

## Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Gomes Leal: A QUEDA DE UM D. JOÃO

*(..) Son pecadores sin grandeza, simples fornicadores, gente liviana. Don Juan no es más que una exageración de los poetas.*

*(..)«Cúando morirá don Juan Tenorio», repito a los cuatro vientos de la rosa, sin la menor esperanza. Y los vientos se callan(...)<sup>1</sup>*

Gendarme de Bévotte, ao esquecer a contribuição portuguesa, no seu célebre estudo da universal literatura donjuanesca<sup>2</sup>, não só ignora uma projecção de um dos mais fecundos mitos da imaginação espanhola, como perde a oportunidade de valorizar uma faceta rica do nosso francesismo. A verdade é que, como bem nota Fidelino Figueiredo em **Donjuanismo e Anti-donjuanismo em Portugal**, foi justamente pela versão molieresca que o símbolo primeiro se divulgou entre nós<sup>3</sup> com duas publicações de cordel tão distantes da peça francesa quanto a corte de D. José I, nas suas imposições éticas e estéticas, se encontrava desfasada da corte de Luís XIV. Pode, aliás, dizer-se que foi Molière quem primeiro universalizou o mito com o seu **Festin de Pierre**, amalgamando com indiscutível singularidade versões italianas e francesas de autores menores como Cicognini, Dorimond e Villiers. Esta é, portanto, um contributo para a dinâmica de francesismo que a Arcádia Lusitana inaugurara entre nós com a importação de obras de dramaturgos franceses clássicos, visando, neste plano específico, a restauração dos géneros dramáticos.

Porém, também em Portugal, Don Juan virá a extravasar o universo teatral em que Tirso de Molina o terá concebido para vagar na epistolografia do Cavaleiro de Oliveira<sup>4</sup>, no lirismo garrettiano do “eterno feminino”, que é a expressão superlativa da “endemia donjuanesca do Romantismo”<sup>5</sup>, ou ainda na mera glosa da lenda de Tirso com Simões Dias<sup>6</sup>. Era como se um Don Juan português não se pudesse permitir o seu poderoso aventureirismo erótico e livre, de tão espartilhado que fora, e se tornasse vítima da brandura muitas vezes asfíxiante da nossa tradição lírica amorosa. E assim se vão definir os traços de um D. João nacional que se afigura, ora rebaixado e miserável, ora se ergue em símbolo de fonte de vida, quando não se mantém numa identidade intermédia, conforme o pinta Teófilo Braga em **Ondina do Lago**,<sup>7</sup> promovendo-o primeiro a conceito filosófico e depois reduzindo-o a uma devassidão corrupta. São estas essencialmente as duas direcções que o mito toma na Literatura Portuguesa e que, se num segundo

momento da sua evolução Silva Gaio o transcendentaliza,<sup>8</sup> fá-lo sobretudo por reacção a todo um combativo antidonjuanismo de alguns poetas que integram a mesma geração intelectual, tais como Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Gomes Leal. Estes apóstolos da “ideia nova”, todos eles discípulos mais ou menos reverentes do revolucionarismo poético à Antero, ao beberem tanto no romantismo convulsivo de Quinet, Hugo e Michelet, como no positivismo de Comte, Taine e Proudhon, não podiam deixar de converter D. João num alvo privilegiado de crítica e de campanha contra um romantismo de vocação sentimental, à la Lamartine, ou à la Musset, que era a feição do mito enquanto representação de uma libertinagem setecentista, bem aristocrática.

Na sua função moralizadora inequivocamente epocal, **A Morte de D. João**, obra que em 1874 trouxe o triunfo a um Junqueiro, às vezes mais adorado como activista de grandes causas sociais do que apreciado como poeta, é, no dizer de Pierre Hourcade, “avant tout un poème utilitaire conçu immédiatement comme tel, et réalisé selon les exigences d’un genre qui n’admet point les fantaisies du créateur”<sup>9</sup>. Neste particular, Fidelino de Figueiredo fala até de um “método homoeopático,” de uma “poética terapêutica” para caricaturar o que considera ser a visão simplista de uma geração que vivia a “hora idílica de lua de mel da imaginação com o espírito científico, bodas ilusórias, casamento político que pretendeu abarcar dois derrotismos, o da morte da poesia e o da bancarrota da ciência (...),<sup>10</sup> enquanto obstáculos a um progresso de justiça social, a um paraíso de aliança entre a ciência e a consciência. “Quando estes dois termos do espírito humano, há tantos séculos afastados, se identificarem numa harmonia completa, o homem desde esse momento será justo, será bom, será feliz”<sup>11</sup>, o idealismo sentimental e o clericalismo, isto é, D. Juan e Jeovah, devem ser mortos, já não por uma providência vingativa, mas exclusivamente no tribunal de toda a sociedade, por princípios materiais e de moral social.

Este mito agora humanizado e inglório está já bem longe da sátira social do Dom Juan de Molière, no sentido em que alude mais proximamente ao Dom Juan autobiográfico de Byron ou ao herói romântico de Zorilla<sup>12</sup>. Havia que os destituir da sua aura mística de aventura de identidade que seduziu o Romantismo, ao atribuir-lhes numa primeira fase um papel de vates libertadores dos preconceitos sociais, antes de os vulgarizar em meros campeões de sensualidade.<sup>13</sup> Porém, se é de facto um lugar comum afirmar que Guerra Junqueiro conjuga o lirismo épico de Hugo com o satanismo de Baudelaire,<sup>14</sup> ainda que Hourcade saliente que o poeta é a um tempo baudelaireano na forma e julgue ser antibaudelaireano nas ideias,<sup>15</sup> o certo é que o seu D. João está nos antípodas desse herói sereno perante o inferno, vencedor contra Deus, que habita **Les Fleurs du Mal**<sup>16</sup>. Na realidade, é também esse satanismo que Junqueiro ataca no “Prefácio à segunda edição”

de **A Morte de D. João**: “O assunto do meu poema é a corrupção e libertinagem d’uma parte da sociedade, corrupção manifestada na literatura desde o idealismo ingénuo e dissoluto do Raphael de Lamartine, até ao realismo descaradò e vil dos escriptores do segundo império”<sup>17</sup>.

