



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA



**PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DO AMOR:  
A representação do amor na poesia de Augusto dos Anjos**

Edilane Rodrigues Bento Moreira

Recife - PE  
2013

**EDILANE RODRIGUES BENTO MOREIRA**

**PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DO AMOR:  
A representação do amor na poesia de Augusto dos Anjos**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras na área de Teoria da Literatura.

Orientação:

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

Coorientação:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Naelza de Araújo Wanderley

Recife - PE  
2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Maurício Amormino Júnior, CRB6/2422)**

M838p

Moreira, Edilane Rodrigues Bento.

Para não dizer que não falei do amor: a representação do amor na poesia de Augusto dos Anjos / Edilane Rodrigues Bento Moreira. – Recife, 2013.

343 f.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.

Coorientador: Naelza de Araújo Wanderley

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2013.

1. Poesia brasileira – História e crítica. 2. Anjos, Augusto dos, 1884-1914 – Crítica e interpretação. I. Título.


CDD-B869.109

**EDILANE RODRIGUES BENTO**

**PARA NÃO DIZER QUE FALEI DE AMOR: A Poesia de Augusto dos  
Anjos**


Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco  
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor  
em Teoria da Literatura em 9/12/2013.

**TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**



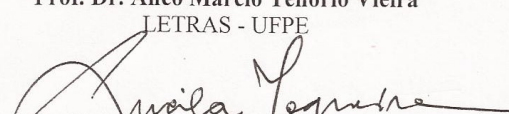
---

**Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola**  
Orientador – LETRAS - UFPE



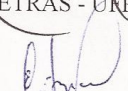
---

**Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira**  
LETRAS - UFPE



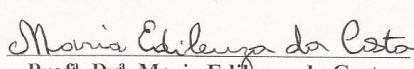
---

**Prof. Dr. Lucila Nogueira Rodrigues**  
LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr. Eli Brandão da Silva**  
LITERATURA E INTERCULTURALIDADE - UEPB



---

**Prof. Dr. Maria Editeuza da Costa**  
LETRAS - UERN

Recife – PE  
2013

*In memoriam*

A minha avó, Francisca Maria de Araújo Oliveira, dedico este trabalho.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, guia maior de minha peregrinação, agradeço por mais essa importante conquista.

A meu esposo, Newton Moreira, pelo amor e companheirismo de sempre e ao pequeno Newton Filho, que, com apenas 19 meses, já modificou por inteiro as nossas vidas, nos encantando e nos ensinando tanto.

A minha mãe, Maria da Paz Rodrigues e minha sogra, Maria José Moreira, pelo apoio e, especialmente, pela dedicação com que, em minha ausência, cuidaram do pequeno Newton Filho, possibilitando, assim, o desenvolvimento dessa tese.

Ao meu pai, Egídio Bento, (*in memoriam*) a quem devo muito da força e coragem que possuo, por me ensinar, entre outras coisas, a importância de se preservar o bom humor e por me fazer despertar para o valor da arte poética, através das constantes declamações de poemas e das tantas músicas por ele cantadas e que floriram minha infância e me encantaram tanto.

Aos meus irmãos Veneziano Bento e Darlene Rocha, pelo apoio nos momentos difíceis e, em especial, a minha irmã Edilma Bento, pelo companheirismo de sempre.

Aos meus sobrinhos Ádrian, Ana Luiza, Adriel, Ana Catarina e Letícia, por tornarem mais bela as nossas vidas.

À Rita de Cássia Rodrigues Ramos, tia-mãe, pelo amor a mim dedicado, pela credibilidade a mim confiada, pelo apoio constante e por ser essa guerreira que me inspira sempre.

A Paulo José do Nascimento Silva, por ter sido pai e amigo e pelos valores que me ensinou.

Aos amigos Iracelma Bento e Joca Braga, pela acolhida, pelo apoio e pelos ensinamentos.

Aos amigos Manuela Aguiar, Gilvânia Melo, Sérgio Lopes, Beckenbaner Gouveia e Myrta Simões, que colaboraram para que esse momento se tornasse possível.

À Maria da Luz Moreira, pela amizade, pelo incentivo e pela leitura do texto.

A José Ivanildo Barros Gouveia, Prefeito de Soledade – PB (2005-2011), que, destoando de uma tradicional postura assumida por tantos políticos paraibanos os

quais, desde tempos remotos, têm negado apoio aos que buscam desenvolvimento intelectual, concedeu-me licença de minhas funções de Professora de Língua Portuguesa do município, para que eu pudesse me dedicar à escritura dessa tese.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alfredo Cordiviola, pelas leituras sugeridas, por sua orientação e apoio.

A minha coorientadora, Naelza de Araújo Wanderley, pela generosa dedicação com que me orientou em cada etapa da elaboração desse texto, contribuindo, de forma significativa, através das constantes leituras, das inúmeras sugestões compartilhadas e das indicações bibliográficas que muito ajudaram para que esse trabalho se tornasse possível.

Ao Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, pela contribuição dada no momento da qualificação desta tese, quando, em sua leitura crítica do texto, sugeriu algumas modificações e indicou leituras que foram de grande relevância para o bom desenvolvimento da pesquisa.

Aos membros do corpo docente do PPGL da UFPE, em especial, ao Prof. Dr. Anco Márcio, ao Prof. Dr. Sebastien Joachim, à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ermelinda Ferreira, à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lucila Nogueira e à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Carmo Nino, que contribuíram, por meio dos debates desenvolvidos nas disciplinas, para o desenvolvimento dessa pesquisa e, com seus ensinamentos, fizeram-me reafirmar meu fascínio pela literatura.

Ao Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, que considero meu amigo e “pai intelectual”, com quem tenho aprendido muito desde que iniciei meus estudos de Pós-Graduação na UEPB, e que, com suas orientações e seu apoio, muito contribuiu para que esse momento pudesse se concretizar.

Aos membros componentes da banca de defesa, Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Edileuza da Costa e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lucila Nogueira, por aceitarem participar desse momento tão especial em minha vida.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro sem o qual não seria possível o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos funcionários do PGLetras da UFPE, Diva, Jozaiás e aos bolsistas, pela eficiência dos trabalhos realizados os quais tanto facilitam a vida dos alunos e pela disposição a retirar, sempre que necessário, qualquer dúvida, com muito paciência.

## RESUMO

A presente pesquisa se apresenta como um caminho na busca de observar como se dá a representação do amor no “Eu” de Augusto dos Anjos, presença que, mesmo após mais de um século de publicação dessa obra, ainda não foi, satisfatoriamente considerada pela fortuna crítica do poeta paraibano a qual destaca, geralmente, os aspectos considerados pessimistas, tais como a representação da melancolia e da morte. Nesse sentido, esse estudo, pautado na linha de pesquisa dos Estudos Culturais, observa o diálogo entre a literatura e outros saberes, se debruçando sobre a representação do amor nessa obra, no intuito de observar como se dá a representação do amor na poesia augustiana, com quais concepções de amor essa representação dialoga e qual a importância dessa representação para o entendimento geral do “Eu”, observando, para tanto, os significados assumidos pelo significante “amor” nessa obra e a possibilidade de diálogo entre a concepção ou concepções de amor, presentes nela e as concepções de amor que se destacaram no século XIX e início do século XX, momento em que o poeta escreve sua obra. Constituindo-se numa pesquisa bibliográfica, para a realização desse trabalho, utiliza-se, como aporte teórico, principalmente, os estudos de Corbin (2009), Rougemont (2003), Lins (2012), Paz (1994), Kierkegaard (2007), Schopenhauer (2004), Freyre (2006a) e Priore (2011a), entre outros, no intuito de observar a possibilidade de diálogo entre essa poesia e as concepções de amor que perpassam a idealização romântica e a concepção materialista desse sentimento, na visão cientificista do Realismo/Naturalismo, considerando tanto o contexto europeu, quanto o brasileiro, nesse período. Nesse sentido, observa-se que, nessa poesia, se verifica uma preocupação em diferenciar a concepção de amor da ideia de sexo, bem como a rejeição de cantar o amor erótico e a figura feminina enquanto objeto de amor, dialogando, mais intimamente, com a concepção de amor sagrado de base platônica e cristã, se aproximando, também, da filosofia kierkegaardiana, e da concepção de amor compaixão, conforme a filosofia schopenhauriana.

**Palavras-chave:** Augusto dos Anjos. Poesia. Representações do amor.



## ABSTRACT

The current research is presented as a path to observe how the representation of love, in Augusto dos Anjos' work "Eu" occurs. More than a century of this work publication, yet it has not been satisfactorily considered by criticism review of the Paraíba poet, which usually describes as pessimist the aspects, such as the representation of melancholy and death. In this sense, this study was based on Cultural Studies research line and it observes the dialogue between literature and other knowledge. It also focuses on love representation, in this poetry, with the purpose to observe how the representation of love occurs in Augusto dos Anjos' poetry, with which conceptions of love this representation dialogues and what is its importance for general understanding of "Eu". Therefore, the meanings assigned by the significant "love" in this work and the possibility of dialogue between the conception/conceptions of love are noticed. These are present in this work as well as the conceptions of love that were highlighted in the XIX century and the beginning of the XX century, period when the poet wrote his work. It is a bibliographical research whose theoretical foundation is centered mainly on the studies of Corbin (2009), Rougemont (2003), Lins (2012), Paz (1994), Kierkegaard (2007), Schopenhauer (2004), Freyre (2006a) and Priore (2011a), among others, with the aim to investigate the possibility of dialogue between this poetry and the conceptions of love that undergo the romantic idealization and the materialistic conception of this feeling, in the scientific perspective of Realism/Naturalism, considering both the European and the Brazilian context in this period. In this regard, it is noticed that, in this poetry, the concern in differentiating love conception from sex idea as well as the rejection of singing the erotic love and the female image as love object is verified by dialoguing, closely, with the conception of holy love with emphasis on platonic and Christian basis getting also nearer to Kierkegaard's philosophy and the conception of compassion love according to Schopenhauer's philosophy.

**Keywords:** Augusto dos Anjos. Poetry. Love representations.

## RESUMEN

La presente investigación se presenta como un camino en la búsqueda de observar cómo se da la representación del amor en el “Yo” de Augusto dos Anjos, presencia que, a pesar de haber transcurrido más de un siglo de la publicación de su obra, todavía no ha sido satisfactoriamente considerada por la fortuna crítica del poeta paraibano, que destaca, generalmente, los aspectos considerados pesimistas, tales como la representación de la melancolía y de la muerte. En ese sentido, este estudio, pautado por la línea de pesquisa de los Estudios Culturales, observa el diálogo entre la literatura y otros saberes, focalizando en la representación del amor en su poesía, con la intención de observar con cuáles concepciones de amor esa representação dialoga y cuál sería la importancia de esa representación para el comprensión general del “Yo”. Observamos, para ello, los significados asumidos por el significante “amor” en esa obra y la posibilidad de diálogo entre la concepción o concepciones de amor presentes en ella y las concepciones de amor que se destacaron en el siglo XIX e inicio del XX, momento en que el poeta escribe su obra. En la investigación bibliográfica para la realización de este trabajo, son utilizados, como aporte teórico, principalmente los estudios de Corbin (2009), Rougemont (2003), Lins (2012), Paz (1994), Kierkegaard (2007), Schopenhauer (2004), Freyre (2006a) e Priore (2011a), entre otros, en la tentativa de observar la posibilidad de diálogo entre esa poesía y las concepciones del amor que atraviesan la idealización romántica y la concepción materialista de ese sentimiento, en la visión científicista del Realismo/Naturalismo, considerando tanto el contexto europeo como el brasileño. En ese sentido, observamos que, en esa poesía, se verifica una preocupación en diferenciar la concepción de amor de la idea de sexo, bien como el rechazo de cantar al amor erótico y a la figura femenina como objeto de amor, dialogando, más íntimamente, con la concepción de amor sagrado de base platónica y cristiana, aproximándose, también, a la filosofía kierkegaardiana, y con la concepción de amor compasión, conforme la filosofía schopenhauriana.

**Palabras clave:** Augusto dos Anjos. Poesía. Representaciones del amor.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
 <b>CAPÍTULO I:</b>	
<b>AS MÚLTIPLAS FACES DO AMOR: O SENTIMENTO AMOROSO NO SÉCULO XIX</b> .....	26
1.1 ASPECTOS DA VIDA PRIVADA NO SÉCULO XIX: O AMOR E A FIGURA FEMININA.....	29
1.2 O IDEALISMO DO AMOR ROMÂNTICO.....	37
1.2.1 <b>O amor na filosofia romântica de Kierkegaard e Schopenhauer</b> .....	81
1.3 A VISÃO MATERIALISTA DO AMOR: REALISMO E NATURALISMO.....	93
 <b>CAPÍTULO II:</b>	
<b>EROS NOS TRÓPICOS: O AMOR NO BRASIL OITOCENTISTA</b> .....	113
2.1 O AMOR NO BRASIL COLÔNIA.....	117
2.2 O AMOR NO BRASIL OITOCENTISTA: A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX.....	131
2.3 O AMOR NO BRASIL OITOCENTISTA: MUDANÇAS EM MEADOS DO SÉCULO XIX.....	152
2.4 NOS FINAIS DO SÉCULO XIX: CIENTIFICISMO E POESIA.....	169
 <b>CAPÍTULO III:</b>	
<b>DO AMOR NA POESIA AUGUSTIANA: A ARQUITETURA DO AMOR NO "EU"</b> .....	183
3.1 AUGUSTO DOS ANJOS: UM POETA MODERNO?.....	184
3.2 O LUGAR DO AMOR NA FORTUNA CRÍTICA DE AUGUSTO DOS ANJOS.....	202
3.3 O AMOR NA POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS.....	220
3.3.1 <b>"Idealismo" e o desejo de uma nova lira</b> .....	221
3.3.2 <b>O amor ao homem universal como "Último credo"</b> .....	239
3.3.3 <b>O amor além da vida nas "Vozes da morte"</b> .....	244

3.3.4 Ao pai morto, um amor maior que a morte.....	250
3.3.5 “Vandalismo” e a destruição das ilusões.....	259
3.3.6 A negação do erotismo nos “Versos de amor”.....	263
3.3.7 Fantasia e desgraça na “Ilha de Cipango” .....	276
3.3.8 “Queixas noturnas”: a criatura lutando contra a natureza.....	286
3.3.9 “Insônia” e o amor pelo verso.....	295
3.3.10 Interdição do amor na “Barcarola”.....	303
3.3.11“Contrastes”: a importância do amor para a completude do ser humano.....	313
3.4 O AMOR COMPAIXÃO NO “EU”: UMA PRESENÇA CONSTANTE.....	315
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>322</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>328</b>

Porque o amor, tal como eu o estou amando,  
É espírito, é éter, é substância fluida,  
É assim como o ar que a gente pega e cuida,  
Cuida, entretanto, não o estar pegando!

É a transubstanciação de instintos rudes,  
Imponderabilíssima e impalpável,  
Que anda acima da carne miserável  
Como anda a garça acima dos açudes!  
(Versos de amor, Augusto dos Anjos)

## INTRODUÇÃO

Pouco mais de cem anos se passaram desde a publicação do “Eu”, em 1912, e já se aproxima o centenário da morte do poeta paraibano Augusto dos Anjos, seu autor, ocorrida apenas dois anos após essa publicação. Olhando-se para a fortuna crítica de sua obra, pode-se afirmar que muito já se discutiu, durante esse período, sobre esse pequeno livro de poemas cujo valor, hoje indiscutível, vai sendo cada vez mais reafirmado. Apesar dos desencontros dessa fortuna crítica, especialmente aquela que se produziu na primeira metade do século XX, sabe-se que ela serviu para atestar o impacto causado pela obra no ambiente cultural em que nasceu. A quase totalidade dessa crítica apontou para essa obra como sendo uma obra pessimista e de “mau gosto”, considerando, para tanto, a constante presença da linguagem científica, e dos vocábulos extremamente eruditos, e, especialmente, por que, em sua temática, observou-se, preferencialmente, a representação dor, da melancolia e da morte. De tal percepção, se originaram os epítetos pessimistas relacionados à figura desse poeta: “Poeta do mau gosto”, “Poeta de melancolia”, “Poeta da morte”, bem como a afirmação de sua obra como uma poesia profundamente pessimista. Muitos são os estudos que apontam para essa direção na leitura da poesia augustiana.

A ideia de poesia essencialmente pessimista em relação a essa obra foi tão intensamente disseminada que, mesmo nos dias atuais, esse poeta é mais reconhecido por esse viés, sendo que, se for solicitado a um conhecedor dessa poesia a recitação de um poema do bardo paraibano o resultado quase sempre será a menção aos poemas em que essa temática se faz presente. Poucas pessoas reconheceriam, por exemplo, os versos “E saí para ver a Natureza! / Em tudo o mesmo abismo de beleza, / Nem uma névoa no estrelado véu... / Mas pareceu-me, entre as estrelas flóreas, / Como Elias, num carro azul de glórias, / Ver a alma de meu Pai subindo ao Céu!” do segundo soneto dedicado ao pai morto, ou “Vejo diante de mim Santa Francisca / Que com o cilício as tentações suplanta, / E invejo o sofrimento desta Santa, / Em cujo olhar o Vício não faísca! / Se eu pudesse ser puro! Se eu pudesse, / Depois de embebedado deste vinho. / Sair da vida puro como o arminho / Que os cabelos dos velhos embranquece!” do poema “Insônia” ou,

ainda, “Cantam nautas, choram flautas /Pelo mar e pelo mar / Uma sereia a cantar / Vela o Destino dos nautas”, do poema “Barcarola”, todos presentes em seu livro de versos, como pertencentes ao poeta. No entanto, a grande maioria das pessoas reconheceria facilmente os seguintes versos, também dessa obra, “Eu, filho do carbono e do amoníaco, / Monstro de escuridão e rutilância, / Sofro, desde a epigênese da infância, / A influência má dos signos do zodíaco.”, do poema “Psicologia de um vencido”, como sendo do poeta.

Com essas afirmações, não se pretende concluir que, na poesia augustiana, haja um lado de “mau gosto” muito reconhecido e, outro, mais clássico ou “belo” que não é conhecido e cujo valor se queira destacar, pois acredita-se que toda essa poesia tem seu valor, independente dos temas abordados pelos poemas, pois, até mesmo naqueles em que se visualiza um pessimismo extremo se pode observar a beleza de sua estrutura aliada ao modo como o poeta constrói sua visão da vida, utilizando de forma poética os vocábulos considerados, erroneamente, como não poéticos. O que se pretende destacar é que, embora esse livro tenha sido escrito há mais de um século, apenas o lado pessimista tem ganhado maior relevância através da fortuna crítica do poeta, especialmente aquela produzida no início do século XX, o que se considera uma perda considerando-se a completude de sua obra.

Nos dias atuais, no entanto, percebe-se que a poesia augustiana continua sendo discutida e estudada pela crítica, mas se observa que essa crítica, cada vez mais profissional, especialmente a crítica acadêmica, tem olhado para essa obra com outros olhos, encontrando, nela, os valores que lhe foram negados no passado e revelando outras nuances, o que se considera um grande salto na apreensão dessa obra que tem sido focalizada destacando-se sua modernidade, seu diálogo com a tradição poética, com a filosofia, além de já se poder verificar estudos sobre o lado cômico dessa poesia. No entanto, ainda se percebe uma lacuna nessa crítica: a ausência de estudos sobre a representação do amor na poesia augustiana.

Para muitas pessoas, a simples menção sobre a representação do amor nessa poesia causa certa surpresa, pois essa temática é considerada, pela maioria dos leitores, como uma temática não abordada pelo poeta. Muitos de seus primeiros críticos apontaram para a ausência dessa temática na poesia augustiana e essa percepção pode ser observada ainda hoje no que se refere à visão do amor em relação ao “Eu”. Poucos são os estudos em que se faz alguma menção ao amor no

“Eu”, alguns continuam a negar essa temática e os que apontam para essa presença o fazem, ou numa menção rápida em estudos cujo foco são, na verdade, outros temas, ou se debruçam sobre essa presença em estudos superficiais, em pequenos artigos, nos quais não exploram o tema de forma satisfatória no sentido de observar a importância dessa temática para o entendimento geral dessa obra.

É considerando essa realidade, que o presente trabalho se apresenta como um caminho no sentido de possibilitar uma leitura da poesia augustiana a partir da temática amorosa com o objetivo de sanar essa lacuna, demonstrando que a temática amorosa é recorrente nessa obra e contribui para se apreender o sentido da obra como um todo. A leitura do “Eu” permite observar que o vocábulo amor figura em 14 poemas dessa obra: “Monólogo de uma sombra”, “As cismas do destino”, “Idealismo”, “Último credo”, “Vozes da morte”, “Os doentes”, “III soneto dedicado ao pai morto”, “Contrastes”, “Versos de amor”, “Vandalismo”, “A Ilha de Cipango”, “Queixas noturnas”, “Insônia” e “Barcarola”. Considerando que o livro apresenta, ao todo, 58 poemas e verificando-se que o termo “amor” se apresenta em 14 poemas, que representa cerca de 25% da obra, observa-se que a relevância dessa temática se justifica não apenas pela ausência de pesquisas sobre o tema, mas também pelo fato de que a constante referência a esse termo demonstra sua importância dentro dessa poética. Sendo assim, a realização da leitura do amor na poesia augustiana se fará a partir da observação do diálogo dessa poesia com as concepções de amor presentes no século XIX e início do século XX, momento em que essa poesia nasce, observando o cruzamento das concepções amorosas presentes na ideia de amor idealista de base romântica, bem como de suas influências platônica, cristã e da lírica provençal, do amor materialista de base científicista, presente na visão Realista e Naturalista, e da concepção cristã do amor, com destaque para o amor compaixão, na filosofia schopenhauriana.

Sendo assim, o presente trabalho visa responder aos seguintes questionamentos: Como se dá a representação do amor na poesia augustiana? Com quais concepções de amor essa representação dialoga? Qual a importância dessa representação para o entendimento geral do “Eu”?

Essa pesquisa está vinculada à linha de pesquisa dos Estudos Culturais, os quais, conforme destaca Hall (2003), são uma formação discursiva que abarca discursos múltiplos, não configurando realmente uma disciplina, mas uma área onde



diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade e que abarcam, ainda, numerosas histórias distintas, bem como compreendem um conjunto de formações, com suas diferentes conjunturas e momentos do passado.

Os Estudos Culturais, nesse sentido, podem ser entendidos enquanto campo de estudos no qual diversas disciplinas se interseccionam na observação dos aspectos culturais da sociedade e que se voltam para a análise, na literatura, dos aspectos culturais ali representados. Importante destacar que essa visão adotada pela presente pesquisa não consistirá em propor um desprezo pelos aspectos estruturais da obra de arte em detrimento da análise apenas conteudística, pois esses são indispensáveis para que se entenda o texto literário, especialmente a poesia, uma vez que mais que um discurso sobre uma representação, é um discurso específico, dito de uma forma especial, ou, nas palavras de D'Onofrio (2003), "a poesia é a arte das palavras conscientemente organizadas para produzir sentidos surpreendentes", ou seja, a organização do texto poético consiste, entre outros aspectos, na escolha consciente, por parte do poeta, das formas, vocábulos, fonemas, ritmos, rimas e metros específicos, através dos quais "o que" se diz se torna possível, pois tudo o que se diz só se apresenta através do "como" se diz, uma vez que não existe conteúdo sem forma. Nesse sentido, entende-se que, num estudo que tenha como objeto o texto poético, a desconsideração dos aspectos textuais referentes a essa organização estrutural, dessa "forma diferenciada" de dizer, não pode ser considerado enquanto um estudo completo uma vez que negligencia uma parte essencial para o entendimento do texto.

Importante destacar que, no presente trabalho, que tem como objeto a poesia lírica, enquanto gênero que ultrapassa a ideia de emocionalidade a que está ligado em suas origens, conforme D'Onofrio (2003), o qual aponta para esse gênero em sua estreita ligação com a música e a emocionalidade, considerando-a enquanto "uma explosão de sentimentos, sensações, emoções" (D'ONOFRIO, 2003, p. 57). Compreendido como o gênero típico de poemas curtos, a lírica é vista, por esse autor, como a expressão da subjetividade do poeta, mas que, no modernismo, passa a oscilar "entre a lucidez intelectual e o impulso anárquico" (D'Onofrio, 2003, p. 60). Nesse sentido, entendendo, de acordo com esse autor, que o gênero lírico apresenta, ao longo dos séculos, várias modalidades formais e diferentes atitudes

ideológicas e sabendo que a poesia augustiana é uma poesia que antecipa, em muitos sentidos, as rupturas com a tradição poética empreendida pela poesia moderna no Brasil, a partir de 1922, compreende-se que, em seu fazer poético, a lírica moderna é compreendida na íntima relação entre emoção e intelectualidade, sendo o eu-lírico entendido não mais enquanto a voz que se confunde com a voz que traduz a subjetividade do poeta, no sentido de traduzir seus amores, suas dores, seus lamentos, suas queixas pessoais, sua visão de mundo, enfim, sua emoção particular, mas considerando o poeta lírico numa concepção diferente daquela assumida por Moisés (2003), que aponta para esse ser como estando preocupado apenas com o próprio eu, e por isso só se interessa pela expressão de sua subjetividade, das disposições de alma e sentimentos, e entendendo a poesia como uma recriação do real, compreende-se a noção de eu-lírico como uma voz que ultrapassa a pessoa do poeta, traduzindo os anseios do gênero humano e unindo, junto à representação da emoção, a mimetização do intelecto, que se verifica, entre outros, na representação da consciência do fazer poético e no questionamento do papel da poesia na modernidade.

No caso da adoção dos Estudos Culturais como proposta que media o diálogo da literatura com outros saberes, no caso específico dessa pesquisa, a leitura do diálogo sobre a temática amorosa entre o texto literário e outros discursos sobre o amor, tais como o platonismo, o cientificismo, o Cristianismo e a filosofia schopenhauriana, se dá por acreditar que o texto não é meramente forma, mas representação de um real, que, apesar de transmutado na obra, exerce sobre ela sua relevância e é mesmo modificado por ela. Essa leitura se diferencia da leitura estritamente formal por tomarem diferentes disciplinas como base para estudar a representação do real que se faz na literatura, ou, nas palavras de Bordini,

Nesse intento, que tem sido denominado no mundo de língua inglesa de *Cultural Studies*, convocam-se interdisciplinarmente aportes de outras ciências, como a filosofia, a psicologia e psicanálise, a sociologia, a antropologia e a semiótica para lançar luz sobre como determinados traços da vida social, dentro de uma cultura específica, aparecem na obra literária, a partir das características poéticas que os manifestam. (BORDINI, 2006, p. 03)

Considerando que a poesia é uma representação transmutada do real não se pode desconsiderar que, em seu discurso, é possível observação toda uma teia de significações que englobam inúmeros saberes, diferentes percepções do real,

múltiplos discursos. Não se pode esquecer, também, que o texto literário revela, em seu modo de composição, a própria subjetividade que veicula. Não interessa apenas a vida subjetiva das formas sociais, mas também o que é peculiar na própria estrutura de cada forma social. Cada texto possui uma peculiaridade que não pode ser negligenciada, ou seja, não há como separar forma e conteúdo, especialmente, no texto poético.

A postura assumida por esse estudo é a de que, no plano da leitura literária, não se pode negligenciar nem o estudo dos aspectos estético-literários nem os aspectos socioculturais extrínsecos à obra, uma vez que desconsiderar essa dupla problemática é realizar um estudo simplório e reducionista. Conforme Candido,

Antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2000, p. 04)

Importante observar que, conforme Nóbrega (2004), sendo a literatura uma elaboração imaginário-discursiva, não afasta a possibilidade de aproximar-se do imaginário linguístico, social, cultural, psicanalítico, entre outros, e entre as várias funções da literatura, destacam-se: a expansão da cultura, o conhecimento do mundo, o compromisso social, o exercício de contestação e denúncia, além de atuar como distração e entretenimento. Segundo a autora,

Também a literatura, vista como representação da realidade, é detentora de visões de mundo, ideologias, trazendo à tona as nuances de um imaginário individual ou coletivo, possibilitando ao leitor captar a imaginação alheia, na audição de vozes que se diluem na percepção de universos diversificados, mormente quando se depara com obras produzidas pelo poeta, que na antiguidade clássica, era tido como um profeta, o vate, cuja palavra era creditada como sábia e projetava no futuro acontecimentos e verdades insuspeitas. (NÓBREGA, 2004, p. 83)

Não que a literatura seja um espelho do mundo social, mas, como parte constitutiva desse mundo, “Ela expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais” (FACINA, 2004, p. 25). No caso específico da linguagem poética, como afirma Ricoeur (1999), com sua força e beleza, revela, através de suas metáforas, as experiências humanas dificilmente dizíveis em linguagem cotidiana. A “metáfora é a superfície linguística dos símbolos”, segundo Ricoeur, (1995, p. 107), uma vez que ela está no símbolo como sua superfície e, este, está na metáfora como o seu referente extralinguístico. Na busca de traduzir a vida, a linguagem percebe que esta é sempre mais, e que os símbolos, situando-se no limite entre a linguagem e a vida, buscam trazer à linguagem algo de “poderoso, eficaz e forte” (RICOEUR, 1995, p. 110), retendo apenas a superfície, na qual ele se conecta com a metáfora. O absoluto, então, se faz metáfora. Percebe-se, enfim, que a obra poética traz à linguagem formas de o ser humano experienciar o real que a linguagem comum geralmente dissimula, ou que a “visão ordinária obscurece ou até mesmo reprime” (RICOEUR, 1995, p. 115).

É nessa íntima relação entre o real e o imaginário que se destacam os Estudos Culturais através do texto literário uma vez que, como se disse, são vários os discursos que se encontram dentro da teia textual tecida pelas metáforas que são as superfícies linguísticas do símbolo. No entanto, na análise do texto poético, é preciso ir além do plano discursivo, pois, de acordo com Schulman (2006, p. 197), os Estudos Culturais “buscam investigar de forma intensiva os significados da experiência humana, na medida em que eles se efetivam na linguagem [...]”. Sendo assim, a leitura da poesia não pode esquecer a preocupação com a questão estética, uma vez que, como uma forma particular da linguagem, o texto poético utiliza-se de recursos estilísticos variados, como os versos, os sons, os ritmos, as rimas, as figuras em geral, na busca pela perfeita correspondência entre o vocábulo selecionado para a construção do poema e o efeito sensorial produzido pela linguagem, contribuindo para a melhor percepção do sentido do texto.

Na poesia, mais que em qualquer outro texto, todos os elementos formais, como a escolha vocabular, a escolha da forma como o texto se apresenta, a escolha do título, dos elementos fonoestilísticos, entre outros recursos estruturais, fazem com que o sentido do texto chegue ao leitor de forma especial, sendo que, conforme já se destacou, é através desse “como” se diz que “o que” é dito é possível. Nesse

sentido, todos esses elementos precisam ser considerados por todos aqueles que se dedicam à análise poética.

Com os Estudos Culturais, observa-se, assim, a disposição de pensar a literatura para além das análises puramente estéticas, passando a considerar o estudo literário de forma relacional e interdisciplinar investigando as obras e os textos da literatura associados a outras áreas do conhecimento como o diálogo com a própria tradição poética, os textos sagrados, especialmente do Cristianismo, o cientificismo e a filosofia schopenhauriana, entre outras, no sentido de observar, na arte, a representação de múltiplos aspectos socioculturais presentes na vida do ser humano e que o impactam profundamente. Sendo assim, ao relacionar ao estudo do texto poético às contribuições de outras áreas do conhecimento, visa-se ampliar suas possibilidades de apreensão do significado do texto.

Considerando-se que o poeta se coloca entre o imaginário e o real, através da poesia, das imagens simbólicas presentes em suas metáforas, sente-se que o indizível tornou-se possível, sente-se prazer estético e, ao mesmo tempo, se é chamado a refletir sobre a realidade, percebendo que nela não se realiza uma simples imitação, conforme quer Platão (2006) no livro X de sua “República”, mas há, no poema, uma representação transmutada de algo dito de uma forma que a simples linguagem cotidiana seria incapaz de transmitir. Sobre essa relação entre o real e sua representação poética, os estudos de Costa Lima sobre a *mímesis* de representação e de produção são esclarecedores.

Como se sabe, muito já se falou sobre a questão da *mímesis*. No entanto, interessa, no presente trabalho, a noção de *mímesis* na modernidade, a qual difere da idéia platônica reducionista que vê, nela, apenas uma simples e perigosa imitação do real em detrimento do discurso filosófico, único considerado verdadeiro e promotor do bem na sociedade. Nesse sentido, conforme assinala Costa Lima,

A *mímesis*, se ainda cabe insistir, não é imitação porque não se confunde com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um *significado*, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a *mímesis* continue a ser *significante* perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro *significado*. Ou seja, se como dissemos, o produto mimético é um dos modos de estabelecimento da identidade social, ele assim funciona à medida que permite a alocação de um significado, função da semelhança que o produto mostra com uma situação vivida ou conhecida pelo receptor, o qual é sempre variável. (COSTA LIMA, 2003, p. 45).

O trecho permite compreender que, para esse autor, a *mimesis* promove a possibilidade de apreensão da obra por parte do receptor por lhe proporcionar vislumbrar, na obra, a sua ponte com o real, ou seja, os pontos em que se assemelha ao real. É nessa possibilidade de identificação social com o produto mimético que o leitor poderá conferir um significado e a esse produto. No entanto, no produto mimético, no caso específico do interesse do presente estudo a obra poética, não traz a simples imitação, mas possibilita ao leitor fazer uma nova leitura desse real, pois, nela, o leitor se identifica, mas percebe que está diante de um novo quadro, ou seja, a literatura permite a apreensão de novos significados diante daquilo que ela apresenta.

O poeta é então não o mero reproduzidor, mas o construtor de um mundo coerente, um mundo feito de linguagem, pois segundo Ricoeur (1995, p. 100), representar “não é imitar no sentido de assemelhar-se a ... ou de copiar”, pois a obra se constitui buscando apagar o mundo, mas isto apenas ocorre na medida em que ela mesma constrói um outro mundo, um mundo ficcional que, de acordo com Costa Lima (2000, p. 202) não é simples reflexo do mundo empírico, uma vez que apresenta semelhanças e diferenças em relação ao real, pois,

Na medida em que tudo na obra emigrou da realidade, a sua privação não equivale à sua ausência de realidade, mas sim à sua metamorfose. Essa metamorfose se cumpre precisamente pela representação-efeito. Ela é impossível sem o olho da mente que converte em visível os vazios que ali estavam em estado de latência (COSTA LIMA, 2000, p. 202).

O mundo criado na obra parte do real, mas de forma específica, de forma transmutada, pois na *mimesis*, existe uma semelhança não reduplicadora, ou seja, a semelhança é necessária para que ocorra a recepção de uma obra, pois de acordo com Costa Lima (2000, p. 18) “é próprio da verossimilhança tornar visível” e, para tanto, é preciso que o produto mimético tenha, no mínimo, um lastro de contato com o mundo. No entanto, a semelhança não significa necessariamente, uma reprodução, pois não há uma cena primeira que será “imitada” pela obra, mas ela está envolta nos parâmetros culturais diferenciados que assumem a função de balizas (COSTA LIMA, 2000, p. 23).

A *mimesis*, de acordo com esse autor, produz a verossimilhança necessária para que o produto mimético não seja visto como um mundo paralelo, não identificável, ao qual o leitor não terá nenhum acesso, ou seja, é a ponte

estabelecida entre o mundo empírico e o mundo ficcional que permite ao leitor a apreensão da mensagem do texto literário. Importante destacar que “a *mímesis*, em sua relação com a realidade se vê como uma rua de mão dupla: ela não só recebe o que vem da realidade, mas é passível de modificar nossa própria visão da realidade.” (COSTA LIMA, 2000, p. 25).

Discordando da visão reducionista da *mímesis* enquanto *imitatio* e considerando a literatura moderna como a representação não mais de um sujeito solar, mas de um sujeito fraturado de acordo com a 3ª crítica kantiana, bem como direcionando suas considerações para a lírica, Costa Lima destaca dois tipos de *mímesis*: a *mímesis* de representação, e a *mímesis* de produção. É no diálogo entre a cena orientadora e a cena segunda, que acontece a estruturação da *mímesis* da representação e *mímesis* da produção, sendo que, na primeira, a semelhança é o vetor principal, enquanto que, na segunda, o vetor que predomina é o da diferença. Para entender melhor a diferença entre as duas formas é importante destacar a ideia da representação-efeito que, segundo o autor é

um fenômeno que liga, não deterministicamente, o sujeito receptor com a coletividade a que se integra, por seu horizonte de expectativas. O efeito poderá consistir na própria rejeição desse horizonte. Mas a própria rejeição ainda seria prova de sua presença. (COSTA LIMA, 2000, p. 116)

Na *mímesis* de produção, a representação-efeito é menos evidente, pois a obra desafia as expectativas gerais. Nesse tipo, “a apresentação da cena se faz pela mais flagrante transgressão do “horizonte de expectativas” do receptor”. (COSTA LIMA, 2000, p. 317). Como se percebe, *mímesis* de produção exige mais do leitor, pois ele precisa antes se dar conta de que a obra transgride sua própria expectativa. Um exemplo destacado pelo autor é o da transformação, no plano da linguagem, do onzeiro em onça no conto “Meu tio o lauretê”, de Guimarães Rosa. O diferencial desse tipo de *mímesis* está “na transformação das referências com que a obra é recebida em referências que nela mesma se constituem, transformação, portanto efetivada pela própria linguagem, ajudada pela memória do leitor que a atualiza” (COSTA LIMA, 2000, p. 321).

No plano poético, o autor destaca como exemplo dessa forma de *mímesis* de produção, na literatura brasileira, a poesia de Sousândrade que, até os dias atuais, desafia seus leitores pela dificuldade em se observar o horizonte de expectativa que

serve de referência para a mesma, gerando dificuldades para o leitor conseguir construir uma identificação com essa obra. Por esses motivos, segundo Costa Lima, esse autor é considerado muito difícil a ponto de ser evitado pelos professores de literatura os quais sentem dificuldades em analisar essa obra pelo seu alto grau de afastamento do real.

Quanto à *mímesis* de representação, o autor dirá que ela é o tipo mais usual, não podendo confundi-la com o re-presentar uma cena do mundo, nem com o atualizar um horizonte de expectativas como se fosse um teste projetivo, ou seja, embora parta do real, ela não é um reflexo, um espelho, uma projeção desse real na obra, mas uma representação transmutada dele, representação que se aproxima mais do real que na *mímesis* de produção, pois nela o horizonte de expectativa não é tão fortemente transgredido. Importante lembrar que não sendo uma simples imitação do real, a *mímesis* se opõe ao simplesmente falso e se torna produtora de verdade, pois, especialmente no caso da *mímesis* de produção, ela apresenta a verdade da obra de arte que pode se assemelhar a verdade do mundo real, mas dela também diverge por produzir sua verdade própria.

Sendo assim, observa-se que a semelhança e a diferença em relação ao mundo empírico devem ser consideradas ao se pensar na leitura da representação literária. É considerando essas duas formas de *mímesis* que o presente trabalho faz uma leitura em que se busca observar, também, um caminho que aponte para a representação do amor na obra de Augusto dos Anjos, entendendo que a representação do amor, nessa obra, será enfocada não enquanto um “reflexo” das variadas concepções de amor que se têm nas mais distintas culturas, ou nos diversos momentos históricos que antecederam essa obra, mas como uma representação sempre transmutada, pois, apesar de fazer sempre uma ponte com o real, a obra literária pode não apenas representar um real, mas apresentá-lo revelando, assim, sua própria visão particular e distinta do real.

O mundo da obra, mundo feito de linguagem, é um mundo recriado e assim deve ser entendido. Diante do exposto, sobre como se pensará a construção da representação do amor na obra augustiana, o presente trabalho, considerando as concepções de amor presentes no período em estudo e a análise dos poemas selecionados, busca observar, também, ao fazer a leitura da literatura em diálogo



com outros saberes, em que medida a poesia augustiana se apresenta enquanto uma *mímesis* de representação ou uma *mímesis* de produção.

