Quem cantou foi teu hálito, divina!*

*Se a estrela d'alva os derradeiros raios  
 Derrama nos jardins do Capuleto,  
 Eu direi, me esquecendo d'alvorada:  
 "É noite ainda em teu cabelo preto..."*

*É noite ainda! Brilha na cambraia  
 — Desmanchado o roupão, a espádua nua —  
 O globo de teu peito entre os arminhos  
 Como entre as névoas se balouça a lua... (p. 122)*

A visão depreciativa do dia aparece implícita nessas estrofes pelo engano voluntário do sujeito lírico atrelado à referência direta a *Romeu e Julieta*. Na peça, o dia é preterido na medida em que representa a ordem instituída, responsável pela separação dos amantes; tanto que, se Romeu fosse descoberto, seria executado. Embora nesse poema não haja menção direta a um perigo iminente, a expressão destacada *nos jardins do Capuleto* poderia sugerir que o amor entre o Eu e sua *Julieta* ocorre numa esfera igualmente proibida, o que explica a recorrência à tópica da Alba a fim de immortalizar o encontro amoroso.

Rougemont salienta em nota que "As 'albas' eram um gênero regular. Compreende-se sua necessidade numa visão de mundo dominada pela hostilidade entre o Dia e a Noite" (2003, p. 121). Como foi visto, a negação total do dia se radicaliza no Romantismo. Daí o fato de a noite surgir nesse poema como espaço ideal para a consumação do amor, ou como o único possível, se levarmos em conta a hipótese da proibição implícita.

Interpretadas como o engano deliberado do sujeito lírico, as estrofes anteriores trazem uma peculiaridade significativa em relação à fala de Romeu que as inspirou, haurida em procedimentos poéticos característicos de Castro Alves. Se, na peça de Shakespeare, Romeu encobria a aurora utilizando-se de elementos da própria natureza, em "Boa-noite", o sujeito lírico, apesar do amanhecer, reconstrói a noite no corpo feminino através de uma linguagem altamente sedutora, encarnando a figura de Don Juan.

Jon M. Tolman ressalta dois processos recorrentes no Romantismo, obser-

vados por John Keats, que são fundamentais para a compreensão da poética de Castro Alves. O primeiro deles é a *capacidade negativa* e consiste na “capacidade de anular o ‘eu’ na procura da essência do objeto”, ao qual se coaduna o da *imaginação simpática*, que reside na “capacidade de projeção imaginativa dentro do objeto, seja qual for a sua qualidade: pedra, pássaro, mulher, tempestade” (1975, p. 30).

Em “Boa-noite”, o sujeito lírico desliga-se de si pela *capacidade negativa* ao projetar-se totalmente na amada, fundindo-a com a natureza. Se fora da alcova a noite já finda, ele a recupera nos cabelos pretos e no seio da mulher – este representando a lua, aqueles a escuridão – para lançar o convite amoroso. A *imaginação simpática* permite, mais à frente, que o sujeito lírico se transforme na luz da lâmpada que *lambe* os contornos femininos, metaforizando o ato sexual. No ápice do gozo (alegorizado pela imagem da *cavatina do delírio*), o Eu troca o nome da amada para Marion (célebre cortesã inspiradora do drama de Hugo, *Marion Delorme*), para em seguida denominá-la Consuelo (protagonista do romance homônimo de George Sand):

*Como um negro e sombrio firmamento,  
Sobre mim desenrola teu cabelo...  
E deixa-me dormir balbuciando:  
— Boa noite! —, formosa Consuelo!... (p. 123)*

Essa troca de nomes ao longo do poema denota certo anseio donjuanesco de multiplicidade. Nesse âmbito, tanto a visão fragmentada da mulher como a facilidade demonstrada pelo Eu em desligar-se de si podem apontar para a dissolução da identidade dos amantes, necessária à consumação do ato amoroso fora da esfera social. A irrupção definitiva da noite nos cabelos da amada, na última estrofe, é indício da capacidade do sujeito lírico em anular o mundo exterior. Completamente projetado na figura feminina, ele perde a noção do tempo e do espaço, penetrando num universo regido pela lógica noturna, que condiciona uma morte *simbólica*, alegorizada pelo sono dos amantes no final do poema<sup>1</sup>.

