



Maira Angélica Pandolfi

Leituras e releituras românticas

José de Espronceda e
Álvares de Azevedo

Leituras e releituras românticas: José de Espronceda e
Álvares de Azevedo

Maira Angélica Pandolfi

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

PANDOLFI, M. A. *Leituras e releituras românticas: José de Espronceda e
Álvares de Azevedo* [online]. São Paulo: Editora Unesp, 2019, 200 p. ISBN:
978-85-95463-36-3. <https://doi.org/10.7476/9788595463363>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**LEITURAS E RELEITURAS
ROMÂNTICAS**

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador

Mário Sérgio Vasconcelos

Diretor-Presidente

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Superintendente Administrativo e Financeiro

William de Souza Agostinho

Conselho Editorial Acadêmico

Danilo Rothberg

João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

Luiz Fernando Ayerbe

Marcelo Takeshi Yamashita

Maria Cristina Pereira Lima

Milton Terumitsu Sogabe

Newton La Scala Júnior

Pedro Angelo Pagni

Renata Junqueira de Souza

Rosa Maria Feiteiro Cavalari

Editores-Adjuntos

Anderson Nobara

Leandro Rodrigues

MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI

LEITURAS E RELEITURAS
ROMÂNTICAS

JOSÉ DE ESPRONCEDA E
ÁLVARES DE AZEVEDO



editora
unesp
DIGITAL

© 2019 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:

Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

www.livrariaunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

P189I

Pandolfi, Maira Angélica

Leituras e releituras românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo / Maira Angélica Pandolfi. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2019.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-9546-336-3 (eBook)

1. Literatura. 2. Literatura comparada. 3. Literatura espanhola. 4. Literatura brasileira. 5. Romantismo. 6. Poesia e prosa. 7. José de Espronceda. 8. Álvares de Azevedo. I. Título.

2019-496

CDD 809

CDU 82.091

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura comparada 809

2. Literatura comparada 82.091

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da Unesp* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Unesp (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*Aos meus pais
Valter e Marlene*

AGRADECIMENTOS

Devo, em primeiro lugar, meus agradecimentos especiais ao orientador do trabalho que gerou este livro, professor Antônio Roberto Esteves, pela competência e minúcia que já conhecemos, além do carinho e da paciência com que sempre conduziu os seus orientados.

Agradeço especialmente à professora Diléa Zanotto Manfio, com quem pude contar durante toda trajetória acadêmica na Universidade Estadual Paulista (Unesp), *campus* de Assis. Orientadora exemplar nos trabalhos de iniciação científica e mestrado, foi ela quem despertou em mim o prazer pela pesquisa e a profunda admiração pela obra de Álvares de Azevedo. Sou grata à atenção especial e a contribuição dada por Diléa no exame de qualificação do trabalho, além de todo carinho e amizade.

Agradeço o carinho e a dedicação com que a professora Kary Volobuef leu estas páginas, bem como suas inestimáveis contribuições para o aprimoramento de nossos estudos, com suas observações pontuais e preciosas sugestões no exame de qualificação.

Agradeço ao professor Luiz Roberto Velloso Cairo pela paciência com que me auxiliou no projeto inicial, ajudando-me a decidir com tranquilidade o caminho que deveria tomar quando optei pela comparação com Espronceda.

Devo expressar meu profundo agradecimento a Luiz Carlos da Rocha, companheiro de todo o meu doutorado, que muito contribuiu com este trabalho na realização de leituras cuidadosas e sugestões muito valiosas em todos os sentidos.

Sou grata às excelentes indicações bibliográficas do professor José Sterza Justo, da Unesp, *campus* de Assis, sobre os trabalhos de Jung, além de sua cara amizade.

Agradeço ainda o apoio e a paciência de todos os funcionários da Biblioteca da Unesp, *campus* de Assis, especialmente a Vânia, Lucelela e Auro, pela atenção e carinho dispensados.

Meus agradecimentos especiais à professora Claudemira, coordenadora do curso de Turismo, ao professor Francisco, ex-diretor, e ao professor Messias, atual diretor da Unesp, *campus* de Rosana, pelo apoio e pela concessão dos dias de afastamento para as viagens a Assis e colóquios com o orientador.

Agradeço, especialmente, à Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Unesp, pela concessão de auxílio deslocamento.

Agradeço aos meus colegas de trabalho da Unesp, *campus* de Rosana: Vagner, Rodrigo, Patrícia, Eduardo, Edson, Robson, André, Sérgio e Lélío.

Devo expressar também meus sinceros agradecimentos aos funcionários da Biblioteca da Unesp, *campus* de Rosana, Virgínia e Allan.

Agradeço a atenção especial e o carinho dos amigos Maria e Lima, que tive a sorte de conhecer no final da árdua jornada.

Agradeço também à amiga Mariléa Gartner, companheira de tese em Primavera, pelo empréstimo de obras e sugestões bibliográficas.

Agradeço o carinho e a atenção de minha cara amiga Valéria Quiroga, sempre disposta a ajudar em qualquer circunstância.

Agradeço o apoio fundamental de toda minha família, pais e irmãos Éverson e Fernanda, de minha cunhada Taís e de meu cunhado Newton.

Por fim, agradeço a todos os amigos que me auxiliaram direta ou indiretamente, aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e à Unesp, *campus* de Assis, pelas oportunidades e condições de estudo que obtive durante toda minha jornada acadêmica.

A mais bela fortuna do homem pensante é a de ter sondado o sondável e de adorar calmamente o insondável.

Goethe

SUMÁRIO

Palavras iniciais 13

- 1 José de Espronceda (1808-1842) e Álvares de Azevedo (1831-1852) no contexto do romantismo 21
- 2 O mito fáustico em Espronceda e Álvares de Azevedo 75
- 3 O herói byroniano em Espronceda e Álvares de Azevedo 151

Palavras finais 189

Referências 195

PALAVRAS INICIAIS

O objetivo deste livro é realizar um estudo comparado das obras de José de Espronceda y Delgado (1808-1842) e de Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852), expoentes da chamada corrente noturna do Romantismo espanhol e brasileiro, respectivamente. Com este fim, o *corpus* selecionado para a análise tem como enfoque principal a prosa romântica dos poetas, presente no drama *Macário* e nos contos de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, e na novela histórica *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*, de José de Espronceda. Deste último, destacamos também o poema em prosa *El diablo mundo*. A obra poética dos escritores em questão recebeu um tratamento mais generalizado, com pinceladas aqui ou ali, sem constituir, no entanto, o *corpus* principal deste livro.

As razões que permearam nossa escolha pela prosa em detrimento da poética relacionam-se, principalmente, ao critério temático, uma vez que este nos levou à aproximação entre escritores “aparentemente” distantes no tempo e no espaço.

O Romantismo chegou mais tarde ao Brasil, mas nos trouxe correntes do romantismo geral que se irmanaram com o romantismo espanhol. Byron e o protótipo de seu herói constituíram um dos elos principais entre Espronceda e Álvares de Azevedo. Este fato rendeu-lhes o rótulo, por parte da crítica, de “poetas byronianos”.

A esse propósito, não abordaremos diretamente as peculiaridades que o “byronismo” adquiriu em cada solo que o acolheu, já que esse estudo resultaria em outra tese, mas o modelo de herói que saltou das páginas dos romances góticos do século XVIII e lapidado por Byron, que o imprimiu nas páginas de seu *Childe Harold*, tornou-se conhecido e imitado em todo o mundo. Assim, partimos da hipótese de que esse modelo de herói estivesse presente na produção de Álvares de Azevedo e Espronceda e começamos as leituras e releituras das obras completas de ambos.

Além de buscar nelas a parte em que as características físicas e psicológicas de seus heróis se aproximassem do modelo propagado por Byron, nos preocupamos também em selecionar aquela em que a trajetória do herói seguisse uma linha de desenvolvimento semelhante. Dessa maneira, selecionamos o conto “Bertram”, de *Noite na taverna*, e a novela histórica *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar* para enfocar nessas obras a figura do herói byroniano e da mulher fatal que protagoniza ao seu lado.

Em vez de nos fixarmos apenas em Byron, a leitura das obras *Macário* e *El diablo mundo* levou-nos à hipótese de que o byronismo ou o protótipo de herói byroniano estivesse interligado à temática faustiana, cujo precedente poderíamos encontrar em Goethe. A semelhança entre as obras assinaladas evidencia-se, primeiramente, no mito fáustico presente em ambas. Dessa maneira, surgiu a necessidade de rastrear a origem desse mito, cuja literatura sobre o tema apresenta etapas muito definidas que retratam a passagem do Fausto histórico ao Fausto literário.

O desejo de realizar este estudo comparado começou a nascer quando, na realização do levantamento e organização da recepção crítica de Álvares de Azevedo, nossa dissertação de mestrado (Pandolfi, 2000), encontramos num artigo de José Veríssimo (1899, p.35-47) a menção de Espronceda como uma das referências europeias de Álvares de Azevedo, ao lado de Byron, Musset, Vigny, Shelley e Heine. Antes, não tínhamos encontrado qualquer referência a poetas espanhóis dentre os autores europeus que formara o cabedal literário de Álvares de Azevedo. Ainda que nossos estudos não encontrassem,

de imediato, motivos para ratificar qualquer influência significativa de Espronceda na obra de Álvares de Azevedo, aquela simples menção estimulou nosso desejo de encontrar uma oportunidade de união entre paixões que têm acompanhado nossa atividade acadêmica, a surpreendente obra de Álvares de Azevedo por um lado, e a literatura e a cultura espanhola, por outro.

As esperanças ligadas a este desejo, no entanto, começaram a ficar mais consistentes quando antes mesmo de aprender a apreciar a obra de Espronceda tive a oportunidade de conhecer sua recepção crítica e pude perceber que o poeta, assim como Álvares de Azevedo, havia sido vítima de clichês semelhantes aos que aparecem, em certa época, na recepção crítica do poeta brasileiro. Esses clichês referem-se, principalmente, aos rótulos de poetas byronianos, malditos e libertinos. O que mais chama a atenção, entretanto, é a coincidência entre setores das críticas brasileira e espanhola em considerar, durante tanto tempo, a prosa de Álvares de Azevedo e Espronceda como irrelevantes e mal-acabadas, sobretudo, a de algumas obras como *Sancho Saldaña*, do escritor espanhol, e *Macário*, do brasileiro.

É o que podemos perceber, por exemplo, no estudo de Caballero Bonald (2002, p.9-131) quando assinala uma “coincidência” que uniria parte dos críticos e historiadores da literatura em considerar a prosa de Espronceda, especialmente *Sancho Saldaña*, como uma obra mal-acabada, fruto da preguiça intelectual do poeta e de um estilo precipitado e cheio de ornamentos retóricos inadequados. Para Caballero Bonald, esses comentários que se iniciaram no século XIX foram, muitas vezes, repetidos aleatoriamente, sem que se fizesse um estudo sério e detido da obra em questão. Atualmente, a crítica espanhola tem reconhecido amplamente sua qualidade literária e a obra passou a ser estudada sob outros pontos de vista que divergem do lugar-comum ao qual ela havia sido relegada.

O mesmo ocorria em relação a certas obras de Álvares de Azevedo, sobretudo sua prosa. Para Machado de Assis (1936, p.112-7), por exemplo, Álvares de Azevedo “ensauiu-se na prosa, e escreveu muito; mas a sua prosa não é igual ao seu verso. Era frequentemente difuso e confuso; faltava-lhe a precisão e a concisão”. Da mesma

forma, Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1873, p.29-72) menciona em “Notícia sobre o autor e suas obras” que Álvares improvisava e que escrevia com tanta rapidez que se tornava, muitas vezes, incompreensível, principalmente em sua prosa, como no drama *Macário* ou em *Noite na taverna*.

Ainda que tais manifestações críticas sobre José de Espronceda e Álvares de Azevedo não tivessem entre si uma dependência direta, é difícil relegar à mera coincidência o fato de que, enquanto Cascález Muñoz e Menéndez Pelayo, citados por Caballero Bonald (2002, p.15), criticavam a prosa de Espronceda, também no Brasil críticos como Machado de Assis e Joaquim Norberto faziam comentários semelhantes em relação à prosa de Álvares de Azevedo.

Em “La función del Canto a Teresa en el *Diablo mundo*”, Joaquim Casaldüero (1976, p.148-53) tece algumas considerações sobre a crítica espanhola que se aproximam muito daquelas que no Brasil eram feitas a Álvares de Azevedo, em fins do século XIX e começo do XX. Afirma Casaldüero que a crítica do Romantismo acusou de fragmentária a obra dos românticos, tomando esta característica como reflexo do desleixo desses poetas, falta de conteúdo e de elaboração literária. Atualmente, no entanto, entende-se que esta característica fragmentária representa a própria concepção de mundo do poeta romântico que, em geral, aspirava representar a vida como um fragmento e que queria propor ao leitor, acostumado à literatura clássica, uma atitude mais crítica e participativa do fenómeno literário.

Normalmente, ao tratar de *El estudiante de Salamanca* e *El diablo mundo*, a crítica procura ressaltar a temática faustiana e os temas e personagens que povoam as obras de Byron como paradigmas para a produção de Espronceda. O mesmo ocorre com *Noite na taverna*, *Macário*, “Poema do frade” e “O conde Lopo”, de Álvares de Azevedo.

Mas deixando de lado as coincidências que tocam à recepção crítica de ambos e atendo-nos ao exame das obras dos dois poetas, podemos perceber que há uma profusão de elementos como personagens, ambientação, temas explorados e estilos de linguagem que

guardam significativa semelhança indicando, sobretudo, que tanto Álvares de Azevedo quanto Espronceda foram beber nas mesmas fontes do romantismo europeu. Não obstante, é possível verificar o desenvolvimento de estratégias diferentes usadas por cada um na exploração desses elementos comuns que constituem a maneira peculiar com que os dois escritores, cada qual a seu modo, trabalharam essas tendências gerais, compondo obras muito originais e com características notadamente individualizadas.

Espronceda, considerado pela crítica espanhola atual como um dos maiores representantes do romantismo noturno, na esteira de Byron, e Álvares de Azevedo, que também é considerado representante do byronismo no Brasil, fizeram ambos a sua leitura romântica de mitos originalmente renascentistas como Fausto e Don Juan, assim como o fizera também o próprio Byron, um dos que mais contribuiu para a revitalização desses mitos no século XIX.

A semelhança no olhar oitocentista sobre os referidos mitos é o que nos permite aproximar a obra dos poetas em questão, uma vez que o marco teórico/metodológico no qual nos apoiamos assenta-se sobre as semelhanças e as diferenças, o local e o universal, o nacional e o supranacional que compõem as categorias conceitualmente estabelecidas por Claudio Guillén (1985) em sua obra *Entre lo uno y lo diverso – introducción a la literatura comparada*.

O que mais nos chamou a atenção ao comparar as obras de Espronceda com as de Álvares de Azevedo foi o modo com que cada um, situado em um contexto histórico, social e cultural diferente, realizou a sua leitura dos referidos mitos a partir de significados universalmente difundidos pelo Romantismo. Em nossa releitura de tais mitos para a análise das obras propostas não podemos descartar, mesmo considerando os elementos românticos que contribuíram para pautar a leitura dos poetas oitocentistas, que as condições históricas, sociais e culturais de nosso momento interferem sobremaneira em nossa releitura da leitura realizada pelos poetas românticos. Essa natural confluência de leituras e releituras não impossibilitou, contudo, que pudéssemos perceber as particularidades de cada poeta na apropriação e recomposição de tais mitos literários, forjadas a

partir dos significados românticos, que incluem também o byronismo predominante em cada país, mesclando elementos que traduzem não apenas as preocupações históricas e sociais de cada povo, como também a sua cultura e tradição literárias.

O presente livro divide-se em três capítulos e cada uma delas apresenta um enfoque diferente. A primeira parte tem como objetivo situar os autores estudados não apenas na corrente geral do Romantismo, mas também no contexto do romantismo local em que cada um se insere. Ao situá-los na corrente geral do Romantismo parte-se, primeiramente, da relação deles com o poeta Byron e com o byronismo, bem como dos estudos que contestam veementemente o rótulo de plagiadores e imitadores do poeta inglês. A seguir, discute-se em “O byronismo e o herói byroniano” a formação do protótipo de herói disseminado por Byron que, de acordo com Praz (1996), surge à semelhança dos homens fatais presentes nos romances góticos ingleses que precederam as obras de Byron. Jordi Doce (1995) também assinala o parentesco entre o herói de Byron e o satanás de Milton. Ainda nessa primeira parte, apresenta-se um panorama do contexto histórico e político da Espanha durante o Romantismo e no decorrer da vida de Espronceda, especialmente porque suas lutas políticas e seu exílio marcaram intensamente sua vida e suas obras. Procura-se realizar também o mesmo percurso no Brasil de Álvares de Azevedo a fim de revelar as contradições sociais e preocupações muito distintas daquelas em que viveu o jovem Espronceda na Espanha.

Na segunda parte, busca-se traçar, logo no início, um panorama acerca das principais teorias sobre os significados de mito e qual deles utilizamos em nossa análise. A ideia de mito defendida por Cassirer (1972) em *Linguagem e mito* é a que mais se aproxima daquela defendida por Watt, utilizada em nossa análise, já que Cassirer considera a linguagem, a arte, a ciência e o mito como símbolos em que cada um, separadamente, cria seu próprio mundo significativo. Segundo a noção de mito adotada por Watt (1997, p.16), ele seria “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade”.

A história do Fausto, de procedência alemã, deu origem ao mito que apregoa a capacidade dos seres humanos de invocar as forças sobre-humanas e, assim, abrir uma via para a manifestação do satanismo. Nas obras de Byron, o mito fáustico surge a partir da insatisfação do herói, a exemplo de *Manfred*, que invoca as forças sobre-humanas para que estas lhe proporcionem a quietude almejada. Em Espronceda, o mito fáustico surge em *Diablo mundo* na figura de um herói capaz de invocar o sobrenatural e realizar os seus desejos. Em *Macário*, de Álvares de Azevedo, não ocorre o chamamento, mas são as forças sobrenaturais que perseguem o herói e que o convertem em presa fácil para a manifestação do satanismo. Os heróis fáusticos do Romantismo, cheios de ambições e sedentos de novas experiências, surgem a partir da relação entre o humano e o sobre-humano que se manifesta por meio do satanismo.

A terceira parte do trabalho está dedicada, basicamente, ao estudo do herói byroniano, cuja particularidade mais destacada é o enfrentamento de si mesmo e do mundo. Os motivos que levam a esse enfrentamento são, quase sempre, de ordem amorosa e carregam em seu centro a figura da mulher. Desse modo, o tema do herói byroniano desdobrou-se em outros temas como os “Tipos femininos em Espronceda e Álvares de Azevedo”. Nesse capítulo, procura-se analisar a representação feminina do satanismo na figura da “mulher fatal”, bem como o seu oposto, a “mulher anjo”. Para o estudo do herói byroniano utilizamos a obra *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar* e o conto “Bertram” presente em *Noite na taverna*. Os tipos femininos analisados também estão inseridos nessas obras, especialmente o da “mulher fatal”, mas também surgem alguns exemplos presentes na poética dos escritores em questão.

1

JOSÉ DE ESPRONCEDA (1808-1842) E ÁLVARES DE AZEVEDO (1831-1852) NO CONTEXTO DO ROMANTISMO

Da relação com Byron

A característica mais evidente entre a recepção crítica de Espronceda e Álvares de Azevedo refere-se, normalmente, ao fato de que tanto um quanto outro foram consagrados sob o rótulo de byronianos, tendo recebido severas acusações, sobretudo da crítica oitocentista, de serem imitadores de Byron.

Esteban Pujals (1951, p.205), em *Espronceda y Lord Byron*, define como “problema” o hábito da crítica literária espanhola de subordinar a obra e a personalidade do poeta espanhol à do inglês. Este fato, que se tornou um lugar-comum na recepção crítica de Espronceda, chegou a aborrecer seriamente o poeta, que respondeu, de forma sarcástica, a uma provocação anedótica do conde de Toreno que dizia não haver lido as obras de Espronceda porque já lera as de Byron, como se não houvesse diferença entre uma e outra. A inclusão de Espronceda como integrante da escola byroniana acabou sendo reforçada por seus amigos e biógrafos com o intuito de envolvê-lo, negativa ou positivamente, na expressiva repercussão de que Byron gozava na época.

No panorama da crítica literária espanhola do século XIX destaca-se, segundo Pujals, o juízo crítico de Menéndez Pelayo, um dos

primeiros a reivindicar com firmeza o reconhecimento da originalidade de Espronceda. O estudioso acrescenta ainda que a lenda do byronismo de Espronceda teria sido forjada pela crítica espanhola e, posteriormente, acolhida com simpatia pelos hispanistas ingleses. Essa lenda começou a ser desvendada pela crítica moderna quando, em 1906, Cortón denunciou que não havia, até o momento, nenhum estudo consistente que comprovasse ou desse qualquer substância a essa filiação. No entanto, em 1909, o norte-americano Philip Churchman publicou um extenso trabalho comparando Byron e Espronceda que resultou no fortalecimento da lenda do escritor espanhol como mero imitador do inglês. Ainda que outros críticos viessem a contestar o rótulo de imitador de Byron, Esteban Pujals considera que o problema residia, sobretudo, na obstinada e exclusiva busca pelas semelhanças, o que não permitia que se verificasse o que Espronceda apresentava de diferente e original.

Quanto a Álvares de Azevedo, podemos dizer que a crítica brasileira do século XIX também foi responsável pela subordinação de sua obra às de Byron. Dentre as características presentes nas análises críticas do século XIX sobre as obras de Álvares de Azevedo predominam o descaso em relação à sua prosa e aos estudos críticos, seu rótulo de imitador de Byron e Musset e a crença de que não buscou atribuir à sua obra uma cor local.

Pires de Almeida (1962) escreveu uma série de artigos publicados no *Jornal do Comércio*, de 1903 a 1905, denominados “A escola byroniana no Brasil”, nos quais escreve um lendário relato das extravagâncias cometidas pelos jovens que tentaram imitar Byron na vida e na obra. Esse relato, ainda que tenha o mérito de ter sido o primeiro documento acerca do byronismo no Brasil, peca por fundir exageradamente a lenda, a vida e a obra dos poetas românticos, sobretudo Álvares de Azevedo, e muito pouco nos legou de preciso sobre a verdadeira presença do byronismo em nosso meio. Pires de Almeida destaca-se também por ter sido o primeiro a referir-se a Álvares de Azevedo como “Byron brasileiro”, cognome posteriormente reiterado pela crítica.

De acordo com Antonio Candido (1959, v.2, p.178-93), o “Poema do frade”, “O conde Lopo” e “O livro de Fra Gondicário”

são as três obras em que a tentativa de byronizar seria a principal responsável pela parte mais fraca e artificial da produção literária de Álvares de Azevedo. Na análise das traduções que Álvares de Azevedo realizou de Byron, Onédia Célia de Carvalho Barboza (1974) observa que há no poeta uma tendência a apresentar Byron como mais fúnebre do que realmente era. No entanto, apesar dos estudos mencionados, a influência do byronismo em nossos escritores românticos ainda reclama uma análise mais profunda. Mais especificamente, é digno de preocupação o fato de não haver, salvo a notável exceção de Onédia Barboza, nenhum estudo sobre a presença de Byron em Álvares de Azevedo que tenha a consistência exemplar daquele realizado por Maria Alice Faria (1970) sobre a presença de Musset.

Byron seria, a princípio, o principal elo que ligaria Álvares de Azevedo a Espronceda. Mas não o único, pois tanto a literatura romântica brasileira como a espanhola foram, nesse período, intensamente influenciadas pela literatura francesa, alemã e inglesa. Há, portanto, fontes comuns como Ossian, Musset, Tasso, Chateaubriand, Hoffmann ou Goethe, amplamente mencionadas tanto na recepção crítica dos poetas quanto em suas próprias obras.

Em meados do século XIX, nem a produção da Espanha nem a do Brasil gozavam do prestígio internacional que tinham a literatura inglesa, francesa ou alemã. Era comum o hábito dos críticos literários brasileiros da época, tanto quanto dos espanhóis, de tomar a obra de “pequenos escritores” como subalterna à dos “grandes” nomes da literatura europeia, fato que configura, segundo Antonio Candido, uma evidente manifestação de complexo de inferioridade cultural.

O presente livro pretende defender a ideia de que, embora partindo de um referencial literário comum, Álvares de Azevedo e Espronceda teceram suas obras em diálogo com o romantismo europeu, com as tradições literárias locais e com as preocupações histórico-sociais de cada país no momento em que escreveram. Pretendemos mostrar como o discurso crítico tradicional se preocupou mais em tachá-los de imitadores do que averiguar, por exemplo, em que medida a Espanha e o Brasil ofereceram solo fértil ao byronismo,

bem como ao mito fáustico, e como esses elementos vieram ao encontro dos conflitos surgidos em cada país. Em outras palavras, o que se pretende é partir das referências comuns para trabalhar as semelhanças e as diferenças das obras a fim de perceber as especificidades de cada um, apoiando-se na hipótese de que a semelhança na recepção crítica de ambos, em várias épocas da história literária, deve-se muitas vezes mais às características inerentes à urdidura do próprio discurso crítico do que ao seu objeto de conhecimento.

Em torno ao Romantismo

Otto Maria Carpeaux (1987, v.5, p.1107) considera a literatura de tipo emocional que resultou no Romantismo como eco, tanto na Europa quanto no continente americano, de um grande acontecimento histórico que foi a Revolução Francesa.

A Revolução Francesa, por um lado, despertou ideais pautados no sentimentalismo e espírito popular que se ajustaram às ideias propagadas pelos pré-românticos. Por outro lado, a revolução acarretou, segundo Carpeaux, a exclusão dos pré-românticos que constituíam os primeiros literatos profissionais: eles foram excluídos da nova sociedade burguesa que passou a valorizar a literatura de caráter utilitarista.

Carpeaux (*ibidem*, p.1110) menciona que a destruição dos pequenos Estados e bispados autônomos na Alemanha ocidental e meridional privou os escritores de seus generosos mecenas, transformando-os não apenas em profissionais obrigados a conciliar a atividade literária com outras ocupações, mas também em boêmios e vagabundos. Em Iena, por exemplo, a presença da universidade e de grandes atividades editoriais fizeram dali o palco da primeira escola romântica alemã, formada por volta de 1799. Nessa época, o racionalismo utilitarista e antipoético dos burgueses aborrecia os escritores locais muito influenciados pelo pensamento de Herder, que lutava pela criação de uma nova literatura e pela incorporação da Alemanha luterana na Europa das revoluções.

O caráter utilitarista da literatura, valorizado pela sociedade burguesa que despontava, viria manifestar-se, mais tarde, no Brasil do século XIX, ainda durante o mecenato de D. Pedro II.

Em seu estudo sobre *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*, Ubiratan Machado (2001) comenta que, muito antes do Romantismo, já havia inflação de poetas no Brasil e que esse expressivo número de escritores foi aumentando gradativamente com o fortalecimento da imprensa e com as agremiações estudantis. Nesse contexto, a popularização da poesia acarretou também sua degradação, principalmente por aqueles que faziam versos para vendê-los em batizados, festas de aniversário e festividades relacionadas à família real. A poesia estava em toda parte, “nas faculdades de direito de São Paulo e de Recife e nas de medicina do Rio de Janeiro e da Bahia, entre os alunos da Escola Politécnica, os futuros militares, os empregados do comércio, os desocupados, os primos de olho na prima, o namorado com dor de cotovelo ou protuberâncias na testa” (ibidem, p.103).

Corroborando essa linha de pensamento, Álvares de Azevedo (2000, p.516-7) lembra em *Macário* a falta de seriedade e a crescente vulgarização da poesia no Brasil romântico:

O desconhecido:

E a poesia?

Macário:

Enquanto era a moeda de ouro que corria só pela mão do rico, ia muito bem. Hoje trocou-se em moeda de cobre; não há mendigo, nem caixeiro de taverna que não tenha esse vintém azinavrado. Entendeis-me?

O Desconhecido:

Entendo. A poesia, de popular tornou-se vulgar e comum. Antigamente faziam-na para o povo; hoje o povo faz-la... para ninguém...

Devido à diversidade que o Romantismo abarcou, não é possível dar a esse movimento uma definição precisa e, assim, parece-nos mais apropriado compartilhar da tentativa de Carpeaux (1987, v.5, p.1107-8), ainda que, segundo o estudioso, “provisória e precária”:

O Romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários ao pré-romantismo, reagiu contra a Revolução e o Classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional.

A origem do termo Romantismo já foi bastante estudada e, segundo Afrânio Coutinho (1969, v.2, p.1), “remonta ao século XVII na França e na Inglaterra, com referência a certo tipo de criação poética ligada à tradição medieval de ‘romances’[...]”. Inspirado na atmosfera medieval e na valorização da emoção que dela emana, o Romantismo representou, enquanto movimento artístico, uma reação à estética neoclássica, assumindo diferentes feições conforme o solo que o germinou.

Ainda de acordo com Coutinho (ibidem, p.3), não há um lugar exato em que o movimento romântico nasce antes de se espalhar pelo mundo e contaminar todas as artes, mas alguns marcos responsáveis pela desintegração da estética neoclássica, dentre eles a Inglaterra, a Alemanha e a França. Também Carpeaux (1987, v.5, p.1108) nomeia a Inglaterra, a Alemanha e a França como três pontos de partida diferentes do movimento romântico. O ponto de partida inglês seria o contrarrevolucionário, o alemão seria o pré-romântico, e o francês, o pré-revolucionário.

Em *As utopias românticas*, Elias Thomé Saliba (1991) aponta duas atitudes que, em linhas gerais, traduzem a visão romântica face à sociedade e à história. A primeira delas manifesta-se, no campo político, nas classes dominantes e grupos ligados à monarquia, que buscaram num passado remoto um “obscuro espírito nacional”. A Idade Média foi retomada sob uma visão muitas vezes ingênua do mundo feudal, visto que o olhar se nutria de uma “nostalgia das sociedades pré-capitalistas que ansiava por retomar o fio de uma continuidade orgânica do passado”. O autor lembra, ainda, que se por um lado esse retorno redundou em certa visão conservadora no campo político, por outro, no campo estético, resultou na liberdade artística e criativa de muitos escritores que encontraram na época

medieval as sugestões temáticas para uma ambientação repleta de fantasia e misticismo.

A outra atitude nutriu-se de um olhar que buscava no futuro a esperança para a realização de seus ideais. Assim, ao negar o presente, buscava-se negar também um mundo caótico que não era reconhecido como fruto da criação humana. Contudo, acreditava-se na possibilidade de mudá-lo por meio da revolução.

Mesmo assim, ainda que essas duas atitudes assinaladas tenham feito oscilar a sensibilidade romântica, Saliba (*ibidem*, p.15-6) nos alerta para a dificuldade de analisar autores e obras que tenham seguido uma única vertente, já que “todas as tentativas de definir o Romantismo, identificando-o esquematicamente com a revolução ou com a reação, redundaram em fracasso, por ignorar a rota caprichosa deste imaginário”.

Carpeaux não partilha da ideia apresentada por Saliba e pela maioria da crítica que tende a dividir o movimento romântico em duas vertentes, uma medieval e conservadora e outra liberal e revolucionária, identificando a primeira com o romantismo alemão e a segunda com o romantismo francês. Ao contestar essa divisão, Carpeaux ressalta que na Inglaterra surgem as duas vertentes românticas assinaladas. Em vez desses blocos, Carpeaux sugere cortes transversais através da literatura internacional entre os anos de 1800 e 1840, realizados segundo critérios de ordem estilística e ideológica. Assim, aponta um terceiro elemento de feição classicista, dentro do Romantismo, que se expressa como humanismo, dentro do romantismo conservador, e como oposição aristocrática, dentro do romantismo liberal e revolucionário. Levando em conta a combinação das duas vertentes com o elemento assinalado, é possível manter a divisão entre romantismo conservador ou de evasão e romantismo liberal e revolucionário (Carpeaux, 1987, v.5, p.1153).

Para Afrânio Coutinho (1969, v.2, p.4), o Romantismo conservador ou de evasão pressupõe um estado de alma romântico que sempre está “buscando satisfação na natureza, no regional, pitoresco, selvagem, e procurando, pela imaginação, escapar do mundo real para um passado remoto ou para lugares distantes ou fantasiosos”.

O conjunto de ideias e elementos que caracterizam o Romantismo resultou, sobretudo, de correntes que convergiram paralelamente da Inglaterra e da Alemanha durante o século XVIII, no período designado como pré-romântico. As correntes inglesa e alemã desintegraram, aos poucos, o racionalismo clássico francês, e junto à poderosa influência de Rousseau e à Revolução Francesa, o individualismo romântico triunfou na França e de lá se espalhou pelo mundo.

Uma das modalidades literárias que mais caracteriza o romantismo conservador ou de evasão seria o romance histórico de Walter Scott que fez sucesso em todo mundo graças à diversidade de aspectos que abarca, tais como aspecto pitoresco do passado, preferência pelo passado em lugar do presente histórico, utilização do passado para a construção de uma árvore genealógica da nobreza, renovar moral e espiritualmente a nacionalidade por meio da exaltação do passado e dar exemplos do passado para incentivar as lutas patrióticas atuais (Carpeaux, 1987, v.5, p.1162).

A situação política e social de cada país, no entanto, é que determinará a vertente predominante. Na Espanha, por exemplo, um dos países europeus que mais produziu romances históricos, predominou, segundo Carpeaux, a vertente pitoresca. A poesia de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, é tomada como ponto de partida dessa vertente, destacando-se *El moro expósito*, poema sobre lendas medievais que trata a história espanhola como objeto de exotismo. Os romances históricos de Rivas, como *El conde de Villamediana*, *Un castellano leal* e *El mayor desengaño*, figuram entre as obras mais lidas e populares da literatura espanhola. *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*, de Espronceda, e *El doncel de don Enrique el doliente*, de Mariano José de Larra, são outros romances históricos de destaque na literatura espanhola, além das obras de Ramón López Soler, pioneiro no gênero (Carpeaux, 1987, v.5, p.1163).

De acordo com Coutinho (1969, v.2, p.10), uma variedade que também gozou de extrema popularidade foi o romance gótico, “de conteúdo fantástico ou terrífico, histórico ou sentimental, armado com incidentes misteriosos, cheio de fantasmas, aparições e vozes

sobrenaturais, passados em castelos, claustros ou solares assombrados, e buscando deliberadamente a impressão de horror”. O elemento gótico esteve, geralmente, unido aos romances históricos da escola de Scott, com exceção de *Promessi sposi*, de Alessandro Manzoni, que Carpeaux (1987, v.5, p.1203) classifica como “Comédia humana da literatura italiana”, em que a “providência divina e os atos humanos estão entrelaçados”, garantindo um desfecho feliz.

Além do romance histórico, o conto gótico também consiste em uma das modalidades literárias que compõem o romantismo de evasão. Ele teve em E. T. A. Hoffmann um de seus maiores expoentes, além de outros discípulos do alemão, como Nerval, Bécquer e Poe. O satanismo de Hoffmann também se manifesta, mais tarde, nas poesias de Baudelaire.

Da França para a Inglaterra irrompem fontes de poesia popular, das quais derivou, por exemplo, o ossianismo, movimento europeu que teve início com as obras do escocês James Macpherson e que foi um elemento importante no pré-romantismo europeu que se propagou pela Itália, Alemanha, França, Rússia, Polônia, Espanha, Holanda e outros países. Aguiar (1999, p.27), ao estudar o ossianismo no Brasil, assinala que nossos autores românticos, como Álvares de Azevedo, Castro Alves, Gonçalves Dias, Junqueira Freire e José de Alencar, “incluíram as brumas, a fantasmagoria, a poesia sideral e o primitivismo” de Ossian em suas obras.

A redescoberta de Shakespeare, o movimento denominado *Sturm und Drang* na Alemanha, que resgatou os contos medievais e as lendas germânicas, Herder e Goethe, os irmãos Schlegel, Rousseau, Chateaubriand, Mme. de Staël, Walter Scott, os lakistas ingleses e muitos outros representaram, segundo Coutinho (1969, p.3), importantes focos de desintegração do movimento neoclássico espalhados por toda Europa.

Nesse contexto gerou-se o mito do poeta como um visionário ao valorizar a sua individualidade e sua imaginação criadora, capaz de penetrar nos mundos invisíveis e deles traduzir belas imagens. Com os *Stürmer* propagou-se a ideia de poeta como gênio, vigente durante todo o Romantismo. Segundo Volobuef (1999, p.30), esse termo foi

usado para qualificar “aquele que se abandona aos impulsos de sua imaginação e produz uma obra livre e independente de toda injunção externa [...]”. Gerd Bornheim menciona que Hamann relaciona a ideia de gênio às forças irracionais da natureza, ao que Freud chamou de inconsciente. Bornheim (1978, p.82) também vincula a valorização do irracional ao satanismo e menciona:

Daí o tema do demoníaco no *Sturm und Drang*, que leva a considerar o gênio o valor máximo. O gênio é o *Kraftmensch*, o homem habitado pela força da natureza, que faz dele um demiurgo apto a manifestar todas as suas possibilidades, o infinito da pulsação cósmica que traz consigo e que o anima. Antecipando Nietzsche, é caracterizado como uma espécie de super-homem. A ordem, a virtude, a moral são substituídas pelo caos criativo, pela força do gênio, pelas paixões vitais além de toda medida. O gênio, por isso mesmo, não conhece leis; ele é a sua própria lei, tornando-se um rebelado contra tudo o que tende a reprimir e subordinar a sua força. Os jovens “gênios” apresentam-no frequentemente como um revoltado contra a sociedade, as convenções sociais e o despotismo do Estado ou da religião (*Goetz von Berlichingen*, de Goethe, *Os salteadores*, *Intriga e Amor*, de Schiller etc.).

Ao considerar a figura do gênio como um indivíduo dotado de inspiração e imaginação criadora, ele se converte em uma espécie de “guia espiritual” da humanidade, capaz de restabelecer a unidade perdida. Centrada na experiência individual, a reflexão poética abre-se a uma ampla discussão na qual se passa a valorizar o desejo de revelar a natureza humana que se escondia atrás do decoro dos clássicos. Com essa visão de mundo, que coloca a obra de arte em constante confronto com o real, o papel que se espera do poeta, nesse mundo de rupturas no qual se insere, é a superação. Em outras palavras, podemos associar a ruptura do humano com o divino e a expulsão de Lúcifer do paraíso à tensão e à cisão entre os dois mundos tematizados por Platão na alegoria da caverna: o mundo das ideias, inapreensível por meio da razão, e o mundo das sombras, aquele que

se revela e ao qual se tem acesso por meio dos sentidos. Ao se submeter à imitação daquilo que Kant denominou de mundos dos fenômenos, ou mundo sensível, o homem perde o retrato da totalidade.

O Romantismo, então, vem acenar com a possibilidade de acesso ao mundo das ideias por meio da subjetividade do poeta enquanto gênio. Se por um lado a razão mostra-se insuficiente para a apreensão totalizadora do universo, por outro a intuição virá ao seu auxílio a fim de superar essa barreira natural. A tensão instaurada, seguida do desejo de infinito, refletir-se-á no âmbito da linguagem poética romântica. As palavras não suportam mais o peso das imagens porque estas as excedem, transcendendo a composição lógica na qual a língua se manifesta. Para suportar o peso das imagens e atingir o mundo superior, ideal e invisível, a linguagem deverá tornar-se simbólica.

O poeta romântico, ao sentir-se com autonomia para criar a sua linguagem poética passa a compor heróis marcados por uma certa ambiguidade moral, típica dos heróis byronianos. O drama romântico alimenta-se também dessa ambiguidade ao manifestar sua propensão à junção do trágico com o cômico, do sublime com o grotesco. Nas palavras de Décio de Almeida Prado (1978, p.171), é a tragédia shakespeariana que fornecerá a Victor Hugo as coordenadas para que este defina, no famoso “Prefácio” da obra *Cromwell* (1827), o novo drama romântico. O referido “Prefácio” alberga a teoria da harmonia dos contrastes formulada por Victor Hugo a partir de estudos teóricos sobre o gracejo e a ironia que, segundo Hugo Friedrich (1978, p.32), já haviam sido realizados por Schlegel. A aproximação que se faz da tragédia shakespeariana se deve ao vínculo que esta estabelece com a tradição medieval, afastando-se da rigidez clássica da divisão dos gêneros imposta por Boileau e referendada por Racine e Corneille. Na aproximação dos contrários, Hugo procura dar ênfase ao grotesco. A esse propósito, vale lembrar as considerações de Wagner Camilo (1997, p.60) ao estudar o riso dos românticos:

Mas o grotesco, nos termos em que concebe Hugo, não é tomado isoladamente, e sim visto em relação: é como polo estilístico

contraposto ao sublime que ele extrai a sua razão de ser. É apenas como meio de contraste que ele adquire sentido, fazendo chocar, com o sublime, os estratos inferiores e superiores do homem.

À luz dessa forma de pensar é possível entender não apenas a produção dramática, mas também a poética das obras de inúmeros românticos que, de uma forma ou de outra, dela se utilizaram. Contudo, convém lembrar que o conflito romântico entre o real e o ideal e a busca do absoluto quase nunca se resolvem de forma harmônica como desejavam alguns. Esse conflito seria um dos mais reveladores da sensibilidade romântica e encontra muita ressonância nos denominados “poetas malditos”, que teve na figura de Baudelaire um de seus maiores representantes na França, no século XIX.

Mas antes dele, Musset já havia despontado como um de seus expoentes entre os poetas da geração de 1830. Da curiosidade do pecado, já anunciada no *Fausto*, à elevação espiritual, surge o dilema que ocupa grande parte das poesias de Musset. Para Maria Alice Faria, a problemática do mal está quase sempre associada a questões de ordem metafísica e religiosa. A essa ideia a estudiosa acrescenta que a temática religiosa do inferno vai sofrendo um processo de laicização na medida em que o espírito religioso vai sendo substituído pelo espírito profano da Renascença. Sob esse aspecto, conclui Faria (1970, p.90), o problema religioso em Musset consiste em debater-se “sem encontrar solução entre uma necessidade imperiosa de crer e a presença todo-poderosa da dúvida religiosa e metafísica que uma fé morna foi incapaz de destruir”. Tratando-se da encarnação do mal, muito presente em Musset, não se pode deixar de lado a figura onipotente de Byron ao qual o próprio Musset foi associado e, muitas vezes, de forma negativa, acusado de imitador e plagiário. O fato é que Byron caiu como uma maldição não apenas em suas obras, mas em muitas outras que vieram, sobretudo, por meio da figura do herói byroniano. O exotismo de Byron e seu herói melancólico, misterioso e revoltado exerceram poderosa influência na literatura romântica europeia.

De acordo com Carpeaux (1987, v.5, p.1250) não se verifica, na obra inteira de Byron, “peça alguma de lirismo puro; sempre se

voltou para a poesia narrativa, na qual, aliás, os assuntos românticos não chegam a esconder a qualidade do verbo byroniano: é classicista”. O poeta inglês pode ser considerado, ainda, um grande poeta descritivo e um aristocrata rebelde, capaz de criar um tipo humano que desafia Deus e a sociedade, sendo, portanto, o representante número um do satanismo e primeiro poeta da revolução.

É importante atentar, entretanto, para a distinção que Carpeaux faz ao colocar, de um lado, os aristocratas rebeldes à maneira de Byron e, de outro, os democratas desesperados ou utopistas que se julgavam byronianos. A análise dos estilos aponta o classicismo nos aristocratas e o romantismo nos democratas. Os byronianos autênticos nunca são sentimentais, ainda que sejam pessimistas. Por essa razão, o grande equívoco, segundo Carpeaux, é interpretar Byron como um “Lamartine excêntrico”, o que seria resultado da identificação com o pré-romantismo melancólico que despontava nos países do continente e da Europa oriental, onde a Revolução Industrial ainda estava em seus primórdios, como na Inglaterra da segunda metade do século XVIII. “De maneira superficial imitam-se os gestos de Byron: seu gosto paisagístico, sobretudo entre os eslavos; o radicalismo satanista, em Musset, Lenau, Espronceda; e, em toda parte, o liberalismo político, bastante vago” (ibidem, p.1274).

Carpeaux coloca em dúvida o byronismo de Espronceda, característica que se atribui mais à lenda que se criou em torno dele e que o tornou popular. É improcedente a comparação do poeta espanhol com Byron, pois “Espronceda não é um aristocrata revoltado, e sim um democrata boêmio” (ibidem, p.1282). Além disso, a violência, o desespero e as fantasias fúnebres de Espronceda não se devem buscar em Byron, mas nos grandes pessimistas espanhóis, de Quevedo a Calderón, e também em Tirso de Molina. Entre os estudiosos que tentam desmistificar a relação de Espronceda e Byron estão Cascalez Muñoz, Cortón, César Barja e Esteban Pujals.

O byronismo e o herói byroniano

Em Byron se realiza, como em nenhum outro poeta, a identificação entre autor e personagem, sendo um daqueles casos em que a vida suscita mais interesse do que a própria obra. Não é nosso propósito aqui discorrer sobre sua extravagante e conhecida biografia: as escandalosas circunstâncias que rodearam seu divórcio, as acusações de incesto, as viagens que realizou por diversos países da Europa, enfim, todas as situações que contribuíram para forjar a imagem de Byron como a de um poeta maldito, semelhante à de seus heróis. Nosso objetivo consiste em saber as razões pelas quais o byronismo contagiou inúmeros poetas do século XIX nos mais diversos países (entenda-se o caso específico de Álvares de Azevedo no Brasil e Espronceda na Espanha) e até que ponto procedem os clichês de “Byron brasileiro” e “Byron espanhol” atribuídos pela crítica a Álvares de Azevedo e Espronceda. Foram esses rótulos, dentre outras coisas, que nos instigaram a aproximá-los, destinando-lhes uma leitura comparada. Por essa razão, dedicaremos, a seguir, um espaço exclusivo a Byron e suas obras, sobretudo àquilo que se constituiu a “marca registrada” de sua influência – o *herói byroniano*.