No que se refere à estrutura, o presente trabalho se constitui de três capítulos. No primeiro, intitulado **As múltiplas faces do amor: o sentimento amoroso no século XIX**, faz-se um percurso teórico das concepções do amor no século XIX, na Europa, partindo-se da observação da configuração da vida privada e do papel da mulher naquela sociedade, com base nos estudos de Hunt (2009), Corbin (2009), e Lins (2012b) entre outros, enfatizando as concepções de amor romântico com base nos estudos de Stendhal (1958), Paz (1994), Lázaro (1996), Freire Costa (1999) e Rougemont (2003) e suas influências, tais como a concepção de amor cortês do século XII, à luz dos estudos de Spina (1996) e Capelão (2000), entre outros; a concepção de amor sagrado de base cristã, conforme os estudos de Kristeva (1988) e Kierkegaard (2007); a concepção platônica do amor, conforme Platão (1986); a concepção de amor na filosofia schopenhauriana e a concepção materialista do amor na literatura Realista e Naturalista, nas quais se verifica a influência do cientificismo, com base nos estudos de Darwin (2008a e 2008b), Haeckel (1947) e Sodré (1965), entre outros. A escolha por se trabalhar com os estudos do filósofo e teólogo dinamarquês Søren Kierkegaard e do filósofo alemão Arthur Schopenhauer se deu por dois fatores: No caso desse primeiro autor, por considerar que a representação de amor na poesia augustiana dialoga, intimamente, com a concepção cristã e, sendo ele o mais competente filósofo do Cristianismo no século XIX, considerou-se importante observar sua visão acerca das obras do amor, nessa perspectiva. No caso de Schopenhauer, como se sabe, o poeta paraibano é considerado, ao lado de Machado de Assis, como um de seus leitores mais famosos no Brasil. Além de citar nominalmente esse filósofo em alguns de seus poemas, como em “O meu nirvana”, o poeta se aproxima várias vezes e “conscientemente, de sua cosmovisão, num diálogo que muitas vezes confunde as fronteiras da literatura com as da filosofia.” (BARBOSA, 2005, p. 09).

No segundo capítulo, **Eros nos trópicos: o amor no Brasil oitocentista**, se observa a influência europeia, através da presença do povo português no país no século XIX, no que se refere, especialmente, à construção do imaginário cultural e amoroso do Brasil colônia até o século XIX, momento no qual se observa a influência do amor idealista romântico, bem como do amor materialista, sendo, no

entanto, reformulado considerando-se as especificidades das novas formas de vivências proporcionadas pelo contato entre os brancos europeus, os nativos e os negros africanos que construíram novas relações e novas formas de viver e cantar esse sentimento, conforme apontam os estudos de Freyre (2006a, 2006b e 2006c) e Priore (2011a e 2011b), entre outros.

No terceiro capítulo, intitulado **Do amor na poesia augustiana: a arquitetura do amor no “Eu”**, tem-se uma discussão acerca da modernidade da poesia augustiana, com base nos estudos de Gullar (1978), Costa Lima (1968), Friedrich (1991), Adorno (2006), Mano (2002) e Paz (2012 e 2013), entre outros. Faz-se um percurso considerando o lugar do amor na fortuna crítica do poeta, considerando-se qual a percepção que a crítica assume em relação a essa presença na poesia augustiana desde a publicação do “Eu”, em 1912, até os dias atuais. Em seguida, passa-se à análise dos poemas. Como se sabe, no “Eu” tem-se 14 poemas nos quais o vocábulo amor está presente. No entanto, optou-se por analisar, na íntegra, apenas 11, sendo seis sonetos, a saber: “Idealismo”, “Último credo”, “Vozes da morte”, “Ill soneto dedicado ao pai morto”, “Vandalismo” e “Contrastes” e cinco poemas longos: “Versos de amor”, “A Ilha de Cipango”, “Queixas noturnas”, “Insônia” e “Barcarola”. Aos outros três poemas nos quais esse vocábulo está presente se fará menção na análise dos poemas acima mencionados, por considerar que, neles, a ideia de amor corrobora com as idéias já observadas nos poemas analisados na íntegra e também por não assumirem uma presença de destaque considerando-se a totalidade do poema, são eles: “Monólogo de uma sombra”, “As cismas do destino”, e “Gemidos de arte”.

A sequência em que os poemas se encontram no corpo desse trabalho não segue a sequência encontrada no “Eu”, pois optou-se por analisar, inicialmente, os sonetos e, em seguida, os poemas longos, com exceção do soneto “Contrastes” que, por uma questão temática, considerou-se mais relevante que sua leitura figurasse após os poemas longos. Além desses poemas, num segundo momento se fará menção a poemas nos quais, embora o vocábulo amor não esteja presente, se pode observar que as idéias mimetizadas sugerem, de alguma forma, a manifestação do sentimento amoroso.

Após a análise dos poemas, observou-se que, nessa poesia, o amor assume diferentes concepções, num diálogo com as visões presentes no século XIX, ou

seja, essa poesia dialoga tanto com a noção idealista do amor romântico, quanto com as noções de amor sagrado de base cristã e materialista, influenciado pelo cientificismo da época, pois, nessa poesia, o eu-lírico aponta para duas concepções em relação ao amor, pois, num determinado momento, ele renega o amor carnal e exalta o amor sagrado, espiritual e, noutro, afirma que os desejos carnis que rejeita não são, de fato, amor, demonstrando uma dupla percepção diante não do amor, sentimento que acredita está acima dos desejos carnis, mas considerado de um lado, o sexo e a poesia que o canta como sendo sinônimo de amor e, do outro, o amor como algo espiritual, transcendente, que é exaltado em sua poesia.

Nesse sentido, verifica-se que a representação do amor, nessa poesia, representa uma rejeição a visão de amor romântico atrelado, geralmente, a figura feminina, retratada ou como a mulher pura, inacessível e bela ou como a mulher sensual, sendo que, na poesia augustiana não há a exaltação da percepção amorosa como sendo um amor do casal, mas como um sentimento que inclui a ideia de amor pela humanidade, no entanto, por outro lado, essa poesia pode ser considerada ainda mais idealista que a concepção romântica do amor, pois esse sentimento é visto como essência, como algo sagrado, acima da carne, puro e impalpável.

Observa-se, ainda, que, embora na poesia augustiana se verifique a manifestação de uma postura contrária a visão materialista de amor considerado enquanto sinônimo de instinto sexual, rejeitando a visão científica que vigorou na segunda metade do século XIX e influenciou a representação do amor na literatura Naturalista, rejeição que se observa na negação da percepção do amor como sinônimo de sexo, bem como na opção por cantar apenas o “amor verdadeiro”, essa poesia inova ao assumir uma postura que se aproxima da visão científica da época ao conceber o amor como “Éter”, como “substância fluida”, conforme se verifica no poema “Versos de amor”, transformando o amor na própria matéria de que é feita o universo e colocando-o, ao assim proceder, num patamar ainda mais alto que a concepção sagrada que vê esse sentimento como sendo o próprio Deus que criou o universo, pois, considerando o amor como “Éter”, como “substância fluida”, ele afirma que o amor é a essência de toda a existência, independente da existência de um casal, independente da existência de um deus, o amor é tudo e está em tudo o que permite apontar para essa concepção como sendo uma mimesis de produção,

na qual, conforme se observou, o vetor que predomina é a diferença, pois, comparando-se essa concepção de amor com aquelas observadas no século XIX, pode-se afirmar que, antes de Augusto, não se tem a representação poética dessa concepção amorosa no âmbito da literatura brasileira.

A pesquisa possibilita a afirmação dessa poética como uma poesia da vida, da vida em todas as suas nuances, da vida em sua completude, com todos os seus contrastes. E, assim como, na vida, o amor se faz presente e assume uma grande importância para a grande maioria das pessoas, nessa poética, o amor também está presente e essa presença, conforme se demonstra na leitura dos poemas, assume uma importância indiscutível para a compreensão da mensagem global do “Eu”, esse livro imortal.

## **CAPÍTULO I**

---

### **AS MÚLTIPLAS FACES DO AMOR: O SENTIMENTO AMOROSO NO SÉCULO XIX**

O amor nasce da imaginação expressa em palavras.  
(Ana Maria Machado)

Sentimento aclamado universalmente como um dos mais sublimes, considerado, por todos, como algo bom e necessário a uma vida plena, o amor é, muitas vezes, compreendido como o único e verdadeiro sentido da vida. De acordo com Lázaro (1996), o amor é mesmo considerado o signo maior da felicidade humana, visto como uma experiência sagrada para a grande maioria das pessoas. Amar e ser amado é um dos grandes objetivos do indivíduo que considera a possibilidade de vivência desse sentimento como motivo principal de sua existência.

Observa-se que o amor sobrevive ao tempo, ultrapassa espaços, classes sociais, distintas culturas, e permanece sendo intensamente cantado pelos poetas ao longo dos séculos. Mesmo que escrito a partir de uma experiência individual de sofrimento amoroso, um poema de amor encanta aos que o leem de uma forma que esse leitor apreende seu sentido através de um processo de identificação que ultrapassa tempo e espaço. Sendo assim, é possível afirmar que o amor é um sentimento que pode ser compreendido à luz da teoria junguiana do “inconsciente coletivo”, ou seja, o sentimento amoroso ultrapassa o individual, uma vez que, em momentos e espaços distintos, os seres são capazes de apreender a ideia desse sentimento, e assim, inconscientemente, ele é partilhado pela humanidade como um todo.

Na atualidade, sabe-se que muitos são os meios de comunicação em geral que reforçam essa ideia de valorização do amor, através de propagandas televisivas, telenovelas, bem como diversos programas em geral, tanto de televisões, quanto de rádios, nos quais se observa a presença constante de temas amorosos como centro temático das discussões. Até mesmo nas modernas redes sociais vê-se não apenas a super valorização do amor nos discursos que reproduz, mas também a possibilidade de busca pela “alma gêmea” que ganha novas configurações através da ampla possibilidade de comunicação aberta pelos variados sites de relacionamento disponíveis pelo mundo virtual dessas redes.

Nas artes, em geral, se observa a forte valorização desse sentimento, seja pelo lugar que ocupa nas letras de inúmeras músicas, bem como enquanto centro temático de muitas das narrativas no cinema atual, as quais corroboram para o fortalecimento dessa visão acerca do amor, além de sua representação em outras

formas de artes, como as artes plásticas e cênicas que também reforçam um espaço privilegiado ao sentimento amoroso e que é sempre bem aceito junto ao público em geral.

No entanto, o que é o amor? Um sentimento natural, inerente ao ser humano? Um sentimento sempre considerado de forma positiva? Quais são as características específicas desse sentimento que o distingue de outros como a amizade ou a paixão? De onde vem essa super valorização do amor que ocorre nos dias atuais? Ela sempre existiu? Aconteceu em todas as épocas, em todas as culturas? E, se aconteceu, foi sempre da mesma forma como acontece na atualidade? Que caminhos percorreu esse sentimento até assumir a configuração atual?

Observa-se que, nos mais variados momentos da história da humanidade, muitos são os estudos que se debruçam sobre a tentativa de elaboração de um conceito para o amor e verifica-se, através desses estudos, que o amor não assume uma face única. Há os que se debruçam sobre o “amor cortês”, o “amor romântico”, o “amor platônico”, o “amor sagrado”, o “amor erótico”, o “amor fraternal”, o “amor instinto”, o “amor compaixão”, entre outros, o que torna mais complexa a tarefa de pensar uniformemente sobre esse sentimento. Há ainda aqueles que, a exemplo de Conche (1998), falam em “amor verdadeiro”, um sentimento que, segundo esse autor, é a melhor coisa que pode acontecer a um ser humano, sendo mesmo mais forte que a própria morte, pois, conforme o autor, “A morte é o muro intransponível contra qual se chocam todos os projetos. Todos? Sim, se estivermos sós: esta é a sanção do egocentrismo, do egoísmo. Mas, graças ao amor, não estamos mais sozinhos. E a morte, ao menos na escala humana, é vencida” (CONCHE, 1998, p. 26).

O amor é destacado pelo autor como sendo um sentimento que “vai além da beleza dos corpos, procurando ouvir se há consonância entre a beleza que cada um pode ver e outra, a beleza da alma, do espírito, que só se revela pouco a pouco, pela interpretação das palavras e dos atos” (CONCHE, 1998, p. 27), sentimento que não se desvincula da razão e do desejo de se doar ao outro, de proteger e buscar o bem daquele a quem se ama, destacando, assim, a diferença entre o sentimento “amor” e o sentimento “paixão” que, para esse autor, é algo passageiro, que “rouba tempo de nossa vida, rouba-nos a vida e nos dá em troca um delírio” (CONCHE, 1998, p. 27).

A exemplo de Conche (1998), muitos são os pensadores, os críticos e os poetas que se preocuparam em conceituar o amor, entre eles, destacam-se os estudos de Sthendhal (1958), Guynon (1985), Roncière (1985), Bernos (1985), Hesíodo (1986), Platão (1986), Kristeva (1988), Paz (1994), Lázaro (1996), Damazo (1998), Freire Costa (1999), Capelão (2000), Rougemont (2003), Machado e Scliar (2009), Kierkegaard (2007), Priore (2011a), Meneses (2007), Schopenhauer (2004 e 2005), entre outros, os quais serão contemplados de agora em diante, uma vez que, objetivando-se fazer uma leitura da representação do amor na poética de Augusto dos Anjos, torna-se necessário realizar um breve percurso que considere as múltiplas significações assumidas pelo significante amor no século XIX e início do século XX no Ocidente, englobando os aspectos filosófico, psicológico e literário, focalizando, dessa forma, não apenas os discursos produzidos sobre o amor nesses séculos, mas também aqueles produzidos em tempos anteriores e que mantém íntima relação com as concepções de amor difundidas ao longo do século XIX e início do século XX.

### 1.1 ASPECTOS DA VIDA PRIVADA NO SÉCULO XIX: O AMOR E A FIGURA FEMININA

Sabe-se que o conceito de amor é uma construção sociocultural que sofre modificações com o passar do tempo e conforme as especificidades do espaço e da sociedade em que se desenvolve. Sendo assim, torna-se importante considerar quais os significados que se desenvolveram sob o significante “amor” no século XIX e início do século XX, tanto na Europa, quanto no Brasil, pois essas noções lançarão luz sobre a forma de se compreender a representação do amor na poesia de Augusto dos Anjos, poeta que viveu e escreveu sua obra no final do século XIX e início do século XX. Considerar a(s) face(s) do amor, nesse período, permitirá observar se na obra augustiana há uma representação dos conceitos relacionados ao amor nessa época, a exemplo do amor romântico idealizado, do amor materialista considerado enquanto sinônimo de simples instinto sensual, do amor amizade, do amor compaixão ou apresentação de uma concepção diferente daquela(s) disseminadas em seu contexto sociocultural.

Antes de se debruçar sobre as concepções de amor que se desenvolveram no período, torna-se necessário observar o desenvolvimento da vida privada e,



especialmente, o papel da figura feminina nesse século, uma vez que o amor é, quase sempre, representado, na literatura em geral, numa íntima relação com a figura feminina, a qual é representada, muitas das vezes, no período em estudo, como objeto do amor masculino. Ora, considerando o amor enquanto manifestação de um sentimento íntimo do ser humano, torna-se importante reconhecer quais os aspectos da vida privada, no período, com destaque para o papel assumido por aquela que será considerada enquanto a figura central do sentimento amoroso, especialmente do amor romântico, concepção que se une a figura feminina a partir da fundação da ideia do amor cortês na lírica trovadoresca do século XII, quando se observa que o papel social da mulher, conforme se verá, apontará para uma nova possibilidade de se compreender o sentimento amoroso.

O século XIX nasce com uma enorme desconfiança diante da ideia de vida privada. Após a Revolução Francesa, tudo que fosse considerado como pertencente à esfera do privado era considerado como uma possibilidade de traição contra a nação e, portanto, deveria ser dominado pelo poder público, ou seja, pelo Estado. Nesse sentido, todas as nuances da vida do indivíduo deveriam ser transparentes e postas a público e, dessa forma, “os modelos de vida privada no século XIX dificilmente se separam dos espaços nacionais”. (PERROT, 2009, p. 17).

Entre os efeitos da Revolução sobre a vida privada pode-se destacar a secularização do casamento, a criação do divórcio e a limitação do poder paterno, medidas que fizeram com que o Estado passasse a garantir direitos individuais, promovendo uma total influência do público no privado em detrimento do poder da Igreja e da família sobre o indivíduo. No que concerne à família, fronteira entre o público e o privado, ocorre uma maior valorização da vida pública, sendo a figura masculina exaltada enquanto representante, por excelência, dessa esfera, enquanto a mulher ficava totalmente relegada à vida doméstica e considerada como ser incapaz de exercer, com eficácia, as atribuições da vida pública.

Como o Estado passou a intervir de forma direta no poder da Igreja, a esfera religiosa passou a ser predominantemente uma esfera feminina, enquanto os homens frequentavam, cada vez mais, os cafés e tavernas da cidade, promovendo uma separação entre as atividades e os espaços considerados masculinos e femininos, sendo que, no âmbito da vida pública, apenas o espaço religioso era permitido ser frequentado pela mulher e, mesmo aí, a dominação masculina se estenderá.

Entender esse duplo padrão se torna importante para se entender a concepção amorosa do período, pois as divisões dos papéis femininos e masculinos serão, muitas vezes, consideradas no que se refere à elaboração de uma ideia sobre o sentimento amoroso e sua modificação com o tempo.

De acordo com Hunt (2009, p. 23), “A mulher era tida como a representação do privado, e a sua participação ativa como mulheres em praça pública era rejeitada por praticamente todos os homens”. Dá-se, então, a supressão das associações femininas e uma redução absurda do lugar feminino no espaço privado, supressão essa motivada pelo entendimento de que a participação da mulher na vida pública significaria o fim da família a quem ela deveria se dedicar totalmente. Os papéis assumidos pelos diferentes sexos na sociedade são, no século XIX, rigidamente delimitados e justificados pela diferença biológica enfatizada pelos discursos políticos e, até mesmo, pelo discurso médico da época, que afirmava ser a mulher um ser biologicamente frágil que devia ser protegida do mundo exterior e que a sua única finalidade na vida seria criar os filhos.

Obviamente, a vinculação da figura feminina à vida privada ocorreu igualmente em séculos anteriores, mas foi no século XIX, especialmente na primeira metade desse século, que as mulheres “ficaram relegadas à esfera privada a um grau até então jamais conhecido” (HUNT, 2009, p. 45). Foi nas primeiras décadas desse século que ocorreu uma separação mais nítida entre o lugar doméstico feminino e o lugar público masculino.

Nesse panorama de rígidas distinções entre homens e mulheres, se verificará que as concepções de amor serão diferentes para homens e mulheres, pois, enquanto para o homem ele era mais um ideal a buscar na vida, para a mulher, era o único, a razão e o centro de sua existência. Assim, o casamento figura como a única aspiração na vida da mulher e, ao contrário do que ocorre com o homem, mais livre do ponto de vista não apenas social, mas também sexual, será através dele que ela tentará suprir suas expectativas amorosas.

De uma maneira geral, pode-se considerar que o pudor foi a nota dominante do século XIX, na Europa. A era vitoriana (1837-1901), na Inglaterra, figura como uma das mais castradoras no que se refere às questões sexuais. No entanto, não é apenas na Inglaterra que os ideais de repressão serão difundidos como a postura a ser seguida, mas esses ideais se espalham por toda a Europa. No reinado da rainha

Vitória, houve uma falsa identificação dos segmentos dominantes da sociedade com o celibato forçado da rainha, que perdera seu esposo, o príncipe consorte, em 1861 e, após ter vivido uma vida sexual vigorosa até os 40 anos de idade, após a morte de seu companheiro, impôs a seus súditos, apoiada pela igreja e demais segmentos dominantes, uma moral sexual amplamente castradora:

Além da grande influência, a atuação da rainha é quase folclórica em função dos absurdos que impôs a seus súditos. Antes de mais nada, um retrocesso: voltou-se à Idade Média, ao estilo trovador e aos amores medievais, mulheres inacessíveis e paixões sublimes. Tradução vitoriana: Uma mulher honesta não pode gozar. “A força brutal do desejo sexual é desconhecido pela mulher honesta”, pregava a rainha. (LINS, 2012b, p. 105)

Nesse sentido, o casamento passou a ser considerado como o meio mais favorável para o regime sexual insistentemente apregoado, na época, como sinônimo de saúde e bem estar espiritual, moral e físico. Tanto os médicos, quanto os novos sacerdotes, sacralizaram o casamento como o regularizador das energias, visto como a forma mais efetiva para evitar as perigosas relações dos bordéis, considerados enquanto os destruidores da raça.

Os indivíduos eram aconselhados a reprimir seus instintos sexuais e tanto o sexo fora do casamento, como a masturbação e a homossexualidade, eram considerados como pecado pelo discurso religioso bem como enquanto causadores de doenças e, até mesmo, de morte, pelo discurso médico da época (LAQUEUR, 2001). Sendo assim, as pessoas deviam regrar até as suas práticas sexuais dentro do casamento para que pudessem gozar de boa saúde. Ao homem, era considerado normal um maior apetite sexual, mas à mulher, qualquer forma de demonstração de desejo era considerada imoral, pois ela devia ser casta e assexuada.

Afirmações como “O útero predispõe a mulher naturalmente à domesticidade” e “a natureza justifica a dominação masculina” eram indiscutíveis na época e foram energicamente difundidas durante o século XIX. Obviamente, inúmeros discursos foram produzidos sobre as diferenças sexuais e, conseqüentemente, sociais, entre homens e mulheres, alguns até mesmo considerando que essas diferenças eram restritas ao corpo e não podiam ser tomadas como base para as distintas posições sociais, mas predominavam os discursos tanto médicos, quanto políticos e intelectuais que reforçavam a incapacidade natural da mulher para assumir capacidade cívica (LAQUEUR, 2001).

A noção de pudor, no período, era tão forte que, no plano da linguagem, palavras relacionadas aos aspectos da sexualidade humana passaram a ser substituídas por outras mais evasivas. De acordo com Lins (2012b), para se referir a uma mulher grávida, dizia-se que ela estava em “estado interessante” ou que se achava em “visita interior” e os testículos eram denominados “membros privativos”. Até mesmo as práticas médicas eram moldadas considerando o pudor: para descrever os locais de dor em seu corpo, as mulheres apontavam para um ponto semelhante numa boneca, no intuito de evitar qualquer gesto deslegante ou indelicado e, até mesmo “durante o parto, o médico trabalhava às cegas, as mãos sob um lençol para não ver os órgãos genitais da mulher” (LINS, 2012b, p. 109).

Outra demonstração da força do pudor no período, diz respeito à forma como se concebe a ideia de nudez. Conforme Corbin (2009), uma vez que as boas maneiras proibiram, por muito tempo, que uma moça se admirasse nua, mesmo que através dos espelhos de sua banheira, existiam, na época, pós especiais com a missão de turvar a água do banho, de forma a prevenir que ela observasse sua nudez, o que se considerava uma vergonha. De acordo com esse autor, será o estímulo erótico da imagem do corpo, exacerbado por tamanhas proibições que frequentará a sociedade, sociedade essa que “enche os bordéis de espelhos antes de pendurá-los, tardiamente, na porta do armário nupcial” (CORBIN, 2009, p. 395).

É ainda no século XIX que aparece o modelo do duplo padrão feminino. Sabe-se que, durante quase toda a história do Cristianismo, a mulher foi considerada um ser inferior e demoníaco, responsável pelo mal da humanidade, e renegada por sua natureza propensa ao pecado. Durante os primeiros anos do Cristianismo, salvo raras exceções, a fuga de diante da figura feminina representava o ápice da busca pela maior aproximação com o sagrado e o ascetismo e, depois dele, o celibato, pouco a pouco, foi se tornando um dever de todo aquele que demonstrasse inclinação para a direção da vida religiosa (BROWN, 1990).

Sendo assim, o amor carnal era considerado como um mal, pois colocava diante do homem o perigo do afastamento dos desígnios de Deus. É nesse sentido que, nos primórdios do Cristianismo, segundo Brown (1990), a renúncia sexual dominou de tal forma a consciência dos indivíduos que todo e qualquer contato com a figura feminina representava o maior perigo para aquele que queria seguir os desígnios do espírito, pois a mulher era considerada um ser traiçoeiro e a vida

espiritual devia ser vivida em detrimento do esmagamento da vida carnal, uma vez que, conforme os ensinamentos paulinos, o corpo humano passa a ser considerado o templo do espírito. Logo, de acordo com Paulo, o 13º apóstolo, o prazer corporal levava ao abismo, enquanto que uma vida voltada exclusivamente para o desenvolvimento espiritual, incluindo necessariamente a manutenção da virgindade, levava à vida eterna.

Dessa forma, a mulher era considerada um ser sem valor algum e a mulher casada, especialmente, era ainda mais destituída de valor, e devia ser dominada por seu marido de forma a evitar que sua maldade e sua propensão natural para o pecado, pudesse ser a causa da desgraça da família. Esse era o padrão feminino que persistiu durante muito tempo na Europa.

Durante o século XIX, empreende-se uma mudança: a figura feminina passou a ser considerada através de um duplo padrão: de um lado a mulher casta, santificada, assexuada, rainha do lar e cuja atividade sexual, totalmente regradada, devia ter como finalidade apenas a procriação e, de outro lado, emergia a figura da prostituta que passava a receber toda a carga pejorativa do feminino. Considerado um ser pútrido, cujo odor indicava a perversão moral, ela é associada ao lixo, pois ajudava a expulsar o excesso de líquido espermático que poderia fazer a sociedade apodrecer.

A prostituta, considerada como “o mal necessário”, passa a desempenhar um papel importante na sociedade europeia oitocentista para a manutenção da ideia de família sagrada, pois permitia aos homens reprimir a sexualidade de suas esposas sem necessitarem se abster de viver uma vida sexual ativa na alcova, permitia, ainda, que o jovem ainda sem idade de casar pudesse se dedicar ao desenvolvimento de sua vida profissional sem precisar se abster das recreações com o sexo oposto, bem como ajudava na manutenção da virgindade das filhas casadouras das famílias abastadas. Dessa forma, a família, no século XIX, era considerada sagrada e o leito conjugal como o altar das celebrações legítimas, sendo que, nele, a mulher devia, durante o ato sexual, permanecer simplesmente deitada, imóvel e se mostrar indefesa e assexuada.

Com o passar do século XIX, a mulher foi sendo cada vez mais vigiada e sua liberdade mais cerceada e, uma vez que a vida doméstica era considerada muito importante para ser relegada nas “mãos das mulheres, seres tão fracos” o homem

dominava todas as decisões a serem tomadas (PERROT, 2009). Embora o discurso comum aponte a mulher como a rainha do lar, é o homem quem domina a casa e todos que nela habitam e, de certa forma, é ele quem traz o filho à vida, pois a existência humana só era considerada a partir do momento em que o filho era registrado pelo pai e ganhava o nome deste.

Conforme se observa, a vida privada era vivida de forma distinta por homens e mulheres. Sendo assim, o motivo de o amor ser igualmente compreendido de forma diferente é compreensível: como a mulher não tinha espaço para se desenvolver em outras áreas, o sentimento amoroso acabava tomando uma grande dimensão em sua vida, pois ela era refém da vida privada e lançava, sobre o casamento, todas as suas expectativas. Já o homem via no casamento apenas a possibilidade de constituição de uma família, pois o amor não era considerado um sentimento central na sua vida e, mesmo que assim pensasse ele podia, caso desejasse, viver com a esposa apenas para formar a família e ter uma amante ou visitar uma prostituta para sentir, ao lado delas, o prazer e o sentimento amoroso.

Uma mudança importante nos casamentos ocorre no século XIX, especialmente a partir da segunda metade: há uma maior relutância das meninas em se casar com os homens escolhidos por seus pais, especialmente aqueles muito velhos e uma onda de “assassinatos por amor”, resultados de pedidos de casamentos negados, leva a se questionar a poder coercitivo dos grupos sobre o indivíduo. Percebe-se que, apesar da paixão ser objeto de reprovação das famílias, na segunda metade do século, aumenta cada vez mais o número de pessoas que desejam convergência entre a aliança e o amor, o casamento e a felicidade.

De acordo com Perrot (2009), o desejo de casamentos por amor não era uma exclusividade feminina, pois muitos homens passaram a querer mais que submissão passiva. Queriam o amor de suas esposas, queriam uma igualdade na relação. Não que o casamento arranjado fosse sempre desprovido de sentimentos, mas a aprovação da família era essencial e, geralmente, essa aprovação só era efetivada considerando-se outras questões tidas como mais importantes tais como a igualdade de fortunas entre os cônjuges.

Na primeira metade do século XIX, as questões de ordem econômicas e sociais ainda pesavam de forma considerável na escolha do companheiro. Conforme aponta Martin-Fugier (2009), os casamentos eram, de fato, arranjados pela família

considerando-se, principalmente no caso das moças, para as quais o casamento era o grande negócio de suas vidas, a importância de se conseguir conquistar um “bom partido” entendido enquanto um homem bem posicionado social e economicamente.

Nesse sentido, as famílias se articulavam para proporcionar meios favoráveis para a efetivação do encontro entre os bons partidos e as suas jovens casadouras. Conforme Martin-Fugier aponta,

A sociabilidade burguesa cria oportunidades de encontro entre os jovens: feiras de caridade, atividades esportivas (tênis ou patinação), saraus dançantes. Os “bailes brancos” são organizados exclusivamente para as moças e os rapazes casadouras – “brancos” porque as moças, que estão debutando no momento, se vestem inteiramente de branco, símbolo da inocência e virgindade. As mães estão presentes para garantir o bom funcionamento geral, avaliar os dotes e comparar os partidos presentes. (MARTIN-FUGIER, 2009, p. 218)

Esses encontros eram importantíssimos considerando que eram através deles que muitos casamentos acabavam sendo efetivados e geravam grande ansiedade para as jovens que, de acordo com a mentalidade da época, deveria se casar exatamente no ano em que fosse apresentada à sociedade, ou, se muito jovem, no segundo ano, pois chegar ao terceiro ano sem ter encontrado um pretendente significava que a jovem havia sido deixada de lado, o que dava início ao nascimento de suspeitas quanto a se sua virtude seria mesmo inatacável, ou se seu dote não seria insuficiente.

Uma das estratégias matrimoniais vigentes no meio da burguesia, desse período, consistia nos casamentos por apresentação nos quais as “casamenteiras” desempenhavam um importante papel. De acordo com Martin-Fugier (2009, p. 219) essas mulheres “eram velhas solteironas, primas ou amigas de famílias da boa sociedade, cujos costumes irrepreensíveis inspiravam confiança. Arranjavam encontros entre jovens que, em sua opinião, decerto combinariam”. São considerados pelas “casamenteiras”, no momento da formação dos pares, bem como pela família dos jovens, entre outros fatores, a respeitabilidade, as rendas, bem como as opiniões, principalmente políticas e religiosas, dos jovens, no intuito de obter uma união realmente duradoura e bem sucedida. Busca-se, assim, os casamentos entre iguais.

Nesse cenário, os sentimentos ainda não ocupavam um papel predominante, pois tudo acontecia muito rápido, sem a possibilidade de muito contato entre os

jovens, embora a jovem, na maioria dos casos, já inicie, corroborando com as novas ideias difundidas pelo amor romântico, a desenvolver uma idealização romântica de seu futuro companheiro no momento em que é oficialmente pedida em casamento por esse. O noivado se desenvolvia da seguinte forma, na primeira metade do século XIX, na Europa:

O rapaz que quer casar deve transmitir sua proposta aos pais da moça por intermédio de uma pessoa amiga. Se a proposta é aceita, seus pais vão apresentar um pedido formal aos pais da senhorita. A partir daí, o pretendente se torna o noivo oficial e é recebido como tal na casa de sua futura esposa. Em sua primeira visita, marca-se a data do jantar de noivado. O jantar se realiza na casa da moça, com as duas famílias presentes. O noivo oferece a aliança nessa noite [...] vai diariamente a casa da noiva para “fazer a corte”. A mãe da moça ou alguém da família assiste a essa conversa. Uma jovem deve se mostrar reservada com o noivo. Não lhe escreve nem recebe cartas sem passar pela mãe. Não lhe manifesta sua ternura com excessiva vivacidade, receando que possa lhe despertar dúvidas sobre seu pudor e estragar o futuro. Os jovens, em princípio, devem aproveitar o período de noivado para conversar e se conhecer melhor. Mas é importante que a noiva se mantenha um pouco etérea, para responder à necessidade de idealização de seu companheiro [...] O noivado dura de três semanas a alguns meses. O prazo de dois meses parece conveniente, sendo frequentemente adorado [...] Durante o noivado, as duas famílias combinam as condições e os dotes e marcam a data da assinatura do contrato. Chegado o dia, os noivos vão ao notário com seus parentes próximos, ou é o notário que vai à casa da noiva. Nos dois casos, o cerimonial é o mesmo. O notário procede à leitura da ata. Os noivos devem assumir um ar distraído: seria indecente que parecessem pensar em dinheiro, em vez de estarem inteiramente entregues a seu amor. O casamento civil e o religioso podem ser celebrados no mesmo dia. Mas geralmente, sobretudo em Paris, onde há o risco de atrasos, o casamento civil é realizado um ou dois dias antes do religioso. (MARTIN-FUGIER, 2009, p. 219-221)

Percebe-se que a ideia de amor romântico é muito mais um ideal que uma prática comum na vida dos casais. Essa configuração sofrerá mudanças, principalmente, após a segunda metade do século XIX. No entanto, uma mudança já era visualizada uma vez que, a partir de agora, o amor era considerado como algo mais importante na vida das pessoas.

## 1.2 O IDEALISMO DO AMOR ROMÂNTICO

Considerado como o “século do pudor”, no século XIX, diferentemente do que ocorreu no século anterior, no qual, de acordo com Lins (2012b), se viu, tanto na França quanto na Inglaterra, uma maior liberdade no plano sexual e uma grande



repressão no plano das emoções, sendo o amor considerado enquanto “nada mais que o contato entre duas epidermes”, se observa uma intensa restrição da sexualidade ao passo que fluem torrentes de emoções e, dentro desse contexto, o amor passa a ser considerado enquanto a prioridade na vida do ser humano.

Reagindo contra todo o racionalismo do século anterior, no qual se viu o desenvolvimento da ciência e o advento da Revolução Francesa, fatos que propiciaram fortes mudanças nas formas de pensar e agir do homem europeu e contribuíram para o enfraquecimento da religião e para a determinação do homem enquanto o centro do universo, surge o Romantismo. É o momento de valorização da languidez, da exaltação dos estados d'alma, dos devaneios inspirados, da meditação sobre o tempo e da preferência pela noite.

Essa modificação em relação à Idade da Razão, embora tenha recebido o nome de Romantismo, assume uma postura ao cantar o amor que tem suas origens no século XII, quando poetas e nobres do sul da França idealizaram uma relação amorosa original entre o homem e a mulher.

Como se sabe, conforme Spina (1996, p. 17), “Os primeiros capítulos da história literária da Europa moderna foram escritos no século XII, pelos trovadores da Provença<sup>1</sup>”, região onde brotou uma poesia lírica, que seria a fonte de todo lirismo europeu dos séculos posteriores. Considerado o século de ouro da Literatura Medieval na França, o século XII é considerado o século do renascimento medieval e, de certa forma, apontava para uma literatura clássica, pois, conforme destaca Spina (1996), o período de 1150 a 1200, foi um período de importantes realizações literárias esteticamente perfeitas em que se verifica uma poesia de preocupação formal e que se preocupava na representação das verdades eternas, além de ser uma época de grande desenvolvimento da filosofia, da literatura, bem como do pensamento artístico da França.

Conforme destaca Spina (1996), no Norte, se observa a força da religião cristã enquanto que, no Sul, onde se verifica um afrouxamento da religião, o surgimento da heresia cátara passa a ser vista como uma ameaça ao Cristianismo. É no Sul que se desenvolverá uma literatura que descobre o amor, espiritualiza-o, faz dele o fulcro de sua inspiração. Conforme Spina, “Os trovadores criam, então, o primeiro grande tema da inspiração lírica: o Amor” (SPINA, 1996, p. 24). Essa poesia

---

<sup>1</sup> Por Provença, entende-se toda a civilização do Languedócio que está compreendida, conforme Spina (1996), Entre o Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pirineus e a fronteira italiana.

cria os ideais do “*Joie d’amour*”, que, conforme Spina, se refere à alegria da paixão amorosa que se goza em todas as suas dimensões sendo o amor considerado enquanto um amor integral, de todos os sentidos, envolvendo a idealização, mas também o lado carnal, o “*amour comblé*”, que, segundo esse autor, se pode observar na poesia dos trovadores, a exemplo da poesia de Bernart de Ventadorn,

1.  
Chantars no pot gaire valer,  
si d’ins dal cor no mou lo chans;  
ni chans no pot dal cor mover,  
si no i es fin’ amors coraus.  
per so es mos chantars cabaus  
qu’en joi d’amor ai et enten  
la boch’ e·ls olhs e·l cor e·l sen.

1.  
Para nada serve cantar  
se o canto não parte do fundo do coração;  
e, para que o canto venha do fundo coração,  
é necessário que aí dentro exista um verdadeiro amor.  
E é por isso que minha poesia é perfeita, pois  
para o gozo pleno do amor emprego  
a boca, os olhos, o coração e a inteligência.  
(Tradução de SPINA, 1996, p. 137)

Conforme se percebe, o amor é considerado enquanto fonte perene de toda poesia, um sentimento leal, inatingível, sem recompensa, mas também um sentimento carnal, conforme destaca Spina,

Se por um lado a canção provençal é hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes, pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal. Ao amor-elevação associa-se não raro o amor dos sentidos, a ponto de, numa mesma poesia encontrarmos enlaçadas as duas formas. O amor, para os trovadores, era, o amor integral, o puro e o da carne; a alegria da razão (amor intelectual) e a alegria dos sentidos (a boca, os olhos e o coração). (SPINA, 1996, p. 26)

Conforme aponta esse autor, alguns preceitos da “Erótica trovadoresca” são de origem ovidiana e sua natureza oscila entre a visão platônica e a carnal. Sendo que esse autor destaca que o “Serviço amoroso”, ou seja, a vassalagem masculina diante da mulher, sua “Senhor”, ideal de nítida influência feudal, não se constitui numa realidade no sentido de apontar para a superioridade da mulher nessa sociedade, mas uma idealização dessa figura, uma representação estética para a poesia lírica da época. Essa nova forma de representar o amor e a figura feminina

na literatura espalha-se pela Europa romana e anglo-germânica vindo ao declínio no século XIII, quando, em 1209, a fúria sanguinária dos cruzados de Inocência III possibilita a vitória da França do Norte sobre a do Sul e a consequente unificação da França na qual a produção trovadoresca, como aponta Spina (1996), passará a ser uma literatura dirigida para a igreja, que, através dos dominicanos, impõe o culto a Maria como tema oficial dos novos trovadores transformando-se assim, o culto da mulher sensual, carnal, no “Culto à Virgem Santíssima”. No entanto, segundo Spina (1996), mesmo após a unificação da França e a pressão religiosa sobre os trovadores, a lírica trovadoresca não morre, mas se transforma, uma vez que, tendo se espalhado por toda a Europa, os trovadores estrangeiros darão a essa poesia uma nova configuração no sentido de que aliam, conforme Spina (1996, p. 26), “a técnica, o exercício de uma arte severa que se aprende mediante uma disciplina rigorosa; a arte pela arte, a vassalagem amorosa, e a consciência de seus meios de realização artística”, novidades que serão a base para a literatura européia moderna.

Esse tipo de amor se insurge enquanto uma recusa às normas e padrões estabelecidos pela Igreja e pela sociedade, pois propõe mudanças nas atitudes masculinas diante da mulher e preconiza o amor recíproco e o enobrecimento feminino, ideias que vão de encontro ao discurso proferido pela igreja que via no amor recíproco um pecado vulgar, pois o amor deveria ser voltado, unicamente, para Deus e a mulher sempre foi considerada um ser inferior e abominável, responsável pela queda e pela corrupção da humanidade.