De acordo com essa perspectiva, o dia é equiparado à sociedade; a noite, ao amor. Desse modo, a insistência recorrente do sujeito lírico em afirmar que é noite, negando o dia nascente, revelaria uma visão depreciativa da sociedade, reforçada pela menção a *Romeu e Julieta* e pela encarnação do personagem de Don Juan.

Essa questão adquire contornos explícitos nos momentos em que a lírica amorosa e a poesia social estão imbricadas na obra de Castro Alves, como no poema “Manuela”, de *Os escravos*. Aqui, o sujeito lírico identifica-se como um tropeiro, provavelmente um escravo liberto, que narra aos companheiros sua paixão frustrada pela escrava Manuela, incluindo uma cantiga dedicada a ela, na qual encarna a figura de Don Juan:

[1] Kristeva vê na imagem deradeira de *Romeu e Julieta* mortos a representação do sono dos amantes (cf. 2003, p. 119).

*Tu bem sabes que Maria,  
Fria  
É p'ra outros, não p'ra mim...  
Que morrem Lúcia, Joana  
E Ana  
Aos sons do meu bandolim... (p. 269)*

Haddad já havia reconhecido a relevância do mito nesse poema ao referir-se à estrofe anterior: “Não faltou sequer à senzala africana a presença andaluza de um Dom João Tenório de ébano” (1953, v. 2, p. 185). Nesse caso, a própria multiplicidade amorosa inerente ao personagem configura-se como artifício indispensável à sedução. O poeta baiano passa a relacionar a figura do célebre sedutor à busca pela universalização do sentimento amoroso, entendido não mais como um privilégio de classe, mas sim como um direito de todas as camadas sociais, inclusive dos escravos.

O diálogo com o mito é perceptível em outras passagens:

*Vamos pois... A noite cresce  
Desce  
A lua a beijar a flor...  
À sombra dos arvoredos  
Ledos  
Os ventos choram de amor...*

*Vamos pois... ó moreninha  
Minha...  
Minha esposa ali serás...  
Ao vale a relva tapiza  
Pisa...  
Serão teus Paços-reais!*

*Por padre uma árvore vasta  
Basta!  
Por igreja – o azul do céu...  
Serão as brancas estrelas  
– Velas  
Acesas p'ra o himeneu. (p. 269-270)*

A noite descortina um ambiente convidativo ao amor, compondo a argumentação do sujeito lírico para Manuela entregar-se a ele. A dimensão idílica é dada por uma natureza que compartilha dessa atmosfera, como mostra a ima-

gem sugestiva da lua beijando a flor. Os elementos noturnos chegam inclusive a substituir as instituições sociais, ao realizarem um casamento a céu aberto, sinalizando a existência de um mundo abstrato.

No entanto, nesse poema, o amor é barrado pela estrutura escravocrata, pois o sujeito lírico revela aos companheiros que Manuela tornara-se amante do senhor de escravos. Segundo Tolman, “[...] para Castro Alves a essência da escravidão tem base amorosa. Não é a falta de liberdade política nem material que define a escravidão, mas sim a falta do direito de amar plenamente” (1975, p. 31). Isso justifica a necessidade de recorrer à noite para garantir esse direito, ainda que numa esfera abstrata.

Ao formular a questão nesses termos, o poeta baiano apresenta o amor como um instrumento de contestação à estrutura patriarcal e escravocrata vigente, colocando-a em tensão permanente com um universo regido pela lógica noturna. Nesse caso, a alusão ao mito de Don Juan e à história de Romeu e Julieta funcionaria como a procura de um meio para a vivência plena do amor numa sociedade como aquela, ao menos na dimensão poética. ■

**Recebido em 02/07/2019**

**Aprovado em 26/07/2019**



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ALVES, Castro. *Obra completa* (edição comemorativa do sesquicentenário). Organização, prefácio e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ALVES, Castro. *Teatro completo* (ed. Elizabeth Azevedo). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. "Romeu e Julieta e a origem do Estado". In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

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

HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Editora Saraiva, 1953, 3 v.

KRISTEVA, Julia. "Romeu e Julieta ou o amor fora-da-lei". In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Trad. de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MEZAN, Renato. "Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei". In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVALIS. *Hinos à Noite*. Trad. de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

PAZ, Octavio. "Los hijos del limo". In: *Obras completas* (Edición del autor). v. 1. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 2002.

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

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

TOLMAN, Jon M. "Castro Alves, poeta amoroso". *Revista do IEB*, São Paulo, n. 17, 1975.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.