A repercussão das obras do poeta inglês e de sua extravagante trajetória biográfica tomou proporções tais que se prolongou por várias gerações em todo o mundo, criando não apenas um novo estilo literário mas também uma nova maneira de encarar a vida.

Após a morte de George Gordon Byron, em 1824, sua fama espalha-se pela França e chega a seu apogeu nos anos de 1829-33. Na Espanha, as obras do poeta inglês começaram a circular a partir de 1826, geralmente por via francesa, intensificando-se a partir do retorno dos exilados, em 1833, e estendendo-se até o final do decênio. Espronceda, contudo, não precisaria esperar tanto para tomar contato com as obras do poeta inglês pois estivera em Londres poucos anos depois da morte de Byron, no final de 1827.

Quando o byronismo parecia estar saindo de moda na Europa é que ele chega ao Brasil, por volta de 1840, época que coincide com o ápice da rebelião romântica na Espanha. Segundo Onédia de

Carvalho Barboza (1974), em uma obra que se tornou uma importante referência para o estudo de Byron no Brasil, o termo “byronismo” não se restringe a uma moda literária mas a todo um estado de espírito que dominou o século XIX. O mito byroniano apresentou várias facetas que vão desde o poeta solitário e cético até o jovem belo e nobre de passado misterioso e vida dissoluta, e teria sido amplamente divulgado a partir de obras como *Childe Harold's Pilgrimage*, um longo poema lírico-descritivo, e os contos metrificadas *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair*, *Lara*, *The Siege of Corinth*, *Parisina* e *Mazzepa*. O Byron dessas obras corresponderia ao Byron “byroniano”, folhetinesco e de exportação, ao passo que o Byron “não byroniano” figuraria em outras obras como *Beppo*, *The Vision of Judgement* e *Don Juan*. É nestas últimas que Byron acaba apresentando uma linguagem coloquial e irônica, mais próxima do leitor moderno.

A recepção crítica de Byron costuma referir-se ao *Childe Harold's Pilgrimage* como o grande apregoador do herói byroniano na literatura romântica. Foi no retorno de uma longa viagem empreendida com seu companheiro Hobhouse, em 1809, que Byron começou a escrever os primeiros cantos desse poema. Em suas andanças por Portugal, Espanha, Gibraltar, Malta, Grécia e Albânia, ele pôde viver as mais arriscadas aventuras, desde seu amor adúltero em Malta, que quase lhe custou a vida, até as mais honrosas condecorações que recebeu de Ali Paxá, ditador da Albânia.

Em 1812, já na Inglaterra, Byron vê publicados os cantos de *Childe Harold's Pilgrimage* e se surpreende com o sucesso imediato da obra, tanto nos círculos literários da Inglaterra quanto no resto da Europa. O lorde inglês, que passa a ser requisitado em todas as festas e eventos sociais na Inglaterra, havia sido diretamente associado à figura de seu herói. O poema pode ser traduzido, então, não apenas como *As peregrinações de Childe Harold* como também como *As peregrinações do próprio Byron*, visto que a obra procura conciliar a figura do herói com a imagem do próprio poeta, mesclando comentários com impressões pessoais de sua viagem. Assim, consagraram-se o poeta e o herói, ambos fundidos numa caracterização que alude

a uma das mais antigas personagens da literatura ocidental: Don Juan. Este é também o nome de outra obra considerada, sobretudo pela crítica do século XX, como a obra-prima de Byron, que começou a ser escrita em 1818. É interessante observar a roupagem donjuanesca que Byron dá ao seu herói, assim descrito no poema *Childe Harold's Pilgrimage*, I, II:

Outrora na ilha de Álbion vivia um jovem
 que não encontrava prazer nos caminhos da virtude;
 mas passava os dias nas desordens mais estranhas
 e importunava com alegria o sonolento ouvido da Noite.
 Ah! Em verdade ele era um personagem sem pudor,
 muito dado à orgia e ao júbilo profano;
 poucas coisas terrenas encontravam favor a seus olhos,
 exceto concubinas e companhia carnal,
 e libertinos ostentosos, de alta e baixa condição. (Byron, 1989,
 p.9-10)

Observa-se nesse fragmento que a transgressão à moral é uma das principais facetas de Harold, tal como a figura mítica de Don Juan. Trata-se de um jovem de nobre linhagem, porém manchada por um delito que ele cometera no passado e que o envolve em um absoluto mistério: ele havia amado uma mulher inacessível e considerava-se predestinado a sofrer e a causar sofrimento a todas as mulheres que se aproximassem dele. Por isso, havia caído em uma vida de depravação e posteriormente de fastio, que o levava a almejar os lugares mais exóticos e longínquos. Sua personalidade está marcada por um comportamento misantropo, meditativo e taciturno, buscando sempre se refugiar na contemplação da natureza.

Segundo Mário Praz (1996, p.69), os heróis byronianos disseminam à sua volta a maldição que pesa sobre seus destinos compondo, assim, a galeria dos homens fatais delineados por Schiller e Anne Radcliffe. Quanto a esta última, Praz traça um paralelo entre sua personagem Schedoni em *Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797) e os homens fatais dos românticos, ao descrever

as características do monge. Tais características assemelham-se à composição do herói byroniano, como o jeito taciturno, o sofrimento expresso na face, a presença marcante e inesquecível, as marcas do passado no olhar e uma atração natural que faz dessa personagem um ser supremo e de nobre linhagem. É esse herói que o crítico classifica de sublime delinquente, assinalando que o seu elemento característico é o satanismo, oriundo do Satanás de Milton, e que seria o grande marco inovador da figura do diabo na literatura romântica. Depois do *Paraíso perdido*, o Diabo despiu-se de sua tétrica vestimenta medieval para vestir a majestosa roupagem do belo, do sublime. É como se a literatura romântica promovesse uma total inversão de valores, propondo-nos um pacto com o Diabo, que passa a ser visto como um anjo caído pelo leitor.

Embora o próprio Byron tenha declarado em *Childe Harold* que seu herói deveria ter se desenvolvido como um “Zeluco poético”, Mário Praz não o vê como um herdeiro de Zeluco, do romance homônimo de John Moore (1786) pelo qual Byron tinha profunda admiração, já que o herói de Moore não possui uma característica fundamental daqueles de Schiller, Radcliffe e Byron: “ser uma espécie de anjo caído” (1996, p.81). Além disso, o herói de Moore está calcado na tradição elisabetana, enquanto que o herói byroniano se filia não apenas ao Satanás miltoniano mas, sobretudo, à tradição dos romances góticos que, por sua vez, apresentam heróis que são herdeiros de Lúcifer.

Jordi Doce (1995, p.260), ao comentar a obra *Byron and the Victorians* (1995), de Andrew Elfenbein, refere-se à identificação entre a vida e a obra como o ponto principal que teria contribuído para o êxito de Byron, ponto este bastante explorado por Elfenbein no primeiro capítulo de seu livro. Contudo, já nesse primeiro capítulo o autor se esquece de comentar o contexto artístico e literário no qual a obra de Byron se formou, principalmente a influência que recebeu do romance gótico e orientalista:

O caráter rebelde de Manfred ou Conrad assemelha-se tanto ao Satã de Milton quanto ao Ambrosio, o protagonista de *The Monk*, de Mathew Lewis, um dos romances mais famosos e polêmicos de sua

época. Byron, como bom filho de seu tempo, deve sua fama tanto ao conhecimento da literatura culta que o precedeu como também da literatura de gênero, em especial aquela nascida dos excessos sentimentais do final do século XVIII. Byron não criou um herói romântico, apenas lhe deu nome e rosto, identificando-se de tal modo com ele que ator e personagem se fundem e se tornam um só aos olhos do público. (Doce, 1995, p.260, tradução nossa)

Assim, nas palavras de Jordi Doce é possível perceber que o satanismo é um dos elementos principais na composição do herói byroniano e que ele apresenta muitos pontos de contato com o Satanás de Milton.

O satanismo é responsável por encarnar a rebeldia, a noite, o tédio, a morte e o mal, elementos que têm presença marcante nas obras de Espronceda e Álvares de Azevedo. Herdeiro de Lúcifer, o anjo caído, o herói satânico converte-se na representação da rebeldia, da revolta contra as instituições, contra a moral e, sobretudo, contra Deus, aquele que teria dado vida aos homens. Assim, invertem-se os valores e passa-se a cultuar a morte como forma de rebelar-se contra a vida, em outras palavras, contra Deus:

E quem to disse – que a morte é a noite escura e fria, o leito de terra úmida, a podridão e o lodo? Quem to disse – que a morte não era mais bela que as flores sem cheiro da infância, que os perfumes peregrinos e sem flores da adolescência? – Quem to disse – que a vida não é uma mentira – que a morte não é o leito das trêmulas venturas? (Azevedo, 2000, p.259)

*Y encontré mi ilusión
desvanecida Y eterno e
insaciable mi deseo:
Palpé la realidad y odié la vida;
Sólo en la paz de los sepulcros creo.*
(Espronceda, 1954, p.34)

A literatura romântica procurou rebelar-se contra vários preceitos herdados dos clássicos, dentre eles o conceito de beleza que afetará diretamente a reconstrução da figura de Satã a fim de adaptá-lo aos novos tempos. Goethe, com seu *Fausto*, consegue popularizar este novo ideário e, para isso, redescobre em Shakespeare a chave para reagir contra o “estreitamento racionalista do Iluminismo”. Ao comentar o capítulo “A cozinha da bruxa”, presente no *Fausto* de Goethe, o crítico Haroldo de Campos (1981, p.89-90) assinala a nova versão do diabo romântico ali presente:

De um lado, temos a bruxa, caricata, grosseira, com seus ajudantes, bicharocos meio-gatos, meio-monos, que parece saída diretamente da iconografia medieval, de raízes popularescas. De outro, Mefistófeles, tomando ares cavalheirescos de diabo dos “novos tempos”, demônio “ilustrado”, que olha a repugnante megera de cima, com desprezo distanciador, e se desidentifica dos emblemas exteriores da tradição folclórica e das alusões do vulgo, das quais a bruxa, por seu turno, é porta-voz e emanção direta. Disfarça o “pé de cabra” com calçados à moda, como os peralvilhos do tempo, que recorriam a “panturrilhas falsas” para encobrir a magreza das pernas. Afidalga-se, prefere ser tratado por “Senhor Barão”, ao invés de Satã, para mais facilmente poder misturar-se à sociedade dos cavalheiros de boa linhagem. Não há mais lugar para chifres, rabo, garras e outras exterioridades que a fantasia popular costumava emprestar ao “fantasma nórdico”.

Exemplo explícito de satanismo podemos encontrar no herói do poema *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, no qual o protagonista Don Félix de Montemar expressa toda sua rebeldia perante as leis humanas e divinas. Além de retratar o donjuanismo ao comportar-se como um galanteador sem escrúpulos, seduzir a jovem Elvira, prometer-lhe casamento e depois matá-la de desgosto e a seu irmão em um duelo, o feroz Don Félix de Montemar se integra perfeitamente à galeria dos nobres delinquentes da literatura romântica, já que apesar dos delitos, jamais perde o seu brio. O próprio Espronceda (1954, p.60) assim o considera:

*Que hasta en sus crímenes mismos,
En su impiedad y altiveza,
Pone un sello de grandeza
Don Félix de Montemar.*

Russell P. Sebold (1978) chama a atenção para a técnica que Espronceda utilizou na caracterização de sua personagem ao procurar ocultar a intimidade dela. Assim, Don Félix revela seu parentesco com os homens fatais do romantismo, envoltos em um mistério que consiste em nos perguntarmos sempre o que teria levado essas personagens a serem o que são. O estudo de Sebold parece-nos bastante interessante na medida em que revela um terceiro elemento que se interpõe entre Deus e o Diabo na manifestação do satanismo de Espronceda. O crítico aponta em *El estudiante de Salamanca* versos nos quais o protagonista desafia, de igual modo, as duas divindades: “*Tanto mejor si sois el diablo mismo, / Y Dios y el diablo y yo nos conozcamos*”. Esta terceira força que é encarnada por Don Félix de Montemar seria a encarnação do anticristo romântico, um segundo Lúcifer, um filho de Satanás. Nesta conclusão o estudioso retoma a filiação ao satanás miltoniano já assinalada e lembra as palavras de Milton ao descrever a expulsão de Satanás do céu: “*Confounded though immortal*”.

No drama *Macário*, de Álvares de Azevedo, há também três forças protagonistas: Penseroso, Macário e Satã. Os dois últimos são companheiros na viagem ao submundo das personagens transgressoras da ordem, enquanto Penseroso representa o lado crente, regado e nacionalista. Nesse embate vence a noite, impera o satanismo que se reveste de inúmeras facetas presentes no imaginário popular. Há, portanto, a manifestação do diabo na forma de animais, como o cão e o pé de cabra. Apesar dessas marcas folclóricas que identificam o demo, o Satã de Álvares de Azevedo não é o horrendo diabo medieval, mas um nobre cavalheiro de bela aparência que surpreende todos aqueles que, como Macário, alimentavam uma visão folclórica dos filhos de Lúcifer:

– É nisso que pensavas? És uma criança. Decerto que querias ver-me nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa! Nem mais nem menos. Porque tenha luvas de pelica e ande de calças à inglesa, e tenha os olhos tão azuis como uma alemã! Queres que to jure pela Virgem Maria? (Azevedo, 2000, p.527)

Observa-se no trecho acima que o diabo do Romantismo aproxima-se do herói romântico não apenas em seus princípios devassos mas também fisicamente, tornando-se belo e atraente como Don Juan. Contudo, mesmo partilhando de uma ideologia comum à de Satã, Macário não se submete aos caprichos do demo: ao contrário, ridiculariza-o e coloca-o na posição de bufão. Ainda assim, Macário não consegue livrar-se do fastio que o invade e que o empurra para a morte, pois nem os prazeres oferecidos por Satã conseguem reverter esse estado típico dos heróis byronianos. Desse modo, não seria demais assinalar que a figura do diabo, tal como era concebida, passa ser ridicularizada na literatura romântica que lhe delega uma função de bufão ou de mero coadjuvante do herói. Este pode ser denominado de diferentes maneiras, como nobre delinquente, homem fatal, bandido generoso, anjo caído e herói byroniano, mas o que perdura é que este herói dos vícios ou anti-herói, em oposição ao herói clássico, basta-se a si mesmo e já não precisa mais compactuar com o demônio, pois ele é a própria encarnação daquele por meio do satanismo. Satanás não se dá por vencido; ao contrário, retorna com mais vigor e metamorfoseado numa versão mais atualizada.

O Romantismo na Espanha: entre conservadores e liberais

Nos primórdios do século XIX, a Espanha representava uma parte do território europeu de caráter bastante exótico cujas peculiaridades não tinham sofrido ainda a descaracterização que a Revolução Industrial levava a outras partes da Europa. Mas esses aspectos

diferenciais que a Espanha preservava passaram a ser notados, sobretudo, a partir dos acontecimentos políticos que tiveram início com a invasão francesa e que acabaram por romper o isolamento da Espanha em relação ao restante da Europa, atraindo viajantes do mundo todo.

As viagens à Espanha no século XIX constituem um tópico de suma importância para compreender o mito romântico que se criou sobre o país. Antes da invasão napoleônica, em 1808, a Espanha não atraía os artistas ilustrados, que preferiam se deslocar para outras partes como Suíça, Itália, Inglaterra e França do que se aventurar por um país conhecido por sua terrível Inquisição. Contudo, a partir da reação popular contra o invasor francês inicia-se uma nova época política de afirmação nacional que reclama pelo fim de um império de dinastias estrangeiras, convertendo a Espanha em um palco de batalhas que atrai para si as atenções de uma Europa outrora indiferente.

Os viajantes que transitaram pelo território espanhol registraram em seus relatos aspectos que se converteram em lugar-comum na visão romântica europeia: a natureza agreste em oposição às cidades urbanizadas da Europa; o mundo dos palácios e ruínas frente ao novo; os castiços costumes frente ao cosmopolitismo; as tradições populares e folclóricas frente à uniforme urbanidade burguesa. A busca pelo diferente e pelo contraste é o que motivava os viajantes estrangeiros, alimentados por uma visão de mundo romântica que, segundo Michel Löwy (1990, p.12), configura uma matriz comum capaz de definir o Romantismo como uma certa “nostalgia das sociedades pré-capitalistas e uma crítica ético-social ou cultural ao capitalismo”. Essa visão de mundo romântica busca no passado pré-capitalista os valores perdidos pela sociedade moderna, tais como o papel das ligações afetivas e dos sentimentos em contraposição às relações mediadas pelo capital e outros valores éticos, estéticos e religiosos. Será, então, na literatura da Idade Média e no seu *Siglo de Oro* (XVI e XVII), o Século de Ouro espanhol, que o romantismo espanhol buscará aqueles valores abandonados pela sociedade capitalista, bem como a liberdade estética cerceada pelo classicismo literário.

Allison Peers (1954, v.1, p.26, tradução nossa), em sua *Historia del movimiento romántico español*, após enumerar alguns escritores que enfatizam o caráter romântico da literatura espanhola, conclui que

A tendência romântica do caráter espanhol manifesta-se em todas as fases e épocas de sua literatura, sobretudo, na Idade Média, quando ainda começava a adotar uma forma definida e os ideais clássicos ainda eram deficientemente assimilados no Ocidente Europeu. Também se manifesta intensamente no período em que Espanha atinge a maior consciência de si e de maior triunfo de sua arte, no chamado Século de Ouro.

Este crítico refere-se ao Romantismo como uma característica do caráter espanhol já manifestada na Idade Média e no Século de Ouro espanhol, épocas que serão retomadas pelos escritores do movimento romântico do século XIX.

A cronologia tradicional costuma situar em meados do século XVIII a eclosão, na Espanha, dos preceitos literários ardentemente defendidos pelo Romantismo. Nessa época, instaura-se um movimento que ficou conhecido como “rebelião romântica” e que se caracteriza, a princípio, por um descontentamento em relação às imposições e preceitos neoclássicos para transformar-se, posteriormente, em uma verdadeira rebelião a esses preceitos. Outro movimento paralelo a esse, denominado *renacimiento romántico*, ansiava um retorno às formas e temas relacionados à Idade Média e ao Século de Ouro. A escola “salmantina” foi um importante núcleo de desenvolvimento de temas e formas que caracterizam o pré-romantismo espanhol e em que se destacam escritores como José Cadalso, José Iglesias de la Casa, Gaspar Melchor de Jovellanos e Juan Meléndez Valdés.

Ainda que a volta aos temas medievais não possa ser considerada uma característica exclusivamente romântica, Peers assinala essa tendência medievalista no renascimento romântico espanhol pois, na medida em que o século XVIII findava, o número de dramas medievais parecia crescer e, dentre eles, eram cada vez mais escassos

os que se acercavam do tipo neoclássico, tanto na forma quanto no assunto. Além do drama, a poesia também retoma elementos medievais e, na primeira metade do século XIX, predomina na literatura espanhola a publicação de um grande número de *romanças*. As romanças eram composições poéticas, de origem medieval, anônimas e populares, formadas por estrofes com dois versos de 16 sílabas em rima assonante que se transformaram em quatro de oito sílabas e que foram adotadas em todos os gêneros literários. Corresponderam a uma das formas favoritas de versificação teatral no Século de Ouro e, ainda que renegada pelos ilustrados, volta com toda vitalidade nos séculos XIX e XX. *El moro expósito* (1834), de Ángel de Saavedra, é uma das principais obras do renascimento romântico, revelando em seu prólogo, escrito por Antonio Alcalá Galiano, o espírito patriótico que envolveu esta corrente e que se evidencia não apenas no colorido local presente na obra mas na defesa que Galiano faz da poesia medieval e do teatro antigo como literaturas genuinamente nacionais (Peers, 1954, v.1, p.271). Em Espronceda podemos observar, por exemplo, o renascimento dos temas medievais em sua lírica nos “Fragmentos de um poema titulado El Pelayo” e também na prosa de *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*.

Uma das principais características do Século de Ouro é a manifestação de uma corrente de cunho nacionalista que se expressa, sobretudo, no colorido local de suas produções dramáticas, destacando-se, por exemplo, nas obras de Calderón, Lope de Vega e Cervantes. A esse respeito, Peers (ibidem, p.117, tradução nossa) apresenta o juízo crítico do neoclássico Pedro Estala, presente no Prólogo de *El Pluto* (1794), acerca da comédia de Lope de Vega: “Diga o que quiser o pedantismo e a preocupação, mas o fato é que retirou a mantilha de nosso teatro, enobreceu o cenário, introduziu a pintura de nossos atuais Costumes e, com a fecundidade de sua invenção, abriu caminho aos grandes para que formassem um teatro característico de nosso tempo”. O retorno ao Século de Ouro durante o período romântico corresponde à gradativa extinção do gosto popular pelos dramas franceses, beneficiada pelo contexto político que acentuou o descaso em relação a essas obras, principalmente,

nos anos de 1808 a 1814, com a invasão francesa e a Guerra de Independência. Dentre os autores do Século de Ouro retomados pelo renascimento romântico destacam-se Tirso de Molina, Lope de Vega e Calderón de La Barca, cujas obras foram objeto de novas publicações a partir do século XVIII.

Tanto o medievalismo quanto o retorno ao Século de Ouro apresentavam temas e formas que iam ao encontro dos ideais românticos na literatura e contribuíram, sobretudo, para a ruptura com os padrões clássicos. Tais características comporiam a base da revolução romântica espanhola. No entanto, nos anos de 1835-37, o teatro do Século de Ouro vai cedendo espaço ao drama romântico nacional e à tradução de obras estrangeiras, o que também significa dizer que o renascimento romântico vai sendo substituído pela rebelião romântica.

Embora se possam notar reminiscências do teatro clássico do Século de Ouro em um dos mais famosos dramas desse período, *Don Álvaro*, de duque de Rivas, sua liberdade formal alcançava níveis jamais vistos na Espanha do século XIX e chegava ao seu apogeu com o drama *El trovador* (1836), de García Gutiérrez. Predomina nesse drama um extremo subjetivismo, retratado por meio dos impulsos incontroláveis de seus misteriosos e inquietos personagens (Peers, 1954, v.1, p.435). Convém lembrar, ainda, de obras como a de Martínez de la Rosa, *Aben Humeya* (1836), peça em que se destaca a cor local ao “apresentar toda uma gama de cenários de uma variedade extraordinária, cada uma em seu distinto ambiente: a mourisca casa de campo, a gruta iluminada com lanternas, a multidão turbulenta diante do ilustre faquí, a mesquita de Cadiar e o salão do castelo” (ibidem, p.437, tradução nossa).

Na historiografia literária espanhola encontramos, com frequência, a referência a um romantismo tardio na Espanha em relação à Inglaterra, Alemanha, Itália e França. Na introdução de seu livro *Espronceda y Lord Byron* (1951), Esteban Pujals (1951) apresenta um panorama em que situa o atraso do romantismo espanhol face à vida dos grandes vultos do romantismo europeu e circunstancia esse descompasso nos acontecimentos políticos que constrangeram a intelectualidade liberal na Espanha:

O Romantismo foi muito mais prematuro na Inglaterra do que na Espanha. Em 1832, ano geralmente considerado como marco inicial dessa corrente em nossa pátria, o romantismo inglês estava praticamente entrando em seu ocaso. Já havia produzido duas gerações de grandes poetas e ainda que os do primeiro grupo estivessem vivos e que o mais importante deles ainda fosse gozar de uma longa existência, a modalidade romântica ia cedendo o terreno à Era vitoriana. O ano de 1832 é também o ano da morte de Goethe. A notícia chega aos ouvidos de Walter Scott, que descansava na Itália, e que, como um presságio, regressa prontamente à sua pátria, onde morreria seis meses depois. Itália e França já eram românticas. Na Espanha, diante dos rumores de que se aproximava a morte de Fernando VII, Maria Cristina passa a conceder anistia aos liberais exilados, abrindo as portas ao Romantismo. (Pujals, 1951, p.1, tradução nossa)

Alguns acontecimentos políticos e mesmo militares convergiram para postergar o desenvolvimento do romantismo na Espanha no início do século XIX. Uma vez derrotada a invasão napoleônica, o reinado de Fernando VII mergulha a Espanha num período de tirania que leva ao exílio a intelectualidade liberal. Assim, enquanto o movimento romântico fazia grandes progressos na França, o desenvolvimento da literatura espanhola ficava estagnado, e aquele caráter cosmopolita, típico do Romantismo, não podia manifestar-se, uma vez que a imprensa sofria forte censura e proibia-se a circulação de livros e revistas estrangeiras. Somente após a morte do soberano, em 1833, os escritores exilados retornam à Espanha e encontram o país bastante receptivo às literaturas estrangeiras. A atmosfera romântica nos anos posteriores à morte de Fernando VII esteve marcada pela efervescência política, pelas tertúlias, pelo Ateneo e pela crescente quantidade de periódicos literários que surgiam.

Esse florescimento literário também seria alavancado por um expressivo desenvolvimento da alfabetização na Espanha que, conforme Botrel (1993, p.70), passa de 600 mil alfabetizados em 1800 a 3 milhões em 1860. O maior número de alfabetizados coincide com o crescimento urbano que se caracteriza pela aparição de gabinetes

de leitura, teatros e outras atividades que valorizam o ócio e refletem a vida do burguês. Cabe assinalar também que apesar de todas as tentativas de popularização da literatura, ela ainda não havia atingido em meados do século as camadas mais baixas, pois o público leitor desses romances eram os grandes proprietários, os aristocratas, alguns membros do exército e poucas pessoas da classe urbana local.

Dentre as revistas espanholas do Romantismo, a historiografia literária confere destaque a *El Europeo* (1823-24). Embora de vida curta, esta revista tinha a intenção de inserir a Espanha no panorama artístico europeu do século XIX, além de tentar conciliar clássicos e românticos, que se gloriavam constantemente nos periódicos. O panorama jornalístico da primeira metade do século XIX apresentado por Peers nos dá mostras da contenda travada entre clássicos e românticos. Espronceda teve uma participação ativa em alguns periódicos como *El Siglo* e *El Artista*. A esses se opunham outros de caráter mais conservador como *La Estrella* (1833-4), *El Eco del Comércio* (1834) e *La Abeja*.

As tertúlias constituíam também outra forma de divulgar a estética romântica nas quais os escritores se reuniam para debater a esterilidade que as circunstâncias políticas do governo fernandino impunham à literatura, bem como a submissão dos escritores daquela época ao pseudoclassicismo francês. Cronologicamente, a primeira dessas tertúlias foi a que em 1827 reunia vários escritores na casa do tradutor de Bouterwek, José Gómez de la Cortina. Outro importante círculo de literatos foi o *Parnasillo*, inaugurado no final de 1830 no Café del Príncipe. Seus fundadores foram José María de Carnerero, Juan de Grimaldi, Manuel Bretón de los Herreros, Antonio Gil y Zárate, Serafín Estébanez Calderón e Mesonero Romanos. A esses se uniram outros jovens que também foram se destacando na carreira política, artística e literária, tais como Larra, Escosura, Ventura de la Vega, Espronceda, Miguel de los Santos Alvarez, Antonio María Segovia, Eugenio de Ochoa e Jacinto Salas y Quiroga. Segundo Peers (1954, p.371), os membros do *Parnasillo* mantinham pontos de vista diversos e não se organizaram no sentido de construir uma literatura nova e estável.

O romantismo conservador da primeira fase que, na Espanha, resgata os ideais cristãos e o espírito cavaleiresco medieval evolui gradativamente para um romantismo liberal que se converte prontamente em bandeira de oposição ao regime absolutista de Fernando VII. Os anos de 1830-40 representam o período áureo da rebelião romântica em todos os gêneros.

José de Espronceda y Delgado (1808-1842) viveu durante os reinados de Fernando VII (1808, 1813-1833), de José Bonaparte (1808-1813) e de Isabel II (1833-1843). O caráter extremamente político que imprimiu à sua obra reflete um período de intensa turbulência social que a Espanha atravessou a partir da Guerra da Independência (1808-1814). Após a ocupação da Espanha por Napoleão e suas tropas, ocorreu uma rebelião civil que resultou na criação de uma Junta Central capaz de substituir a soberania monárquica. Diante desse quadro, Napoleão decide nomear como rei da Espanha seu irmão José e estabelecer uma Constituição. Começa, assim, uma resistência popular armada, reforçada com a ajuda dos ingleses, contra a ocupação francesa. As persistentes e eficazes guerrilhas contra o exército de Napoleão e o desgaste da campanha deste na Rússia, em 1812, obrigaram a retirada de seu exército da península em 1814.

Em 1812 foi promulgada a primeira Constituição Espanhola redigida pelas Cortes de Cádiz e que estabelecia o regime de monarquia constitucional. Surge, nesse contexto, a luta que se travou entre absolutistas e liberais. Os primeiros desejavam a restauração do absolutismo e os segundos eram partidários da constituição.

Com a entrada de Fernando VII após a retirada das tropas de Napoleão, em 1813, a Espanha sofre um golpe de estado e a constituição é anulada pelo monarca, que restaura as instituições do antigo regime absolutista. Diante da repressão absolutista, os liberais passam a organizar sociedades secretas, bem como revoltas armadas por meio do apoio de alguns segmentos liberais do exército. Várias rebeliões fracassaram, exceto a do general Riego, em 1820, que restabeleceu o governo constitucional. Esse governo durou apenas três anos (1820-1823) e ficou conhecido como *El trienio liberal*, pois os constantes ataques aos absolutistas e a divisão dos liberais em moderados e

progressistas enfraqueceram o governo, impedindo que os projetos prosseguissem normalmente.

Em 1822, em resposta ao pedido de ajuda do monarca espanhol à Santa Aliança, um exército francês, os Cem Mil Filhos de São Luís, invadiu a Espanha e restabeleceu o absolutismo de Fernando VII. Foram dez anos de regime absolutista (1823-1833) conhecidos como “a década ominosa”, que correspondem ao período de exílio de Espronceda.

Após a morte de Fernando VII, em 1833, a Espanha enfrentou o problema do impedimento jurídico da sucessão feminina ao trono já que Fernando tinha apenas uma filha para substituí-lo, Isabel. Para que ela assumisse o trono foi preciso enfrentar seu tio Carlos, que não a reconhecia como rainha, e este fato deu origem a dois partidos: os isabelinos ou liberais e os carlistas ou tradicionalistas, partidários do absolutismo. Com a ajuda do Convênio de Vergara, firmado por chefes do exército, é estabelecido o reinado de Isabel II (1833-1868), assim como o regime constitucional. Surge, novamente, uma cisão entre os liberais resultando, por um lado, nos moderados, que queriam compartilhar o poder entre as cortes e, por outro, nos progressistas, que defendiam a soberania das cortes. Outro partido surgiu no final do reinado, os democratas, adeptos do sufrágio universal.

A instabilidade política foi uma constante no governo de Isabel II e, durante o período de menor idade (1833-1844), sua mãe, Maria Cristina, entregou o poder aos moderados. Somente após a entrada dos progressistas no governo (1837) foram implantadas importantes reformas, como uma nova constituição e a desamortização eclesiástica, ou seja, a apropriação dos conventos por parte do governo e sua venda pública.

Vida e obra de José de Espronceda

Espronceda nasceu em Almendralejo (Badajoz), no dia 25 de março de 1808. Iniciou seus estudos em 1821 num colégio privado

e passou, em 1823, a estudar no colégio da rua Valverde, fundado por Alberto Lista, José Mamerto Gómez Hermosilla e Juan Manuel Calleja. O primeiro, que já era seu professor no colégio, além de renomado poeta e crítico literário, exerceu poderosa influência sobre Espronceda, sobretudo no começo de sua carreira literária. Alberto Lista y Aragón (1775-1848) é considerado por Peers (1954, v.2, p.56, tradução nossa), como “uma das personalidades literárias mais enigmáticas de sua época e violentamente antirromântico”.

Contrariando essa opinião, ainda que pese sua formação rigorosamente clássica, os biógrafos de Lista, de um modo geral, lhe atribuem uma personalidade receptiva à diversidade, bem como certo ecletismo no exercício de sua magistratura, o que teria possibilitado a seus discípulos o acesso à liberdade estética apregoada pelo Romantismo. Devido à sua concepção estética, Lista apresenta uma obsessiva preocupação com a lapidação do verso e com a palavra exata, como lhe ensinaram as inúmeras traduções e imitações que realizou dos clássicos.

No colégio de Lista, Espronceda estudou várias línguas estrangeiras, dentre elas o francês, o grego, o latim e o inglês. A experiência que Espronceda adquiriu no colégio de San Mateo foi decisiva para o desenvolvimento de seu talento literário, o qual foi incentivado também pelas apresentações que realizou na Academia del Mirto, fundada em 1823. Segundo Guillermo Carnero (1999, p.44, tradução nossa), “nela eram comentados os preceitos neoclássicos e realizadas leituras dos clássicos espanhóis do século XVI e dos mestres da época de transição entre o XVIII e o XIX”.

As primeiras composições poéticas de Espronceda, como “El Pelayo”, revelam a influência da educação de Lista, marcada pelos princípios classicistas que o fizeram enveredar, num primeiro momento, em direção a um romantismo histórico. Este último concebia a Idade Média como uma época de idealismo, barbárie e heroísmo em oposição ao mercantilismo do século XIX.

Em 1823, Espronceda filia-se à sociedade secreta Los Numantinos e é condenado a cinco anos de prisão no convento de Guadalajara por conspirar contra o governo de Fernando XVII. No entanto,

graças à intervenção de seu pai, que era militar, permanece apenas alguns meses de reclusão no referido convento.

Em consequência do clima de insegurança gerado pela política da época, ou levado por seu “instinto de ver mundo”, tal como se refere o próprio escritor em seu artigo “De Gibraltar a Lisboa”, Espronceda decide viajar a Lisboa em 1827, onde se relaciona com os conspiradores espanhóis ali residentes, sendo expulso do país e trasladando-se a Londres no mesmo ano, onde residia aquela que seria o grande amor de sua vida, Teresa Mancha. Ela casa-se, em 1829, com um comerciante espanhol, e nesse mesmo ano, Espronceda dirige-se a Paris, onde sob o comando do revolucionário liberal Torrijos esteve constantemente ligado às ações dirigidas contra o absolutismo. Torrijos organizou uma junta em Bayona a fim de comandar um levante popular contra o regime fernandino em várias regiões espanholas e, em novembro de 1831, desembarcou em Fuengirola, onde foi interceptado por tropas realistas e, posteriormente, fuzilado. Este acontecimento está registrado num soneto do poeta, “A la muerte de Torrijos y sus compañeros”, cujos tercetos finais estão cheios de indignação e desejo de vingança:

*Espanoles, llorad; mas
vuestro llanto Lágrimas de
dolor y sangre sean,
Sangre que ahogue a siervos y opresores,*

*Y los viles tiranos, con
espanto Siempre delante
amenazando vean*

Alzarse sus espectros vengadores. (Espronceda, 1954, p.28)

Na edição das *Poesías* de José de Espronceda (1984), organizada por Juan Maria Diez Taboada, este nos informa acerca de uma carta que o poeta publicou em 1836 na qual se refere aos seus princípios políticos, assinalando sua participação, junto aos liberais da época, na revolução de julho de 1830 que tentou destronar os Bourbons,

bem como na “intentona” falida de Joaquín de Pablo, o Chapalangarra, que pretendia realizar uma ação guerrilheira na Espanha a partir dos Pirineus. Chapalangarra morreu em combate e Espronceda conseguiu escapar, conseguindo entrar clandestinamente na Espanha por um município navarro próximo a Aoiz. A esse episódio Espronceda também dedicou um emocionado poema, em que trata da morte de seu companheiro. “A la muerte de Don Joaquín de Pablo (Chapalangarra)” encerra-se com os seguintes versos:

*Traición sólo ha vencido al valiente:
Sé nos astro de triunfo y de
honor, Tú que siempre a
los déspotas fuiste
Como a negras tormentas el sol.* (ibidem, p.29)

Quanto a Teresa, alguns biógrafos relatam que Espronceda a raptou e que em 1832 já viviam juntos em Paris, mas o episódio parece levantar várias dúvidas, pois há os que afirmam que não se tratou de um rapto mas de abandono de lar por parte de Teresa.

Após a frustrada tentativa de fomentar uma rebelião contra o governo fernandino desde os Pirineus, Espronceda retorna a Paris, onde viveu até 1833, ano em que regressa à Espanha, após a anistia concedida aos exilados. Considerando suas atividades como ativista político, é difícil compreender o motivo pelo qual o poeta, ao retornar à sua pátria, ingressa no Batalhão Real da Guardia de Corps. Contudo, em pouco tempo é expulso e desterrado de Madrid, indo cumprir a pena em Cuéllar, onde escreveu *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*.

Ao retornar a Madrid, envolve-se novamente em atividades políticas, o que lhe custa algumas semanas de prisão, mas logo é libertado. Nesse período, escreve alguns dramas como *Ni el tío ni el sobrino*, *Amor venga sus agravios* e *Blanca de Borbón*, além de intensificar sua atividade jornalística publicando artigos sobre política e poética em *El Siglo*, *El Artista*, *El Español* e *El Pensamiento*, todas revistas liberais de Madrid. Além disso, passa a frequentar o círculo literário El Parnassillo.

Em 1834 nasce sua filha Blanca, e em 1835 participa com a Milícia Nacional de um levante contra o governo do conde de Toreno. Em 1836 publica em *El Español* os primeiros versos de *El estudiante de Salamanca*. Separa-se de Teresa em 1837, que falece em 1839, vítima de tuberculose, ano em que o escritor alcança o grau de tenente na Milícia Nacional. Em 1840 continua exercendo uma intensa atividade política e literária e torna-se bastante popular ao publicar seu volume de *Poesías*. Em 1841, é nomeado secretário da embaixada em La Haya e eleito deputado suplente por Almería. Em 1842 falece em Madrid vítima de uma infecção na garganta.

A biografia de José de Espronceda e a do brasileiro Álvares de Azevedo, assim como a de muitos românticos, estão repletas de contradições e clichês. Nesse emaranhado de lendas e fatos que envolvem as biografias torna-se difícil distinguir realidade e fantasia. O século XIX concedeu às biografias uma atenção redobrada, já que vigorava a concepção determinista de literatura na qual a obra representava um retrato da vida de seu autor. Assim, realidade e fantasia se fundem nos mais diversos esboços biográficos.

Caballero Bonald (2002, p.11, tradução nossa) assinala: “o que mais me impressionou foi o conhecido, e não sei se verdadeiro, episódio que parece unir as mais inverossímeis extremidades entre a realidade e a fantasia românticas”. O autor refere-se a um episódio biográfico no qual, caminhando por uma rua de Madrid, descobre casualmente o velório de sua amada Teresa Mancha, fato que o teria marcado de uma tal maneira que escreve no *Diablo mundo* o célebre poema que revolucionaria a poesia romântica espanhola, o desabafo denominado “Canto a Teresa”, que se abre com os seguintes versos:

¿Por qué volvéis a la
 memoria mía, Tristes
 recuerdos del placer
 perdido, A aumentar la
 ansiedad y la agonía
 ¿De este desierto corazón herido?
 (Espronceda, 1954, p.99)

Segundo Caballero Bonald (2002, p.13), contribuíram para forjar a imagem romantizada do escritor não apenas os esboços realizados por seus biógrafos, mas também as histórias contadas pelo próprio poeta, fato que acabou por transformá-lo no protótipo do *byronic hero*.

Espronceda, desde sua iniciação na Academia del Mirto, já se conscientizara de que o reconhecimento literário viria junto com uma biografia singular, da qual Byron era o modelo da época. O estilo de vida do lorde inglês alimentava a fantasia romântica e sua participação nas lutas para a libertação da Grécia o convertia num exemplo máximo de mudança, ou seja, numa referência para os jovens poetas da sociedade de Los Numantinos que lutavam contra o absolutismo. Sem ignorar a vida romanesca de Espronceda, as inúmeras histórias que se vão somando à biografia do poeta contribuíram para forjar uma imagem de herói byroniano que compõe uma escala de valores que consiste em lutar em qualquer barricada em defesa da liberdade, repudiar convencionalismos e, sobretudo, amar e sofrer intensamente.

Embora tenha vivido apenas 34 anos, José de Espronceda deixou para a história da literatura espanhola uma extensa e variada bibliografia que compreende uma coletânea de poemas épicos e líricos, dramas, contos, romance, além de artigos jornalísticos sobre política e literatura.

A primeira mostra de seu gênio surgiu em 1825 durante seu confinamento no convento de Guadalajara e consistiu num extenso poema épico de tema histórico-medieval que denominou *Ensayo épico. Fragmentos de um poema titulado El Pelayo*. Essa obra, que segue os preceitos clássicos de versificação, foi concebida a partir de um plano traçado por Alberto Lista que, de acordo com a crítica esproncediana, não apenas incentivou Espronceda a escrever o poema épico El Pelayo, traçando com ele um plano conjunto de escritura e colaborando com algumas estrofes do poema, como também apresentou um papel de suma importância servindo de referência em suas primeiras e ousadas incursões literárias. O poema ficou inconcluso, restando-nos apenas seis fragmentos compostos, em

sua maioria, em oitavas reais. Espronceda retomou-o várias vezes mas resolveu abandoná-lo definitivamente em 1835, ano em que publica alguns fragmentos no periódico *El Artista*. Os seis fragmentos que o compõem vieram à luz somente em 1840, no primeiro tomo das *Poesías de Espronceda*, publicado por García de Villalta e Enrique Gil.

Os anos que precedem ao exílio do escritor (1824-1826) retratam a primeira etapa de uma breve mas esplendorosa carreira literária pautada, a princípio, pelos ensinamentos que os alunos da Academia del Mirto receberam de seus mestres, cujo método consistia na imitação dos grandes modelos da Antiguidade greco-latina. Também eram modelos os poetas espanhóis do século XVI, tais como Herrera e Fray Luis de León, e evidentemente, a clássica escola sevilhana que tinha Lista como um de seus maiores representantes vivos.

A conjuntura social e cultural espanhola naqueles anos de 1825 e 1826 não era nada favorável para um jovem poeta como Espronceda, já que se configurava o referido período “*ominoso*” da história da Espanha, cujos círculos intelectuais eram constantemente perseguidos e sufocados pela polícia, sobretudo em Madrid. Talvez, por esta e outras razões, ele continuasse ainda preso a uma poesia tradicional e clássica cujos exemplos podemos visualizar no manuscrito das *Varias composiciones de los Académicos del Mirto*, de posse de Santiago Montoto. Estas primeiras composições, ilustradas por sonetos como “A la noche”, “A Eva” e “A Anfriso en sus días” foram publicadas pela primeira vez em periódicos, no século XX, e posteriormente recolhidas pelo hispanista francês Robert Marrast em *Poésies lyriques et fragments épiques* (1969), figurando, atualmente, em todas as edições das *Obras poéticas de Espronceda*.

Não é possível perceber ainda, nessas produções, a centelha daquele que se tornaria, segundo J. García López (1961, p.449), o poeta “*de la desesperación y del entusiasmo*”. Para R. Marrast, essa primeira etapa da vida literária de Espronceda, marcada pela mediocridade da vida espiritual madrilenha, fez com que os jovens da Academia del Mirto seguissem exclusivamente os ensinamentos de Lista e os princípios neoclássicos.

Um novo alento viria marcar o estilo de Espronceda a partir das experiências vividas no exílio, que compreende o período de 1827 a 1833, cuja partida ele mesmo se encarregou de registrar em seu artigo “De Gibraltar a Lisboa: viaje histórico”. É uma pitoresca e divertida narração, publicada em *El Pensamiento* em 1841, acerca da viagem de navio rumo a Lisboa, na qual relata algumas aventuras que comporiam a série de histórias que ornamentam sua biografia de herói byroniano. Segundo Pujals (1951, p.202, tradução nossa), esse artigo resultou “no melhor da prosa de Espronceda, e de seu estilo, superior ao de Costumbres, denotando o vivo manancial das ironias de *El diablo mundo*”. No artigo “Costumbres”, publicado em *El Artista* em 1835, Espronceda descreve os costumes do povo andaluz, bem como as preliminares de uma procissão de Andújar.

Durante os anos de exílio, seu liberalismo político influencia decisivamente suas produções literárias, imprimindo-lhes certo patriotismo que figurará em suas produções posteriores. Esse caráter patriótico-liberal se manifesta, sobretudo, em produções como “A la pátria”, elegia datada em Londres, 1829, na qual o eu lírico refere-se à nostalgia da pátria, aludindo ao seu glorioso passado em oposição à decadência do presente, representada pela tirania de Fernando VII. A dor nostálgica em relação à pátria surge ainda em outro poema de 1829, “La entrada del invierno en Londres”. Há outros poemas, de cunho político, datados em Londres e Paris, que se referem diretamente a personagens históricas do momento. É o caso dos sonetos, já referidos, que dedicou à morte de Chapalangarra e Torrijos, escritos por volta de 1832 e que, devido à censura, permaneceram inéditos até 1834 e 1835 quando aparecem, respectivamente, nos periódicos *Gaceta de los tribunales* e *El Español*, ambos com títulos diferentes. Posteriormente, em 1840, foram recolhidos e publicados na edição das *Poesías*.