Através do amor cortês, afirma Freire Costa (1999), ocorre a laicização do objeto de amor, ou seja, a imagem da “dama” ou da “senhora”, passa a substituir o lugar de Deus, sendo que, de acordo com esse autor (op. cit., p. 40), “essa mundanização do amor e a revalorização da figura da mulher foram responsáveis por um enorme enriquecimento do vocabulário sentimental”, fato que pode ser facilmente compreendido uma vez que o esforço sublimatório obrigava os partidários de amor cortês a narrarem suas experiências emocionais numa nova linguagem feita de metáforas, legando para a posteridade vários termos emotivos ignorados pelas culturas precedentes.

O amor cortês se distanciava também do discurso cristão por prever a ideia de adultério uma vez que se acreditava que, no casamento, por ser um relacionamento no qual se sobressaem muito mais as questões econômicas e

sociais, seria difícil florescer um sentimento espontâneo de amor. Sendo assim, apenas fora do casamento se poderia viver o amor em sua plenitude. Uma vez que a igreja afirma ser o casamento um sacramento, que, portanto, devia ser indissolúvel e monogâmico, as bases em que se insurgia o amor cortês se rebelavam contra o Cristianismo.

Dessa forma, essa concepção de amor está totalmente dissociada da ideia de casamento, pois esse é entendido apenas como um contrato e nada mais. Como se sabe, a relação entre amor e casamento só será pensada como algo possível com o advento do amor romântico, desenvolvido no século XIX, tendo como base os ensinamentos que vieram do amor cortês, desenvolvido no século XII, no sul da França.

Obviamente, esse novo tipo de relacionamento se limitou à nobreza e consistia muito mais numa idealização que numa realidade, mas pela primeira vez na história, se via um maior refinamento por parte dos homens no intuito de agradar a mulher, culminando numa percepção mais requintada de amor na qual se exaltava muito mais as preliminares que a consumação do ato sexual em si, propiciando uma diferenciação entre amor e sexo, exaltando o primeiro e negando o segundo, visto como sinônimo de uma forma vulgar de amor. Essa nova maneira de conceber o amor logo se espalhou pela Europa. De acordo com Lins,

Significativo foi o fato de a mudança nas maneiras ocorrer primeiro entre os nobres medievais da França, e depois entre outras nações. Assim, num espaço de poucos anos, chefes ferozes e semiprimitivos começaram a cultivar as artes do canto, da dança e da produção literária, com o objetivo de agradar às damas de suas cortes. Trajaram finas roupas, começaram a fazer uso do lenço e passaram a tomar banho com mais frequência; praticavam conversas gentis e galantes; faziam uso de argumentações sofisticadas e proferiram votos secretos de amor – embora esses segredos fossem discretamente difundidos. (LINS, 2012a, p. 199)

Um ponto importante a destacar é que o amor cortês aparece, por um lado, enfatizando o aspecto do amor-paixão enquanto sofrimento e desejo insatisfeito, sendo o mito de Tristão e Isolda, conforme destaca Rougemont (2003), a sua máxima expressão, residindo sua felicidade justamente na aceitação da própria renúncia carnal.

Os preceitos do amor cortês previam várias etapas a serem seguidas pelos cavaleiros antes de obter, como prêmio, a aceitação da amada. De acordo com Lins

(2012a), essas etapas eram quatro: *fegnedor*: aspirante ao amor; *precador*: suplicante; *entendedor*: admirador reconhecido e, finalmente, *drut*: amante aceito. Ser aceito pela dama não consistia, exatamente, na consumação carnal do amor, mas na aproximação maior, que chegava, na maioria das vezes, apenas até as preliminares do sexo. De acordo com Paz (1994), essa espécie de vassalagem amorosa, vivida, inicialmente, apenas entre os nobres, incluía, de fato, a consumação do prazer carnal, mas com o passar do tempo, quando passa a se configurar enquanto uma relação entre a dama nobre e o poeta profissional, servo mundano, passa a excluir a possibilidade de fusão carnal. De acordo com esse autor,

Durante o primeiro período da poesia provençal, não havia erro possível: a consumação do amor era o gozo carnal. Era uma poesia cavaleiresca, escrita por senhores e dirigidas às damas de sua classe social. Num segundo momento, aparecem os poetas profissionais; muitos deles não pertenciam à nobreza e viviam de seus poemas, uns perambulando de castelo em castelo e outros sob a proteção de um grande senhor ou de uma dama de alta linhagem. A ficção poética do princípio, que convertia o senhor em vassalo de sua dama, deixou de ser uma convenção e refletiu a realidade social: os poetas, quase sempre, eram de categoria inferior à das damas para as quais compunham suas canções. Era natural que se acentuasse a tonalidade ideal da relação amorosa, embora sempre associada à pessoa da dama. A pessoa: sua alma e seu corpo. Não podemos esquecer que o ritual do 'amor cortês' era uma ficção poética, uma regra de conduta e uma idealização da realidade social. Assim, é impossível saber como e até que ponto seus preceitos eram cumpridos. Também deve-se considerar que durante a segunda época do 'amor cortês', que foi seu apogeu, a maioria dos trovadores eram poetas de profissão e seus cantos expressavam não tanto uma experiência pessoal vivida como uma doutrina ética e estética. Ao comporem suas canções de amor, cumpriam uma função social. (PAZ, 1994, p. 80-1)

Obviamente, as ideias e sentimentos que esses poetas expressavam, em seus poemas, revelavam algo do que realmente pensavam e viviam, principalmente, na primeira fase, mas não podem ser consideradas como o simples reflexo da realidade que viviam. No que se refere aos graus de vassalagem, de acordo com Paz (1994), eram realmente quatro, mas divergindo da visão de Lins (2012a), o autor assim os classifica: pretendente, suplicante e aceito, sendo que o quarto grau da vassalagem: o *drutz*, que previa a consumação do desejo carnal, era desaprovado por muitos trovadores, principalmente na segunda fase, sendo que, de acordo com esse autor, na maioria das vezes, o poeta podia chegar apenas na fase de aceitação, que consistia em simplesmente ser beijado pela dama.

Independente dessas divergências importa observar que o amor cortês faz nascer o amor como ideal de vida superior e serve de base para o amor romântico no século XIX. Esse tipo de amor não é religioso, não é uma doutrina filosófica, mas criação de um determinado grupo num momento e espaço específicos: um grupo de poetas no seio de uma sociedade reduzida, a nobreza feudal do sul da antiga gália (PAZ, 1994). É no exato momento do nascimento da Europa que nasce a poesia lírica e a ideia de amor como uma forma de vida, um código amoroso ainda hoje atual, em muitos pontos, como se pode depreender através da leitura da obra que eternizou os preceitos do amor cortês, o “tratado do amor cortês” de André Capelão.

Escrito no século XII, a pedido de Maria de Champagne, o “Tratado do amor cortês”, de autoria de André Capelão, é considerada a obra capital para a história do amor cortês, na qual são descritas, de forma doutrinária, as regras da arte de amar.

Dividido em três partes, o tratado é escrito para um amigo, chamado Gautier, e o motivo de sua escritura é este: uma vez que Gautier se encontra enamorado, Capelão escreve o texto para atender a um pedido do amigo e, assim, lhe “ensinar por escrito” sobre a arte de amar para que esse amigo possa fazer progressos seguros em matéria de amor.

No livro I, o autor dá a definição do que é o amor, incluindo a origem de termo, seus efeitos no ser humano, a descrição de qual tipo de pessoas é capaz de amar, indicações de como conquistá-lo e mantê-lo e, ainda, indicações de como saber se o amor é correspondido e de como agir em caso de ser traído. Nesse livro, fica claro que o conceito de amor que utiliza é o de amor paixão<sup>2</sup>, que nasce do desejo de possuir a beleza que despertou o sentimento no ser. Importante destacar que o amor, para Capelão, só seria possível na sua forma heterossexual, pois no capítulo II desse livro, que trata das pessoas entre as quais o amor é possível, o autor é taxativo “é preciso deixar claro que o amor só pode existir entre pessoas do sexo oposto” (CAPELÃO, 2000, p. 09)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>Conforme o autor “o Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor. Fácil é ver que o amor é uma paixão. Isto porque angústia nenhuma é maior que a provocada por ele, pois o enamorado está sempre no temor de que sua paixão não atinja o resultado desejado e de que seus esforços sejam baldados”. (CAPELÃO, 2000, p. 06).

<sup>3</sup>O motivo dessa restrição é assim explicado pelo autor do tratado, “(o amor) Não pode surgir entre dois homens ou duas mulheres: duas pessoas do mesmo sexo não são absolutamente feitas para se

Além de discorrer sobre as pessoas entre as quais o amor seria possível, o autor destaca um dado importante: o amor de que se fala é um amor que inclui o prazer, ou seja, nada de amor puro, sagrado, inatingível ou fraterno, o amor cortês se realiza exatamente no prazer carnal. A própria definição do termo “amor”, dada por Capelão, é reveladora da relação íntima entre o amor e o desejo,

Amor vem do verbo amar, que significa “prender” ou “ser preso”. Pois quem ama fica preso nas malhas do desejo e deseja prender o outro em seu anzol. Assim como o pescador hábil se esforça por fisgar os peixes usando engodos e prendê-los a seus anzóis recurvos, também aquele que é fisgado pelo amor esforça-se por atrair o outro por meio de manobras de sedução e aplica-se com todas as forças a unir dois corações diferentes com um laço impalpável ou mantê-los unidos para sempre, se já estiverem unidos. (CAPELÃO, 2000, p. 12).

Como se vê, amor e desejo se relacionam intimamente nesse contexto e a definição de amor enquanto uma forma de prender e ser preso atesta essa realidade deixando claro que, nesse caso, se fala de um amor exclusivo. No caso dessa exclusividade, o autor destaca que a principal diferença, para ele, entre o amor e a paixão está no fato de que, aquele que está simplesmente apaixonado pode sentir-se desejoso de possuir inúmeras mulheres não se contentando apenas com uma única, ao passo que, aquele que ama, não consegue se envolver com nenhuma outra, uma vez que, “quando o amante está pleno de amor, qualquer outra mulher lhe parece feia e desprovida de atrativos” (CAPELÃO, 2000, p. 130).

A relação íntima entre amor e desejo se revela, ainda, quando o autor afirma que os mais velhos e os cegos e os muito jovens são incapazes de amar, pois, nos mais velhos, considerando o limite de 60 anos para o homem e de 50 para a mulher, “embora as relações amorosas ainda sejam possíveis, os prazeres que proporcionam não podem engendrar o amor” (CAPELÃO, 2000, p. 14); nos cegos, por um motivo já explicado: o amor ama aquilo que vê, logo, ao cego, esse sentimento seria negado, a menos que ele não seja cego de nascença e tenha ficado cego após o enamoramento e, nos mais jovens, pelas seguintes causas: pela inconstância própria da idade e pelo rubor do pudor que invade os seres nessa fase

---

propiciarem mutuamente os prazeres do amor ou para realizar os atos naturais que lhe são próprios. E o amor envergonha-se de aceitar o que a natureza veda” (CAPELÃO, 2000, p. 09).

os impedindo de levar o amor a termo, pois, nessa idade, não é possível penetrar os segredos do reino do amor, afirma o autor.

A preocupação com a questão da aparência, uma vez que o amor é o desejo da beleza, é exaustivamente tratada no texto. Também outro ponto que merece importância no livro é a total disponibilidade de se iniciar nos prazeres amorosos, características que reforçam a ideia de amor sensual.

Percebe-se, dessa forma, que amar inclui, necessariamente, a valorização do belo, do desejo, do sexo, o que explica a incapacidade própria dos velhos e dos jovens demais para amar, considerando-se o sentido sensual que o termo assume.

O amor é considerado por Capelão, no livro primeiro, enquanto origem e causa de todo bem, pois mesmo podendo trazer inúmeras angústias aos amantes, ele é considerado como o mais importante e sublime sentimento, o próprio sentido da vida do ser. Sendo assim, ele conclui o primeiro capítulo do livro descrevendo, minuciosamente, as formas como se deve portar o homem para seduzir uma mulher que ama, considerando as mais diversas camadas sociais as quais ela possa pertencer.

O livro II, inspirado, de acordo com Buridant (2000), na “Arte de amar” de Ovídio, trata, especificamente, de como conseguir manter o amor, uma vez conquistado. Segundo Capelão (2000), algumas coisas são imprescindíveis para manter e até aumentar o amor, entre elas, o autor destaca: manter o amor em segredo, uma vez que o amor muito comentado logo acaba, manter-se um tanto ausente da amada, uma vez que a ausência só aumenta o amor, provocar ciúmes, pois o ciúme é considerado “o pai do amor” (CAPELÃO, 2000, p. 215) e elogiá-la constantemente, visto que uma mulher se derrete de amor com tal postura e, além disso, entregar-se, ardentemente, aos jogos do amor.

É na segunda parte (livro II), que Capelão (2000, p. 260) descreve as trinta e uma regras do amor cortês<sup>4</sup>. Segundo ele, essas regras foram criadas pelo “rei do

---

<sup>4</sup> As trinta e uma regras do amor cortês, segundo o autor, são:

- I O casamento não é desculpa válida para não amar;
- II Quem não tem ciúmes não pode amar;
- III Quem não sabe esconder não sabe amar;
- IV Ninguém pode ligar-se a dois amores ao mesmo tempo;
- V É certo que o amor sempre aumenta ou diminui;
- VI O que o amante obtém sem assentimento da amante não tem sabor algum;
- VII O homem só pode amar depois da puberdade;
- VIII Depois da morte do amante, quem sobrevive deverá esperar dois anos;



Amor”, uma figura divina que, desejoso de instruir os humanos na arte de amar resolveu “consignar por escrito para todos os amantes” (CAPELÃO, 2000, p. 249). Não seguir essas regras era considerado perigoso, pois aquele que descumpria poderia receber os castigos do Amor.

As regras esclarecem muitas coisas sobre a forma de vivência do amor cortês. Através delas, fica clara a noção de amor do período medieval, um sentimento que existia fora do casamento e não dentro dessa instituição. Aceito como algo bom e normal, o amor fora do casamento era exaltado como única forma possível de amar, uma vez que se acreditava que, por causa da obrigação de conviver, o casamento já excluía a formação de um sentimento de amor. Observa-se, ainda, que o sentimento revelado por essas regras se relaciona com a ideia de que o amor difere da paixão, no sentido de que, aquele que ama não tem olhos para outra pessoa. Importante frisar que isso não inclui o marido e a esposa, pois, entre estes, não se esperava que existisse um sentimento de amor. Traição, nesse sentido, seria ter mais de um amante e a regra direciona-se à impossibilidade de amar, no sentido de um amante, mais de uma pessoa.

Como se percebe, muitas dessas características se aproximam do sentimento que, atualmente, se denomina “paixão”, como se percebe pela presença de várias dessas características sugeridas pelas regras do amor cortês nos discursos atuais

- 
- IX Ninguém deve ser privado do objeto do seu amor sem a melhor das razões;
  - X O amor sempre abandona o domicílio da avareza;
  - XI Não convém amar mulher que nos envergonhe desposar;
  - XII O verdadeiro amante não deseja estar em outros braços que não sejam os de sua amante;
  - XIII Quando o amor é divulgado, raramente dura;
  - XIV A conquista fácil torna o amor sem valor; a conquista difícil dá-lhe apreço;
  - XV Toda amante deve empalidecer em presença do amante;
  - XVI Quando um amante avista de repente a mulher amada, seu coração deve começar a palpitar;
  - XVII Amor novo expulsa o antigo;
  - XVIII Só a virtude torna alguém digno de ser amado;
  - XIX Quando diminui, o amor desaparece depressa e raramente se revigora;
  - XX O enamorado sempre tem medo;
  - XXI O verdadeiro ciúme sempre aumenta o amor;
  - XXII Quando se suspeita do amante, aumentam o ciúme e a paixão;
  - XXIII Quem é atormentado por cuidados de amor come menos e dorme pouco;
  - XXIV Todo ato do amante tem como finalidade o pensamento da mulher amada;
  - XXV O verdadeiro amante não acha bom nada daquilo que não lhe pareça agradável à amante;
  - XXVI O amante não sabe recusar nada à amante;
  - XXVII O amante nunca sacia dos prazeres que encontra junto à mulher amada;
  - XXVIII A menor desconfiança leva o amante a suspeitar do pior da bem-amada;
  - XXIX Quem é excessivamente atormentado pela luxúria não ama de verdade;
  - XXX O verdadeiro amante é obcecado ininterruptamente pela imagem da mulher amada;
  - XXXI Nada impede que uma mulher seja amada por dois homens e um homem por duas mulheres.
- (CAPELÃO, 2000, p. 260-262)

sobre a paixão e, até mesmo, sobre o amor, especialmente o amor romântico desenvolvido no século XIX. Sentir ciúmes, nada negar a quem se ama, perder a fome por amor, pensar, obcecadamente, no ser amado, a valorização de uma conquista difícil, o constante desejo do bem em relação a quem se ama, entre outros, são ideias que estão bem presentes nos relacionamentos atuais que, como se percebe, tem sua origem no século XII, nas regras do amor cortês. Todas essas regras abrem espaço para o desenvolvimento de uma forma de amor que perdura até hoje: o amor romântico.

Conforme Freire Costa,

Além deste código do amor, os episódios das cortes ou tribunais do amor mostram a idealização do que conhecemos como amor romântico. Damas como Eleonor de Aquitânia, Maria de Champagne, Ermengarda de Narbonne, Elisabeth de Vermandois e Alix de Champagne presidiam julgamentos de amor, nos quais arbitravam conflitos surgidos entre o casal cortês. (FREIRE COSTA, 1998, p. 48).

A grande descoberta dos trovadores, de acordo com Roncière (1985), consiste em que o amor cortês transmite a idéia de que o amor pode ser algo diferente da flamejante concupiscência da carne. Para esse autor, a cortesia “refina o amor; enriquece-o com a reserva, com o respeito, eleva plenamente a mulher à condição de pessoa” (RONCIÈRE, 1985, p. 139).

Quanto à relação entre amor cortês e sexualidade, o autor afirma que esta última,

Triunfa à margem do casamento, uma vez que o jogo exclui por definição o marido. Sem ameaçar a instituição conjugal, que todos os jovens galantes têm, decididamente, como objectivo final – uma vez passada a estação dos amores – o amor cortês era suscetível de dar uma nova juventude e um novo poder de atracção à sexualidade adúltera e fornicadora perseguida e rechaçada com tanta perseverança pela igreja. (RONCIÈRE, 1985, p. 139).

Vê-se que o amor cortês, ao exaltar o lado sensual das relações amorosas, se desliga do ideal amoroso proposto pela igreja cristã. No entanto, ainda no tratado de Capelão, encontra-se, surpreendentemente, outra postura diante do amor no livro III, no qual, discorrendo sobre a condenação do amor sensual, Capelão aconselha Gautier a menosprezar esse amor, como se percebe no fragmento abaixo:

Portanto, lendo esta pequena obra não procures levar a vida dos amantes. Ao contrário, com base nos teus conhecimentos sobre o amor e instruído na maneira de seduzir as mulheres, poderás abster-te dessa arte da sedução para obteres a recompensa eterna e mereceres ser honrado com as maiores dádivas de Deus. Pois agrada mais a Deus aquele a quem foi dada a possibilidade de pecar e não a usa do que aquele a quem ela não foi dada. São numerosas, portanto, as razões que obrigam o homem de bom senso a fugir dos atos do amor e a opor-se sempre às suas ordens, e a primeira dessas razões não pode ser contradita por ninguém: não há quem possa agradar a Deus querendo dedicar-se ao serviço do amor, por melhores que sejam as ações que realize. (CAPELÃO, 2000, p. 268)

Desprezando os ensinamentos antes ministrados, Capelão afirma, ao amigo Gautier, que o amor fora do casamento é algo perseguido por Deus, tanto no Antigo quanto no Novo Testamento bíblico. Afirma, ainda, que esse tipo de amor faz com que o ser humano despreze o próximo, o qual Deus pede que ame como a si mesmo, uma vez que se liga unicamente a um ser, o ser a quem se entrega, sem reservas, passando a adorá-lo. Outra razão pela qual não se deve amar, de acordo com o tipo de amor descrito, é que, segundo Capelão, esse amor afasta pessoas antes amigas, dissemina ódios, impele ao homicídio e a outros crimes e ainda anula a vontade do homem deixando-o a mercê de seus sentidos, além de arruinar a reputação das mulheres as quais são tratadas como vis cortesãs, uma vez que se entregam à luxúria amorosa, pois, se para os homens a luxúria é tolerada, nas mulheres, é considerada um pecado vergonhoso.

Conforme esse autor,

Também reprovamos o amor de outro modo: pois, se examinares bem a coisa e se te entregares a uma investigação profunda, verás que não há crime que não seja conseqüência do amor. Admite-se, assim, que o homicídio e o adultério dele decorrem com grande freqüência; o amor também engendra o perjúrio, pois quando se trai por amor fazem-se juramentos que, segundo as regras dos Santos Padres da Igreja, não devem ser considerados como tais, porém como perjúrio. O roubo também nasce do amor, [...] essa paixão conduz ao falso testemunho: instigados pelas exigências do amor, os amantes não recuam diante de nenhuma espécie de mentira. Também está claro para todos que a cólera e o ódio procedem do amor. Admite-se que ele muitas vezes provoca o incesto: ninguém, quando incitado pelo sopro diabólico do amor, será suficientemente versado nas Santas Escrituras para poder refrear a luxúria que o impele para mulheres a que esteja ligado por laços de parentesco, sangüíneo ou de afinidade, ou para mulheres que se tenham consagrado a Deus, a experiência nos mostra que isso ocorre constantemente. (CAPELÃO, 2000, p. 277),

Vê-se, no trecho transcrito, que o amor passa, no terceiro livro, a ser considerado enquanto fonte de todos os males: crimes, incestos, ódios, traições,

guerras, entre outros. Nesse sentido, observa-se que há uma mudança brusca na visão do amor iniciada no livro. O discurso de Capelão retoma, nessa terceira parte do tratado, a idéia cristã de que se deve fugir das paixões sensuais, como fica claro no trecho que segue,

Outro argumento parece também opor-se ao amor: todos os males provêm dessa paixão, e não consigo conceber que os homens possam dela extrair algum bem, pois os prazeres da carne, que desejamos com tanta cobiça, não pertencem ao gênero do bem; ao contrário, são vergonhosos os crimes que, mesmo no casamento, se toleram como pecados veniais que se induzem ao pecado. (CAPELÃO, 2000, p. 278)

Observa-se, assim, que o autor retoma claramente a postura religiosa contra o amor carnal, demonstrando, dessa forma, suas ideias enquanto representante da igreja, iniciando todo um discurso impregnado pelas ideais cristãs no que se refere a fugir das ciladas do amor carnal, fugir da mulher lasciva e dos desejos da luxúria, ou seja, o autor passa a defender ideias que se opõem totalmente àquelas anteriormente defendidas, gerando uma total ambiguidade no que se refere à postura assumida em relação ao amor, uma vez que Capelão chega a afirmar que o diabo é o criador do amor e que o amor fora do casamento, único que poderia existir de acordo com os ensinamentos manifestos na primeira parte do livro, é considerado um ato vergonhoso.

No entanto, conforme Buridant (2000), essa postura de Capelão não é um ato isolado, uma vez que muitos são os escritores dessa época que, de acordo com ele, expunham imagens distintas sobre o amor e, principalmente, sobre a mulher, sempre considerada enquanto ser bipolar no sentido de que transita entre Eva, a pecadora, e Maria, a virgem. Nesse sentido, o tratado de Capelão seria bem revelador de uma época e de um meio no qual essas ambiguidades, embora mal compreendidas pela modernidade que visa sempre a uma coerência e lógica interna, a uma unicidade harmoniosa, eram comuns.

Pode-se afirmar que o grande destaque na literatura do período é o amor sensual, pois tanto nos contos, nos romances e na lírica do período “o amor sensual é o rei da festa, com o prazer físico como bom companheiro” (RONCIÈRE, 1985, p. 140). No entanto, sabe-se que os trovadores que desenvolveram os ideais do amor cortês não eram desconhecedores das visões inquisitórias sobre os amores carnis pregadas pela Igreja.

Sabe-se que, em toda sua história, a igreja (entenda-se Igreja Católica) sempre foi contrária aos arroubos do prazer físico, o amor considerado enquanto bom pela igreja devia ser um amor “puro” e, mesmo considerando o amor entre os cônjuges, como destacam os estudos de Guynon (1985), Bernos (1985), Roncière (1985) e Lécivain (1985), ao tratarem do “fruto proibido”, como se considerou por muito tempo a sexualidade, a igreja defendia o desenvolvimento de um sentimento amoroso bem próximo ao que se chama, hoje, de amizade, um sentimento de ajuda e entendimento mútuo que devia excluir o prazer físico e pensar nas práticas sexuais, única e exclusivamente, quando houvesse o desejo de procriação.

No entanto, é importante destacar que, nesse mesmo período em que se desenvolve a lírica trovadoresca no Sul da França, se desenvolve, na França e Alemanha, nos séculos XI e XII, uma atividade poética de acentuada obscenidade. Sobre ela, Spina assim se expressa: “ao lado do movimento provençal florescia em língua latina uma poesia boêmia, - satírica, lírica e de tipo confessional – praticada por outra classe de poetas e largamente difundida na Europa: a poesia dos clérigos vagantes, chamados goliardos.” (SPINA, 1996, p. 27). Conforme destaca esse autor, a partir do século XI, principalmente nesses dois países,

a superpopulação da classe clerical, as crises das prebendas e o rigor da ordem monástica criaram uma legião de frades sem empregos, fugitivos, que vieram, em êxodo, para o ambiente secular das ruas e das praças, viver uma vida fácil de boêmia tabernária e romântica. Dentre eles figuravam também os padres confessores que privavam da vida cortesã e aventuravam amores clandestinos. O aparecimento das universidades medievais incrementou a situação, criando por seu turno os escolares itinerantes ambulantes, verdadeiro proletariado intelectual de estudantes e clérigos que procuravam cursos de teologia, gramática e estudos clássicos. Para muitos a vida errante se tornou uma profissão. (SPINA, 1996, p. 27)

Como se percebe, esses clérigos desenvolvem a lírica erótica, o que foi possibilitado, também, pelo fato de serem conhecedores de Virgílio, de Horácio e, especialmente, de Ovídio. Unindo a cultura literária e a classe jogralesca e em contato direto com as classes populares, essa poesia reflete a realidade folclórica. Nas poesias dos goliardos, se observam os elementos da poesia popular misturados aos elementos da poesia culta, cuja temática era, conforme Spina (1996), a temática amorosa, a poesia do vinho e do jogo, na qual os gozos terrenos eram sempre supervalorizados em detrimento dos espirituais. Essa poesia, embora se referisse a oscilação entre os sentimentos espirituais e os da carne, esses últimos sempre

vencem e se destacam os ideais de vida plena como aquela em que se aproveita plenamente a mocidade, mimetizada nas figuras dos clérigos entregues à vida boêmia, cujo lar são as tavernas.

A poesia dos goliardos era uma poesia erótica em que se destacava a ideia do amor secreto, a noção de serviço amoroso, a de que o amor é prisão sendo o amante visto como seu cativo, bem como a ideia de que o amor é a fonte do rejuvenescimento. De acordo com Spina (1996), a igreja pôs fim a clerezia itinerante reprimindo sua vida dissoluta, obscenidade, blasfêmia e libertinagem. Os goliardos, segundo Spina (1996), expressam a ideia de que amam melhor que os cavaleiros e, embora se possa observar a presença, em seus poemas, de um amor delicado, o destaque, nessa poesia boêmia, é o amor sensual, muito mais erótico que a poesia dos trovadores, nas quais se pode observar a descrição vulgar do exercício erótico do amor venusiano. As três canções seguintes, pertencentes ao “Carmina Burana” são reveladoras da eroticidade presente nas canções dos goliardos,

A PRIMAVERA, DIAS AMENOS  
(cancioneiro de Liège)

I.  
A primavera: dias amenos,  
Quem impeta agora é Vênus;  
De amor todos vivem plenos,  
A natureza não faz por menos.

II  
No mês de maio, brotam flores  
Da terra sugem novos humores;  
Esquecem as moças suas dores,  
É tempo de risos, de amores.

III  
Importa amar e ser amada,  
- a vida é para ser gozada –  
No gramado, a namorada  
É beijada, é afagada.  
(CARMINA BURANA, 2004, p. 161)

SE UM RAPAÇ E UMA DONZELA

Se um rapaz e uma donzela  
Ficassem juntos na mesma cela...  
R. Ó casal abençoado!  
O amor tempera,  
Anima o noivado;  
O tédio se oblitera

II  
Que amoroso gesto  
De bocas, pernas e o resto!

R. Ó casal abençoado...  
(CARMINA BURANA, 2004, p. 107)

AH, SE PUDESSE EU COMPRAR

Ah, se pudesse eu comprar  
O mundo do Reno até o mar.  
Tudo isto me pode faltar:  
Basta a rainha da Inglaterra  
Em meus braços se deitar.  
(CARMINA BURANA, 2004, p. 87)

Como se percebe, na primeira canção “A primavera, dias amenos”, as canções dos goliardos destacam o lado material da vida, com ênfase para a sugestão da alegria dos divertimentos nos prazeres de Vênus, considerado a importância de “amar e ser amada”, revelando, sem rodeios, a exaltação das volúpias da carne. Da mesma forma, na segunda e terceira canções, se percebe que o amor é diretamente associado ao prazer carnal sem o qual a vida não tem sentido, pois todos os bens, como se observa na canção “Ah, se eu pudesse comprar”, poderiam ser facilmente trocados, segundo eu-lírico, pela posse física da rainha. Já na canção “Se um rapaz e uma donzela”, vê-se que o amor sexual é considerado como a única possibilidade de felicidade do “noivado” e, por isso, o eu-lírico destaca a importância da entrega mútua, sem reservas, pois o amor é o “tempero” que afasta o “tédio”. Dessa forma, o casal é incitado a se entregar aos jogos amorosos, nos quais atuam “bocas, pernas e o resto” numa revelação, sem pudor, de que a felicidade do casal se faz no sexo.

No que se refere à representação da mulher amada, a poesia dos goliardos, conforme destaca Spina (1996), tematiza, preferencialmente, a mulher, ou melhor, a menina casta e, diferentemente dos trovadores, nunca cantam a mulher casada, pois, conforme esse autor, “os poetas itinerantes proclamam o desprezo pelas mulheres núbéis” (SPINA, 1996, p. 95). Também destoando da poesia trovadoresca na qual o desfecho amoroso se realiza com o puro e simples consentimento da pastora, nos poemas dos goliardos, mais sensuais, “a conquista consuma-se pela posse física. As resistências acabam sempre quebradas, à força ou espontaneamente” (SPINA, 1996, p. 95).

Como exemplo dessa postura em relação à mulher, na poesia dos goliardos, tem-se a seguinte pastorela de Walther de Châtillon,

Sole regente lora<sup>5</sup>  
 poli per altiora,  
 quedam satis decora  
 virguncula  
 sub ulmo patula  
 consederat, nam dederat  
 arbor umbracula.

Quam solam ut attendi  
 sub arbore, descendi  
 et Veneris ostendi  
 mox iacula,  
 dum noto singula  
 cesariem et faciem,  
 pectus et oscula.

«Quid -inquam- absque pari  
 placet hic spaciari,  
 Dyones apta lari  
 puellula?  
 Nos nulla vincula,  
 si patenis, a Veneris  
 disiungent copula.

Virgo decenter satis  
 subintulit illatis:  
 «hec, precor, obmittatis  
 ridicula;  
 sum adhuc parvula,  
 non nubilus nec habilis  
 ad hec opuscula.

Hora meridiana  
 transit, vide Tytana.  
 Mater est inhumana.  
 iam pabula  
 spernit ovicula.  
 Regrediar, ne feriar  
 materna virgula.

«Signa, puella, poli  
 considerare noli.

---

<sup>5</sup> Como o Sol dirigia suas rédeas para o cimo dos céus, uma menina, muito linda, estava sentada sob o olmo copado; a árvore lhe dava abrigo. / Como a visse sozinha sob a árvore, desci e logo aponte as flechas de Vênus, enquanto ia observando seus cabelos, o rosto, o colo, a boca pequena. / Eu lhe digo: 'Ó menina, tu que és feita para o lar de Dione, agrada-te de passear sem companhia por estas plagas? Se quiseres, nada nos impede que realizemos a nossa união em Vênus. / A estas propostas responde a menina muito convenientemente: 'Deixai – eu vos peço – destes gracejos. Sou ainda pequenina, nova para casar e incapaz para estas coisas; / Vede o Sol: a hora de meio-dia já passa; minha mãe é muito severa. As ovelhas já não querem comer; preciso recolher-me, para não vir a apanhar com as varinhas de mamãe'. / '- Ó menina, não te preocupes com a hora! O Sol ainda tem longo caminho a percorrer; uma demorazinha será agradável; não tendes receio, nem desprezes os (meus) presentes.' / 'Não creiais que me dobre aos presentes oferecidos; não terei de romper os vínculos da castidade. Esta flauta não me iludirá nem haverão de falar de nós.' / Simulando ela admiravelmente juntar as suas ovelhas, cingi-as; não houve resistência, e sob a sombra as ervinhas e as flores se oferecem como leito." (Spina, 1996, p. 93)



Restant immensa soli  
 curricula;  
 placebit morula,  
 ni temere vis spernere  
 mea munuscula.

«Muneribus oblati  
 me flecti ne credatis,  
 non frangam castitatis  
 repagula.  
 Non hec me fistula  
 decipiet nec exiet  
 a nobis fabula.

Quam mire simulantem  
 ovesque congregantem  
 pressi nil reluctantem  
 sub pennula,  
 flore et herbula

.....  
 Prebente cubicula  
 (in: SPINA, 1996, p. 93)

Como se verifica nessa pastorela, a pastora é convidada para o “doce exercício de Dione” e, nela, o amor representado é o amor carnal, o amor que se consoma fisicamente. Essa poesia erótica recebe, assim como a poesia provençal, embora de forma muito mais marcante, a influência da poesia ovidiana.

Como se sabe, através de “Amores” e “Arte de amar”, Ovídio apresenta obras de poesia erótica que podem ser consideradas enquanto verdadeiros manuais de infidelidade e traição, em que o casamento é colocado como um contrato no qual não há espaço para o amor, o qual, entendido como sinônimo de êxtase sexual, só será possível fora do casamento, através do adultério.

Em “Amores”, o poeta assim se apresenta: “Sou eu, o famoso Nasão, poeta das indecências que experimentei” (OVÍDIO, 2011, p. 137), sugerindo uma relação entre os embates amorosos representados na obra e a sua própria vida, chegando a exhibir sua virilidade e afirmar o desejo de morrer “fazendo amor”<sup>6</sup>.

Nessa obra, o poeta fala ainda sobre a importância de amar, sem exclusividade, quantas pessoas se desejar, da inutilidade dos esposos tentarem, a todo custo, impedir o adultério de suas esposas, uma vez que, para o poeta, mesmo

<sup>6</sup> A esse respeito, Ovídio afirma: “Ao corpo, dar-lhe-á força e sustento o próprio prazer; decepção nunca a teve, em tarefa alguma, mulher minha; muitas vezes eu consumi o prazer toda a noite e, de manhã, estava pronto e de corpo robustecido. Feliz aquele a quem os combates de Vênus deixam exaustos! Queiram os deuses que seja essa a causa de minha morte! [...] a mim, que me caiba em sorte desfalecer nos movimentos de Vênus, quando a morte chegar e possa eu me extinguir-me em meio da função; e haja alguém que proclame, entre lágrimas, nos meus funerais: “Essa foi uma morte de acordo com a tua vida””. (OVÍDIO, 2011, p. 154).

guardando o corpo, o coração é adúltero e uma postura muito vigilante só faria aumentar o desejo dos amantes e, embora admita sofrer com a traição de sua esposa e demonstre, muitas vezes, sua revolta e tristeza por acreditar ter sido enganado, instiga seus leitores e leitoras à prática do adultério: “Toda que quiser reinar por longo tempo, iluda o seu amante! Desgraçado de mim! Não venha eu mesmo a ser vítima dos meus conselhos! (OVÍDIO, 2011, p. 168). Quanto aos maridos, o poeta os aconselha a aceitar a traição das esposas e tirar proveito delas<sup>7</sup>.

Na “Arte de amar”, Ovídio escreve três livros: dedica os dois primeiros aos ensinamentos eróticos específicos para os homens e, o último, às mulheres. Nessa obra, o amor é considerado como uma arte que pode e deve ser ensinada para que se tenha êxito na vida amorosa, sinônimo de vida sexual. Ensina, aos homens, como conquistar e como manter o amor e, às mulheres, como seduzir seus amantes e como manterem-se desejadas. Nesse sentido, a obra se diferencia por considerar a importância, também, do prazer feminino, pois uma vez que o casamento era um contrato onde não se destacava a presença do amor, este só poderia ser buscado fora do casamento o que incluía a concepção de adultério feminino como uma forma de se buscar viver o amor.

Aos homens, o poeta ensina, entre outras coisas, a escolher a amante, considerando, principalmente, sua beleza; a lisonjeá-la; a saber aproveitar-se dos poderes afrodisíacos do vinho; a mentir afirmando que não deseja ou esteve com outras amantes; a falar com sabedoria e elegância; a escrever-lhe cartas amorosas que toquem seu coração; a cuidar da aparência, sem exageros; a tomar sempre a iniciativa no relacionamento; a evitar qualquer contenda com a amante, pois isso é próprio do casamento, e não dos amantes, com quem se está ao lado por amor e não obrigação contratual; a proporcionar à mulher, sempre, o gozo sexual, destacando que o pleno prazer só se consegue quando os dois conseguem alcançar

---

<sup>7</sup> Ovídio afirma que “É campônio demais aquele que se sente magoado por uma mulher que o engana e não conhece o bastante os costumes da Urbe, onde não nasceram sem enganos os filhos de Marte, Rômulo, filho de Ília e o filho de Ília, Remo. Como a querias tu formosa, quando ela não te agradava se não foste casta? São duas coisas que não podem, de modo algum, andar juntas! Se tens um pouco de juízo, sê indulgente para com tua dama e despe essa cara carrancuda e não sigas a lei do marido intransigente e acolhe bem os amigos que a tua esposa te der – e muitos ela te há de dar. Assim vem para as mãos grandes graças, com pouco esforço; assim poderás entrar sempre nos festins da juventude e ver em tua casa muita coisa que não foste tu que ofereceste. (OVÍDIO, 2011, p. 182-3).

o ápice do prazer ao mesmo tempo e a desconfiar dos amigos, pois a amizade, segundo o poeta, “Não passa de uma palavra” (OVÍDIO, 2011, p. 294).

Ensina, ainda, que o homem deve se afastar, por algum tempo, de sua amante para fazer-lhe sentir saudades, mas não por muito tempo, para não levá-la a sentir o desejo por outros e vir a traí-lo<sup>8</sup>. Vê-se, então, que Ovídio instiga e, até mesmo, justifica o adultério.

Às mulheres, o poeta ensina, no livro terceiro, a aproveitar a juventude e não negar o prazer, algo que lhe é natural, aos homens que a desejam, pois não há nenhum mal, segundo o poeta, em amar muitos homens, o que deve ser feito sem receio algum, pois “Mesmo que logo depois vos enganem, que perdeis? Tudo fica no seu lugar; ainda que mil vos possuam, nem por isso alguma coisa se perde. Gasta-se o ferro, e desbasta-se a pedra, à força do uso, mas aquela coisa aguenta-se e não teme nenhum uso” (OVÍDIO, 2011, p. 336). Para ter êxito na arte do amor, o poeta aconselha às mulheres que cuidem da beleza, incluindo os cuidados com os cabelos, as vestes, o uso dos cosméticos, a importância de esconder os defeitos que se tenha e dá dicas de como enganar os maridos<sup>9</sup>.