O tom ironicamente didáctico e saturado de moralismo com que, por exemplo, aconselha os maridos pouco envolventes a protegerem as suas esposas, se forem belas,<sup>18</sup> alia-se neste prefácio ao deslumbramento epocal perante o avanço científico e à obrigação de o poeta ser um homem do seu tempo<sup>19</sup>. Um D. João moderno iria, agora, deixar de reinar para morrer “a pedir esmola, coberto de chagas e de vermes, no esterquilíneo, como um malandro ignobil”<sup>20</sup>, num estilo nu e cru, o que em termos de recepção terá desencadeado o sucesso e o escândalo, e assim se explica o tom justificativo e condutor desta introdução. É o próprio Junqueiro que se indigna: “(...) e fechais (...) as portas da vossa estante a quem teve a audacia indesculpável de castigar severamente todas essas libertinagens literarias”<sup>21</sup>. Consciente da acção directa da poesia sobre os costumes, segundo o entendimento da época, o autor de **A Morte de D. João** propõe uma literatura honesta que dissolva a “sentimentalidade doentia do Romantismo desgrehado e piegas”, responsável pela “devassidão idealista, a prostituição do matrimónio, a desordem moral, enfim, o amor demagogo, o amor livre”<sup>22</sup>. Com frase enfática e caudalosa, este Victor Hugo português<sup>23</sup> retoma em “Nota,” no fim da obra, o horror dos poetas de “boulevard”, das “cocotes”, do “cognac”, da nicotina, para não falar do ópio, das “tristezas pantanosas, sombriamente ridículas”<sup>24</sup> e afogadas num bordel, cujas referências são por demais francesas.

Daí que o horizonte de identificação deste D. João seja bem o pecado que a França social e artística do Segundo Império muito fantasmaticamente simboliza e em que Junqueiro terá sido induzido através dos **Poemas de Macadam** de Carlos Fradique Mendes. É, no entanto, de sublinhar que o conhecimento da vida francesa em **A Morte D. João** é muito indirecto e essa Babilónia foi mais imaginada pelo autor do que confirmada: “(...) Junqueiro saturé de réminiscences indirectes de la culture française a dirigé toute la violence de la satire contre un état social qu’il s’imaginait être celui de Paris et qu’il voulait empêcher de s’étendre au Portugal (...)”<sup>25</sup>. Também Ferreira de Brito reflecte sobre a matriz cultural francesa na **geração de 70** para concluir que “la France était pour ces jeunes un mythe qui, comme tous les mythes, attire et repousse à la fois”<sup>26</sup>, evidenciando o quanto autores como Antero, Eça, Oliveira Martins, Germano Meireles devem, uns mais do que outros, a essa cultura, a cuja influência poderosa ao mesmo tempo renunciavam e cediam. Aliás, também Junqueiro renega o mesmo romantismo e satanismo, aproximados no seu ataque, que caracterizam a sua obra em geral, e aí engendram uma renovação imagística e vocabular. Se

em "Nota", o poeta de **A Morte de D. João** visa a realização da justiça através da extinção de Jeovah, mais não faz do que proclamar no seu estilo próprio e grandiloquente, o anticlericalismo que inspira Eça, Ramalho, Oliveira Martins e Teófilo Braga. Há-de-lhes acrescentar um projecto de trilogia em que não só matará esse Deus surdo de **A Velhice do Padre Eterno**, como obriga D. João à evolução, desde o idealismo, através da dúvida, até ao aniquilamento, para coroar essa trindade com um deísmo regenerador que aproximaria Cristo e Prometeu.

A morte do poeta impediu a publicação do longo poema de que nos legou exclusivamente o esboço. No entanto, porque Junqueiro havia manifestado a intenção de dedicar a obra a Luís de Magalhães, este seu amigo não só vem a publicar a estrutura desse projecto, como o prefacia muito esclarecedoramente. **Prometeu libertado** corresponderia, assim, ao triunfo da liberdade que resumiria uma nova ordem social e moral nas figuras de Prometeu, cuja "lenda é verdadeiramente a Epopeia da Humanidade", e do Cristo, cuja doutrina sempre exerceu uma "irresistível sedução sobre o seu espírito"<sup>27</sup>.

Porém, Guerra Junqueiro concretiza a sua luta contra o idealismo literário que poetizou e engrandeceu um D. João diletantemente entregue a uma mística da leviandade, com a impunidade com que os primeiros sons dos tambores republicanos começam a ameaçar a aristocracia, no Portugal finissecular. O poeta de **A Vitória de França** nunca deixaria nas mãos de Deus o castigo do seu D. João; aquele que até na devassidão é refinado e altivo, nobre, deve, em 1874, enquanto parasita, morrer de fome nas mãos da sociedade. À falta de guilhotinas, Junqueiro assassina todos os que não trabalham para comer: "Appellar para a justiça de Deus, como no quinto acto dos dramas moraes, é o supremo cynismo, porque é negar a justiça dos homens, mostrando que a sociedade é impotente para castigar o culpado"<sup>28</sup>.

Mas se a voz do republicanismo em Portugal era francesa, também o eram os filtros inebriantes do pecado. Essa Babilónia, antro de vício, coincide confusamente com uma França do Segundo Império assim imaginada: o poema "A Guitarra de D. João" inicia-se com um quadro de "spleen", charuto, *cognac*, *chic*, jóias de plaqué, vinho de Bordéus, vitrinas de L'acenaire, Rigolboche e pálido *crevé*<sup>29</sup>. De uma sensualidade deplorável, este nocturno associa a sugestão dos cristais, das canções de Offenbach, das sedas e da doçura com um inferno de cortesãs que derramam o amor na morte. De "hedionda pallidez", "bocas de canibae", "de formas vis, ridículas," com "olheiras fatas", estas "Venus triviaes" deitam-se numa atmosfera em que o requinte dessa "miseria elegante", dos "vícios delicados", as lançará exemplarmente para a "enfermaria d'um lugubre hospital"<sup>30</sup>. A origem inalienavelmente aristocrática de D. Juan obriga Junqueiro a imprimir ênfase à desvalorização do gesto senhoril dessas vaguíssimas arquiduquesas que Imperia supera em morbidez, "finura, graça, geometria/ Da moderna paixão,

louca, desordenada", capaz de diluir "a negra flor do tédio/ Que Satanaz cultiva em nosso coração"<sup>31</sup>. Nem mesmo a rainha das sedutoras e das devassas consegue arrancar D. João da abulia niilista, mera doença dos sentidos extremados, que há-de invalidar o germe do próprio mito, o infinito na sensação. Prefigurado já o homem degenerescente de **D. João e a Máscara** de António Patrício, na outonal brandura da sua "nonchalance" perante até a fina flor da beleza feminina, este desgraçado, que chega a desejar a excitação de Cristo no calvário e de Judas no remorso, conhece, enfim, a vontade da morte<sup>32</sup>.

Se Imperia dialoga ao longo deste poema com D. João é, ainda, para reforçar a sua vocação promodial de Eva, a serpente corruptora, desafiadora de Jeovah. No entantanto, é de notar que o mito de D. Juan parece tomar a feição de uma vingança posterior de Adão sobre a essência da mulher, que conduz à revelação do prazer e do corpo. A vítima, fantástica ainda que cúmplice por quase amor, decide sacrificar aquela que esteve na origem da sua expulsão do paraíso, aquela que o destituiu do seu angelismo. Sofrendo dessa nostalgia, o Adão que há em D. Juan vinga-se numa multiplicada prostituição do feminino em que, no fundo, procura sempre a restituição da integridade edénica. É como se Adão, despeitado por ter sido despromovido pelo patrão divino, nunca tivesse sabido degustar, compreender, a sagrada lição da pele e do sabor que Eva, libertadora e menos mesquinha na obediência, teve a Humanidade e o génio de lhe propocionar, ganhando com isso o mítico desprezo dos homens, a misoginia, mesmo a mais civilizada, consoante as épocas e os eufemismos<sup>33</sup>.