Em sua estada em Londres e Paris, o escritor tomou conhecimento das novidades literárias que circulavam por toda a Europa, e apesar de não gostar da comparação direta com Byron, é certo que lia as obras do lorde inglês e se deleitava com elas a ponto de servirem-lhe de inspiração para muitas de suas composições, sobretudo nos anos que se seguiram ao exílio. Esteban Pujals (1951, p.2) assinala

que o período de 1829-33 é a época do apogeu byroniano na França. Contudo, os estudiosos da obra esproncediana, inclusive o próprio Pujals, advertem que a produção do exílio, tão suscetível às influências estrangeiras, não apresenta ainda uma relação de proximidade com o byronismo circundante. Ao contrário do que se poderia pensar, Espronceda não renunciou, no período de exílio, à sua formação neoclássica, acrescentando a ela, segundo Guillermo Carnero (1974), dois ingredientes a mais: o medievalismo que se manifestaria em sua tragédia *Blanca de Borbón* e no romance histórico *Sancho Saldaña*, e o ossianismo presente em seus poemas.

A fortuna crítica de Espronceda assinala como exemplos de principais traços ossiânicos os poemas “Himno al Sol” e “Oscar y Malvina”. Este último foi intitulado pelo próprio poeta uma “imitação do estilo de Osián” e, segundo Marrast (1970), sua composição data de 1830 ou 31, embora publicado pela primeira vez em 1837 no periódico *El Español*.

A produção literária de Espronceda durante os anos de exílio resume-se a alguns poemas patrióticos e líricos, novos fragmentos de “El Pelayo” e uma tragédia intitulada *Blanca de Borbón*. Essa tragédia, composta por volta de 1831, foi publicada somente em 1870 por Blanca de Espronceda, filha do escritor. A versificação em hendecassílabos segue os preceitos neoclássicos, mas a composição das personagens e a ambientação, segundo Patrício de la Escosura, apresenta a influência do teatro de Shakespeare, dando à obra um caráter híbrido. A crítica esproncediana assinala também outras fontes que se aproximam do repertório utilizado pelo escritor nesse drama, dentre elas, Tasso, Schiller e Alfieri.

A volta de Espronceda à sua pátria representa o início de uma nova etapa em sua vida política e literária. Passa a frequentar assiduamente a tertúlia madrilenha mais famosa da época, El Parnasillo, círculo em que estabelece relações com os grandes intelectuais e literatos daquele momento. Contudo, quando Espronceda retorna, em março de 1833, ainda vivia Fernando VII, e devido a uma manifestação de descontentamento político do escritor em relação ao governo, ele acaba sendo expulso da Guardia de Corps e desterrado a

Cuellar, onde permaneceu até a morte do soberano, em setembro de 1833. Durante seu desterro, Espronceda escreve *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*, publicado em 1834, que surge incorporado a um gênero literário em voga, o romance histórico, que teve em *El Rodrigo* (1793), de Pedro Montegón, seu principal precedente na Espanha.

O romance histórico apresenta como diferencial uma combinação entre personagens históricas e fatos verídicos com uma trama composta de personagens e acontecimentos fictícios. De um modo geral, os críticos de Espronceda têm vinculado *Sancho Saldaña* à mesma linhagem de Walter Scott, traçando paralelos com *Ivanhoe*. Contudo, os estudos atuais sobre a obra mostram que os paralelos que não se restringem a Scott, Byron e outras fontes estrangeiras, mas há uma inegável vinculação à tradição picaresca espanhola. Além disso, a crítica assinala o fato de que a obra de Espronceda, outrora desigual, começa a partir desse momento a caminhar para uma grande modulação ficcional que vincula Sancho Saldaña a Félix de Montemar, protagonista de *El estudiante de Salamanca*, sua obra de maior repercussão, publicada posteriormente, em 1840.

Ao retornar a Madrid, Espronceda participa ativamente de uma série de empresas políticas e literárias fundando, em 1834, o periódico *El Siglo*, que contou com a colaboração de seus amigos Núñez Arenas, Ventura de la Vega e Ros de Olano. Ainda que de vida efêmera – dura apenas seis meses por causa da censura –, o periódico foi uma referência importante na história da literatura espanhola por manifestar a ideologia romântica, combatendo o racionalismo do século XVIII.

Data de 1834, também, a estreia da obra dramática *Ni el tío ni el sobrino*, escrita com a colaboração de Ros de Olano. É uma comédia em três atos e escrita em octossílabos que não foi muito bem acolhida pelo público da época, mais afeito às produções clássicas. Além disso, a crítica de Larra em *La Revista Española*, publicada após a estreia da peça, contribuiu para acentuar a ideia de que a ela não recebera o merecido acabamento. Mas Espronceda não desiste de colocar sua pluma a favor da dramaturgia, e em 1838 é representada no Teatro del Príncipe outra peça escrita em parceria com seu

amigo Eugenio Moreno López, intitulada *Amor venga sus agravios*, que constituída de cinco atos escritos em prosa, insere-se no gênero histórico e procura retratar a corte de Felipe IV. Apesar do êxito, a crítica da época aponta demasiada preocupação com os detalhes e falta de integração entre as partes, que impossibilitariam a composição de um todo verossímil.

Os anos de 1835 e 1836 marcam o apogeu da fama de Espronceda como escritor e como homem político. Em 1835 Ochoa e Madrazo fundam o semanário *El Artista*, no qual Espronceda colabora intensamente com textos em prosa: “La pata de palo” (conto); “Costumbres” (artigo); “El pastor Clasiquino” (sátira); além de textos em verso como “Fragmentos de El Pelayo” e “La canción del pirata”. Esta última contribui para aumentar ainda mais a popularidade do escritor, o que se deve não apenas à sua linguagem mais solta e desprovida da métrica neoclássica de suas composições anteriores, como também à defesa que faz da liberdade e da rebeldia religiosa, social e política. Nos poemas mais intimistas verificar-se-á uma tendência a acentuar o desencanto e o fastio perante o amor, como podemos observar em “A una estrella” (1838) e “A Jarifa en una orgía” (1840).

Tudo indica que Espronceda começa a perfilar sua obra em direção a um romantismo menos conservador, desprendendo-se dos temas medievais e desembocando na corrente que se convencionou chamar de “rebelião romântica” ou “titanismo”, cujos maiores expoentes serão as canções que começa a publicar a partir de 1835, bem como suas obras *El estudiante de Salamanca* (1840) e *El diablo mundo* (1841). O poeta publica suas canções, a partir de 1835, não apenas em *El Artista* mas também em *La Revista Española*, em que figuram “El mendigo” e “El verdugo”. Em 1836, em *El Español*, surgem “El reo de Muerte”, um fragmento de *El estudiante de Salamanca*, o “Epitáfio a don Pablo Iglesias”, a elegia “A la Patria” e dois fragmentos do “Canto del cruzado” com o título de “El templario”.

El estudiante de Salamanca é um longo poema narrativo e dividido em quatro partes nas quais o poeta apresenta o mais satânico de seus personagens, Don Félix de Montemar. Provavelmente

inspirado no mito espanhol do Don Juan, este personagem parece encarnar uma força sobrenatural e com ela praticar as mais cruéis façanhas, rebelando-se contra todas as convenções sociais.

Na medida em que aumentava a experiência literária de Espronceda ao colocar em prática a aprendizagem trazida dos anos que passou em Londres e Paris, mais ambiciosos eram os seus projetos. *El diablo mundo* surge como resultado de um audacioso projeto do escritor e figura, em sua recepção crítica, entre “*A vida é sonho*, de Calderón, e o *Fausto*, de Goethe, entre *O ingênuo*, de Voltaire e o ideário poético-social de Victor Hugo a partir do *Hernani*, entre o ‘prestígio de ser livre’ de Byron e o ‘bom selvagem’ de Rousseau” (Bonald, 2002, p.118, tradução nossa). Com *El diablo mundo*, o escritor aspirava realizar um poema épico e, ao mesmo tempo, um monólogo pessoal que resultou na inserção, no II Canto do poema, da famosa elegia intitulada “Canto a Teresa”. O poema de 5.805 versos ficou inacabado, restando-nos apenas uma introdução e seis cantos. Foi publicado primeiramente em fascículos nos periódicos madrilenos, de 1840 a 1841, e teve uma segunda edição em dois volumes, em 1841.

Na vida política, Espronceda apresenta, nesse período, escritos que lhe renderam um aumento considerável de popularidade. É o caso do folheto “*El Ministerio Mendizábal*” (1836), publicado pela imprensa de Repullés. Nesse folheto, muito elogiado por Mariano José de Larra, o escritor registra sua indignação com a política financeira de Juan Álvarez Mendizábal, ministro da fazenda do governo de Toreno (1835) que, voltada para a desamortização dos bens eclesiásticos com a intenção de promover maior distribuição de renda, acabou gerando, ao contrário, uma nova acumulação de riquezas nas mãos dos poderosos, que compraram as propriedades do governo. Tal fato não passou despercebido pelo poeta, que levantou a voz em nome dos oprimidos, registrando sua desilusão ao sentir-se traído por um governo no qual os liberais haviam depositado tanta esperança.

Em 1840 Espronceda dá uma demonstração de liberdade e patriotismo ao publicar em *El Labriego* seu poema “*El Dos de Mayo*”. Segue fervorosamente sua militância política apesar das

constantes derrotas sofridas pelos republicanos. Em 1841 aceita ser secretário da delegação espanhola nos Países Baixos e em 1842 é nomeado deputado pelas Cortes de Almería. Nesse mesmo ano falece vítima de uma grave enfermidade na garganta. Porém, a despeito de sua prematura morte aos 34 anos, já estava consagrado como um grande nome do romantismo espanhol pelo êxito de suas obras e pelo reconhecimento de que ali se encerrava precocemente uma vida tipicamente romântica em todos os seus aspectos.

O Romantismo no Brasil: dos indianistas aos byronianos

O Brasil chega ao século XIX ainda como colônia de Portugal, condição que impedia totalmente o intercâmbio comercial com outras nações além da metrópole. No aspecto cultural, esse isolamento era agravado pela absoluta ausência de qualquer meio de produção e difusão de cultura. Mas esse quadro começa a mudar em decorrência da invasão napoleônica na Europa, que no Brasil operaria mudanças bem contrárias daquelas que, como vimos, ocorreram na Espanha. É que na iminência da invasão de Portugal pelas forças de Napoleão, Dom João VI é forçado a transferir-se para o Brasil, acompanhado da corte e de todas as instituições de estado da Coroa Portuguesa. No âmbito cultural, os reflexos dessa mudança foram amplos e, depois de 1808, o Brasil assistiria à criação de seus primeiros cursos superiores, à instalação de tipografias outrora proibidas, à criação de bibliotecas e ao surgimento dos primeiros jornais.

A chegada de estrangeiros instruídos, como cientistas, pintores e homens de negócio, trouxe a difusão, ainda que restrita a alguns círculos dirigentes, do conhecimento cultivado no restante do mundo, resultando prontamente na abertura da Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Esse contexto seguramente favoreceu o crescente desejo de autonomia que levaria à Independência do Brasil em 1822.

Com a independência política, a intelectualidade brasileira, sobretudo aquela ligada às artes e literatura, sentiu-se estimulada a

diferenciar-se culturalmente da antiga metrópole, identificada com a tradição clássica, e procurar em suas próprias raízes os elementos para a constituição de uma identidade própria. Antonio Candido (2002, p.21-2), em seu resumo sobre *O Romantismo no Brasil*, nos oferece um interessante quadro dos primeiros intelectuais que atuaram rumo à afirmação de uma identidade literária:

O primeiro a dar forma a esta aspiração latente foi Ferdinand Denis (1798-1890), francês que viveu aqui alguns anos e depois se ocupou das nossas coisas pela vida afora. No *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826) ele fundou a teoria e a história da nossa literatura, baseado no princípio, então moderno, que um país com fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deveria necessariamente ter a sua literatura peculiar, porque esta se relaciona com a natureza e a sociedade de cada lugar. Os brasileiros deveriam portanto concentrar-se na descrição da sua natureza e costumes, dando realce ao índio, o habitante primitivo e por isso mais autêntico, segundo Denis. Como modelos no passado, indicava os poemas de Basílio da Gama (1769) e Santa Rita Durão (1781), por terem assunto ligado ao indígena; quanto à prática no presente, ele próprio deu o exemplo no livro *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824), no qual inseriu o seu conto indianista “Les Machakalis”, primeira produção de um gênero que seria considerado, a partir da sua doutrinação, o mais nacional e o mais legítimo. Por intermédio de Denis, e de outros franceses que também viveram aqui, os brasileiros puderam sentir como o particularismo, inclusive sob a forma do pitoresco, se ajustava ao desejo de diferenciação e busca de identidade nacional.

Examinando as observações de Antonio Candido podemos perceber que o particularismo que caracterizaria a literatura brasileira está pautado no tratamento de dois temas principais, a natureza e o índio, ambos perfeitamente adequados à nova estética romântica. O índio surgiu para os românticos como opção temática oportuna naquele momento em que se buscava o que o país possuía de mais

autêntico. Retratado como “bom selvagem”, homem puro e de sentimentos nobres, o índio possibilitou a identificação do brasileiro com um passado honroso. Os escritores românticos o descreveram de forma idealizada, quase um cavaleiro medieval, considerando-o como componente único na mestiçagem com o português e utilizando-o para ocultar a presença negra, tão ostensiva no Brasil, mas considerada inferior e humilhante não só pela escravidão mas também pelos preceitos racistas e europeus de civilização.

O ano de 1836 é considerado o marco oficial do Romantismo no Brasil devido à publicação de uma revista científico-literária chamada *Niterói* por um grupo de jovens brasileiros residentes em Paris. Nessa revista, Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-82) publicou o “Ensaio sobre a história da literatura brasileira” que, junto ao prefácio da obra *Suspiros poéticos e saudades* (1836), do mesmo autor, formava um plano renovador para o início da literatura brasileira propriamente dita. Nesse processo de construção de uma identidade literária, cabe assinalar, além de Gonçalves de Magalhães, mais dois brasileiros que tiveram uma importância decisiva: Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco Sales Torres Homem. Os três estavam entre os fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838.

O plano de Gonçalves de Magalhães privilegiava não apenas as duas ideias de Dennis anteriormente referidas, como também a liberdade estética e o sentido religioso como parte da função moral da poesia. Apesar do desejo de reforma, o grupo da revista *Niterói* adotou uma posição bastante comedida em relação à estética romântica, o que possibilitou a convivência harmônica com a tradição neoclássica vigente no Brasil. A grande diferença foi a incorporação do sentimento patriótico e do desejo de autonomia, tanto que a mudança temática, que privilegiava o índio, continuou sendo escrita nos moldes tradicionais. Seria preciso esperar pelos poemas indianistas de Gonçalves Dias e pelos romances de José de Alencar para que essa temática se apresentasse sob uma verdadeira forma romântica.

O primeiro momento do romantismo no Brasil teve o mérito de disseminar a discussão em torno do problema da autonomia, que

acabou fundando a crítica literária no Brasil. No século XIX, o protótipo para os novos escritores brasileiros deixou de ser Portugal e as formas neoclássicas. Passou-se a adotar as ideias de um novo código estético que emanava da França, Alemanha e Inglaterra. Sensibilizados com o medievalismo católico de Chateaubriand, a rebeldia e satanismo de Byron e Hoffmann, a ficção histórica de Scott, os brasileiros traduziam, imitavam e criavam obras literárias apesar do ambiente e das condições em que escreviam, carentes de recursos e mesmo de público leitor para tais obras.

Até a década de 1840 predominou a tendência nacionalista da chamada primeira geração romântica, inspirada nas cadências do lirismo garretiano e no mito do bom selvagem, veiculado por Montaigne e Rousseau, e coroada pela poesia indianista de Gonçalves Magalhães e Gonçalves Dias. A partir de então a poesia começa a apresentar traços de um profundo subjetivismo à semelhança de Byron e Musset. É a denominada segunda geração romântica, formada em sua maioria por estudantes das academias de Direito, destacadamente daquela de São Paulo, que incorporaram a faceta rebelde do Romantismo. Dentre seus expoentes estão os poetas Bernardo Guimarães, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire e Álvares de Azevedo. Uma terceira geração, conhecida como condoreira, começava a despontar na década de 1860 a partir de Fagundes Varela, mais sensível do que os anteriores à poesia de caráter patriótico-liberal, aquela que teria em Castro Alves seu maior representante.

Dentre as características da chamada segunda geração romântica está o fato de integrar poetas nascidos ao redor de 1830 e de ser formada por poetas-estudantes. A vida desses poetas está marcada pelo destino trágico de morrerem jovens, em geral, vitimados pela tuberculose e pela sífilis. Adotaram um estilo byroniano real ou fictício, tanto na vida quanto na obra, o que lhes valeu uma série de lendas que, muitas vezes, tinham pouca ou nenhuma correspondência com a vida real de cada um.

O nascimento do poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852) ocorre no mesmo ano da abdicação de Pedro I, quando se inicia o período de regência, motivado pela menoridade do

sucessor, seu filho Pedro. Os estreitos laços de Pedro I com a Coroa Portuguesa e um turbulento período de revoltas de caráter republicano haviam levado o monarca a abdicar em favor de seu filho, que não completara ainda seis anos de idade, para disputar o trono português que assumiria sob o título de Pedro IV. O governo provisório que se seguiu enfrentou várias revoltas e, em 1840, a Assembleia Geral confirmou Pedro II como Imperador do Brasil.

A fim de fortalecer o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Januário da Cunha Barbosa propôs ao monarca o título de protetor do referido instituto, que foi aceito prontamente. Ubiratan Machado (2001, p.89) refere-se a esse fato assinalando que, desde então, Pedro II não perderia nenhuma de suas reuniões no Instituto durante todo seu reinado. Mas se a presença de Pedro II no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro contribuiria de fato para o seu fortalecimento, é também verdade que lhe acarretaria certo conservadorismo palaciano, sobretudo no sentido de privilegiar produções coerentes com um projeto de nacionalidade de matiz europeizante que, aliás, já estava presente na própria fundação do Instituto.

A paixão de Pedro II pelas artes o aproximava de poetas e prosadores, que recebiam dele a promoção de saraus literários no próprio Paço. Ubiratan Machado (2001, p.99), no esboço que traçou sobre Pedro II, assinala que

O mecenato de D. Pedro II era exercido por meio de bolsas de estudo, viagens ao exterior, sinecuras, financiamento ao estudo, edições de livros, subsídios. Difícil determinar o número de beneficiados, nos mais diversos ofícios. Ofereceu subsídios ao editor Paula Brito, assim como à revista *Guanabara*, de Gonçalves Dias, financiou viagens de estudo de dezenas de escritores, pintores e músicos, concedeu pensões especiais, algumas delas vitalícias, como a que recebia a poetisa gaúcha Delfina Benigna da Cunha.

Apesar da legião de admiradores, D. Pedro II ganhou também a antipatia de muitos escritores, dentre eles José de Alencar, que depois de perder algumas benesses da Coroa, chegou a esboçar uma

caricatura do monarca em sua obra *Guerra dos mascates*. Pedro II também não passaria imune pela pluma de Álvares de Azevedo, que escreveu um poema denominado “Rex Lugebit”, publicado em Lisboa no *Novo almanaque de lembranças luso-brasileiro para o ano de 1879*, com o título “Um Inédito d’ Álvares de Azevedo”. Esse poema não constava nas suas *Obras completas*, que nesse período já contavam com a quarta edição. Além disso, “Rex Lugebit” aparece incompleto no *Almanaque...* (1878, p.409-11), acompanhado de uma nota que afirmava:

[...] ostenta um sentimento democrático exaltado, e é por vezes menos respeitosa, senão injusta, para com o Sr. D. Pedro II. Por isto, principalmente, e também porque é extensa, a não publicamos toda, mas damos dela umas mostras que os amantes das letras agradecerão.

Raimundo Magalhães Jr., biógrafo de Álvares de Azevedo, refere-se a uma publicação desse poema em 21 de fevereiro de 1959 no *Correio da Manhã*. Contudo, não sabemos o motivo pelo qual o referido poema não figura, ainda hoje, nas *Obras completas* de Álvares de Azevedo.

Dizem que o imperador não nutria grandes simpatias pelos poetas byronianos por achá-los “politicamente incorretos”, acusando-os de exercer uma nefasta influência sobre a juventude da época. Esses poetas, fascinados pelas extravagâncias realizadas por Byron e seus personagens, aproveitaram-se da nevoenta Paulicéia para fundar, em 1845, a Sociedade Epicureia, que tinha como objetivo fomentar um estilo de vida boêmio, o qual resultou numa série de lendas e anedotas sobre os excessos cometidos pelos estudantes e que foram espalhadas primeiramente por Pires de Almeida em “A Escola Byroniana no Brasil”, uma série de artigos publicados no *Jornal do Comércio* mais de meio século depois. Brito Broca (s. d., p.27-8), ao retratar a vida social no século XIX, apresenta-nos o seguinte panorama da boêmia naquele tempo:

No Brasil, quase não chegou a haver uma boêmia romântica, que só se concretizou como um teor de vida literária entre 1875 e o fim do século. No Romantismo tivemos uma espécie de boêmia estudantil de caráter muito transitório, não indo além das extravagâncias e farras do curto período acadêmico. Deixando os bancos da Faculdade, os bacharéis procuravam montar suas bancas de advogado, seguir a magistratura ou tentar a política, enfim, tornar-se homens sérios, para os quais a própria literatura era qualquer coisa de pouco austero. Se escritores como Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães mantiveram ainda certo feitio boêmio, depois de formados, não o levaram a ponto de incompatibilizá-los com a vida burguesa. [...] A boêmia no Brasil começou, pois, tarde, quando Rodolphe e Marcel, os heróis de Murger, já tinham morrido, há muito, na França.

As observações de Brito Broca nos levam a crer que não havia uma tradição de boêmia no Brasil, mesmo durante o Romantismo. À diferença de Paris, nas primeiras décadas do século XIX, o Rio de Janeiro, capital do Império, não apresentava estabelecimentos requintados que pudessem oferecer uma vida noturna desse estilo aos artistas, ao contrário da capital francesa, com seus teatros, bordéis elegantes, restaurantes e cafés-concertos. Assim, há que se levar em conta o misto de folclore e realidade que pairou sobre a vida dos poetas estudantes da provinciana São Paulo do século XIX, pois a boêmia que se costuma afirmar parece ter sido mais imaginária do que real. É o que demonstram, por exemplo, as cartas que Álvares de Azevedo (2000, p.811) enviava à sua mãe em 1849:

[...] Enquanto no Rio reluzem esses bailes à *mil e uma noites*, com toda a sua magia de fulgências e luzes, para aqui arrasta-se o narcótico e único baile da *Concórdia Paulistana*.

Nunca vi lugar tão insípido, como hoje está São Paulo. Nunca vi coisa mais tediosa e mais inspiradora de *spleen*. Se fosse eu só que o pensasse, dir-se-ia que seria moléstia
– mas todos pensam assim. – A vida aqui é um bocejar infindo.

Não há passeios que entretenham, nem bailes, nem sociedades, parece isto uma cidade de mortos – não há nem uma cara bonita em janela – só rugosas caretas desdentadas – e o silêncio das ruas só é quebrado pelo ruído das bestas sapateando no *ladrilho* das ruas [...].

A insipidez do ambiente paulistano fez com que as repúblicas tivessem um papel primordial no fomento à boêmia e à literatura. O corpo acadêmico consistia num segmento diferenciado, com expressão intelectual e comportamentos próprios que o destacava de outros segmentos sociais de São Paulo, gerando, inclusive, alguns conflitos com a comunidade, que condenava certas extravagâncias praticadas pelos estudantes.

Ao estudar as relações entre literatura e contexto social, Antonio Candido (1959, p.23) formula a ideia de *sistema*, no qual surgem elementos capazes de originar uma literatura propriamente dita e que somente teriam existido no Brasil a partir das academias no século XIX, capazes de apresentar

[...] um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos) que liga uns aos outros.

O estímulo à produção literária mostrou-se cada vez mais intenso na saturnal São Paulo e resultou na criação de associações e revistas importantes desse período, tal como a Sociedade Acadêmica do Ensaio Filosófico (1850-64?), que teve Álvares de Azevedo como um de seus fundadores, e os *Ensaio Literários do Ateneu Paulistano* (1852-60).

Para melhor compreensão do que significou o contexto literário na época do poeta, vale reproduzir as palavras de Antonio Candido (2002, p.51) em sua síntese sobre *O Romantismo no Brasil*:

O decênio de 1850 viu também o que se costuma chamar, à maneira dos portugueses, Ultrarromantismo, tendência que vinha dos anos de 1840 e se expandiu nesse, numa espécie de literatura da mocidade, feita por jovens que, antes das atenuações inevitáveis trazidas pela “vida prática”, deram largas ao que alguns críticos cautelosos do tempo chamavam “os exageros da escola romântica”. Esses poetas levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar frequentemente 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. Do ponto de vista formal, é o momento de avanço da musicalidade no verso; quanto aos temas, manifesta-se pouco interesse pelo patriotismo ornamental e pelo indianismo, permanecendo vivo o sentimento da natureza e surgindo a atração pela morte.

Destaca-se no contexto supracitado a posição excepcional ocupada pelo poeta Álvares de Azevedo na contramão do pensamento crítico oficial, combatendo veementemente a ideia dominante de que a literatura brasileira resultava da combinação artificial entre indianismo e exotismo. Por isso, ironiza em *Macário* a plêiade de Gonçalves Dias ao mencionar que “nas margens e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração” (Azevedo, 2000, p. 550), revelando uma atitude crítica de tendência universalista e questionando alguns lugares-comuns da poesia romântica, cujo eco se faria perceber mais tarde quando Machado de Assis (1873) colocaria em dúvida, em seu “Instinto de Nacionalidade”, a consolidação das bases que constituiriam a literatura brasileira.

Vida e obra de Álvares de Azevedo

A precocidade do poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852) impressiona pelo volume de sua obra em relação ao seu tempo de vida. Produzida durante sua estada em São Paulo para

cursar a Academia de Direito, Maneco, como era chamado por seus familiares, deixou-nos uma obra poliédrica, composta por contos, poesias, teatro, ensaios literários, traduções, discursos e cartas. Não chegou a ser devidamente compreendido em seu tempo, tendo sido injustamente estereotipado como imitador de Byron e Musset pela crítica conservadora e biográfica do século XIX.

Nascido em São Paulo, filho de família abastada, Álvares de Azevedo passou a infância no Rio de Janeiro e transferiu-se para São Paulo em 1848, para começar seus estudos na Academia de Direito.

Durante os anos que passou no Rio de Janeiro, ocupou-se prontamente do estudo das línguas estrangeiras, o que lhe possibilitaria o contato com os originais das obras dos mais notáveis poetas do romantismo europeu. Vicente de Azevedo (1970, p.43), um de seus mais respeitáveis biógrafos, refere-se ao período em que o poeta passou no Colégio Stoll, no Rio de Janeiro:

Sente-se feliz o biógrafo de Álvares de Azevedo em transcrever as cartas do Sr. Stoll, estrangeiro, que, dedicando-se ao magistério, sabia conhecer os alunos e apreciá-los. A carta que segue terá a virtude de convencer o leitor de que o diretor do Colégio Stoll não era lisonjeiro e, apenas, verificava os progressos do aluno: “Recebi a visita do Sr. Guimarães que, admirado pelos progressos de vosso pequeno Manoel, quis confiar-me os seus dois filhos. Verdadeiramente, Maneco é o meu orgulho. Mais de quarenta pessoas me felicitam pelas maravilhas que dêle consigo”. “Eu ouvi um de seus alunos, dizem-me, e isso é bastante admirável ver como êle fala francês, inglês, declama, sabe história e geografia.”

O entusiasmo pelas línguas e culturas estrangeiras pode ser observado nas cartas em inglês e francês que o jovem escrevia à sua mãe quando ainda era estudante no colégio do professor Stoll.

Em 1844, após alguns problemas de saúde e a pedido dos médicos, transfere-se para São Paulo com seu tio José Inácio Silveira da Mota, lente da Faculdade de Direito. Nesse mesmo ano, Vicente de Azevedo (ibidem, p.44) menciona que Maneco “prestou perante o

Curso Anexo à Faculdade de Direito os exames de francês, inglês e latim, não completando os preparatórios por não ter a idade requerida para a matrícula no curso jurídico”.

O período que compreende os anos de 1845 a 1847, Álvares de Azevedo passou estudando no internato do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, onde recebeu, a 5 de dezembro de 1847, o grau de Bacharel em Letras. Os anos decisivos reduzem-se às suas experiências de acadêmico na Faculdade de Direito em São Paulo, de 1848 a 1851. Ao contrário do que diz a lenda de libertino que se espalhou, a leitura de suas cartas e o volume de sua obra atestam que ele viveu grande parte de seu tempo imerso num mundo de ficção. É possível que o capítulo dos amores tenha sido como uma página em branco em sua vida e não tenha conhecido, como Espronceda, o significado dos excessos que um ser humano pode cometer em nome do amor. Essa é a conclusão a que chegamos ao ler a carta que enviou, em 1848, a seu amigo Luís Antônio da Silva Nunes: “Eu sinto no meu coração uma necessidade de amar, de dar a uma criatura este amor que bate no peito. Mas ainda não encontrei aqui uma mulher – uma só – por quem eu pudesse bater de amores” (Azevedo, 2000, p.787).

Já em 1848, em seu primeiro ano de Faculdade, Álvares traduz o quinto ato de *Otelo*, de Shakespeare, e *Parisina*, de Byron, além de compor “O conde Lopo” e alguns poemas líricos. A partir disso, verifica-se uma crescente produção literária que chega ao seu auge no ano de 1850, como informa em carta ao amigo Silva Nunes, dizendo que escreveu “um romance de duzentas e tantas páginas; dois poemas, um em cinco e outro em dois cantos; uma análise do Jacques Rolla, de Musset; e uns estudos literários sobre a marcha simultânea da civilização e poesia em Portugal, bastante volumosos; um fragmento de poema em linguagem muito antiga, mais difícil de entender que as *Sextilhas de Fr. Antão*, noutra gosto porém, mais ao jeito do *The Rowley Poems*, de Chatterton” (ibidem, p.823).

O excesso de erudição que a obra de Álvares de Azevedo revela foi corroborado pela lenda de “filho da Academia” propagada por seu primo Jaci Monteiro no prefácio da segunda edição das *Obras* do poeta, publicada em 1862. Esta diz respeito ao nascimento de

Álvares de Azevedo em uma sala da Academia de Direito que servia de biblioteca. Tal lenda foi aclarada, posteriormente, pelo biógrafo Vicente de Azevedo em *Álvares de Azevedo – dados para sua biografia*, de 1931, em que o autor apresenta uma carta da irmã do poeta afirmando que este nascera na biblioteca da casa de seu avô materno. De qualquer forma, o fato de nascer em uma sala que servia de biblioteca dá início à erudição que o poeta fez questão de exibir.

Em uma das edições da *Lira dos vinte anos e poesias diversas*, José Emílio Major Neto (1999, p.55-8) dedica uma parte da apresentação da obra às referências literárias de Álvares de Azevedo e elenca quinze nomes de autores da literatura ocidental mais reiterados pelo poeta, entre os quais figuram franceses, italianos, ingleses, alemães e portugueses: Dante Alighieri, Pietro Aretino, Lodovico Ariosto, Bocage, Byron, Camões, Filinto Elísio, Goethe, Homero, Victor Hugo, Lamartine, Musset, George Sand, Shakespeare e Tasso. Não podemos esquecer de acrescentar as fontes espanholas às referências apontadas por Major Neto, especialmente, os dramaturgos do Século de Ouro espanhol, como Calderón de La Barca e Lope de Vega.

Em 1851, cursando o quarto ano de faculdade, pressente o fim trágico e, após passar umas férias na fazenda de seu tio-avô em Itaboraí, decide não regressar mais a São Paulo. Em 1852 Álvares instala-se no Rio para submeter-se a uma operação de retirada de um tumor na fossa ilíaca, à qual não resiste, vindo a falecer na manhã do dia 25 de abril do mesmo ano.

Sua obra, toda de publicação póstuma, está constituída por um conjunto de poemas reunidos sob o nome de *Lira dos vinte anos e Poesias diversas*, além de outros como “O conde Lopo”, “O poema do frade”, “O livro de Fra Gondicário”. Também escreveu narrativa em prosa como *Noite na taverna*, composta de contos fantásticos, e uma invenção dramática que intitulou *Macário*. Deixou-nos, ainda, o testemunho de sua faceta de crítico nos ensaios sobre “Jacques Rolla” e “Literatura e civilização em Portugal”, “Lucano”, “George Sand”, “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós” e o prefácio de “O conde Lopo”. Escreveu discursos acadêmicos, como aquele em comemoração ao aniversário da criação dos cursos

jurídicos no Brasil, apresentado em 11 de agosto de 1849, aquele pronunciado na Sessão da Instalação da Sociedade Acadêmica do Ensaio Filosófico, proferido em 9 de maio de 1850, além de outros discursos fúnebres nas ocasiões da morte de Feliciano Coelho Duarte e de João Batista da Silva Pereira. É de grande valia para a apreciação de sua vida e de sua personalidade o volume de cartas que escreveu para sua mãe, para a sua irmã e para seu amigo Luís Antônio da Silva Nunes, nas quais fala do ostracismo em que vivia na pacata São Paulo; das saudades da família; da falta de realização amorosa e de uma série de outros desejos e tormentas dos quais se alimentava seu espírito.

Ao contrário dos poetas nacionalistas como Gonçalves Dias e romancistas como José de Alencar, Álvares de Azevedo renovou as formas poéticas da literatura brasileira cantando a subjetividade, confessando os sentimentos íntimos, as decepções, as coisas prosaicas como o cachimbo, o conhaque e o quarto de estudante. A *Lira dos vinte anos* foi escrita a partir de um plano estético traçado pelo poeta que consistia na oscilação entre dois polos distintos, o sublime e o grotesco – em suas palavras, “verdadeira medalha de duas faces”. Na primeira parte da lira é patente o desejo de sublimação: o eu-lírico está distante de tudo que deseja, já que as coisas para serem sublimes não podem estar ao seu alcance. Por isso, figuram nesses poemas o par “amor” e “morte”, em que a amada é a “virgem pálida”, deitada sobre um “leito de flores”. Na segunda parte, a prostituta toma o lugar outrora ocupado pela virgem intocável e tudo passa ao alcance das mãos: o humor e a ironia tomam conta do espaço poético transformando a lira.

2

O MITO FÁUSTICO EM ESPRONCEDA E ÁLVARES DE AZEVEDO

Considerações sobre o mito e o herói mítico

O termo *mito* é empregado atualmente, dentre outros usos populares, como sinônimo de “ideia falsa, sem correspondente na realidade” (Ferreira, 1975, p.931). No entanto, esse emprego denota, segundo Bierlein (2004, p.332), apoiando-se em Franz Boas, que o racionalismo, ao ser aceito como uma forma final de pensamento, teria levado as pessoas modernas ao raciocínio puramente causal, bannindo a crença no sobrenatural e popularizando a palavra mito como pura ficção. Bierlein (ibidem, p.314), seguindo as ideias defendidas por Paul Ricoeur, procura explicar a abrangência da palavra mito assinalando que

Mytos é uma palavra grega de onde derivamos a moderna palavra mito. Originalmente, ela possuía a conotação de algo certo e final, não aberto a debate, aceito de modo generalizado (verbete “mito” na *Encyclopaedia Britannica*). *Logos*, por sua vez, era o termo comum grego para a “palavra”, e era algo que podia ser debatido, ou discutido. A passagem de *mythos* para *logos*, então, é a passagem de uma visão de mundo baseada em um mito aceito universalmente para a especulação filosófica sobre o lugar do ser humano no universo.

Tais ideias de Ricoeur, segundo Bierlein, seriam uma tentativa de interseção entre a filosofia existencialista e a interpretação do mito, assinalando uma mudança na qual a palavra mito deixou de designar uma verdade acabada e passou a ser aceita como uma ideia aberta à discussão. De um estágio a outro, o mito deixou de transmitir segurança ao homem, que se transformou em uma criatura frágil. O vazio deixado pela falta de segurança passa, então, a ser preenchido pelo sentimento. Assim, o mito, na medida em que é sentido, transforma-se em realidade.

Na *Nova Enciclopédia Barsa* (1997, v.10, p.85-6), a palavra *mito* é definida como “uma narrativa tradicional de conteúdo religioso, que procura explicar os principais acontecimentos da vida por meio do sobrenatural”. No entanto, no mesmo verbete, ao apresentar a natureza do mito e suas relações com a sociedade, a religião, a psicologia e a arte, procura-se distinguir o religioso da mensagem transmitida pelo mito. Enquanto a primeira é mais restrita, exigindo do homem um determinado comportamento perante Deus e o sagrado, a segunda é mais abrangente e apresenta conteúdos religiosos, pré-científicos, folclóricos e anedóticos, aceitos de forma mais espontânea e acrítica.

Nas relações entre mito e razão, muitos são os estudiosos que consideram o mito como um estágio menos evoluído do pensamento racional. Outros, contudo, não partilham dessa opinião e entendem o mito como algo complementar ao pensamento racional, apontando sua presença em muitas manifestações contemporâneas, sobretudo na arte. Assim, ao lado da tendência à desmitologização, acredita-se em outra tendência que consiste na criação de novos mitos ou recriação de novas formas simbólicas de temas míticos tradicionais (ibidem, p.90).

Jung et al. (1964, p.95-6) assinalam que o aumento gradativo do conhecimento científico trouxe sérias consequências para o processo de humanização do mundo, acarretando uma cisão entre o homem e a natureza. As crenças primitivas do homem, alimentadas por uma intensa carga emocional, foram sendo substituídas por um racionalismo frio que aos poucos foi minando o valor simbólico dos

fenômenos naturais e sua carga emotiva. Nos tempos modernos, os psicólogos se encarregaram de interpretar a simbologia produzida pelo inconsciente do homem, no qual acreditam que a carga emocional de seu antigo primitivismo teria se armazenado e passara, posteriormente, a se manifestar a nível consciente por meio dos símbolos que afloram em seus sonhos. Esses símbolos, que funcionam como uma ponte de imagem e emoção ligando o homem à natureza, são considerados arquétipos.

Ernst Cassirer (1972, p.22), em *Linguagem e mito*, aponta que “o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e partilha seu próprio mundo significativo”. Ao tentar explicar essa ideia, mais adiante, Cassirer utiliza-se da metáfora dos órgãos, identificando a linguagem, o mito, a arte e a ciência com os órgãos de um mesmo corpo. Desse modo, por meio desses órgãos que são formas simbólicas, o real converte-se em objeto de captação intelectual e torna-se visível ao homem.

Cassirer (ibidem, p.33) retoma Hermann Usener que, ao estudar a nomenclatura dos deuses em suas investigações histórico-linguísticas e religiosas, distingue três fases principais de desenvolvimento na formação do pensamento mítico. Usener denominou a mais antiga de “deuses momentâneos”, que podem ser considerados antecedentes daqueles que, mais tarde, personificariam as forças da natureza. Os “deuses momentâneos” surgiam e desapareciam com a mesma facilidade e se erigiam a partir dos sentimentos e impressões humanas vivenciadas pelos sujeitos em um momento único.

Na medida em que o homem começa a interagir mais com o seu meio, desenvolvendo atividades repetitivas dentro de uma certa periodicidade, surgem os denominados “deuses especiais”, que se referem, principalmente, a cada atividade laboral praticada pelo homem e na qual ele invoca o deus correspondente para obter êxito. Somente após esse estágio o pensamento mítico-religioso alcançaria a plenitude na “conformação dos deuses pessoais”, que são deuses capazes de agir e sofrer como uma criatura humana. Merece atenção o fato de que

Usener extraiu quase todo seu material comprobatório da história das religiões grega e romana, mas Cassirer assinala a importância que o método linguístico utilizado por ele pode trazer para a investigação sobre as fases do pensamento mítico em diversas culturas.

Na mesma linha de pensamento proposta por Usener podemos situar também outro estudioso alemão, Karl Jaspers (1883-1969), que, segundo Bierlein (2004, p.315-6), preocupou-se em entender o motivo pelo qual num determinado período da história e em diferentes locais o homem deixou de ser politeísta e passou a falar de Deus como uma força unificada. Essa evolução, na visão de Jaspers, procedia de um intenso racionalismo que passou a lutar contra o mito e resultou na transformação de sua função e no aparecimento de outros mitos com uma roupagem mais moderna.

Outra contribuição importante para o estudo do mito veio de Émile Durkheim, sociólogo francês do século XIX, que enfocou o poder do mito no sentido de fazer com que o comportamento de um indivíduo se conforme com o seu grupo. Sua teoria revela o poder do mito na construção de identidades nacionais e como agente moralizador. Além disso, suas colocações acerca do consciente coletivo como uma fonte de memória comum a toda humanidade refletiram-se, segundo Bierlein (ibidem, p.291-2), nas interpretações de Carl Jung e Joseph Campbell e na escola estruturalista de Lévi-Strauss.

Em oposição à ideia de consciente coletivo, Freud acreditava que as imagens oníricas eram produtos do inconsciente individual e o paralelo entre os mitos poderia ser explicado, segundo ele, pelo fato de haver sempre um pai e uma mãe em todas as culturas. Carl Gustav Jung, por sua parte, se opôs ao conceito freudiano de inconsciente individual como produtor de imagens míticas, defendendo a ideia de “inconsciente coletivo” como o grande armazenador dos roteiros de nossos sonhos e mitos.

Bierlein (ibidem, p.506) refere-se ao conceito de arquétipo desenvolvido por Jung identificando-o com os personagens de nossos sonhos e assinalando que tanto Jung quanto Campbell apontam o “herói” como um arquétipo comum a todos os mitos heroicos paralelos. O conceito de “arquétipo”, na psicologia junguiana, refere-se

a determinadas formas presentes na psique e que estão em toda parte a qualquer tempo.

Em “Os mitos antigos e o homem moderno”, Joseph L. Henderson (1964, p.110) refere-se aos mitos em que se destaca a figura do herói com variações em seus detalhes, mas semelhanças em sua estrutura. Esse dado significa que tais mitos “guardam uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato entre si [...]”. Sobre esse aspecto, é interessante observar a transcrição que Bierlein apresenta de um texto de Victor Hugo retirado de *The Modern Tradition*, editado por Richard Ellmann e Charles Feidelson, Jr. Nesse texto, Bierlein (2004, p.307) aponta para as similaridades entre o conceito de Jung de arquétipo e a descrição de Victor Hugo dos “tipos” recorrentes na literatura:

[...] o tipo vive. Se ele fosse apenas uma abstração, os homens não o reconheceriam, e permitiriam que esta sombra seguisse seu próprio caminho. A tragédia chamada de “clássica” cria fantasmas; o drama cria tipos vivos. Uma lição que é um homem; um mito com uma face humana tão plástica que parece olhar para você do espelho; uma parábola que o cutuca... os tipos são casos previstos por Deus; o gênio os concretiza. Parece que Deus prefere ensinar uma lição através do homem, para inspirar confiança. O poeta caminha na rua com homens vivos; ele os escuta. Daí a eficácia dos tipos. O homem é uma premissa, o tipo, uma conclusão; Deus cria o fenômeno, o gênio o nomeia.

Os tipos vêm e vão em um nível comum na Arte e na Natureza; eles são os ideais realizados. O bem e o mal do homem estão nessas figuras. A partir de cada uma delas nasce, nos olhos do pensador, uma humanidade.

A descrição que Victor Hugo faz dos “tipos” na literatura evidencia uma estreita relação com o conceito junguiano de arquétipo na medida em que ambos se apresentam, ao mesmo tempo, como imagem e emoção. Tanto o arquétipo quanto o “tipo” somente ganham significado ao representar o aspecto particular e o geral de cada ser

humano, aquilo que nos possibilita estabelecer uma identidade particular e coletiva.

Por volta de 1900, surgiram vários estudos comparados a respeito de religião e mitologia que resultaram em duas abordagens distintas a respeito de mitos e culturas, discutidas ainda hoje. A primeira é a da difusão, na qual os mitos teriam surgido em alguns locais, como a Índia, e sido espalhados posteriormente entre diferentes culturas. A segunda, chamada psicológica, considera os elementos nucleares dos mitos como produtos da psique humana (ibidem, p.285).

No âmbito literário, a psicologia junguiana e seu conceito de arquétipo coadunam-se, em parte, com um dos conceitos de “supranacionalidade” esboçado por Guillén (1985, p.93) e contribui sobremaneira para a interpretação do mito e seus símbolos. Guillén nos apresenta três modelos de “supranacionalidade” com os quais trabalha o estudioso de Literatura Comparada. O primeiro relaciona-se ao estudo dos fenômenos que implicam internacionalidade por meio de contatos genéticos ou premissas culturais comuns, como um determinado estilo literário recorrente em uma época específica. É o caso do romance picaresco ou do tema de Don Juan (ibidem, p.93).

O segundo modelo de supranacionalidade diz respeito àqueles fenômenos ou processos geneticamente independentes mas com implicações sócio-históricas semelhantes, como o desenvolvimento do romance europeu no século XVIII e no século XVII japonês em decorrência do aparecimento de um novo público leitor burguês (ibidem, p 94).