Como se verifica, essa poesia influencia tanto a poesia dos goliardos, quanto a poesia dos trovadores e seus ideais de amor cortês que prevê a relação adúltera, cuja sensualidade, em contradição com a ideia de amor puro, difundido pela igreja,

---

<sup>8</sup> Nesse caso, o poeta adverte que o erro não seria da mulher e, sim, de seu amante, que propiciou a ocasião, deixando-a por tanto tempo sozinha, conforme se percebe no trecho em que afirma que “[...] a demora sem risco deve ser curta; amolecem com o tempo os cuidados, o amor ausente desvanece-se, e um outro novo se vai insinuando. Enquanto Menelau está ausente, Helena, para se não deitar sozinha, acolheu-se, durante a noite, ao regaço aconchegado do seu hóspede. Que disparate foi este ó Menelau? Tu partias sozinho; sob o mesmo teto ficavam o hóspede e a esposa; é ao falcão que tu confias, na tua insensatez, as tímidas pombas; todo um rebanho tu o entregas ao lobo dos montes. Helena não cometeu nenhum crime; ele não cometeu nenhum adultério; o que tu farias, o que qualquer um teria feito, foi isso que ele fez. Forças o adultério, ao ofereceres a ocasião e o lugar. De que, senão do teu conselho, fez uso a tua mulher? Que havia de fazer? O marido está longe, e está ali um hóspede não desajeitado, e tem pavor a dormir sozinha no leito vazio. Que veja o Atrida como quiser; Helena, eu a absolvo de qualquer crime; apenas fez uso da indulgência de um marido condescendente. (OVÍDIO, 2011, p. 314).

<sup>9</sup> O poeta aconselha ainda a manter a elegância em todo momento, seja no caminhar, na hora de chorar ou de rir, a usar do poder encantador do canto, da música, da dança, a manter a doçura, a não se preocupar com possíveis rivais, a não confiar nas amigas, principalmente as bonitas, a amar os poetas, a não facilitar a conquista, para aumentar o desejo do amante, a apreciar o vinho, e a como se comportar na cama para agradar e dar mais prazer ao amante: “Solte-se, do fundo das suas entranhas, a mulher e sinta os prazeres de Vênus, e a coisa há de ser aprazível, ao mesmo tempo aos dois; e não deixem de ouvir-se falas meigas e murmúrios de delícias, nem fiquem no silêncio, em pleno prazer, palavras menos próprias” (OVÍDIO, 2011, p. 364)

também se destaca. Importante lembrar que o amor cortês será considerado por Rougemont (2003) como “uma heresia cátara cuja origem está nas seitas neomaniqueístas da Ásia Menor e as igrejas bogomilas da Dalmácia e Bulgária” e os trovadores são compreendidos como poetas “influenciados pelas ideias da Igreja cátara e cantores de sua heresia” (ROUGEMONT, 2003, p. 113). Os pontos levantados por esse autor para afirmar essa influência são, entre outros, a mesma posição espaço-temporal compartilhadas tanto pelos trovadores quanto pelos cátaros; a posição de superioridade da figura feminina na poesia trovadoresca, em oposição à visão cristã, na qual a mulher é considerada inferior ao homem; a exaltação do amor adúltero, também em oposição à visão cristã na qual o casamento é visto como um sacramento e, o adultério, como um pecado.

A esse respeito, Paz (1994), afirmará que o amor cortês não pode ser considerado uma heresia cátara pelo fato de que ele se diferencia tanto do Cristianismo, quanto do catarismo, sendo que esse mesmo não pode ser considerado uma heresia, pois,

Mais que uma heresia, o catarismo foi uma religião, pois sua crença fundamental é um dualismo que se opõe à fé cristã em todas as suas modalidades – da católica romana à bizantina. Suas origens estão na Pérsia, berço de religiões dualistas. Os cátaros professavam não só a coexistência de dois princípios – a luz e as trevas – mas também, em sua versão mais extrema, a dos albigenses, a das duas criações. Como várias seitas gnósticas dos primeiros séculos, acreditavam que a terra era criação de um demiurgo perverso (Satã) e que a matéria era, em si mesma, má. Acreditavam também na transmigração das almas, condenavam a violência, eram vegetarianos, pregavam a castidade (a reprodução era pecado), não condenavam o suicídio e dividiam sua igreja em ‘perfeitos’ e simples crentes. O crescimento da Igreja cátara no sul da França e ao norte da Itália é um fenômeno assombroso, inexplicável: o dualismo é nossa resposta espontânea aos horrores e às injustiças da terra. Deus não pode ser o criador de um mundo sujeito ao acidente, ao tempo, à dor e à morte; só um demônio pode ter criado uma terra manchada de sangue e regida pela injustiça. (PAZ, 1994, p. 79).

Diante do exposto, pode-se perceber que as diferenças entre a ideias do catarismo e aquelas expressas pela poesia provençal eram enormes. Conforme afirma Paz, o que se vê é que elas se opõem totalmente às ideias do amor cortês, pois,

O catarismo condena a matéria e essa condenação alcança todo o amor profano. Por isso, o casamento era visto como um pecado: gerar filhos era propagar a matéria, continuar a obra do demiurgo Satã. Tolerava-se o

casamento, para o crente comum, como *pis aller*, um mal necessário. O '*fin amors*' o condena também, mas por uma razão diametralmente oposta: era um vínculo contraído, quase sempre sem a vontade da mulher, por razões de interesse material, político ou familiar. Por essa razão exaltava as relações fora do matrimônio, sob a condição de que não estivessem inspiradas pela mera lascívia e fossem consagradas pelo amor. O cátaro condenava o amor, incluindo o mais puro, porque amarrava a alma à matéria: o primeiro mandamento da 'cortesia' era o amor a um corpo belo. O que era santo para os poetas era pecado para os cátaros. (PAZ, 1994, p. 78)

Vê-se, no rastro de Paz (1994), que, embora em alguns pontos os ideais cátaros possam se assemelhar com aqueles manifestos na poesia provençal, eles apenas aparentemente são iguais, pois um entendimento mais profundo do catarismo permite a constatação de que, em suas raízes, eles divergem totalmente. Dessa forma, o que se percebe é que o amor cortês não era apenas uma novidade que ia de encontro aos ideais cristãos, mas também aos ideais cátaros e, se pode ser considerado uma heresia, é uma heresia não só do Cristianismo, mas do catarismo também. Não que o amor cortês seja considerado por Paz (1994), como uma ideia totalmente original, pois esse autor trata também das inúmeras influências, especialmente das culturas orientais, para o desenvolvimento dessa espécie de amor.

De uma forma geral, se observa que o amor cortês lança as bases para a ideia de amor romântico tal qual se vê no século XIX, embora, nesse século, a ideia de amor tenha sido considerada em sua relação íntima com o casamento, o que diferencia esses dois tipos amorosos. Embora não tenha sofrido, obviamente, apenas a influência do amor cortês, o amor, no século XIX, retoma muitas das ideias desse tipo de amor. Como se sabe, a configuração de um sentimento amoroso, as condutas que ele inspiram, revelam, de acordo com Corbin (2009), tanto os sonhos eróticos, quanto as tensões que a sociedade atravessa e é claro que, no século XIX, os modelos imaginários e as práticas sociais sofrem permanentes evoluções, mas de uma forma geral,

[...] Também é conveniente nunca perder de vista os antigos códigos que, de modo subterrâneo, continuam a equacionar os sentimentos. O amor cortês e seus procedimentos de deliberação, o neoplatonismo da Renascença e sua antropologia angelical, o discurso clássico sobre o torvelinho das paixões, a condenação do 'louco amor' pelos clérigos da Contra Reforma católica pesam sobre os comportamentos dos amantes do século XIX, quer eles saibam, que não. (CORBIN, 2009, p. 483)

A afirmação de Corbin acentua várias das influências sobre o modo de se conceber o amor no século XIX, com destaque para o amor cortês, aqui já observado. No entanto, uma novidade do século XIX era a relação entre o amor e o casamento, uma vez que, como se sabe, o amor quase nunca era concebido como a base para a realização do casamento que era considerado muito mais um contrato social que uma união pautada na afetividade. O amor só era pensando e, principalmente, representado na literatura, enquanto um sentimento predominantemente, adúltero, como destaca Rougemont (2003), ao relembrar as clássicas obras *Tristão e Isolda*, *Abelardo e Heloísa*, entre outras, nas quais ganha relevo a representação dos desejos apaixonados dos “amantes”.

Amar a esposa com desejo foi considerado, durante muito tempo, pela religião católica, enquanto um ato impuro que tornava o amor próximo à prostituição, uma vez que a igreja, desde cedo, manifesta, conforme destaca Guynon (1985), sua desconfiança em relação ao sexo e, perante o que considera como os excessos da luxúria. A repugnância em relação ao amor sexual era “uma repugnância muito maior do que em relação aos outros pecados considerados mortais” (GUYNON, 1985, p. 09). Entendia-se que amor apaixonado pela esposa desviava o homem de seu dever maior para com a mulher: companheirismo e procriação, enfatizava o discurso eclesiástico.

Nesse sentido, durante muito tempo, o amor era considerado como um componente desnecessário ao casamento, conforme destaca Bernos,

O amor, no sentido em que o entendemos, com a sua componente de atração física, de desejo sexual inicial, não é geralmente considerado como de primeira necessidade para o casamento. Para alguns seria quase uma barreira. Muitos testemunhos são convergentes numa constatação, e os da literatura são bem conhecidos desde Montagne: “Um bom casamento, se é que existe, recusa a companhia e condição de amor” (BERNOS, 1985, p. 67).

A ausência de amor no casamento servia, geralmente, de desculpa para a vivência de amores ilícitos. Obviamente, nunca bem aceito em relação às mulheres, o adultério era o único espaço no qual o amor era visto como uma possibilidade, mesmo sendo detestado pela igreja, ele sempre existiu. No entanto, como destaca Bernos (1985), nem sempre houve uma relação íntima entre o discurso proferido na igreja e as práticas de seus fiéis, uma vez que não são raros os relatos da existência de amores conjugais.

Nesse sentido, o amor cortês, aquele amor intensamente exaltado e minuciosamente explicado no início do tratado de Capelão, trás uma postura diferenciada em relação ao amor, pois se é verdade que não era dentro do casamento que ele acontecia, é também verdade que sua vivência não é julgada de forma negativa pelos que o viviam, sendo, ao contrário, exaltada como uma forma correta de plenitude da vivência amorosa, uma vez que fossem considerados seus preceitos.

Observa-se que muitos dos preceitos do amor cortês revelam sua ligação com o amor-paixão romântico e, um outro importante componente do amor-paixão cujas bases são dadas pelo amor cortês é apontado por Freire Costa (1999): a exaltação do sofrimento. Esse autor afirma que é com o amor cortês que se inaugura, no Ocidente, uma nova prática cultural em relação ao amor, no sentido de que, na tradição clássica-medieval, existia a ideia de renúncia, mais voltada para o amor carnal, uma vez que sempre havia a promessa da posse do objeto amado, na contemplação ou na fusão com o Supremo Bem, seja na versão cristã ou pagã, fato que previa a possibilidade da realização amorosa, considerando-se que, tanto o sábio antigo quanto o santo medieval alcançariam a felicidade, senão em vida, após a morte. No entanto, segundo Freire Costa (1999, p. 40), “No ethos do amor cortês, ao contrário, a felicidade está na aceitação da própria renúncia, e o que se discute é se isso é possível sem sofrimento”.

É importante destacar que, de acordo com Freire Costa (1999), embora Rougemont (2003) destaque mais o aspecto da exaltação do sofrimento, o amor cortês é um fato socioemocional que não pode ser reduzido unicamente à essa característica, pois existiram ao menos três tipos de amor aos quais o termo cortês faz referência: o amor-abandono, única forma que corrobora com a tese de Rougemont, o amor cortês propriamente dito e o serviço de amor, sendo que, nesses dois últimos, de acordo com Freire Costa (1999), o que se percebe é a sublimação do amor carnal e não a exaltação da dor.

Observa-se que, embora o amor cortês se diferencie, em alguns pontos, de todos os demais tipos de amor até então conhecidos, de acordo com Freire Costa (1999), todas as formas de representação do amor no Ocidente, desde a Grécia Antiga até o Renascimento e o Antigo Regime, revelam um ponto em comum que é o fato de que, em todas as formas, observa-se que o amor busca sempre um bem

objetivo independente do sujeito: O Supremo Bem greco-romano; o Deus cristão; a Dama do amor cortês; a posição social nas artes de sedução e de galanteria no Renascimento e nas sociedades de corte. Observa-se, assim, que as causas e finalidades do amor vinham sempre do objeto amado.

Importante observar, ainda, que o amor cortês, ao dissociar a idéia de amor, não só do supremo bem, mas também do vínculo conjugal, prepara as condições culturais para a explosão do amor-paixão romântico, conforme afirma Freire Costa (1999), ao relembrar características como as dos rituais dos julgamentos de amor, já comentados anteriormente,

No ritual dos “julgamentos de amor”, assim como em seus “códigos”, vemos o processo de individualização amorosa instalar-se paulatinamente na mentalidade cultural. Diferente do amor platônico ou das amizades clássicas e cristãs, a idealização descontrolada das emoções sensíveis; da relação dual; da humanização do objeto amado; da aceitação de sentimentos “vis” como ciúme, suspeita, ressentimento; o rebaixamento moral do casamento etc. mostram o catecismo do amor-paixão romântico quando em germe. Os elementos da instabilidade (desconfiança quanto ao amor do parceiro, ausência de elos sociais que garantam a força do vínculo a dois etc) dão a tônica da ansiedade, competição e corrida permanente para manter o parceiro desejado. (FREIRE COSTA, 1999, p. 49)

Outro ponto a ser considerado em relação ao amor romântico é a inclinação humana para o sofrimento, pois, segundo Rougemont (2003), o prodigioso sucesso do romance de Tristão se dá pela combinação de algo que nos afeta profundamente: a combinação entre o amor e a morte.

Para o autor, o amor feliz não tem história na literatura, uma vez que o ser humano prefere o sofrimento à harmonia. Daí advém tantos romances de adultério, sendo que o de Tristão, mais que uma obra literária, pode ser considerado enquanto “um tipo de relação entre o homem e a mulher num determinado grupo histórico: a elite social, a sociedade cortês e impregnada de cavalaria dos séculos XII e XIII” (ROUGEMONT, 2003, p. 29).

Quanto à situação psíquica do homem da época, Rougemont nos dirá que ele,

Se acha envolvido – quer queira, quer não – na luta que divide profundamente a sociedade, os poderes, as famílias e os próprios indivíduos: a luta entre a heresia presente em toda parte e a ortodoxia romana frontalmente atacada. Do lado cátaro, o casamento e a sexualidade são condenados sem remissão pelos Perfeitos ou “consolados”, mas permanecem tolerados no caso dos simples crentes, isto é, da imensa



maioria dos heréticos. Do lado católico, o casamento é tido como sacramento, embora repouse de fato em bases de interesse material e social e seja imposto aos esposos sem que se leve em consideração seus sentimentos. (ROUGEMONT, 2003, p. 157)

Será diante do enfraquecimento dos poderes e das autoridades que surgirá uma nova possibilidade de acolher a figura feminina, embora de forma idealizada, avivando, assim, as contradições entre os ideais e a realidade vivida e possibilitando o surgimento da *cortezia*, tipo de religião literária do amor casto, da mulher idealizada, da retórica dos trovadores, dos trovadores e de seu público numeroso.

Outra característica do amor cortês destacada por Freire Costa (1999) como predecessora do amor-paixão romântico é especialmente o seu aspecto de culto ao sofrimento, característica muito representada na literatura em geral, como no romance “Tristão e Isolda”, na peça “Romeu e Julieta”, entre muitas outras obras nas quais se observa que o amor possível, ou seja, aquele que é recíproco e pode ser vivenciado de forma passiva, não encontra espaço, mas ganha relevo aquela forma de amor que é proibida sendo necessário vencer inúmeros obstáculos para poder se aproximar do ser amado e, mesmo assim, o final, quase sempre, é trágico.

É com essa ideia de amor/sofrimento, amor/idealização que, no século XIX, o sentimento amoroso passa a ser prioridade e nasce a primeira obra literária romântica, o romance baseado em fatos reais, intitulado “Os sofrimentos do jovem Werther” do escritor alemão Goethe. Esse romance trará uma nova forma de se pensar a vivência do amor, exaltando os sofrimentos motivados pela impossibilidade de concretização desse sentimento, valorizando os exageros da paixão desenfreada, que não conhece nem mesmo os limites morais da sociedade e se desenvolve à margem do casamento. Esse modelo servirá de referência para as obras românticas do século XIX. Importante destacar que a influência desse romance não se restringiu às obras, mas também à vida das pessoas, que, como se sabe, seguindo os passos do jovem Werther, passavam a se comportar como ele, se vestir como ele, chegando alguns a, até mesmo, cometer suicídio.

As obras literárias passam, então, a privilegiar a representação do sentimento, relegando o erotismo para segundo plano, o que, obviamente, não significa que se tenha deixado de escrever literatura erótica no período, mas que, diferentemente do século XVIII, no qual esse tipo de literatura foi mais evidenciada

que no século XIX, a literatura sentimental passa a dominar, como atesta o fragmento abaixo, do romance “Werther”,

E então, meu amigo? Tenho medo de mim mesmo! Meu amor por ela não é o mais fraternal, o mais santo, o mais puro dos amores? Sentiu minha alma um desejo culpável?... Não quero fazer juramentos! ... E, no entanto, estes sonhos ... Oh! Como têm razão os homens que atribuem efeitos contraditórios às forças exteriores! Esta noite... Estremeço ao dizer que a tive nos meus braços, apertada contra o peito, cobrindo-lhe de beijos sem conta a boca que balbuciava palavras de amor, meus olhos inundados pela embriaguez do seu olhar! ó Deus, serei porventura culpado de experimentar ainda tanta felicidade ao recordar, em toda a sua intensidade, essas ardentes delícias? Carlota, Carlota! . . Mas tudo isso está acima da minha vontade! Meus sentidos deliram. Há oito dias não tenho sequer força para pensar; meus olhos estão sempre cheios de lágrimas; não me sinto bem em parte alguma e sinto-me bem em qualquer lugar! Não desejo nada, não peço nada; o melhor é partir. *Naquele tempo, uma tal situação havia reforçado na alma de Werther a resolução de deixar este mundo. Depois que regressou de junto de Carlota, não teve outro desígnio e outra esperança. Prometeu a si mesmo, porém, que isso não havia de ser uma ação prematura e inconsiderada, que só tomaria esse partido com uma convicção sincera e a resolução mais calma possível. Suas dúvidas, suas lutas consigo mesmo transparecem de um bilhete sem data (provavelmente começo de uma carta a Wahlheim), que foi encontrado entre os seus papéis:*

Sua presença, seu destino, o interesse que ela toma por mim exprimem ainda uma última esperança em meu cérebro vazio. Erguer a cortina e passar para o outro lado, eis tudo! Por que então hesitar e tremer? Por que se ignora o que existe desse outro lado e por que não mais de lá se regressa? E também por que é próprio do nosso espírito imaginar por toda parte caos e trevas, quando nada sabemos ao certo? (GOETHE, 2003, p. 323,4)

Como se verifica, no trecho acima, o amor romântico é sinônimo de sentimento puro, casto, imaculado, mas é também um sentimento doentio, que toma conta do ser e o deixa sem poder reagir diante de sua força, relembrando os ideais de amor cortês, conforme se observa no “Tratado de amor cortês”, escrito por Capelão, o qual destaca o poder desse sentimento em modificar a vida daqueles que amam, conforme se verificou nas 31 regras desse amor. Werther, impossibilitado de viver o amor que sente por Carlota, decide que não lhe resta mais outra saída senão morrer.

A ideia de amor puro, recebe a influência do Cristianismo, que, como se sabe, demonizou o desejo, pois o relacionou diretamente com o motivo da queda do homem, responsabilizando-o pela catástrofe que trouxe, à humanidade, o pecado e a morte (DUMOULIÉ, 2005). Indo de encontro às antigas religiões, nas quais se observava uma íntima relação entre o sagrado e o erótico, o Cristianismo, de acordo

com Bataille (1980), inova ao descartar essa relação e apregoar a mortificação da carne.

Nesse sentido, percebe-se que, no Novo Testamento, há uma total diferenciação, em relação ao Antigo Testamento, no que concerne ao lugar do erotismo no sagrado, pois apesar de o amor a Deus e ao próximo ser a base dos escritos judaicos, neles, o erotismo também encontra expressão através de obras como o “O Cântico dos Cânticos de Salomão”, poema no qual se percebe a manifestação poética dos desejos sensuais. Na verdade, considerando-se a representação do amor na Bíblia, percebe-se que, de um modo geral, a leitura bíblica permite depreender ao menos três tipos de significados sobre o significante amor: o amor como um dever, o amor sensual e o amor como sendo o próprio Deus.

O amor como um dever é muito destacado no Antigo Testamento, como se depreende do versículo cinco, do sexto capítulo do último livro do Pentateuco, chamado Deuteronômio: “Amarás ao Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua alma e de todo teu poder”, bem como no versículo dezoito do décimo nono capítulo, do Levítico: “Amarás ao teu próximo como a ti mesmo” (Deuteronômio: 06 - 05).

Esses versículos destacam o amor enquanto um dever dos fiéis, amar é um dever de todo aquele que busca cumprir os mandamentos divinos. De acordo com Kristeva (1988, p. 107), “é como uma lei de amor, como um dever do fiel para com seu Deus e seu irmão, que se anuncia a versão mais notável do amor bíblico”. No entanto, essa lei de amor é iniciada pelo próprio Deus, que ama seu povo de imediato, “um amor que não exige nem mérito, nem justificação, que é de preferência e de eleição” (KRISTEVA, 1988, p. 106).

O amor recebe ainda, no Antigo Testamento, uma face sensual, destacada no “Cântico dos Cânticos”, poema cuja autoria é atribuída ao rei,

Beija-me com os beijos de tua boca; porque melhor é o teu amor do que o vinho. Suave é o aroma dos teus unguentos, como unguento derramado é o teu nome; por isso as donzelas te amam. Leva-me após ti, apressemo-nos. O rei me introduziu nas suas recâmaras [...] o meu amado é para mim um saquitel de mirra, posto entre os meus seios. (O CÂNTICO DOS CÂNTICOS DE SALOMÃO, 1: 1-13)

É assim que se expressa o eu-lírico feminino no primeiro capítulo do livro. Nesse texto, através dos diálogos amorosos entre a Sulamita e o rei, se percebe que

a sensualidade das metáforas ali presentes revela a aceitação bíblica da relação amorosa carnal entre homem e mulher.

Observa-se que é do amor carnal que a Sulamita fala quando afirma, nos versos iniciais do livro, “Beija-me com os beijos de sua boca, por que é melhor o teu amor do que o vinho”.

Sabe-se que o livro é considerado, por muitos, como uma metáfora do amor de Cristo por sua igreja, a noiva de Cristo de que fala o Novo Testamento. No entanto, não se pode negar o poder erótico dos versos que iniciam o livro, tais como: “O meu amado é para mim um saquitol de mira, posto entre os meus seios” (capítulo 1, versículo 13), presente no trecho acima transcrito, ou ainda “O meu amado meteu a mão por uma fresta e o meu coração se comoveu por amor dele” (capítulo 5, versículo 4).

Como bem observa Kristeva (1988) o diálogo amoroso dos cânticos revela bem mais a paixão dos amantes pela ausência do outro, ausência que só aumenta o desejo deles em relação a possuir o outro,

Dize-me, ó amado da minha alma: onde apascentas o teu rebanho, onde o fazes repousar pelo meio-dia, para que não ande vagando junto ao rebanho dos teus companheiros? [...] Vem ó meu amado, saiamos ao campo, passemos as noites nas aldeias. [...] Vem depressa, amado meu, faze-te semelhante ao gamo ou ao filho da gazela, que saltam sobre os montes aromáticos. (O CÂNTICO DOS CÂNTICOS DE SALOMÃO, 1:7; 6:11; 8:14)

Kristeva destaca, ainda, que não se pode deixar de observar a existência do amor sensual, sexual, amor do corpo que se confunde com o amor sagrado que assume a interpretação cristã do diálogo. Essas são as faces do amor presentes no Antigo Testamento. No Novo Testamento, o “deve-se amar” é também reforçado, pois quando Cristo afirma, de acordo com o evangelista Mateus (capítulo 22, versículo 39), que todo o mandamento é sintetizado em apenas dois: amar a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como a si mesmo, o Cristianismo retoma essa ideia de amor como um dever. O amor enquanto forma de cumprimento da lei é destacado em todo o Novo Testamento, tanto nos evangelhos, quanto nas cartas de Paulo.

O mandamento revela uma relação não a dois, mas a três, no sentido de que primeiro se deve amar a Deus e, depois, ao próximo como a si. Nessa forma de entender, Deus se coloca como um terceiro na relação, no sentido de que o amor

apenas entre dois não é considerado uma virtude, pois sem o amor sagrado e o reconhecimento de que o amor vem de Deus, o amor passa a ser simples paixão.

O Cristianismo traz, ainda, a concepção de amor enquanto um sentimento divino, uma vez que o próprio Deus é amor, conforme afirma Paulo. Destacando o caráter divino do amor, ele coloca o amor enquanto uma dívida do cristão, no sentido de que, tendo sido amado antes por Deus, que é amor, o cristão deve amar a seu Deus e a seu próximo como a si mesmo, apenas assim ele pode retribuir o amor que recebeu de graça e sem merecimento.

A figura de Cristo encarna, assim, toda a essência desse amor *Ágape*, pois é nele que “o verbo se faz carne”. Ao se entregar à morte, por amor de seu povo, ele encarna o amor e, dessa maneira, o Deus cristão demonstra a maior prova de amor que um deus poderia demonstrar por seu povo, pois, segundo o Cristianismo, não há maior amor do que dá a vida pelo irmão.

Num certo sentido, se pode afirmar que a definição de amor cristão recebe clara influência dos ideais expressos pelo primeiro filósofo do amor, Platão. O amor platônico, por seu caráter sagrado, e pela busca do bem supremo, acima dos desejos egoístas, consistindo em se dedicar ao desenvolvimento do espírito bem mais que o do corpo, está intimamente relacionado com a ideia amorosa do Cristianismo.

Conforme destaca Paz (1994),

A condenação do amor carnal como um pecado contra o espírito não é cristã e sim platônica. Para Platão a forma é a ideia, a essência. O corpo é uma presença no sentido real da palavra: a manifestação sensível da essência. É a imitação, a cópia de um arquétipo divino, a ideia eterna. [...] O abraço carnal entranha uma degradação da forma em substância e da ideia em sensação. Por isso também Eros é invisível; não é uma presença, é a obscuridade palpitante que rodeia Psiquê e a arrasta numa queda sem fim.. O apaixonado vê a presença banhada pela luz da ideia; quer tê-la, mas cai na treva de um corpo que se dispersa em fragmentos. A presença renega sua forma, regressa à substância original para, no final, anular-se. (PAZ, 1994, p. 183)

A ideia de amor enquanto essência que nega o corpo pode ser compreendida na visita ao texto platônico. Como se sabe, foi no Período Clássico da Antiguidade grega, mais especificamente no diálogo platônico intitulado “Simpósio” (ou Banquete), que se desenvolveu o primeiro tratado filosófico sobre o amor. No

diálogo, observa-se que os amigos de Agáton, reunidos na comemoração de um de seus sucessos teatrais, celebram, sucessivamente, o amor.

Os seis amigos destacam a grandeza do deus Eros, assumindo pontos de vista diferentes. Fedro, o primeiro a falar, afirma que ele é o primeiro de todos os deuses, reforçando, assim, a ideia já difundida por Hesíodo (1986), no período arcaico, em sua obra “Teogonia”, na qual trata da origem dos deuses e heróis da mitologia grega.<sup>10</sup> Fedro destaca essa divindade enquanto detentora de um poder de inspiração para a prática do bem e das ações de coragem que esse deus desperta naqueles que amam, a exemplo de Aquiles, que, por amor a Pátroclo, combate contra Heitor, em Tróia. Nesse sentido, o deus passa a ser considerado, além do mais antigo e mais valoroso, já destacado por Hesíodo (1985), o mais capaz de tornar o homem virtuoso e feliz, não apenas durante a vida, mas, ainda depois da morte, segundo se percebe no trecho que encerra o discurso de Fedro: “Concluo, pois, afirmando que Eros é, entre os deuses, o mais antigo, o mais augusto, o mais pronto a conceber a virtude e a felicidade aos homens, seja durante a vida, seja durante a morte!” (PLATÃO, 1986, p. 33)

Pausânias, segundo a falar, destaca a existência de dois Eros, “Eros não é um só, e, uma vez que não existe só um, deveremos, em primeiro lugar, saber qual deles devemos louvar” (PLATÃO, 1986, p. 33). Segundo o orador, um Eros é celeste, que se revela na expressão do amor das virtudes, pois procede da “Afrodite celeste” e, o outro, é o Eros vulgar, revelado no prazer unicamente corporal que se revela naqueles que “amam mais o corpo do que o espírito, de maneira desvairada, dirigidos pela concupiscência” (PLATÃO, 1986, p. 34).

Em seguida, o médico Erixímaco, fala, também, de dois tipos de Eros, um celeste, que inspira o bom amor e outro anárquico, que não conhece regras a seguir e é capaz de cometer grandes estragos tanto na natureza, quanto nos seres que

---

<sup>10</sup> Nessa obra, de acordo com o poeta Hesíodo, Eros é o deus primordial, pois antes dele não há nenhum outro. Além dessa característica divina, Hesíodo descreve-o como “o mais belo entre deuses imortais, solta-membros, dos deuses todos e dos homens todos, ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (HESÍODO, 1986, p. 132). A leitura dessa obra permite a observação de que Eros, além de ser representado enquanto primeiro deus imortal, é considerado um deus de incomparável poder, uma vez que domina os espíritos e as vontades tanto dos mortais, quanto dos demais deuses. Ele é, segundo o poeta, anterior a todos os demais deuses sendo que sua beleza, também superior a de todos os demais, é capaz de enfraquecê-los. Descrevendo Eros dessa forma, Hesíodo revela o prestígio desse deus no período arcaico grego, pois sua origem e características fazem dele um ser de destaque diante das demais divindades e dos homens.

inspira. De acordo com Erixímaco, Eros, em seu enorme poder, é capaz de guiar o ser no caminho da sabedoria, dando-lhe felicidade, tornando o ser humano mais sociável e permitindo-o viver em paz.

O poeta Aristófanes discorre sobre o conhecido mito do andrógino<sup>11</sup> e, em seguida, Agatão afirma, em seu elogio ao deus, que Eros é, na verdade, o mais jovem e belo dos deuses. Discordando da visão de Hesíodo, para quem Eros é o deus original, de acordo com o discurso de Aristófanes, a beleza é associada à juventude desse deus, pois, “entre os benevolentes deuses, Eros é, se o podemos afirmar sem incorrer na ira divina, o mais feliz de todos, porque é o mais belo e o de maiores virtudes. É o mais belo e eis o motivo: em primeiro lugar, porque é o mais jovem dos deuses” (PLATÃO, 1986, p. 59-60). Segundo Agatão, Eros é, ainda, aquele que é capaz de construir sua morada nos corações dos homens e dos deuses, sendo motivado sempre pelo desejo do bem e do belo. O poeta destaca que aquele que sempre busca o belo e o bem é inspirado por Eros, citando, como exemplo, os poetas que cantam o amor.

Por fim, tem-se o discurso de Sócrates, o qual destaca a origem de Eros não enquanto deus, mas enquanto gênio, filho de Pênia (a pobreza) e Poros (a abundância) que, por sua origem ambígua está situado entre os deuses e os homens. Nesse sentido, Sócrates afirma que o amor consiste na busca do belo e do bom, mas como o homem busca, acima de tudo, a imortalidade, ele pode se inclinar

---

<sup>11</sup> De acordo com o texto, no início, a raça dos homens não era como a atual no sentido de que não havia dois sexos, mas três: homem, mulher e a união dos dois. Além disso, de acordo com o poeta, essa criatura primordial era redonda e possuía quatro mãos, quatro pés e uma cabeça com duas faces exatamente iguais, cada uma olhando numa direção, em cima de um pescoço redondo. A criatura podia andar ereta, assim como os humanos, mas também podia rolar e rolar sobre seus quatro braços e quatro pernas, numa intensa velocidade. O fato de essas criaturas serem redondas revelava sua origem, uma vez que o homem era considerado filho do Sol, a mulher, da Terra e o par, um filhote da Lua, sendo que sua força era extraordinária e seu poder, imenso, fato que os tornaram ambiciosos e desejosos de desafiar os deuses. Conforme afirma Aristófanes, os andróginos ousaram escalar o Olimpo, a montanha onde vivem os imortais, sendo, por isso, castigados por Zeus, que, destinado a deixá-los mais humildes, resolveu cortá-los ao meio e fazê-los andar sobre duas pernas para que diminuíssem suas forças. Observando, então, que as criaturas começaram a morrer de fome e desespero, pois apenas queriam viver abraçadas, com saudades umas das outras. Aristófanes afirma que Zeus ficou com pena das criaturas e teve outra idéia, resolveu virar suas partes reprodutoras para frente para que um pudesse reproduzir no outro, ou seja, um homem, numa mulher. Dessa forma, a raça não morreria e eles descansariam e, com o tempo, eles esqueceriam o ocorrido e apenas perceberiam seu desejo. Um desejo que jamais seria totalmente saciado no ato de amar, pois o mesmo seria eterno. Segundo o poeta, é desse fato que advém o amor do humanos uns pelos outros e a busca eterna por encontrar sua metade e recobrar, nem que por segundos, sua unidade perdida, através da fusão de seus corpos.

para a procriação dos filhos, buscando a beleza dos corpos, mas também pode buscar se imortalizar pelos grandes feitos, pela busca da verdade, das virtudes e do conhecimento.

Amar, dessa segunda forma, é considerado pelo filósofo como um amar espiritual que não busca sua satisfação carnal, mas se satisfaz no bem do ser amado e no fato de perceber seu crescimento espiritual. Nesse tipo, os caracteres do amor sexual são sublimados e generalizados, transcendendo a existência humana e adquirindo um caráter sagrado, extramundano e inato. O homem guiado por essa forma de amor será, de acordo com Sócrates,

Conduzido a contemplar a beleza das acções e das leis, a verificar que esta é igual a ela própria em todos os casos e, conseqüentemente, a conceder pouca importância à beleza do corpo. Das acções dos homens passará às ciências e reconhecerá também a sua beleza; uma vez chegado a uma visão lata da beleza, não se prenderá mais à beleza de um só objeto, e deixará de amar, com estreitos e mesquinhos sentimentos de escravo. (PLATÃO, 1986, p. 90-91)

Essa visão negativa do corpo será reelaborada pelo Cristianismo, o qual, apesar de desconfiar das obras da carne e instigar o ser humano a viver uma vida em que se destaque os frutos do espírito, afirmará que o corpo é o templo do Espírito Santo, logo, embora a carne seja considerada má, por sua natureza pecaminosa, nela, habita o espírito, sendo, portanto, possível àquele que deseja viver uma vida espiritualmente correta, santificar seu corpo através da mortificação da carne, no sentido de não se entregar, cegamente, aos seus desejos e impulsos.

Na concepção cristã, se observa que embora o amor seja caracterizado como fruto do espírito e se exalte o amor sagrado a Deus e ao próximo como forma de cumprir todo o mandamento divino, o desejo sexual só é, de fato, desprezado, quando associado à prostituição, ao desregramento sexual, e, embora todo aquele que deseja dedicar a vida ao evangelho seja incitado por Paulo a se abster das paixões carnis, evitando constituir família, o prazer sexual é justificado dentro do casamento.

Obviamente, existem diferenças significativas entre o amor sagrado cristão e o Eros grego. O amor cristão é *Ágape*, é também o próprio Deus, mas, no Cristianismo, ao contrário dos deuses gregos, se observa a ideia de um Deus único, perfeito, onisciente, onipotente e onipresente, desprovido de toda e qualquer característica negativa, tais como os sentimentos de egoísmo que permeiam os



deuses gregos. O amor, nesse sentido, é considerado também perfeito, maior que tudo, até mesmo que a fé e que a esperança, uma vez que essas se voltam para Deus, Deus que é, ele mesmo, o próprio amor.

Com o advento do Cristianismo, apenas o lado puro do amor é considerado como tendo valor e a sensualidade carnal é considerada um grave pecado e um perigo para o ser humano que está em busca de santificar-se. O lado sensual do amor bíblico, presente nos textos do Antigo Testamento, a exemplo do “Cânticos dos Cânticos de Salomão”, é negado e interpretado como sendo apenas uma metáfora da relação entre Cristo e a Igreja.

Conforme aponta Paz (1994), a mortificação do corpo, nos princípios do Cristianismo, sofre a influência tanto do platonismo, que, como se demonstrou, sempre negou o corpo, quanto da sabedoria oriental que via, na castidade, um salto do ser humano ao sobrenatural, embora ali, a fusão entre o sexual e o sagrado fosse mais explícita que no Cristianismo.

No início do Cristianismo, segundo destaca Brown, o celibato era considerado como superior ao casamento o que é fácil de entender considerando-se que a média de vida de todo cristão, nesse período de perseguições atroz, não ultrapassa os 25 anos e, dentro dessa realidade, a formação de uma família traria inúmeros problemas para a vida do indivíduo. Não que o casamento fosse de todo condenado, mas ele devia ser evitado e muitos eram os discursos que menosprezavam a figura feminina, considerada como “a representação de tudo o que é vago, sem objetivo, desprovido de forma e de direção” (BROWN, 1990, p. 101).

Na literatura romântica do século XIX é possível verificar certa influência dessa visão sagrada do amor uma vez que os textos românticos estavam cheios de metáforas religiosas, sendo que a figura dos amantes eram, quase sempre, evocadas como “criaturas celestes”, “anjos de pureza” e o amor era considerado uma “experiência mística”. Em Werther, é possível verificar essa influência, como se percebe no trecho anteriormente observado, quando a personagem Werther se refere ao amor que sente pela jovem Carlota como um sentimento puro, “E então, meu amigo? Tenho medo de mim mesmo! Meu amor por ela não é o mais fraternal, o mais santo, o mais puro dos amores? Sentiu minha alma um desejo culpável?...” (GOETHE, 2003, p. 323). Como se verifica, essa representação do amor afirma a santidade desse sentimento, o que corrobora para essa visão mística do amor. Não

que a sensualidade tenha sido abolida, pois a relação entre amor e erotismo foi muito explorada pelo romantismo, que representou esse sentimento também associado ao corpo e seus desejos sensuais, conforme se verifica, no mesmo trecho, quando afirma, “Oh! como tem razão os homens que atribuem efeitos contraditórios às forças exteriores! Esta noite... Estremeço ao dizer que a tive nos meus braços, apertada contra o peito, cobrindo-lhe de beijos sem conta a boca que balbuciava palavras de amor, meus olhos inundados pela embriaguez do seu olhar! ã Deus, serei porventura culpado de experimentar ainda tanta felicidade ao recordar, em toda a sua intensidade, essas ardentes delícias? Carlota, Carlota! . . Mas tudo isso está acima da minha vontade! Meus sentidos deliram” em que se revela a união do sentimento puro ao erótico. No entanto, a linguagem romântica representa muito mais a valorização do sentimento puro:

Falava-se de confissão, do sofrimento que redime, de adoração; as pessoas ficavam “perdidas de amor”, os corações “sangravam”... A palavra, escandalosa demais, era substituída por um leve toque, um rubor, um silêncio, um olhar... Era a imagem da boa moça de família, sentada diante do seu piano, as madeixas soltas, o rosto iluminado pelos candelabros, olhos perdidos no vazio... Tudo se passava em torno da perturbação do encontro, a silhueta fugitiva percebida numa curva do bosque, a doçura do perfume, ou um aperto de mão, tudo em meio à evocação e à distância. Os românticos deleitavam-se em ser ostensivamente sentimentais, melancólicos, tempestuosos ou choramingentos, conforme as oportunidades. (LINS, 2012b, p. 103)

Ainda em relação a obra “Werther”, tem-se a seguinte afirmação: “A coisa mais certa deste mundo é que o afeto, somente, torna o homem necessário.” (GOETHE, 2003, p. 267) o que sugere a importância da representação dos sentimentos para o escritor romântico. Não é que o sentimento amoroso não tenha sido representado em outros momentos, antes e após o Romantismo, mas é nele que o amor se coloca numa posição de destaque, como a verdadeira essência da vida. Sem o amor, a vida perde o sentido, por isso, Werther não deseja mais viver. Uma vez que só existe possibilidade de vida se for junto ao ser amado, o desencanto amoroso gera o desejo pela morte<sup>12</sup>. Nesse sentido, amor e morte andam juntos na obras literárias do Romantismo.