Contudo, na obra junqueiriana, trata-se de recuperar, e o paternalismo do momento histórico é óbvio, a mulher decente, aquela que secularmente se penitencia da bela mancha de Eva.<sup>34</sup> O segredo do fascínio de D. João é exterior à sua pessoa e consiste na ondulada vibração musical de uma guitarra, o que retira excepcionalidade intrínseca à dinâmica de apropriação. Tanto mais que estranhamente este homem desgastado revela abertamente o seu segredo, "uma guitarra/ um talisman sublime/ Que pertenceu outrora a D. João Tenorio"<sup>35</sup>, capaz de acender uma mármore impassível. Simbolizando, assim, a fogosidade do amor meridional, já que contém os vapores dos jardins de Sevilha, Granada .. com que inebria as virgens. Tão puras quanto Adão antes da queda, são "crianças perfumadas,/ Doces como Jesus, frescas como alvoradas" que D. João envenenou, conduzindo-as aos lupanares "sem coração, usurarias da carne, agiotas da paixão(...)". Aqui é já bem o romântico social que se concentra nas causas reais da podridão: essa imensa prostituição que atira mulheres para asilos sombrios e para valas comuns e que tem origem na animalidade. Sim, o D. Juan de Tirso da Molina era ele próprio, a guitarra, ele mesmo continha o segredo do fulgor da conquista, essa fina cortesia, enquanto que este D. João nada

é sem o seu instrumento que reduz a mulher a uma serpente. Por isso, até porque de Sevilha, a serpente deve ser morena, porque moreno e feiticeiro foi sempre o pecado no feminino: Morenas, morenas,/ Sentindo-me triste, lembrei-me,/ Fugiram-me as penas, Morenas! Morenas!<sup>36</sup>. Pelo contrário, é a loira doce e franzina, pálida, casta, que deslumbra D. João pela inacessibilidade com que D. Elvira levou o D. João de Molière ao matrimónio, não negligenciando, a origem nobre da alva menina, o que muito interessa a um homem da estirpe de D. João<sup>37</sup>. É normal que este estereótipo com olhinhos azuis do Romantismo seja rebaixado na pena satírica de Junqueiro, pelo analfabetismo que a impede de ler os avanços epistolares, falsos e sofisticados, do conquistador. A maior caricatura social da ignorância feminina surge, deste modo, na probabilidade destas Evas românticas mal saberem ler, apesar de usarem "a Classica folha de videira, cortada pelos moldes de Paris"<sup>38</sup>. Incapaz de seduzir essa imbecil dourada, este apequenado D. João português vê-se obrigado a roubar a guitarra do mítico D. Juan de Sevilha, até porque presencia e sente os efeitos dessa balada: "(...) E a minh'alma sinistra e tumular/ Sentiu-se boa, oxigenada, esperta, (...)" e a "grande flor morena, a flor mais bela / Das margens quentes do Guadalquivir" caiu nas garras dessa melodia.<sup>39</sup>

A chave deste sucesso e deste tónico reside certamente no nível mais instintivo em que D. Juan Tenorio mantém as suas atitudes e que corresponde, como é sabido, a certo paradigma do homem espanhol, o "toréador" bruto e irresistível para as donzelas iletradas e passivas de todos os tempos: "Desmaio, aneio,/ Fico tremente, Como o selvagem/ Que ao vir da aragem,/ Ancioso escuta/ O sopro ardente/ Da fera bruta"<sup>40</sup>. Por seu lado, a mulher situa-se bestialmente entre a "Febril Panthera, Pombinha mansa, olho de fera, Rir de creança"<sup>41</sup> que nos leva a crer que estariam bem um para o outro. Na verdade, Guerra Junqueiro consegue degradá-los e concede o prémio da tonta Julieta lusitana ao incapaz D. João, sem confirmar nenhum mérito pessoal àquele que já não é mais do que a caricatura do sedutor, visto como canibal das alvas carnes da menina.<sup>42</sup>

É agora evidente que este poema constitui uma notável paródia do Romantismo até pelo seu desenlace: o antiquado herói da Renascença e da cavalaria vem de espadachim reivindicar a sua glória, a sua guitarra, junto do nosso D. João que o mata com um moderno tiro de revólver<sup>43</sup>. Com ele, esvai-se o mito romântico, até porque o novo D. João destrói a guitarrilha e com ela a volúpia e o inevitável "spleen" das grandes paixões, ao ponto de se entregar à noite da morte expiatória<sup>44</sup>. Auto-punidor, este humilde devasso não encara bravamente a morte como os seus antepassados desde Mozart - porque não já em Molière, por ambiguidade? - até Baudelaire. Entrega-se apenas, reverente, como Adão, aquele a quem Eva, no fundo, nada conseguiu ensinar. E o inferno de quem preferia ser anjo é a infe-

licidade das mulheres respeitáveis que não poderão sentir as delícias dessa guitarrilha momentânea mas reveladora.

No entanto, é de salientar que **A Morte de D. João** está longe de ser um poema uno. Pelo contrário, esta obra permite traçar um percurso poético de quinze anos e conhecê-la significa compreender o Junqueiro anterior a **Os Simples**, desde a criação de **Batismo de Amor** até à escrita de **A Velhice do Padre Eterno**. Todos os críticos parecem ter seguido a linha de António Sérgio, que, nos seus **Ensaio**s<sup>45</sup>, acentua a incoerência do personagem de Don Juan, primeiro inocente e depois cínico. Tenderam, portanto, a considerar que **A Morte de D. João** era uma recolha de poemas dispersos, o que Pierre Hourcade vem a contrariar: "(...) mais un regard attentif découvre sans trop de peine les lignes de soudre. Ce livre n'est un ouvrage moral et révolutionnaire que par réflexion et a posteriori (...)"<sup>46</sup>. Esta obra conteria, ora o herdeiro de Musset e de Byron, ora o mais ousado poeta revolucionário, cujas marcas realistas Oliveira Martins viria a lamentar pelo pessimismo forçado do culto da fealdade.<sup>47</sup>