O terceiro modelo baseia-se nos princípios de teoria literária que propiciam a composição de conjuntos supranacionais de fenômenos geneticamente independentes. Nesse caso estaria Don Juan, que não passa de uma variedade europeia de um arquétipo universal do tipo mulherengo que se manifesta nas mais variadas culturas. Porém, por mais ampla que possa parecer a noção de arquétipo, convém fazer uma ressalva ao tratarmos de narrativas literárias, pois como toda narrativa tem um início, sempre que pensarmos em Don Juan nos remeteremos a um Don Juan europeu, espanhol e até sevilhano, como nos adverte Guillén (ibidem, p.111).

Ao tratar das questões concernentes à supranacionalidade, Guillén (ibidem, p.109) aponta para a importância de levar em conta os modelos por ele apresentados quando deparamos com o estudo de um determinado tema. Dos contatos genéticos expostos no primeiro modelo ao universalismo do terceiro é possível verificar uma busca por conjuntos ultralocais que revelem coerência e unidade.

Os três modelos de supranacionalidade apresentados por Guillén retratam ainda a tensão explicitada anteriormente entre as teorias sobre os mitos paralelos, a da difusão e a psicológica, apresentadas por Bierlein (2004). Ambas tocam numa questão fundamental para o comparatista: os limites nem sempre precisos entre o local e o universal.

O mito do herói está presente em diversas culturas, do Ocidente ao Oriente, desde os tempos mais remotos. Em quase todos os mitos em que se destaca a figura do herói surgem alguns elementos recorrentes que compõem a sua trajetória. Em geral, referem-se a sua rápida notoriedade e seus poderes sobre-humanos, a sua coragem, formosura, destreza e inteligência.

Ao tratar da dimensão psicológica desse tipo de mito, Henderson (1964, p.112) chama a atenção para a constante presença de guardiões e tutores que atribuem poderes sobrenaturais ao herói, contribuindo, assim, para sua ascensão e notoriedade. Essa característica do mito constitui uma via importante para a compreensão do desejo de superação do herói das limitações humanas e, por isso, as divindades que o auxiliam são interpretadas como “representações simbólicas da psique total”.

Outro aspecto importante apontado pelo estudioso é o fato de que o mito do herói consiste essencialmente em um mito de formação do ego no qual podemos visualizar as etapas de evolução da personalidade. Sobre esse aspecto, Henderson (1964, p.112) menciona o estudo do dr. Paul Radin, *O ciclo heroico do Winnebagos* (1948), que constatou quatro ciclos na evolução do mito do herói na tribo dos índios norte-americanos Winnebagos. A esses ciclos ele chamou de ciclo *Trickster*, ciclo *Hare*, ciclo *Red Horn* e ciclo *Twin*.

O primeiro ciclo, *Trickster*, corresponde ao período mais instintivo, de mentalidade infantil e no qual o herói procura satisfazer

os seus apetites mais elementares, agindo de forma cruel, cínica e insensível. Já o ciclo *Hare* corresponde à notoriedade intelectual do herói, que passa a uma fase de completo domínio sobre seus instintos. O ciclo *Red Horn* incorpora a figura do tutor ou guardião que auxilia o herói em suas batalhas. É nesse ciclo que os poderes sobre-humanos do herói se manifestam.

O último ciclo, *Twin*, é o da representação do duplo, ou seja, são duas crianças que simbolizam os dois lados da natureza humana: um deles é passivo e brando e o outro é dinâmico e rebelde. Em algumas histórias, um dos lados representa o homem introvertido e reflexivo e o outro o extrovertido, de ação e capaz de grandes feitos. Convém ressaltar, ainda, que esse é o ciclo mais forte dos heróis e no qual eles são dominados por um orgulho cego, a *hybris*. Somente a morte pode detê-los e, então, ela surge como castigo para a *hybris*. Esse tema é, segundo Henderson (1964, p.112-4), bastante recorrente na mitologia europeia.

A riqueza dos quatro ciclos apresentados por Radin reside no fato de podermos facilmente estabelecer uma analogia entre eles e os mitos modernos do herói, especialmente, no tocante ao mito fáustico. Este mito, em seu ponto fulcral, pode ser comparado ao ciclo de *Red Horn* já que é nesse ciclo que o herói, por meio de seu tutor, recebe os poderes sobre-humanos. Contudo, no mito fáustico, o tutor simboliza a “sombra”, conceito que ocupa, segundo Henderson, um lugar privilegiado na psicologia analítica. Como exemplo, o estudioso assinala que no *Fausto* de Goethe, em vez de vencer a sombra, tal como no mito tradicional do herói, este sucumbe a ela e, assim, Fausto aceita o desafio de Mefistófeles (ibidem, p.120).

A representação do duplo, manifestada no ciclo de *Twin*, também nos remete ao contraste entre dois tipos de heróis que serão posteriormente analisados: o herói byroniano e o herói fáustico. O protótipo do herói byroniano, que salta das páginas de *Childe Harold*, assemelha-se a um dos duplos do ciclo de *Twin* pelo seu caráter reflexivo e misantropo em contraste com o herói de ação, representado pelo mito fáustico.

A experiência do duplo, retratada no ciclo de *Twin*, aproxima-se muito da manifestação do duplo na literatura romântica visto que

encarna o conflito e a tensão dos opostos que, paradoxalmente, são também complementares. Por essa razão, o duplo pode ser interpretado como a parte esquecida do mesmo ser, o lado antirracional, aquele que convida Fausto a um retorno à sua tempestuosa natureza.

Após um período em que a razão foi a única e principal deusa no panteão moderno, o Romantismo surge como um movimento propenso a restabelecer a ponte entre a razão e o inconsciente, resgatando a simbologia que este guarda da antiga comunhão entre o homem e a natureza. Na medida em que o Romantismo procura revelar a identidade do ser, em toda sua complexidade, ele se caracteriza, sobretudo, como um retrato da desarmonia instaurada após a perda da totalidade. Arenberg (apud Bravo, 2000, p.263), dentro de uma perspectiva junguiana, “faz uma aproximação entre a confrontação com o duplo, que se conclui por um processo de morte/ressurreição nos românticos e a concepção dos ritos de passagem do xamanismo; para ela os românticos estão em busca de uma nova mitologia, fundada também na iniciação”.

O mito fáustico é um dos temas mais recorrentes no Romantismo quando se deseja evidenciar o conflito com o duplo, e este se traduz, quase sempre, no sacrifício do herói, que acaba cedendo às exigências da “sombra”. O ritual assinalado por Arenberg, que alude ao processo de morte e ressurreição nos românticos, evidencia-se no *Fausto* de Goethe, na cena da cozinha da bruxa, passagem em que Fausto bebe a poção rejuvenescedora que a bruxa, cheia de cerimônias, lhe oferece. É essa cena que simboliza a morte do Fausto velho, renunciada desde a primeira parte da obra de Goethe quando, em seu gabinete, Fausto sente-se cansado e deseja a morte mas é interrompido por um coro de anjos. O coro anunciava a Páscoa, ou seja, a ressurreição de Cristo, que também alude a uma posterior ressurreição de Fausto.

No *Macário* de Álvares de Azevedo, este sacrifício é simbolicamente retratado quando Satã leva o jovem estudante ao cemitério, o faz deitar sobre um túmulo e sonhar. O herói fáustico de Espronceda, em *Diablo mundo*, também tem seu início a partir do ritual de morte/ressurreição que ocorre quando o velho poeta dorme e acorda

como Adán, o homem primordial, que nasce condenado ao conflito com o duplo. Embora não haja um companheiro de viagem objetivo, como Mefistófeles no *Fausto* ou Satã em *Macário*, o jovem Adán é constantemente guiado pelos seus impulsos, pela sede de conhecimento e poder, não aceitando os limites impostos pela sociedade e deixando-se levar pela sede do infinito, pelo desejo eternamente insatisfeito do duplo que pulsa em seu interior.

A síntese da evolução do mito do duplo no Ocidente apresentada por Bravo (2000, p.263-4) aponta para uma estreita relação entre este mito e o pensamento acerca da subjetividade em voga no século XVII. Antes desse período, o mito do duplo voltava-se para a unidade, ou melhor, a semelhança, simbolizando dois lados idênticos. No entanto, com o advento do Iluminismo, o homem passa, a partir do século XVII, a ocupar o lugar de Deus, e o duplo, feito à imagem e semelhança de Deus, desdobra-se no interior do próprio homem de forma conflituosa e heterogênea. São exemplos desse novo duplo que se choca e, ao mesmo tempo, se complementa os célebres personagens que surgem a partir do século XVII, como Dom Quixote e Sancho Pança, Don Juan e o conflito entre seu “eu” com o “eu social”, bem como Fausto e Mefistófeles.

Em sua obra sobre os *Mitos do individualismo moderno*, Ian Watt (1997, p.128) menciona o clássico estudo de Jacob Burckhardt sobre a cultura do Renascimento na Itália, considerado como um dos pioneiros nas discussões sobre os termos “indivíduo” e “individualidade”. Para Burckhardt, antes do Renascimento o homem se reconhecía como parte de um coletivo, uma raça, um povo ou uma família. Contudo, a partir de então, o estudioso observa uma mudança significativa no tocante à sensibilidade cada vez mais aflorada para o desenvolvimento de atividades artísticas e eruditas e nas quais o homem busca o seu autoaperfeiçoamento e procura mostrar sua individualidade.

Watt assinala também que Fausto, Dom Quixote e Don Juan são frutos do individualismo renascentista e, por essa razão, apresentam um ego exorbitante, fazendo suas escolhas com inteira liberdade e sem se preocupar muito com a reação de uma sociedade dominada

pela ideologia da Contrarreforma. Todos eles se transformam em indivíduos marginais, errantes e em constante conflito com o mundo, auxiliados por criados que, além de configurar um duplo, também contribuem para enaltecer o ego exacerbado dos três.

A propósito desse tema, cabe lembrar as colocações de Watt (ibidem, p.133) acerca de um forte grau de misoginia na formação da cultura moderna em contraste com o pensamento pré-renascentista. Ao examinar os mitos de Fausto, do Quixote e de Don Juan, o pesquisador observa que todos os criados que acompanham os heróis são do sexo masculino. Para Watt, um dos pontos a ser considerado na análise da exclusão feminina do panteão dos mitos modernos encontra-se na maneira com que a tradição cristã se desenvolveu durante e depois do Renascimento. Johann Jakob Bachofen e Robert Graves dedicaram parte de seus estudos a esse tema e observaram que as mitologias grega e romana apontam para a existência passada de um matriarcado que teria sido suplantado por um patriarcado (Bierlein, 2004, p.287).

No âmbito religioso, a representação de um duplo conflitante ganha sua plena grandiosidade na figura do Anticristo, sobretudo após as reformas promovidas pela Igreja Católica. De acordo com Nogueira (1986, p.66), o Anticristo “era a contrapartida maligna do Cristo. Este era todo bondade e luz – o Salvador; o outro, todo maldade e escuridão – o Destruidor. Um nascido de uma virgem; o outro de uma prostituta”. Todas as incessantes ações da Igreja em prol da salvação do homem ganhavam, assim, uma importância cada vez maior na medida em que se acentuava ainda mais a influência do Maligno sobre a humanidade.

O Romantismo, então, realizará a apoteose do Demônio, que se transforma em companheiro de viagem do homem, contribuindo para a dinamização dele na busca de sua identidade. Satã, símbolo de rebeldia, esperteza e zombaria, é identificado com o herói moderno, que se converte em um poderoso titã. Ambos, o homem e Satã, se unem para confrontar Deus, que desde a queda os condenou ao sofrimento. O grande triunfo do herói moderno passa a ser, desde então, a superação da morte, simbolizada na figura do Diabo, seu

novo tutor. Ao almejar a superação da morte, o herói romântico necessita aliar-se à “sombra”, ao “Diabo”, ou, segundo a psicologia junguiana, voltar-se para a natureza perdida de seu estágio primitivo por meio do conhecimento da força irracional armazenada na obscuridade de seu “inconsciente”. Daí que se verifica o ritual de iniciação marcado pela morte/ressurreição de que nos falara Arenberg e que parece prefigurar um modelo moderno para o mito do herói.

Longe de ser totalmente original, este novo modelo, que passa a incorporar o mito moderno do herói, nos remete a um precedente distante na insurgente figura de Sísifo, o herói rebelde da literatura grega que se revolta contra os deuses e, com sua astúcia, consegue superar a própria morte. O mito de Sísifo pode ser considerado como um protótipo do herói que consegue transcender a morte e, nesse sentido, aproximar-se dos heróis modernos retratados no mito fáustico ou no mito do herói byroniano. É necessário, porém, atentar para uma significativa diferença entre Sísifo e o herói moderno, visto que o primeiro luta por um benefício coletivo ao passo que o segundo luta por encontrar sua própria identidade a partir da convivência, ainda que conflitante, com seu duplo.

Segundo Albert Camus, citado por Bierlein (2004, p.210), Sísifo é o “herói absurdo”, representação da existência sem sentido, do esforço inútil. Camus nos chama a atenção para a consciência da personagem em relação à sua própria tragédia e à impossibilidade da esperança de mudança em seu destino. Paradoxalmente a consciência da tragédia, que deveria constituir a tristeza e a tortura de Sísifo, é interpretada por Camus como superação e vitória, levando-o à hipótese de que a descida de Sísifo para empurrar a rocha também pode ser executada com alegria, ou melhor, ironia, já que Camus conclui que “não há destino que não possa ser vencido pela zombaria”. Vemos, assim, nessa afirmação de Camus, o riso irônico do herói romântico que enfrenta o seu destino trágico consciente do absurdo de sua existência. A consciência da tragédia humana e sua aceitação constituem para Camus a vitória e o controle sobre o destino, devendo bastar ao homem a satisfação com sua incessante luta individual rumo às alturas.

A inconclusão que caracteriza grande parte das narrativas românticas parece traduzir essa incessante busca do homem rumo ao infinito, apesar da tragicidade da vida. É assim que se revela a perplexidade do olhar curioso de Macário quando Satã, no final do drama, o conduz à uma taverna e o faz espiar uma orgia pela janela:

Satã: Paremos aqui. Espia nessa janela.

Macário: Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!

Satã: Que vida! Não é assim? Pois bem! Escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...

Macário: Cala-te. Ouçamos. (Azevedo, 2000, p.562)

Este episódio final do drama de Álvares de Azevedo é precedido pela descoberta de Macário da morte de Penseroso que, segundo Antonio Candido, representa o “Álvares de Azevedo sentimental, crente, estudioso e nacionalista” que se contrapõe a Macário, o “Álvares de Azevedo byroniano, ateu, desregrado, irreverente e universal” (ibidem, p.92). A curiosidade de Macário ao espiar pela janela traduz a sede de conhecimento que impulsiona o herói romântico conduzido por Satã, o grande responsável por revelar a esse herói que é possível encontrar prazer no absurdo da vida e continuar, como Sísifo, empurrando a nossa pedra com um sorriso zombeteiro nos lábios.

A consciência do absurdo é que torna o herói trágico e esse aspecto é mais acentuado na obra de Álvares de Azevedo que na de Espronceda. O herói fáustico de Espronceda em *Diablo mundo*, ao contrário de Macário, é um herói alienado, que não consegue aceitar a tragédia da morte. Assim, no final de *Diablo mundo*, podemos perceber nas palavras da mãe de uma jovem morta, que Adán tenta consolar, a impressão de alienação que a senhora tem em relação ao herói quando este expressa sua crença em um Deus misericordioso:

¿Quién eres tú que a descifrar
 no acierto, Joven, de tus
 palabras el sentido?
 ¿Cómo presumes tú dar vida a un muerto,
 Ni hablar con Dios, si el juicio no has perdido?
 ¡Si en medio a tu lenguaje y
 desconcierto No respirara un
 corazón herido,
 ¡Creyera acaso que con burla
 impía
 Viniste aquí a mofar de mi agonía...! (Espronceda, 1954, p.147-8)

A mesma atitude alienada de Adán surge também como característica do herói byroniano de Espronceda em *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar* que resulta, no final do romance, na loucura de Sancho. Ele representa o herói dilacerado que não consegue resolver o conflito entre o eu social e o eu de desejo que habita dentro dele e, por isso, acaba sofrendo a agonia da loucura, da alienação. No *Fausto* de Goethe (1991, p.64), o herói já alertara Wagner do perigo que representa a busca pelo conhecimento do duplo que habita em cada um:

Apenas tens consciência de um
 anseio; A conhecer o outro, oh,
 nunca aprendas! Vivem-me
 duas almas, ah! no seio,
 Querem trilhar em tudo
 opostas sendas; Uma se agarra,
 com sensual enleio
 É órgãos de ferro, ao mundo e
 à matéria; A outra, soltando à
 força o térreo freio,
 De nobres manes busca a plaga etérea.

Tanto o Fausto de Goethe como o herói byroniano de Espronceda, Sancho Saldaña, perseguem um instante de plenitude que

colocaria fim ao dilaceramento do eu. Ambos podem ser caracterizados como parte de uma contradição vivenciada pelo duplo na qual mesmo praticando o mal sempre se almeja o bem.

A construção do Fausto lendário

Embora não haja dúvidas de que um personagem histórico Fausto tenha vivido na Alemanha entre os anos de 1480 e 1540 e que atendia pelo nome de Johann Georg Faust ou Faustus, a reconstituição de sua real dimensão histórica ainda é motivo de várias controvérsias, visto que não existem muitos documentos a seu respeito. Watt (1997, p.19) aponta somente treze referências contemporâneas a Fausto, dentre elas, “cartas de eruditos adversários, registros públicos diversos, elogios de clientes satisfeitos, testemunhos memorialísticos neutros e reações de inimigos pertencentes ao clero protestante”. Nas fontes que remetem ao Fausto histórico abundam em especulações acerca de seu caráter, e o fato de ele ter se tornado uma figura lendária contribui ainda mais para dificultar o conhecimento dos limites entre o que pode ser considerado fato e o que seria apenas fruto da imaginação de seus autores.

Mason (1989), assinala três etapas que marcam a origem e a evolução do mito fáustico: o Fausto histórico, o Fausto lendário e o Fausto literário. A primeira consiste num conjunto de fontes históricas que vão desde recibos que atestam a atuação de Fausto como astrólogo até cartas de autoridades municipais que pedem a expulsão ou a proibição da entrada de Fausto em determinadas cidades alemãs. Era ele, sem dúvida, uma pessoa excêntrica e seria chamado hoje de “charlatão” ou “embusteiro”, mas, na época, poderia ser confundido também com filósofo, astrólogo, alquimista, nigromante e até doutor. Este título, que era atribuído geralmente aos teólogos ou praticantes da medicina (*ibidem*, p.29), não significava, contudo, que Fausto gozasse de boa reputação. Muito ao contrário, ele era alvo de constantes ataques de seus contemporâneos que o acusavam de compactuar com o demônio.

Contemporâneo a Lutero (1483-1546) e a Copérnico (1473-1543), o Fausto histórico viveu em uma época de profundas mudanças e grandes agitações sociais que marcaram, sobretudo, o campo religioso com um inigualável temor ao Demônio.

Ao traçar a trajetória da figura do Demônio através dos tempos, Nogueira (1986, p.73) afirma que em nenhum outro momento da história o Diabo foi tão temido e popular quanto no Renascimento. No entanto, nem sempre havia sido assim, pois a literatura do Antigo Testamento contém poucas referências a espíritos do mal (ibidem, p.6). O Demônio começa a ganhar contornos mais definidos a partir do século XIII quando deixa de ser uma criatura simplesmente maléfica, provocadora de calamidades e epidemias, e ganha uma dimensão muito mais ampla na mente dos cristãos. É durante esse período que o Demônio se agiganta e passa a possuir a alma e o desejo dos homens, manifestando-se sob os mais variados disfarces.

A Idade Média havia condenado ao passado todo o conhecimento da Antiguidade Clássica, mas com o despertar do Renascimento este conhecimento foi redescoberto. Junto ao conhecimento humanístico deixado pelos gregos surgiu também um enorme interesse pelos antigos escritos sobre magia. O *Corpus hermeticum*, conjunto de textos sobre astrologia e teologia dos primeiros séculos da era cristã, foi traduzido para o italiano em 1471 por Marsilio Ficino (Watt, 1997, p.20). Tais textos despertaram a curiosidade dos eruditos para a leitura das diferentes visões cosmológicas e tratados de magia. Bergier (1971, p.19) afirma que a partir do século V são agregados ao *Corpus hermeticum* outros textos que fazem referência ao *Livro de Toth* e ao extraordinário poder de antigas civilizações na criação de deuses bons e maus. Assinala, ainda, que Santo Agostinho e outros teólogos e filósofos se interessaram por eles. Santo Tomás de Aquino, ao apoiar-se nas ideias de Santo Agostinho, que condenou veementemente os tratados de magia, valorizou largamente o poder do demônio sobre os homens, propagando o debate entre o Bem e o Mal.

Mason (1989, p.27), ao traçar a figura do Fausto histórico, aponta uma carta datada de 20 de agosto de 1507, escrita pelo abade

Johannes Trithemius ao matemático Johann Wirdung, como uma das referências mais importantes e completas sobre Fausto. Watt (1997, p.20) também se refere a esta carta que considerava Fausto como um grande canastrão que se intitulava o líder dos nigromantes. As declarações de Trithemius, apresentadas tanto por Mason quanto por Watt, revelam que a vida de Fausto foi marcada por uma série de intrigas e rivalidades ocasionadas em decorrência de sua relação com a magia, fato que fomentou constantes ataques de humanistas e luteranos. Estes últimos, segundo Watt (*ibidem*, p.31), consideravam que Fausto realmente detinha poderes que o colocavam em constante contato com o Demônio. Trithemius e os humanistas, ao contrário, duvidavam desse poder e consideravam-no um embusteiro. Em relação a essas duas visões, prevaleceu a tradição luterana que contribuiu, assim, para a invenção do pacto e sua danação, transformando o Fausto histórico em uma figura mitológica à serviço da ideologia da Contrarreforma.

Os documentos históricos comprovam, de fato, que Fausto teve uma vida errante e que teria vivido longo tempo de pequenos expedientes que ora o consagravam como um mágico profissional, ora o tornavam uma figura repudiada, suspeita de charlatanice. Seu título de doutor seria, segundo os estudiosos do mito (*ibidem*, p.24; Mason, 1989, p.29), mais uma estratégia de promoção pessoal do que legítimo, já que ele se dizia portador de muitos conhecimentos, inclusive de filósofos da Antiguidade como Platão e Aristóteles.

Talvez ele tenha lecionado em alguma universidade, mas não existem provas documentais de que tenha concluído algum curso universitário. Gleiser (1997, p.101) assinala que por volta de 1500 existiam aproximadamente oitenta universidades na Europa e que Copérnico foi estudar na Universidade de Cracóvia, “que gozava de boa reputação em astronomia”. Na tradição lendária de Fausto é comum encontrarmos referências a ele como estudante de magia em Cracóvia, e essas referências tendem a confundir a real compreensão do Fausto histórico.

A intransigência (sobretudo luterana) com os adeptos da magia criou em torno de Fausto uma imagem lendária de sua morte, que

acabou sendo associada à tradição de Simão, o Mago, e seu fim trágico por obra do Demônio (Watt, 1997, p.31). As fontes documentais parecem indicar que ele teve morte violenta em Staufen, fato que teria contribuído ainda mais para reforçar a lenda da danação que começou a circular logo após seu falecimento.

De acordo com Mason (1989, p.30), a morte violenta do Fausto histórico em 1540 teria ocorrido em consequência de uma explosão em seus experimentos alquímicos. Em outras fontes, como o *Dicionário de mitos literários* (Faivre, 2000, p.334), considera-se que Fausto deve ter morrido degolado de forma cruel e esse fim teria impressionado as imaginações da época, que logo o atribuíram ao diabo. Essas especulações acerca do verdadeiro motivo que teria causado a morte de Fausto o colocam ao lado de duas tendências que acabaram se fundindo no Renascimento: o misticismo medieval e o conhecimento racional emergente.

O avanço do pensamento científico não significou um destronamento do Demônio e todo o misticismo que o permeia. Ao contrário disso, a Igreja católica procurou incutir um temor cada vez maior em relação ao Diabo, já que desde fins do século XIII ela passara a receber um aumento gradativo de críticas aos dogmas sobre os quais se apoiava (Novinsky, 1994, p.10). Desde que a Inquisição havia sido instaurada em 1229, pelo papa Gregório IX, a Europa vivia um conturbado período de perseguição aos hereges, sobretudo aqueles que praticavam a magia. O Fausto histórico parece incluir-se nessa tradição herética justamente por haver exercido a profissão de mágico.

Watt (1997, p.20) afirma que para uma compreensão mais completa do mito de Fausto é necessário recorrer à história da magia. De fato, o mito fáustico, em sua estreita relação com a história da magia, pode ser pensado como parte integrante de uma tradição de mitos que retratam uma verdadeira conspiração contra os que ousaram perscrutar o saber oculto. A danação, se interpretada como condenação à curiosidade intelectual de Fausto, remonta, na história da magia, ao mito de um dos mais antigos livros da civilização que se denominou *Livro de Toth* e que curiosamente já foi queimado várias vezes ao longo da história, mas sempre reaparece em algum lugar.

Segundo Bergier (1971, p.17), esse livro alude à história de uma civilização pré-egípcia, na qual Toth surge na mitologia como uma divindade egípcia com cabeça de Íbis e carrega uma pluma e uma palheta. Ele é considerado o pai da escrita e seu livro figura como um dos mais antigos de que se tem notícia, conferindo consideráveis poderes aos seus detentores. Bergier (ibidem, p.18-9) assinala que no ano de 360 a.C. o *Livro de Toth* foi solenemente destruído, e a partir de 300 a.C. Toth é identificado com Hermes Trismegisto, o fundador da alquimia. Acrescenta ainda que “todo mágico que se respeite, em particular na Alexandria, pretende possuir o *Livro de Toth*, mas nunca se viu aparecer o próprio livro: cada vez que um mágico gloria-se de possui-lo, um acidente interrompe sua carreira”.

Segundo a lenda do príncipe Nefer-Ka-Ptah, que Bergier menciona ter lido em *The Wisdom of the Egyptians* (1928), de Brian Brown, o *Livro de Toth* foi encontrado por Nefer-Ka-Ptah com a ajuda de um mágico. O livro estava no fundo de um rio, em um lugar protegido por escorpiões e por uma serpente imortal. Após ler a primeira página, o príncipe compreendeu todo o mistério da criação e decidiu registrar tudo o que lera em um papiro, lavá-lo com cerveja e beber a cerveja para que, assim, todo o saber do grande mágico ficasse nele. Contudo, Toth voltou do reino dos mortos e vingou-se terrivelmente de Nefer-Ka-Ptah, exterminando-o e toda sua família.

Antoine Faivre, em seu *Dicionário de mitos literários* (2000, p.448-65), apresenta-nos toda a trajetória da figura mitológica de Hermes Trismegisto ou Mercúrio associado à figura de Toth. A Hermes Trismegisto se atribuiu a autoria de uma série de livros, sob a denominação geral de *Hermética*, consagrados à astrologia, à alquimia e à teosofia, dando origem à tradição de associá-lo aos livros esotéricos e de considerá-lo o fundador da alquimia. A história da alquimia tem suas origens na cultura grega, que desaparece no século VI e é retomada pelos árabes nos séculos VII e VIII. Somente no século XII, a partir das traduções dos textos árabes para o latim, é que a alquimia eclode na Europa. Os mais famosos textos herméticos dos primeiros séculos da era cristã, reunidos no *Corpus*

hermeticum, popularizam ainda mais a figura de Hermes/Mercúrio na época de Fausto.

Em *Psicologia e alquimia* (1994, p.75-6), Jung refere-se à ideia de duplicidade que pairou sobre Hermes-Mercúrio na época pós-clássica, quando os deuses greco-romanos são banidos pelo universo cristão, que envia uma parte desses deuses aos astros distantes e transforma a outra parte em seres demoníacos:

Enquanto planeta Mercúrio ele é o mais próximo do sol, o que indica também sua maior afinidade com o ouro. Enquanto metal, o mercúrio dissolve o ouro e apaga seu brilho solar. Durante toda a Idade Média constituiu o objeto misterioso da especulação dos filósofos da natureza: ora era um espírito serviçal e útil [...] ora era o *servus* ou *cervus fugitivus* (o escravo ou o cervo fugitivo), um duende que levava os alquimistas ao desespero, evasivo, enganador e trocista, multiplicidade de atributos que tinha em comum com o diabo [...]. Na hierarquia alquímica dos deuses, ele é o mais baixo, como *prima materia*, e o mais alto, como *lapis philosophoru*.

Assim, Hermes-Mercúrio pode ser considerado como o símbolo do grande agente transformador na obra alquímica, é o deus da revelação e do princípio da vida que, por sua plasticidade, chega a ser associado, ao mesmo tempo, tanto ao diabo trocista quanto ao psicopompo ou condutor de almas, que se assemelha a Cristo, como assinalou também Faivre (2000, p.453) ao dissertar sobre suas metamorfoses na alta Idade Média. Faivre assinala, ainda, que a redescoberta de Hermes-Mercúrio no século XVI é acompanhada de Hermes Trimegisto, que comporá o campo doutrinário do esoterismo, ao qual se filia o Fausto histórico. Dessa forma, todo esse universo lendário que se forma em torno da figura de Fausto e a história de sua danação encontra-se intimamente associado à história da alquimia, já que esta, segundo Jung (1994, p.44), “movia-se de fato sempre no limite da heresia e era proibida pela Igreja”.

Dessa forma, a construção do Fausto lendário remonta à história do cristianismo e a todo o processo de construção do Diabo e de uma

pedagogia do medo que foi levada a cabo pelos teólogos da Igreja Católica a partir do século XII. A ambiguidade anteriormente referida em relação ao mito de Hermes-Mercúrio alude à história do Diabo presente na tradição hebraica que se encontra no Antigo Testamento em que os espíritos, tanto do Bem quanto do Mal, refletiam a vontade de Deus (Nogueira, 1986, p.8).

A cisão entre dois mundos, o do Bem e o do Mal, resulta na divisão de governantes para cada um deles, Deus e o Diabo, respectivamente. Assim, torna-se necessária uma rígida diferenciação entre ambos que surgirá na criação de um conjunto sistematizado de ideias que imprimirão a cara do Diabo como um “tipo” identificável. Esse conjunto sistematizado de doutrinas a respeito do Diabo assenta-se, especialmente, sobre uma única ideia que se caracteriza como o veículo que conduz o homem à danação: o desejo. O desejo é a condição primeira para que o demônio possa se manifestar e se apossar da alma humana e, por meio deste, esboça-se toda uma demonologia.

De acordo com Nogueira (ibidem, p.54), ninguém mais possuía tanta aptidão para a dramaturgia quanto o demônio, uma vez que este “podia aparecer como um homem galante, ou como uma bela mulher [...]. Satã era um ator tão brilhante que se dizia ter ele aparecido a São Martinho personificando Cristo [...]”.

Junto a esse corpo de doutrinas que desenhava um demônio infinitamente astuto surgia também toda uma iconografia que acabou conferindo proporções gigantescas e bestiais ao Diabo medieval:

O grande modelo que influenciou toda uma iconografia diabólica foram as clássicas imagens de Pã e dos sátiros: criaturas meio homem, meio bode, com chifres, cascos partidos, olhos oblíquos e orelhas pontiagudas. A essa combinação a imaginação cristã acrescenta um ingrediente essencial: as asas de um anjo. Contudo, como se tratava de anjos caídos, as asas não poderiam ser de um pássaro que voa à luz do dia, e sim as de um morcego, que ama as trevas e, de um modo absolutamente diabólico, vive de cabeça para baixo. (ibidem, p.58)

Além da riqueza de detalhes que a demonologia cristã foi buscar no paganismo, Nogueira nos informa acerca do apetite sexual desenfreado e da hostilidade à ordem instituída que a acompanham. Essas características são precursoras da caracterização que Tirso de Molina daria a Don Juan no século XVII, personagem que sofreria, como Fausto, o castigo da danação imposto pelas reformas religiosas.

Não menos sugestiva é a ideia de um diabo coxo que teria se machucado quando foi precipitado dos céus. Esta característica acabaria, direta ou indiretamente, sendo associada, no Romantismo, aos lendários retratos de Byron, devido à sua famosa deformidade no pé. Além disso, sua imagem demoníaca foi reforçada também pelos inúmeros escândalos de sua vida amorosa, que aludiam a uma suposta relação incestuosa com sua irmã, fato que acabou estendendo a deformidade física a uma deformidade de caráter.

As variadas formas de animais, como o bode e o cão, ocupam um lugar de destaque na caracterização folclórica e popular do Diabo, dando origem a uma simbologia que atravessa os séculos e que coexiste com diferentes formas que o diabo adquire na modernidade.

No *Fausto* de Goethe (1991, p.78), uma das primeiras aparições do Diabo remonta à tradição folclórica e este surge na forma de um cão flamejante que se agiganta e se torna semelhante a um hipopótamo para, posteriormente, reaparecer sob a forma moderna de um “escolar extendendo” e também como um “nobre fidalgote”, coberto por “rubras vestes de veludo” e “capa de rígido cetim”. De acordo com Haroldo de Campos (1981, p.83) o motivo do demônio metamorfoseado num cão flamejante acabou encontrando eco no romance gótico, ressurgindo, por exemplo, no *Drácula* (1897) de Bram Stoker e no *Doktor Faustus*, de Thomas Mann.

Assim ocorre também com o Satã de Álvares de Azevedo, que pode ser, ao mesmo tempo, um cão, um belo rapaz ou uma cabra. O diabo está em toda parte e sob todas as formas, tal como os inúmeros personagens que compõem *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*, de Espronceda, no qual as personagens que convivem diretamente com Sancho aludem a uma legião de demônios disfarçados

que se alimentam do desejo perverso e desenfreado desse herói byroniano do autor.

O grande drama cristão a ser enfrentado a partir do século XIV será a crença difundida sobre o fim dos tempos que desencadeia o que Mason (1989, p.23) chamou de questão central do Fausto de Goethe e que se resume “na resposta à pergunta se o homem entregue a seu livre arbítrio e exposto às atrações do pecado conserva afinal sua bondade inata e consegue salvar-se”.

A ideia da catástrofe final associada à culpa de entregar-se ao demônio constitui um conflito permanente que se acentua no Renascimento e perpassa todo o Romantismo com o surgimento de uma infinidade de narrativas que, apoiando-se no tecido fáustico, recebem a classificação dada por Ferreira (1995, p.102) de *Faustos da salvação*, que são as narrativas nas quais o demônio é logrado, e os *Faustos da danação*, que remontam ao contexto luterano e ao *Volksbuch* das narrativas nas quais o diabo vence o homem. Essas duas dinâmicas do tecido fáustico convivem, por sua vez, com duas imagens do Diabo que surgem em ambas, ou seja, aquele erudito que desponta no Século das Luzes e salta das enciclopédias para as páginas literárias, disfarçado com suas luvas de pelica e calças à inglesa, e o outro, seu predecessor, o bufão, bestial e zombeteiro diabo popular – o primeiro, segundo Nogueira (1986, p.76) muito mais aterrorizante do que o segundo que pode ser, inclusive, facilmente enganado.

Câmara Cascudo (2001, p.195) assinala que os poderes e hábitos demoníacos, no Brasil, são idênticos aos europeus, com suas histórias de tentações e logros oriundas, na maior parte, de Portugal. Menciona, também, que no século XVI a presença do diabo foi oficialmente proclamada no Brasil e que na literatura oral o diabo é personagem inevitavelmente derrotada, fazendo surgir, na classificação brasileira do conto popular, o ciclo do demônio logrado.

As histórias lendárias do doutor Fausto tiveram origem, segundo Mason (1989, p.33), a partir de traços do Fausto histórico que foram fundidos com lendas e atributos de outros personagens míticos ou reais. Essas histórias passaram a circular em forma de

livros populares, semelhantes à literatura de cordel, denominados *Volksbücher*. A primeira narrativa que conseguiu reunir essas lendas faustianas em um livro surgiu em Frankfurt, em 1587, sob o título completo de

Historia do Doutor Johann Faust o célebre mago e nigromante, como ele se vendeu ao Diabo por um período fixado, as estranhas aventuras que viveu nesse entretempo, alguns atos de magia que praticou, até o momento em que finalmente recebeu a merecida paga. Extraída na maior parte dos seus escritos póstumos, recolhidos e impressos para servirem como horrível precedente, abominável exemplo e sincera advertência a todas as pessoas presunçosas, curiosas e ímpias. (Watt, 1997, p.34)

Esse livro, anônimo, foi editado por Johann Spies e tornou-se conhecido como *Faustbuch*. Sua primeira edição compõe-se de 68 capítulos que apresentam Fausto como filho de um humilde camponês que teria vivido sob os cuidados de um tio rico que o enviara a Wittenberg para estudar Teologia.

De acordo com Dabezies (2000, p.335), o *Faustbuch* apresenta o pacto de 24 anos de Fausto com o demônio, período no qual o doutor pôde desfrutar de todas as magias e prazeres que desejou até culminar em sua morte trágica. Acrescenta, ainda, que é possível visualizar três partes distintas nessa narrativa: a primeira composta de um tom moralizante que envereda, na segunda parte, por uma geografia até certo ponto “antiquada e perempta”, na opinião do crítico, para chegar, na terceira parte, à reprodução de anedotas sobre as farsas e os lances de magia de Fausto e terminar de uma forma ainda mais dramática do que o início moralizante. A fórmula de “fazer rir e meter medo” resultou no sucesso da narrativa que durante dois séculos foi frequentemente reeditada nas mais diversas línguas como holandês, inglês, francês, dinamarquês e tcheco.

O *Faustbuch* editado por Spies consegue conciliar duas tendências que predominaram como parte dos juízos de valor sobre o Fausto histórico, oriundas dos humanistas e luteranos e que

remontam a uma tradição que se originou, sobretudo, da famosa carta de Trithemius (Watt, 1997, p.31). Os luteranos difundiram a crença nos poderes de Fausto e seu pacto com o Demônio, ao passo que Trithemius e os humanistas duvidavam de tais poderes e enfatizavam o lado embusteiro de Fausto. A síntese da narrativa do *Faustbuch* apresentada por Mason (1989, p.33) reflete essas duas tendências:

Na primeira parte do livro, Fausto aparece na floresta, como médico, e invoca o demônio. Segue-se um pacto assinado com sangue, limitado a um espaço de tempo de 24 anos.

Na Segunda parte, Fausto torna-se astrônomo e formula a Mefisto todo tipo de perguntas a respeito do céu e da criação do mundo. Fausto é levado pelos ares durante um ano e meio e vê quase todos os países da Europa, pensando ter chegado ao Paraíso.

Nas partes finais do *Volksbuch*, Fausto encontra, em Innsbruck, o imperador Carlos V, que lhe solicita a invocação de Alexandre o Grande, o que Fausto consegue.

A maior novidade do *Faustbuch* em relação às lendárias histórias fáusticas que o precederam consiste, segundo Watt (1997, p.32), na oficialização da lenda e sua ênfase na legalização do pacto entre Fausto e o Diabo firmado com sangue, fato que desde o início o apresenta como um homem sem futuro.

Segundo Watt (ibidem), dos relatos que contribuíram para a formação de uma ideia mais ou menos clara a respeito da atuação do Fausto histórico como homem errante que viveu, em grande parte, de suas atividades como astrólogo, mágico, vidente e nigromante até as lendárias histórias que lhe atribuíram um fim trágico como resultado de um pacto firmado com o demônio, torna-se evidente a responsabilidade individual na salvação ou danação da alma. De um lado, a ousadia de um homem que se aventura no campo da heresia defendendo o acesso ao conhecimento por meio de vias opostas àquelas abraçadas pela Igreja Católica já nos revela um ego exorbitante, característico dos heróis literários que surgem nesse

momento, tal como Dom Quixote e Don Juan. De outro lado, a ideia central que vai de encontro ao individualismo renascentista do Fausto histórico e marca a sua passagem para a lenda: a danação eterna. Pagar com a própria vida a escolha individual de vivenciar os prazeres terrenos constitui a incorporação de uma ideologia na qual todo prazer se reverte em dor e na qual a aventura religiosa realiza-se como uma experiência individual em que cada um torna-se responsável pela salvação ou condenação de sua alma.

As histórias de danação percorreram um longo período que abrange a passagem do Fausto lendário do *Faustbuch* ao Fausto literário de Marlowe em seu drama intitulado *The Tragical History of Dr. Faustus*, encenado em Londres pouco depois de 1590, de acordo com Dabezies (2000, p.335). Mason (1989, p.36), por sua parte, reitera que o primeiro autor faustiano inglês foi Christopher Marlowe e que a publicação do citado drama data de 1589.

Já Watt (1997, p.41) assinala que há indícios de que a história de Fausto chegou à Inglaterra por volta de 1572, antes mesmo da publicação do *Faustbuch*, em 1587, e que em 1592 surgiu um *Faust Book* inglês que teria servido como fonte principal da qual Marlowe extraiu a maioria dos elementos de sua peça *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, escrita, segundo ele, naquele mesmo ano de 1592.

A grande contribuição de Marlowe foi ter sido o pioneiro na transposição do mito fáustico e sua trágica versão para a literatura, especialmente para o drama, numa época em que predominava o teatro elizabetano. O grande diferencial de sua peça em relação às versões lendárias do *Faustbuch* foi ter reduzido ao máximo a faceta de mago embusteiro de Fausto para enfatizar sua faceta intelectual, ressaltando, assim, o espírito renascentista da busca incessante pelo conhecimento. Apesar da ênfase dada por Marlowe na tradição intelectual do individualismo setecentista ao caracterizar o herói fáustico, ele não descarta, em sua peça, as consequências punitivas da ideologia contrarreformista e tampouco se desfaz da crença na imortalidade da alma que leva Fausto à danação eterna e perpetua, assim, a tradição luterana dos Faustos de danação.

Seria preciso esperar até 1759 para que o dramaturgo alemão Gotthold Ephraim Lessing promovesse uma verdadeira guinada no desenlace de Fausto e o conduzisse à salvação, de acordo com Mason (1989, p.43). Para Debazies (2000, p.336), são os jovens precursores do Romantismo, como Maler Müller em 1776-1778 e Klinger em 1791 que trilharão a senda aberta por Lessing e consagrarão um tipo novo de Fausto “feito à sua imagem, um titã em revolta contra este mundo malfeito, um individualista suficientemente audacioso para desafiar a moralidade, a sociedade, a religião, e para concluir uma aliança com o demônio”.

O Fausto de Goethe

Apesar das diversas experiências operadas no tecido fáustico ele somente sofreria uma mudança significativa, desde Marlowe, na publicação do *Fausto* de Goethe, obra cuja elaboração estendeu-se durante toda a vida do poeta.

Na síntese biográfica de Theodor (1991, p.4-5) a uma das edições do *Fausto* de Goethe, o estudioso assinala que o poeta “leu todos os relatos acessíveis, relativos ao Fausto, desde o *Livro popular* até as histórias que, anonimamente, se encontravam em circulação [...]”. Salienta, ainda, que ao referir-se às fontes de sua obra, Goethe “relembra geralmente o teatro de títeres, através do qual tomou conhecimento da versão dramática do Fausto [...]”.

Goethe começou a escrever seu *Fausto* em 1769 e em 1790 publicou seus primeiros escritos sob o título *Um fragmento*. Segundo Theodor, até a publicação do *Fragmento*, Goethe ainda não havia tomado conhecimento de *a história trágica do Dr. Fausto*, de Marlowe, que só conheceria em 1818, de acordo com relatos do próprio Goethe em seus *Diários*.

É importante destacar as diversas fases pelas quais a obra mais célebre de Goethe passou, já que ela foi ganhando contornos mais definidos ao longo de toda a vida do poeta, que transcorreu de 1749

a 1832. Eis, então, a primeira etapa de sua elaboração e publicação relatada por Theodor (1991, p.6):

Em 1775, Goethe se mudara para Weimar, trazendo na bagagem parte considerável do drama, que apresentou em várias reuniões. Uma admiradora, especialmente entusiasta, Luise von Göchhausen, copiou por inteiro os manuscritos, prestando assim relevante serviço à pesquisa. Os originais não foram conservados, pois Goethe os modificou, recortou e colou em tiras sobre outras concepções, mas, em 1887, quando o poeta já havia morrido há 55 anos, foi descoberta a mencionada cópia de Luise von Göchhausen, publicada sob o título de *Fausto primitivo (Urfaust)*. Eis a primeira feição do *Fausto*, tal como hoje conhecida, e o êxito alcançado pelo *Fausto primitivo*, tanto em forma dramática como em feição de livro foi absolutamente estrondoso. As cenas ali reunidas encontraram-se profundamente revistas e acrescidas das cenas “Cozinha da bruxa” e “Floresta e gruta”, na publicação do *Fragmento*, de 1790.

Após um intervalo de sete anos Goethe volta a ocupar-se do *Fausto* e entre 1798 e 1800 surge o “Prólogo no teatro” e, logo, o “Prólogo no Céu”. Este último contém a ideia de salvação do Fausto que se daria na conclusão do drama. Em 1806 ele conseguiu terminar a *Primeira parte*, publicada em 1808, e somente em 1827 e 1828 publicou alguns segmentos da *Segunda parte*. Esta também passou a integrar a *Tragédia*, publicada postumamente, em 1833.