---

<sup>12</sup> Esse sofrimento diante da impossibilidade de estar junto ao ser amado vivendo plenamente as delícias do amor já está revelado na poesia provençal dos trovadores no século XII, os quais expressavam a “coita d’amor” (sofrimento por amor) um dos ideais do amor cortês, conforme se observou.

Essa íntima relação pode ser entendida uma vez que a felicidade, sob a ótica romântica, consiste em amar e ser amado. Sendo assim, a impossibilidade de amar resulta em desejo de aniquilamento. Uma problemática presente nessa noção de amor, destacada por Cavalcante (2005, p. 63), é a da impossibilidade de plena realização, pois o amor romântico exige o impossível: “espera-se que o ser amado represente todas as nossas fantasias e nossos sonhos idealizados”. Assim, o amor romântico já traz em si essa carga negativa, pois a busca pelo impossível só pode gerar sofrimento e, nunca, a felicidade plena. Sem espaço para a razão, o ser se deixa levar pelas forças irracionais desse sentimento que o angustia e o faz perder o sentido da vida.

Escritores como Keats, Shelley, Coleridge e Wordsworth, entre outros, são exemplos desse novo estilo literário que tem, na expressão dos sentimentos, sua característica central. Muitos escritores, em toda a Europa, passam a criticar os casamentos de conveniência classificando-os como moralmente errados e fadados à infelicidade eterna e o amor romântico passa a ser considerado o sinônimo de felicidade. A relação entre amor e casamento se fortalece e “os novos ideais de amor e de casamento começaram a dominar o pensamento ocidental” (LINS, 2012b, p. 103). Essas mudanças ocorreram pelo fato de que, na prática, de acordo com Corbin (2009), as pessoas passaram a se insurgir cada vez mais contra as disciplinas da coletividade e às servidões familiares no século XIX, buscando serem os construtores de seu próprio destino, o que incluía, necessariamente, decidir sobre a escolha de quem amar.

Alguns aspectos devem ser considerados enquanto propiciadores de uma mudança da percepção da importância do amor ocorrida no século XIX: o declínio do mundo dos monarcas absolutos contrastava com a multiplicação das fábricas e, conseqüentemente, com o aparecimento de homens de negócios muito mais ricos que os aristocratas, o que possibilitou “a infiltração para cima dos costumes da classe média” como, a título de exemplo, a disseminação do gosto das filhas dos comerciantes em relação às novelas sentimentais (LINS, 2012b, p. 104). O controle das emoções passa a ser substituído por uma atitude que podia ser resumida na palavra “sensibilidade”, considerada enquanto:

Um estado de espírito hiperemocional, profundamente afetado por qualquer acontecimento ou pensamento. Tornou-se estilo de vida o fato de se exibir

linguagem, palidez e decadência física como prova de grande sensibilidade da alma. Os homens racionalistas tinham cortejado mulheres e frequentado bordéis, considerando o amor um passatempo magnífico, e tinham sustentado que um estilo hábil de sedução era indispensável. A sensibilidade mudou tudo isso. Os homens da geração mais nova consideravam o amor uma finalidade nobre da vida. Eles falavam de amor poeticamente, mas retraíam-se fugindo da sexualidade; começaram a admirar não a mulher brilhante, dada a flertes, e sim, a mulher acanhada, virginal. (LINS, 2012b, p. 104)

Nesse momento de exaltação das sensibilidades ganha destaque a preferência pela manifestação dos sofrimentos amorosos. O sofrimento por amor é a tônica do amor romântico, no século XIX. O amor romântico é vivido de forma passiva e infeliz, sendo entendido, predominantemente, como sofrimento que recompensa a vida, uma vez que é sempre considerado bom e justo.

Quanto a esse tipo de amor, Lázaro (1996) afirma que ele inicia uma visão de amor que considera mais o indivíduo em detrimento da vida em sociedade,

A noção de amor tal como a concebemos no mundo moderno – uma dimensão interior do sujeito, capaz de prometer a plena realização de si no encontro com o outro, a porta mais próxima para a felicidade – o mito do amor como um movimento da ordem do sagrado, que transcende a vida social para criar um espaço próprio e íntimo ao sujeito, esse mito está formulado claramente no imaginário do Renascimento. (LÁZARO, 1996, p. 129).

De acordo com Lázaro (1996), aquilo que se chama de amor moderno é, na verdade, um complexo de elementos que pretende integrar, nas suas mais variadas dimensões, um indivíduo absoluto que reconhece sua interioridade como uma fonte de valor. Como o indivíduo, nesse período, é destacado, conforme afirma Lázaro (1996), de forma bastante incisiva, tem-se, então, um momento propício ao desenvolvimento do amor romântico,

O amor, tal como esse período o elabora, torna-se modelo para uma prática universal porque se associa àquilo que se supõe ser o mais próprio do indivíduo. Sua autonomia e liberdade estão vinculadas à capacidade de curvar-se à beleza do amor. O amor torna-se marca permanente na biografia do sujeito, porque assinala de forma concreta sua aspiração à beleza como bem divino e, na medida em que é relação com o outro, torna-se também a marca que o sujeito imprime no mundo. Amor e arte se aproximam mais do que nunca; as “artes de amar” são sucessos editoriais inigualáveis e seu conhecimento é uma exigência da vida humana. (LÁZARO, 1996, p. 134).

As obras literárias do período trazem uma nova forma de vivenciar o amor, principalmente, no que diz respeito à escolha amorosa do parceiro, comandada não mais por uma questão social, ou de obediência aos pais e responsáveis, mas, simplesmente, pelo sentimento de amor. Quanto às artes de amar escritas no período, ao menos uma será conhecida em seguida, trata-se da obra “Do amor”, de Stendhal, escrita em 1822 e que, de acordo com Lázaro (1996), é importante na formulação da forma de amar desse período sendo que, nela, o autor vai nomear e hierarquizar diversas formas de amor, retornando à tradição provençal.

Será no amor romântico que o indivíduo tomará o amor com uma maior centralidade para a sua existência no sentido de que o amor não se coloca mais enquanto uma possibilidade entre outras, mas passa a constituir mesmo o único sentido de sua vida, o responsável direto pela felicidade do indivíduo. A função desse amor é libertar o sujeito da moral e das convenções sociais, uma vez que salienta a cisão entre o indivíduo e a cultura quando pretende a absorção de um parceiro no outro, exigindo exclusividade e, com isso, priorizando a esfera do casal.

De acordo com Freire Costa (1999), o amor romântico fez com que o amor saísse do topo das pirâmides das paixões, onde fora colocado pela sensibilidade antiga e cristã, sendo que, em seu lugar, emerge o desejo e o prazer.

Nesse sentido, o autor fala que a época moderna opera, dessa forma, um duplo movimento na concepção do amor: transforma-o em um movimento autônomo do corpo ou da alma autodirigido, considerando que o amor nasce dos desejos do sujeito e visa atender suas demandas de prazer e transforma-o num movimento “para mais longe” diferente do movimento “mais para o alto” religioso, no sentido de que se torna uma corrida do amor na busca por uma eterna renovação, sem a qual surge o mal-estar.

Sobre o amor romântico, Stendhal (1958) dirá que é uma espécie de loucura na qual o ser é tomado pela dedicação exclusiva do ser amado. O amor é considerado algo natural, inerente ao ser. Ao descrever as formas de amar, destaca a importância de quatro tipos distintos de amor: o amor-paixão, o amor-prazer, o amor- vaidade e o amor-físico. Todos se aproximam bem mais da idéia de paixão, no sentido de que são representados como sendo um sentimento sensual no qual se prioriza a posse do objeto amado.

O autor destaca o desespero dos amantes, no caso do primeiro amor, a idealização que se faz da pessoa a quem se ama, no segundo, o amor que busca unicamente o prazer sexual, no terceiro e a vaidade de possuir uma bela mulher, uma mulher que esteja “na moda”, no último tipo.

Nesse sentido, observa-se que o amor romântico admite então quatro características básicas: o desespero dos amantes, a idealização do ser amado, a busca pela satisfação dos prazeres e o desejo de possuir e exhibir a beleza física da pessoa “amada”.

No que se refere à forma de vivenciar o amor, o autor explica que ele varia de acordo com os sexos,

A disposição para o amor físico, e até para o prazer físico, não é a mesma nos dois sexos. Ao contrário dos homens, quase todas as mulheres são pelo menos suscetíveis de um gênero de amor. Desde que a mulher, aos quinze anos, abriu às escondidas o primeiro romance, ela espera em segredo o aparecimento do amor-paixão. Ela descobre numa grande paixão a prova de seu mérito. Essa espera cresce aos vinte anos, quando ela desperta das primeiras levandades da vida, ao passo que, mal chegamos aos trinta anos, os homens julgam o amor impossível ou ridículo. (STENDHAL, 1958, p. 205).

Aos homens, o amor físico é considerado algo comum, ao passo que às mulheres, apenas o amor-paixão é considerado enquanto forma normal de vivência do amor, como se vê no trecho acima transcrito. Essa visão, consideradas as proporções, perdura até os dias atuais no sentido de que, ainda hoje, se imagina o sexo masculino como o mais inclinado à busca do prazer sexual.

No tratado, é o amor-paixão que será exaltado, o amor romântico envolto em inúmeras sensações e rituais específicos. O amor físico não é considerado enquanto um amor igual ao amor-paixão, esse último se destaca por ir além da busca do prazer, embora o inclua, pois o amor-paixão envolve outros sentimentos como aquele que se experimenta em relação ao primeiro amor, que, mesmo sem vivenciar o prazer físico, marca mais que qualquer outro: “a imagem do primeiro amor é geralmente a mais tocante; por quê? É que esse amor é quase sempre o mesmo em todas as classes, em todos os países, em todos os caracteres. Esse primeiro amor, portanto, não é o mais ardente.” (STENDHAL, 1958, p. 204).

Quanto ao desenvolvimento do sentimento de amor, Stendhal (1958) afirma,

Eis o que se passa na alma: 1º admiração. 2º dizemos: que prazer dar-lhe beijos ou recebê-los, etc! 3º a esperança. Estudam-se as perfeições; é nesse momento que a mulher deveria entregar-se, para o maior prazer físico possível. Mesmo entre as mulheres mais discretas, os olhos brilham no momento da esperança; a paixão é tão forte, o prazer tão ardente que se trai por sinais inequívocos. 4º Nasce o amor. Amar é sentir prazer em ver, tocar, sentir com todos os sentidos, tão perto quanto possível, a criatura amada e que nos ama. 5º começa a primeira cristalização. Apraz-nos adornar com mil perfeições a mulher de cujo amor estamos seguros; com infinito deleite esmiuçamos tôda nossa felicidade. Isto se reduz a exageros uma dádiva soberba, que acaba de nos cair e de cuja posse estamos seguros. (STENDHAL, 1958, p. 204)

Assim sendo, observa-se que o amor romântico se aproxima da definição de amor cortês, no sentido de ser um sentimento que nasce, inicialmente, do “ver”. No entanto, o amor romântico, na descrição de Stendhal, vai além, no sentido de que ele nasce não apenas do desejo de ver, mas de tocar, beijar, sentir com todos os sentidos, ou seja, possuir, por completo, o ser amado.

Segundo o autor, após nascer o amor vem, então, a primeira cristalização, definida, por ele, como um fenômeno natural que consiste em ser “a operação do espírito que a cada circunstância, descobre no objeto amado novas perfeições” (STENDHAL, 1958, p. 58). Conforme o autor, a cristalização ordena o prazer e impele o sangue ao cérebro, prazer que nasce justamente do sentimento de observar a perfeição do ser que se ama, perfeição que deixa aquele que ama em estado de êxtase. Conforme o autor, a beleza é totalmente necessária ao nascimento do amor. No entanto, não é apenas da perfeição do ser que nasce esse sentimento, mas, ainda, da ideia de que essa perfeição lhe pertence.

Após essa etapa surge uma nova, a sexta, que consiste no aparecimento da dúvida. Todo amor romântico, segundo o autor, passa por essa fase, no sentido de que, aquele que ama, se questiona se é também amado, mas, após perceber que se é correspondido, percebe que seu amor é imenso e incapaz de se extinguir e percebe, ainda, que se é amado da mesma forma. Daí, nasce a segunda cristalização, que, nessa fase, se desenvolve da ideia de que se é amado. Essa certeza, segundo Stendhal (1958), faz o amado delirar de amor, pois sentir-se correspondido é, para quem ama, a maior felicidade possível. No entanto, mesmo após essa certeza, ainda novas angústias podem surgir e surgem da constante necessidade que quem ama sente, de saber o que pode fazer para obter, da amada, a maior prova de amor possível. Sendo assim, de acordo com o autor, nesse momento inicial, aquele que ama, pode, não se vendo satisfeito em seus

questionamentos, duvidar de tudo e, até mesmo, das próprias cristalizações que criara em relação à quem ama.

O amor, entendido enquanto uma doença é, para o autor, considerado uma paixão efêmera, que é capaz de se extinguir da mesma forma rápida como nasceu sem que a vontade humana tenha, nisso, a menor parte. Ele é, também, um sentimento que varia de acordo com cada ser, pois cada ser tem desejos de natureza diversa. Nesse sentido, observa-se que o autor tem em mente divergências no modo de amar, não apenas em relação aos seres, mas em relação aos povos em geral, reforçando, assim, a ideia de amor enquanto construção cultural, muito embora, muitas de suas considerações sejam um tanto preconceituosas, tomando o diferente como inferior, pois, ao afirmar que o amor é “o milagre da civilização”, sugere que “nos povos selvagens e muito bárbaros, só se encontra o amor físico e do mais grosseiro” (STENDHAL, 1958, p. 109).

Para exemplificar tal afirmação, o autor destaca, por exemplo, a ausência de pudor nas mulheres das culturas consideradas, por ele, enquanto bárbaras, como uma falta crucial para o desenvolvimento do amor-paixão, pois, para ele, o pudor aumenta o desejo, de tal forma, que “proporciona prazeres muito lisonjeiros ao amante e faz-lhe sentir quantas leis se transgridem por ele” (STENDHAL, 1958, p. 116).

O amor é considerado, ainda, como um sentimento muito diverso de qualquer outro no sentido de que só ele, conforme Stendhal (1958), é capaz de criar a beleza e todas as virtudes possíveis, no ser que se ama. Outra forma de cristalização, a imaginação diante do ser amado, é considerada pelo autor como um sentimento doentio que impede aquele que ama de ver a pessoa tal como ela realmente é, vendo, apenas, inúmeras virtudes e uma beleza ímpar. Até mesmo a fealdade de um ser se transforma em beleza para aquele que sente a “febre do amor”, conforme afirma Stendhal, ao citar alguns exemplos:

Alberico encontra num camarote uma mulher mais bela que sua amante; rogo permitirem-me uma avaliação matemática, isto é, uma mulher cujos traços prometem três unidades de felicidade em lugar de duas. (suponho que a beleza perfeita some uma quantia de felicidade expressa pelo número quatro). Será motivo de espanto ele preferir os traços de sua amante, que lhe prometem menos unidades de felicidade? Até os pequenos defeitos de seu rosto, um sinal de varíola, por exemplo, enternecem o homem que ama e o lançam num devaneio profundo quando os percebe em outra mulher. Que seria, então, na própria amante? É que ele experimentou mil sentimentos em presença dêsse sinal de varíola, sentimentos em sua



maioria deliciosos e do mais alto interesse, que, sejam quais forem, renovam-se com incrível vivacidade à vista desse sinal, ainda quando percebido no rosto de outra mulher.

Se chegamos assim a preferir e amar a fealdade, é que nesse caso a fealdade é beleza. Um homem amava apaixonadamente uma mulher muito magra e marcada de varíola; a morte arrebatou-lha. Três anos depois, em Roma, admitido na intimidade de duas mulheres, uma mais bela que a luz do dia, e a outra, magra e marcada de varíola, e em conseqüência, (se o quiserem), muito feia; eis que ao fim de oito dias começa a amar a feia, dias que ele emprega em apagar-lhe a fealdade mediante suas recordações! (STENDHAL, 1958, p. 89-90)

O amor é considerado, então, uma ilusão dos sentidos capaz de ver beleza onde há fealdade. A ideia aqui proposta se aproxima daquela vinculada ao antigo adágio popular que afirma “quem ama o feio, bonito lhe parece”, ou “o amor é cego”, bem presentes na atualidade, apesar das controvérsias tais como aquele conhecidíssimo verso do poeta Vinícius de Moraes que diz: “As muito feias que me perdoem / mas beleza é fundamental” (MORAES, 1959, p. 21).

No entanto, de forma bem clara, observa-se que a concepção de amor-paixão inclui essas duas ideias, uma vez que, nesse amor, não é dispensada a beleza de forma alguma, pois aquele que ama vê a beleza mesmo onde não existe. Sendo assim, pode-se afirmar que não a existência da beleza, mas a ilusão da beleza é fundamental a quem ama, incluindo, assim, mais um adágio nessa reflexão: “a beleza está nos olhos de quem vê”, pois, para Stendhal “é provável que os homens mais suscetíveis de sentir o amor-paixão, sejam aqueles que sintam mais vivamente o efeito da beleza” (STENDHAL, 1958, p. 91).

Amor romântico e beleza estão, então, intimamente ligados, mesmo que seja uma beleza criada por aquele que ama, uma beleza que esteja apenas nos olhos de quem sente amor. A associação entre o amor e a beleza é universalmente cantada por inúmeros artistas, sejam poetas, romancistas, contistas, ou qualquer outro, sabe-se que uma história de amor sempre inclui a ideia de beleza representada, geralmente, nas características do ser que se ama.

Nesse amor, o ciúme é considerado o maior de todos os males, uma vez que traz enormes sofrimentos àquele que ama. Por isso, a discrição é aconselhada, uma vez que o amor deve ser guardado, para não atijar a cobiça de outrem, afirma Stendhal. O ciúme, embora possa aumentar a vaidade daquele que sente que o outro está enciumado, pode, ao mesmo tempo, provocar um mal sem precedentes, pois “o ciúme quer a morte do objeto temido” (STENDHAL, 1958, p. 160).

Por considerar o amor uma doença, Stendhal dedica um tópico de sua obra aos “remédios do amor”. No entanto, quanto a esse assunto, ele já inicia o tópico afirmando que “remédio para o amor é coisa quase impossível” (STENDHAL, 1958, p. 174). A distância daquele a quem se ama é uma possibilidade, inicialmente, pensada pelo autor, mas, em seguida descartada, uma vez que, “Quando a viagem isola não há remédio, e nada recorda com mais ternura a pessoa amada que os contrastes”. Esquecer a amada apenas será possível se ela se tornar enfadonha aos olhos do amado ou quando o orgulho, remédio cruel aos olhos de Stendhal, impede que se possa admitir amar essa pessoa.

Quanto à relação entre o amor e o sofrimento, Stendhal dirá que,

Mulher cheia de ternura que procurais descobrir se o homem que adonais sente por vós o amor-paixão, estudai a primeira mocidade de vosso amante. Todo homem de bem foi a princípio, nos seus primeiros passos da vida, um entusiasta ridículo ou um infeliz. O homem de temperamento alegre e delicado, e de felicidade fácil, não pode amar com paixão necessária ao vosso coração. Chamo paixão àquela que se experimenta mediante infundáveis desgraças, dessas que os romances evitam descrever, e que, aliás, não podem descrever. (STENDHAL, 1958, p. 200)

Como já se falou, a exaltação do sofrimento em relação ao amor-paixão é típica dessa forma de amor. Todos os autores que discorrem sobre essa forma de amor, tais como Lázaro (1996), Freire Costa (1999), Rougemont (2003), entre outros, destacam essa característica.

A este romantismo idealista ocidental-cristão, a perspectiva realista fará muitas críticas, pois não acredita em seus preceitos básicos: o amor como universal e natural, pré-requisito de auto-realização pessoal; o amor como um sentimento que vem ao ser e não do ser; o fato de que sem amor não existe felicidade, sendo que os sujeitos são estritamente responsáveis pelo seu desempenho e a felicidade amorosa, independentemente da conjectura social, política e econômica imposta (negação da contingência).

De acordo com Freire Costa (1999, p. 147), "o amor romântico só frutificou onde a cultura burguesa impôs as regras da satisfação emocional individualista" e acabou instituindo uma das contradições inerentes a essa concepção de amor: a vivência concreta era diversa da proposta amorosa, a qual foi se transformando em exigência para os amantes, elevando suas expectativas em relação ao parceiro e, por conseguinte, suas frustrações.

Muitos foram os que subverteram os ideais do amor casto do século e se insurgiram contra as opressões restritivas de sua sexualidade adotando uma perspectiva totalmente diferente em suas vivências com a sexualidade: o dândi, o artista, o intelectual, o vagabundo e o original encarnam a revolta contra os conformismos de massa (CORBIN, 2009, p. 389). Não apenas esses, também os adolescentes, as mulheres e os proletários colocarão em questão a hipocrisia do sistema patriarcal.

Na prática, observava-se que o pudor era muito mais uma fachada que uma vivência real. Nesse sentido, Corbin (2009) afirma que o século XIX era um verdadeiro baile de máscaras: se o amor romântico era apregoado com sinônimo de felicidade, a castidade era considerada um bem a ser preservado até o casamento, símbolo maior da moral familiar, na prática, viu-se o aflorar de uma sexualidade desenfreada, impulsionada, em grande parte, pelas enormes proibições em torno da sexualidade. De acordo com Lins (2012b), o século XIX:

Abriu-se em meio a um suspiro romântico e perdeu-se em meio ao higienismo frio dos confesores e dos médicos. Século hipócrita, que reprimiu o sexo, mas foi obcecado por ele. Perseguiu a nudez, mas espiou pelos buracos das fechaduras. Enquadrou o casal conjugal, mas promoveu os bordéis. Como se naquele momento todas as contradições do jogo amoroso tivessem se acirrado. Claro, mais uma vez foram as mulheres as mais prejudicadas. (LINS, 2012b, p. 169).

O século XIX europeu apresentou inúmeras contradições: os ideais revolucionários de igualdade excluiu parte considerável da população, principalmente a mulher; a valorização do amor casto contrastava com a exploração sexual das mulheres, fossem esposas, servas ou prostitutas; a valorização do casamento e da mulher como a rainha do lar e, portanto, da vida privada, contrastava com a forma, muitas vezes brutal, como esse era vivido: o homem era o chefe absoluto do lar e seu poder se estendia a todos os indivíduos da família, incluindo seus servos, poder que, muitas vezes, decidia pela vida ou morte de suas esposas e filhos. A moral que previa a virgindade como expressão máxima do valor feminino deixou como um de seus mais tristes legados o alto índice de abortos, infanticídios e abandonos de recém-nascidos, cometidos por inúmeras jovens casadoras, no período. Esses crimes eram motivados pela necessidade imperiosa de se manter uma aparência virginal cultivada, entre outros motivos, pelo medo de perder a esperança de alcançar aquele que era considerado como a única

possibilidade de ascensão feminina: o casamento. Toda a aparente “inocência” feminina no período era, inúmeras vezes, o reflexo de uma enorme hipocrisia social que perdurou durante quase todo o século.

No entanto, é necessário compreender que, mudanças significativas ocorreram na segunda metade desse século, o qual assiste à expansão burguesa no mundo, sendo uma fase de lutas militares e ideológicas, de conquistas coloniais, de desenvolvimento da produção e do comércio e de inovações técnicas e avanço científico. O desenvolvimento científico da época mudará as formas de conceber a realidade, uma vez que, negando a compreensão metafísica dos fenômenos, passa a estimular uma forma materialista, empírica, concreta, naturalista e racional de encarar o real.

### **1.2.1 O amor na filosofia romântica de Kierkegaard e Schopenhauer**

A visão romântica do amor pode ser encontrada, ainda, de acordo com Abbagnano (2007), em posturas diferentes do romantismo ou que não compartilham todas as suas características como se observa na visão de amor sagrado na filosofia do pensador cristão Søren Kierkegaard (2007), bem como no conceito de amor compaixão, conforme a filosofia de Arthur Schopenhauer (2004 e 2005), desenvolvidas no século XIX, as quais apontam para a concepção do sentimento amoroso em oposição enquanto um sentimento que não se confunde com o desejo sexual.

Sobre essa percepção de amor sagrado, cuja influência sobre a representação de amor romântico é visível, como se verificou, os estudos do filósofo dinamarquês Kierkegaard (2007), são esclarecedores.

De acordo com esse autor, o dever sagrado de amar a Deus e ao próximo é uma forma de desviar o ser humano da maneira egoísta de amar, uma vez que o amor do homem está voltado, primeiramente, para ele mesmo. Não à toa, segundo o filósofo, Deus não ensina como se deva amar a si ou aos outros homens através de regras minuciosas, mas sintetizando de forma que ao homem, cuja natureza é, após o pecado, má, não reste nenhuma forma de escapar do mandamento.

Dizendo que requer um amor incondicional e maior do que aquele que o homem deverá dedicar a todos os outros seres, os escritos sagrados enfatizam a

prioridade que se deve dar ao amor sagrado. Assim, o homem nada mais faz que amar aquele que o amou primeiro, pois Deus é representado como sendo o amor e, aquele que, antes mesmo da formação do homem, já o amou. Ao mandar que o homem ame a seu próximo como a si mesmo, Deus o afasta do egoísmo e o impele a agir de forma virtuosa para com os seus semelhantes, uma vez que se acredita que nenhum homem agiria de forma diferente contra si mesmo.

Esse tipo de amor, conforme Conche (1998, p. 116), é considerado enquanto um dever, no sentido de que, “Não se pode amar qualquer homem com um amor natural”, principalmente, considerando que, quando a ordem divina de amar fala da necessidade de amar o próximo, inclui a dedicação do sentimento de amor aos inimigos, sentimento humano nada natural. No entanto, Kierkegaard (2007) insiste que aquele que ama verdadeiramente ao próximo também ama seu inimigo, pois “Aquele que verdadeiramente ama o próximo ama, portanto, também seu inimigo” (KIERKEGAARD, 2007, p. 89). O amor ao inimigo se torna o exemplo máximo da ideia de que “o amor é cego”. Sendo assim, não há grandes dificuldades em amar o próximo, apenas uma necessidade: fechar os olhos, pois “quando fechas os olhos então não vês as diferenças da vida terrena, mas a inimizade é também uma das diferenças da vida terrena. E [...] então o teu espírito não se dispersa nem perturba no momento mesmo em que deves escutar a palavra do mandamento” (KIERKEGAARD, 2007, p. 89).

Diferentemente do que assinala Conche (1998, p. 26), ao afirmar “Dize-me a quem amas e eu te direi quem és”, para Kierkegaard, “o olhar sensível vê sempre as diferenças e olha *para* as diferenças. Por isso, a sabedoria mundana aconselha, a toda hora: “Vê bem quem tu amas”. Discordando dessa “sabedoria mundana, o filósofo afirma “Ai, se devemos verdadeiramente amar ao próximo, então vale o seguinte: acima de tudo, não procures olhar bem, pois [...] o próximo [...] é, como sabemos, qualquer homem, todo e qualquer ser humano, tomado bem às cegas.” (KIERKEGAARD, 2007, p. 89-90).

A grande diferença na forma de perceber a idéia do amor em relação ao que Kierkegaard (2007) chama de sabedoria popular, a exemplo da postura assumida por Conche (1998), reside no fato de que, para esse último, o amor está sendo considerado enquanto amor conjugal, amor íntimo e, o filósofo, considera o amor como um sentimento sagrado, entendido como um dever de amor que inclui amar a

Deus e ao próximo, sendo o próximo considerado todo e qualquer ser humano, pois amar ao próximo, de acordo com os ideais cristãos, abrange a todos, inclui o ato de amar a cada um em particular e a ninguém exclusivamente, por isso, Kierkegaard (2007) considera que “o amor ao próximo é o mais perfeito amor”, pois esse amor tem as perfeições da eternidade.

Dessa forma, observa-se que, nesse sentido, o dever de amor se relaciona com um sentimento eterno, maior que o amor exclusivo e que a amizade. Amar, nesse sentido, é unir-se a Deus que, de acordo com as escrituras, amou seu povo primeiro.

A relação que envolve um terceiro é revelada, ainda, no mandamento de amar o próximo, uma vez que todos os homens são entendidos enquanto os próximos do cristão, conforme bem ressalta Kierkegaard (2007), não restando campo para a exclusividade de um ser, no que se refere ao amor cristão. O cristão não deve amar “A” ou “B”, mas todos seus semelhantes de maneira igual e a forma de amar seus semelhantes é explicitada: como ama a si mesmo.

O mandamento é, de acordo com Kierkegaard (2007), além de um soco no egoísmo, um chamamento à ação, uma vez que, como destaca o próprio Cristo, conforme o Evangelho segundo Lucas, é pelos frutos que se conhece a árvore: “Não há árvore boa que dê mau fruto; nem tampouco árvore má que dê bom fruto. Porquanto cada árvore é conhecida pelo seu próprio fruto. Porque não se colhe figos dos espinheiros, nem dos abrolhos se vindimam uvas” (Lucas, 6:43-44).

Assim, amar não é unicamente considerado um sentimento, mas um sentimento que leva a uma ação, que leva aos bons atos, aos bons frutos. Nesse sentido, percebe-se que não é amor o sentimento que reside apenas em palavras, mas aquele que se traduz também em atos, pois “a imaturidade e o falso amor se reconhecem pelo fato de que as palavras e os modos de falar são seu único fruto [...] não há nenhuma palavra em linguagem humana, nem uma única, nem a mais sagrada, sobre a qual pudéssemos dizer: quando um homem emprega esta palavra, fica com isso incondicionalmente provado que há amor nele” (KIERKEGAARD, 2007, p. 27).

Para esse pensador, o mais importante, no que se refere ao amor, é, além da forma como ele é dito, a forma como ele é pensado e como as obras ditas inspiradas por ele são realizadas, pois importa, mais que tudo, “de que maneira a palavra é

dita, e, sobretudo, de que maneira ela é pensada, a maneira como um ato é realizado: eis o decisivo para pelos frutos determinar e reconhecer o amor” (KIERKEGAARD, 2007, p. 28), enfim, importa a relação íntima entre o sentimento, a consciência, a palavra e o ato, ou seja, aquilo que se sente, aquilo que se pensa, aquilo que se diz e o que se faz, todo esse processo deve ser permeado pelo amor para que o fruto seja um verdadeiro fruto de amor.

A descrição mais minuciosa do que é o amor, feita pelo apóstolo Paulo no capítulo 13 da primeira carta escrita aos coríntios, revela esse caráter de um sentimento que leva a uma obra de amor quando o apóstolo afirma que:

O Amor é paciente, é benigno; o Amor não é invejoso, não trata com leviandade, não se ensoberbece, não se porta com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal, não folga com a injustiça, mas folga com a verdade. Tudo tolera, tudo crê, tudo espera e tudo suporta. O Amor nunca falha. [...] Agora, pois, permanecem a fé, a esperança e o amor, estes três; mas o maior destes é o Amor. (PRIMEIRA CARTA DE PAULO AOS CORÍNTIOS, 13:4-13)

A esse respeito Kierkegaard (2007), destaca que o amor edifica, ou seja, constrói a partir de fundações, pois, para o filósofo, edificar é erguer algo a partir de um fundamento, como uma casa ou um prédio, por exemplo, mas no plano do espírito, a base da vida espiritual é o amor, pois este é a fonte de todas as coisas e o fundamento mais profundo da vida. Sendo assim, é justamente por edificar que o amor é paciente, pois sabe que apenas na paciência se pode amar verdadeiramente. A paciência é perseverança, perseverança em amar o outro.

Por edificar, o amor é também benigno, afirma Kierkegaard (2007), pois busca apenas o bem do outro e nunca o mal. Por isso, não sente inveja, nem se ensoberbece ou se porta com leviandade, por ser edificante, por saber que o bem do outro não é motivo para fazer nascer uma inveja, mas para se alegrar com a alegria daquele a quem se ama.

O amor não busca seus próprios interesses, uma vez que ama o outro como a si mesmo e se importar apenas com seus interesses seria negar o outro enquanto ser importante e, assim, o amor não seria verdadeiro, mas como ele é edificante, busca também os interesses dos outros. O amor não se irrita, pois sabe que é necessário entender, perseverar em amor e conhece que os defeitos dos outros devem ser amados também, pois são partes integrantes do indivíduo. Ele não suspeita mal, pois ele tudo crê.

Crer é amar, no sentido de que desconfiar é sempre esperar o mal, ou seja, aquele que não crê, que sempre desconfia, já tem em si a ideia da presença de um mal, se prepara para o mal. Já o que crê é porque ama, e se ama teme verdadeiramente estar no erro em relação ao outro e prefere, por isso, crê em tudo. Assim como a desconfiança tem certa predileção pelo mal, a confiança do amor tem total predileção pelo bem. Quem de tudo desconfia só crê no mal, mas quem em tudo crê, vive no amor e encontrou a felicidade, afirma o filósofo.

Como se verifica, o amor, na concepção de Kierkegaard (2007), é um sentimento sagrado que se opõe diretamente a qualquer forma de egoísmo, pois implica na compreensão da aceitação do próprio inimigo como objeto de amor, além de ultrapassar a ideia de um amor apenas de palavras, pois se constitui num sentimento que deve ser demonstrando através das obras, uma vez que esse sentimento é considerado como a base para o bom relacionamento entre os seres humanos.

Também considerado enquanto um sentimento que se opõe ao egoísmo, a noção de amor compaixão, desenvolvida por Schopenhauer (2004 e 2005) dialoga com a visão idealista de amor. Como se sabe, a filosofia schopenhauriana, muito influenciada pelo pensamento oriental, nega que a razão seja o princípio do mundo, afirmando que o mesmo é, na verdade, representação tendo, como princípio, a vontade. Para Schopenhauer (2005), “O mundo é minha representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43). Essa afirmação implica no entendimento de que nada que existe é, de fato, conhecido pelo homem de uma forma “verdadeira” ou “pura”, mas o mundo é tomado enquanto objeto, pois a matéria não possui essência alguma independente da percepção mental do sujeito que a enxerga. Nesse sentido, o filósofo afirma que o homem “não conhece sol algum e terra alguma, mas apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43).

Sendo assim, para esse pensador, fora desse olho, desse conhecimento, não há absolutamente nada e tudo tem uma existência relativa, uma vez que está subordinada a esse olho que observa em sua volta, sendo que, para ele,

Verdade alguma é, portanto, mais certa, mais independente de todas as outras e menos necessitada de uma prova do que esta: o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro é tão-somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra: representação. [...] Tudo o



que pertence e pode pertencer ao mundo está inevitavelmente investido desse estar condicionado pelo sujeito existindo apenas para este. O mundo é representação. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 44)

Essa concepção de existência relativa do mundo recebe influência do pensamento oriental, da sabedoria milenar indiana, o que se percebe quando o filósofo retoma a idéia de que entre o ser e o mundo existe um véu que impossibilita, ao sujeito, ter acesso direto a realidade da existência,

Trata-se de Maia, o véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver um mundo no qual não se pode falar que é e nem que não é, pois assemelha-se ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomado à distância pelo andarilho como água, ou ao pedaço de corda no chão que ele toma como uma serpente. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 49)

De acordo com o autor, o mundo é, de certa forma, uma ilusão, uma espécie de sonho, pois o sujeito que vê condiciona essa existência, ou seja, o mundo é representação, e, considerando que o sujeito, conforme o filósofo, é a substância do mundo, tudo o que existe, existe para ele, pois, não haveria noção do existente sem um ser que observa essa existência, ou seja, “objeto nenhum se deixa pensar sem o sujeito” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 49). O filósofo fala, ainda, sobre o “caráter da animalidade” que move os sujeitos, afirmando a igualdade de todos os seres vivos e destacando que “todos os animais possuem conhecimento, mesmo os mais imperfeitos, pois todos conhecem objetos, e esse conhecimento determina, como motivo, seus conhecimentos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 64).

Do ponto de vista da evolução biológica, o homem se assemelha também à planta. Para Schopenhauer, “a planta faz crescer seu fenômeno desde a semente, passando pelo talo e as folhas, até o fruto, que por sua vez é apenas o início de uma nova semente, de um novo indivíduo, que percorrerá mais uma vez o antigo decurso, e assim por um tempo infinito” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 231). Da mesma forma é o homem, pois, apesar de ser finito enquanto indivíduo, ele se perpetua pela espécie.

Apesar de diferenciar o “conhecimento” do animal da “razão” humana, afirmando que o animal sente e intui, enquanto o homem pensa e sabe, esse pensador não exalta o ser humano, mas afirma que tudo o que existe teve origem em seres menos complexos e que o homem tem um lado positivo e negativo em relação ao animal, pois, apesar de superar os outros seres em poder, ele também

superar esses seres em sofrimento, principalmente, pelo fato de ter consciência de sua situação no mundo, o que significa consciência entre outras coisas, de sua finitude, pois “o animal conhece a morte tão-somente na morte, já o homem se aproxima dela a cada hora com inteira consciência e isso torna a vida às vezes questionável” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 84). De todos os seres, o homem é o menos inocente, no sentido de que ele é o que mais conhece seu mundo e, por isso, é o mais sofredor. A planta seria, para o filósofo, o exemplo da perfeita inocência, da ausência total de conhecimento, por isso seus genitais são expostos sem que isso cause culpa, pois sem conhecimento, não há culpa.

A ideia de sofrimento humano, segundo esse autor, advém do fato de que o mundo não é apenas representação, mas também vontade, ou seja, o que move o sujeito, segundo essa filosofia, não é como se pensa e como quer muitos cientistas e filósofos, a razão, mas a sua vontade, vontade que o move no mundo, pois, para esse autor,

O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente e vinculados pelo nexos da causalidade; nem se encontram na relação de causa e efeito; mas são uma única e mesma coisa, apenas dada de duas maneiras totalmente diferentes, uma vez imediatamente e outra na intuição do entendimento. A ação do corpo nada mais é senão o ato da vontade objetivado, isto é, que apareceu na intuição. [...] A vontade é o conhecimento *a priori* do corpo, e o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 157).

Sendo assim, todo sofrimento, toda privação, não se origina do fato de o indivíduo não ter determinada coisa, mas do querer-ter e não ter, ou seja, da carência e, de certa forma, do sofrimento. É na vontade que consiste a essência íntima do mundo e, sendo assim, não existe felicidade completa, mas apenas momentos felizes, que consistem naqueles momentos de satisfação do desejo, sendo necessário ao indivíduo, uma vez satisfeito seu desejo, o nascimento de um novo desejo e, novamente, a possibilidade de satisfação para que se sinta a felicidade. Só desejo, sem satisfação, traz o sofrimento da necessidade, já a satisfação total de seus desejos, gera também sofrimento, pois traz o tédio. Para o filósofo, assim como o tédio é a praga do mundo abastado, a necessidade é a praga do povo.

O ser humano, enquanto ser desejante, nunca tem felicidade douradura ou paz e, sem tranquilidade, não pode haver bem-estar. Sendo assim, só há uma forma

de conseguir a paz verdadeira, aniquilando a vontade, através do conhecimento. Só com o conhecimento o indivíduo pode fugir das ilusões da vida, do egoísmo e dominar o ímpeto cego da vontade. O indivíduo que vê além do véu, entende que sua vontade não pode ser satisfeita de forma egoísta, pois ela é, também, vontade do outro, pois todo ser é movido pela vontade. Esse conhecimento gera, nele, a compreensão de que é necessário dominar sua vontade para que viva em comunidade. Percebendo que seu eu verdadeiro existe em tudo o que vive e não apenas em si, o homem se solidariza com todos os seres e se deleita com o bem comum.