Na verdade, quando na "primeira Parte" desta "obra em babilónia", Messalina manifesta a sua vontade perversa de esmagar (...) Falstaff, Satanaz, Tartufo, Sganarello", os que vestem o fraque e a batina preta, remetendo não só para o universo dramático de Shakespeare, como para o de Molière e respectiva concepção barroca de "theatrum mundi"- "A vida é uma farsa!"<sup>48</sup> -, vamos conhecer, ainda, um poeta, que, indignado, a recusa: "(...) Eu não podia amar-te, não podia/ Ligar o génio, o fogo sacrossanto,/ A esplendida loucura/ Ao réptil que se estorce em noite escura/ No catre d'uma orgia!(...)"<sup>49</sup>. Na parte III, "O Encontro", é o efeito cómico que produz mais tarde "o sonho de D. João"<sup>50</sup>. Entre larvas tétricas e verdejantes prados, D. João encontra-se num cemitério, onde bem ao gosto de "O Noivado de Sepulcro" de António Feliciano de Castilho, evoca a memória das suas vítimas amadas, Beatrizes e Julietas, que respondem com soluços, em coro. Verdadeiro painel de tragédia, esta voz colectiva que lembra, por exemplo, a simbólica mulher de véu que surge no fim do **Don Juan** de Molière, rogando-lhe que se arrependa, lamenta o seu purgatório: "(...) Manda-nos Deus lavar com nosso pranto ardente/ Os beijos que nos deste, os beijos côr do sol (...)"<sup>51</sup>. Indiferente à maldição que estas sombras ultrajadas lhe lançam, D. João ironiza hereticamente a propósito do céu, lugar decadente, desde que Jeovah morreu modernamente de apoplexia. Com uma curiosa marca de actualidade, este cínico amante empresta "chic" a um inferno de artistas satânicos, bem ao gosto de Paris<sup>52</sup>.

Já no poema seguinte, "Os Saltimbancos", João perde todos os seus pergaminhos, acompanhando, nas feiras, prostitutas baratas e acrobatas, ao mesmo tempo que evoca nostalgicamente a sua velha grandeza romântica<sup>53</sup> para, por fim, confirmar as adversidades finisseculares contra a

sua estratégia. Para além desse "divino artigo quatrocentos e um do Código Penal"<sup>54</sup>, D. João é a exemplar prova da falência do romantismo sentimental: roto, ignóbil, careca, pobre, vende filtros e manhas, necrológios em versos e artigos de moral,<sup>55</sup> na companhia de uma Imperia desdentada e de histriões famintos.

Se neste poema D. João se situa, ainda, no labirinto negro da sua consciência, em "Últimos Momentos", os derradeiros versos de **A Morte de D. João**, a ignóbil criatura desafia as beatas, os sacerdotes, a atenuarem a sua miséria num dia de chuva em que todos os crentes se sentam à lareira, no sofá da sua fé. Nem Deus escapa à provocação, tal como o D. Juan de Molière que tenta levar o pedinte a responsabilizar Deus pela sua miséria: "Para que eu seja um verdadeiro crente/ Com muitíssima fé nos teus assombros/Tu que fizeste já parar o sol/ Digna-te, ó Deus, lançar n'este meus hombros/ um capote espanhol!"<sup>56</sup>. As quase "famoust last words" desde D. João têm a dignidade ou a energia lúcida, se não quisermos valorizar tanto esta última dinâmica, de nos fazer notar a podridão do mundo e do céu - o Deus dos católicos há-de morrer com D. João!<sup>57</sup> -, ao mesmo tempo que se põe à venda. Consciente da iminência da morte, impenitente, impermeável ao arrependimento e, neste tópico, próximo ainda do Dom Juan de Molière e de Mozart, expira muito fisiologicamente por fome e nunca por remorso<sup>58</sup>. Mais empedrenido no pecado do que bravo na dor, este D. João, com a sua morte, dá lugar a uma nova era de pureza, cuja descrição se nos afigura, hoje, quase infantil<sup>59</sup>.

Camilo Castelo Branco, em **Noites de Insónia**, não podia deixar de sublinhar a "substância estrangeira" deste livro, ressaltando porém a alta qualidade da sua poesia, mas acrescentando que **A Morte de D. João** é uma "basta sementeira de impiedades"<sup>60</sup>. Ainda em 1942, António Cabral, num texto tristemente polémico que dá voz à ala católica mais tradicionalista, afirma que "se nos afaga a música do verso, fere-nos o desbragamento da ideia", neste livro "sem nexos, nem fio condutor(...) de construção atabalhoada". Não havia de tardar a resposta sentida de Maria Isabel Guerra Junqueiro, filha do poeta.<sup>61</sup> Aliás, em 1885, a publicação de **A Velhice do Padre Eterno** cumpre aí mais uma vez a veia anticlericalista, de gesto geracional, com poemas sonoros e frontais como "Aos Simples", em que o autor denuncia a traição da Igreja a Cristo<sup>62</sup>, "Parasitas", que evocam os "Saltimbancos", já que os histriões que exibem à turba um aborto para obter rendimento são comparados aos "funâmbulos da Cruz/ Que andaes pelo universo há mil e tanto annos/ Exhibindo, explorando o corpo de Jesus."<sup>63</sup>

É, desde logo, interessante notar que Junqueiro dedica essas cinquenta balas, assim qualifica o poeta os cinquenta poemas de **A Velhice do Padre Eterno**,<sup>64</sup> à memória de Guilherme de Azevedo, poeta a quem muito deve. Pierre Hourcade, no Capítulo III da obra citada, analisa as



relações entre **A Morte de D. João** e **A Alma Nova** de Guilherme de Azevedo, para concluir que "toute la fausse inspiration française, tout le mélange de littérature et de politique", "L'anticléricisme de l'anticatholicisme sans atténuations" aproximam os dois autores.<sup>65</sup>

É certo que Guilherme de Azevedo, dez anos mais novo do que Junqueiro, segue com **Aparições**, obra publicada em 1867, os "clichés do Romantismo lamartiniano, mas em 1871, com **Radiações da Noite**, e sobretudo, em **A Alma Nova**, em 1874, é já um discípulo de Vítor Hugo e a sua poesia é social. Desta forma, este notável cronista do séc. XIX assume-se como seguidor desse Vítor Hugo que "estimula o brio dos heróis, levantando-se como Dante (...) para fulminar o despotismo (...) "<sup>66</sup>. Este tom revolucionário aliado a uma sua deficiência física valeram-lhe a alcunha de "diabo coxo", perfeitamente justificada pela expressão de Cândido Figueiredo: "(...) com grave escândalo dos pianos de província e do canto chão dos sacristãos, Guilherme surgiu com um tubarão nefasto nas costas da Póvoa de Varzim"<sup>67</sup>.