O fato de trabalhar o mito fáustico durante toda sua vida permitiu a Goethe dar-lhe contornos tão particulares que, ao mesmo tempo em que sua obra remonta ao *Faustbuch*, à peça de Marlowe e a outras adaptações populares com as quais teve contato, também consegue introduzir variações no mito que acabaram repercutindo profundamente na tradição fáustica posterior, especialmente entre os poetas românticos do século XIX.

É sabido que Goethe manteve uma larga correspondência com Byron e que este se tornou um entusiasmado admirador de sua obra. Segundo Mason (1989, p.53), Byron teria escrito seu drama

Manfredo inspirado no *Fausto*. De fato, este poema dramático de Byron, publicado em 1817, apresenta uma estreita relação com a temática faustiana. Seu protagonista, o conde Manfredo, detém poderes semelhantes aos de Fausto e, por isso, consegue invocar vários espíritos. Embora Manfredo expresse alguns elementos fáusticos, como o fastio que o protagonista manifesta no tocante à inutilidade do conhecimento livresco, das ciências e da filosofia, há muita dessemelhança em relação ao herói fáustico em sua totalidade. Em primeiro lugar, é evidente a vestimenta do herói byroniano em Manfredo, aquele ser cético e meditabundo que, ao contrário de Fausto, não acredita nos prazeres que a vida ainda pode lhe proporcionar e deseja ardentemente unir-se à morte, ao esquecimento de suas amargas experiências. Assim, Byron promove uma completa inversão de valores no tecido fáustico na medida em que seu herói encara a vida como sua danação e a morte como sua salvação, despojando-se totalmente da crença na imortalidade da alma e, conseqüentemente, da danação eterna. Daí as últimas palavras do conde Manfredo ao abade: “Velho homem! Não é tão difícil morrer” (apud Pujals, 1951, p.110, tradução nossa).

Com exceção de algumas viagens à Itália, Goethe passou a maior parte de sua existência no principado de Weimar, grande centro cultural de sua época, onde exerceu diversas atividades administrativas e ocupou alguns cargos políticos. Cultivou a amizade das mais célebres personalidades do mundo inteiro, tanto na literatura quanto na filosofia e na música. Foi discípulo e admirador de Herder, grande amigo de Schiller e Byron e chegou a influenciar grandes gênios da música como Beethoven. Ao longo de seus 83 anos, pôde testemunhar vários acontecimentos históricos que marcaram a humanidade, como “as grandes transformações sociais decorrentes da Revolução Industrial, das invenções da máquina a vapor, da locomotiva e do progresso científico e tecnológico”, de acordo com Mason (1989, p.47).

Filho de família abastada, Goethe pôde gozar de uma excelente iniciação intelectual e artística, chegando a concluir no ano de 1771, em Estrasburgo, a faculdade de Direito. No âmbito literário, produziu uma vasta e diversificada obra composta de poemas, dramas,

romances, ensaios e trabalhos científicos. Mason (ibidem, p.51) menciona que o gosto pela Antiguidade Clássica, Homero e Shakespeare constituiu “o substrato básico de suas criações”.

Ao recorrer à recepção crítica do *Fausto* de Goethe deparamos constantemente com a afirmação de que a *Segunda parte* é ainda pouco lida e de difícil compreensão. De acordo com Mason (ibidem, p.57) “a compreensão do *Fausto II* é muito difícil sem um estudo aprofundado e o auxílio de comentários e explicações especializadas, tais são as mudanças de cenário e as alusões mitológicas às quais recorre Goethe”. Watt (1997, p.201-2) também é categórico ao assinalar que “a *Parte II* é muitíssimo diferente da anterior, tanto no estilo quanto no conteúdo” e acrescenta:

Há muitas diferenças de estilo e conteúdo entre as duas partes. O foco central da *Parte I* é o amor de Fausto e Margarida, um drama doméstico e realista, do tipo aprovado pelos escritores do *Sturm und Drang*; já a *Parte II* é construída com técnicas bem diversas, abrangência maior e interesses muito mais amplos. *Fausto II* passa-se muito mais no Grande do que no Pequeno Mundo – com ações que se desenrolam na Grécia e na Alemanha, abarcando um período de aproximadamente trinta séculos. Sem esquecer que muitas de suas cenas admitem a presença de figuras alegóricas ou mais ou menos abstratas, destinadas a aparecer apenas uma ou duas vezes. Na maioria, tais cenas são líricas, e não narrativas; e algumas não têm relação direta nem com Fausto nem com Mefistófeles.

De um modo geral, os críticos atribuem a disparidade entre a *Primeira* e a *Segunda parte* do *Fausto* ao longo espaço de tempo em que a obra foi elaborada, além da influência classicista que Goethe passou a incorporar, cada vez mais, após sua estada na Itália e que acabou se revelando de forma mais acentuada no *Fausto II*.

Ao tratar sobre a “Popularização do *Fausto* de Goethe”, Ferreira (1995, p.103) menciona que o *Primeiro Fausto* foi o mais traduzido e divulgado graças à clareza de seu enredo e à sua dramaticidade. O

Segundo Fausto, de “complexas e obscuras passagens”, ainda segundo Ferreira, sempre teve menor circulação. A estudiosa comenta, ainda, que a justificativa dos tradutores ao privilegiarem o *Primeiro Fausto* reside, especialmente, no fato de apontarem no *Segundo Fausto* um lirismo complicado e uma filosofia transcendente que dificultavam a compreensão popular e a adaptação do drama para outras formas de linguagem.

O *Primeiro Fausto* apresenta, dessa forma, um esquema de enredo bem definido ao iniciar-se com o “Prólogo no teatro” e, a seguir, o “Prólogo no céu”, que retrata a aposta entre o Senhor e Mefistófeles, cada um representando as faces do Bem e do Mal, respectivamente. A aposta do Senhor consiste em dar total liberdade a Mefistófeles para que este tente desviar Fausto para o lado obscuro. Contudo, a fala do Altíssimo deixa antever que, mesmo cedendo à “sombra”, o homem que aspira ao bem sempre triunfa no final:

Pois bem, por tua conta o
deixo! Subtrai essa alma à
sua inata fonte, E leva-a,
se a atraíres pra teu eixo,
Contigo abaixo a tua
ponte.

Mas, vem, depois, confuso confessar
Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o
anima, Da trilha certa se acha sempre a par.

(Goethe, 1991, p.38)

Nessa passagem já se antecipa a salvação final de Fausto, episódio que dará início a um novo ciclo do mito fáustico em oposição à tradição do *Faustbuch* que enfatizava a danação do protagonista. Nos próximos episódios do drama, Goethe acaba inserindo as características elementares de seu herói que, primeiramente, nos revelam sua desilusão face ao conhecimento adquirido nos livros, além de lamentar a falta de convívio social que lhe proporcionasse a experiência acerca dos prazeres do homem comum. Nesse momento,

Mefistófeles surge no cenário como uma esperança para que Fausto pudesse ter, ainda, uma oportunidade de viver o que, talvez por covardia, não vivera antes:

Não penso em alegrias, já to disse.
 Entrego-me ao delírio, ao mais
 cruciante gozo, Ao fértil dissabor
 como ao ódio amoroso.
 Meu peito, da ânsia do
 saber curado, A dor
 nenhuma fugirá do mundo,
 E o que a toda humanidade
 é doado, Quero gozar no
 próprio Eu, a fundo,
 Com a alma lhe colher o vil e o mais
 perfeito, Juntar-lhe a dor e o
 bem-estar no peito,
 E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
 E, com ela, afinal, também eu perecer. (ibidem, p.85)

As características principais do Fausto de Goethe vão, assim, tomando forma e o mito se renova, uma vez que o herói fáustico de Goethe não almeja o conhecimento da magia e a fama que buscava o Fausto da lenda, mas apenas gozar plenamente as alegrias e tristezas do homem comum que ele não fora. Esse medo de interagir com o mundo empírico é rompido definitivamente a partir do pacto com Mefistófeles que, mais do que gênio do mal, representa a própria natureza do ser isenta de “amarras sociais” e liberta de toda “moral”. Ao aceitar Mefistófeles como seu cicerone nessa nova aventura à qual Fausto se propõe, este último dá início a uma verdadeira batalha com o seu duplo.

Fausto está cansado de conjecturas e quer ser um homem de ação. No entanto, é possível identificar nele certa resistência em integrar-se ao populacho e que revela um sentimento de classe. É o que se observa, por exemplo, na Taverna de Auerbach, quando

Mefistófeles tenta aproximar Fausto dos homens ébrios e este contesta: “convinha, acho, irmo-nos agora” (ibidem, p.107). A mesma atitude de querer apartar-se é manifestada, também, na cena em que Mefistófeles o leva à cozinha da bruxa: “Por que há de ser aquela velha? / Tu mesmo o líquido me aprontes!” (ibidem, p.112). Assim se mostra também na Noite de Valpúrgis, pois enquanto Mefistófeles se diverte à larga dançando com as bruxas, Fausto logo se enoja:

Mefistófeles:

(A Fausto, que saiu da dança)

Por que é que larga a formosa jovem

Que à dança achava o

suave canto?

Fausto:

Ui! lhe pulou da boca, entanto

Um rato vermelhinho e vil. (ibidem, p.186)

Um dos elementos fáusticos centrais que move o protagonista do *Faustbuch* ao pacto refere-se à sua sede de conhecimento e à crença de que a magia constitui uma via de acesso a um saber oculto que a razão não alcança. Em Goethe, na *Primeira parte do Fausto*, logo após a aparição do gênio, o mestre encontra-se em seu quarto quando Wagner, seu assistente, bate à porta. Os dois, mestre e assistente, começam a discutir questões como a aquisição e transmissão do conhecimento e, nesse episódio, a fala de Fausto a Wagner soa como a de um autêntico poeta romântico em defesa da emoção:

Mas, nunca falareis a um outro

coração, Se o próprio vos não

inspirar.

[...]

Não seja um parvo de

sons ocios! Falam o

juízo e o são conceito

Por si, com artifícios

poucos;
 E, se dizerdes algo vos é dado,
 Deveis caçar vão palavreado? (ibidem, p.47)

De acordo com Ferreira, nenhuma das versões populares do Fausto, inclusive as cinematográficas, dispensam o diálogo entre Fausto e Wagner acima referido que, segundo a mesma autora, pode ser comparado ao diálogo entre o mestre e o aprendiz afoito do *Livro de São Cipriano*.

O diálogo entre Fausto e Wagner continua na cena seguinte, logo após Fausto tentar o suicídio com uma taça de veneno e ter sido impedido de cometer tal intento graças à interrupção de um coro de anjos que o faz recordar de sua infância. Durante o passeio, Wagner expressa um certo sentimento de classe que o impede de integrar-se ao povo, como já havíamos observado em algumas falas de Fausto. Assim, ao saírem às ruas no dia de Páscoa, entre a multidão, Wagner comenta:

Senhor doutor, passear
 convosco, É proveitoso
 e é honraria;
 Mas, sendo adverso a todo
 bruto e tosco, A sós, aqui, eu
 não me atreveria.
 Os gritos, jogos, a palrice,
 São sons que da funda alma
 odeio; Bramam como se o
 inferno os impelisse,
 E dizem que é canção, recreio. (ibidem, p.59-60)

A fala de Wagner ao escutar as canções folclóricas do povo alude ao contraste entre a cultura erudita, na qual se insere, e a cultura popular. A atuação de Fausto ao dirigir-se com Wagner até o povo, no Domingo de Páscoa, remete alegoricamente ao nascimento de um novo Fausto, aberto a novas experiências, e demonstra o quanto ele estava farto do conhecimento acadêmico e de estar trancafiado em

seu quarto gótico e escuro, tûmulo do saber que ele deixava para ir ao encontro da cultura popular e das experiências do homem simples por meio de seu guia, Mefistófeles, cuja aparição se dá nesse mesmo episódio sob a forma do diabo popular, ou seja, metamorfoseado num cão.

Wagner, por contraste, representa o Fausto do passado, preso à ilusão de que a sabedoria dos livros poderia responder a todas as inquietações do homem:

De horas estranhas tenho
sido a presa, Mas jamais de
ânsias desta natureza. Cansa
o ver lagos, campos, o
pinhal, As asas da ave não
são minha escolha. Melhor
nos leva o gozo espiritual
De livro em livro, folha em folha!
Noites de inverno, então, se enchem de
encanto, Ditosa vida aquece-nos o
abrigo;
E se abres ainda um pergaminho santo,
Todo o céu desce a ter contigo. (ibidem, p.64)

Esses primeiros episódios em que Fausto tenta transmitir a Wagner sua nova concepção acerca do conhecimento, sair em meio à multidão e extasiar-se com a natureza parecem antecipar a dupla Mefistófeles/Fausto que passa a dominar as próximas cenas. Mefistófeles, “que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (ibidem, p.71), entra em cena e firma um pacto com Fausto assinado com uma gota de sangue. Esse momento, tão temido e ritualisticamente levado a sério pelo Fausto da lenda, torna-se motivo de galhofa para o Fausto de Goethe que nem mesmo acredita que possa existir “algum embaixo” e algum “em cima” (ibidem, p.82). Assim, entrega-se Fausto a viver intensamente o efêmero momento ao lado de Mefistófeles que lhe mostra a alegria dos ébrios frequentadores da

Taverna de Auerbach, lugar em que Goethe reproduz uma anedota da versão lendária do Fausto, na qual Mefistófeles dá demonstrações de seu caráter zombeteiro criando ilusões que fazem com que os taverneiros vejam apetitosos cachos de uva no nariz do companheiro.

O próximo passo a ser dado por Fausto e Mefistófeles será visitar “A cozinha da bruxa”, cena em que surge o Fausto rejuvenescido. A bruxa recebe uma caracterização popular e apresenta-se como uma velha, com seu caldeirão, cercada de animais repugnantes. A essa caracterização medieval Goethe contrapõe o diabo moderno, sem “garras, chifres ou rabo”, que consegue enganar até mesmo a feiticeira.

A bruxa, portando dons sobrenaturais, desempenha no drama de Goethe a função de despertar a *anima* de Fausto, termo junguiano que significa elemento feminino da psique masculina a que Goethe chamou o “eterno feminino”. De acordo com a análise da dra. Franz (apud Jung et al., 1964, p.177), a “*anima* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente”. Goethe descreve todo um ritual executado pela bruxa para a invocação simbólica da *anima* no qual a feiticeira e Mefistófeles obrigam Fausto a entrar em um círculo.

Em sua interpretação dos símbolos oníricos como forma de conhecer os processos do inconsciente, Jung (1994, p.62) assinala que “traçar um círculo protetor é um antigo recurso usado por todos que se propõem a realizar um projeto estranho e secreto”. É, portanto, sob a proteção do círculo que a feiticeira consegue delimitar o seu território sagrado e invocar a *anima*. Ainda na concepção junguiana, a significação prática da *anima* é servir como guia e mediadora do mundo interior e é justamente esse papel que ela desempenhará em relação ao conflito entre Fausto e Mefistófeles.

Margarida, uma jovem humilde e religiosa que Fausto passa a amar após o despertar de sua *anima*, exerce no drama a função de mediadora entre as forças contraditórias que habitam em Fausto a fim de despertá-lo para os malefícios causados pelo domínio da

sombra, ou seja, do demônio. Em razão disso, Mefistófeles passa a usar Fausto como instrumento para a destruição de Margarida ao mesmo tempo que finge uma situação contrária.

Na cena seguinte, denominada “Noite de Valpúrgis” ou “Sabá das feiticeiras”, Fausto e Mefistófeles participam da grande festa na qual se reúnem feiticeiros e feiticeiras e Fausto acaba dançando com Lilith. Esta figura feminina está relacionada aos antigos mitos babilônicos que a associam a uma espécie de demônio. Goethe, ao apresentá-la pela boca de Mefistófeles, remete à tradição dos textos bíblicos que se referem a Lilith como a primeira mulher de Adão e que, após rebelar-se contra este último, foi considerada uma figura vingativa e aterrorizante. É interessante observar que Lilith surge no drama justamente na cena que antecipa a visão de Margarida na prisão. Em um momento da dança, Fausto observa que um rato salta da boca de Lilith e, por isso, decide deixá-la. A seguir, ele descreve a Mefistófeles a visão que tem de Margarida acorrentada na prisão e o demônio tenta persuadi-lo de que está sob efeito de um encantamento. Esse fato parece enquadrar-se bem em uma das linhas de pesquisa sobre a significação de Lilith, apresentada por Couchaux (2000, p.583):

Duas outras linhas de pesquisa permitem ainda completar a descrição de Lilith pelas possíveis aproximações de seu nome com a raiz indo-europeia “la” (gritar, cantar), por um lado, e, por outro, com a palavra grega *law*. De “la” deriva o sânscrito “*lik*” (lamber), assim como um grande número de palavras relacionadas com a língua e com os lábios: “*Lippe*” (alemão), “*lippe*” (francês), “*labium*” (latim); Lilith devora os filhos, e seus lábios e sua boca são sempre enfatizados nas obras literárias posteriores. A palavra *law*, relacionada igualmente com as palavras “*lux*” (latim), “*luz*” (espanhol), “*light*” (inglês) e “*Licht*” (alemão), dá a ideia de luz, ou, mais precisamente, de “ver com uma visão penetrante”, “ver à noite”, “libertar-se da obscuridade”. Ora, certos textos literários fazem Lilith intervir numa estranha busca iniciática conduzida pelo herói.

Considerada uma espécie de demônio e envolta de toda a simbologia descrita por Couchaux, podemos facilmente associar a aparição de Lilith na “Noite de Valpúrgis” com a libertação de Fausto da obscuridade mefistofélica à qual se achava preso já que, após o contato com Lilith, a luz da consciência é despertada em Fausto e ele consegue “ver com uma visão penetrante” o que o demônio tentava esconder ao levá-lo à “Noite de Valpúrgis”. Todo o mal causado a Margarida e seu fim trágico foram revelados nessa noite em que Fausto tem uma visão de Margarida acorrentada na prisão por haver matado mãe e filho. A seguir, inicia-se uma verdadeira contenda entre Fausto e Mefistófeles e este fato nos leva a perceber o triunfo do lado bom da consciência de Fausto lutando contra o domínio cego de seus instintos.

Fausto e Mefistófeles dirigem-se à prisão em que se encontrava Margarida e tentam libertá-la. Contudo, ao avistar Mefistófeles, Margarida se nega a seguir Fausto e decide entregar-se ao julgamento divino, salvar sua alma e pedir misericórdia a Deus pela alma de seu amado.

Na segunda parte do drama deparamos, como já foi dito, com um intrincado simbolismo que se opõe à fluidez e à clareza do enredo presentes na primeira parte. Contudo, a aventura de Fausto e Mefistófeles continua e ambos surgem na corte do Imperador. Dentre uma série de acontecimentos ocorridos ali, situa-se o famoso episódio da invocação de Helena e Páris, passagem que nos remete às façanhas nigromânticas do Fausto lendário em várias cortes europeias.

A propósito desse episódio, encontramos em Jung (1994, p.497) uma interpretação bastante esclarecedora do complexo simbolismo que o encerra, segundo a qual o Fausto de Goethe está “impregnado de ideias alquímicas do começo ao fim”. Ele enfatiza a cena de Páris e Helena como a mais representativa do drama fáustico e a interpreta segundo o simbolismo presente na alquimia. A referida cena tem início quando o imperador solicita a Fausto a visão de Páris e Helena e ele se dispõe a contentá-lo. Para isso, Fausto recorre a Mefistófeles e este lhe impõe como condição o cumprimento de uma árdua tarefa. Assim, Fausto, portando uma chave mágica entregue a ele por

Mefistófeles, deveria encontrar o reino das Mães, situado em um lugar no qual ficaria longo tempo vagando sozinho, uma espécie de vazio. Ao encontrá-lo, com a ajuda da chave, Fausto deveria procurar um tripé no fundo de um abismo e trazê-lo a Mefistófeles. Ocorre, então, que ao deparar com Helena e encantar-se por sua beleza, Fausto deseja ocupar o lugar de Páris e, assim, no momento em que tenta agarrá-la, ocorre uma grande explosão.

Os episódios que se seguem retratam outras experiências efêmeras. É o caso, por exemplo, do Homúnculo, ser artificial criado em laboratório por Wagner e que se dissolve nas águas do mar ao ter o seu invólucro de cristal partido. Efêmera também é a união de Fausto e Helena, que ele retira do reino dos mortos e com quem tem um filho, Eufóron. Ambos não sobrevivem muito tempo e logo Fausto volta a gozar apenas da maléfica companhia de Mefistófeles, aquele que praticando o mal atinge o bem.

A cena da aparição de Helena e Páris seria interpretada por um alquimista medieval, segundo Jung, como a “*coniunctio*” do Sol e da Lua. Fausto, ao deparar com a projeção do par, identifica-se com o Sol e se apodera da Lua, no caso Helena, que também representa a sua *anima*. Nesse sentido, Fausto, o alquimista, em vez de operar a projeção, observando-a de fora, decide vivenciá-la. Como toda obra alquímica visa à produção do incorruptível, ao vivenciar o drama Fausto perde esse objetivo. Em consequência, a obra incorruptível não vinga e Eufóriu acaba sendo consumido em sua própria chama. Em outras palavras, o que Jung assinala é que o erro de Fausto foi ter se identificado com o que deveria ser transformado. Desse modo, a essência do drama fáustico reside, segundo Jung, no fato de Fausto atribuir à consciência um conteúdo do inconsciente, perdendo a capacidade de discernimento das coisas e tornando-se, assim, um egocêntrico, ou seja, alguém que só tem consciência de sua própria presença.

Jung (ibidem, p.500) tenta explicar, ainda, a origem do comportamento do herói fáustico como resultado de um processo histórico e cultural e, assim, pergunta-se:

Mas a partir do iluminismo e da época do racionalismo científico, o que aconteceu com a alma? Ela fora identificada com a consciência. A alma tornou-se o que se sabia dela. Fora do eu, não existia. Era inevitável pois a identificação do eu com os conteúdos retirados da projeção. Acabara o tempo em que a alma ainda se encontrava “fora do corpo” e imaginava essas “maiorias” (coisas maiores) não captáveis pelo corpo. Assim, pois, os conteúdos outrora projetados deveriam aparecer como algo pertencente à pessoa, isto é, como imagens fantasiosas do eu consciente. O fogo esfriou, transformando-se em ar, o ar tornou-se o vento de Zarathustra e causou uma inflação da consciência. Esta, pelo visto, só pôde ser dominada pelas mais aterradoras catástrofes da civilização, ou seja, pelo dilúvio que os deuses enviaram à humanidade pouco hospitaleira.

A partir dessa reflexão, Jung conclui que atribuir a morte de Fausto apenas a uma necessidade que se deve às exigências de época torna-se uma resposta insatisfatória. O estudo do simbolismo do sol (Jung, *ibidem*, p.836-40) apresenta-o como uma força contraditória na medida em que pode, ao mesmo tempo, fecundar e matar. Fausto retira Helena do Hades e a traz de volta à vida para gerar e depois morrer. Desse modo, o fato de a “alternância vida-morte-renascimento” ser simbolizada pelo ciclo solar é reveladora, segundo Mason (1989,p.73), da função de Fausto nesse episódio, além de preannunciar sua salvação na última cena do drama, na qual “a parte imortal de Fausto é levada para o alto pelos anjos, deixando Mefistófeles lamentar sua derrota. Vozes elevam preces à Virgem, pelo perdão de Fausto e, entre elas, está a de Gretchen [Margarida], que o guiará a uma nova vida”.

O herói fáustico de Byron

Segundo Carpeaux (1987, p.1248), George Gordon Byron, William Shakespeare e Walter Scott são três escritores que dominaram a literatura europeia da primeira metade do século XIX. *Childe*

Harold's Pilgrimage, obra lançada em 1812, não apenas garante popularidade imediata ao poeta inglês como apresenta também a imagem do herói byroniano, “o primeiro de uma longa série de heróis de características muito semelhantes que desfilam interminavelmente pelos trabalhos de Byron”, de acordo com Onédia Barboza (1974, p.120). É um herói sombrio, melancólico e misterioso que vive perturbado pela culpa de um crime que cometeu no passado, um tipo que, na opinião de Carpeaux (1987, p.1249), Byron manda para o inferno no “sombrio drama lírico *Manfred*”. A esse longo poema lírico-descritivo seguiram-se uma série de contos metrificados como *The Giaour*, *The Corsair*, *Lara*, *Parisina* e outros que deram contornos cada vez mais nítidos ao herói byroniano.

Em *Manfred*, escrito entre 1816 e 1817, Onédia Barboza (1974, p.227) aponta um herói que “é um misto de sábio e mágico (nitidamente inspirado no *Fausto* de Goethe), que procura, em vão, o esquecimento para acalmar sua alma, torturada pelo remorso de um grande pecado cometido”. Seguindo a trilha aberta com *Manfred*, Byron deu continuidade à sua temática luciferiana em outros dois dramas: *Caim* (1821) e *Heaven and Earth* (1823). Em *Caim*, o herói tende a fundir algumas características do mito fáustico.

Manfred inicia-se com um monólogo do conde Manfred, à meia-noite, em uma galeria gótica. Essa personagem, assim como o Fausto de Goethe, é um intelectual melancólico e descrente no saber dos livros. Além disso, refere-se a si mesmo como uma pessoa destemida, insensível e com poderes para invocar os espíritos. Decide, então, invocar os espíritos que habitam o ar, a terra e o oceano, demonstrando não apenas suas qualidades de herói fáustico como também algumas características próprias do herói byroniano ao considerar-se vítima de uma maldição que faz dele um “inferno errante” (Byron, 1973, p.290).

A seguir, uma sequência de espíritos dispostos a satisfazer os desejos de Manfred surge à sua frente e este pede aos espíritos que lhe deem o “esquecimento” de um dos “eus” que existe dentro dele. Os espíritos, por sua vez, oferecem a Manfred todas as riquezas do mundo, mencionando que não têm o poder de dar-lhe o esquecimento,

mas que podem dar-lhe a morte. Manfred empolga-se com essa ideia, mas os espíritos, que são imortais, tentam persuadi-lo a desejar outras coisas, como riquezas, poder e longos dias. Indignado com os espíritos, ele desafia-os e pede que eles assumam alguma forma concreta e, então, eles assumem a forma de uma bela mulher. Nesse instante, extasiado diante da bela imagem feminina, tal como Fausto ao ver Helena, Manfred tenta abraçar a imagem e esta desaparece. Na sequência, o herói e ouve-se uma voz que profetiza um poder destruidor, que está destinado a conviver com um coração desumano e errando pela terra por longos dias sem repouso.

Na segunda cena, o herói surge, sozinho, meditando no alto de um monte, onde manifesta todo seu panteísmo e o desejo de fundir-se à natureza. Assim, decide suicidar-se atirando-se do monte, mas é salvo por um caçador. A seguir, aparece conversando com o caçador que lhe salvou a vida e este percebe que Manfred é um homem de nobre linhagem e convida-o a um brinde com vinho. O vinho, elemento que remete alegoricamente ao sangue e a Pan, deus da orgia, alude ao seu incestuoso amor (tema que perpassa a vida e a obra de Byron) e manifesta em Manfred um insuportável sentimento de culpa. Após ouvir os lamentos de Manfred, o caçador passa a considerá-lo um louco. O herói decide, então, seguir sua peregrinação e despede-se do caçador pagando-lhe o generoso gesto com algumas moedas de ouro.

Na cena seguinte, Manfred surge em um vale, contemplando o pôr do sol aos pés de uma cachoeira. Nesse cenário, o herói evoca a fada dos Alpes, que surge à sua frente sob a forma de uma celestial beleza. Ele conversa com esse espírito que se dirige a Manfred chamando-o de “homem de muitos pensamentos e atos bons e maus” (ibidem, p.308). O herói, por sua vez, expõe à fada suas diferenças em relação a outros seres humanos, sua misantropia, sua necessidade de estar refletindo no cume dos montes, de vagar pela noite acompanhando o curso da lua, de escutar o trovão, bem como sua inclinação para a magia. Também revela o quanto havia se impressionado com uma imagem feminina que os espíritos lhe apresentaram e decide que quer ser como um homem comum, um ser mortal. Em outro momento o conde aparece, também, refletindo sobre o mal que

causara à mulher que amou, aquela que se tornara a vítima de seus pecados e que hoje se encontra morta enquanto ele vive.

No cume do monte Jungfrau ocorre, na terceira cena, uma interessante conversa em que aparece Nêmesis, espírito que comanda o destino humano. Na quarta cena surge também Arimán, o soberano entre os espíritos e ao qual todos se prostram, exceto Manfred. Este solicita a Nêmesis que interceda junto a Arimán a fim de que seja possível ter acesso ao reino dos mortos e trazer de volta Astarté, a amante de Manfred. Quando a bela Astaré surge, Manfred pede que ela o perdoe e que o condene, e a mulher profetiza o fim das angústias terrenas do conde.

Após a visão de Astarté, o herói recebe a visita de um abade que revela os rumores que acusam Manfred de compactuar com forças demoníacas. Assim, no decorrer da conversa, o abade tenta converter Manfred a voltar-se para a religião e este se enfurece e se despede do abade sem deixar de ser cortês. Ao pressentir que seu fim está próximo, Manfred contempla seu último pôr de sol e dirige-se à sua torre, de onde evoca os espíritos. O abade insiste em falar novamente com Manfred e, na torre, presencia a cena em que uma divindade infernal vem buscar Manfred, a quem ele desafia e pede que volte para o inferno. Suas últimas palavras ao abade antes de morrer são: “Ancião, morrer não é tão difícil” (ibidem, p.342).

O drama *Caim*, inspirado no episódio bíblico da queda, no *Gênesis*, transforma Caim numa individualidade cheia de anseios fáusticos que se rebela contra o criador e aceita realizar um pacto com Lúcifer e adorá-lo como seu senhor. Em troca, Caim pede a Lúcifer que lhe revele os mistérios da vida e da morte e, assim, ambos partem para uma viagem às regiões celestiais e depois sobre os abismos do espaço até chegarem ao Hades, o reino dos mortos. Após essa viagem, a alma titânica de Caim retorna ainda mais inquieta e cética em relação à vida e ao criador.

Abel, irmão de Caim, vem buscá-lo para a realização dos sacrifícios oferecidos a Deus. Caim, revoltado por não querer cultuar Deus, mata seu irmão em uma briga. Adão expulsa Caim de seu lado para sempre e este se aparta com sua mulher e filho.

Leitura comparada: Espronceda e Álvares de Azevedo

El diablo mundo representou, indubitavelmente, uma novidade nas letras espanholas de seu tempo graças ao tratamento heterogêneo que o autor concedeu aos 5.805 versos que o compõe. Apresenta uma introdução e mais sete cantos em que se mesclam elegias amorosas e quadros dramáticos, divagações filosóficas e crítica social, procedimentos que conseguem, ao mesmo tempo, corresponder às pretensões universalizantes do autor sem deixar de retratar o local, com todo o coloquialismo da fala dos ciganos do bairro madrileno de Lavapiés.

É considerado um poema inacabado que contou com uma primeira publicação por fascículos, de 1840 a 1841, e outra em dois volumes em 1841. Em sua recepção crítica, são mencionadas como fontes inspiradoras de Espronceda o *Fausto*, de Goethe, *Don Juan*, *Caim* e *Manfred*, de Byron, *L'Ingénue*, de Voltaire, *Émile* e *Le contrat social*, de Rousseau, além de Victor Hugo, Musset e Ramón de la Cruz.

A semelhança com o *Fausto*, de Goethe, nota-se nas divagações metafísicas de um velho poeta entediado que abre o poema. Segundo Guillermo Carnero (1999, p.115), Espronceda pôde ler o *Fausto* em uma tradução francesa de 1825. Adán, o protagonista de *Diablo mundo* aproxima-se, sob vários aspectos, da ambiguidade característica do herói fáustico que é capaz, ao mesmo tempo, de almejar o bem de seu próximo e também o destruir em prol da satisfação de seus incontroláveis desejos. Seu ego exacerbado prevalece sobre o outro e sobre o grupo no qual, por mais que tente, jamais consegue inserir-se.

Guillermo Carnero (ibidem, p.118) destaca, também, a desenvoltura com que Espronceda trabalha diferentes linguagens como a neoclássica, a romântica exacerbada ou coloquial. Essa combinação resultou na grande importância de *Diablo mundo* para a evolução da poesia espanhola contemporânea, passando por Campoamor e Bécquer até chegar no século XX.

Domingo Ynduráin (1992, p.64) aponta outra novidade em *Diablo mundo* que se refere à incursão pela literatura de cordel e o recorte que escolheu, dentro dela, no tratamento do tema andaluz que trata

de “majos” e “guapos”. A inserção desse tipo de literatura no poema torna-se cada vez mais explícita nos quadros dramáticos presentes no Canto V, ambientados no interior de uma taverna no bairro de Lavapiés. Esta busca pelos temas populares é algo que, para Ynduráin, não se restringe ao Romantismo e pode ser encontrada, mais recentemente, na obra de um Camilo José Cela.

O poema apresenta, em sua Introdução, um coro de demônios que vêm perturbar a tranquilidade do ambiente em que se encontrava um poeta que fica transtornado com a profusão de sons que ouve, como vozes humanas, ruídos de animais e relâmpagos, e que o faz sentir todo o universo em turbilhão girar ao seu redor. Em meio a essa confusão, o poeta vê surgir entre as chamas a gigantesca figura de Lúcifer e, ao mesmo tempo, ouve-se uma voz que canta as ilusões perdidas e dissemina o germen da dúvida, incitando-o a revoltar-se contra Deus e a pensar nele como uma divindade cruel que abandonou seus filhos às desgraças do mundo.

As ações descritas no Canto I ocorrem à meia-noite, no momento em que um poeta que lia fecha o livro e começa a refletir acerca da inutilidade da ciência para desvendar os mistérios da vida e lamentar a efemeridade das coisas e da juventude. Manifesta, ao refletir, anseios de ser jovem e imortal, mas logo se desilude ao lembrar um famoso verso de Góngora: “tudo é fumaça, pó e vento”. Nesse momento, o corpo do ancião é tomado por um súbito cansaço e ele adormece. A seguir, uma imagem feminina entoava um canto de paz e lhe beija os lábios, dando a eternidade ao ancião. O velho poeta sente um leve torpor e logo desperta jovem e cheio de vida.

O Canto II é composto por 44 oitavas reais e foi considerado por Espronceda (1954, p.99, tradução nossa) como um “desabafo de meu coração; salte-o aquele que não o leia sem escrúpulo, pois não está relacionado, de maneira alguma, ao poema”. Esse canto, de caráter autobiográfico, foi dedicado a Teresa Mancha, que como mencionamos havia se separado do escritor em 1837, vindo a falecer em 1839, um ano antes da publicação de *Diablo mundo*.

No Canto III, o velho ancião desperta transformado no jovem Adán, sem memória e desprovido de qualquer experiência de

convívio em sociedade. Essa personagem acaba ferindo os convencionalismos sociais ao sair nu pelas ruas de Madrid sem imaginar, em sua ingenuidade de “bom selvagem”, que estava transgredindo as normas de conduta. A essa atitude inocente a sociedade responde com repressão e perseguição, conduzindo Adán ao cárcere.

O Canto IV inicia-se com uma sátira à linguagem neoclássica por meio de uma extensa e enfadonha descrição de um amanhecer. Enfatiza o cárcere como a primeira escola de Adán, que tem como tutor o tio Lucas, pai de Salada, a mulher que lhe acende as chamas do desejo e o desperta para a experiência do primeiro amor. Ela consegue libertar Adán da prisão e este sai repleto dos ensinamentos de tio Lucas acerca de como superar os obstáculos da vida fugindo do sistema, ou melhor, pelas vias informais.

O Canto V possui uma estrutura diferenciada em relação aos anteriores porque insere o leitor na taverna de Lavapiés, ambiente dominado pela classe marginalizada dos ciganos e sua linguagem repleta de jargão. Além disso, possui uma estrutura dramática que se manifesta na profusão de falas dos frequentadores da taverna e no tenso diálogo entre uma Salada apaixonada e um Adán indiferente, que almeja apenas ascender socialmente ao ser tocado pela ambição de viver como os ricos da corte. O segundo quadro dramático desse canto apresenta a continuidade do diálogo entre os dois amantes, na casa de Salada, onde Adán desperta de um sonho cheio de ambições e logo decide partir em busca de riquezas por meios ilícitos. Movido apenas pela ânsia de riquezas, ele abandona Salada, que se derrama em lágrimas e lamentações, e entra para uma quadrilha de bandidos dispostos a roubar a casa de uma nobre senhora.

O Canto VI apresenta Adán junto ao bando de ladrões roubando a casa de uma nobre. No entanto, enquanto os outros se apoderam dos objetos de valor, Adán se distrai admirando sua própria imagem em um espelho e observa curioso um relógio. Ao perceber que a dama corria perigo, Adán coloca-se em sua defesa e afasta-se do bando, mas devido aos gritos e à mobilização de pessoas no local, ele decide fugir para proteger-se. Na próxima cena Adán surge caminhando pelas ruas de Madrid e decide entrar em uma casa de prostituição.

Ali, depara com uma mãe desesperada diante do cadáver da filha de quinze anos. O herói tenta, em vão, consolar a pobre mulher acreditando que pudesse reverter aquela situação irreversível. Ela se comove com o gesto solidário de Adán mas o toma por louco.

O Canto VII é composto por dois fragmentos que foram publicados após a morte de Espronceda, em 1853, por Miguel de los Santos Álvarez no *Semanario Pintoresco Español*. Eles versam sobre a lamentação da mãe do canto anterior. Além dos fragmentos do Canto VII, há um episódio intitulado “El ángel y el poeta”, que apareceu no número 1 de *El Iris*, de 7 de fevereiro de 1841.

Segundo Guillermo Carnero (1999, p.114), esse episódio pode ser procedente de uma redação anterior à Introdução ou destinado à ampliação desta, e apresenta o poeta como uma divindade que se sente capaz de exceder a si mesma e atingir toda a glória e o saber que almeja. Os desejos do poeta são lidos por um anjo que o encara como descendente da linhagem de Caim. Essa colocação o poeta contesta dizendo que suas inquietações e lamentos são provenientes de uma dor universal.

Já o drama de Álvares de Azevedo inicia-se em uma estalagem quando Macário, um jovem estudante de vinte anos, conversa com um desconhecido. Os dois falam sobre poesia, mulheres, amor e outros anseios. Macário é um estudante devasso e descrente que anseia conhecer o amor. Após longa conversa, o desconhecido apresenta-se como o diabo e convida Macário para uma viagem na garupa de seu burro.

Satã faz uma descrição mórbida e devassa da cidade de São Paulo e Macário mostra-se entusiasmado por conhecê-la, sobretudo as mulheres. O diabo é irônico e zomba do entusiasmo de Macário: “Tá! Tá! Tá – Que ladainha! Parece que já estás enamorado, meu Dom Quixote, antes de ver as Dulcinéas!” (Azevedo, 2000, p.525).

Macário deseja desfrutar, em São Paulo, de uma vida devassa, mas Satã o adverte dos perigos aos quais o jovem estará exposto: “Bafurinhas de infâmia dão em troca do gozo o veneno da sífilis” (ibidem, p.526).

Os dois param para comer e Macário duvida por um instante de se seu companheiro é, de fato, o diabo. Eles bebem vinho, fumam

charutos e conversam sobre temas metafísicos. Macário aproveita para revelar a Satã uma história que o impressionou: trata-se de uma vagabunda que o levou a um casebre e com a qual ele sentiu estranhas sensações ao tocar-lhe o corpo amolecido. No outro dia, quando retornou à casa da mulher com quem dormira, ficou sabendo que ela havia morrido na mesma noite em que estiveram juntos. Satã aproveitou a história de Macário para comentar a face obscura da vida, como a morte, dizendo que é possível renascer dela como um homem novo.

Na cena seguinte, Satã convida Macário para ir ao cemitério e este lhe pergunta se ele lhe proporcionará o sono da morte. Satã lhe garante que o fará sonhar tão profundamente quanto a morte e, assim, leva-o a um cemitério, deita-o sobre um túmulo e o faz sonhar. Ao despertar, Macário, impressionado, conta que sonhara com uma mulher nua, corpo de anjo, lívido, olhos vidrados, lábios brancos, unhas roxeadas e cabelos loiros com reflexos brancos. Essa mulher apertava cadáveres contra o peito, tinha todos os apetites lascivos de mulher mas não podia amar, pois todos que ela tocava se transformavam em gelo. Enquanto relata o sonho a Satã, este faz com que Macário ouça os gemidos de morte de sua mãe. Esse é um momento tenso entre os dois, e Macário, enfurecido com Satã, pede que ele desapareça.

Após um longo contato com Satã, Macário acorda na estalagem e encontra sua ceia intacta, as botas e o ponche, tudo como havia deixado e, por isso, pensa que tudo o que lhe ocorrera não tinha passado de um sonho. Contudo, a taverneira mostra-lhe um pé de cabra e um trilha queimado e diz que o diabo passou por ali.

O segundo episódio tem como cenário a Itália e Macário depara, a princípio, com uma mulher louca que embala o filho morto, fato que o leva a conclusão de que a ventura talvez esteja na insanidade. Após essa cena, Macário encontra Penseroso que, apaixonado, medita observando a beleza da natureza e a riqueza do homem do campo. Os dois conversam e Penseroso conta-lhe que sonhava com o amor, enquanto Macário lhe responde que morrerá. Macário desfalece conversando com Penseroso e Satã aparece novamente para carregá-lo. Ao perceber sua melancolia, Satã conta-lhe histórias de amor para fazê-lo dormir e sai em busca de outras almas.

Macário encontra Penseroso novamente e este volta a lamentar o amor. Comovido, Macário tenta reanimá-lo, convidando-o para uma orgia, mas Penseroso se recusa e diz que chegou a pensar em suicídio. Penseroso lê um livro que Macário lhe empresta e contamina-se de ceticismo. Os dois encontram-se e conversam sobre poesia, ceticismo e Deus. Penseroso, enfraquecido pelo ceticismo de Macário, decide morrer envenenado e, com ele, toda crença em Deus, na poesia americana e no amor.

Na última cena, Satã leva Macário a uma orgia e os dois, olhando pela janela de uma taverna, avistam cinco homens ébrios e mulheres desgrenhadas, lívidas e vermelhas.

Numa época em que se cultuava a natureza tropical e o índio como elementos identificadores do nacional, Álvares de Azevedo é considerado uma voz dissonante pela maioria dos críticos oitocentistas, sobretudo devido ao diálogo que travou com poetas franceses, ingleses ou alemães, não se prendendo exclusivamente aos moldes clássicos vigentes e à imitação de poetas portugueses. Em razão de seu cosmopolitismo e da influência do byronismo em sua prosa, quase sempre ambientada em países estrangeiros, havia uma tendência na crítica do século XIX em ressaltar Álvares de Azevedo apenas enquanto poeta lírico.

Ao acusar Álvares de Azevedo de “zombar da poesia americana” em *Macário*, Joaquim Norberto de Sousa e Silva (apud Azevedo, 1873, p.59) apontava um dos aspectos que mais chamaria a atenção da crítica moderna na obra do poeta: a crítica que ele dirige aos seus contemporâneos em razão da adesão aos ideais indianistas e de exaltação da natureza como modelos exclusivos para a literatura nacional. Embora prevalecessem as opiniões conservadoras que rotulavam Álvares de Azevedo de poeta antinacional, Machado de Assis ergueu-se para defender opinião oposta em seu artigo intitulado “Instinto de nacionalidade”, no qual assinala a imaturidade da crítica brasileira ao considerar como nacionais somente os poetas que versavam sobre temas locais, em especial o índio e a natureza.

Com o tempo, mudou-se o foco das preocupações críticas, e na década de 1930, principalmente após a análise psicobiográfica que

Mário de Andrade realizou da obra de Álvares de Azevedo em seu ensaio “Amor e medo”, no qual a obra *Macário*, antes ofuscada pela valorização exclusivista da poética, é considerada “genial” pelo escritor modernista, pois nela explicita-se uma constante alusão às figuras da mãe e da irmã. Essas figuras iam ao encontro das preocupações psicológicas de Andrade em relação ao poeta, pois a frequência com que essas imagens aparecem significa, para ele, uma espécie de “fobia sexual” em Álvares de Azevedo.

Na *Recepção crítica de Manuel Antônio Álvares de Azevedo* (Pandolfi, 2000, p. 56), tivemos a oportunidade de observar que “a partir de 70, quando os estudos literários escritos pelo poeta passam a despertar o interesse dos críticos, a obra *Macário* também é retomada”. A propósito, é importante salientar que desde 1959, em sua obra *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido (v.2, p.190) já apontava em *Macário* uma espécie de “suma literária do nosso poeta”, em que ele “exprime a sua teoria estética e a função que atribuía à literatura, bem como a teoria erótica e a função que podemos, na sua obra, atribuir ao amor como fuga e aspiração”.

No Prefácio de *Macário*, intitulado “Puff”, o próprio autor menciona que seu drama “é apenas uma inspiração confusa – rápida – que realizei às pressas como um pintor febril e trêmulo” (Azevedo, 2000, p.509). Assinala, assim, que seu drama não se destina à cena e esse fato se revela na própria organização que ele deu à estrutura do drama, dividido em dois episódios. O primeiro é considerado mais linear, com começo, meio e fim, ao passo que o segundo é bastante criticado pela composição confusa do enredo e pelo seu aspecto inconcluso. Segundo Prado (1999, p.49),

“a peça” ou “fragmento de peça”, como a chamou, desmente todo o equilíbrio clássico que Álvares de Azevedo expressa no Prefácio “Puff”, onde menciona “alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego”, casando, no mesmo texto, “a força das paixões de Shakespeare [...], a imaginação de Calderón de La Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Êsquilo e Eurípides”.