Superando a vontade egoísta, o indivíduo compreende suas limitações: sua finitude e sua desgraçada condição de eterno desejante e sofredor, encarando a morte de frente, não como algo oposto a vida, mas como parte essencial desta, pois o que se opõe à morte, segundo o filósofo, não é a vida, mas é o nascimento, sendo que ambos, nascimento e morte são os dois pólos da vida. A compreensão de que a sua condição diante da vida é a condição de todo ser vivente, torna o homem solidário e capaz de amar sendo que, para Schopenhauer,

O amor conduz à redenção, ou seja, à renúncia completa da vontade de vida, de todo querer, e como um outro caminho, menos suave, no entanto mais comum, leva o homem ao mesmo fim, antes tenho de expressar e explorar essa sentença paradoxal. Não apenas porque é paradoxal, mas porque é verdadeira, e pertencente à totalidade do meu pensamento exposto. Trata-se da sentença: “Todo amor é compaixão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 467)

Só o indivíduo que renuncia à vontade de vida, ou seja, que renuncia a se iludir com as coisas efêmeras da vida, a buscar sempre satisfazer seus desejos egoístas, pode amar dessa forma. Segundo o filósofo, aquele que pratica a justiça, no sentido de não fazer o mal e, ainda, não se furtar de praticar o bem, tendo uma disposição de caráter propriamente bom, sente amor puro e desinteressado em face dos outros, entendendo amor puro enquanto um sentimento maior considerado, por ele, como o “amor perfeito que sacrifica o seu próprio bem-estar e sua vida em favor do bem-estar de muitos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 477). Essa postura diante da vida, o filósofo chama de negação da vontade de vida, pois o ser humano chega a negar a si mesmo, em prol do seu próximo, sendo a figura de Cristo, o exemplo máximo dessa forma de amor, pois, voluntaria e conscientemente, foi ao encontro da morte em nome do bem da comunidade. Para o filósofo, o Cristianismo conduz, não

só ao grau mais elevado de amor humano, mas à renúncia da vontade de vida que pode ser exemplificada pela vida de abstenção dos santos cristãos.

É vendo o outro como a si mesmo, tendo a consciência de que o próprio sofrimento é, igualmente, o sofrimento alheio que se pode possibilitar o desenvolvimento dessa forma de amor, pois segundo o filósofo,

O que pode mover a bons atos, a obras de amor é sempre tão somente o CONHECIMENTO DO SOFRIMENTO AHEIO, compreensível imediatamente a partir do próprio sofrimento e posto no mesmo patamar deste. Daí, no entanto, segue-se o seguinte: o amor puro, em conformidade com sua natureza, é compaixão, e o sofrimento que se alivia, ao qual pertence todo desejo insatisfeito, tanto pode ser grande quanto pequeno. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 477)

Observar o mundo além da aparência, ou seja, através do sentimento do amor compaixão, o que implica em se dispor a amar a humanidade com um amor verdadeiro, não egoísta, que reconhece em todo sofrimento do mundo o próprio sofrimento, faz com que o indivíduo consiga aniquilar sua vontade de vida e, conseqüentemente, seu sofrimento, pois, sem desejo, não há sofrimento, sem medo da morte não há angústia, o véu de Maia é, então, retirado aos seus olhos,

Se aquele Véu de Maia, é de tal maneira retirado aos olhos de um homem que este não fez mais diferença egoística entre a sua pessoa e a de outrem, no entanto, compartilha em tal intensidade dos sofrimentos alheios como se fossem os seus próprios sofrimentos e assim é não apenas benevolente no mais elevado grau mas está até mesmo pronto a sacrificar o próprio indivíduo tão logo muitos outros precisem ser salvos, então, daí, segue-se automaticamente que esse homem reconhece em todos seres o próprio íntimo, o seu verdadeiro si-mesmo, e desse modo tem de considerar também os sofrimentos infintos de todos os viventes como se fossem seus: assim toma para si mesmo as dores de todo o mundo, nenhum sofrimento lhe é estranho. Todos os sofrimentos alheios que vê e raramente consegue aliviar, todos os tormentos dos quais apenas sabe indiretamente, inclusive os que conhece só como possíveis, fazem efeito sobre o seu espírito como se fossem seus. [...] Vê, para onde olha, a humanidade e os animais sofrendores. Vê um mundo que desaparece. E tudo isso lhe é agora tão próximo quanto para o egoísta a própria pessoa. Como poderia, mediante um tal conhecimento do mundo, afirmar precisamente esta vida por constantes atos da vontade, e exatamente desta forma atar-se cada vez mais fixamente a ela e abraçá-la cada vez mais vigorosamente? (SCHOPENHAUER, 2005, p. 481)

No entanto, importa destacar que o aniquilamento da vontade de vida, proporcionado pelo conhecimento das dores do mundo, não implica no desejo da morte no sentido de exaltação do suicídio, mas no ato de encarar a morte de frente,

vê-la sem temor, compreendendo-a como parte integrante da vida e fim apenas do indivíduo, mas não da espécie. Nesse sentido, a morte deixa de ser tão aterrorizante, enquanto a vida deixa de ser, tão fervorosamente, exaltada.

Interessante observar ainda, que, para esse autor, o choro não é apenas expressão de dor, mas também, uma das manifestações da capacidade humana de amar e se compadecer do outro, pois quem é “capaz de chorar é capaz de amar, capaz de se compadecer do outro” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 470). A dor, segundo a filosofia schopenhauriana, transforma o ser em alguém melhor. A pessoa que nega a vontade de vida é, para o filósofo, não uma pessoa infeliz, mas é, ao contrário, “apesar de tudo o que lhe falta, uma pessoa cheia de alegria interior e verdadeira paz celestial (SCHOPENHAUER, 2005, p. 492).

Diferenciando amor-próprio de amor verdadeiro, ele afirma que todo amor verdadeiro e puro é compaixão e todo amor que não é compaixão é, na verdade, amor-próprio. Só o amor verdadeiro pode ver através da “ilusão de Maia”, diz o filósofo. Já quanto a amizade, Schopenhauer afirma que a amizade autêntica mescla o amor próprio com o amor compaixão, uma vez que o amor próprio atua no sentido de que o ser busca o seu bem-estar na presença do amigo e o amor compaixão atua no sentido de que ele participa, de forma sincera, tanto no bem, quanto no mal-estar do amigo, incluindo os sacrifícios desinteressados feitos em seu favor.

Fazendo a distinção entre o amor paixão ou paixão amorosa e o amor compaixão, Schopenhauer (2004), afirma que, como o homem é movido pela vontade de vida que o impulsiona a ser no mundo, sendo essa vontade um estímulo ao agir, mas também fonte de toda a dor, uma vez que o desejo nunca pode ser de todo satisfeito, a vontade de viver se manifesta em relação à espécie, como impulso sexual. Nesse sentido, o amor em nada é abstrato, mas é algo bem material e determinado, enraizando-se no “instinto natural dos sexos”.

Para Schopenhauer (2004), toda paixão amorosa é apenas um impulso sexual bem determinado e individualizado sendo que esse sentimento trata-se sempre do desejo de uma metade encontrar outra metade, trata-se de um homem encontrar uma mulher, em vista de algo maior, considerado enquanto objetivo último de toda atração amorosa: a geração e o futuro da espécie, ou seja, toda paixão amorosa tem em vista a perpetuação da espécie, não importando a ideia romântica

de que o amor seria a essência da vida, pois o mesmo é apenas um meio de assegurar o futuro da espécie.

Quando um casal se enamora, o sentimento individual, segundo o filósofo, é apenas uma máscara ilusória, visto que o que importa, mesmo, é o filho que surge de uma relação amorosa. “Que uma criança determinada seja gerada, é este o verdadeiro alvo de todo romance de amor, embora os envolvidos não tenham consciência disso: a intriga que leva ao desenlace é coisa acessória” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 84). Para esse autor, os sentimentos do indivíduo não são importantes na relação amorosa uma vez que não pode haver maior finalidade na vida do que perpetuar a própria vida, afinal, qual seria o valor dos sentimentos impossíveis e suas quimeras ideais comparado com o futuro da geração?

Para Schopenhauer (2004), todo o romantismo que envolve a escolha da outra metade é ilusão, pois, o que conta, de fato, no momento da escolha, é a vontade de procriar, por isso, mesmo que o casal brigue, no sexo, eles sempre se unirão. Por isso, escolhe-se, geralmente, aquele com quem, inconscientemente, acredita-se que será possível gerar filhos saudáveis, pois “a busca zelosa e apaixonada da beleza, a escolha cuidadosa a que se procede, não se referem ao interesse pessoal de quem escolhe, embora este assim o suponha, mas se referem ao fim verdadeiro, ao ser futuro, no qual deve ser mantido o tipo da espécie da maneira mais integral e pura possível” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 87).

O homem, inconscientemente, desejará uma mulher jovem e bela, não por fatores estéticos, mas, unicamente, por fatores biológicos: ela estará mais apta a gerar bons filhos e lhe transmitirá a beleza. A mulher terá predileção por homens corajosos e fortes, visando, também, inconscientemente, a proteção da prole. Até mesmo as qualidades psíquicas, como o caráter, a retidão, a vontade firme, serão escolhidas no homem pela mulher, afirma Schopenhauer, considerando o desejo de obter filhos com tais características, uma vez que se acredita que essas qualidades são transmitidas aos filhos pelo pai, sendo que as qualidades intelectuais, por serem transmitidas, segundo o filósofo, pela mãe, não constituem o foco da escolha na hora de a mulher escolher o seu cônjuge, por isso,

Com freqüência se vê um homem de boa constituição, espirituoso e delicado ser preterido em favor de um outro feio, estúpido e grosseiro. Iguamente são feitos casamentos por amor entre pessoas extremamente diferentes sob o ponto de vista do espírito: por exemplo, ele é rude, forte e

estúpido; ela, delicada, impressionável, instruída, de pensamento refinado, senso artístico; ou então ele, é muito sábio, talentoso enquanto ela é uma néscia (SCHOPENHAUER, 2004, p. 94).

Nesse sentido, o que importa no relacionamento amoroso é o equilíbrio entre homem e mulher, que deve ser buscado uma vez que a finalidade é procriar filhos saudáveis e equilibrados. Por isso, o indivíduo irá se interessar por outro que lhe complete, ou seja, que apresente características que lhe faltam, na busca inconsciente de, encontrando no outro aquilo que lhe falta, poder procriar de forma saudável e satisfatória.

Até mesmo a inconstância masculina em oposição à constância feminina é considerada por Schopenhauer (2004), como uma questão biológica, uma determinação da natureza que tem como finalidade o maior aumento possível da espécie: como o homem pode procriar até 100 filhos num ano, se houverem mulheres disponíveis para ele, mas uma mulher só poderá procriar um filho, em um ano, mesmo que haja um número enorme de homens a ela disponíveis, o homem se tornará menos interessado pela mulher já conquistada, passando a buscar novas mulheres, buscar a mudança, enquanto a mulher se ligará com mais força a seu homem após conquista e satisfação, tudo isso por um único motivo: instinto de procriação, instinto de perpetuação da espécie.

No entanto, para Schopenhauer (2004), há, também, outra forma de amor, diferente do amor paixão ou amor erótico, cuja única finalidade, como já se viu, é a perpetuação da espécie. É o amor ágape, definido como o amor compaixão sobre o qual já se falou. Como se sabe, compaixão, significa, de acordo com Houaiss (2009, p. 502) “sofrimento comum, comunidade de sentimentos”, ou seja, é o sofrer com, colocando-se no lugar do outro, sofredor, seja humano ou animal.

Essa forma de amor, como se viu, anteriormente, é o amor caridoso, compassivo, altruísta, cujo exemplo maior estaria presente na figura de Jesus Cristo que não amou a si e nem a uma mulher em particular, pois seu amor era universal, no sentido de que se sacrificou por toda a humanidade. Esse amor puro é considerado, por Schopenhauer, como o tipo mais nobre, mais elevado e mais autêntico, pois só através desse amor é que se pode, enfim, negar a vontade e todo o sofrimento que dela advém. Ao contrário do amor erótico, que afirma a vontade, o amor compaixão, como já se observou, a anula.

O amor puro, amor compaixão, amor verdadeiro, é superior em relação ao amor erótico pelo fato de que, este último, tem como objetivo apenas o cumprimento da perpetuação da espécie, fazendo, dessa forma, com que mais e mais indivíduos sejam jogados nos sofrimentos da vida. Já o amor compaixão, faz exatamente o inverso: busca evitar o sofrimento, minimizando as dores da existência e não perpetuá-las.

Schopenhauer (2004) louva esse tipo de amor como o mais sublime, pois é o amor desinteressado, através do qual o indivíduo se doa gratuitamente e vê o outro como a si mesmo. Sendo assim, atribui a esse sentimento um sentido altamente positivo e, dessa forma, sua concepção de amor puro ultrapassa, na prática, o pessimismo teórico presente na sua filosofia.

Como se vê, ao contrário da visão biológica do amor erótico, essa visão de amor compaixão schopenhauriana tem ligação direta com a visão romântica do amor puro e desinteressado que perdura até os dias atuais. É nesse sentido que se pode afirmar, no rastro de Paz (1994), que foram os românticos que ensinaram o homem ocidental “a viver, a morrer, a sonhar e, sobretudo, a amar.”, pois, em certo sentido, essa visão idealizada do amor romântico como o único amor verdadeiro, persiste até hoje.

### 1.3 A VISÃO MATERIALISTA DO AMOR: REALISMO E NATURALISMO

Na segunda metade do século XIX, conforme já se falou, inúmeros fatores irão modificar a forma de vida das pessoas. Várias foram as descobertas científicas que possibilitaram uma mudança significativa na forma de se observar o mundo. O desenvolvimento das ciências naturais, a exemplo dos estudos de cientistas Darwin e Haeckel e do positivismo de Comte, entre outros, abria a possibilidade de pensar o ser humano a partir de uma visão mais racional e passava-se a buscar desvendar os mistérios do mundo pela ótica da ciência.

O evolucionismo de Darwin permitia, ao ser humano, mudar totalmente sua visão teológica do universo, uma vez que, analisando diferentes espécies em diferentes regiões, esse cientista concluía que as características biológicas dos seres vivos passam por um processo dinâmico em que fatores de ordem natural seriam responsáveis pela modificação dos indivíduos, apontando para o conceito de



desenvolvimento de todas as formas de vida por meio de um processo lento de seleção natural. Quando publicou sua obra “A origem das espécies”, em 1859, Darwin mudou todo o pensamento moderno geral e sua obra ficou conhecida como “O livro que abalou o mundo”, pois seu pensamento de que as coisas vivas tinham evoluído por processos naturais, negava a criação especial da raça humana e relegava a humanidade ao mesmo patamar dos animais. Sobre a criação das espécies, afirmará,

Ainda que muito permanece e permanecerá por um longo tempo obscuro, não posso, depois do estudo mais profundo e do juízo imparcial de que sou capaz, resguardar alguma dúvida de que a opinião que a maior parte dos naturalistas manteve até agora, e que mantive anteriormente – ou seja, que cada espécie foi criada independentemente –, é errônea. Estou completamente convencido de que as espécies não são imutáveis e de que as que pertencem ao que se chama mesmo gênero são descendentes diretos de alguma outra espécie, geralmente extinta, da mesma maneira que as variedades reconhecidas de uma espécie são as descendentes desta. Além do mais, estou convencido de que a seleção natural foi o meio mais importante, mas não o único, de modificação. (DARWIN, 2008a, p. 23)

Os inúmeros exemplos de diversas espécies estudadas e catalogadas por Darwin, em sua obra, demonstram a seriedade de suas afirmações e apontam para o entendimento do ser humano como um ser complexo que está em constante processo evolutivo. Por isso, ele afirmará que entre o homem e o macaco há, analisando suas similaridades, um possível antepassado comum. Importante destacar que as ideias evolucionistas, para Darwin, não significava o menosprezo pela existência de um deus, pois segundo afirmou,

Não vejo razão alguma para que as opiniões desenvolvidas neste volume firam o sentimento religioso de quem quer que seja. Basta, além disso, para mostrar quanto estas espécies de impressões são passageiras, lembrar que a maior descoberta que o homem tem feito, a lei da atração universal, foi também atacada por Leibnitz, «como subversiva da religião natural, e, nestas condições, da religião revelada». Um eclesiástico célebre escrevia-me um dia, «que tinha acabado por compreender que acreditar na criação de algumas formas capazes de se desenvolver por si mesmas noutras formas necessárias, é ter uma concepção bem mais elevada de Deus. (DARWIN, 2008b, p. 156)

Para Darwin, sua teoria apenas demonstrava que a criação das espécies, tal como concebida pela religião era errônea, e, segundo ele,

Autores eminentes parecem plenamente satisfeitos com a hipótese de cada espécie foi criada independentemente. No meu entender, parece-me que pelo que nós conhecemos das leis impostas à matéria pelo Criador concorda melhor com a hipótese de que a produção e a extinção dos habitantes passados e presentes da terra são o resultado de causas secundárias, tais como as que determinam o nascimento e a morte do indivíduo. Quando considero todos os seres, não como criações especiais, senão como descendentes diretos de alguns seres que viveram muito tempo antes que as primeiras camadas do sistema cambriano tivessem sido depositadas, parecem-me enobrecidos. Julgando assim pelo passado, podemos concluir com exactidão que nenhuma das espécies actualmente vivas transmitirá a sua semelhança intacta a uma época futura muito afastada, e que só um pequeno número delas terá descendentes nas idades por vir, porque o modo de agrupamento de todos os seres organizados nos prova que, em cada género, o maior número de espécies, e que todas as espécies em muitos géneros, não deixaram descendente algum, mas estão totalmente extintas. Podemos mesmo lançar ao futuro um volver de olhos profético e predizer que são as espécies mais comuns e as mais espalhadas, pertencendo aos grupos mais consideráveis de cada classe, que prevalecerão ulteriormente e que procriarão espécies novas e preponderantes. Como todas as formas actuais da vida descendem em linha recta das que viviam muito tempo antes da época cambriana, podemos estar certos de que a sucessão regular das gerações jamais foi interrompida e que nenhum cataclismo subverteu o mundo por completo. Podemos, pois, contar, com alguma confiança, sobre um futuro de incalculável comprimento. Ora, como a selecção natural actua apenas para o bem de cada indivíduo, todas as qualidades corporais e intelectuais devem tender a progredir para a perfeição. (DARWIN, 2008b, p. 165)

Para o cientista, não existia problema algum em se pensar na ideia de que todas as formas de vida foram produzidas por leis que agem em nosso redor e que,

Estas leis, tomadas no seu sentido mais lato, são: a lei do crescimento e reprodução; a lei da hereditariedade que implica quase a lei de reprodução; a lei de variabilidade, resultante da ação direta e indireta das condições de existência, do uso e não uso; a lei da multiplicação das espécies em razão bastante elevada para trazer a luta pela existência, que tem como consequência a seleção natural, que determina a divergência de caracteres, a extinção de formas menos aperfeiçoadas. O resultado direto desta guerra da natureza que se traduz pela fome e pela morte, é, pois, o fato mais admirável que podemos conceber, a saber: a produção de animais superiores. Não há uma verdadeira grandeza nesta forma de considerar a vida, com os seus poderes diversos atribuídos primitivamente pelo Criador a um pequeno número de formas, ou mesmo a uma só? Ora, enquanto que o nosso planeta, obedecendo à lei fixa da gravitação, continua a girar na sua órbita, uma quantidade infinita de belas e admiráveis formas, saídas de um começo tão simples, não têm cessado de se desenvolver e desenvolvem-se ainda! (DARWIN, 2008b, p. 166)

Enfim, para o pensador, não existia incompatibilidade alguma entre a aceitação de sua teoria evolucionista e a crença em um deus, embora a concepção da vida, em geral, tomasse, a partir de suas ideias, rumos antes impensados.

Outro pensador importante nesse contexto foi alemão Ernst Haeckel, que ajudou a popularizar as ideias de Darwin e criou sua teoria monista do universo, segundo a qual, partindo de uma concepção racional do mundo, imposta pela “necessidade lógica pelos recentes progressos do conhecimento unitário da natureza”, o autor passa a estabelecer um laço entre a religião e a ciência, com o intuito de

contribuir assim para o desaparecimento da oposição que tão mal se estabeleceu nestes domínios superiores do pensamento humano. A necessidade moral do nosso sentimento será satisfeita pelo Monismo [...] Esta aproximação natural da crença e da ciência, esta conciliação racional do sentimento e do raciocínio, torna-se cada vez mais exigência instantânea nas esferas esclarecidas. (HAECKEL, 1947, p. 07-08)

A fusão da religião e da ciência no Monismo defendia uma concepção unitária da natureza inteira concebendo que um espírito estava em tudo o que existe e que o universo se desenvolve por uma lei fundamental comum. Essa teoria defendia a unidade da natureza orgânica e inorgânica, a unidade cósmica destacando a solidariedade inseparável da força e da substância, do espírito e da matéria, ou, como se também pode dizer, de Deus e do mundo. Deus seria então a substância, a mônada que está em tudo e em todos.

Essa concepção divergia da noção dualista do mundo, segundo a qual, Deus e o mundo, o criador e a criação, o espírito e a matéria são duas substâncias inteiramente separadas. Era, enfim, uma concepção filosófica materialista que entendia que a figura divina não podia se opor ao mundo material, pois estava em toda parte, mas devia ser colocada “no fundo do próprio Cosmos como força divina ou espírito motor” (HAECKEL, 1947, p. 21)

Dessa forma, essa filosofia vai de encontro ao antropocentrismo, pois colocava o ser humano no mesmo patamar dos demais seres, pois a alma humana era vista como uma parte ínfima dessa “alma universal que engloba tudo, do mesmo modo que o corpo humano é apenas uma parcela individual do grande corpo organizado do universo” (HAECKEL, 1947, p. 22).

Haeckel fala, ainda, sobre o éter cósmico, ou universal, substância que afirma preencher o espaço entre os átomos, sendo os mesmos providos de alma, uma espécie de divindade materialista sobre o qual afirma,

Este éter é muito sutil e levíssimo, senão imponderável, produz, com as suas ondulações, todos os fenômenos da luz e do calor, da eletricidade e do magnetismo. Podem-no representar quer como uma substância contínua, enchendo os intervalos entre os átomos, quer como composto também de partículas discretas. É preciso atribuir a esses átomos do éter uma força intrínseca de repulsão, opondo-se com a força de atração inerente aos átomos da matéria ponderável. É pela atração destes últimos e pela repulsão dos segundos que se explicaria, a seu turno, toda a mecânica da vida universal. Poder-se-ia também referir a ação do espaço universal [...] às vibrações do éter cósmico. (HAECKEL, 1947, p. 26)

Como se observa, para Haeckel, esse éter cósmico que “enche o espaço infinito do universo” é o que possibilita a vida, juntamente com aquele que ele considera o verdadeiro criador do mundo orgânico: o átomo do carbono que, unindo-se com outros elementos, transforma-se numa primeira monera, dando início à vida orgânica que passa a evoluir lenta e gradualmente. Até mesmo a alma humana, considerada como uma função do cérebro, desenvolveu-se, de acordo com essa teoria, gradativamente, em correlação com este órgão e a consciência e a razão não serão mais considerados como funções cerebrais exclusivamente próprias ao homem.

Sendo assim, a ideia de imortalidade, embora exista, será reconfigurada, pois esse pensador refuta a ideia de imortalidade pessoal, renega a possibilidade de esperança de uma vida melhor num plano espiritual e afirma que “a imortalidade, no sentido científico, é a conservação da substância, isto é, o que se define, em física, por uma conservação da matéria. O universo, no seu conjunto, é imortal” (HAECKEL, 1947, p. 47). Enfim, os seres não morrem, pois o que ocorre é a transformação permanente dessa substância que evoluirá num ciclo eterno.

Embora Haeckel considere o Cristianismo como uma forma superior de religião, ele afirma que não se pode mais aceitar seus mitos como uma verdade irrefutável, pois a mera observação da realidade já demonstrava a fragilidade das explicações religiosas. Também destaca que o código ético não seria abalado por se deixar de crer num Deus pessoal e numa alma imortal individual, pois ideais como os de amor ao próximo, e de amor pela verdade e de obediência às leis são anteriores ao Cristianismo e a mais alta lei moralista da religião racional reside no amor ao próximo que constitui o equilíbrio entre o egoísmo e o altruísmo, entre o amor a si e o amor pelos outros. Nesse sentido, destaca Haeckel, amar ao próximo como a si mesmo é uma máxima há muito tempo considerada como naturalíssima, já transmitida pelos antepassados do homem e, até mesmo, nos agrupamentos de

macacos e de outros animais sociáveis, como instinto ético. O amor ao próximo seria um dever social que, embora tenha se desenvolvido mais no humano, tem origem no instinto social dos animais que desenvolveram noções de relações e deveres sociais.

É necessário destacar, ainda, a filosofia positiva de Comte, a qual trará para a análise das questões sociais, a ótica racionalista das ciências biológicas e exatas. Partindo da ideia de que a sociedade só poderia ser reorganizada plenamente, após uma completa reforma do homem, Auguste Comte pensava ser necessário fornecer, aos homens, novas maneiras de pensar de acordo com as ciências de sua época. Para ele, todos os fenômenos deveriam ser analisados partindo da observação dos mesmos. “Conhecer para prever” era o lema do positivismo, ou seja, instaurando as ciências como investigação do real, do considerado certo, precisamente determinado e útil, se poderia conhecer as leis que regem o universo e prever o desenvolvimento dos fenômenos sociais. O espírito positivo não se prenderia à questões metafísicas, ou seja, às causas dos fenômenos, mas apenas à determinar as suas leis. Pauta-se, dessa forma, naquilo que é observável, nas questões racionais e demonstráveis.

Para explicar o desenvolvimento humano, Comte (1983) desenvolve a lei dos três estados, através da qual, observando a evolução das concepções intelectuais da humanidade, ele percebeu que essa evolução passa por três fases distintas: a “teológica” ou “fictícia”, a “metafísica” ou “abstrata” e a “científica” ou “positiva”, sendo que, na primeira fase, os fatos observados são explicados pelo sobrenatural, por entidades cuja vontade arbitrária comanda a realidade. O mundo só se torna compreensível através das ideias de deuses e espíritos. Dessa forma, o ser busca o absoluto e as causas primeiras e finais, como, por exemplo, “de onde vim? Para onde vou?”. Nessa fase, o homem acredita ter posse absoluta do conhecimento. Essa fase teológica apresenta-se dividida em três períodos sucessivos: o fetichismo, o politeísmo e o monoteísmo.

Na segunda fase, a metafísica, já se passa a pesquisar diretamente a realidade, mas ainda há a presença do sobrenatural, de modo que a metafísica é uma transição entre a teologia e a positividade. O que a caracteriza são as abstrações personificadas, de caráter ainda absoluto, como “a Natureza”, “o éter”, “o

Povo”, entre outros. Nessa fase, há a dissolução do teológico. Ela coloca o abstrato no lugar do concreto e a argumentação no lugar da imaginação.

Na terceira fase, os fatos são explicados segundo leis gerais abstratas, de ordem inteiramente positiva, em que se deixa de lado o absoluto (que é inacessível) e se busca o relativo. A filosofia positiva, ao contrário das fases teológica e metafísica, considera impossível a redução dos fenômenos naturais a um só princípio, seja deus, a natureza ou outro equivalente. Torna-se importante, agora, conhecer as relações constantes entre os fenômenos, pois, esse conhecimento, torna possível determinar seu futuro desenvolvimento. Esse último estágio seria o mais propício para o conhecimento racional dos fenômenos sociais, pois,

O estudo da filosofia positiva, considerando os resultados da atividade de nossas faculdades intelectuais, fornece-nos o único verdadeiro meio racional de pôr em evidência as leis lógicas do espírito humano, que foram procuradas até aqui por caminhos tão pouco próprios a desvendá-las (COMTE, 1983, p. 13).

Era necessário o conhecimento científico do social, uma física social, uma sociologia, o que significava poder contar com o conhecimento das mais variadas ciências existentes usando a observação, a experimentação, a comparação e a classificação como métodos para a compreensão da realidade social.

Essa visão racional do real influenciará de modo decisivo as artes do período. Em oposição direta ao idealismo romântico, surge o Realismo, movimento artístico e cultural que se desenvolveu na segunda metade do século XIX, cuja característica principal foi a abordagem de temas sociais e um tratamento objetivo da realidade do ser humano. Com um forte caráter ideológico, o Realismo foi marcado por uma linguagem política e de denúncia dos problemas sociais, uma linguagem clara e direta, através da qual, os artistas e escritores iam diretamente ao foco da questão, em oposição ao subjetivismo do Romantismo.

Pode-se afirmar que o Realismo atingiu seu ápice na literatura, especialmente nas obras em prosa. Os romances realistas, de caráter social e psicológico, abordavam temas polêmicos para a sociedade da segunda metade do século XIX. As instituições sociais são criticadas, bem como a Igreja Católica e a burguesia. Nas obras literárias deste período, os escritores criticavam, ainda, o preconceito, a intolerância e a exploração, utilizando, para tanto, de uma linguagem sempre direta e objetiva.

Nesse sentido, uma obra é reveladora dessa nova forma de pensar: o romance francês “Madame Bovary” de Gustave Flaubert que, ao criar o protótipo da esposa infeliz por excelência, narrando as aventuras amorosas extraconjugais de Emma Bovary, motivadas pela entediante monotonia do cotidiano do casamento burguês tradicional, quebra os padrões românticos e a imagem da mulher como um anjo puro e casto e inaugura o Realismo na literatura.

Essa narrativa conta a história da jovem Ema Bovary, uma mulher sonhadora e fútil, leitora de romances, que se deixa influenciar e alienar pelas ideias românticas. Ema se casa com Carlos Bovary, um viúvo e médico provinciano e o casal fixa residência na província de Tostes, porém, depois de uma grande festa no luxuoso castelo de Vaubysard, deslumbrada com o luxo e a riqueza que passavam longe da sua rotina, ao lado do acomodado Carlos, ela convence o marido a mudarem-se para Yonville. Lá, ela engravida e tem uma menina, que é entregue aos cuidados de uma ama-de-leite. Na nova moradia, os Bovary passam a receber as visitas do farmacêutico Homais e Léon, estudante de direito, que nutre uma atração por Ema, mas que, com medo de não ser correspondido em seu amor impossível, muda-se para Paris, mudança essa que entristecerá enormemente Ema, que passará a se sentir só e entediada.

No entanto, em seguida, ela conhece Rodolfo, um aristocrata decadente que vive num castelo próximo a Yonville e inicia um caso de amor com ele, caso que tem rápida duração voltando a jovem a sofrer e chegando, inclusive, a adoecer. Algum tempo depois, Ema reencontra Léon em Ruão e, desta vez, eles vivem uma história de amor. Ela passa a presentear o amante com roupas e presentes caros, endividando-se ao ponto de não conseguir pagar suas dívidas o que lhe causa sérios problemas, especialmente com seu credor, o comerciante Lheureux, que resolve cobrá-la judicialmente. Ema pede ajuda ao ex-amante Rodolfo e ao amante Léon, porém nenhum deles a socorre e, desesperada, numa última tentativa, procura um tabelião chamado Guillaumin para evitar a penhora da casa dos Bovary, mas seus esforços são inúteis, pois o tabelião tenta seduzi-la. Sem saída, Ema suicida-se, deixando o marido e a filha numa situação financeira e moral deplorável. A figura da Madame Bovary representa uma sociedade em crise moral e sem rumo, atestando a insatisfação do indivíduo que busca um sentido para a futilidade da

existência, como se depreende no trecho abaixo, no qual o narrador fala sobre a primeira aventura adúltera de Ema:

E apenas se viu livre de Carlos, subiu e trancou-se no quarto. Primeiro sentiu-se numa espécie de atordoamento: revia as árvores, os caminhos, as valas, Rodolfo: sentia ainda a pressão de seus braços, enquanto a folhagem tremia e os juncos sibilavam. Mas vendo-se no espelho, ficou admirada com o próprio aspecto. Nunca tivera os olhos tão grandes, tão negros, nem assim tão profundos. Alguma coisa de sutil se espalhara por toda ela, transformando-a. E dizia consigo mesma: - Tenho um amante! Um amante! - deleitando-se com essa idéia, como se fôra uma nova puberdade que lhe sobreviesse. (...) Lembrou-se das heroínas dos livros que havia lido e a legião lírica dessas mulheres adúlteras punha-se a cantar em sua lembrança, com vozes de irmãs que a encantavam. Ela mesma se tornara como uma parte verdadeira de tais fantasias e concretizava o longo devaneio de sua mocidade, imaginando-se um daqueles tipos amorosos que ela tanto invejara antes. Além disso, Ema experimentava uma sensação de vingança. Pois não sofrera já bastante? Triunfava, todavia, agora, e o amor, por tanto tempo reprimido, explodia todo, com radiosa efervescência. Saboreava-o sem remorsos, sem inquietação, sem desassossego. (FLAUBERT, 1994, p. 122-3)

O êxtase vivido pela protagonista é tão intenso que ela passa a se arriscar, constantemente, para poder estar junto a seu amante, uma vez que, para ela, aquele seria o momento de viver o “verdadeiro amor”. Mesmo após separar-se de Rodolfo, Ema navega, com a mesma intensidade, numa nova aventura extraconjugal com Léon, numa busca incessante de viver os prazeres que não encontrava em seu casamento com Carlos Bovary, um esposo bondoso, porém entediante.

Nesse sentido, se percebe que o Realismo propõe uma crítica mordaz ao casamento representado não mais como uma instituição idealizada em que o amor assumia o lugar principal, mas como uma relação onde a possibilidade de engano, de traição, é uma constante. O amor, no Realismo é, geralmente, representado como um sentimento frívolo, fútil, que deseja constantemente o novo, o prazer e o interesse próprio, que coloca, em primeiro lugar, os desejos egoístas do ser humano na busca por viver suas aventuras sexuais. Divergindo totalmente da ideia romântica de amor idealizado, no Realismo, o amor se materializa e assume uma concretude sensual sem mesclas com a visão de pureza que pairava sobre esse sentimento no Romantismo. Com o romance realista, marca-se o fim da representação das mulheres diáfanas e o casamento passa a ser visto não mais como uma união por amor, mas enquanto uma relação monótona, em que a divisão de papéis dos gêneros faz com que o homem tenha seu trabalho e a mulher, expectativas.



Muitas outras obras literárias do período representarão essa visão mais pessimista das relações amorosas. Em Portugal, “O primo Basílio”, de Eça de Queiroz, também retomará a temática da traição, com a representação do triângulo amoroso entre Luiza, Jorge e Basílio, como se verá, posteriormente.

Nesse sentido, o amor, no Realismo, não será entendido como o sentido da vida do ser humano. O espaço para sua representação será diminuído e outras faces das relações entre os humanos, entre elas, aquelas menos apreciadas pelo Romantismo, ganham força. É o momento de representar a vida de uma forma mais racional, mais objetiva e menos idealizada, conforme a onda racionalista do período. Os sentimentos entre os amantes já não são representados como sendo os mais puros e sinceros conforme o eram no Romantismo. Os casais, nas narrativas realistas, são representados como pessoas que traem, mentem, enganam, são frívolos, inconstantes, desleais e capazes de toda sorte de fingimentos para viver suas aventuras sexuais e obter o prazer pleno.

Ao decidir escrever uma carta de despedida para sua amante, colocando um ponto final em suas aventuras, antes de partir, Rodolfo,

[...] foi buscar no armário, à cabeceira da cama, uma velha caixa de biscoitos de Reims, onde guardava habitualmente as cartas femininas. (...) errando assim entre suas lembranças, examinava a letra e o estilo das cartas, tão diferentes quanto à ortografia (...), com efeito, todas aquelas mulheres, que uma a uma lhe acudiam ao espírito, se apertavam umas às outras e se amesquinavam, como num mesmo nível de amor que as igualava. Tomando, então, aos punhados as cartas misturadas, divertiu-se alguns minutos, fazendo-as cair em cascata da mão direita para a esquerda. Afinal, entediado, sonolento, foi guardar de novo a caixa no armário, pensando: - Que montão de bobagens! (FLAUBERT, 1994, p. 151-2)

Observa-se, no trecho, a baixeza do sentimento amoroso representado pelo desprezo com que Rodolfo tem em conta aquelas mulheres que o escreveram. O amor, para ele, é sinônimo de coleção de troféus, acúmulo de conquistas.

No período aqui mencionado, ocorrem mudanças também no que concerne a uma maior liberdade das amarras da mentalidade vitoriana. A partir de 1860, praticamente se inicia um novo século: como era a época do enriquecimento e da urbanização e, como os burgueses sofriam com a moral cerceadora, o código romântico começa a se degradar. É a partir daí, que se inicia, conforme Corbin (2009), a história contemporânea da sexualidade.

Mudanças significativas ocorrem, por exemplo, nas novas formas de namoro: já não se espera pelos eventos familiares para se encontrar os pares amorosos, mas

O novo jogo amoroso já possui locais privilegiados: as estações de águas e balneários, os cassinos, os hotéis de grande estilo, certos sanatórios. O flerte concilia a virgindade, o pudor e os imperativos do desejo. Eis que as próprias esposas enlouquecem. A mulher não faz senão deixar adivinhar sua sensualidade, evita assim comprometer-se plenamente. [...] O flerte aparece como uma conduta de transição: a meio caminho entre a moça inocente e a liberada, e flertadora pode satisfazer um desejo, experimentar um prazer que ainda é difícil confessar abertamente. (CORBIN, 2009, p. 510)

De acordo com esse autor, o burguês começa a sofrer com a moral cerceadora na esfera privada e, dessa forma, “a miragem de uma sexualidade popular, bestial e livre, aviva a tentação da fuga social e a prostituição passa a ter novos atrativos” (CORBIN, 2009, p. 507). Um dos maiores representantes dessa nova moral sexual, na França, será o escritor naturalista Émile Zola. Essas mudanças se intensificam com o passar do século XIX e, tais mudanças, são possibilitadas por inúmeros fatores, como aponta Lins:

O final do século XIX se caracteriza por um clima intelectual e artístico no período que vai aproximadamente de 1880 até o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918. As transformações tecnológicas e culturais foram muitas e, como consequência, surgiram novas formas de pensar e viver. O telefone, o telégrafo sem fio, o cinema, a bicicleta, o automóvel, o avião levavam a novas percepções da realidade. Esse período da história denomina-se Belle Époque. Paris, a Cidade Luz, era o centro mundial da cultura e do lazer. (LINS, 2012b, p. 161)

Obviamente, todas essas transformações no plano cultural, intelectual e científico, proporcionaram mudanças na forma como as pessoas se relacionavam. A mulher passou a questionar seu papel na sociedade e surgiu a ideia de “nova mulher” na Inglaterra, “reconhecida por sua educação e independência, sua tendência a desprezar antigos valores familiares e não aceitar os limites rígidos entre os comportamentos femininos e masculinos (LINS, 2012b, p.162).

Essas mudanças alcançaram não apenas a Europa, mas também a América. No final do século XIX, especialmente a partir de 1890, era impossível ignorar mudanças significativas na vida das mulheres: presença delas nas instituições de ensino superior, a crença de que o casamento não era o único interesse feminino e não tinha que acabar com suas demais aspirações, como se dedicar a leitura, a

música, aos esportes, contribuiu para aumentar a liberdade feminina e proporcionou a esperança de conseguir alcançar a igualdade de direitos.

Diminuíram, assim, os discursos pautados na exaltação da vida da mulher apenas no lar e disseminaram-se os discursos que apregoavam uma vida mais leve, mais livre e mais prazerosa para o sexo feminino. A própria moda acompanhou essas mudanças e as vestes femininas foram ficando cada vez menos pesada e castradora. Apesar das piadas em torno da emancipação feminina, bem como das muitas lutas que ainda precisariam ser travadas para que mudanças mais efetivas acontecessem, foi nesse período que elas começaram a ocorrer.