Tomás da Fonseca, no seu prefácio à 2ª edição de **A Alma Nova**, salienta a inovação deste autor dentro da sua geração: "(...) E embora esta obra sucedesse às **Heras e violetas** de Guilherme Braga, e às **Odes Modernas** de Antero de Quental, precedeu a maior parte das produções literárias de Junqueiro, as sátiras de Gomes Leal (**Traição, Hereje, Anti-Cristo**) e o filosofismo de Teixeira Bastos (**Vibrações do Século**) (...).<sup>68</sup> É com uma assumida consciência de pertença geracional que Guilherme de Azevedo dedica **A Alma Nova** a Antero de Quental, "um obreiro honesto do pensamento: a alma lúcida moderna e generosa"<sup>69</sup>. Moderno ao ponto de ser considerado precursor de Cesário,<sup>70</sup> ao adoptar elementos do concreto e do urbano, e beber na poesia baudelaireana o gosto pelo macabro, na conjugação poética da dor e do prazer e até no hedonismo com que encara a morte. É ainda interessante sublinhar que, mesmo na interpretação do mito de D. Juan, segue em "O Último D. Juan", segundo Manuel Simões, o Baudelaire do "Don Juan aux enfers."<sup>71</sup>

Com efeito, se o poeta português chama a si o universo da morte inerente ao poema francês, em Baudelaire ergue-se a personagem mítica ainda à sua condição romântica de herói, pela bravura com que encara o inferno e pelo fascínio que derradeiramente D. Elvira mostra por ele. O "último D. Juan" é já o início do apocalipse do mito romântico, como em **A Morte de D. João**, a crua punição do devasso desmascarado. O poema refere "violações brutais" que levaram mulheres às "sossegadas lousas" dos cemitérios. "Aquele", e o pronome aponta com desprezo o sedutor, é identificado com o grau mais básico do instinto, já que é com "gula" que "morde as mais sagradas cousas", é com animalidade que aborda a maior alvura, ao ponto de afugentar os próprios animais que devoram os cadáveres - "(...) D'horror faz recusar os trémulos chacais".<sup>72</sup> Este "animal do amor"

aproxima-se do D. João de Junqueiro neste primarismo, mas não encanta por nenhuma guitarra - "Não descanta à viola, à noite os seus enlevos"- , na noite propícia aos amantes de outrora. Um D. Juan moderno, o que se dirige às mulheres, mesmo às menos românticas - "gentis belezas d'hoje, ó astros dos Passeios," que "lhe não lançaes, a furto, a escada de retrós"- age na "sombra", por estratégia.<sup>73</sup> O tom profilático do poema aconselha as mulheres mais castas, mesmo as Donas Elviras que casaram primeiro com Deus, como em Molière, a que se protejam contra "os vendavais dos beijos", "as noites de luar", a torrencialidade natural desse ímpeto eficaz.<sup>74</sup> O poeta parece assumir aqui a finalidade preventiva do autor de **A Morte de D. João**, no seu prefácio dedicado aos "chefes de família", com o tom ameaçador de "um dia há-de chegar/ mas um dia virá", como quem anuncia o fim do mundo, que mais não é o fim de D. João. Este amante é, do mesmo modo, tão decadente quanto o de Junqueiro em "A Guitarra de D. João": "informe, tosco, sem garbo, sem pudor, grotesco, infame, vil". Esta acumulação de horrores pretende impressionar e persuadir as mulheres a quem o poeta se dirige educativamente: "(...) nas grandes solidões irá dormir convosco,/ mordendo em cada seio o lírio mais gentil!"<sup>75</sup>

Contudo, na quinta estrofe, o poeta transfere-se para a sociedade ainda romântica, povoada dessas "virgens romanescas" que poderiam cair na busca do etéreo de pacotilha, própria desse herói romantizado, quando, na verdade, D. Juan procura só "os corpos nus, as belas carnes frescas", desprezando a emotividade dessa entrega.<sup>76</sup> D. Juan não pertence ao universo puro, ideal - "Não vive como nós de cândidas mentiras<sup>77</sup> - limita-se a degradar "as pálidas Elviras" e, apesar de já não ter o aspecto do cavaleiro de antigamente, é rei na corrupção<sup>78</sup>. No entanto, "um hálito divino" das "flores sentimentais" poderá fazer fugir esse "velho D. Juan", "feroz conquistador", até porque ele é a morte<sup>79</sup>. O grande "César-Verme" representa o Império irremediável na morte sobre o Homem, no que o poeta tem de idealismo e de vontade criadora. No fundo, a última estrofe esclarece-nos quanto à identidade do "último D. Juan" das nossas vidas, no seu fascínio e na sua tirania, na impossibilidade de se fugir à morte que ceifará a energia criadora do poeta- "mas que um dia virá/ (...)/ colher o que ficou de tantos ideais"<sup>80</sup>.

Integrando a mesma geração intelectual de Junqueiro e de Azevedo, Gomes Leal define, em **Claridades do Sul**, o seu primeiro livro publicado em 1875, as linhas essenciais da sua poesia, ainda ultra-romântica na forma e na inspiração, mas já de uma temática parnasiana que se matiza com o universo urbano e pecaminoso de Baudelaire. Aliás, em "A Bella Flor Azul", referir-se-á ao poeta francês, delimitando, no fundo, o seu espaço de afinidade com ele: "Eu não sou o fatal e triste Baudelaire/Mas analyso o Sol e decomponho as rosas (...)"<sup>81</sup>. Poeta das contradições de uma vida entre

o fausto e a miséria, os amores venais e a ideal fantasia, poeta das injustiças sociais, Gomes Leal<sup>82</sup> situa o seu D. Juan no mesmo plano degenerescente do devasso de Junqueiro e de Guilherme de Azevedo. Nem o degradando até à morte, nem o elevando à contingência da efemeridade da vida, o poeta de **Claridades do Sul** surpreende D. Juan nos ridículos momentos finais da - "Última Phase da vida de D. Juan" - e antecipa, em epígrafe, a dehonrosa morte do herói legendário, a solução moderna para a sua extinção: "Afinal D. Juan vinha hoje a morrer d'uma indigestão". Com o subtítulo intrigante de "Amor de Cosinha", este poema apresenta-nos um Sancho Pança mais uma vez ao nível do instinto mais primário, ao ponto de já nem sugerir o Quixote que fora dos salões românticos.<sup>83</sup>

Confundindo mulheres com comida, circunscrevendo a sua existência ao mero universo culinário, D. Juan devora a ama de um cura com excesso e essa avidez há-de valer-lhe a morte: "(...) Desejos que hão-de dar na morte escura! (...) "<sup>84</sup>. O sistemático grau comparativo de superioridade com que o amante qualifica a fêmea releva de toda uma retórica fácil do enamoramento. Assim o seu "cabelo é mais fino que o ouro,/ e a sua voz "mais bella que o metal,/ E os cantos catholicos do côro". Mantendo-se na área semântica do religioso, o que muito o liga à tradição libertina do D. Juan de Molière, por provocação, o sujeito poético continua a comparar os "seus lábios vermelhos e discretos" às "romãs das cercas clericais" e "os seus olhos sombrios... mais pretos/ Do que o latim escuro dos missaes!<sup>85</sup>. Sem espiritualidade, mesmo falsa que fosse, este D. Juan dispersa a melancolia romântica, que nem confessa, numa bulimia certamente angustiada; quase surpreendido pelo prior nas lides amorosas, é escondido pela fêmea "alegre e franca como a vinha" e conduzido ao sono e à morte na dispensa<sup>86</sup>. De resto, na tradição mítica do donjuanismo, a infidelidade e o pecado convocam sempre uma intervenção punidora de Deus através da morte<sup>87</sup>.