Ao contrário disso, ressalta em *Macário* toda a indisciplina romântica que levou Antonio Candido (apud Azevedo, 2000, p.921) a defini-la como “mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo; no conjunto, e como estrutura, sem pé nem cabeça, mas desprendendo, sobretudo na primeira parte, irresistível fascínio”.

As matrizes geradoras desse drama, apontadas pelo próprio autor em seu prefácio, são as obras de Goethe, sobretudo o *Fausto*, Shakespeare, Byron, Musset e Hoffmann. A esse respeito, em que Musset é quase sempre citado como inspirador direto, vale destacar o estudo de Faria (1970, p.115) que assinala a peça *Aldo le Rimeur*, de George Sand, como uma nova fonte na qual Álvares de Azevedo teria se inspirado ao escrever *Macário*. De acordo com a estudiosa, a peça, publicada em 1833 na *Revue des Deux Mondes*, uma das revistas mais importantes da França na época do Romantismo, teve alguns trechos traduzidos por Álvares de Azevedo e comentados em um trabalho de crítica. Maria Alice Faria menciona que Álvares de Azevedo teria tirado dessa peça de Sand alguns aspectos da figura feminina que tem pontos de contato com a noiva de Penseroso, além de frases e situações que transcreveu com poucas diferenças.

No tocante ao mito fáustico, tanto Espronceda quanto Álvares de Azevedo foram beber nas mesmas fontes literárias, sobretudo em Goethe e Byron. Apesar da afinidade temática, seus autores procuram desenvolver, cada um ao seu modo, uma recriação do mito a partir de elementos comuns à tradição fáustica e, ao mesmo tempo, buscam inserir novas formas de representação de seus heróis de acordo com as preocupações locais e peculiares a cada romantismo e a cada autor.

O mito fáustico, trabalhado em *Diablo mundo*, revela-se na figura de um velho poeta que consegue despojar-se de sua memória, receptáculo de experiências e decepções, passando pela morte e renascendo na forma do jovem, desmemoriado e imortal Adán, nome que alude ao homem primordial, “símbolo do pecado original, da perversão do espírito, o uso absurdo da liberdade, a recusa a toda dependência” (Chevalier, 1991, p.12). Em vez dessas características, Espronceda procura ressaltar, em seu Adán, a bondade e a

ingenuidade, virtudes nas quais a crítica esproncediana enxerga as teorias rousseauianas do “bom selvagem”, a fim de demonstrar que “a missão de Adán é descobrir, com a inocência de seu olhar, o mal e a organização da sociedade” (Carnero, 1999, p.122, tradução nossa). Verifica-se, assim, que o mito fáustico em Espronceda já nasce forjado em harmonia com os ideais revolucionários do poeta, que sempre acabam deixando em sua criação artística a marca indelével da crítica social:

*Y aunque es su lengua rústica
y profana Y es su ademán de
jaque y pendenciero, Pura se
guarda aún su alma temprana
Como la luz del manantial
lucero,
Bate gentil, cual
mariposa ufana, El
corazón sus alas
placentero,
Que abrillantan aún los
polvos de oro De inocencia y
virtud breve tesoro.
Ni leyes sabe, ni conoce el
mundo, Sólo a su instinto
generoso atiende, Y aun
abismo de crímenes
inmundo
Cruza y el crimen por virtud
aprende. Y aquel pecho que es
noble sin segundo Y que el
valor y el entusiasmo
enciende Aplica al crimen la
virtud que alienta
Y puro es si criminal se ostenta. (Espronceda, 1954, p.117)*

A estrofe acima remete à estada de Adán no cárcere, lugar em que desperta de sua inocência e conhece o dialeto “*agitanado*” dos marginais, tornando-se um “*jaque*” e aprendendo a manejar o “*cuchillo*”. Esse episódio tem a qualidade de contrastar não apenas a iniquidade da sociedade com a inocência de Adán, como também a superioridade inata da personagem em relação aos demais homens comuns: “*Y aunque además de jaque y pendenciero, / Pura se guarda su alma temprana, / Como la luz del manantial lucero*”. Apesar de conviver com essa comunidade e aprender os seus valores, Adán consegue manter inabaláveis as suas virtudes e esse fato lhe confere certa superioridade em relação aos demais, típica da altivez e da nobre linhagem que caracterizam o herói byroniano. Contudo, a nobre linhagem de Adán, criado diretamente das mãos de Deus, não anula a história de seu nome, no qual já se encontra implícita a ideia de fatalidade, que também se manifesta, de maneira acentuada, na obra de Byron.

A simbologia que está por trás do nome “Adán”, “Adam” ou “Adão” já havia sido explicitada, segundo Jung, nos textos do século III, atribuídos a Zózimo. Esses textos referem-se à letra A como ascenso, como o ar; o D significa descenso, aquilo que declina; o M indica o que está no meio dos corpos, o fogo mediador que faz amadurecer. Mais curiosa, ainda, é a alusão que o texto de Zózimo (apud Jung, 1994, p.378) faz à presença do duplo em Adão:

O Adam carnal, em sua formação visível, chama-se Thoyth; o homem espiritual que nele habita, contudo, tem um nome verdadeiro e outro pelo qual é chamado. O nome verdadeiro ainda não o conheço. Somente Nikotheos, aquele que não pode ser encontrado, o sabe. O nome é luz [...].

De acordo com a simbologia do nome “Adam” apresentada por Zózimo, podemos inferir que o destino de Adán é errar, legando a seus descendentes a maldição oriunda de sua transgressão, tal como nos adverte o narrador de *Diablo mundo*:

¿Quién dudará que *el nombre es un*
tormento? Todo el tiempo pasado
Va para siempre atado
Al nombre que conserva el
pensamiento Y trae a la
memoria
Un solo nombre, una doliente
historia. Hilo tal vez de la
madeja suelto;
En el nombre va envuelto
El despecho, el placer, las
ilusiones De cien
generaciones
Que su historia acabaron
Y cuyos nombres sólo nos
quedaron. Clavo de donde
cuelgan nuestras vidas En mil
jirones pálidos rompidas,
Que traen a la memoria
Cual rota enseña la pasada gloria:
Porque el nombre es el hombre
Y es su primer fatalidad su nombre,
Y en él encarna a su
existencia unido. Y en su
inmortal espíritu se infunde,
Y en su ser se confunde,
Y arranca su memoria
del olvido. Y viviendo de
ajena y propia vida,
Alma de los que fueron,
desprendida Juntase el
alma del que vive y lleva
Cual parte de su vida en su
memoria

La ajena vida y la pasada historia. (Espronceda, 1954, p.104)

O desejo do poeta velho do início de *Diablo mundo* era despir-se da experiência, o que simbolicamente não se cumpre ao renascer como Adán, que remete à ideia de “arquétipo do pai e do ancestral: é a imagem do ancião, de insondável sabedoria, proveniente de uma longa e dolorosa experiência” (Jung apud Chevalier, 1991, p.13).

O Adão primordial é a representação de todos os males na humanidade, aquele que simboliza a morte. No entanto, conforme a doutrina cristã, surge um novo Adão na figura de Jesus Cristo, que consegue realizar a fusão entre a esfera terrena, da qual nasce o primeiro, e a esfera celeste, da qual vem o segundo, resultando no “homem divinizado”. Esse segundo Adão é o que vem dinamizar com o primeiro e “simboliza, portanto, tudo quanto havia de positivo no primeiro, e o eleva ao divino absoluto; simboliza a antítese de tudo o que ele tinha de negativo, substituindo a certeza da morte pela ressurreição” (ibidem, p.14).

Ao nascer puro e imortal, o Adán de Espronceda reúne as características do homem divinizado, representado pelo segundo Adão/Jesus Cristo, e as fraquezas do primeiro Adão que, seduzido pela serpente do mal, tenta igualar-se a Deus e é punido severamente. Desse modo, a ausência da dupla homem/diabo, que caracteriza o mito fáustico, não anula, no poema de Espronceda, o conflito com o duplo que habita o interior de Adán, tal como nos revelam as suas atitudes e a simbologia de seu nome, ainda que Espronceda tenha tentado demonstrar, por meio da vestimenta rousseauiana atribuída a seu herói, que o diabo apenas se encontra no mundo.

Já a caracterização do herói fáustico de Álvares de Azevedo recebe uma roupagem bastante distinta daquela com que Espronceda cobriu o seu *Adán*. Pode-se dizer que Macário é o oposto de *Adán* na medida em que apresenta, desde o início, sua alma corrompida. Assim, ao conhecer o diabo, Macário orgulha-se de haver encontrado seu parceiro ideal:

Macário:

Boa noite, Satã. (Deita-se. O desconhecido sai.) O diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife!

Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã! (Azevedo, 2000, p.522)

O mito fáustico, em sua versão alvareziana, também não tem início com o ritual morte/ressurreição que caracteriza o confronto com o duplo nos românticos. No *Fausto* de Goethe, o renascimento de um Fausto decidido a sair de seu confinamento intelectual e viver as experiências do homem comum é simbolizado, no início do drama, quando ele sai às ruas com seu assistente Wagner, num dia de Páscoa, e depara com o demônio em forma de cão. A morte do Fausto velho, apenas insinuada em Goethe, ocorre, de fato, em *Diablo mundo*. Na obra de Goethe, o desejo de Fausto resulta no pacto com o diabo, mas em Espronceda não há sequer um pacto, embora exista o desejo fáustico que é atendido por meio do sobrenatural e que acarreta na morte do poeta e em seu renascimento como Adán.

Já em *Macário* não deparamos com um desejo de mudança manifestado, inicialmente, pelo herói, que em vez de experiente e maduro, surge na figura de um jovem e cético estudante, conduzido pelo demônio e persuadido por este a experimentar a mudança. Por essa razão, o ritual inicial de morte/ressurreição, simbolizado no *Fausto* de Goethe e em *Diablo mundo*, apenas se manifesta no segundo episódio do drama de Álvares de Azevedo, quando Satã pede que Macário se deite no túmulo para sonhar.

Em todas as obras, porém, o herói fáustico apresenta-se, inicialmente, como um homem desiludido com algo, um espírito inquieto, um intelectual insatisfeito, sempre propenso a uma busca, ainda que inconsciente como em *Macário*, seja pelo conhecimento, pelos prazeres, seja pelo amor e, sobretudo, pela totalidade e equilíbrio de seu próprio “eu”. Daí o inevitável motivo da viagem que sempre ocorre, na tradição do mito, a partir da manifestação do desejo fáustico.

Em *Macário*, a grande novidade introduzida por Álvares de Azevedo consiste em percorrer o caminho inverso ao mito na medida em que a manifestação do desejo parte, primeiramente, de Satã. Assim, ao observar Macário contemplando a natureza, o diabo vê nele uma

propensão à poesia e, em suas conversas com o herói, Satã descreve, romanticamente, esse momento:

[...] Era na serra, no alto da serra. A tarde caía, os vapores azulados do horizonte se escureciam. Um vento frio sacudia as folhas da montanha e vós contempláveis a tarde que caía. Além, nesse horizonte, o mar como uma linha azul orlada de espuma e de areia – e no vale, como bando de gaivotas brancas sentadas num paul a cidade que algumas horas antes tínheis deixado. Daí vossos olhares se recolhiam aos arvoredos que vos rodeavam, ao precipício cheio de flores azuladas e vermelhas das trepadeiras, às torrentes que mugiam no fundo do abismo, e defronte vóis aquela cachoeira imensa que espedaja suas águas amareladas, numa chuva de espuma, nos rochedos negros do seu leito. E olháveis tudo isso com um ar perfeitamente romântico. Sois poeta? (ibidem, p.513)

Macário contesta a pergunta de Satã de forma brusca e insensível: “Enganai-vos. Minha mula estava cansada. Sentei-me ali para descansá-la” (ibidem, p.513). Com esse propósito, Álvares de Azevedo apresenta-nos um herói fáustico descrente e insensível à natureza, mas muito interessado nas questões prosaicas de seu cotidiano como o charuto, o vinho, as mulheres, o *spleen*. Assim, Satã vê em Macário uma presa fácil para a realização de seu desejo que é transformá-lo em um poeta romântico à moda byroniana: “Sois triste, moço... Palavra, que eu *desejaria* ver uma poesia vossa” (ibidem, p.517). Essa é a primeira vez que o verbo *desejar* aparece no drama e, mesmo assim, para expressar o anseio do diabo e não do herói fáustico. Este último somente manifestará o seu desejo quando Satã pergunta-lhe o tipo de mulher ideal para os seus amores:

Eu a quereria virgem n’alma como no corpo. Quereria que ela nunca tivesse sentido a menor emoção por ninguém. Nem por um primo, nem por um irmão... Que Deus a tivesse criado adormecida n’alma até ver-me, como aquelas princesas encantadas dos contos que uma fada adormecera por cem anos. Quereria que um anjo a

cobrisse sempre com seu véu, e a banhasse todas as noites do seu óleo divino para guardá-la santa! (ibidem, p.519-20)

Após a manifestação do desejo, Satã e Macário sentem-se motivados a partir para uma viagem e, então, montados num burro, eles se dirigem à saturnal São Paulo. A viagem constitui um tópico essencial na estrutura do mito fáustico e “exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico” (Chevalier, 1991, p.952).

Ian Watt (1997, p.131), ao analisar o estilo de vida itinerante adotado por Dom Quixote, Don Juan e Fausto, conclui que esses heróis “são mais do que viajantes contumazes: são, em boa medida, nômades solitários”.

Em *Diablo mundo*, a atitude de Adán em relação a Salada chega a ser impiedosa ao se acentuar nele o desejo de ascender à nobreza. Na medida em que o protagonista vai tomando consciência de seu desejo, todas as suas relações tornam-se insignificantes diante de seu objetivo, e não há nada que o impeça de partir para a sua viagem:

*Mira, Salada, no sé
Si la acción que se
medita Es buena o
mala, ni entiendo
Qué es mal ni bien
todavía. Yo allá
voy. Cualquiera sea
El hecho, dicha o
desdicha Nos
traiga, yo he seguir
La inspiración que
me anima. ¿Acaso
he nacido yo
Para vivir en
continua
Agitación? ¿No*

*podré Seguir a mi
fantasía Jamás?*

*No, Salada mía;
Glorias y triunfos
me pinta Mi*

deseo; la fortuna

*A mi anhelo
campo brinda*

Donde cumplirlo.

*Yo quiero Ver,
palpar cuanto
imagina*

*Mi mente; de una
ojeada Ver todo el*

*mundo que gira A
mi alrededor. Allí*

*luego Tú vendrás,
donde yo elija Un
sitio para los dos.*

*¡Oh! Si me
amaras, tú misma
Me llevarías. —¿Y*

*quién Habrá
jamás que me
impida Volar*

donde yo desee?

*¡Fuera injusto! Y
romperían Mis*

*manos, sí, las
cadenas*

Que aprisionaran mis iras. (Espronceda, 1954, p.138)

A viagem de Adán em busca de sua ascensão social inicia-se no Canto V e somente lhe parece possível tendo como ponto de partida o mundo da criminalidade, cujos ensinamentos ele adquiriu

na prisão, sua primeira escola, junto ao bandido “tio Lucas”, seu primeiro professor. No entanto, ao deparar com os objetos da casa da nobre senhora que Adán e seu bando decidem assaltar, o protagonista esquece completamente de concluir seu intento. Dentre os objetos que despertam a atenção de Adán destacam-se o relógio e o espelho como as peças que excitam o herói a uma viagem ao interior de si e, conseqüentemente, ao confronto com seu duplo. Nesse Canto, evidencia-se a falta de espírito de grupo em Adán e sua indiferença em relação ao outro, ressaltada no momento em que os assaltantes se assustam com o ruído de um relógio encontrado pelo protagonista, ao passo que ele, encantado pelo objeto, diverte-se como uma criança.

O confronto com seu duplo inicia-se com a introspecção que lhe causa o relógio e ganha contornos mais explícitos quando Adán defronta-se com duas pinturas, uma virgem e um fidalgo. Essas imagens aludem ao duplo do herói que se constitui, por um lado, na esfera espiritual e sublime, representada pela figura feminina, e, por outro lado, na esfera terrena e voltada aos prazeres da carne, representada pelo fidalgo. Dessas figuras, a que mais incômodo lhe causa é a do fidalgo, uma vez que ela desencadeia um processo de identificação com seu “eu” mais aviltado, a esfera terrena que alimenta o desejo de pertencer à classe de prestígio e gozar de reconhecimento social. Envolvido pela imagem do fidalgo, o herói decide tocá-la: *“Tocóle en fin e imaginó se luego / Que sombra nada más la imagen era, / Y al irse despechado y con despego, / Lanzó al retrato una mirada fiera”* (ibidem, p.141). É notória aqui a tomada de consciência de Adán ao observar o retrato com desconfiança, vendo nele apenas uma sombra. Assim, a imagem do fidalgo nada mais é que a sombra da sociedade, símbolo da aparência e do prestígio social, que ele teme e almeja ao mesmo tempo.

Apesar da consciência do duplo que o retrato desencadeia, ou seja, o “eu” da essência e o “eu” de aparência, prevalece a alienação deste último, que se expressa na cena narcísica em que o herói admira absorto a sua imagem refletida no espelho:

*Y volviendo la espalda vió
arrogante Un mancebo galán
que hacia él venía, De
negros ojos y gentil
semblante, Que al suyo
reparó se parecía;*

*Y sonrióse, y vió con
gusto extraño Su figura
airosísima allí dentro,
Que tan terso cristal de aquel
tamaño Nunca hasta entonces la
copió en su centro. Y alegre el
corazón miróse al punto,
De sí agradado, y reparó en
su traje, Y volviendo al
retrato cejijunto, Luego lo
comparó con su ropaje.*

*Y parecióle que mejor cayera
Aquel vestido en él que el
que tenía, Y mejor que su
daga considera
Aquella larga espada que ceñía. (ibidem, p.141)*

Adán não consegue, portanto, anular seu “eu” alienado, que se manifesta no desejo deste de igualar-se ao nobre retratado na pintura. Assim, por meio de seu herói fáustico, Espronceda realiza a crítica social aos valores burgueses que acabam reproduzindo indivíduos semelhantes a Narciso, vivendo sob o culto da aparência e voltados exclusivamente para si. Adán, ao submeter-se aos valores dessa sociedade, toma a sombra, ou seja, a aparência, como verdade. Dessa maneira, torna-se difícil manter intacta sua alma pura na medida em que lhe parece quase impossível renunciar à sombra vivendo entre os homens.

Do confronto com o duplo, estimulado pelos símbolos do mundo objetivo com os quais Adán se defronta no Canto V, segue-se um progresso significativo no processo de desalienação do herói indo desaguar em seu encontro, no Canto VI, com a morte e com a figura da mãe, símbolo de fecundidade e regeneração. Esse é o último canto em que Espronceda nos mostra a viagem interior e exterior de seu herói. Segundo Jung, a viagem “indica uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes” e significa, segundo ele, uma busca pela mãe perdida (apud Chevalier, 1991, p.952). Nota-se, no Canto VI, que aquele Adán, indiferente à dor do outro e que abandona Salada, transforma-se em um Adán sentimental e comovido com o sofrimento da mãe de uma prostituta que vela o cadáver de sua filha. A morte que encerra a viagem de Adán representa, assim, seu segundo nascimento, no qual se verifica uma expressiva mudança de valores no herói:

*“¿Dónde, decidme, encontraré
yo fuego Que haga a esos ojos
recobrar su ardor? ¿Dónde las
aguas cuyo fértil riego Levante
fresca la marchita flor?”*

*Dijo así Adán con
entusiasmo tanto, Con tan
profunda fe, con tanto celo,
Que la vieja, a pesar de su
quebranto, Alzó a él los ojos
con curioso anhelo.*

*“—¡Pobre mozo, delira!
Si comprar esa vida pudiera.”* (Espronceda, 1954, p.145)

O sofrimento do outro diante da tragédia da morte desperta o espírito solidário em Adán e o faz refletir sobre a alienação e a fragilidade dos valores que buscava no mundo ao ver que nada, nem mesmo todas as riquezas juntas poderiam reverter aquele

sofrido quadro que acabava de presenciar e diante do qual todos se igualam.

Na temática faustiana, os heróis são, sobretudo, homens de ação, movimentando-se a todo momento e estabelecendo todos os acordos possíveis em prol da satisfação dos desejos que os dominam. O mecanismo condutor dessa ação se deve, tradicionalmente, à figura do Diabo. Contudo, como ele não se constitui em companheiro de carne e osso nas andanças de Adán, a chave para entender a presença diabólica na obra de Espronceda começa na interpretação de seu próprio título. Para chegar ao sublime, o homem deverá viver a tensão entre as duas esferas que Goethe assinalou de “choque dos contrários”:

*Tú me engendraste,
mortal, Y hasta me
distes un nombre;
Pusiste en mi tus
tormentos, En mi
alma tus rencores,
En mi mente tu
ansiedad, En mi
pecho tus
furores, En mi
labio tus
blasfemias E
impotentes
maldiciones; Me
erigiste en tu
verdugo, Me
tributaste
temores,
Y entre Dios y
yo partiste El
imperio de los
orbés. Y yo soy*

*parte de ti,
 Soy ese espíritu
 insomne Que te
 excita y te levanta
 De tu nada a otras
 regiones, Con
 pensamientos de
 ángel,
 Con mezquindades de hombre. (ibidem, p.87)*

Essa caracterização de Lúcifer, colocando-o como parte do próprio homem, dispensará em sua obra a famosa dupla Homem/Diabo ou, no caso, Fausto/Mefistófeles. Assim, o choque dos contrários, do sensível com o suprassensível, dar-se-á no interior da própria personagem Adán, à semelhança do que já ocorrera com seu herói byroniano Sancho Saldaña. Nesse sentido, o sentimento de poder que é oferecido por Mefistófeles a Fausto e por Satã a Macário surge em Adán como um instinto que brota do interior do protagonista e que nos faz imaginar um demônio invisível influenciando suas ações. O choque dos contrários em *Diablo mundo* revela-se, então, no interior da própria personagem e no seu embate com o mundo.

Em *Macário*, o drama fáustico desenvolve-se por meio de uma tríade: Satã, Macário e Penseroso. Satã representa o tutor, semelhante ao que Henderson apontou no ciclo *Red Horn*, e que desempenha uma função importante no sentido de contribuir para que o herói supere suas limitações humanas. O choque dos contrários, que caracteriza o duplo, não ocorre no interior da personagem, como acontece com Adán, mas se desdobra em dois personagens, Macário e Penseroso, que representam as “duas faces da mesma moeda”, de acordo com a teoria estética adotada por Álvares de Azevedo na composição de sua obra. Penseroso desempenha o papel de crente, nacionalista, sentimental, e Macário, o byroniano, ateu, desregrado e universal.

Desde os primeiros diálogos entre Macário e Satã evidencia-se, na psicologia do herói, o seu conflito com a figura feminina, fruto de seu ceticismo:

Macário:

Uma mulher! Todas elas são assim. As que não são assim por fora o são por dentro. Algumas em falta de cabelos na cabeça os têm no coração. As mulheres são como as espadas, às vezes a bainha é de ouro e de esmalte, e a folha é ferrugenta.

O Desconhecido:

Falas como um descrido, como um saciado E contudo ainda tens os beijos de criança! Quantos seios de mulher beijaste além do seio de tua ama de leite? Quantos lábios além dos de tua irmã? (Azevedo, 2000, p.518)

Nesse primeiro contato com Satã, em que ele ainda é mencionado como desconhecido, surge em sua fala a menção ao conflito que Mário de Andrade chamou de “fobia sexual” em Álvares de Azevedo. A conclusão de Mário de Andrade deriva da constante presença, na obra do poeta romântico, de imagens que sugerem uma fixação na figura da mãe e da irmã. Nesse ensaio, o escritor modernista aponta um tema bastante recorrente em toda a obra do poeta, o tema do amor e do medo. Em sua análise do amor e da caracterização dos tipos femininos, Mário de Andrade (apud Azevedo, 2000, p.57) conclui que “todas as mulheres que vêm na obra de Álvares de Azevedo, se não consaguineamente assexuadas (mãe, irmã), ou são virgens de quinze anos ou prostitutas, isto é, intangíveis ou desprezíveis”.

O artigo do crítico, no entanto, foi amplamente contestado pelos estudiosos de Álvares de Azevedo, pois como assinala Alves (1998, p.46), “juízos de valor como esses impedem que o crítico considere os procedimentos não como fruto da intenção do poeta, mas como uma suposta ausência de coerência organizativa presidindo a criação artística”. Longe de sugerir qualquer patologia no homem Álvares de Azevedo, a referência ao ensaio de Mário de Andrade nos interessa para apontar o tema do amor e do medo que, independente da abordagem utilizada, consiste em um dos primeiros estudos sobre esse tema na obra dos românticos da geração de Azevedo.

O tema do amor e do medo tem uma importância bastante significativa em *Macário* para a compreensão da psicologia do herói fáustico, uma vez que ele é responsável por desencadear o conflito em uma das facetas de seu duplo, Penseroso. Não deixa de ser significativo o fato de Penseroso, apaixonado no início, deixar de sê-lo após o contato com Macário, que o impregna de ceticismo e o leva ao suicídio. O medo de amar é visivelmente manifestado por Penseroso na cena em que ele, ao perceber que o amor está prestes a ser consumado com a italiana, decide fugir:

A italiana:

Por que o dizeis? Não vos prometi a minha mão? Por quem se espera no altar? É por mim? Não, Penseroso, é pela vontade de teu pai... Não te dei eu minha alma, assim como te darei meu corpo?

Penseroso:

Ó virgem! se acaso um só momento de tua vida tu consagraste um suspiro ao desgraçado, se um só momento tu o amaste, – ah! que Deus em paga desse instante te dê um infinito de ventura! (Azevedo, 2000, p.558)

A impossibilidade da realização amorosa entre Penseroso e sua noiva contribui para prolongar a ideia idealizada do amor, ou melhor, para a duração da ilusão do amor que se coaduna com a concepção amorosa do herói fáustico de Álvares de Azevedo. A ascensão ao infinito é a crença de Penseroso que representa a fuga do real como uma das partes do código poético dual de Álvares de Azevedo. A impossibilidade de realização amorosa, que Mário de Andrade definiu como “medo de amar”, pode ser explicada, segundo a estética romântica, como o mencionado procedimento artístico que Goethe batizou de “eterno feminino” e que “implica uma ideia de transcendência, de elevação do espírito ao reino do Absoluto” (Alves, 1998, p.83). Assim, diante da impossibilidade de vivenciar esse ideal na realidade, o herói romântico o transporta para a morte.

O eterno feminino como aspiração do herói fáustico rumo ao infinito é simbolizado pela figura de Helena no *Fausto* de Goethe, por Astarté em *Manfred* de Byron e pela mulher etérea dos sonhos de *Macário*. Nessas três obras podemos encontrar episódios semelhantes que refletem esse ideal. É o caso, por exemplo, da grande explosão que ocorre quando Fausto tenta abraçar a figura de Helena no momento em que esta é invocada a aparecer na corte do imperador. Para que o amor pudesse se consumir, Fausto tem que buscar Helena no reino dos mortos e, mesmo assim, eles têm uma relação muito efêmera.

Em *Manfred*, o conde impressiona-se com a imagem de uma bela mulher enviada pelos espíritos que ele invocou, mas quando tenta abraçá-la, a figura feminina desaparece. O conde, por sua vez, pede aos espíritos que lhe tirem a vida e eles lhe enviam a imagem de sua amada Astarté, que profetiza o fim de suas angústias. Após essa profecia, o conde morre e esse fato sugere a possibilidade de consumação do amor no reino dos mortos.

No drama de Álvares de Azevedo, Satã propicia a Macário a fuga da realidade por meio do sonho e, nesse sonho, o herói avista uma mulher em forma de anjo, com todos os apetites lascivos, mas que não pode amar, pois todos os que ela toca se gelam. Essa forma feminina apenas se esfrega lascivamente em cadáveres e está sempre com um sorriso amargo. Esta mulher, que representa o desejo carnal, alude à impossibilidade de concretização do amor que, em sua concepção idealizante, não admite a relação sexual.

O medo de amar, tão característico da lírica azevediana, não se manifesta na obra de Espronceda. Ao contrário, o que caracteriza sua lírica é a desilusão que procede do amor consumado, bem como a nostalgia do amor primeiro. O Canto II de *Diablo mundo* circunscreve um movimento de ascensão e queda que caracteriza o amor, remetendo a uma constante imagem da lírica esproncediana, a da “*ilusión primera*”, que transforma o objeto desejado em algo divino, “*manatial de purísima limpieza*”, para depois convertê-lo em “*torrente de color sombrío*” ou “*marchita rosa*”. O que deveria ser um canto ao amor parece soar como um canto à angústia humana em face à

efemeridade das coisas, como se o “eu lírico” quisesse manifestar sua indignação com a passagem do tempo fazendo a apologia da morte, a única maneira de cessá-lo. A memória, carregada da desilusão do amor, e o tempo, implacável destruidor das ilusões, transformam-se nos maiores inimigos do eu lírico, convertendo esse canto na máxima expressão do par romântico Amor e Morte: “¿Quién, quién pudiera en infortunio tanto/ Envolver tu desdicha en *el olvido*,/ *Disipar tu dolor y recogerte/ En su seno de paz? ¡Sólo la muerte!*” (Espronceda, 1954, p.101).

O Canto a Teresa é considerado pelo próprio autor como um desabafo, sem conexão com o restante da obra. Contudo, verifica-se nesse canto a síntese da trajetória que o herói fáustico percorre no poema. Este vínculo diz respeito a uma época de inocência na qual predomina o amor, e a passagem para a experiência, que coincide com o término do amor. Essa última fase é análoga à peregrinação do herói que permite a constituição e ampliação de sua visão de mundo.

O “eu lírico” do Canto a Teresa utiliza-se da ironia para distanciar-se criticamente do texto e analisar a passagem da ilusão do amor à sua desilusão, que correspondem à fase da inocência e da experiência, respectivamente. Em sua análise, o “eu lírico” descobre que amava a ilusão do amor e não o ser amado, concluindo, em um tom de sarcástica ironia: “*Truéquese en risa mi dolor profundo... / Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!*” (ibidem, p.102). Com esses versos, o “eu lírico” encerra a sua dor por meio do riso sarcástico, uma forma bastante byroniana de vingar-se da inevitável tragédia humana, e coloca em evidencia um dos pares mais recorrentes na lírica romântica, o amor e a morte. No canto II de *Diablo mundo*, Teresa simboliza o amor degradado, tal como Salada ou Zoraida, a amante de Sancho Saldaña. Há, portanto, no Canto a Teresa, a convicção de que a morte consiste na única saída para o sofrimento dela:

*Y tú, feliz, que hallastes en la
muerte Sombra a que
descansar en tu camino,*

Cuando llegabas mísera a
 perderte
 Y era llorar tu único destino;
 Cuando en tu frente la
 implacable suerte Grababa de
 los réprobos el sino...
 ¡Feliz!, la muerte te arrancó del suelo,
 Y otra vez ángel te volviste al cielo. (ibidem, p.101)

O conflito entre a ilusão e a desilusão que perpassa todo o Canto II apenas se resolve com a morte, já que a mulher na terra é “anjo caído”, herdeira da maldição de Eva, que somente volta a ser sublime na morte ao retornar às esferas suprassensíveis. Apesar dessa concepção de amor que já nasce predisposto a morrer, este sentimento na obra de Espronceda é algo que sempre se repete a partir de uma nova experiência, pois ao constituir-se como uma “*ilusión primera*”, o amor, uma vez consumado, apenas requer um novo objeto de amor para voltar a existir.

O tema do amor em Espronceda contribui, assim, para ressaltar a tensão entre a ilusão e a desilusão, assim como a ingenuidade e a experiência, tópicos essenciais de sua obra que convergem não apenas para a aspiração metafísica do poeta como também para a crítica social que pretendia realizar.

O ambiente urbano, tanto em *Diablo mundo* quanto em *Macário*, desponta como um ambiente noturno, em sombras, templo da perdição, e nunca dos sentimentos nobres, revelando o descompasso entre o homem romântico e o mundo. A cidade de Madri, retratada por Espronceda em *Diablo mundo* está repleta do caráter andaluz, tematizando, assim, o conflito entre o periférico, no qual se inclui a classe marginalizada dos ciganos (representada por Salada e a comunidade na qual se insere) e a classe que detém o poder, almejada por Adán. Contudo, devido à individualidade acentuada do protagonista, ele se sente constantemente fora de lugar, já que o homem romântico será essencialmente solitário, pois se sente abandonado por Deus e não encontra refúgio nem mesmo no amor. Daí a identificação imediata

de Adán com a mãe da prostituta morta, visto que ambos compartilham a mesma sensação de orfandade em relação ao criador que faz com que Adán, tomado por um sentimento luciferiano que remete ao *Caim* de Byron, vocifere ataques contra Deus: “*El Dios ese, que habita, / Omnipotente, en la región del cielo, / ¿Quién es que inunda a veces de alegría, / Y otras veces, cruel, con mano impía, / Llena de angustia y de dolor el suelo?*” (Espronceda, 1954, p.146).

A voz narrativa do poema revela com fina ironia, no final do Canto VI, a mescla entre o sagrado e o profano nas credences populares ao comentar as orações da mãe da jovem morta em oposição ao consolo proposto por Adán que pressupunha a submissão a um único Deus:

*La vieja en tanto levantó los ojos
Al techo, y murmuró luego
entre dientes Quizá sordas
palabras maldicientes,
O quizá una oración; el
más sufrido Suele echar en
olvido
A veces la paciencia, y darse
al diablo, Y usar por
desahogo
Refunfuñando como perro dogo
De algún blasfemador rudo
vocablo: Mas todo se
compone
Con un “Dios me perdone”
Que así mil veces yo
salí del paso Si falto de
paciencia juré acaso, Y
cierto, vive Dios, si no
jurara Que el diablo me
llevara;
Que cuando ahoga el pecho un*

sentimiento Y el ánimo se achica,
porque crezca
Y el corazón se ensanche y se
engrandezca No hay suspiro
mejor que un juramento,
Y aun es mejor
remedio Para
aliviar el tedio
Mezclarlo con humildes
oraciones, Como al son
blando de acordada lira La
voz de melancólicas
canciones Confundida
suspira;
Y así también se dobla la esperanza,
Que adonde falta Dios, el diablo
alcanza, Yo a cada cual en su
costumbre dejo, Que a nadie
doy consejo
Y así como el placer y la
tristeza Mezclados vagan
por el ancho mundo Y en su
cauce profundo
A un tiempo arrastran flores
y maleza, Así suelen también
mezclarse a veces
Maldiciones y preces,
Y yo tan sólo lo que observo
cuento, Y a fe no es culpa mía
Que la gente sea impía
Y mezcle a una oración un
juramento. Testigo aquella vieja
De la antigua conseja
Que a San Miguel dos velas
le ponía, Y dos al diablo

*que a sus pies estaba, Por
si el uno faltaba*

Que remediase el otro su agonía. (ibidem, p.146-7)

Os comentários do narrador revelam o relativismo do espírito romântico e seu caráter rebelde que não aceita a submissão à lógica de uma única divindade a ordenar o mundo, preferindo sujeitar-se a uma ordem em que predomina o conflito com o duplo.

Da mesma forma, os fragmentos do Canto VII perpetuam o lamento da mãe que perdeu a filha e que dedica o seu carinho maternal a Adán como uma maneira de agradecer o seu amparo. Esse encontro do herói fáustico com a figura da mãe, símbolo da terra, alude a um novo retorno às origens, à prima matéria com a qual Deus modelou Adão, a fim de que surja um herói mais crítico, liberto da sombra que o prendia aos valores da sociedade burguesa e independente de seu individualismo. São esses valores que dão ao romantismo de Espronceda um caráter revolucionário que se distingue dos demais romantismos comentados por Löwy (1990, p.16) como, por exemplo, o passadista ou conservador, pois “é um ‘estado de natureza’, mais ou menos típico em Rousseau ou em Fourier [...]”. Ao comparar a sátira de Byron e a de Espronceda, Pujals (1951, p.417-8) ressalta que o primeiro apresenta uma propensão à sátira individual, ao passo que o segundo a tem para a coletiva. Enquanto o inglês se dirige ao ataque pessoal, o segundo ataca a política absolutista, a religião e a sociedade.

Em vez da busca da mãe perdida, como assinala Jung (apud Chevalier, 1991, p.952) e que caracteriza a aspiração do herói fáustico de Espronceda, em *Macário* o desejo de mudança parece aproximar-se do que Cirlot caracteriza como a fuga da mãe. Na concepção junguiana, a *anima* de um homem é, em geral, determinada por sua mãe. Ao comentar sobre o caráter negativo da *anima* no homem, a dra. Franz (apud Jung et al., 1964, p.179) assinala que a manifestação da *anima* provoca rancor e pessimismo, tornando o homem indiferente ao amor, fazendo-o assumir os aspectos mais violentos da própria natureza.

Liberar a *anima* é permitir que ela atue como guia para o mundo interior, tal como o “eterno feminino” do *Fausto* de Goethe. Esse aspecto é, curiosamente, como já narramos, retratado na obra de Goethe no episódio que precede a aparição de Helena na corte, no qual Mefistófeles entrega uma chave mágica a Fausto e solicita que este desça até o reino das mães, figura que o diabo chama de “magno arcano”. Essa descida, que pode simbolizar uma descida ao inconsciente, visa liberar um “tripé”, figura que alude ao equilíbrio entre o duplo conflito da consciência. No reino das mães, Fausto deparará com visões de todas as criaturas, tal como num sonho.

O sonho também ganha uma força tão especial no drama de Álvares de Azevedo que chega a dar a impressão de que todo o drama não ocorreu senão no sonho de Macário. De acordo com Henderson (1964, p.121), há um aspecto arquetípico no sonho que se refere ao mistério da oferenda e do sacrifício humano. Macário, ao deitar-se sobre o túmulo a mando de Satã, está oferecendo-se ao sacrifício da morte para renascer, dessa experiência, como um homem novo. Para que Satã atingisse seu objetivo de transformar Macário em um poeta romântico foi necessário, primeiramente, liberar a sua *anima* dos aspectos devoradores da fixação materna, ato simbolizado na obra quando Macário, em seu sonho, ouve o gemido de morte de sua mãe. Na psicologia junguiana, as etapas de formação do ego devem passar, necessariamente, por essa fase de liberação da *anima* a fim de que o homem possa, de fato, ter um relacionamento mais adulto com a mulher. Segundo Henderson (ibidem, p.125) ao tratar do mito do herói, a liberação da *anima* constitui um componente íntimo da psique necessário à realização criadora verdadeira. Em seu sonho, Macário visualiza a mulher como um anjo caído, que consiste em uma imagem constante na obra dos românticos, como já vimos em Espronceda. Assim, Macário menciona ao relatar seu sonho a Satã:

Vi muita coisa... Eram mil vozes que rebentavam do abismo, ardentes de blasfêmia! Das montanhas e dos vales da terra, das noites de amor e das noites de agonia, dos leitos do noivado aos túmulos da morte erguia-se uma voz que dizia: – Cristo sê maldito! Glória, três

vezes glória ao anjo do mal! – E as estrelas fugiam chorando, derramando suas lágrimas de fogo... E uma figura amarelenta beijava a criação na frente, – e esse beijo deixava uma nódoa eterna...

[...]

Macário:

[...] Que estrela é aquela que caiu do céu, que aí é esse que gemeu nas brisas?

Satã:

É um filho que o pai enjeitou. É um anjo que desliza na terra. Amanhã talvez o encontres. A pérola talvez se enfie num colar de bagas impuras – talvez o diamante se engaste em cobre. Aposto como daqui a um momento será uma mulher, daqui a um dia uma santa Madalena! (Azevedo, 2000, p.534)

A viagem onírica que Satã proporcionara a Macário revela as imagens de satanismo que compõem a veia romântica de Álvares de Azevedo, identificando-se, perfeitamente, à psicogeografia dos símbolos esboçada por Paul Diel (apud Chevalier, 1991, p.80):

[...] a superfície plana da terra representa o homem como ser consciente; o mundo subterrâneo, com seus demônios e seus monstros ou divindades malevolentes, figura o subconsciente; os cumes mais elevados, mais próximos do céu, são a imagem do supraconsciente. *Toda a terra se torna, assim, símbolo do consciente e de sua situação de conflito, símbolo do desejo terrestre e de suas possibilidades de sublimação e de perversão. É a arena dos conflitos da consciência no ser humano.*

O que Satã faz é levar Macário a uma viagem sem volta e, ao liberar a sua *anima*, promove a fuga da mãe e sua morte simbólica: “Não; não tenho mãe. Minha mãe não me embalará endoidecida entre seus joelhos, pensando aquecer com sua febre de louca o filho que dorme. Ninguém chorará. Não tenho mãe” (Azevedo, 2000, p.540). Nasce daí aterradoras imagens de seu romantismo, o mundo subterrâneo de que nos fala Diel, com seus monstros e

divindades malevolentes. Nasce também um poeta ultrarromântico, capaz de amar e morrer de amor, muito distinto do Macário misógino do primeiro episódio: “Ébrio sim – ébrio de amor – de prazer. Aquela criança inocente embebedou-me de gozo. Que noite! Parece que meu corpo desfalece. E minh’alma absorta de ternura só tem um pensamento – morrer!” (ibidem, p.541).

O desejo de Satã se cumpre e o jovem descrente descobre seu verdadeiro talento ao sair em defesa da poesia: “E o ceticismo não tem poesia?... O que é a poesia, Penseroso? Não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo que nos move as fibras mais íntimas, com tudo que é belo e doloroso?...” (ibidem, p.548).

No drama fáustico de Álvares de Azevedo o diabo é o próprio verbo, é a criação divina almejada pelos românticos que, no Brasil desse escritor, se debatiam em defesa daquilo que acreditavam expressar a verdadeira identidade da literatura brasileira. Nesse contexto é que se deve entender a parte mais significativa da alegoria trabalhada em Macário: a defesa de uma teoria estética proveniente do romantismo europeu, mas que, no entanto, se aclimata em nosso solo dando origem a uma expressão nova e original que ficou conhecida como o byronismo brasileiro. Em razão dessa aclimação é importante não esquecer da afirmação de Onédia Barboza (1974, p.269) de que no byronismo brasileiro muito pouco restou de Byron, principalmente na pena de Álvares de Azevedo, que o pintou como um poeta “mais fúnebre e mais soturno do que realmente é”.

3

O HERÓI BYRONIANO EM ESPRONCEDA E ÁLVARES DE AZEVEDO

Byron foi um poeta de inúmeras facetas: em suas obras podemos encontrar o satírico, o misantropo, o rebelde, o Don Juan e o melodramático. Todos esses aspectos costumam compor a excêntrica figura do herói byroniano e os conflitos que este vivencia ao representar incessantemente o debate entre as aspirações ideais e a impotência real, esbarrando sempre no destino e na morte.

A extravagante biografia de Byron contribuiu para a imediata associação com a figura de seu herói, excitando as imaginações e dando-lhe proporções lendárias, tal como nesse retrato que Earl de Lovelace (apud Praz, 1996, p.78) traçou sobre o escritor:

Ele tinha uma queda por certas lendas orientais sobre a existência anterior e nas suas conversas, assim como na sua poesia, assumia as vezes de um ser decadente ou exilado, expulso do céu ou condenado a uma nova encarnação sobre a terra por causa de um delito qualquer, vivendo sob o peso de uma maldição, predestinado a um fado que na realidade ele tinha se imposto a si mesmo em sua mente, mas que parecia disposto a cumprir. Às vezes, essa dramática fantasia se assemelhava a uma impostura: fazia o papel de louco, mas, pouco a pouco, tornava-se mais sério, com se se acreditasse destinado a arruinar a própria vida e a vida de todos aqueles que lhe eram próximos.

Esse perfil que, segundo Mário Praz, configura um parentesco distante com o Satanás miltoniano, consiste em uma imagem aperfeiçoada por Byron e retratada em seus contos metrificadas, dentre eles *Lara*, *The Corsair*, *The Giaour*, *Parisina*, *The Bride of Abydos*. Nesse perfil são ressaltadas características como o orientalismo, o sentimento de culpa associado ao mistério que sempre permeia a vida do herói, o comportamento ambíguo e temperamental, a ideia de um fado que o condena e também a todos que se aproximam dele. São essas características que compõem o mito da rebeldia na figura de um herói que se tornaria um dos mais difundidos dos heróis românticos.

Em relação às obras de Álvares de Azevedo nas quais esse herói aparece com contornos mais ou menos definidos, podemos citar algumas personagens de *Noite na taverna*, “O conde Lopo” e “O livro de Fra Gondicário”. Em Espronceda, temos em *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar* uma obra em que o protagonista é um herói byroniano por excelência, reunindo em um cavaleiro medieval o tumultuado temperamento do homem romântico do século XIX.

Sancho Saldaña é o protagonista do único romance de Espronceda, ao qual ele deu o subtítulo de “*novela histórica original del siglo XIII*”, escrito durante o seu exílio em Cuéllar, em 1833. Seu enredo gira em torno da luta entre dois cavaleiros que defendiam posições políticas divergentes: Sancho Saldaña era partidário de Sancho IV, el Bravo, e Fernando de Iscar defendia os direitos dos infantes de la Cerda.