Nesse novo ambiente, onde a moralidade que perturbava as relações entre homens e mulheres começava a se romper, um novo imaginário erótico emerge, é promulgada a vivência de uma sexualidade mais livre. A relação entre o amor e o sexo se torna mais próxima e o prazer passa a assumir um importante papel nas relações amorosas, papel que irá se intensificar com o passar do tempo. O casal se erotiza e o véu colocado sobre o sexo é, aos poucos, retirado e o casamento burguês, que havia sido idealizado pelo Romantismo, passa a ser criticado pelo Realismo, novo estilo artístico-literário, que aponta as angústias dos indivíduos e a hipocrisia em que viviam muitos dos casais como algo muito mais comum do que admitia a doutrina oficial do amor romântico.

Uma das correntes do Realismo foi o Naturalismo que, segundo Sodré (1965), foi uma escola peculiar à fase de decadência da burguesia que, a pretexto de representar fielmente a realidade, acabou por utilizar determinadas fórmulas que aprofundou e sistematizou a visão racional já apreendida pelo Realismo, acrescentando as ideias do determinismo biológico, oriundo das ideias de Taine, de acordo com o qual, o espírito humano estaria determinado pelo concurso da raça, do meio e da época. O Naturalismo se destacaria do Realismo e seria caracterizado,

por apresentar uma visão da vida mais determinista, mais mecanicista; o homem é um animal, presa de forças fatais e superiores, impulsionado pela fisiologia; visão do homem pelo método científico, impessoal, objetivo, como um caso a ser analisado, inclinação reformadora, nada que existe na natureza é indigno de literatura; amoralismo; indiferença: não importa a opinião sobre os atos, mas os atos em si mesmos. (SODRÉ, 1965, p. 29)

No romance, Zola foi o grande nome do Naturalismo, para quem o romance deveria ser um laboratório experimental, um estudo objetivo das paixões, sendo,

seus capítulos, o estudo de um caso fisiológico, no sentido de que se deveria, após envolver um homem e uma mulher num drama violento, observar as sensações e atos dessas criaturas.

Descrevendo-se como um positivista, um evolucionista, um materialista, Zola afirma seu desejo de “pintar a vida” retratando o homem fisiológico. Para ele, todos os fenômenos tinham uma causa científica e poderiam ser explicados pela ciência. Tudo, o corpo humano, suas vontades, ações e sentimentos, tinham suas determinações físicas e eram resultados de um aglomerado de forças que se transmitiam, hereditariamente, ou apontavam para a influência do meio em que o indivíduo vive.

O amor, nesse contexto, será considerado enquanto um instinto fisiológico contra o qual o homem, animalizado, não pode agir racionalmente, fadado que está a se entregar a sua “besta” interior que é seu instinto de busca do prazer. “Amar” torna-se sinônimo de prazer físico, homens e mulheres são representados como animais no cio e há uma predileção pela representação das misérias humanas. Nesse sentido, as personagens desses romances são representadas como tipos completamente dominados pelas moléstias predeterminadas de seus nervos e de seu sangue.

O exemplo abaixo, do romance *Germinal*, de Émile Zola, dá a dimensão dessa nova concepção amorosa difundida pela arte naturalista,

Catherine, acompanhada de Chaval, alto e forte, seguiu pela estrada. Caminhavam lado a lado, ele de braços balançando, mas empurrando-a levemente com o quadril, dirigindo-a sub-repticiamente. De repente ela notou que ele a fizera sair da estrada e se embrenhavam juntos pelo estreito caminho que ia terminar em Réquillart. Não teve tempo de zangar-se: ele já a agarrava pela cintura, aturdindo-a com uma torrente de palavras carinhosas. Que boba era de ter medo! Que mal podia ele fazer a uma Coisinha mimosa daquela, mais macia do que a seda, tão tenrinha que poderia comê-la? Ela sentia arrepios por todo o corpo, sentindo a respiração do homem no pescoço. Arrebatada, não encontrava resposta. **Uma coisa era verdade, ele parecia amá-la. (negrito nosso)** Ainda sábado à noite, depois de apagar a vela, interrogara-se sobre o que aconteceria se ele a agarrasse assim; depois, dormindo, sonhara que, frouxa de prazer, não dizia mais não. Então por que, hoje, à mesma idéia, sentia repugnância e desgosto? Enquanto ele lhe fazia cócegas na nuca com o bigode, e com tal jeito que ela fechava os olhos, a sombra de um outro homem, do rapaz que conhecera pela manhã, voltejava no escuro de suas pálpebras cerradas. Quando Catherine olhou em volta, deu-se conta de que Chaval a conduzira para os escombros de Réquillart. Recuou fremindo ante as trevas do galpão desmoronado.

— Não, não! Pelo amor de Deus, deixa-me ir embora!

O medo do macho enlouquecia-a, esse medo que retesa os músculos das mulheres — o instinto de defesa —, mesmo quando estão incendiadas de desejo e sentem a aproximação triunfante do homem. Sua virgindade, que, aliás, já sabia tudo, aterrorizava-se sob a ameaça de um golpe, de um ferimento cuja dor futura temia.

— Não, não, já disse que não quero! Tu sabes que ainda sou muito moça. Juro! Mais tarde sim, quando eu estiver um pouco mais madura...

Ele respondeu com um rosar surdo:

— Boba! assim ainda é melhor... não há perigo algum.

E não falou mais. Agarrou-a com força, atirando-a para dentro do galpão. Ela caiu de costas sobre as cordas velhas, não fez mais qualquer gesto de defesa e submeteu-se ao macho, sem ter idade para isso, com a humildade hereditária com que, desde a infância, entregam-se, mesmo ao ar livre, as moças da sua raça. Seu balbuciar assustado extinguiu-se, não se ouvia mais que a respiração ofegante do homem. (ZOLA, 2006, p. 103)

Como se percebe, a concepção de amor, nessa obra, está relacionada com o instinto animalizado do desejo sexual. Esse amor, representado no trecho, difere totalmente da ideia de amor romântica: não há escolha do parceiro, não há sentimento puro, nem carinho ou idealização, mas unicamente desejo, desejo irracional que torna todos os indivíduos daquela mina, representados de forma a se assemelhar mais de bichos que de seres humanos: “Havia um sopro de bestialidade por toda a mina, um desejo súbito de macho, quando um mineiro encontrava uma dessas moças de quatro, o traseiro ao ar, as ancas arrebetando as calças de homem”. (ZOLA, 2006, p. 34).

Como reação a essa visão, nasce, em finais do século XIX, o Simbolismo francês, estética literária que se caracterizou por uma visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo, a qual retoma os ideais subjetivos do Romantismo, mas de forma diferenciada, uma vez que o “eu” simbolista buscava o que o homem tem de mais profundo e universal em sua essência, “o espírito”. Antítese do Naturalismo, o Simbolismo rejeitou os principais aspectos desse movimento, tais como o cientificismo, o materialismo e o racionalismo.

De acordo com Carollo (1980), no final do século XIX, invade a Europa um sentimento de decadência, fruto da descrença na ideia de progresso ou de soluções de ordem cientificista, acompanhado de uma visão derrotista da evolução histórica, atingindo os valores sociais e morais.

Manifestando o espírito pessimista e a indiferença com a realidade, os simbolistas apresentam uma perspectiva impressionista que valorizava as manifestações do interior tais como a valorização do sonho e a liberação do inconsciente. A visão artística passa a concentrar-se na “relação entre o mundo

pessoal do artista, puramente subjetivo, e sua projeção objetiva” (BALAKIAN, 1985, p. 16).

Essa estética será marcada pela teorização sistematizada numa doutrina e, interessado em indagações mais intensas sobre a existência humana e o mundo moderno, desencadeará sua revolução em termos de teoria da linguagem.

Embora haja uma multiplicidade de características diferentes entre os principais representantes do Simbolismo francês, entre eles, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, há uma característica que os une: “uma reação negativa comum diante das tradições literárias existentes” (BALAKIAN, 1985, p. 12). Além disso, destaca-se a eleição do símbolo como forma privilegiada de representar o eu do poeta, uma vez que ele permitia a correspondência perfeita entre a palavra e a imagem. Nesse sentido, conforme Carollo (1980, p. 08), “a musicalidade, a sugestão, a estesia, a renovação formal, o esteticismo, em suas mais variadas manifestações, são ampliados e delineados” em seus poemas.

Fonte do movimento simbolista, Charles Baudelaire inicia a representação de uma dualidade diversa daquela proposta pelo Romantismo em que se verifica a ligação das qualidades abstratas com os objetos concretos em torno do poeta. Ele projeta sua visão interior sobre o mundo exterior, situando a correspondência entre a visão interior e a realidade exterior, entre o subjetivo e o objetivo. Sobre a técnica simbolista, Balakian afirma que ela “girou em torno do culto da imagem e dos novos usos da linguagem tendentes a se tornarem a poesia de uma afirmação direta do pensamento ou de uma emoção em discurso indireto, sugerindo mais do que afirmando o sonho da visão do poeta” (BALAKIAN, 1985, p. 123).

Nesse sentido, Baudelaire pode ser considerado um poeta intelectual, sendo que, em seus poemas, não se verificam uma exposição direta de suas emoções, mas apenas a sua sugestão através das imagens por ele elaboradas para sugerir, ao leitor sua correspondência subjetiva. Quando se fala de poesia intelectual não significa que Baudelaire foi um poeta racional, mas que buscou, conscientemente, a correspondência perfeita entre a palavra e a imagem representada, mas o poema continua para o leitor como um enigma, cujas palavras têm múltiplos significados. Conforme Balakian (1985) em Baudelaire, não se verifica,

A expressão direta da emoção por meio de qualificativos, adjetivos descritivos, nem a representação da emoção através de personificações

alegóricas específicas, mas a comunicação entre o poeta e o leitor através de uma imagem ou uma série de imagens que tanto têm o valor subjetivo quando objetivo. (BALAKIAN, 1985, p. 35).

Nessa perspectiva, diferentemente do Romantismo, onde a natureza é extensão dos sentimentos do poeta, no Simbolismo, ela serve como instrumento para a expressão poética criada como resultado de um trabalho intelectual, sendo que o grande tema do Simbolismo será “a luta do homem contra o vazio, ao visualizar o poder da morte sobre a consciência” (BALAKIAN, 1985, p.126). Denominada de “dinâmica do desespero”, a preocupação dos simbolistas com o próprio eu reflete o desejo de preservá-lo do vazio e o amor receberá, então, um tratamento curioso: há o abandono tanto do amor espiritualizado e idealizado, comum ao modelo romântico, quanto do amor voluptuoso, comum na visão Realista/Naturalista.

Emerge, na arte simbolista, a visão do amor igualado ao engano do sonho. Há o medo do amor, o afastamento do amor, uma rejeição niilista, causada, de acordo com Balakian (1985), pelo medo da brutalidade da vida. O amor, símbolo do efêmero, implica a dor da morte. Será muito comum a associação do amor com a morte, por exemplo, na poesia de Baudelaire, na qual, conforme Silva (2003), tudo é perpassado pela noção de amor, “um amor estranho, ora romântico, ora gótico, ora singelo, realista, ora abstrato, ora concreto como a carne das prostitutas, mas sempre, em tudo, figurando com uma linha de obsessão e de estímulo, no vinho, nos astros, na revolta, na própria poesia, nas mulheres e na fêmea fatal, a morte”. (SILVA, 2003, p. 08).

O amor, em Baudelaire (2003), às vezes é representado como um monstro infiel sentado sobre o crânio a rir de maldade, espalhando pelos ares os miolos, o sangue e os pesares do eu-lírico, no poema “O amor e o crânio”, ou é um colchão de agulhas, em “A fonte do sangue”, ou está associado ao prazer físico e comparado à profundidade e doçura do amor, em “As jóias”, ora é sentimento frívolo, como no poema “Canção da sesta”, ora é um sentimento cáustico que deixa um gosto amargo na boca e uma lembrança ácida, como em “Conversa”, ou um sentimento que é capaz de deflagrar crimes, horrores e a loucura, como se vê no “Soneto de outono”. No soneto “A uma passante” vê-se a vivência do amor como uma possibilidade distante,

## A UMA PASSANTE

A rua ensurdecadora num alarido rugia em torno  
Alta, magra, toda de luto, dor majestosa,  
Passou uma mulher, com a sua mão suntuosa  
Levantando, balançando do vestido seu contorno.

Ágil e nobre, com as suas pernas de gata.  
Eu bebia crispado e esquisito como um falcão  
No olhar, céu lívido que germina um furacão,  
A doçura que fascina e o prazer que mata.

Um relâmpago... a noite! – Fugidia beleza,  
Cujo olhar me fez de repente nascer outra vez,  
Só te reverei na eternidade com certeza?

Longe, bem longe: tarde demais! Nunca talvez!  
Não sei para onde foges, não sabes aonde eu vou,  
Ó você que eu teria amado, ó você que não ousou!  
(BAUDELAIRE, 2003, p. 14)

No soneto, a mulher amada escapa ao poeta. O amor, sentimento complexo “doçura que fascina/prazer que mata” (verso 08), ao mesmo tempo em que é belo “Fugidia beleza” (verso 09), é incerto, como se depreende quando o eu-lírico questiona: “Só te reverei na eternidade com certeza?” (verso 11), além de efêmero, “tarde demais! Nunca talvez!” (verso 12). Com a mesma força de um relâmpago, aparece e desaparece sem que se possa detê-lo, sem que se possa segurá-lo.

Essa nova visão sobre o amor será promovida pela nova configuração possível apenas após o crescimento das cidades, onde tudo se transforma rapidamente, tudo é efêmero e a angústia se instala no ser em busca de um sentido para o vazio de sua existência.

Na virada do século XIX para o século XX, a condição de vida e o cotidiano das pessoas se transformam. De acordo com Perrot (2009), os grandes complexos industriais irão interferir, diretamente, nas formas de vida das pessoas: as formas de morar, de trabalhar, de recreação, tudo será diferente, principalmente, nas grandes cidades. Essa urbanização crescente influenciará, igualmente, nas formas de relacionamento entre os sexos, e a antiga moral sexual será derrubada. Conforme Lins (2012b, p. 169), “O bem-estar econômico da classe média e a influência religiosa em declínio alteram a percepção do objetivo do casamento, passando da satisfação de obrigações familiares e religiosas à satisfação das necessidades individuais”. Nesse sentido, destaca Perrot, o desejo voltará a dominar a cena, no início do século XX,



O alvorecer do século XX esboça, sob certo ponto de vista, uma outra modernidade. A expansão do mercado, o aumento da produção, a explosão das técnicas impulsionam uma redobrada intensidade do consumo e do intercâmbio. Os cartazes publicitários exaltam o desejo. As comunicações instigam a mobilidade. Trem, bicicleta, automóvel, estimulam a circulação de pessoas e coisas. Cartões postais e telefonemas personalizam a informação. A capilaridade das modas diversifica as aparências. A foto multiplica a imagem de si. (PERROT, 2009, p. 569-570)

No início do século XX, o amor ainda é considerado como sinônimo de felicidade. Esse século é visto como o século do amor no sentido de que nunca esse sentimento havia sido considerado como algo tão importante na vida das pessoas. A relação entre amor e casamento é cada vez mais íntima, pois esse sentimento é visto como o alicerce do casal, embora o discurso médico diga que o amor é uma grave enfermidade, pois as pessoas nunca foram tão obcecadas, anteriormente, pelo amor, como no século XX, considerando esse sentimento como a essência mesmo de suas vidas sem o qual não valeria a pena existir.

O exemplo do rei da Inglaterra, Edward VIII, ilustra bem o lugar assumido pelo amor no início do século XX: ele “renuncia ao poderoso trono do império pelo amor de uma mulher, Wallis Simpson, plebeia, americana e divorciada” (LINS, 2012b, p. 183). Os duques de Windsor protagonizaram uma das histórias mais românticas do século XX, viveram juntos durante 33 anos e disseminaram seu horror pelo casamento sem amor. Eles difundiam a mentalidade da época, que lutava pela generalização do casamento por amor.

No entanto, o amor romântico do século XX será diferente daquele que predominou na primeira metade do século XIX, nele,

A mulher não era mais a mocinha tímida, ruborizando-se e olhando para o chão, à espera de ser notada na igreja por algum jovem, que depois fosse pedir ao pai licença para visitá-la em casa. Esse mecanismo funcionava nas cidades pequenas, mas não nas cidades de rápido crescimento industrial. Já no século anterior, a estrutura do casamento começara a desmoronar, e as próprias mulheres se revoltaram contra o seu estado de glorificação, ou seja, contra a perfeição exigida delas no papel de anjo da casa e rainha do lar (LINS, 2012b, p. 194)

A ideia de amor passa a considerar essas mudanças e o prazer emerge como inerente ao sentimento amoroso. No entanto, alguns componentes irão continuar a fazer parte do amor romântico, entre eles, a idealização do outro, a convicção de que existe uma pessoa certa, única no mundo à espera de ser encontrado, a crença na impossibilidade de lutar contra a força devastadora do amor, a ideia de que o

amor é cego e, por isso, não vê as imperfeições da pessoa amada e de que o amor tudo conquista, pois a força poderosa desse sentimento consegue derrubar todos os obstáculos e vencer todas as barreiras.

A partir do início do século XX, as pessoas passam a esperar muito mais do amor, uma vez que, conforme aponta Lins (2012b), o amor ocidental procura combinar satisfação sexual, amizade com afeto e as funções procriadoras numa única forma de relação e, sendo assim, essa forma de amor é considerada a única forma adequada para a escolha de um companheiro para o resto da vida e espera-se que “a ternura, o mistério e a excitação coexistam com os cuidados de manutenção da casa, com problemas de criação dos filhos, e com a rotina de 15 mil noites passadas na mesma companhia.” (LINS, 2012b, p. 195).

Essas são expectativas especificamente dos indivíduos ocidentais que viram, durante todo o século XX e, de certa forma, permanecem vendo, nos dias atuais, nesse tipo de amor, a única possibilidade de felicidade na existência. No entanto, muitos estudiosos apontam para esse entendimento como sendo uma idealização desastrosa que leva as pessoas a cometerem muitas loucuras e a esperar demais de um relacionamento que, por não corresponder com as expectativas criadas, causa, na verdade, mais frustração que felicidade ao ser humano.

Dessa forma, pode-se observar que, durante o século XIX, na Europa, muitas foram as faces amorosas, ou seja, muitos foram os significados assumidos pelo significante amor. A princípio, tem-se a primazia do amor romântico, cujas bases podem ser encontradas nos ideais do amor cortês, não se esquecendo das influências das noções platônicas e cristãs do amor, a primeira negando o corpo e a segunda, elevando mais o espírito que a carne e apontando para a exaltação do amor como sentimento sagrado que abarca toda a humanidade, conforme destacou o filósofo Kierkegaard (2007), embora seja importante destacar que o lado sensual das relações humanas esteja sempre presente na concepção de amor romântico, pois, mesmo exaltando mais o lado da pureza desse sentimento, não deixa de ver o amor enquanto um sentimento prazeroso conforme se observou na obra que inaugura o romantismo francês, “os sofrimentos do jovem Werther” de Goethe. Também a filosofia schopenhauriana, embora também revele o lado biológico, instintivo e sensual das paixões amorosas, com sua noção de amor compaixão,

destacará a forma idealizada de amor em consonância com os ideais de amor romântico.

Já na segunda metade do século, a visão realista, proporcionada pelo desenvolvimento científico do período e pela busca de se alcançar uma forma racional da explicação do mundo, representará o amor materialista, voluptuoso, o amor enquanto encontro carnal e verá o amor romântico com certa desconfiança, preferindo revelar o lado imoral das relações amorosas, com destaque para representação das traições. Será na visão Naturalista que o amor será reduzido a mero impulso sexual.

No final desse século, tem-se, ainda, a manifestação, através da visão simbolista, do medo do amor, do afastamento do amor, da rejeição do amor, provocada pelo medo da brutalidade da vida, pois, vendo esse sentimento como símbolo do efêmero, entende que ele se relaciona com a dor da morte.

Nesse sentido, se observou que idealismo e racionalismo são as duas formas de percepção da concepção amorosa no século XIX, ora prevalecendo a concepção mais idealizada, especialmente, na primeira metade do século, ora um visão mais racional do amor, a partir da segunda metade, quando o desenvolvimento das ciências influenciará a forma de conceber esse sentimento.

No Brasil do período, a concepção do amor receberá tanto a influencia do Romantismo europeu, quanto a do materialismo Realista, influenciado pelas descobertas científicas do período e que tiveram grande repercussão no país. No entanto, esse sentimento receberá uma nova configuração, considerando que, nos trópicos, a concepção amorosa se adequou à realidade local. Nesse sentido, conforme se verá, além de admitir a manifestação do amor, conforme a visão européia, novas nuances serão visualizadas, tanto nas formas de viver, quanto nas formas de representar esse sentimento através da literatura.

**CAPÍTULO II:**

---

**EROS NOS TRÓPICOS: O AMOR NO BRASIL OITOCENTISTA**

Para compreender a construção cultural do sentimento amoroso no Brasil é necessário voltar-se para o contexto de Portugal uma vez que, como colônia desse país, o Brasil sofreu um processo de transplantação cultural, processo que consistiu na adoção do ponto de vista da metrópole nos mais diversos setores, tais como o político, científico, cultural e literário, entre outros, fato que impele o leitor a buscar, na concepção de amor da metrópole portuguesa, algumas respostas para o desenvolvimento desse sentimento em sua colônia.

É importante destacar, conforme Sodré (1988), que não se deve pensar o processo de transplantação cultural enquanto algo negativo, como se o país tivesse sofrido, desde o período colonial, de uma falta de originalidade opcional, motivada pela escolha de se copiar politicamente, economicamente e culturalmente a metrópole Portugal. Antes, se deve pensar o processo de transplantação cultural enquanto o único caminho para o Brasil, em sua condição colonial, assim como ocorreu com todas as colônias.

Nesse sentido, percebe-se que o processo de transplantação cultural não foi uma escolha, mas conforme Sodré, foi, na verdade,

uma enfermidade de uma época, um mal do colonialismo, que entrou por largo da vida autônoma, que é essencial, de que temos agora os elementos para dissociá-la, porque, na estrutura brasileira, geraram-se as condições que nos permite ver melhor e desmontar, peça por peça, o aparentemente complexo aparelhamento da transplantação cultural, situando-a no seu verdadeiro sentido, isto é, como a substância fundamental da ideologia do colonialismo. (SODRÉ, 1988, p. 479).

Ora, o processo de transplantação, no Brasil, se iniciou no período colonial e se arrastou, durante séculos, por várias questões, de ordem social, econômica e política, entre outras, destacando-se o fato de que as elites brasileiras sempre tiveram muito mais proximidade com a metrópole que com as classes populares do país, fato que levou o escritor Sodré (1988) a afirmar que, no Brasil, existiu um eterno “divórcio” entre o povo e as elites, sendo que esse divórcio consistiu na ideia de que como a elite brasileira, desde o período colonial, se voltou para os seus próprios interesses, via com desprezo e considerava como práticas desvalorizadas, todas aquelas que não viessem da cultura branca européia, assim, mesmo após o processo de independência, os índios, os negros e todos aqueles nascidos do processo de miscigenação, continuaram sendo destituídos de valor no país.

Dessa forma, apesar de se verificar a existência de um relacionamento mais estreito, que não raras vezes se deu, também, no plano da vida mais íntima, entre os brancos e os índios e negros, pode-se afirmar que esses últimos ficaram sempre à margem, destituídos de inúmeros direitos e da participação efetiva na vida política, econômica e cultural do país, ou seja, a esses marginalizados foram negados, durante muito tempo, direitos que seriam imprescindíveis para a formação de um povo consciente politicamente, um povo realmente, independente, um povo culturalmente ativo, pois lhes faltava o básico, como moradia, educação e trabalho de qualidade, enfim, faltava-lhe o acesso aos meios mais básicos que possibilitasse um desenvolvimento geral capaz de tornar possível o desligamento da metrópole e proporcionar um conseqüente desenvolvimento de uma nacionalidade.

A esse respeito, esclarece Sodré,

Na fase de dependência colonial, a transplantação não só era inevitável, representava a solução única, como estava em correspondência direta com a ordem vigente, uma vez que a classe dominante, a dos proprietários territoriais, com uma supremacia incontrastável, representava, aqui, o poder metropolitano a que estava associada, que a mantinha e que ela representava. Era através desta classe que a metrópole dominava a colônia, social, econômica e politicamente. Nada mais justo e lógico do que a identificação daquela classe com os interesses metropolitanos, do seu ponto de vista. Quando a autonomia, rompendo os laços estabelecidos entre a classe proprietária e a metrópole, elimina aquela representação, o quadro sofre alterações formais. Não existiam, ainda, entre nós, nem burguesia nem classe trabalhadora livre com efetividade que permitisse neutralizar a supremacia antiga. A classe dominante vai identificar-se progressivamente com os novos interesses que representa, e que também ajudam a manutenção de seu destaque, de uma continuação no quadro interno colonial. (SODRÉ, 1988, p. 482)

De acordo com o autor, existiam duas faces bem distintas no Brasil: uma representada pela classe dos proprietários rurais, depois vinculada à burguesia européia e que, por tudo e em tudo, se esforçava em se assemelhar aos padrões externos e outra representada pela “escravaria”, pela “indiada” fugida nas matas, por uma população livre, mas sem forças políticas, econômicas e, ainda, por uma classe média que se articulava, pouco a pouco, ainda sem muita expressão. Obviamente, a preocupação maior era mostrar que a classe que existia, ou ao menos, a classe de maior expressão e, por isso mesmo, a única de face verdadeira, era a primeira. Quanto à segunda face, buscou-se apagá-la, pois representava, para a elite, um Brasil que devia se escondido. Sendo assim, apenas a cultura da elite era considerada a real, e como esta se aproximava da metrópole, o modelo a ser

seguido, toda forma de viver, pensar e agir diferente desse padrão estabelecido era considerada nula.

Considerando essa realidade, entendem-se os motivos da literatura brasileira ter representado, durante muito tempo, prioritariamente, os ideais europeus. Ora, quem escrevia era a elite e se escrevia para essa elite. Dessa forma, como incorporar os ideais de uma classe que nem mesmo seria capaz de ler? Por que ir de encontro aos ideais de uma classe a quem se pertencia e a única capaz de receber o produto literário?

Obviamente, alguns exemplos mostram que a literatura não deixou de questionar o sistema político-econômico brasileiro e sua submissão à metrópole, textos como “As cartas chilenas”, de Tomás Antonio Gonzaga, poemas questionando a escravidão como alguns de Castro Alves, entre outros, demonstram uma preocupação com a brutal realidade vivida pelas classes subalternas brasileiras. Mas, em sua maior parte, a literatura brasileira demonstra sua íntima ligação com a literatura da metrópole, o que ocorreu, também, no que se refere à representação amorosa e da figura feminina, o que se verifica quando se observa que havia uma dupla representação em relação à figura feminina, por um lado, a representação do amor puro, contido que, de forma semelhante à literatura da metrópole, está associado à representação da mulher branca e por outro, a representação do amor sensual, realizada de forma a destacar os atributos físicos da mulher e sua associação aos amores carnais, que ganha relevo na representação das negras e mulatas.

Apenas quando as condições sócio-político-econômicas propiciam uma maturidade nacional, a busca pela originalidade pode enfim ser empreendida, o que ocorre, no Brasil, apenas no século XX, conforme destaca Sodré,

A ideologia do colonialismo foi, pois, apenas uma forma, e a mais característica, do longo e profundo fenômeno da transplantação. Reinou sem limites em todo o tempo em que a supremacia da classe dos proprietários territoriais se manteve sem contrastes. Atravessou a época em que, no século XIX, começaram a sofrer alterações importantes quer a estrutura econômica, quer, em consequência, as relações sociais. Na segunda metade do mencionado século, realmente, quando se esboça uma classe média, e não cessa de crescer, de tal forma que vai influir nos acontecimentos do fim do século, a Abolição, a Questão Religiosa, a Questão militar, a República – aquelas alterações acentuam-se progressivamente. Daí terem começado a surgir os primeiros sinais de originalidade artística, entre os quais os literários tiveram primazia. Quando, mais adiante, a partir da terceira década do século XX o domínio dos

proprietários rurais, longe de ser único, começava a ser neutralizado pela existência de uma classe média cuja efetividade política é indistigável, e pela existência de uma classe trabalhadora que dá os primeiros passos no terreno político, criam-se pouco a pouco, as condições para o aparecimento de uma crítica, de uma história, de uma ficção de traços nacionais indelévels. Muitos dos preconceitos antigos estão ainda presentes, sem dúvida alguma, mas o crédito que desfrutam é bastante reduzido. São já discutidos, negados, combatidos. Não desaparecem porque também não desaparece o domínio da classe proprietária. (SODRÉ, 1988, p. 485)

Dessa forma, se observará que, para entender a construção cultural do amor no Brasil, será imprescindível se pensar na forma como o amor foi construído pela metrópole Portugal e como foi, em parte, transplantado para sua colônia, embora, como se verá, essa transplantação será mais em tese que na prática uma vez que, longe da Europa e de seu modelo português, as formas de vivenciar os sentimentos e as sexualidades pelos indivíduos assumirão novas configurações na colônia. De um lado, tem-se o discurso oficial sobre a maneira correta de sentir, viver e representar o amor e, do outro, a prática revela que, na vida prática, as regras quase sempre existem para ser burladas.

Antes de se debruçar sobre o amor no Brasil oitocentista, torna-se relevante fazer um pequeno transcurso histórico que permita visualizar a vivência desse sentimento desde o período colonial, para que se tenha uma ideia geral de como essa vivência vai se modificando com o passar do tempo até chegar ao século XIX.

## 2.1 O AMOR NO BRASIL COLÔNIA

Sabe-se que Portugal tem, sobre o amor, uma história fundadora que é a do casal D. Pedro e Inês de Castro, tomada como tema de várias obras literárias. Para além dessa história, desde o século XIII, trovadores cantam amores em Portugal, tais como em França. No entanto, esse amor cantado em Portugal difere do amor francês: ele está dentro das regras da Igreja, portador de uma essência sublime, superior, celeste. A dama é sempre um ser inatingível, superior, repleto de virtudes como a pureza, como se percebe, a título de exemplo, nos versos do rei poeta D. Dinis, que prefere, sempre, o amor renúncia ao amor de cupidez. Toda a lírica palaciana se refere a personagens que encarnam ideais de amor dentro de uma ordem preestabelecida que lhe fixam regras e reconciliado com os ideais do casamento, como o Amadis de Gaula, por exemplo, herói de um romance de



cavalaria homônimo, os personagens de “Menina moça”, de Bernardim Ribeiro, a mulher cantada por Camões, entre outros.

De acordo com Vainfas (2010), embora,

Na Península Ibérica, não obstante a forte tradição misógina – legado de romanos e mouros –, pôde florescer uma importante poesia trovadoresca nos séculos XII e XIII: canto de amor à mulher inacessível, esplêndida dama, “senhor fremoso” a quem os menestrais palacianos rendiam a homenagem dos vassallos. Em Portugal dos quinhentos, o amor cortês não teria mais lugar... A partir do século XVI, e durante mais de cem anos, os poetas cederiam espaço aos moralistas, aos que, inspirados no “patrimônio clássico” e no receituário escolástico, almejavam submeter as mulheres ao jugo dos senhores. “A mulher é a tua courela; utiliza o arado nela”, eis a norma triunfante, máxima antiga a inspirar novos tempos. (VAINFAS, 2010, p. 155)

Nesse sentido, observa-se que, para os moralistas católicos, o ideal amoroso português e, conseqüentemente, o brasileiro, pauta-se, primordialmente, nos ideais religiosos, pois como afirma Priore,

A construção de identidades amorosas tanto em Portugal quanto no Brasil enraíza-se, contudo, não tanto na literatura, pois as elites eram ainda majoritariamente iletradas, mas, sim, na interiorização, por homens e mulheres, de normas enunciadas pela Igreja ou pela ciência. O importante a observar, leitor, foram os dispositivos que asseguraram a eficácia de um tal imaginário amoroso. Imaginário eficaz somente à medida que os indivíduos contribuem ou se dispõem a ele. Nossos antepassados consentiam e garantiam a reprodução de representações sobre o amor. É naquele país em que a Contra-Reforma Católica consegue reprimir o erotismo com maior eficácia. Essa ação normalizadora, que inclui a Inquisição, apóia-se sobre iniciativas conservadoras dos portugueses, cujos costumes austeros eram notados pelos cronistas estrangeiros entre os séculos XVI e XVII. Alguns historiadores atribuem à religião uma das razões para as atitudes, as sensibilidades e os comportamentos dos portugueses. (PRIORE, 2011a, p. 20)

A força da influência da religião sobre os portugueses era de tal forma que, segundo a autora, o país era, considerando-se os séculos que correram entre o tempo de D. João II e de Pombal, o país mais dominado pelo clero em toda a cristandade e só ultrapassado pelo Tibet.

A esse respeito, Freyre (2006a) destaca que a influência da religião católica entre os portugueses era tal que, no processo de colonização e povoamento das colônias portuguesas, o critério de aceitação da presença de determinado indivíduo, fosse estrangeiro ou não, era, geralmente, o critério religioso, bastando professar a

religião católica para ser aceito nas colônias portuguesas, como se vê no trecho que segue,

O Brasil formou-se, despreocupados os seus da unidade ou pureza de raça. Durante quase todo o século XVI a colônia esteve escancarada a estrangeiros, só importando às autoridades coloniais que fossem de fé ou religião católica. Handelman notou que para ser admitido como colono do Brasil no século XVI a principal exigência era professar a religião cristã: “somente os cristãos” – e em Portugal isso quer dizer católicos – podiam adquirir sesmarias”. “Ainda não se opunha todavia”, continua o historiador alemão, “restrição alguma no que diz respeito à nacionalidade: assim é que católicos estrangeiros podiam emigrar para o Brasil e aí estabelecer-se” [...] Através de certas épocas coloniais observou-se a prática de ir um frade a bordo de todo navio que chegasse a porto brasileiro, a fim de examinar a consciência, a fé, a religião do adventício. O que barrava então o imigrante era a heterodoxia; a mancha de herege na alma a não a mongólica no corpo. Do que se fazia questão era de saúde religiosa: a sífilis, a boubá, a bexiga, a lepra entraram livremente trazidas por europeus e negros de várias procedências. (FREYRE, 2006a, p. 91)

A Igreja se constituía num poderoso inimigo do sentimento amoroso, junto à ela estava a medicina que via o amor como uma doença, conforme demonstram os vários tratados médicos elaborados na Europa, durante essa época, dedicados ao estudo do amor, os quais também circulavam no Brasil, nesse período. Estes se preocupavam com a “cura” do amor, sentimento considerado tão prejudicial que podia, até mesmo, encurtar a vida do homem se não fosse regulado, sendo que essa visão sobreviveu até o século XIX.

As mudanças nas visões e nas vivências do amor em Portugal se modificarão após os contatos com as demais culturas proporcionadas pelas expedições ultramarinas. Da mesma forma que suas visões e formas de viver o amor influenciaram suas colônias, como no caso do Brasil.

De acordo com Priore (2011a), “na bagagem da chegada ao Novo Mundo, os portugueses trazem sua forma de vivenciar o amor. As tradições portuguesas – e europeias em geral – aportam na colônia que, no entanto, apresenta particularidades” (PRIORE, 2011a, p. 22). Viver em colônias não era o mesmo que viver na metrópole, lembra a autora, e, nesse caso, é importante observar que algumas características marcam as relações sociais e amorosas nas colônias,

A colonização consistiu em uma verdadeira cruzada espiritual que tinha por objetivo regulamentar o cotidiano das pessoas pela orientação ética pela catequese e pela educação espiritual, além de exercer severa vigilância doutrinal e de costumes, pela confissão, pelo sermão dominical e pelas

devassas da Santa Inquisição – que por aqui passou entre os séculos XVI e XVIII. Sua ação fazia-se especialmente ativa no campo da organização familiar e do controle da sexualidade. (PRIORE, 2011a, p. 22).

Como se vê, a vivência do sentimento amoroso, no Brasil colonial, sofria forte pressão por parte da moral religiosa fortemente ativa nas colônias em todas as formas de vida dos colonos, incluindo as formas de vivência amorosa. Trazendo uma herança européia de opressão da sexualidade, a igreja, no Brasil, tentará controlar fortemente a forma de desenvolvimento dessas relações de amor na colônia. A esse respeito, Priore afirma que,

A Igreja apropriou-se também da mentalidade patriarcal presente no caráter colonial e explorou relações de dominação que presidiam o encontro entre os sexos. A relação de poder já implícita no escravismo, presente entre nós desde o século XVI, reproduzia-se nas relações mais íntimas entre maridos, condenando a esposa a ser uma escrava doméstica exemplarmente obediente e submissa. Sua existência justifica-se por cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa e servir ao chefe da família com seu sexo. (PRIORE, 2011a, p. 22)

Observa-se que as relações amorosas eram, na verdade, uma extensão das relações de poder que prevaleciam nas sociedades coloniais, nas quais um manda e o outro obedece sem reservas.

No caso das relações amorosas no Brasil colonial, o espaço para os sentimentos de amor, tal como é concebido atualmente, eram escassos, pois, como observa essa autora, a ideia de união através do casamento, por exemplo, não se pautava no amor entre o casal, mas em uma convivência harmônica em que a mulher assumia um papel, indiscutivelmente, submisso. Essa realidade era propiciada pela própria forma de organização de vida no Brasil colonial, pois,

A vida da maior parte da população, as elites letradas, a falta de bibliotecas e escolas, o escravismo, a formação de famílias mestiças e portadoras de hábitos e valores diversos, o hibridismo cultural tingirão com cores específicas as representações sobre os afetos e os amores. Além dessas características, há outra, mais importante. Enquanto o Velho Mundo construía, com minúcias o que chamamos de “vida privada”, nicho por excelência das relações amorosas, nas colônias essa mesma privacidade balbuciava na precariedade do cotidiano. Independente de seu requinte ou rusticidade, as casas de outrora ensejavam pouquíssimas oportunidades de vivências privadas. Vizinhanças de parede-meia, cafuas cobertas de capim, casas senhoriais repletas de agregados, escravos e parentes; enfim, não era sob esses tetos que os amores medravam com liberdade (PRIORE, 2011a, p. 222-23)

Dessa forma, percebe-se que não era no casamento que os sentimentos amorosos encontravam espaço para florescer plenamente, até porque, embora o casamento fosse um sacramento muito incentivado pela metrópole, como uma forma de povoar e estabilizar a conquista das terras colonizadas, conforme destaca Freyre (2006a), as formas de vivenciar os sentimentos amorosos eram sempre controladas pela igreja que tentava, com seus discursos sobre o mal do amor carnal, refrear os desejos carnis de seus fieis sendo que, conforme Priore (2011a), o instinto sexual não controlado pelas regras do casamento se transformava, conforme preconizava os ensinamentos religiosos, em luxúria ou, até mesmo, em doença grave, de acordo com as teorias médicas da época.

Embora a Europa estivesse, a partir da segunda metade do século XVIII, articulada com a emergência do amor romântico, como já se viu anteriormente, na colônia, ao contrário, conforme Priore (2011a, p. 20), “os sentimentos pareciam ligados a sociabilidades mais tradicionais e a floravam diretamente da experiência concreta”. Diferentemente da Europa, nas colônias, os sentimentos “Não eram, pois, matizados por referências eruditas, embora a poesia desse período mencione “ternas pombas” que se catam ou beijam, ou “olhos que o amor ascende de uma suave chama”. (PRIORE, 2011a, p. 23).

Na colônia, o amor dentro do casamento era considerado enquanto um amor casto e continente, enquanto que, fora dele, vivia-se, no caso do marido, especificamente, o amor-paixão, a perseguida luxúria, os pecados da carne. Na América portuguesa, como em nenhuma outra, de acordo com a autora, “a superioridade do casamento de razão sobre o coração é uma constante”, sendo que o mesmo era considerado, praticamente, um fardo para a mulher, que deveria carregá-lo sem reclamar. (PRIORE, 2011a, p. 24).