O exagero, agora só tristemente alimentar, que caracteriza este Don Juan de Gomes Leal, é a feição possível com que o antigo herói tem de se conformar nestes anos do século XIX. Já não se lhe concede o favor do jogo da hipocrisia e da sátira social em que se refugia a personagem de Molière, no contexto da corte de Luís XIV; este D. Juan moderno é igualmente destituído da inquietação ideal, da vontade finamente sentimental, da doce amoralidade do amante romântico<sup>88</sup>. Despromovido à categoria de vencedor de causas fáceis, esta sombra do poderoso mito da conquista impossível e saborosa consome os amores oferecidos que a cidade lasciva esbanja: "Quando, alta noute, D. Juan passeia,/ Ella põe-lhe em leilão a mocidade(...) "<sup>89</sup>

Símbolo da impunidade e vício aristocráticos, da falaciosa sentimentalidade à Castilho,<sup>90</sup> D. Juan e o velho Portugal das sacristias e dos varandins deviam morrer sem piedade, ao som da Marselhesa.

## NOTAS

1. BALLESTER, Gonzalo Torrente, **Don Juan**, Barcelona, Ed. Destino, Destino, 1993, 6ª edição, p.p. 25 e 174.
2. Refiro-me à tese indispensável para qualquer donjuanista: De BÉVOTTE, Georges Gendarme, **La légende de D. Juan, son évolution dans la littérature des origines au Romantisme**, Paris, 1906.
3. FIGUEIREDO, Fidelino de, **Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal**, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, p. 9. E continua: "(...) Em 1775 publicou-se duas vezes, num folheto de cordel, o **Convidado de Pedra ou D. Juan Tenorio, o Dissoluto**, que é uma tradução da peça de Molière(...)".
4. Cf. OLIVEIRA, Francisco Xavier de, (em França. Chevalier d'Oliveira,) **Cartas** ("Recreação, I Cap. XIV:" A propósito do amor"), em que este se revela enquanto teórico do donjuanismo.
5. A expressão é de Fidelino de Figueiredo, *op. cit.*, p. 25 e significa a estética de um donjuanismo vivo ou vivido da forma como Garrett o terá experimentado: p. 27 - "O donjuanismo garretiano rende-se à Mulher, buscando aprisionar em cada amor o fragmento duma grande e fugitiva alma única(...)".
6. Dias, José Simões, "Xácara de D. João" e "Bandolim de D. João", poemas incluídos em **A Folha**, 1836.
7. BRAGA, Teófilo, **Ondina do Lago**, Porto, 1866, poema em que o autor segue, alternadamente, o caminho da mistificação de D. João e o da morte em desgraça, agora tomada como símbolo de um século XVIII degradante, no seu sentimentalismo.
8. GAIO, Manuel da Silva, **Novos poemas**, Coimbra, 1906, poema "D. João". Aqui deixo a referência sem mais desenvolvimento porquanto, a questão merecia um outro artigo.
9. HOURCADE, Pierre, **Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans son oeuvre**, Paris, Société d'Édition des Belles Lettres, 1932, p. 109 - "Il s'agirait d'une démonstration cohérente et logique, c'est-à-dire, d'une oeuvre pensée à un moment déterminé et réalisée méthodiquement en vue de l'effet moral à produire".
10. FIGUEIREDO, Fidelino de, *op. cit.*, p. 37.
11. JUNQUEIRO, Guerra, **A Morte de D. João**, Lisboa, Livr. A. M. Pereira, 1887, 4ª edição, "Prefácio de Segunda Edição", p. 10.
12. Refiro-me ao **Don Juan** de Byron e ao **Don Juan** de Zorilla
13. A literatura romântica francesa criou o **Don Juan de Manãra ou la Chute d'un ange** de Alexandre Dumas (1836) e um conto de Mérimée, "Les Ames du Purgatoire ou les Deux Don Juan" (1834). Já o Don Giovanni de Mozart, na letra de Da Ponte, consagra o homem de rebeldia socialmente consequente.
14. Ver FIGUEIREDO, Fidelino de, **História da Literatura Realista**, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1944, cap. 3
15. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, p. 123 "(...) D'où il résulte que Junqueiro est bien à la fois baudelairien ou pseudobaudelairien, en fait, dans la forme, et antibaudelairien en illusion dans les idées(...)".
16. ver o poema de Baudelaire, "Don Juan aux enfers" (incluído em **Les Fleurs du Mal**), última estrofe.

17. JUNQUEIRO, Guerra, *op. cit.*, "Prefácio da Segunda Edição", p. 15.

18. *Idem, ibid.*, p. 16: (...) Es casado? Amas tua mulher? Ella é bonita? Mau!!... Desconfia de D. João... A tua mulher é essencialmente fraca, nervosa, imaginativa... depois, repara bem, tu bem sabes, tens um joanete hediondo, vestes mal, e, francamente, desculpa-me, tu não és bonito."

19. *Idem, ibid.*, p. 13: "(...) O poeta tem pois obrigação de ser um homem do seu tempo. É necessário que as odes, isto é, que o seu sentimento esteja exactamente paralelo aos resultados." É de notar que as pp. 13 e 14 deste prefácio desenvolvem as diferentes fases da Humanidade em termos de criação e que muito lembram a análise, mais brilhante e desenvolvida, de Vitor Hugo na sua "Préface à Cromwell".

20. *Idem, ibid.*, p. 15.

21. *Idem, ibid.*, p. 20

22. *Idem, ibid.*, pp. 22 e 23

23. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, cap. III

24. JUNQUEIRO, Guerra, *op. cit.*, "Nota", p. 20.

25. Cf. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, p. 125. E o autor continua: "Par là se confirme notre hypothèse sur le caractère restreint et superficiel de ses lectures françaises. Un Musset déformé, un faux Baudelaire, un Lamartine simplifié pour les besoins de la polémique, un Hugo avant tout politique et défenseur du peuple: c'est tout ce qu'il connaît de notre littérature du XIX siècle."

26. Cf. BRITO, Ferreira de, "La génération des Écrivains Portugais de 1870 et la Matrice Culturelle Française", in *La Licorne*, Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers, 1983, p. 16. O autor deste texto não só remonta às origens do francesismo em Portugal, para enquadrar nessa velha tendência da **Geração de 70**, como precisa a paradoxal atitude de diferentes autores que integram esse movimento intelectual.