Segundo George Lukács (1972), pioneiro nos estudos do romance histórico, esse gênero narrativo tem como objetivo principal oferecer ao leitor uma visão verossímil de uma determinada época histórica, anterior à do autor, procurando aproximar-se de seu sistema de crenças e valores e utilizando-se de fatos verídicos, ainda que seus personagens principais sejam inventados.

O romance histórico afirma-se como gênero a partir das obras do escocês Walter Scott (1771-1832), com ação na Idade Média, período histórico privilegiado pelos românticos graças à atmosfera de mistério e fantasia que aqueles passados séculos traziam, com

ambientes que se adequavam muito bem ao gosto dos poetas que aderiram a uma corrente noturna do Romantismo. Eram ambientes góticos, recobertos pela noite, pelas ruínas, pelos castelos e pelos sepulcros, como demonstram as narrativas de Walpole, Lewis e Radcliffe.

É sobre esse pano de fundo histórico que se situa a trama fictícia de Espronceda. Em *Sancho Saldaña*, ao retratar um determinado período da Idade Média espanhola, o autor consegue compartilhar de uma das características fundamentais que compõe a estrutura do romance histórico e que, segundo Antônio Roberto Esteves (1998, p.158), consistia em “conseguir a síntese entre a fantasia e a realidade, onde os jogos inventivos do escritor aplicados a dados históricos produzissem composições que dessem aos ávidos leitores, ao mesmo tempo, a ilusão de realismo e a oportunidade de escapar de uma realidade que não satisfazia”.

O pano de fundo histórico retratado em *Sancho Saldaña* remete aos tempos de Alfonso X, el Sábio, trazendo à luz uma das mais famosas crônicas históricas da Idade Média espanhola: a dos infantes de la Cerda, que conta a trajetória de Sancho IV, conhecido como el Bravo, segundo filho do rei Alfonso X. Com a morte do primogênito do rei, don Fernando de la Cerda, o trono deveria passar para as mãos do neto primogênito de la Cerda, obedecendo ao testamento deixado pelo rei Alfonso. Contudo, em 1284, Sancho foi coroado rei em Toledo, desrespeitando o testamento e a vontade de seu pai.

A tétrica figura de Sancho Saldaña, na qual Espronceda antecipa alguns traços que serão encontrados mais tarde em Don Félix de Montemar, herói de *El estudiante de Salamanca* (1937), é parcialmente apresentada ao leitor por meio de alusões como “Sancho Saldaña é mais tenebroso que a mais tenebrosa noite de inverno”, diz o bandido Velludo a Usdróbal (Espronceda, 1954, p.302, tradução nossa), ou por comentários como os de Leonor de Iscar, “ouvi dizer que Sancho Saldaña não tem uma hora sequer de tranquilidade” (ibidem, p.313, tradução nossa). São essas pequenas alusões que vão, aos poucos, esboçando a misteriosa figura do protagonista, marcada por uma série de contradições:

Alguns consideravam-no um cruel assassino, outros um covarde; enquanto um lhe tinha medo, para outro, era um homem bom. Não faltava até quem o considerasse uma pessoa generosa, embora também fosse reconhecido como um miserável. A maior parte acreditava, observando seu semblante tétrico e melancólico e seu amor à solidão, que ele não passava de um demônio travestido de figura humana, que se encontrava nessa condição por um tempo determinado até que, chegada a sua hora, ele haveria de desaparecer para sempre, voltando a queimar no fogo de onde havia saído. (ibidem, p.325, tradução nossa)

Na transcrição acima se reconhece a ideia ambígua que perdura sobre o protagonista: “*cruel*” e “*cobarde*”, “*temerario*” e “*bueno*”, “*generoso*” e “*miserable*”. Das ambiguidades descritas e comentários das personagens é que nasce o incitamento à curiosidade do leitor que, nesse momento, pode inferir apenas, dadas as especulações, que este cavaleiro medieval é uma figura misteriosa e taciturna. A palavra final do narrador acerca da personagem, dando-lhe contornos mais definidos, surge apenas no IV Capítulo, após recuperar episódios de sua infância e sugerir algumas possíveis causas responsáveis pelas mudanças operadas em sua conduta.

O narrador delimita dois períodos temporais importantes na vida de Sancho Saldaña, decisivos na composição de seu caráter: a infância e a juventude. De um lado, a infância, que ele passara ao lado de seu primeiro amor, Leonor de Iscar; de outro, a juventude, que passara no castelo de Cuéllar, ao lado de Zoraida, a razão de seus infortúnios. Do contato com Zoraida configura-se a queda de Saldaña e nasce o herói byroniano, um ser dividido entre a nostalgia de um tempo perdido, ideal, e o martírio do presente carregado pela culpa.

Nas referências ao passado ideal, ao paraíso perdido do herói, o narrador atribui-lhe características positivas, colocando-o ao lado de Leonor: “o jovem mais bizarro e galã de toda corte, o mais elegante nas danças e o mais destemido nas armas, assim como Leonor, que era entre as damas a graça de toda formosura e gentileza” (ibidem, p.326, tradução nossa). Nas referências à juventude de Saldaña ao

lado de Zoraida, moura, escrava daquele sombrio castelo medieval, são atribuídas características negativas que aludem ao mito bíblico do pecado original:

Tudo mudou desde então, pois assim que pai e filho regressaram ao castelo de Cuéllar este último conheceu, ali, a jovem Zoraida (que era o nome de uma escrava) e por ela ficou perdidamente apaixonado. Desse modo, esqueceu-se de Leonor, esqueceu-se de tudo e, para seu próprio prejuízo, entregou-se àquela nova paixão com tão arrebatada loucura que não houve crime que não praticasse por ela. Eram delitos de toda ordem, cego que estava pelos feitiços daquela mulher que nunca demonstrava contentamento, mas parecia estar sempre querendo jogá-lo à beira de um abismo. (ibidem, p.326, tradução nossa)

Seduzido por Zoraida, Sancho Saldaña adentra um mundo de decadência moral que lhe constitui a queda: “Entediado de prazeres, entregou-se a todo tipo de vício para enterrar, no delírio do jogo ou na embriaguez, o tormento que lhe hostilizava” (ibidem, p.327, tradução nossa). Assim se farta dos vícios até chegar a uma total exaustão de todos eles e, não encontrando mais nenhum tipo de deleite na realidade que o cerca, começa a dar a impressão de que está compactuando com forças ocultas, das quais retira todo o seu satanismo e reergue-se cheio de energias titânicas:

Porém, nem a conquista o alegrava nem a perda o entristecia. Já o vinho, em vez de apagar de sua memória as imagens tristes ou colocá-lo em estado de absoluta inércia, como geralmente ocorre com esse vício, que também pode produzir entusiasmo nos deprimidos, fazia-o mergulhar nos mais horríveis pensamentos. (ibidem, p.327, tradução nossa)

Esse vinho, de efeitos tão peculiares, não apenas alude a Baco, deus dos prazeres carnis, mas também simboliza o sangue e convida à lembrança o pacto satânico. No *Fausto* de Goethe, Mefistófeles

já exigira que o contrato entre os dois fosse assinado com uma gota de sangue. O mesmo ocorrera no *Fausto* de Marlowe e no *Mágico prodigioso* de Calderón (Muñoz Escámez, s. d., p.130).

Em Sancho Saldaña observamos que o protagonista, em sua comunhão com Baco, decide recuperar a felicidade perdida, entrando, desse modo, em uma próxima etapa de sua vida, na qual todas as suas forças se voltarão, exclusivamente, para este fim:

Sancho Saldaña estava cansado de sua vida de libertino e acreditava que somente Leonor, o primeiro encanto de seus amores, poderia devolver-lhe a paz que havia perdido. Se não sentiu em seu peito pulsar a emoção do primeiro amor, ao menos foi tomado por um sentimento mais doce do que todos aqueles que havia experimentado até então. Sua alma se abriu, por um momento, ao sopro de esperança que lhe trazia a ideia de um feliz enlace capaz de colocar fim às inquietudes que sentia nos braços de Leonor e também de outras carícias ainda desconhecidas para ele. Tal sentimento era tão apaziguador que, às vezes, chegava até a calar, de algum modo, os gritos de sua agitada consciência. (Espronceda, 1954, p.327, tradução nossa)

Note-se afinal que o herói byroniano, após cair em uma vida de libertinagens, entra numa fase de inércia que caracteriza o fastio e, a seguir, retoma suas ações movido pela ilusão do amor. Encontramos nessa citação uma ideia-chave para entender o conceito de amor na obra de Espronceda. A ideia de amor relaciona-se à primeira experiência do protagonista – “*el encanto de sus primeros amores*” –, e a esta ideia podemos relacionar também o seu oposto, ou seja, o fato de que a convivência desgasta o amor e traz a desilusão. A valorização da primeira experiência como algo associado à pureza é uma característica constante nas obras do autor, sobretudo na poética. Tomemos um exemplo dessa concepção em seu poema “*A una estrella*”: “*Y al primer triunfo del amor primero / Que embalsamó en aromas el Edén, / Luciste acaso, mágico lucero, / Protector del misterio y del placer*” (ibidem, p.32).

A busca pela recuperação da inocência constitui o elemento principal que impulsiona as ações de Sancho Saldaña, a única esperança que o satânico herói encontra para atingir a redenção. Nesse contexto, o protagonista deseja atingir a inocência perdida por meio da posse de Leonor, que é a representação da mulher anjo, ideal de pureza.

Sendo o herói byroniano uma figura marcada pela fatalidade e que dissemina a destruição aos que se aproximam dele, seu relacionamento com a amada, sua vítima, será um pesadelo demoníaco. A maldição que pesa sobre ele arrastará consigo todas as mulheres que cruzarem sua órbita, como a escrava Zoraida, Leonor e a própria irmã de Saldaña, Elvira. Observa-se em *Sancho Saldaña* uma estrutura típica das narrativas folhetinescas ao compará-la com a definição que François Brussière (apud Ribeiro, 1996, p.44) apresenta em seus estudos sobre esse tema:

[...] há no romance-folhetim uma manifestação de animalidade, apresentando-se num primeiro nível por meio de gestos e palavras e num segundo, pela conduta dos personagens; indica que há nas histórias uma “situação animalesca de caça”, pois sempre existe “um perseguidor, uma vítima e um protetor dela”.

Em consonância com a estrutura traçada por Brussière, Sancho Saldaña utiliza-se de uma quadrilha de bandidos, chefiada por Velludo, para raptar Leonor. Usdróbal, herói de características picarescas, coloca-se como protetor da dama e integra-se, num primeiro momento, ao bando de Velludo e, posteriormente, passa a atuar ao lado de Hernando, irmão de Leonor e antagonista de Saldaña. Ao ser apresentado, Velludo ganha em sua descrição contornos animalescos:

Era pequeno, quadrado, de costas largas e membros robustos: seus braços, sempre desnudos, estavam cobertos por um pelo tão espesso, longo e grosso que parecia crina; as pernas arqueadas, seu modo rude, pelos e barbas negros, extremamente volumosos, grandes e eriçados, cobriam-lhe todo o rosto, quase impedindo-nos de

ver dois olhos grandes e verdes que pareciam lançar raios. Por algumas vezes era possível entrever duas fileiras de dentes brancos como marfim, mas tão juntas que pareciam uma, apenas. (Esproncada, 1954, p.297-8, tradução nossa)

Nota-se, na descrição acima, que o narrador parece colocar-nos diante de um ser que se encontra em uma zona limítrofe entre o humano e o animal. Contudo, apesar dessa monstruosa aparência, cabe destacar: “No entanto, ainda que tivesse uma aparência assustadora, sua presença não inspirava o mesmo horror que nos inspira um animal feroz. Na vivacidade e valentia de seus olhos notavam-se mais sinais de nobreza do que de crueldade” (ibidem, p.298, tradução nossa).

Ao assinalar aspectos como *nobreza* e *crueldade*, o narrador nos remete a uma galeria de personagens pertencentes à linhagem dos “bandidos generosos”, muito popularizados pelo Romantismo. Esse aspecto é referido por Mario Praz (1996, p.90) da seguinte maneira:

Na maior parte dos casos, pode-se notar que, com a penetração das ideias humanitárias na literatura, o bandido acaba por assumir definitivamente o caráter que já tinha sido delineado por Schiller e Zschokke, torna-se um benfeitor secreto, um cavalheiro de passado tenebroso que se dedica a um nobre ideal, serve-se de bandidos como instrumentos inscientes de justiça e sonha aperfeiçoar o mundo por meio dos delitos. Os heróis byronianos dos romancistas de folhetim, como Eugène Sue e Paul Féval, sob uma aparência satânica, são apóstolos do Bem.

Velludo assume na narrativa o papel de bandido generoso, herdando traços como o passado misterioso e certo ar de nobreza, recorrentes nos heróis byronianos. Na figura de bandido serve a quem melhor lhe pagar, mas no decorrer do romance coloca-se ao lado do oprimido e auxilia Hernando de Iscar a rebelar-se contra Saldaña durante o tétrico casamento deste último com Leonor. As atitudes contraditórias que dão um aspecto de dupla personalidade

aos homens fatais do Romantismo, ao estilo dos “bandidos generosos” de que nos fala Mario Praz, surgem como um traço do caráter de Velludo:

[...] era o ladrão mais famoso de Castilha e o terror dos arredores. Tinha sido soldado em sua juventude, servindo em diversas partes. Havia conquistado fama de esforçado em todas elas, graças não só à sua boa sorte como também à sua natural ousadia. Com seus quarenta anos, não tinha perdido nada do vigor e da força de sua juventude. Feroz e extremamente colérico, também chegava a ser cruel quando lhe arrancavam a ira. Sua índole, porém, era naturalmente generosa e apenas praticava o mal por necessidade de seu ofício e não por uma inclinação natural. (Espronceda, 1954, p.331, tradução nossa)

O referido bandido nos faz lembrar, assim, *O corsário*, de Byron, narrativa na qual Conrado, chefe dos piratas e temível criminoso, é capaz, ao mesmo tempo, de amar fervorosamente sua Medora e demonstrar profunda generosidade com as vítimas de seus ataques, poupando a vida de mulheres e crianças. Em Velludo se unem as contradições dos homens fatais do Romantismo que procuram manter um código de ética dentro do submundo que coordenam. Daí a conclusão a que chega o judeu protegido por Velludo dos ataques do maldoso Zacarias: “Velludo é como todos os homens: um conjunto de coisas boas e más” (ibidem, p. 540, tradução nossa).

Como parte do bando de Velludo, surge na figura de Usdróbal a personagem que o crítico Russell Sebold (2002, p.141) denomina “herói moral” e que contrastará com o “herói artístico”, que seria Saldaña. Em sua postura e em seus dizeres pode-se observar que Usdróbal é vaidoso e deseja ambientes requintados. O narrador o intitula “nosso galã”, “jovem desenvolto” e “nosso campeão” (Espronceda, 1954, p.297, tradução nossa). Tal gradação alude a atributos como beleza, coragem e vitória, características que serão demonstradas pela personagem ao longo do romance.

Velludo, ao encontrar-se com Usdróbal, apresenta-lhe uma tentadora proposta para que ele o siga: “Poderá encontrar – respondeu-lhe

Velludo – uma situação livre e honrosa que o iguale aos mais poderosos cavalheiros, podendo até mesmo assumir o lugar deles. Se a sorte estiver ao seu lado, poderá ser um desses senhores e obter castelos, exércitos e escravos”. (ibidem, p.298, tradução nossa). É possível visualizar nesse episódio certa semelhança com o mito fáustico na medida em que Velludo, sob uma aparência satânica, seduz o ambicioso Usdróbal e torna-se seu guia.

Assim, o bandido deseja saber se o jovem apresenta inclinação para o ofício que deverá exercer e, para isso, submete-o a um interrogatório: “Quem é você? Qual papel acredita desempenhar no mundo? Qual é a sua vocação? Quais são os seus mais destacados talentos?” (ibidem, p.298, tradução nossa). O jovem começa apresentar-se a Velludo e, em seu relato, verifica-se uma estreita relação com a tradição da literatura picaresca espanhola ao dizer que desconhece os pais, reforçando a ideia picaresca de negar a origem, e também menciona sua criação nas mãos dos clérigos.

Apresenta seu espírito irreverente ao contar as diabruras que realizou no convento e a comida que roubou. Até mesmo o tom autobiográfico e a linguagem empregada por Usdróbal remetem à narração do pícaro Lazarillo. A cada passagem do relato o jovem confirma ainda mais sua origem picaresca, inclusive por um dos traços principais do pícaro, o de passar fome: “Embora não tivesse dormido nada na noite anterior, ocupado com minhas vinganças, além de ter caminhado sem parar durante todo o dia, a fome havia me tirado o sono de tal maneira que meus olhos estavam mais abertos do que os de uma lebre” (ibidem, p.300, tradução nossa).

A caracterização picaresca da personagem Usdróbal não se realiza apenas por meio da semelhança entre a sua biografia e a do pícaro mas é confirmada pelo próprio narrador ao mencionar que Usdróbal, duvidando da posição de Velludo ao julgá-lo por sua aparência, deu-lhe “*una mirada picaresca*” (ibidem, p.299).

Vale ressaltar ainda que, ao relatar suas diabruras, Usdróbal demonstra sua hipocrisia intitulando-se um devoto de Deus ao mesmo tempo que sugere negá-lo: “Deus me chamava por diferentes caminhos e, assim, minha primeira façanha foi transformar em

pássaros e outros formatos as folhas de uma Bíblia que tinha custado dez anos de trabalho a um copista e que eu encontrei na cela do bom abade” (ibidem, p.299, tradução nossa). No gênero picaresco, esta inclinação satânica manifesta-se no espírito de rebeldia do pícaro, no sentimento anticlerical, em seu caráter vingativo, na hipocrisia e na linguagem irônica. Assim, confirma-se o parentesco entre Usdróbal e Velludo em razão da clara inclinação do primeiro aos vícios, sobretudo ao jogo e ao roubo, assemelhando-se, também, aos seguidores de seu novo amo.

Deixando de lado a ambiguidade presente na composição dos bandidos generosos, representados por Velludo e Usdróbal, e retomando a trajetória do herói byroniano, é importante destacar o ponto no qual se cruzam os heróis Usdróbal e Saldaña, bem como os caminhos divergentes que trilharão, e é possível concluir que ambos, apesar da diferença, viveram momentos muito semelhantes.

A princípio, Usdróbal não pode ser elevado à categoria de “herói moral”, aquele que tem atitudes exemplares, já que pertencia ao bando de Velludo. Contudo, movido por um desejo de ascensão social, semelhante ao de Adán em *Diablo mundo*, ele deseja mudar sua postura e, graças ao seu esforço pessoal, consegue elevar-se à categoria de “herói moral” e conquistar, no final do romance, o seu posto de cavaleiro do rei. Saldaña, sentindo-se condenado por sua própria consciência pelos crimes que cometeu, deseja salvar sua alma por meio da união com Leonor, símbolo de pureza. Ambos, cada um com sua aspiração pessoal, veem em Leonor uma forma de atingir o objetivo almejado, deslocando o foco da questão para o amor. É o que podemos notar nos comentários que o narrador tece acerca da decisão de Usdróbal:

Apesar de seu bom humor e de sua aparente alegria, Usdróbal sentia, naquele momento, uma certa inquietação e nervosismo causados por uma das prisioneiras a quem, sem saber por que, desejava libertar ou ver. De forma inconsciente, parecia alegrar-se interiormente com o fato de que Saldaña estivesse ferido e, por isso, não pudesse se encontrar com ela.

Esse interesse por Leonor, sem ao menos calcular a hierarquia que os separava, devia-se a outro afeto mais evidente do que a compaixão e deixava-o pensativo e, às vezes, determinado a abandonar os serviços prestados a Velludo. Sentia-se incitado, também, por sua boa índole e por seus nobres sentimentos que não condiziam com o estilo de vida que estava levando, mais por necessidade do que por vocação. Sua cabeça ruim e o abandono de seu caráter tinham-no sustentado até então, mas seu coração se amargurava da vilania de seu ofício enquanto sua imaginação se envaidecia, deixando um brilho em seus olhos, aquele brilho que transmite todo guerreiro de boa fama, mostrando-lhe um fácil caminho rumo à glória e que sua lança era capaz de abrir caso se encontrasse em uma situação mais nobre; sensação que lhe despertava o desejo de se destacar publicamente por algum feito de cavalheiresca bravura. (ibidem, p.398, tradução nossa)

Já nos referimos à ambição de Usdróbal, manifestada por ele no início da narrativa. Esse sentimento torna-se mais aguçado no herói quando este conhece Leonor. A situação de fragilidade na qual se encontrava a dama faz surgir ali uma oportunidade de demonstrar sua generosidade e heroísmo, atingir o posto de nobre cavaleiro e, talvez, o coração de Leonor. Iludido em sua empresa, Usdróbal se oferece para libertar Leonor da prisão no castelo de Saldaña. No entanto, ao escutar a nobre intenção do jovem, Leonor lhe oferece pagamento. Decepcionado diante da resposta de Leonor, Usdróbal deixa cair uma lágrima. A propósito, vale lembrar a análise de Russell Sebold (2002, p.147, tradução nossa) sobre esse episódio:

[...] Leonor havia destruído o futuro de Usdróbal, tirando-lhe o sonho glorioso de uma vida nova, esse mesmo sonho que ela, ainda que indigna dele, havia lhe inspirado. [...] A aspiração à nobreza é muito mais honrosa do que o “nascimento ilustre” e a desilusão de quem aspira é infinitamente mais artística do que a queda do enaltecido.

Uma situação semelhante à de Usdróbal ocorre também com Saldaña quando este decide colocar a vida de Hernando, seu prisioneiro,

nas mãos de Leonor. Como condição para a libertação de Hernando, Sancho Saldaña exigiu que Leonor se casasse com ele. Diante desse impasse, a jovem tenta persuadir Sancho a poupar a vida de seu irmão e o castelhano, ao observar o desespero da dama, afasta o rosto para enxugar uma lágrima. Algo estranho estaria acontecendo para explicar o fato de Leonor haver sensibilizado aquele coração endurecido, mas não o suficiente para que Saldaña pudesse sentir qualquer coisa que se aproximasse de compaixão. Assim, Leonor, num gesto de profunda abnegação, decide violar o código de honra de sua família casando-se com Saldaña.

O contraste entre o “herói moral”, Usdróbal, e o “herói artístico”, Sancho Saldaña, favorece uma dimensão maior do herói byroniano. No primeiro há um processo de depuração de caráter, já que Usdróbal passa de ladrão a nobre cavaleiro; no segundo, ao contrário, verifica-se a degradação, na qual o homem de pureza e retidão de caráter converte-se no mais vil criminoso, sombrio e impiedoso senhor feudal. Apesar do contraste, o ponto no qual os heróis se cruzam refere-se ao elemento comum que motivou a busca por um ideal. Em Leonor, Usdróbal buscava o reconhecimento da nobreza que não lhe havia sido aferida pelo nascimento. Saldaña, por outro lado, via na dama a possibilidade de recuperar a inocência perdida e, assim, apaziguar a sua consciência culpada. Em ambos, a aspiração individual é “maquiada” com o amor que dizem sentir por Leonor. Os heróis românticos procuram esconder, sob a máscara do sentimentalismo, uma alma essencialmente egocêntrica. Sentindo-se abandonados por Deus, como Lúcifer ao ser expulso do paraíso, seus desejos deságuam, quase sempre, na desilusão. Usdróbal não consegue de Leonor o almejado reconhecimento de nobre cavaleiro por meio de suas atitudes e tampouco Saldaña consegue livrar-se de suas culpas. No fundo, a trajetória do “herói artístico” ou byroniano difere da trajetória do “herói moral” porque o primeiro refaz a trajetória do mito bíblico de Lúcifer e, portanto, é punido de acordo com a moral cristã.

Apesar de sua desilusão, Usdróbal ao menos consegue ascender socialmente tornando-se um dos cavaleiros da guarda do rei.

Já Saldaña fica louco e não consegue sequer a paz dos sepulcros, sendo obrigado a conviver com suas culpas. Leonor casa-se com a morte em decorrência da vingança empreendida por Zoraida. A morte, nesse caso, ganha na narrativa romântica uma conotação de prêmio, de salvação para os personagens de moral positiva, no caso Leonor, e de castigo para os de moral negativa, como Zacarias e Jimeno.

Num plano alegórico, o fato de a irmã de Saldaña ter chegado ao ápice de sua loucura incitada pelo mouro Abraham, pai de Zoraida, e de esta haver cumprido com sua vingança matando Leonor e impedindo o casamento de Saldaña nos possibilita atribuir, no plano político, a vitória aos oprimidos sobre os opressores, ou seja, dos mouros sobre os cristãos, bem ao gosto generoso e rebelde do autor.

O tema do herói byroniano na obra de Álvares de Azevedo atinge uma dimensão muito mais ampla do que na obra de Espronceda. Tomaremos um, dentre vários outros exemplos, no conto denominado “Bertram”, segunda narrativa inserida na obra *Noite na taverna*. Antes, porém, vale ressaltar o esforço do poeta em fundamentar a sua criação com base na teoria da harmonia dos contrários, seguindo a trilha aberta por Schiller, Goethe e Victor Hugo. Essa base teórica perpassa grande parte de sua obra dando-lhe, em seu conjunto, a aparência de um todo orgânico. É a partir desse pressuposto que Antonio Candido (1987, p.8-22) formulará a sua teoria da modulação ficcional, segundo a qual o drama *Macário* e a obra *Noite na taverna* estão inteiramente vinculadas formando uma grande modulação que vai do drama irregular à novela negra. A hipótese de Antonio Candido é que, possivelmente, Álvares de Azevedo teria escrito primeiro o drama *Macário*, já que esta obra termina com Satã levando Macário a uma orgia, a qual tem início na *Noite na taverna*.

O enredo de *Noite na taverna* gira em torno das histórias extravagantes contadas por cinco rapazes ébrios em uma taverna, tendo cada uma o nome de seu narrador: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. São histórias ambientadas na noite, em países estrangeiros, repletas de satanismo, e que tematizam sempre o par “amor” e “morte”, bem ao gosto do *roman noir*. Como comentado, nos estudos sobre Álvares de Azevedo e sua obra são mencionadas,

geralmente, como fontes de inspiração para a composição de suas narrativas, além de Byron, é claro, Hoffmann, Shakespeare, Goethe, Bocage, Musset, Victor Hugo, Chateaubriand e George Sand.

O conto escolhido para retratar a trajetória do herói byroniano é o de Bertram. É nele que o contorno desse herói apresenta-se de forma mais definida, com seus traços mais recorrentes. O espírito byroniano da narrativa é desde o início apontado pela epígrafe retirada de *Childe Harold*, obra em que Byron apresenta o tipo que seria o protótipo de seu herói.

Bertram é um narrador que, em primeira pessoa, conta um episódio marcante em sua vida. Antes, porém, ele é introduzido por um narrador em terceira pessoa: “Era uma cabeça ruiva, uma tez branca, uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitariam ao tropeçar num cadáver para não ter mão de um fim” (Azevedo, 2000, p.571). A história narrada por este conviva é o relato de uma sequência de crimes como homicídio, infanticídio e até antropofagia. Apresenta uma sequência de três narrativas sempre do envolvimento de Bertram com as mulheres e com os vícios, sendo a primeira na Espanha, a segunda na Itália e a outra no mar.

Na primeira, Bertram apaixona-se por uma espanhola e a abandona nas vésperas do casamento para atender a um chamado de seu pai, que estava morrendo. Ao retornar, depois de dois anos, encontra sua antiga namorada casada e com um filho. Após uma sequência de encontros clandestinos, o marido descobre a traição. Ângela, a espanhola, mata o marido e o filho para ficar com Bertram, e os dois fogem. Caem em uma vida de vícios até que um dia Ângela vai embora, mas “sua lembrança ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito” (ibidem, p.573). É dessa forma que Bertram conclui o final de seu romance com a espanhola.

Em seu relato, o primeiro detalhe que Bertram realça aos convivas é que uma mulher levou-o à perdição, ao mundo dos vícios e do crime. Com essa confissão, instauram-se dois momentos na vida do herói: um antes e um depois de seu contato com Ângela. Destaca-se, assim, a alusão ao mito do pecado original, no qual a mulher é a responsável direta pela queda do homem. O vínculo com Ângela marca

o início do satanismo de Bertram, associado à constante presença do “anjo mau” que passa a conviver com ele após a fuga da moça.

O grau de envolvimento passional do herói com a espanhola revela-se por meio de uma assustadora indiferença frente à dramática situação de seu pai no leito de morte, pois, enquanto todos choravam a morte do ancião, Bertram também chorava – “mas era de saudades de Ângela...” (ibidem, p.572). O retorno do herói para os braços de Ângela encontra uma calorosa receptividade: “Muito ardentes foram aquelas horas de amor e lágrimas, de saudades e beijos, de sonhos e maldições para nos esquecermos um do outro” (ibidem, p.572). A intensidade desses encontros culminou em tragédia, um crime passional executado por Ângela de uma maneira terrivelmente impactante: marido e filho são oferecidos pela espanhola a Bertram como o banquete de um macabro festim.

A trajetória do herói byroniano de Álvares de Azevedo segue por uma senda diferente após o contato com Ângela que, ao desaparecer, deixa em Bertram o gérmen de Don Juan, o perverso galanteador. A inquietação de Harold, que ressoa na psicologia de Bertram, é trocada agora pela indiferença de Don Juan. Como no herói de Byron, Bertram apresenta não apenas o dom de encantar as mulheres com as quais se depara, como também a sorte de safar-se de situações trágicas e embaraçosas. O herói de Álvares de Azevedo paga com a ingratidão o amparo que recebe e dissemina a maldição a todos que se aproximam dele. Assim, desonra a virgem de 18 anos, filha do velho que o acolheu quando estava ébrio às portas de seu palácio, rouba a jovem e, fastidiado dela, vende-a a um pirata.

Na Itália, enquanto tentava morrer afogado, é surpreendido por um infeliz que, ao socorrê-lo, tem um trágico fim: “[...] apertei aquele que me socorria: fiz tanto, em uma palavra, que, sem querê-lo, matei-o” (ibidem, p.574). Começa, então, sua aventura no mar, onde passará pelos mesmos horrores do herói de Byron, inspiração aludida por Bertram em seu conto:

Vós que lestes o *Don Juan*, que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites da saciedade como eu, com

a face sobre ele e com os olhos ainda fitos nele vistes tanta vez amanhecer – sabeis quanto se cõa de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balouço das águas, que parecem sufocar seu escárnio na mudez fria de uma fatalidade! (ibidem, p.577)

Como um exemplar herói byroniano, Bertram não conta sua história ao ser interrogado pelo comandante do navio. Diz apenas que “o passado é um túmulo”, preservando, assim, o segredo que sempre paira sobre esses homens fatais do Romantismo.

O herói byroniano de Álvares de Azevedo manifesta-se por meio de uma linguagem marcada por uma fina ironia que se instaura, principalmente, entre a esfera real e a esfera ideal. A ironia torna-se, assim, um recurso reflexivo da arte romântica por meio da qual o homem revela sua insatisfação com Deus e sente que é enganado por ele, da mesma forma em que o Diabo tentou enganar Cristo. Predomina na cosmovisão do herói Bertram a ideia de que Deus fez o homem sentir-se um demiurgo, enquanto era somente um títere, e ele o titereiro que comandava o destino do homem:

Na verdade, senhores, o homem é uma criatura perfeita! Estatuário sublime, Deus esgotou no talhar desse mármore todo o seu esmero. Prometeu divino, encheu-lhe o crânio protuberante da luz do gênio. Ergueu-o pela mão, mostrou-lhe o mundo do alto da montanha, como Satã quatro séculos depois o fez a Cristo, e disse-lhe: Vê, tudo isso é belo – vales e montes, águas do mar que espumam, folhas das florestas que tremem e sussurram como as asas dos meus anjos – tudo isso é teu. Fiz-te o mundo belo no véu purpúreo do crepúsculo, dourei-to aos raios de minha face. Ei-lo, rei da terra! Banha a fronte olímpica nessas brisas, nesse orvalho, na espuma das cataratas. – Sonha como a noite, canta como os anjos, dorme entre as flores! Olha! Entre as folhas floridas do vale dorme uma criatura branca como o véu das minhas virgens, loira como o reflexo da terra. É tua: acorda-a: ama-a, e ela te amará; no seio dela, nas ondas da-quele cabelo, afoga-te como o sol entre vapores. – Rei no peito dela,

rei na terra, vive de amor e crença, de poesia e de beleza, levanta-te, vai e serás feliz!

Tudo isso é belo, sim – mas é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de todas as ironias e de todas as decepções. Tudo isso se apaga diante de dois fatos muito prosaicos – a fome e a sede. (ibidem, p.579-80)

Álvares de Azevedo nos faz pensar, por meio das reflexões de Bertram, que o drama vivido por sua personagem o leva a um grau de consciência e distanciamento capaz de contrastar o ideal almejado com a realidade e, assim, expor os fatos por meio de uma trágica ironia. É esta ironia que evidencia a cisão na qual está submergido o homem romântico e que é apregoada pelo Cristianismo, fazendo-o posicionar-se de forma crítica em face do mundo e em face de si mesmo.

Ao tratar das diversas formas pelas quais se manifesta a ironia romântica, Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg apontam um tipo de ironia característico de Byron e que se manifesta sob a forma de dandismo intelectual. Esse tipo de ironia, muito comum em Álvares de Azevedo, tende a manifestar-se por meio de um desdobramento em que parte do eu converte-se em objeto e o outro se mantém como sujeito que ironiza, caracterizando, na verdade, a autoironia. Sob esse aspecto, os autores referem-se à “metáfora da marionete”, fundamental na ficção de Hoffmann, que mostra o homem como uma presa de forças insondáveis (Guinsburg; Rosenfeld, 1978, p.288-9).

O satanismo do herói byroniano é um dos exemplos de encarnação dessa autoironia que, em geral, resulta no estabelecimento do pacto com forças malignas que somente se manifestam sob o véu da noite. Alternam-se, assim, erotismo e castidade, prevalecendo a vontade transgressora do herói e seu desejo em violar todas as leis morais. Essa vontade manifesta-se em Bertram sob a vestimenta do satanismo e do donjuanismo, cujo prazer se mostra cada vez mais intenso na medida em que consegue submeter às suas vontades todas as mulheres que parecem, a princípio, inacessíveis.

Apesar de ter seus desejos realizados, o herói é plenamente consciente de que o destino sempre nos reserva a morte, armadilha

da qual não temos como fugir, exceto por meio do satanismo. O satanismo torna o herói byroniano um demiurgo das trevas e o dota de energia suficiente para driblar a morte, mas não o liberta do sentimento de culpa que geralmente carrega. A sensação de superioridade do herói é análoga à ideia de superioridade incorporada pelo poeta-gênio do Romantismo e a manifestação dessa crença na narrativa toma, quase sempre, a trajetória da ironia. O herói ri de seu destino e dos homens como uma forma de desafiar Deus e superar a morte. Veja-se a maneira com que Bertram se refere à tragédia ao seu redor, ao serem apanhados por uma tempestade no mar:

E eu, eu ria: era como o gênio do ceticismo naquele deserto. Cada vaga que varria nossas tábuas descosidas arrastava um homem – mas cada vaga que me rugia aos pés parecia respeitar-me. Era um Oceano como aquele de fogo onde caíram os anjos perdidos de Milton – o cego: quando eles passavam cortando-as a nado, as águas do pântano de lava se apertavam: a morte era para os filhos de Deus – não para o bastardo do mal! (Azevedo, 2000, p.577)

É a vitória do grotesco sobre o sublime e, no egotismo do herói byroniano, ele se sobrepõe à natureza. É impressionantemente grandiosa a força que a natureza assume na narrativa de Bertram, empurrando tudo e todos para a morte.

A natureza não apenas se manifesta em seu tumultuado cenário, com as tempestades no mar revoltas, como também em um dos instintos mais primitivos do homem, a fome. Esse instinto ganha uma tal dimensão que se sobrepõe aos mais nobres sentimentos e converte o homem em um devorador do próprio homem. Ao mesmo tempo em que se converte em escravo da natureza, chegando até o último grau que o ser humano poderia atingir para manter-se vivo, Bertram não é tragado por ela. E após ter se alimentado do comandante e de sua mulher e ver-se completamente só na imensidão do mar, o herói é salvo por um navio inglês.

A leitura contrastiva do herói byroniano em *Sancho Saldaña e Noite na taverna* possibilita-nos a visualização de sua trajetória e a

identificação das semelhanças e diferenças nas estratégias utilizadas por cada autor em sua composição. No tocante ao protótipo desse herói na corrente geral do Romantismo, observamos que muitos dos traços que o compõem aproximam-se da caracterização dada por Espronceda a Sancho Saldaña e por Álvares de Azevedo a Bertram.

A trajetória de Sancho Saldaña e Bertram parece obedecer a uma sequência de etapas pelas quais passam os heróis ao longo da narrativa. Ainda que possa haver diferenças substanciais entre um herói e outro, identificamos sete fases sucessivas: *inocência*, *queda*, *libertinagem*, *fastio*, *fuga*, *satanismo* e *redenção*.

A primeira fase, a da inocência, corresponde ao período em que o herói se assemelha ao “bom selvagem” de Rousseau, em que ele era inocente, ingênuo, ainda não corrompido pelos desejos mundanos. É a alusão a um período em que o homem reinava absoluto, anterior à cisão imposta pela queda. Childe Harold, o herói de Byron, quase não se refere à época de sua inocência, pois desde o início da trama, sua aparição é acompanhada da culpa de algo terrível que cometera no passado e que o motiva a fugir para outras terras. Com isso, Byron enfatiza o tema das viagens, também presente na narrativa de *Don Juan*, e coloca a fuga no início da trajetória do herói.

Em *Sancho Saldaña*, o período da inocência é bem delimitado, sendo rememorado com nostalgia pelo herói. Essa reiterada nostalgia da inocência consiste num ponto fulcral que diferencia o herói de Espronceda do herói de Álvares de Azevedo, tornando o primeiro mais humanizado e em permanente conflito entre a realidade almejada e a realidade vivida. Já o herói byroniano de Álvares de Azevedo não se refere com nostalgia à época de sua inocência porque não vislumbra nenhuma possibilidade de resgatá-la. Por isso, ao contrário de Saldaña, Bertram sente-se marcado pela fatalidade de um destino que ele abraça sem culpas ou remorsos.

Após a queda do herói, a possibilidade de retornar à inocência passa a ser representada por uma obstinada busca por Leonor. Esta dama é a própria metonímia desse período, é o primeiro amor do herói, sentimento puro que não pôde ser vivenciado e, portanto, não se extinguiu. É ela a representação das esferas suprassensíveis,

a virgem inacessível dos românticos. Pelo seu caráter intangível, Leonor se torna em uma ideia obsessiva de Saldaña, e na medida em que os obstáculos se interpõem em seu caminho, esta busca se acentua e se assemelha ao desafio pela superação da condição humana, tema que participa da corrente geral do Romantismo. Há no herói de Espronceda a esperança de resgatar esse momento puro de sua inocência por meio da posse de Leonor.

Em *Noite na taverna*, o herói de Álvares de Azevedo chega a referir-se a um momento em que era bem sociável e íntegro, anterior ao contato com Ângela. Apesar disso, Bertram carrega muito mais a ideia de fatalidade presente em *Childe Harold* porque, como este último, não busca nem vislumbra nenhuma possibilidade de redenção. Nesse sentido, o herói de Álvares de Azevedo começa a distanciar-se do herói de Espronceda e aproximar-se mais do modelo byroniano, inclusive no aspecto motivador que marcará o embate interior vivido pelas personagens. Enquanto Saldaña é capaz de despertar a compaixão do leitor, Bertram apenas inspira repúdio. É como se o primeiro reunisse um pouco da inocência de Adán com a perversidade de Don Félix de Montemar, enquanto o segundo fosse a própria encarnação do protagonista de *El estudiante de Salamanca*.

A queda, momento que remete à cisão do eu romântico por meio da alusão ao pecado original, é provocada pelas figuras de Zoraida e Ângela, ambas caracterizadas como mulher fatal, figura recorrente no Romantismo. A queda é determinada pelo momento em que os heróis sentem-se culpados e infelizes pelos crimes que cometeram e tentam afogar essa culpa mergulhando numa vida de devassidão. Tanto Saldaña quanto Bertram, após a queda, experimentam uma vida de libertinagem e, depois, são tomados pelo fastio. Até aqui, as personagens são muito semelhantes; contudo, a psicologia do herói de Espronceda diferenciar-se-á substancialmente do herói de Azevedo na etapa seguinte, na qual se instaura a fuga.

A fuga do real manifesta-se de forma diferenciada nos heróis: em Espronceda, o tema do amor é fortemente retomado. Na fase da inocência, o amor e a mulher podem ser comparados a uma ilusão. Uma vez consumado, a ilusão se desfaz, o amor sofre um processo de

degradação e transforma-se em dor. É o que ocorre com o amor de Adán por Salada em *Diablo mundo* e é o que ocorrerá também com o amor de Sancho por Zoraida:

– Eis aqui – disse a si mesmo – a mulher que adorei com todo o meu coração, aquela em cujos olhos via amanhecer meu sol e o encanto de meus sentidos; o princípio de meus erros e o motivo de meus crimes. Aqui está ela. Por que não amá-la agora? Por que ela não poderá me fazer feliz? (Espronceda, 1954, p.354, tradução nossa)

Em relação a Leonor, Sancho ainda conserva a ilusão do amor e é justamente essa ilusão que o herói byroniano de Espronceda perseguirá e que configura sua fuga do real. O mesmo não se pode dizer de Bertram, que se sente enganado pelo ser amado e que sufoca o amor com a revolta, convertendo-se em perverso Don Juan. Saldaña, ao contrário, parece sentir um profundo arrependimento de seus crimes e passa a dedicar todo o seu tempo a arquitetar planos para apoderar-se de Leonor, mesmo contra a vontade dela. Assim, a ilusão do amor é o elemento motivador que desencadeará o embate com o mundo em Sancho Saldaña enquanto, em Bertram, esse embate é movido pelo sentimento de revolta. Se comparados ao herói de Byron, é possível perceber que neste último o tema da fuga é superior ao do amor. A grande motivação do herói de Byron para a solução de seus problemas será a viagem, a necessidade de estar só, de meditar entre as montanhas de Cintra ou de Serra Morena, conhecer os templos de Atenas, perder-se em seus devaneios intelectuais, sentir-se só no meio da multidão e maldizer a sua sina, a sina de um errante sombrio e inconsolável que deseja fugir de si mesmo.

O tema da natureza é de suma importância para entender a psicologia do herói de Byron porque, nas meditações de Childe Harold, ela surge como um lugar de refúgio da personagem. O herói byroniano é um misantropo, um ser deslocado, um marginal que não se sente parte da sociedade dos homens e busca refugiar-se na natureza. Porém, ainda que esta tenha a capacidade de apaziguar-lhe o espírito, não é suficiente para afastar o seu fastio.

Assim como Harold, Sancho Saldaña também é, por um lado, um misantropo. Sente-se muito incomodado diante da multidão e de situações em que despontam a vida e a alegria. Essas situações apresentam-se para ele como uma afronta à sua morbidez, tal como a réstia de alho ou o crucifixo diante de um vampiro. Por outro lado, a natureza parece não despertar nele nenhum fascínio, mesmo diante do mais exuberante cenário:

Naquele momento, a cena que lhe oferecia a Natureza era belíssima. Perto ou longe era possível ver as muralhas de Torregutiérrez, douradas pelo sol nascente. De um lado a outro brilhava o orvalho nas amareladas espigas, que balançavam mansamente ao sopro do céfiro amanhecer, enquanto se viam, nos outeiros que povoam aquele caminho, abundantes e coloridos cachos entre as verdes parreiras das vinhas que ainda jorravam a água da chuva passada, cujas argênteas gotas, trêmulas ao vento, eram cortadas pelos raios de sol, refletindo milhares de tons de luz. Adiante se vislumbra o verde escuro dos elevados pinheiros, perdidos entre a névoa e que erguendo-se, pouco a pouco, entre os reflexos de luz, aparentavam envolver misteriosamente o bosque como se quisessem ocultar nele os humanos olhares da mansão das sílfides e os aéreos palácios das fadas. (ibidem, p.341, tradução nossa)

Pode-se notar nessa descrição que a natureza não tem o poder de comover a personagem e figura apenas como a moldura de um quadro no qual sobressai a pintura das angústias do herói e sua relação com os outros homens.

Apesar da reduzida extensão da narrativa de Álvares de Azevedo em relação à de Espronceda, observa-se que a natureza assume em *Noite na taverna* uma importância muito maior do que na narrativa do poeta espanhol, impondo-se como um dos cenários principais dos episódios e assumindo proporções gigantescas e devastadoras. Bertram é, assim, capaz de sentir a natureza de acordo com seu estado de espírito: “Amei-a: por que dizer-vos mais? Ela amou-me também. Uma vez a luz ia límpida e serena sobre as águas – as nuvens

eram brancas como um véu recamado de pérolas da noite – o vento cantava nas cordas” (Azevedo, 2000, p.576). É um momento em que a personagem parece fundir-se harmonicamente às belezas naturais. Em outros momentos, contudo, a natureza que parecia abençoá-lo converte-se em malfetora e sua fúria e seus mistérios vão de encontro ao destino do homem: “O mar parecia rir de mim, e rodava em torno, escumante e esverdeado, como um sorvedoiro. As nuvens pairavam correndo e pareciam filtrar sangue negro. O vento que me passava nos cabelos murmurava uma lembrança” (ibidem, p.582).