27. JUNQUEIRO, Guerra, *Prometheu Libertado*, Porto, Livr. Chardron, 1926, pp. 14 e 22. Depois de Prometeu tentar libertar o Homem, restituindo-lhe as forças prodigiosas da sua natureza vem a desmoralizar, já que os homens são naturalmente maus. Na cena do último canto, Prometeu cristianiza-se e liberta-se (Canto V, p. 48).

28. *A Morte de D. João*, ed. cit., "Nota", p. 323. Nesta página escreve ainda: "Eu segui um caminho diferente. D. João, na sua qualidade de parasita morre como deve morrer: de fome. Quem não trabalha não tem direito à vida".

29. Cf. *Idem, ibid.*, ed. cit., Parte II: "A Guitarra de D. João", pp. 233, 234, 235, 236 e 237.

30. *Idem, ibid.*, ed. cit., pp. 234 e 235

31. *Idem, ibid.*, p. 238

32. *Idem, ibid.*, p. 239: "Quem me dera gemer no teu calvário, ó Cristo! Quem me dera sentir o teu remorso, Ó Judas." e "Se esgotei finalmente os sonhos do imprevisto, Se já não posso ter as sensações agudas/ Da virtude e do mal, porque é que ainda existo?."

33. *Idem, ibid.*, p. 240: "(...) E tenho as alterações nervosas da serpente/ Com que Jeovah tentou nossos primeiros paes".

34. *Idem, ibid.*, p. 238: "Abandonam da esposa o seio casto e branco,/Para satisfazerem a doida phantasia;/ E, torpes e febris entram cambaleando/ Na alcova nupcial ao despontar do dia."

35. *Idem, Ibid.*, p. 241.
36. *Idem, Ibid.*, p. 245.
37. *Idem, Ibid.*, p. 247: "Era filha d'um conde milionario, Como todos os condes das balladas/ vivendo solitario/ N'um castello de ameias rendilhadas (...)".
38. *Idem, Ibid.*, p. 249, onde se lê: "(...) até parece /Que achei certa poesia/ Que a branca Julieta não soubesse/ Os mysterios fataes da orthographia. Ficava assim com a innocência inteira/D'uma Eva feliz".
39. *Idem, Ibid.*, pp., 250 e 253
40. *Idem, Ibid.*, p. 251.
41. *Idem, Ibid.*, p. 252.
42. *Idem, Ibid.*, p. 253 "(...) Ela me disse: D. João sou tua!/ E como era bella assim! As loiras tranças/ Encobriam-lhe os seios virginaes... Oh frescura da carne das creanças! Oh dentadas d'amor!... Oh Cannibaes!(...)
43. *Idem, Ibid.*, p. 256: "(...) la atirar-me um golpe ao coração/ Eu disparei, e n'esse mesmo instante/ Cahiu morto no chão".
44. *Idem, Ibid.*, ver as três últimas estrofes do poema, p. 257: "Ao sair do bordel pegou na guitarra,/ Quebrou-a com os pés,desfel-a em mil pedaços/ E depois exclamou: Ó noite, ó mencentilla/ Estendei sobre mim os venenosos braços!".
45. cf. SÉRGIO, António, *Ensaio*, Tomo II, Coimbra, Tip. da Atlântida, 1949, 2ª ed., p.45.
46. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, p. 145. Na p. 147 acrescenta: "il fait ce qu'il affirme ne pas vouloir faire, et il se sonne peu de ce qu'il proclame hautement...".
47. Cf. MARTINS, Oliveira, *Dispersos*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1923, p. 26.
48. JUNQUEIRO, Guerra, *A Morte de D. João*, ed. cit. p. 60.
49. *Idem, Ibid.*, p. 163.
50. *Idem, Ibid.*, p. 263: "(...) A embriaguez creara-lhe este drama". Já na p. 81, o poeta escrevia: "Dizia-me o outro dia um bom sujeito/ Bardo mais puro do que o puro arminho./A Poesia prossegue de tal jeito,/ Que as musas morrem, se encarece o vinho".
51. *Idem, Ibid.*, "O Sonho de D. João ", p. 269.
52. *Idem, Ibid.*, p. 272: "(...) Para perder a alma é hoje necessário/ ou ter muito dinheiro ou ter muito talento: Chamarmo-nos Voltaire, ou ser-se milionario".
53. *Idem, Ibid.*, p. 289:  
 "(...)  
 Eu fui o D. João, o tipo da altivez,  
 O doído menestrel, romantico, sombrio,  
 Que foi por muito tempo o espectro do burguez;  
 Eu fui o D. João, o lubrico vadio  
 Do poema sensual do grande lord inglez."
54. *Idem, Ibid.*, p. 290.
55. *Idem, Ibid.*, pp. 290, 291, 292 e 293.
56. *Idem, Ibid.*, "Últimos Momentos", p. 307.
57. *Idem, Ibid.*, p. 308: "(...) Homens e deuses tudo está perdido!, cf. pp. 309 e 310.
58. *Idem, Ibid.*, p. 312: "D. João (expirando)  
 Não é remorso...é fome".
59. *Idem, Ibid.*, p. 313: os últimos versos conjugam "o rosicler da aurora"

com "um grande beijo luminoso e casto" de Deus, mais "o cântico vibrando, tão límpido" de uma cotovia e uma "estrela da manhã ...". Este é hoje um quadro excessivamente previsível e monótono que quase nos faz desejar o mundo colorido e paradoxal de D. João.

60. BRANCO, Camilo Castelo, **Noites de Insónia**, Chardron, 1874.

61. CABRAL, António, **O talento e os desvarios de Guerra Junqueiro. O desequilíbrio de um grande poeta**, Lisboa, Portugália, 1974, p. 67. Um exemplar desta obra, existente na Biblioteca Municipal do Porto, contém, em apêndice, as respostas publicadas da filha do poeta.

62. JUNQUEIRO, Guerra, **A Velhice do Padre Eterno**, Porto, Chardron, 1885, p. 6:

"(...)

E muito embora a vossa igreja se contriste  
E a excomunhão papal nos abrase e destrua,  
A análise é feroz como uma lança em riste  
E a verdade cruel como uma espada".

63. *Idem*, *Ibid.*, p. 14. Também poemas como "O Baptismo" são profundas reflexões de fé exigente, enquanto que poemas "Como se faz um monstro" ou "A Sesta do Snr. Abade, "Circular", parodiam, até ao grotesco, os falsos ministros de Deus.

64. *Idem*, *Ibid.*, "Nota", p. 14 "(...) Collecção de 50 poesias que são 50 balas, que partindo de diversos pontos, vão todas bater no mesmo alvo (...)".

65. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, pp. 132 e 134. O autor conclui na p. 143: "(...) Don Juan, lorsque ses yeux se dessillent proclame que la moderne critique a tué le dogme vain de la divinité de Jésus (...) Junqueiro renchérit encore sur Guilherme d'Azevedo, mais si sa verve enrichit les thèmes d'outrages et d'obscurités plus hardies, elle ne leur ajoute aucune idée nouvelle (...)".