Com relação às etapas mencionadas, os heróis analisados obedecem ao modelo byroniano que se define a partir de uma queda. O problema que leva ao enfrentamento com a realidade é sempre um motivo amoroso que tem no centro a mulher. Esse padrão deixa claro que o momento mais importante na definição da maneira em que cada personagem se desenvolverá constitui um interstício entre o passado (inocência) e o presente (queda) em que o homem vê a si mesmo como um animal ferido. Como um anjo caído, o homem perde sua harmonia e se torna um ser dividido no qual uma parte de si sente a nostalgia da unidade, da inocência, e a outra parte deseja vingar-se de quem lhe provocou a queda, revoltando-se contra a nova realidade que se impõe, o seu trágico destino.

A figura feminina é a responsável pela desarmonia, pela queda, e como tal deverá sofrer a revolta do homem. Movido pelo desejo de vingança, a próxima etapa pela qual deverá passar o herói byroniano é a libertinagem. Nessa fase, Bertram, Sancho Saldaña e Childe Harold exercitarão aquela rebeldia de Don Juan, contrariando todas as normas sociais em busca da quietação de seus desejos nos vícios e no sexo, convertendo-se, de acordo com Major Neto (1999, p.45), em “símbolo do desejo de transcendência que norteia a existência humana, numa perspectiva romântica. Ele tem algo de Prometeu, e mesmo do Dr. Fausto, uma espécie de titã que desafia os limites impostos pelos deuses, possibilitando ao homem a transgressão de seus próprios limites”.

Álvares de Azevedo explorará a faceta de um Don Juan cínico em seu poema “A canção de Don Juan”. Espronceda constrói na figura

de Don Félix de Montemar, em *El estudiante de Salamanca*, um dos donjuanes mais perversos do romantismo espanhol, muito próximo ao de Tirso de Molina, que deu origem ao mito. Byron, porém, anula em sua obra *Don Juan* o caráter perverso que caracteriza o mito e o transforma, junto com Haidée, num dos pares mais apaixonados de todo o Romantismo.

O riso que Álvares de Azevedo coloca na boca de Bertram é algo perverso, típico de quem nunca manifesta qualquer sinal de solidariedade e comisseração diante do sofrimento alheio. O riso frenético de seu narrador-protagonista em situações de intenso sofrimento aproxima-se daquilo que os franceses definiram de *humour noir* e que Vagner Camilo (1997, p.171) caracteriza, “em termos bem simplistas, pelo emprego de elementos mórbidos ou macabros em situações cômicas e vice-versa. Revela, frequentemente, um gosto pela notação cruel, certo comprazimento com a maldade e o sofrimento, temas que em geral não se prestam ao riso”. Comparado ao tétrico e melancólico Sancho Saldaña, o herói de Álvares de Azevedo é de uma crueldade tão exagerada que deixa de ser verossímil e torna-se uma verdadeira caricatura. A consciência culpada, que tanto atormenta os heróis de Byron, não se manifesta em Bertram, cujas atitudes deixam de pautar-se pela razão e pelo sentimento para se submeterem apenas ao instinto de sobrevivência da personagem. Enquanto Bertram desafia Deus, Saldaña o teme. A personagem de Espronceda amedronta-se ao pensar que terá que prestar contas de seus delitos. Observe-se o diálogo entre Saldaña e seu criado Jimeno quando este último tenta persuadi-lo a eliminar Zoraida, atribuindo a ela a causa dos infortúnios de seu amo:

Por que você acredita que ainda posso encontrar o perdão? – Insistiu o supersticioso Saldaña.

E o que o faz pensar de outro modo? – Respondeu o pajem.

O quê? Mais de uma vez, respondeu sobressaltado o de Cuéllar, vi aí, aí onde está, um demônio que me escarnecia e que me avisava que não existia perdão para mim. Tentei orar, mas todas as orações desapareceram de minha memória. Até minha língua resistia em

pronunciar as poucas palavras sagradas que fui capaz de recordar. Enquanto isso, ele as fazia ressoar como blasfêmias em meus ouvidos, burlando-se de mim e me amaldiçoando. (Espronceda, 1954, p.391, tradução nossa)

Ao contrário de Bertram, verifica-se aqui a tensão entre os opostos, entre o grotesco dos delitos cometidos por Saldaña e o sublime de seu aparente arrependimento e temor a Deus que o impulsionam a buscar a sua redenção. Esse choque é constantemente reproduzido pelo drama interior em que vive a personagem, acentuado também pelo contraste com seu rival Usdróbal, cuja depuração moral contrasta com a degradação moral do herói byroniano. O supersticioso Sancho Saldaña sente a maléfica influência em seu caráter ao mesmo tempo que a teme e tenta fugir dela. Contudo, o seu conflito interior é tão intenso que nenhuma das partes vence, restando-lhe somente a loucura. Saldaña procura fugir de suas culpas almejando a redenção. Bertram ri, simplesmente, e com seu riso cínico sobrepõe-se a qualquer culpa que poderia sentir.

Dessa maneira, mesmo seguindo a trilha aberta por Byron, a análise contrastiva dos heróis nos mostra a riqueza e a originalidade de cada autor ao manipulá-los, tomando de empréstimo a sua forma mas preenchendo-a com um recheio diferente, no qual participam ingredientes locais e outros tomados da corrente geral do Romantismo. Ainda que utilizando a mesma moldura, cada escritor pintará uma faceta diferente em seu herói, e do confronto sobressai a face intelectualizada de Childe Harold, que se opõe à face instintiva de Bertram que, por sua vez, se opõe à face emotiva de Sancho Saldaña. E o herói byroniano, como já apontamos, vai se tornando tão polidrico quanto o próprio Romantismo.

Tipos femininos em Espronceda e Álvares de Azevedo

Na análise e caracterização das personagens femininas presentes nas obras de Espronceda e Álvares de Azevedo é possível visualizar certos tipos que povoam o imaginário masculino sobre a mulher no período romântico, exemplarmente retratados por Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão na obra *A mulher escrita* (1989). Segundo a estudiosa, a figura da mulher na escrita masculina tende a reproduzir a heroína perfeita, seja na beleza corporal ou na pretendida virtude. Dentre os diversos tipos femininos que surgem na obra de Espronceda e Azevedo, como a virgem inatingível, a mulher fatal, a mulher morta, a mãe e a irmã protetoras, é evidente a idealização da mulher que cumpre irremediavelmente a sentença de morte de seu próprio desejo ao tornar-se objeto do desejo masculino.

Essa representação da mulher como o eterno feminino desejado pelo homem encontra-se já nas *Metamorfoses* de Ovídio, nas figuras de Eco e Narciso. Este não pode amar Eco, a mulher que se apaixona por ele, uma vez que Eco representa a incompletude de Narciso e ele somente é capaz de amar sua própria imagem. Como seu próprio nome, Eco está condenada a repetir a voz e o desejo de Narciso, calando seu próprio desejo e convertendo-se em personagem de ilusão. Daí a conclusão a que chega a estudiosa de que “a idealização feminina, qualquer que ela seja, cumpre sempre a sentença de morte da mulher” (Brandão, 1989, p.19).

Contudo, no espelho d’água em que Narciso vê refletida sua bela imagem, que Eco tenta imitar, podem surgir também outras figuras que, ao contrário de Eco, se rebelam contra a alienação de seu próprio desejo e reivindicam a sua materialização. No tocante à caracterização da figura feminina nas obras de Espronceda e Álvares de Azevedo pode-se observar que não surgem apenas mulheres do tipo “Eco”, destinadas a repetir a vontade masculina, mas também mulheres que decidem turvar as águas límpidas e cristalinas que espelham Narciso fazendo valer sua própria vontade. Essas seriam as mulheres do tipo “Lilith”.

Roberto Sicuteri, em *Lilith, a lua negra* (1985), retoma o mito de Lilith, pertencente à tradição dos testemunhos rabínicos que precedem a versão bíblica da mulher. Segundo Sicuteri, Lilith não teria sido criada da costela de seu companheiro bíblico, mas teria sido uma criação direta das mãos de Deus a partir de lama negra e excrementos, o que simbolicamente já sugere a inferioridade feminina. Em razão do papel submisso constantemente delegado à mulher na tradição religiosa, Lilith foi proibida de estar sobre o homem na relação sexual: ela deveria estar sob Adão e suportar o peso de seu corpo. No entanto, Lilith não aceita esta imposição e se rebela contra Adão, pois este não admite paridade no ato sexual.

Ao transgredir as leis que regem o universo masculino Lilith é relegada à convivência com demônios, tornando-se um deles. Nesse aspecto, o mito de Lilith confunde-se com o mito do próprio Lúcifer, um anjo ambicioso que desafiou o pai supremo e, por isso, foi expulso e jogado no inferno. Ainda é válido considerar que tanto Lilith quanto Eva se irmanam no aspecto da transgressão, já que ambas são amaldiçoadas e renegadas por terem cometido o pecado da subversão e ambicionado a igualdade. As consequências desse ato marcariam o estigma de maldição que pairou sobre a mulher por infindáveis gerações ocasionando, segundo Sicuteri, uma cisão no mito de Lilith que, por um lado, permanece como espírito maligno terrestre evoluindo no símbolo da bruxa e, por outro, torna-se uma divindade ligada à Lua, originando a imagem da Lua Negra. Assim, tanto a figura da mulher Eco quanto a figura da mulher Lilith são representações que se delineiam a partir da anulação ou afirmação do desejo feminino.

As figuras femininas que habitam as narrativas e os poemas de Espronceda e Álvares de Azevedo oscilam incessantemente entre a afirmação de seu desejo e/ou sua negação, característica que leva, muitas vezes, à transgressão das leis que regem o universo masculino. Um dos símbolos mais representativos dessa insubordinação, de marcante presença na literatura romântica, é o da mulher fatal. Esse tipo feminino tem como principal característica a capacidade de inverter o amudado papel do homem enquanto dominador e colocá-lo no lugar de vítima.

Ao ser identificada com o pecado original, a mulher fatal provoca a queda do homem convertendo-se, assim, em uma porta aberta para o diabo. Ela é a encarnação da afirmação do desejo feminino, a representação vingativa da mulher outrora reduzida à passividade característica, por um lado, da bela adormecida ou virgem inatingível e, por outro, da repugnante prostituta, escrava dos desejos masculinos.

A mulher fatal do Romantismo confunde-se com um tipo de beleza que Praz (1996, p.43-4) chamou de “meduseia”, graças às feições exóticas que atraem e impõem medo ao mesmo tempo. Ao tratar do conceito de beleza próprio dos românticos, o pesquisador refere-se à poesia que Shelley escreveu sobre a Medusa após ter se impressionado profundamente com uma pintura que vira na Galeria degli Uffizi no final de 1819. Nesses versos ressaltam impressões de um estranho encantamento por características mórbidas e traiçoeiras tais como contorcidos cabelos de víboras e os lineamentos de uma face morta cuja beleza petrifica o observador.

Beleza que gela e petrifica – eis o grande atributo da mulher fatal, que também remonta à tradição lendária da sílfide, nome feminino dos silfos, misteriosos gênios do ar. De acordo com Hélio Lopes (1997, p.260), elas são divindades de origem celta, e “até os dias de hoje a população campesina da Europa central e da região alpina oferece oblações e exorciza por meio de encantamentos a fim de livrar animais e homens dos malefícios causados pelas sílfides”. Segundo esse autor, os românticos do século XIX tentaram amenizar a visão das sílfides e as relacionaram à imagem do amor e a toda mulher de cintura fina, pés ligeiros e pequenos. Talvez fosse uma sílfide a ligeira imagem noturna do poema *Lélia*, de Álvares de Azevedo (2000, p.272):

Passou talvez ao alvejar
da lua, Como incerta
visão na praia fria:
Mas o vento do mar não escutou-lhe
Uma voz a seu Deus!... ela não cria!

Nesse poema de Álvares de Azevedo retrata-se a descrente, temível e insensível Lélia, que “Não chora por ninguém; e quando à noite/ Lhe beija o sono as pálpebras sombrias,/ Não procura seu anjo à cabeceira/ E não tem orações, mas ironias!” (ibidem, p.273). A figura da mulher fatal aqui retratada coloca o homem na posição de vítima, já que Lélia não ama, apenas seduz com seu petrificante olhar de Medusa:

Lira sem cordas não vibrou d'enlevo:
As notas puras da paixão
ignora, Não teve nunca
n'alma adormecida O fogo
que inebria e que devora!

É formosa contudo. Há dessa
imagem No silêncio da
estátua alabastrina Como um
anjo perdido que ressumbra
Nos olhos negros da mulher
divina.

Há nesse ardente olhar que
gela e vibra, Na voz que faz
tremor a que apaixonou O
gênio de Satã que
transverbera,
E o langor pensativo da Madona! (ibidem, p.272-3)

A mulher fatal pode ser branca e pálida como as virgens loiras e inacessíveis que povoam a poética de Álvares de Azevedo, mas nunca terá os frios e cândidos olhos azuis destas, somente cabelos e olhos negros e ardentes como os de Lélia.

Na narrativa de Azevedo, o satanismo de Ângela, a espanhola infanticida do conto “Bertram”, de *Noite na taverna*, parece associar-se a Lélia, presente na poética. Cabe lembrar, em relação a isso, que

sabemos que a literatura do século XIX, fascinada pelo tema das viagens, tematizou sobremaneira uma imagem romântica da Espanha e da mulher espanhola, colocando esse país na condição de “sol da Europa”. Curiosamente, na literatura romântica aqui estudada, essa imagem desponta na obra de Byron e de Álvares de Azevedo, mas não a vemos igualmente retratada na obra do espanhol José de Espronceda.

Segundo Mario Praz, os viajantes do século XVIII e XIX contribuíram muito para a formação do mito romântico da Espanha, bastante presente na obra dos românticos franceses. Esses viajantes registraram impressões sobre a mulher espanhola que aludiam à sua “alma endiabrada” e que teria resultado não só em *Carmen*, mas também em Doña Urraca em *Le ciel et l'enfer* de Mérimée, e da Marquesa de Sierra Leone em *Les Diaboliques* de Barbey d’Aureville (Praz, 1996, p.251).

Em *Childe Harold*, Byron refere-se às mulheres espanholas como uma raça de amazonas, superiores às mulheres de outros países por sua doçura e valor, além de poderosos atrativos. Em uma tradução das obras de Byron para o espanhol, Antônio Zamora refere-se às cartas que Byron escrevia à sua mãe e nas quais se mostrava deslumbrado com a beleza das espanholas:

Longos cabelos negros, olhos lânguidos da mesma, com um tom azeitonado claro, eram portadoras dos mais sedutores movimentos aos olhos dos ingleses, acostumados com o ar adormecido e negligente de suas compatriotas. Todos esses atributos naturais, enriquecidos ainda com os mais elegantes e decentes adornos, fazem com que as filhas da Espanha tenham uma beleza irresistível. (Byron, 1973, v.1, p.69, tradução nossa)

Para Praz, ainda, apesar de não haver um tipo de mulher fatal padronizado, como ocorre com o herói byroniano, há uma linhagem literária de mulheres fatais do Romantismo que seguirão alguns traços recorrentes. Nessa linhagem, encontra-se à frente a personagem Matilda, de Lewis, “que se desenvolve de um lado como Velléda (Chateaubriand) e Salammbô (Flaubert), de outro como Carmen

(Mérimée), Cécily (Sue) e Conchita (Pierre Louys)...” (Praz, 1996, p.181). O estudioso lembra também um antecedente mais distante, *Le diable amoureux*, de Cazotte (1772), que foi muito bem acolhido pelos franceses. O traço que nos chama a atenção nessa obra é o disfarce da mulher que se veste de pajem para conquistar Don Alvare. A mesma estratégia de sedução será utilizada pela Matilda em *The Monk* (1795), de Lewis, que também se veste de homem para entrar em um mosteiro e seduzir um monge.

Na narrativa de Álvares de Azevedo, o tipo feminino de Ângela também se veste de homem, não para seduzir, mas como disfarce para fugir com o amante dos crimes que cometera. Nessa mulher destaca-se a facilidade de metamorfosear-se e assumir uma identidade masculina: “No demais ela era como todos os moços libertinos que nas mesas da orgia batiam com a taça na taça dela. Bebia já como uma Inglesa, fumava como uma Sultana, montava a cavalo como um Árabe, e atirava as armas como um Espanhol” (Azevedo, 2000, p.573). Para reforçar essa identidade, verificam-se também algumas imagens que beiram o homossexualismo e que colocam a personagem masculina numa atitude passiva, invertendo os papéis culturalmente atribuídos ao homem e à mulher e convertendo Ângela em uma espécie de Don Juan sedutor com sua vítima: “Quando o vapor dos licores me ardia a fronte ela me repousava em seus joelhos, tomava um bandolim e me cantava as modas de sua terra...” (ibidem, p.573). O tema do homossexualismo é também uma vertente explorada por Byron, como sugere a personagem Kaled em *Lara*.

Assim como ocorre com Matilda, de Lewis, Ângela mostra-se, a princípio, movida por uma humana paixão, ao passo que no final revela-se como um instrumento de Satanás para semear a perdição entre os homens: “Foi ela, vós o sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais me amavam na vida – e depois, depois sentir-me só e abandonado no mundo...” (ibidem, p.571).

Pode-se constatar, segundo Mário Praz, uma coincidência de certos traços em *The Monk* em relação a *Le diable amoureux*, ainda que Lewis tenha negado a leitura desta última obra. Em ambas, a

mulher fatal veste uma “longa túnica negra” e esconde uma arma no “seio”. Matilda apresenta ainda os cabelos “soltos e desarrumados”, os olhos “cintilavam de uma terrível expressão” e sua postura inspira “respeito e admiração” (Praz, 1996, p.182-3). Não seria esse o tipo feminino de mulher fatal também utilizado por Álvares de Azevedo para retratar Ângela? Note-se a semelhança dos traços:

Era alta noite: eu esperava ver passar nas cortinas brancas a sombra do anjo. Quando passei, uma voz chamou-me. Entrei – Ângela com os pés nus, o vestido solto, o cabelo desgrenhado e os olhos ardentes tomou-me pela mão... Senti-lhe a mão úmida... Era escura a escada que subimos: passei a minha mão molhada pela dela por meus lábios. – Tinha saído de sangue.

– Sangue, Ângela! De quem é esse sangue?

A Espanhola sacudiu seus longos cabelos negros e riu-se. (Azevedo, 2000, p.573)

Não seriam esses também os mesmos traços com que Espronceda esboçou a vingativa Zoraida em seu romance *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*? Leia-se a transcrição:

Trazia o cabelo desgrenhado e solto, o rosto pálido como uma cera, agitava-se de forma incessante e convulsiva, tomada pela cólera; seus olhares irradiavam fogo e sua estatura, realçada pela ira, davam-lhe um aspecto sedutor, sim, mas também imponente e terrível. (Espronceda, 1954, p.413-4, tradução nossa)

A moura de “*miradas de fuego, imponente e terrible*” corresponde à mulher fatal de Espronceda. São essas as filhas de Lúcifer, mistura de beleza e crueldade, capazes de enlouquecer um homem e levá-lo a uma vida de perdição. Ângela é do tipo que alude às próprias transformações do demônio e cujo crime em nome de uma paixão serve apenas para sua inserção numa vida devassa, abandonando posteriormente o objeto de sua paixão. Ao contrário, a moura Zoraida é a mulher fatal abandonada pelo herói, vítima de um amor não

correspondido e que a transforma em uma arquiteta de vinganças. As mesmas características das mulheres fatais de Cazotte e Lewis como o “olhar ardente”, os “cabelos soltos e desgrenhados”, o rosto “pálido” e a “postura altiva”, que parecem esconder o diabo no corpo, são as que marcam também Ângela e Zoraida. Ao que tudo indica, mesmo não compondo um tipo psicologicamente definido tal como ocorre, segundo Mário Praz, com o herói byroniano, parece mesmo haver uma tradição que compartilha traços semelhantes na caracterização das mulheres fatais dos românticos.

O motivo da mulher morta é também um tema que participa da corrente geral do Romantismo em suas diferentes feições, tais como a jovem morta, a atração sexual pelo cadáver feminino, bem como o culto à beleza pálida e triste.

A obsessão romântica pela mulher morta relaciona-se a um novo conceito de belo abraçado pelos românticos, sobretudo nas primeiras décadas do século XIX. Esse novo conceito, que passa a abarcar o disforme, faz com que a poesia aflore das mais esdrúxulas imagens e situações. Com essa abertura estética, o Romantismo passa a valorizar o sentimento sádico, aquela combinação de prazer e dor de que nos fala Shelley em seu artigo “Defesa da Poesia” (1821), traduzido por Luiza Lobo (1987, p.238) e inserido em *Teorias poéticas do Romantismo*:

É difícil definir o prazer no sentido mais elevado; a definição envolve um certo número de paradoxos aparentes. Pois, devido a um defeito inexplicável de harmonia na constituição da natureza humana, o sofrimento das zonas inferiores de nosso ser frequentemente se liga aos prazeres das partes superiores. A tristeza, o terror, a angústia, o próprio desespero são, muitas vezes, as expressões escolhidas de uma aproximação ao mais elevado bem. Nossa simpatia pela feição trágica depende deste princípio; a tragédia deleita, ao propiciar uma sombra desse prazer que existe na dor.

As palavras de Shelley revelam um olhar romântico interessado em perscrutar a interioridade paradoxal do ser humano e expor suas tumultuadas paixões, bem como suas constantes decepções.

Ao analisar a estrutura dos *Canti*, de Giacomo Leopardi, Helena Parente Cunha (1980, p.76) associa o oscilar da ilusão à desilusão e vice-versa à alternância do lírico e do trágico na poética do autor. Esse conflito estende-se ao tema da jovem morta, um dos “motivos mais insistentes do sentimento leopardiano”. A juventude equívocamente, segundo Parente Cunha, à idade áurea, correspondente ao período das ilusões, e o motivo da jovem morta simbolizaria, então, a perda trágica das ilusões.

A perplexidade diante do inexplicável mistério da morte manifesta-se, invariavelmente, por meio da dúvida que assalta o eu lírico, tensionado entre uma ponta de ilusão e a desilusão da realidade imposta. É o que expressa o eu lírico da poesia leopardiana diante da jovem morta nestes versos traduzidos por Parente Cunha (ibidem, p.78): “Então de angústia/ querendo gritar e em convulsões e cheias/ as pupilas de desconsolado pranto/ do sono me soltei. Ela, nos olhos/ todavia, me ficava e, no incerto raio/ do Sol, eu acreditava vê-la ainda”. À imagem revelada pelo Sol, Cunha atribui o lugar da Poesia, “que tece as invisíveis redes de um sonho de amor na angústia do canto”.

A oscilação entre ilusão e desilusão bem como a fusão entre o lírico e o trágico na poesia de Leopardi remetem-nos a uma visão análoga presente na poesia esproncediana em relação ao reiterado motivo romântico da jovem morta. No Canto VI de *Diablo mundo*, o herói fáustico de Espronceda depara com o cadáver de uma jovem prostituta:

*Dió la vuelta a la esquina
Y en la casa del baile y la jarana
Vió con sorpresa que a calmar no atina
De par en par abierta una ventana,
Y en una estancia solitaria y triste,
Entre dos hachas de amarilla cera,
Un fúnebre ataúd, y en él tendida
Una joven sin vida.* (Espronceda, 1954, p.144)

Adán, protagonista do poema *El diablo mundo*, é sobressaltado pelo mistério da morte, respondendo à mãe da jovem moribunda: “Yo, buena madre, ignoro, / Nuevo en el mundo aún, lo que es la muerte” (ibidem, p.145). E assim, representando a tensão entre a ilusão e a desilusão, o lírico e o trágico se alternam:

*¿Será imposible ya
darla vida? La
antorcha ahora
encendida, Si la apaga
mi soplo de repente,
Juntándola otra luz,
resplandeciente Torna al punto a
alumbrar: y aquella llama Que en
la existencia de esa niña ardía
¿No hay otra luz que renovarla puede?
¿Acaso inmóvil para siempre y fría
Con el aliento de la muerte queda?
(ibidem, p.145)*

A dúvida diante do mistério da morte é uma indagação frequente na poesia romântica. A experiência da morte prematura é sempre um motivo trágico que se choca com a sede do infinito manifestada pelo homem romântico. Dessa tensão resulta, também, grande parte da poética de Álvares de Azevedo, como se pode constatar no motivo da jovem morta presente em seu poema “Virgem morta”:

Lá bem na extrema da
floresta virgem, Onde na
praia em flor o mar suspira,
E, quando geme a brisa do
crepúsculo Mais poesia do
arrebol transpira;

Nas horas em que a tarde
 moribunda As nuvens roxas
 desmaiando corta, No leito
 mole da molhada areia
 Manso repousem a beleza morta

.....

Qu'esperanças, meu Deus! E o
 mundo agora Se inunda em tanto sol
 no céu da tarde!
 Acorda, coração!... Mas no
 meu peito Lábio de morte
 murmurou – É tarde!

É tarde! E quando o peito
 estremecia Sentir-me
 abandonado e moribundo!
 É tarde! É tarde! ó ilusões da vida,
 Morreu com ela da esperança o mundo!...
 (ibidem, p.175-6)

O motivo da jovem morta traduz, nos exemplos mencionados na obra poética de Leopardi, Espronceda e Álvares de Azevedo, não apenas a perda das ilusões, mas também a dúvida do eu lírico diante dos mistérios da vida e sua impotência para mudar o destino.

Na obra de Espronceda, a mulher como anjo-caído é o tipo mais recorrente e recebe um tratamento que corresponde à simbologia do duplo que as “mulheres de tipo Eco” revelam. Por um lado, podemos considerar a interpretação de Graziani (apud Brunel, 2000, p.292) sobre esse tipo feminino na cultura mística e cristã como revelação da própria consciência do eu lírico, já que intervém numa função iniciática em favor de seu interlocutor que obtém o conhecimento do amor como uma ilusão que sempre necessita de um novo objeto para renovar-se. Assim, a “mulher de tipo Eco”, ao revelar as verdades ocultas, age como uma mediadora entre o humano e o divino.

Por outro lado, na obra de Álvares de Azevedo não há a mescla do amor divino e do amor profano em um único tipo feminino, atributo que corresponde à simbologia da mulher de tipo Eco. Em vez disso, o que se verifica é tendência a manter o ocultamento da realidade, o predomínio da ilusão por meio da mulher-anjo, sempre inacessível, ou da impossibilidade de amar a repugnante prostituta, refletindo a consciência de uma incessante busca do eu lírico pelo amor.

PALAVRAS FINAIS

A análise comparada das obras de Espronceda e Álvares de Azevedo realizou-se por meio de um recorte de duas vertentes do romantismo geral que ambos foram buscar em fontes semelhantes como Goethe e Byron: o mito fáustico e o mito do herói byroniano. Essas vertentes revelam uma enorme riqueza de elementos da prosa romântica que nos auxiliaram na compreensão da manifestação do byronismo no Brasil e na Espanha.

No tocante ao mito fáustico, a aproximação enfocou as obras *Diablo mundo* e *Macário*, nas quais esse mito é mais evidente. Na primeira, o mito fáustico é trabalhado em um longo poema em prosa; na segunda, sob a forma de drama. Apesar dessa evidente diferença, a aproximação formal entre ambas diz respeito ao caráter híbrido que elas assumem: o misto de elegia, quadros dramáticos e monólogos em *Diablo mundo* pode ser equiparado à mescla que Álvares de Azevedo também realiza em seu drama, misto de diário íntimo, narração dialogada e manifesto romântico. Os dois poetas realizam a fusão romântica dos gêneros ao unir, em uma mesma obra, formas como a narração, o drama e o poema.

Espronceda utiliza-se de um herói fáustico que tem mais de Rousseau do que de Goethe, ainda que a estrutura inicial de sua obra seja quase idêntica à estrutura inicial da tragédia de Goethe

ao apresentar um ancião desiludido e absorto em suas divagações metafísicas. Há, contudo, outra característica que aproxima o herói de Espronceda ao Fausto de Goethe: o caráter regenerador que o poeta espanhol confere ao seu herói na transformação de seus anseios mesquinhos em virtudes a partir do contato travado com o elemento feminino e com a morte, inserindo Adán na tradição literária dos Faustos de salvação iniciada pelo escritor alemão. O herói fáustico de Espronceda apresenta, ao mesmo tempo, características do romantismo de exaltação e de lamentação. O primeiro revela-se na evolução de uma postura individualista do herói, apresentada no início do poema, para outra de caráter coletivo que ele assume no final, ao solidarizar-se com a dor da mãe de uma jovem morta.

A caracterização permeada de ideologia política que Espronceda atribui ao seu herói contrasta fortemente com a caracterização permeada por uma ideologia estética que Álvares de Azevedo defende em *Macário*. Assim, remetendo-nos à tradição dos Faustos de danação e dos Faustos de salvação aludida por Ferreira (1995), temos em *Macário* todas as características que aludem aos Faustos de danação e que figuram, nessa obra, como uma alegoria ao triunfo da teoria estética do satanismo byroniano defendida por Álvares de Azevedo. É importante distinguir, contudo, que o byronismo defendido por Álvares de Azevedo, com sua ênfase no satanismo e no sentimentalismo, refere-se ao byronismo que germinou em solo brasileiro e que é muito diferente daquele presente na obra do próprio Byron, como já demonstrou o estudo realizado por Barboza (1974).

Também convém ressaltar que o desdobramento do mito fáustico em Álvares de Azevedo, por meio de uma tríade inicial para terminar em uma dupla, com a morte de Penseroso, constitui uma alegoria da proposta estética do escritor que pretendia dar um novo rumo à literatura brasileira. O mito fáustico em Espronceda enfatiza apenas a questão do ritual morte/ressurreição a fim de internalizar o conflito entre ilusão e desilusão, ao mesmo tempo em que retrata o embate do herói com o mundo. Como o diabo de Espronceda está no mundo, o trânsito do herói pelos diferentes estratos sociais contribui para o conhecimento de si mesmo e impele-o a

realizar um questionamento de si, de sua existência, de seus valores e de Deus.

Em relação à caracterização do herói byroniano em *Sancho Saldaña*, verifica-se a mesma estratégia utilizada pelo poeta na caracterização de seu herói fáustico. Sancho Saldaña é a fusão do herói fáustico com o herói byroniano, pois além de apresentar o debate interno entre o bem e o mal também se veste com as principais características do herói byroniano: o mistério, a revolta e a morbidez. Em contraste, o herói byroniano de Álvares de Azevedo, representado por Bertram, encarna o Don Juan perverso correspondente àquele que Espronceda caracterizou na figura de Don Félix de Montemar em *El estudiante de Salamanca*.

Na obra de Álvares de Azevedo e na de Byron encontramos o mito romântico da mulher espanhola que o poeta brasileiro retratou na infanticida do conto de Bertram, cujo satanismo está diretamente associado às mulheres fatais dos romances góticos. Mesmo não compartilhando do mito romântico da mulher espanhola, por razões evidentes, Espronceda também apresentou a mulher fatal em sua obra na figura de Zoraida, cujas características também remetem à figura feminina dos romances góticos.

Apesar das semelhanças na caracterização física da mulher fatal em Espronceda e Álvares de Azevedo, o tipo feminino dela esboçado por Espronceda identifica-se com a caracterização de seu herói byroniano ao apresentar a oscilação entre o bem e o mal.

Em Álvares de Azevedo, a mulher fatal também se identifica com as características de seu herói byroniano Bertram, com quem protagoniza, mas a diferença mais significativa em relação a Espronceda reside no fato de que a mulher fatal de Álvares de Azevedo não carrega a culpa que caracteriza, por exemplo, a moura Zoraida, e tampouco é abandonada pelo herói, já que é este que se curva diante dela.

Analisando a situação da personagem feminina em relação à personagem masculina, na obra de Espronceda, verifica-se o predomínio de uma conduta donjuanesca de seduzir e abandonar. Na obra de Álvares de Azevedo, ao contrário, as personagens masculinas são

tomadas pelo medo de amar e a mulher oscila, geralmente, da virgem inatingível à prostituta repugnante.

A diferença na caracterização feminina presente nos poetas corresponde à concepção do amor, também diferente em ambos, mas que se relaciona, de forma mais ampla, à concepção estética revelada em cada um dos autores. Em Álvares de Azevedo, o sublime e o terreno apresentam-se, geralmente, separados, devido ao intuito do poeta de promover o choque dos contrários que se expressa em toda sua obra. Em Espronceda figura sempre o conflito interno que revela o jogo entre a ilusão e a desilusão que toma conta de toda sua obra, na qual se percebe uma força sempre renovadora que almeja a “*ilusión primera*”, a fuga a um passado constantemente lembrado com nostalgia.

Por meio da comparação da manifestação de matrizes semelhantes do romantismo geral em países distintos, visualiza-se o predomínio da falta de critério estético na apreciação crítica da literatura romântica que ainda costuma vincular, de forma enfática, a obra dos “byronianos” a Byron. Observamos, assim, a importância de levar em conta uma revisão dos mitos, sobretudo os renascentistas, no estudo da literatura comparada, em especial do byronismo, por acreditarmos que este fenômeno agrega elementos muito diversificados e muito distintos daqueles que Byron trabalhou em suas obras. Neste estudo, evidencia-se a importância do mito fáustico como um complemento importante para a compreensão da corrente byroniana na Espanha e no Brasil e a revitalização que os elementos oriundos da corrente geral do Romantismo recebem em cada autor aqui estudado.

Mais de duas décadas separam os poetas em questão, e o que se verifica é uma atmosfera surpreendentemente semelhante em suas obras, que se inserem em uma tradição que remonta aos grandes mitos renascentistas, como o Fausto e o Don Juan, e se vinculam, ainda, à tradição dos romances góticos que despontaram no século XVIII, além de uma vertente mais scottiana com que Espronceda procura trabalhar seu herói byroniano em contraste com a tendência mais mussetiana com que Álvares de Azevedo caracteriza o seu.

Arriscamos, portanto, sugerir que um estudo aprofundado dos mitos renascentistas retomados pelos poetas românticos seria de grande valia para uma compreensão mais ampla das diversas feições que a corrente byroniana assumiu em países distintos, ao passo que uma comparação entre as obras de Byron e a obra de poetas considerados byronianos resultaria numa análise superficial desse fenômeno fartamente diversificado que foi o byronismo e que reclama ainda uma análise mais criteriosa.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, O. B. de. *Ossian no Brasil*. Goiânia: UFG, 1999.
- ALMEIDA, P. de. A escola byroniana no Brasil. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 1903-1904. (Reunido pelo Conselho Estadual de Cultura, 1962)
- ALVES, C. *O Belo e o Disforme*: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 1998.
- AZEVEDO, A. de. *Obra completa*. Organizado por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- AZEVEDO, V. de. *O Noivo da Morte*. São Paulo: Clube do Livro, 1970.
- BARBOZA, O. C. de C. *Byron no Brasil*: traduções. São Paulo: Ática, 1974.
- BERGIER, J. *Os livros malditos*. Tradução de Rachel de Andrade. São Paulo: Hemus, 1971.
- BERGIER, J; PAUWELS, L. *O despertar dos mágicos*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- BIERLEIN, J. F. *Mitos paralelos*. Tradução de Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.75-112.
- BOTREL, J. F. Narrativas del pueblo en la España del siglo XIX. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.516, p.69-90, jun. 1993.
- BRANDÃO, R. S.; CASTELO BRANCO, L. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.
- BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Dir.) *Dicionário de mitos literários*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p.261-87.

- BROCA, B. Paula Ney e o mito da Boêmia. In: _____. *Pontos de referência*. Rio de Janeiro: MEC, s. d. p.27-8.
- _____. *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos*. São Paulo: Polis, 1979.
- BRUNEL, P. (Dir.) *Dicionário de mitos literários*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- BYRON, G. G. *Obras completas*. 2v. Tradução e comentários de Antonio Zamora. Buenos Aires: Antonio Zamora, 1973.
- _____. *Poesias de lord Byron*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1989. (Toda Poesia; v.8)
- CABALLERO BONALD, J. M. *Vidas literarias*: José de Espronceda. Barcelona: Omega, 2002.
- CALVO SERRALLER, F. La imagen romántica de España. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.332, p.240-60, 1978.
- CAMILO, V. *Risos entre pares*: poesia e humor românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 1997. (Ensaio de Cultura, 13)
- CAMPOS, H. de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, A. Álvares de Azevedo ou Ariel e Caliban. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. v.2. São Paulo: Martins, 1959. p.178-93.
- _____. *Literatura e sociedade*. 4.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.
- _____. Da Vingança. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p.1-28.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- CARNERO, G. *Espronceda*. Madrid: Júcar, 1974.
- _____. Introducción. In: ESPRONCEDA, J. *Poesía y prosa*. Madrid: Espasa, 1999.
- CARPEAUX, O. M. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.157-66.
- _____. *História da Literatura Ocidental – Parte VII O Romantismo*. 3.ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.
- CASALDUERO, J. El arte de Espronceda: *El estudiante de Salamanca*. *Estudios de Literatura Española*, Madrid, p.143-47, 1967.
- _____. La función del Canto a Teresa en El diablo mundo. *Estudios de Literatura Española*, Madrid, p.148-53, 1976.
- CASCALEZ MUÑOZ. *Don José de Espronceda: su época, su vida y sus obras*. Madrid: Hispânia, 1914.

- CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CASTELO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.
- CERNUDA, L. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- CHURCHMAN, P. H. Byron and Espronceda. *Revue Hispanique*, n.XX, p.1909.
- CORTÓN, A. *Espronceda*. Madrid: Biblioteca de Autores Célebres, 1906.
- COUCHAUX, B. Lilith. In: BRUNEL, P. (Dir.) *Dicionário de mitos literários*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000, p.582-5.
- COUTINHO, A. O Romantismo. In: _____. *A Literatura no Brasil*. v.2. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. p.1-32.
- COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. F. (Org.) *Literatura comparada*. Textos fundadores. Tradução de Marta de Senna. Rio de Janeiro: Rocco, 1994
- CUNHA, H. P. *O lírico e o trágico em Leopardi*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DABEZIES, A. Fausto. In: BRUNEL, P. (Dir.) *Dicionário de mitos literários*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- DIEZ-ECARRI, E.; ROCA FRANQUESA, J. M. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1960.
- DOCE, J. Byron y los victorianos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.541-2, p.257-60, jul.-ago. 1995.
- ESPRONCEDA, J. de. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1951.
- _____. *Obras completas*. Madrid: Real Academia Española, 1954. (Biblioteca de Autores Españoles; 72)
- _____. *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*. 2v. Barcelona: Barral, 1974.
- ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In ANTUNES, L. Z. (Org.) *Estudos de Literatura e Linguística*. São Paulo, Assis: Arte & Ciência, 1998. p.123-58.
- FAIVRE, A. *Dicionário de mitos literários*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- FALBEL, N. Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.23-50.
- FARIA, M. A. *Astarte e a espiral – um confronto entre Álvares de Azevedo e Musset*. São Paulo, 1970. 293f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, 1970.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

- FERREIRA, J. P. *Fausto no horizonte*. São Paulo: Educ/Hucitec, 1995.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARCÍA LOPEZ, J. *Espronceda y los poetas románticos*. In: _____. *Historia de la literatura española*. 6.ed. Barcelona: Vicens-Vives, 1961. p.448-53.
- GARCÍA MERCADAL, J. *Historia del Romanticismo en España*. Barcelona: Labor, 1943.
- GLEISER, M. *A dança do universo – Dos mitos da criação ao Big Bang*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la literatura comparada. Barcelona: Crítica, 1985.
- GUIMARÃES, M. L. S. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.1, p.5-27, 1988.
- GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- GUINSBURG, J.; ROSENFELD, A. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.275-94.
- GUINZBURG, J. *Olhos turvos, mente errante – elementos melancólicos em Lira dos Vinte Anos*, de Álvares de Azevedo. Rio Grande do Sul, 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.
- HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, C. G. et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p.104-36.
- JUNG, C. G. *Psicologia e alquimia*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- JUNG, C. G. et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LLORENS, V. *El romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1980.
- LOBO, L. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. (Novas Perspectivas, 20)
- LOPES, H. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- LÖWY, M. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Tradução de Myrian Veras Baptista e de Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Debates, 234)
- LUKÁCS, G. *Le Roman historique*. Tradução de Robert Saille. Paris: Payot, 1972.

- MACHADO DE ASSIS, J. M. *A Lira dos Vinte Anos*. In: _____. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1936. v.30, p.112-7.
- MACHADO, U. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001.
- MAJOR NETO, J. E. Álvares de Azevedo: o homem do desejo. In: AZEVEDO, A. de. *Lira dos vinte anos e poesias diversas*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999. p.13-58.
- MARRAST, R. *Espronceda*. Poesías líricas y fragmentos épicos. Madrid: Castalia, 1970.
- MASON, J. *O Dr. Fausto e seu pacto com o demônio – O Fausto histórico, o Fausto lendário e o Fausto literário*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.
- MUÑOZ ESCÁMEZ, J. Traducción, prólogo y notas. In: GOETHE. *Fausto*. Paris: Casa Editorial Franco-Iberoamericana, s.d.
- NOGUEIRA, C. R. F. *O Diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA. v.10. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1997.
- NOVINSKY, A. W. *A Inquisição*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- NOVO Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1879. Lisboa: s. n., 1878. p.409-11.
- NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.51-74.
- PANDOLFI, M. A. *A recepção crítica de Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1852-1999)*. 2v. Assis, 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.
- PEERS, A. *Historia del movimiento romántico español*. 2v. Madrid: Gredos, 1954.
- PRADO, D. de A. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.167-84.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- PAZ, M. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.
- PUJALS, E. *Espronceda y Lord Byron*. Madrid: C.S.I.C, 1951.
- RIBEIRO, J. A. O romance-folhetim francês e seu padrão narrativo. In: _____. *Imprensa e ficção no século XIX*. São Paulo: Editora Unesp, 1996. p.25-50.
- ROLDAN, J. M. *Historia de España*. Madrid: EDI – 6, s. d. (Colección Temas de Cultura Española)
- SALIBA, E. T. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- SEBOLD, P. R. El infernal arcano Don Félix de Montemar. *Hispanic Review*, t.XLVI, p.447-64, 1978.
- _____. *La novela romántica en España: entre libro de caballería y la novela moderna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- SHELLEY, P. B. Defesa da Poesia – 1821. In: LOBO, L. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. (Novas Perspectivas, 20). p.220-44.
- SICUTERI, R. *Lilith: a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SOUSA E SILVA, J. N. de. Notícia sobre o autor e suas obras. Prefácio. In: AZEVEDO, A. de. *Obras completas*. v.1. 4.ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, p.29-72.
- THEODOR, E. Prefácio. In: GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p.1-14.
- TIEZMANN, V. M. Considerações sobre *Noite na Taverna*. *Letras & Letras*, Uberlândia, v.9, n.2, p.89-102, 1993.
- VERÍSSIMO, J. Álvares de Azevedo. In: _____. *Estudos de Literatura Brasileira*. 2ª série. Rio de Janeiro: Garnier, 1901. p.35-47. (artigo publicado pela primeira vez no *Jornal do Comércio*, 3 de abril de 1899).
- VIZZIOLI, P. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.137-56.
- VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas*. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- WATT, I. P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- YNDURÁIN, D. *Análisis formal de la poesía de Espronceda*. Madrid: Taurus, 1971.
- _____. Introdução. In: ESPRONCEDA, J. de. *Poesías*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- _____. Introdução. In: ESPRONCEDA, J. de. *El diablo mundo. El Pelayo. Poesías*. Madrid: Cátedra, 1992.

SOBRE O LIVRO

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
1ª edição Editora Unesp Digital: 2019

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Editorial
Marcos Keith Takahashi

Edição de texto
Gabriela Garcia

Editoração eletrônica
Sergio Gzeschnik

Imagem de capa
Eugène Delacroix

Méphistophélès dans l'étude de Faust [fragmento]
óleo s/ tela
1827-1828

Este livro trata da obra de dois escritores: o espanhol José de Espronceda y Delgado (1808-1842) e o brasileiro Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852), ambos considerados expoentes de uma corrente noturna do Romantismo.

A análise comparativa mostra o apreço que nutriram por obras, temas, arquétipos e outros elementos comuns em voga no romantismo europeu. Personagens que retomam o arquétipo do herói byroniano e sua problemática *psique*, a vaidade fáustica, a sedução donjuanesca, a bela e a fera habitando o mesmo ser, a loucura, o amor, a morte e uma profusão de imagens que simbolizam a complexa teia de sentimentos díspares, ambíguos e violentos que emergem do inconsciente.

A forma com que cada escritor relê esses elementos deixa entrever motivações de cunho estético e/ou político e acabam produzindo obras que refletem, por meio de um sistema simbólico transnacional, uma revisão das polêmicas locais. O florescimento do espírito revolucionário romântico impulsionou a leitura e a releitura de velhos mitos renascentistas para fazê-los ressurgir sob uma nova roupagem.

Maira Angélica Pandolfi é doutora (2006) em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e docente de Literatura Espanhola na mesma instituição, onde lidera o grupo de pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas. Possui capítulos de livros e artigos em periódicos, nacionais e internacionais, sobre releituras de mitos literários modernos nas literaturas de língua espanhola e língua portuguesa. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, *campus* de Assis, na linha de pesquisa em Literatura Comparada e Estudos Culturais.