66. AZEVEDO, Guilherme de, **Radiações da Noite**, Lisboa, Tip. Universal, 1871, p. 5.

67. FIGUEIREDO, Cândido de, in **Ocidente**, vol. III, 1881, p. 203.

68. FONSECA, Tomás da, in "Prefácio" a AZEVEDO, Guilherme de, **A Alma Nova**, Coimbra Imprensa da Universidade, 1923, 2ª ed., p. 35.

69. AZEVEDO, Guilherme de, **A Alma Nova**, Lisboa, Imprensa Nacional, 1981, p. 5: "A Antero de Quental".

"Meu amigo,

Este Livro parece-me um pouco do nosso tempo. Sorrindo ou combatendo, fala da Humanidade e da justiça, inspirando-se no mundo que nos rodeia.

É porque julgo que ele segue na direcção nova dos espíritos, ofereço-a a um obreiro honesto do pensamento: a uma alma lúcida moderna e generosa."

Dezembro de 1873

Guilherme de Azevedo

70. *Idem*, *Ibid.*, "introdução de Manuel Simões", p. 13 "Guilherme d'Azevedo Precursor de Cesário" ou ainda, Dionísio, Mário, **Perspectiva da Literatura Portuguesa do Sec. XIX**, vol. I, Ática, 1947, p. 487.

71. *Idem*, *Ibid.*, nota nº 35: "(...) E parafraseando o próprio Baudelaire para quem a descoberta de Poe foi uma descoberta do seu eu subterrâneo poder-se-

-ia dizer de Guilherme de Azevedo em relação ao poeta francês: "j'ai vu (...) non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases, pensées par moi, et écrites par lui(...)."

72. **Idem, *Ibid.***, poema XXXV, "O Último D. Juan". p. 103, 1ª estrofe.

73. **Idem, *Ibid.***, p. 103, 2ª estrofe, 2º verso:(...) ele vive na sombra..."

74. **Idem, *Ibid.***, p.103, 3ª estrofe:

"(...)

mas sede muito embora as virgens sem desejos,  
as monjas virginais, uns pudicos dragões;  
fechai o níveo colo aos vendavais dos beijos,  
e ás noites de luar os vossos corações."

75. **Idem, *Ibid.***, p. 103, 4ª estrofe.

76. **Idem, *Ibid.***, p. 103, 5ª estrofe:

"(...)

E o que ele adora muito, ó virgens romanescas,  
não é o que abrigais de etéreo e virginal:  
adora os corpos nús as belas carnes frescas,  
deixando o resto a vós danados do ideal!"

77. **Idem, *Ibid.***, p.103 6ª estrofe:

"(...)

não comunga do amor esse ilusório pão."

78. **Idem, *Ibid.***, p. 104 7ª estrofe:

"(...)

não usa d'espadachim; não traz esporas d'ouro  
mas vive como os reis das grandes corrupções"

79. **Idem, *Ibid.***, p. 104 7ª estrofe:

"(...)

Flores sentimentais tremei do paladino,  
do velho D. Juan,feroz conquistador,

"(...).

80. **Idem, *Ibid.***, última estrofe:

"(...)

mas que um dia virá, na cândida epiderme  
na sagrada nudez dos colos virginais ,  
em hinos de triunfo — o grande César-Verme!  
colher o que ficou de tantos ideais!"

O poema "Os sonhos mortos" da p. 52 da mesma obra retoma a mesma temática:

"(...)

São elas! as visões dos meus dias felizes, os  
meus sonhos virginais, as minhas ilusões,  
que a seiva dão agora aos vermes e às raízes,  
que em pasto dão seu corpo a novos corações  
(...)"

81. LEAL, Gomes, **Claridades do Sul**, Lisboa, Braz Pinheiro Ed., 1875, p. 24

82. **Idem, *Ibid.***, p. 10. No poema "À janela do Ocidente", Gomes leal lamenta a podridão da sociedade:



"(...)

Os reis ressonam nas devassas festas:  
já os frutos do Mal estão crescidos (...)"

Podíamos multiplicar os exemplos em "Acusação a Cristo," "Lisboa",...

83. *Idem, Ibid.*, "Última Phase da vida de D. Juan", p. 128:

"(...)

Cançados dos vãos fogos de bengalla,  
Como Pansa odeei o Pensamento ,  
E abandonei os ideais da sala-  
- Pelo amor da cosinha succulento!"

84. *Idem, Ibid.*, pp. 128 2ª estrofe.

85. *Idem, Ibid.*, pp. 128 e 129.

86. *Idem, Ibid.*, p. 129.

6ª estrofe - "Fugiu de mim a vã melancholia!...  
Ella é franca e alegre como a vinha..."

5ª estrofe - (...)

Os olhos d'ella fazem mais defuntos  
Dos que o padre acompanha nos enterros!..

Última estrofe - (...)

Mas levou-me a um sítio agasalhado  
E dormi toda a noite na dispensa!"

87. ROUSSET, Jean *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Fayard, 1972, ch.II.

88. *Idem, Ibid.*, "O cannibal", p. 254, onde o poeta dá conta do antigo estatuto mítico de Don Juan:

"(...)

Como eu quisera ser nos sonhos d'ella  
Um rei das lendas, o fatal D. Juan

(...)"

89. *Idem, Ibid.*, "A Cidade", s/p., 2ª estrofe.

90. SCHEIDL, Ludwig, *Fausto na literatura Portuguesa e Alemã*, Coimbra, INRC, 1987. Nesta obra, p. 43, o autor refere a valorização de Don Juan no Romantismo: "(...) sobretudo a partir da época de Mozart/da Ponte - interpretando e identificando, as aventuras amorosas e eróticas com uma problemática que não é essencialmente diferente da do especulador e sábio insatisfeito, Fausto na busca do Absoluto."

Urbano Tavares Rodrigues, em *O Mito de Dom Juan e Outros ensaios*, Cacém, Ró, Ensaio, I 1981, 2ª ed; pp. 32-35, sintetiza a visão particular dos três poetas aqui estudados e afirma, p. 32: "(...) O anti-donjuanismo dos poetas panfle-tários da segunda geração romântica é manifesto. Rendidos à ideia do progresso lidos em Hegel e em Vico, em Spencer e Darwin, deslumbrados pelo grande clarão da Comuna, anticlericais e anticapitalistas, ambicionando para a poesia um caracter científico e para a humanidade proletária a emancipação económica, menosprezam de um modo geral o conteúdo humano e o sentido filosófico da figura de D. Juan, para considerarem de preferência, num contexto social, os frutos daninhos do seu egotismo. Nele vêem apenas duramente e em posturas desvantajosas, com intuito polémico, o sibaritismo carnal ou uma torpe devassidão pretensamente "aristocrática." (...)