Um dado interessante relatado pela autora era que, nessa época colonial, a liberdade de escolha, no que se refere ao parceiro era muito maior entre as pessoas de classe subalternas. Isso se dava devido ao fato de que, entre as classes superiores, havia os interesses político-econômicos para preservar enquanto que, nas classes subalternas, eles não existiam, o que resultava numa maior espontaneidade na forma como escolhiam o cônjuge.

Casamentos entre pessoas de classes desiguais, fosse do ponto de vista político-econômico, fosse do ponto de vista étnico, eram malvistas e podiam, até

mesmo, ser impedidos pela família, que geralmente recorria à autoridade do governador para impedir tais enlaces. A esse respeito, a autora apresenta um exemplo,

Ao ter conhecimento da “desordem” que pretendia cometer o irmão cego de um capitão de Jacareí, São Paulo, casando com uma mulata, o governador não só mandou prender a noiva, como deu ordens para a obrigarem a assinar um termo de não casar com o dito indivíduo e mesmo sair da capitania no prazo de dez dias. Quanto ao “noivo” ser-lhe-ia ordenado que não casasse nem com essa, “nem com qualquer outra pessoa que desacreditasse seus parentes”. Se não faltava orgulho, também não faltava preconceito. (PRIORE, 2011a, p. 26)

Freyre (2006a) relata casos nos quais os homens da colônia podiam, até mesmo, perder os cargos públicos que ocupavam por causa da união com mulher negra, forma de pressionar e evitar a união oficial entre brancos e negros considerados como seres inferiores e que, por isso, deviam ser impedidos de se tornar um membro da família do branco.

Como se vê, a escolha do futuro cônjuge, envolvendo pessoa de classe superior, só podia ser feita considerando a razão como guia e não o sentimento amoroso. Para justificar essa rigidez, afirmava-se a idéia da indissolubilidade do casamento, estabelecida pela doutrina da Igreja Católica. Esse argumento fechava as portas às escolhas motivadas por outros motivos que não uma escolha cuidadosa, visando ao futuro, ou seja, considerando inúmeros fatores de ordem étnica, moral, social, política e econômica, uma vez que, o casamento era, além de um sacramento, um contrato civil que o colocava enquanto uma instituição básica para a transmissão do patrimônio, por isso, tantos cuidados eram necessários para evitar uma escolha “errada”.

A esse respeito, as palavras de um moralista da época são esclarecedoras: “Negócios grandes, grandes conselhos requerem; e como sejam dos maiores negócios para a vida (a mulher não deve escolher por gosto); não seja o amor quem nos aconselha nesta matéria, seja antes a razão que nos dirija neste negócio” (PRIORE, 2011a, p. 27). O casamento era um negócio para toda a vida e o maior, senão o único que uma mulher poderia realizar no Brasil colônia, por isso, tantas precauções em torno dessa instituição.

Nesse sentido, a autoridade paterna era crucial, pois o casamento era fruto de acordos familiares nos quais a maior preocupação era evitar a dispersão de fortunas

acumuladas. Sendo assim, os pais poderiam impedir o que chamavam de casamentos desiguais.

Quanto ao casamento em si, era mais uma união na qual, como se disse, o homem era “o cabeça” e a mulher, “a submissa”. O amor destinado aos casais era um amor de respeito e ternura e, nele, não havia espaço para os arroubos da paixão. O prazer era totalmente negado à mulher, sendo um direito apenas do homem e o sexo era considerado como necessário apenas quando houvesse desejo de procriar e não para o deleite dos prazeres da carne. De acordo com Priore (2001a, p. 31), “com essa solução, criava-se um tipo de sexualidade útil, lícita e protegida, evitando condenar ao pecado mortal a maioria dos casais que quisesse fazer amor”.

A dominação da Igreja se dava de tal forma que a mesma indicava, até mesmo, os dias mais propícios para se casar e, ainda, as posições “corretas” de se manter relações sexuais, além de proibir a prática de evitar filhos e o sexo anal. Além disso, a negação da prática do sexo, principalmente, no caso feminino, era considerado pecado, exceto se fosse praticado em dias em que a Igreja considerasse proibidos ou se a mulher estivesse muito doente.

O amor é considerado, pela igreja, enquanto um sentimento casto que incluía a bondade e a caridade e se despia de toda e qualquer lascívia. Enfim, o amor era entendido enquanto um sentimento que nada tinha a ver com a questão da sensualidade.

Sem espaço para o amor erotizado no casamento, as pessoas encontraram, na Terra de Santa Cruz, inúmeros outros espaços para a manifestação do sentimento amoroso e um deles, seria nada menos que a própria Igreja. Conforme Priore (2011a), é necessário entender que, apesar de todas as repressões da Igreja, na colônia, a realidade era distinta da realidade da metrópole em diversos fatores: ela estava distante do controle da metrópole, nela faltavam clérigos, existia uma precária estrutura paroquial diante de um imenso território de ocupação populacional dispersa, contavam ainda as peculiaridades culturais de uma sociedade híbrida, nela vivam os vícios inerentes à escravidão, e, devia-se considerar, ainda, o desmedido poder local concedido aos senhores. Todos esses fatores serviam para que, na prática, a vivência dos amores tomasse outros rumos, como já se disse anteriormente.

Observa-se que o processo de transplantação cultural não se dá realmente de forma plena, mas as vivências vão se moldando às possibilidades abertas pelo novo espaço se configurando novas formas de sentir, pensar e viver o amor, embora o discurso oficial ainda seja pautado no modelo europeu.

Sendo assim, os próprios padres eram os primeiros a fugir da regra da “Santa Igreja”, pois, conforme relatos explanados pela autora, muitos foram os padres denunciados por tentarem viver os amores sensuais com as moças da comunidade, sob os tetos das Igrejas, muitas vezes, dentro dos próprios confessionários. Não que eles agissem sempre contra a vontade das damas, pois, geralmente, era com o consentimento dessas que esses relacionamentos aconteciam, sendo, muitas vezes com mulheres casadas.

Até mesmo os lugares onde aconteciam os namoros, na colônia, divergiam daqueles preferidos pela metrópole. De acordo com a autora, enquanto, nas metrópoles, os namorados conversavam em coches e cadeirinhas, noite adentro na Praça do Rossio, os lugares do amor, na colônia, eram os quintais, os becos, as roças, os beirais de rios e adros das igrejas, principalmente, se eram relações proibidas. As igrejas eram, aliás, um dos lugares privilegiados do desenvolvimento das paqueras, namoros, marcação de encontros proibidos e, até mesmo, traições conjugais. Estas instituições, não apenas nas colônias, mas mesmo em Portugal e em toda a Europa, se constituíam em verdadeiros templos de perdição, um lugar de sedução e prazer, “Um lugar onde, vez por outra, leitor, Deus dava licença ao Diabo” (PRIORE, 2011a, p. 42).

Nessa época, no Brasil, a poesia canta, também, o amor idealizado e próximo ao amor carnal, diferente daquele pregado pela igreja, como atestam o trecho, abaixo transcrito, de uma Ode do poeta baiano Alexandre de Gusmão:

Em tudo nos descobre a Natureza,  
 Ó Marília formosa,  
 Que é preciso do tempo a ligeireza  
 Fazê-la ao nosso gosto proveitosa;  
 Para o prazer nascemos,  
 Em prazeres o tempo aproveitemos.  
 [...]  
 As ternas pombas em que amor pintando  
 Está perfeitamente,  
 Ora beijando-se ora catando-se  
 Ora entregues ao seu desejo ardente  
 Fazem... mas quem ignora?  
 O que Amor fazer manda a quem se adora

Vê que nos ternos brincos destas aves  
 Te deu, Marília, bela  
 De amoroso prazer lições suaves  
 (GUSMÃO, 2011, p. 49)

A prática, porém, demonstrava que as regras da Igreja não eram tão seguidas como se pensava. Além de vivenciar um amor carnal, no qual o prazer tinha um lugar privilegiado, os casamentos, muitas vezes, consistiam de relações nas quais o amor romântico prevalecia. Também o extremo oposto acontecia, muitos casamentos se baseavam numa violência extrema, geralmente por parte do marido, que não amava a esposa com o respeito que a Igreja pregava, mas com um sentimento de posse, de tal forma, que a menor reprovação na conduta da mulher, uma desobediência, uma desconfiança qualquer, resultava em cenas de violenta crueldade sendo que, o adultério feminino, uma prática, segundo Priore (2011a), mais comum do que se imagina no Brasil colônia, podia ser punido com a morte.

Às mulheres de cor, cabia, em toda a história da colonização, o papel de meretrizes de ofício ou amantes solteiras. Acusadas de possuírem instintos sexuais desenfreados, a elas se valorizava, além do trabalho árduo, a capacidade de produzir sempre mais filhos para fomentar a escravidão, pois conforme Freyre (2006a, p. 441) “a parte mais produtiva da propriedade escrava é o ventre gerador”. Quanto ao papel sexual desempenhado pela mulher, será Freyre (2006a, p.72) quem lembrará o ditado popular: “Branca para casar, mulata para f..., e negra para trabalhar”. Ditado em que, segundo o autor,

Se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza de seus olhos, pela alvura de seus dentes, pelos seus dengues, quindins, e embelengos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas”. (FREYRE, 2006a, p. 72)

Sendo assim, era realmente à mulata que cabia, mais fortemente, o papel de representação enquanto objeto sexual, como se observa, por exemplo, em muitas poesias. No entanto, considerando a ideia de amor relacionada a essas figuras, se pode observar que o que ocorre é, na verdade, uma representação mais voltada para o cunho sexual relacionada às mulatas e negras pelo fato de serem inferiorizadas por sua condição feminina, racial e servil, assim como ocorria com as



índias. Todas elas se constituíram enquanto objetos sexuais dos portugueses e não apenas as mulatas, embora essa tenha sido mais representada, pela literatura em geral, como a mais desejada.

A própria poesia de Gregório de Matos é reveladora dessa visão. É só lembrar os inúmeros poemas dedicados às mulatas da Bahia, geralmente, prostitutas, como no poema dedicado a mulata Anica, em que o eu-lírico, observando-a lavar roupas na fonte, afirma,

[...]

Tanto deu, tanto bateu  
co'a barriga, e co'as cadeiras,  
que me deu a anca fendida  
mil tentações de fodê-la.  
Quando lhe vi a culatra  
tão tremente, e tão tremenda,  
punha eu os olhos em alvo,  
e dizia, Amor, paciência.  
O sabão, que pelas coxas  
corria escuma desfeita,  
dizia-lhe eu, que seriam  
gotas, que Anica já dera.  
Porque segundo jogava  
desde a popa à proa, a perna,  
antes de eu lhe ter chegado,  
entendi, que se viera.  
De quando em quando esfregava.  
a roupa ao carão da pedra,  
e eu disse "mate-me Deus  
com puta, que assim se esfrega."  
(MATOS, 1992, p. 1065-6)

Como se percebe, nesse poema, só há referência ao corpo de Anica exaltando-se a sensualidade da mulata que desperta, no eu-lírico, o desejo sexual, relacionando-a, ainda, com ideia pejorativa de prostituta ao afirmar o desejo, ao vê-la, de morrer esfregando-se a uma “puta”, revelando a forma preconceituosa como a mulata é representada no poema, em detrimento dos poemas dedicados às mulheres brancas, nos quais, como se vê em outros poemas do mesmo poeta, ela é representada de forma respeitosa, como no poema em que diz: “Anjo no nome, Angélica na cara! / Isso é ser flor e Anjo juntamente: / Ser Angélica flor e Anjo florente / Em quem, senão em vós, se eternizara?” (MATOS, 1990, p. 406), no qual, como se vê, o tom cortês prevalece. Em outros poemas do “Boca do inferno” dedicados às negras, não são raras as referências depreciativas, tais como: “anca de vaca”, “peito derribado”, “horrível odre”, entre outras. Como destaca Priore, “aos

amores tropicais não faltaram pitadas de racismo e de desprezo à mulher”. (PRIORE, 2011a, p. 61).

É importante destacar que, em oposição à ideia muito difundida da existência de um apetite sexual mais aguçado entre negras e mulatas, Freyre (2006a) destaca que essa ideia não encontra suporte real, uma vez que, era a própria condição colonial que impedia a essas mulheres dizerem não aos caprichos e aos excessivos apetites sexuais dos colonizadores, pois, nessa relação, se refletia não uma relação de amor, mas uma simples extensão da relação entre senhor e escravo, sendo que ao último só caberia, por sua infeliz condição de subalterno, aceitar sua situação de inferioridade. A prostituição da negra e mulata ocorreu, também, por uma questão social e não por uma questão de apetite sexual desenfreado, uma vez que o processo de colonização negou a essas mulheres, qualquer possibilidade de optar por um caminho mais digno.

A esse respeito, será Freyre quem destacará outro ponto importante, que consiste na existência de uma espécie de sadismo do branco e de masoquismo da negra e índia predominando nas relações entre senhores e servas no período de colonização, conforme afirma esse autor no trecho que segue,

O intercurso sexual entre o conquistador europeu e a mulher índia não foi apenas perturbado pela sífilis e por doenças européias de fácil contágio venéreo: verificou-se – o que depois se tornaria extensivo às relações dos senhores com as escravas negras – em circunstâncias desfavoráveis à mulher, uma espécie de sadismo do branco e de masoquismo da índia ou da negra terá predominado nas relações sexuais como nas sociais do europeu com as mulheres das raças submetidas ao seu domínio. O furor femeeiro do português se terá exercido sobre vítimas nem sempre confraternizantes no gozo; ainda que se saiba de casos de pura confraternização do sadismo do conquistador branco com o masoquismo da mulher indígena e da negra. Isso quanto ao sadismo de homem para mulher – não raro precedido pelo de senhor para moleque. Através da submissão ao moleque, seu companheiro de brinquedos e expressivamente chamado *leva-pancadas*, iniciou-se muitas vezes o menino branco no amor físico. (FREYRE, 2006a, p. 113)

O trecho é revelador da existência de alguns casos em que a submissão da mulher pelo senhor colonizador era realizada de forma que essa conquista sexual se tornava agradável para a mulher. No entanto, mesmo nessa ideia, em muitos casos, se sabe que alguns fatores sociais se mostram influentes. Freyre (2006a) destaca, nesse sentido que, para as mulheres indígenas, o contato sexual com o branco europeu era desejado, mas esse desejo revelava, muitas vezes, a postura de

determinada tribo indígena que entendia que oferecer suas mulheres ao colono era uma forma de hospitalidade ou então esse desejo nascia do entendimento de que o contato sexual com o colonizador era a única forma de obter filhos descendentes da raça considerada superior.

No entanto, foi entre colonos brancos e índias ou descendentes de índias que mais se observou a existência de relações amorosas oficiais, pois, de acordo com Freyre (2006a), no século XVII, era entre as filhas das caboclas que muitos portugueses iam buscar esposas legítimas, mesmo aqueles mais ricos. O autor destaca que a escolha consistia, unicamente, na existência de certo sentimento amoroso e uma real preferência sexual, uma vez que essa escolha não se pautava mais, como no século XVI, na simples escassez de mulher branca no país, época em que o amor “era unicamente físico; com gosto só de carne, dele resultando filhos que os pais cristãos pouco se importaram de educar ou de criar à moda europeia ou à sombra da igreja. Meninos que cresceram à-toa, pelo mato” (FREYRE, 2006a, p. 162).

É importante destacar, ainda, que, de acordo com esse autor, o sadismo do colono não era uma característica apenas dos homens, mas também das mulheres, das grandes senhoras que o exerciam sobre os seus escravos e, principalmente, sobre as escravas mulatas, por causa do ciúme ou da inveja sexual que sentiam dessas mulheres, sempre muito procuradas por seus senhores maridos. Não são raros os relatos elencados com Freyre (2006a) da extrema crueldade exercida por essas mulheres contra suas escravas, motivadas por ciúmes e inveja.

Importante observar que, conforme Vainfas (2010), enquanto na Europa, no século XVII, houve o declínio do concubinato devido às pressões da reforma católica e protestante, nas colônias, essa forma de união aumentava a cada dia. Era no concubinato que se podia viver, de certa forma, o amor, uma vez que, no casamento, esse sentimento nem era considerado importante. No entanto, essa possibilidade de vivência do amor, mesmo nas relações de concubinato era mais propícia ao homem que à mulher, uma vez que, para elas, as relações não representavam, na maioria das vezes, uma escolha motivada pelo afeto, mas por inúmeros fatores, com destaque para a necessidade econômica.

De acordo com Vainfas (2010), amar, no Brasil do século XVII, por exemplo, era sinônimo de governo paciente, racional, submissão conformada e humilde,

especialmente, por parte da mulher. Existia, na verdade, uma espécie de amizade entre o casal, em que o homem era respeitado e temido pela esposa e filhos. Nesse cenário, o casamento por amor será sempre mal visto sendo que,

Os defensores do casamento católico odiavam a paixão e, seguidores da moral escolástica, recomendavam moderação nos sentimentos e nas paixões eróticas, somente legítimos se vinculados à procriação, honrosa para Deus, gloriosa para o estado. Odiavam o amor no casamento e odiavam-no em geral: “bem digo eu [...] que isto no mundo que se chama amor é uma coisa que não há nem é. É quimera, mentira, engano, é uma doença da imaginação, e por isso basta para ser tormento [...]. É uma morte pela qual se vai ao inferno”, pregava, em 1651, mestre Antonio Vieira. Rematada loucura que faz perder, “não digo a alma, de que agora não falo, mas a liberdade, a quietação, o sossego, o descanso e a vida, a condenar o infeliz a andar sempre penando, fora de si, por uma imaginação fantástica [...]. Nem o nome de loucura e cegueira basta para declarar o desvario de tão curioso engano, pregava o mesmo jesuíta em 1644. (VAINFAS, 2010, p.158-9)

O discurso religioso sobre o amor, na época, divergia entre católicos e protestantes puritanos, pois os últimos, conforme Vainfas (2010), consideravam o amor essencial para o casamento, empenhados que estavam em fazer, da família, a base da sociedade e o núcleo da religião. Esse amor incluía a concórdia e a sensualidade e a união sem amor era mal vista considerando que, na ótica dos protestantes, era “a afeição entre os cônjuges, inclusive o amor carnal, a maior graça que Deus poderia conceder aos esposos” (VAINFAS, 2010, p. 159).

Embora tenha havido, obviamente, casos de casamentos por amor, no Brasil do século XVIII, o comum eram, de fato, os casamentos arranjados. Quanto ao amor entre iguais, do século XVI ao XVIII, no Brasil, essa forma de amor foi totalmente rechaçada pelas visitas inquisitoriais do Santo Ofício lisboeta, o qual puniu aos acusados “menos importantes” de praticar a sodomia homossexual, embora esses fossem muitos e das mais variadas classes sociais, além de, também nesses casos, poder ser feita uma relação direta entre as relações sexuais, principalmente entre senhores e escravos ou patrões e empregados, e as relações de poder que fazia dos menos favorecidos vítimas diretas da opressão de seus superiores.

Sobre essas visitas inquisitoriais, Vainfas (2010) afirma que ocorreram na Bahia, no Pernambuco e no Pará no fim do século XVI e na segunda metade do século XVIII. Embora não tenha atuado com a mesma forma que na Europa, o tribunal do Santo Ofício atuou no Brasil, especialmente após 1579, quando “os bispos assumiram oficialmente semelhante função, nomeando-se D. Frei Antônio

Barreiros delegado do Santo Ofício e inquisidor apostólico para conhecer das cousas que nas ditas partes do Brasil fossem tocantes à Santa Inquisição” (VAINFAS, 2010, p. 280).

As visitas inquisitoriais surtiram grande efeito por causa, principalmente, da adesão popular. Apenas com a colaboração da população, seja confessando, por receio de acontecer o pior caso fossem delatados, seus pecados, seja delatando os “hereges”, no intuito de se mostrar cooperando com o Santo Ofício, é que a Inquisição pode impor sua sinistra presença no trópico. Essa postura da população se explica por causa do medo difundido pela inquisição, uma vez que, de acordo com Vainfas,

Medos variados, portanto, empurravam a população para as confissões e denúncias ansiosamente esperadas pelo visitador. Mas sobre todos os medos, fossem quiméricos ou razoáveis, imperava um pânico difuso e geral que [...] associava a Inquisição à tortura, pauperização, infâmia e morte. Disso resultaram as numerosas confissões no período da graça, sempre bem acolhidas pelo Santo Ofício como prova de submissão ao poder. E a isso ligava-se o hábito de boa parte dos confitentes aproveitarem suas idas a mesa inquisitorial para delatarem outras pessoas, revelando-se autênticos colaboradores da Inquisição. Faziam-no em meio às confissões, a modo de minorar as suas culpas, ou por via de acusações formais, lavrando-se em separado o termo da denúncia. (VAINFAS, 2010, p. 295)

Entre as denúncias e confissões, quatro delitos morais e sexuais eram os mais recorrentes: defesa da fornicação, crítica ao celibato eclesiástico, bigamia e sodomia, sendo que o número de denunciados era bem maior que o número de confissões. Boa parte dos acusados eram a parte miserável da população e apenas uma minoria fazia parte da classe dos mais abastados. Já entre os acusadores os marginais eram minoria, obviamente por temerem fazer suas denúncias ou confissões por saberem que seriam as vítimas prediletas do sistema inquisitorial. Conforme Vainfas (2010), os homens brancos eram a maioria dos acusadores, sendo que as mulheres brancas, minoria na colônia, não foram muito acusadas, embora tenham acusado seus antigos exploradores sexuais e tenham recebido certa ajuda da Igreja, nesse sentido. Já as práticas sexuais das classes servis e de cor eram destituídas de interesses aos olhos do Santo Ofício.

Quanto aos castigos, segundo Vainfas, o Santo Ofício foi mais brando nas terras dalém mar, principalmente com os hereges eclesiásticos: pouquíssimos casos

de condenação a morte, alguns desterros, mas, principalmente, confisco de bens eram os castigos daqueles considerados hereges, no trópico.

Os bispos eram, na verdade, agentes indiretos do tribunal inquisitorial, apesar de agirem em nome do Santo Ofício e serem “autorizados a ouvir denúncias, abrir devassas, prender suspeitos, receber presos encaminhados pelos vigários e remetê-los a Lisboa, quando os julgassem afetos à inquisição” (VAINFAS, 2010, p. 280).

Esses tribunais, que se extinguiram, em Portugal, apenas em 1821, demonstraram que a vivência amorosa, no Brasil, era realmente plural, no sentido de que se viviam inúmeras formas de união, seja entre homens e mulheres, incluindo, além dos casamentos, os concubinatos, os adultérios, e uniões entre padres e mulheres solteiras ou casadas, além das uniões entre pessoas do mesmo sexo. Uniões essas que, muitas vezes, representava, no plano sexual, a submissão que já existia nos planos econômico e social.

No século XIX, com a presença da coroa portuguesa no Brasil, a vivência amorosa da população seria ainda mais apimentada pelo exemplo que vinha de cima, como se verá adiante.

## 2.2 O AMOR NO BRASIL OITOCENTISTA: A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

O Brasil do século XIX diferirá, substancialmente, em termos daquele dos séculos anteriores. Com a chegada dos portugueses no país, junto com a família real, vieram vários outros portugueses ilustres e seus escravos, o que permitiu, conforme Alencastro (1997), a chegada de cerca de 15 mil pessoas no período. O crescimento da população urbana foi estrondoso: em 1799, a população urbana era de 43 mil pessoas e, em 1821, passou para 79 mil. Já o contingente de habitantes livres, segundo esse autor, mais que dobrou, passando de 20 mil, para 46 mil indivíduos.

Em relação a sua população, Alencastro (1997) destaca que a mesma será constituída por quase metade de descendentes de escravos, cuja presença, no país, aumentou, significativamente, nesse século, dado que o desenvolvimento das atividades criava, cada vez mais, a necessidade de mão de obra para sua realização.

O país continuava sendo um país agrário, cuja atividade básica era a produção agrícola apoiada no braço escravo, mas com a chegada da família real, algumas mudanças acontecem, principalmente, no plano cultural, que mudava um pouco a vida monótona do Rio de Janeiro. De acordo com Freyre (2006b), com a chegada da corte portuguesa, o patriarcado rural, que se consolidara nas casas-grandes de engenho e de fazenda, começa a perder a majestade dos tempos coloniais. De acordo com Freyre,

A presença no Rio de Janeiro de um príncipe com poderes de rei; príncipe aburguesado, porcalhão, os gestos moles, os dedos quase sempre melados de molho de galinha, mas trazendo consigo a coroa; trazendo a rainha, a corte, os fidalgos para lhe beijarem a mão gordurosa, mas prudente, soldados para desfilar em dia de festa diante do seu palácio, ministros estrangeiros, físicos, maestros para lhe tocarem música de igreja, palmeiras imperiais a cuja sombra cresceriam as primeiras escolas superiores, a primeira biblioteca, o primeiro banco; a simples presença de um monarca em terra tão republicanizada como o Brasil, com suas rochelas de insubordinação, seus senhores de engenho, seus mineiros e seus paulistas que desobedeciam o rei distante, que desrespeitavam, prendiam e até expulsavam representantes de Sua Majestade (como os senhores de Pernambuco com o Xumburgas); que já tinham tentado se estabelecer em repúblicas; a simples presença de um monarca em terra tão antimonárquica nas suas tendências para autonomias regionais e até feudais, veio modificar a fisionomia da sociedade colonial; alterá-la nos seus traços mais característicos. (FREYRE, 2006b, p. 105-6)

Com a presença da coroa portuguesa no Brasil, o sistema patriarcal rural vai enfraquecendo, pois agora os senhores de engenho passavam a ter a quem obedecer, o que o fazia perder seu prestígio anterior. Houve um aburguesamento do país no sentido de que o patriarcalismo rural entrava em crise e emergia uma cultura cidadina, um patriarcado urbano, em que as figuras de destaque seriam o burguês citadino, os comissários de açúcar ou café e o bacharel, muitos desses, filhos dos senhores de engenho.

De acordo com Freyre (2006b), várias mudanças ocorreram no decorrer do século XIX, com a migração do poder das oligarquias familiares para o Estado, o que resultou no enfraquecimento de uma ordem rural e escravocrata depois da crescente centralização administrativa do governo que se deu com a família real em solo brasileiro, pois acontecia certa revolução burguesa no Brasil, que se fez sentir a partir da chegada do navio da família real no porto do Rio de Janeiro, em 1808. Era a “europeização” do país, no sentido de que os brasileiros revalorizaram seus

hábitos e costumes, assimilando padrões estéticos e culturais de uma Europa que se industrializava e se modernizava.

Com a intensa urbanização e industrialização que se desencadeou nesse período, as cidades inchavam a olhos vistos e as casas-grandes rurais perdiam o prestígio para os grandes sobrados urbanos, que embora, inicialmente, fossem apenas extensões do domínio rural na cidade, foram, aos poucos, se desprendendo e virando símbolo da vida burguesa. Ao redor dos sobrados, nasciam os mocambos e também uma nova relação entre os brancos dos sobrados e os pretos, caboclos e pardos livres dos mocambos, desenvolvendo-se novas formas de subordinação, de distâncias sociais entre classes e raças e novos modos de vida. Um bom exemplo de lugar onde se anteciparam condições de vida urbana foi a capitania de Pernambuco, sobre a qual afirma Freyre,

Em Pernambuco, essa antecipação se verificou em consequência, principalmente, do domínio holandês, que comprometera ao mesmo tempo o poder dos senhores de engenho e o da igreja. Com o domínio holandês e a presença, no Brasil, do conde Maurício de Nassau, este incomparavelmente mais príncipe nas atitudes e nos gestos decisivos do que o marido de Da Carlota Joaquina [...] o Recife, simples povoado de pescadores em volta de uma igrejinha, e com toda a sombra feudal e eclesiástica de Olinda para abafá-lo, se desenvolveram na melhor cidade da colônia e talvez do continente. Sobrados de quatro andares. Palácios de rei. Pontes. Canais. Jardim botânico. Jardim zoológico. Observatório. Igrejas da religião de Calvino. Sinagoga. Muito judeu. Estrangeiros. Das procedências mais diversas. Prostitutas. Lojas. Armazéns. Oficinas. Indústrias urbanas. Todas as condições para uma urbanização intensamente vertical. (FREYRE, 2006b, p. 107)

Essa urbanização, industrialização e centralização do poder, iria modificar no exercício do domínio do patriarcado e iniciava o desenvolvimento de um poder menos familiar, mais impessoal, pois o antigo senhor de engenho não dominava mais de forma absoluta e sim o imperador, espécie de pai de “todos”.

Uma série de influências sociais, principalmente econômicas, algumas anteriores à chegada do príncipe, mas que só depois dela se definiram ou tomaram cor, começaram a alterar a estrutura da colônia no sentido do maior prestígio do poder real e não só desse poder, mas também das cidades e das indústrias ou atividades urbanas.

Assim como ocorreu entre as casas-grandes e as senzalas no período colonial, no Brasil imperial, várias são as relações entre os sobrados e mocambos. Não há apenas separação entre eles, mas muita comunicação e complementação



afetiva, pois, conforme atesta Freyre, não “se explicaria de outro modo o relevo que vem tomando, entre nós, manifestações híbridas não só de cultura como de tipo físico” (FREYRE, 2006b, p. 55). É nessa constante relação que vai se definindo o perfil da gente brasileira, um perfil mestiço, pois os valores absolutamente puros de uma ou outra origem vão se tornando mais vez mais insignificantes e vai emergindo uma “nova superfície social, nova configuração de cultura, novas formas de sociedade, caracterizadas principalmente por uma convivência entre os homens de sexo, origens, idade e profissões diversas que merece o qualitativo de democracia.” (FREYRE, 2006b, p. 55)

No que concerne à vida íntima, segundo Alencastro (1997), há, no Brasil imperial, assim como no Brasil colônia, uma confusão da vida privada com a vida familiar. Nesse sentido, se mantém a ordem privada escravista não apenas como herança colonial, mas como compromisso para o futuro, pois “o império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-se sobre a contemporaneidade” (ALENCASTRO, 1997, p. 17).

No Brasil império, virá do Rio de Janeiro, capital política, econômica e cultural do país, o padrão de comportamento que moldará todo o resto do país. Embora composta por número expressivo de escravos, no século XIX, o Rio de Janeiro vai se europeizando. Busca-se imitar os costumes europeus, como se percebe pelo crescimento das importações em 1850, especialmente dos bens de consumo semiduráveis, duráveis, supérfluos e jóias, destinados aos consumidores endinheirados na corte e zonas rurais vizinhas. Nesse cenário, era possível encontrar uma gama de produtos europeus, principalmente franceses, disponíveis para a venda. Desde a colônia, que o requinte das casas-grandes, sua arquitetura elegante, que depois se revelou também nas casas-grandes assobradada da cidade, estava diretamente ligado à presença da mulher europeia no Brasil.

A ocidentalização do país se deu também no plano cultural: a flauta, a rabeca e o violão eram os instrumentos europeus mais comuns até meados do século XIX utilizados na expressão dos sons africanos. No entanto, a partir dos anos 1850, o piano ganhará um prestígio maior e seu espaço nos lares patriarcais será enorme, constituindo-se numa verdadeira mercadoria-fetiche. Dessa forma, o império passava a dançar ao som de outras músicas.

O “jornal das famílias”, por exemplo, impresso em Paris e publicado pelo editor Garnier, estabelecido no Rio e sócio da editora parisiense, combinava os costumes franceses com a cultura local. Disseminava três correntes de pensamento e de prática social, comum no Segundo Reinado: o positivismo, o kardecismo e a homeopatia. Os almanaques femininos, produzidos na Europa e também vendidos no império, permitiam que as senhoras seguissem a moda europeia.

No que se refere à vida íntima, houve também algumas mudanças que contribuíram para certa reconfiguração no que concerne aos comportamentos amorosos no império: assiste-se ao declínio da influência religiosa sobre a sexualidade, o que confirma a laicização da vida privada ao longo do período imperial.

A vida sexual do império, conforme Priore (2011b), parecia, também, mais ocidentalizada: a prostituição aumenta significativamente e o número de prostitutas estrangeiras, conforme essa autora, será outra face da ocidentalização do império, sendo que, em 1859, na Freguesia do Sacramento, no centro do Rio, havia perto de mil prostitutas, das quais novecentas eram estrangeiras. Pelo número de anúncios de remédios e de médicos para a cura de doenças venéreas, pode-se ter uma ideia do número de doenças sexualmente transmissíveis, no Império.

A figura da prostituta está relacionada com a degradação moral, a esse respeito Priore afirma que,

Na tradição cristã que vinha desde os tempos da colônia, a prostituta estava associada à sujeira, ao fedor, à doença, ao corpo putrefato. Esse sistema de correlação estruturava a sua imagem; ele desenhava o destino da mulher votada à miséria e à morte precoce. O retrato colaborava para estigmatizar como venal tudo o que a sexualidade feminina tivesse de livre. Ou de orgiaco. A mulher que se deixasse conduzir por excessos, guiar por suas necessidades, só podia terminar na sarjeta, espreitada pela doença e a miséria profunda. Ameaça para os homens, maus exemplos para as esposas, a prostituta agia por dinheiro. E, por dinheiro, colocava em perigo as grandes fortunas, a honra das famílias. Enfim, era o inimigo ideal para se atirar pedras. (PRIORE, 2011b, p. 89-90)

Nesse sentido, se percebe que entre o discurso sobre o mal da prostituição e a prática, comuníssima na época, de frequentar bordéis, há uma grande hipocrisia, um alto grau de falso moralismo que faz com que, embora se dissocie a figura da mulher casta, vista como modelo exemplar de mulher, da figura da mulher má, associada à prostituta, a sociedade patriarcal do Brasil Império apreciou, bastante,

esse segundo modelo feminino com quem, de fato, os homens mantinham uma relação mais amorosa e sensual. Nesse sentido, a obra “Lucíola”, de José de Alencar (2006), será um bom exemplo da representação dessa comuníssima prática dos homens da sociedade de frequentar as casas das cortesãs, que, geralmente por necessidade, se entregavam a essa vida desregrada, porém, na literatura romântica, eram representadas com suas angústias, mas também seus encantos, enquanto enlouquecedoras de homens, inclusive casados, os quais caíam de paixão pelas belas bacantes.

Com a difusão dos bordéis na corte veio, também, o problema da sífilis que muito atormentou os homens do período e que buscavam a cura tanto no uso do mercúrio para sanar as chagas, como o famoso “Elixir do Nogueira”, quanto no “uso” das meninas negras virgens com quem se deitavam acreditando que podiam “limpar” o sangue através da prática do ato sexual com mulheres nessas condições. Numa época em que a virilidade masculina era exaltada e os homens, apesar das exortações do discurso religioso, eram dados à prática de uma vida sexual intensa, outra preocupação masculina era a possibilidade de impotência sexual. Nesse sentido, observa-se que até mesmo a literatura do período irá falar sobre o sonho masculino da ereção permanente, como se vê no célebre poema “Elixir do pajé”, de Bernardo Guimarães, escrito em 1875. Observe-se que, ao lado de seus escritos românticos, a exemplo do conhecido romance “A escrava Isaura”, no qual há a idealização da figura feminina e a exaltação do amor puro, o autor, assim como outros escritores brasileiros, em diferentes épocas, cultivou, também, a poesia fescenina, na qual o amor idealizado cede lugar para a representação, sem pudor, dos desejos carnavais,

#### O ELIXIR DO PAJÉ

Que tens, caralho, que pesar te oprime  
 que assim te vejo murcho e cabisbaixo  
 sumido entre essa basta pentelheira,  
 mole, caindo pela perna abaixo?  
 Nessa postura merencória e triste  
 para trás tanto vergas o focinho,  
 que eu cuido vais beijar, lá no traseiro,  
 teu sórdido vizinho!  
 Que é feito desses tempos gloriosos  
 em que erguias as guelras inflamadas,  
 na barriga me dando de contínuo  
 tremendas cabeçadas?

Qual hidra furiosa, o colo alçando,  
 co'a sanguinosa crista açoita os mares,  
 e sustos derramando  
 por terras e por mares,  
 aqui e além atira mortais botes,  
 dando co'a cauda horríveis piparotes,  
 assim tu, ó caralho,  
 erguendo o teu vermelho cabeçalho,  
 faminto e arquejante,  
 dando em vão rabanadas pelo espaço,  
 pedias um cabaço!  
 Um cabaço! Que era este o único esforço,  
 única empresa digna de teus brios;  
 porque surradas conas e punhetas  
 são ilusões, são petas,  
 só dignas de caralhos doentios.

[...]

Este elixir milagroso,  
 o maior mimo na terra,  
 em uma só gota encerra  
 quinze dias de tesão...  
 Do macróbio centenário  
 ao esquecido mazarpo,  
 que já mole como um trapo,  
 nas pernas balança em vão,  
 dá tal força e valentia  
 que só com uma estocada  
 põe a porta escancarada  
 do mais rebelde cabaço,  
 e pode em cento de fêmeas  
 foder de fio a pavio,  
 sem nunca sentir cansaço...  
 Eu te adoro, água divina,  
 santo elixir da tesão,  
 eu te dou meu coração,  
 eu te entrego a minha porra!  
 Faze que ela, sempre tesa,  
 e em tesão sempre crescendo,  
 sem cessar viva fodendo,  
 até que fodendo morra!  
 Sim, faze que este caralho,  
 por tua santa influência,  
 a todos vença em potência,  
 e, com gloriosos abonos,  
 seja logo proclamado,  
 vencedor de cem mil conos...  
 E seja em todas as rodas,  
 d'hoje em diante respeitado  
 como herói de cem mil fudas,  
 por seus heróicos trabalhos,  
 eleito rei dos caralhos!  
 (GUIMARÃES, 2013, p. 01-06)

No que se refere à mulher, a situação ainda era de muita subordinação ao sistema patriarcal. Mesmo com o desenvolvimento das cidades, a mulher ainda

estava presa a vida privada, sendo que a rua lhe era totalmente proibida, conforme atesta Freyre,

O patriarcalismo brasileiro, vindo dos engenhos para os sobrados, não se entregou logo à rua; por muito tempo foram quase inimigos, o sobrado e a rua. E a maior luta foi a travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas a quem o *pater famílias* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre as molecas, como nos engenhos; sem que ela sáísse nem para fazer compras. Só para a missa. Só nas quatro festas do ano – e mesmo então, dentro dos palanquins, mais tarde de carro fechado. De modo que a vida da moça do sobrado era dentro de casa, entretendo-se com a fala dos papagaios dizendo-lhe “Meu bem”, “Meu amor”, “laiá”, “Dondon”, na falta de voz grossa de homem que lhe acariciasse os ouvidos; com afagos de saguim e de macaco, na ausência de mãos fortes de varão que agradassem as suas. E com cafunés afrodisíacos de mucamas na sua cabeça de moça que às vezes talvez se imaginasse “moura encantada” das histórias contadas pelas negras velhas, com algum encanto escondido nos cabelos. (FREYRE, 2006b, p. 140)

Apesar de mudanças significativas estarem ocorrendo e propiciando uma nova ordem em que o antigo regime patriarcal passava a ser, cada vez mais, questionado, a mulher ainda sofria, praticamente, as mesmas opressões vigentes no antigo patriarcado rural, especialmente a mulher das classes superiores. A mulher da elite, a conhecida “moça de família”, estava impedida de ganhar as ruas, onde só transitavam as escravas negras e as mulatas. Rainha da vida privada, à mulher da elite, cabia se dedicar a administração da casa e da família, não saindo do lar nem mesmo para fazer compras, pois, para tanto, existia a figura do mascate o qual trabalha para trazer, até os sobrados, tudo o que essas mulheres necessitassem comprar.

O casamento consistia no único meio de ascensão social para a mulher, sendo que aquelas que exerciam alguma profissão, como professoras, por exemplo, geralmente, pertencentes às classes trabalhadoras, são mal vistas pela sociedade. Ficar solteira, nessa época, era o grande horror das mulheres seja de que classe social ela fosse.

O padrão duplo de moralidade fazia com que existisse uma diferenciação exagerada entre homens, senhores da vida pública, e as mulheres, confinadas dentro de casa. Aos homens, toda a liberdade era possível, inclusive a liberdade de sentir prazer, pois o gozo físico e o amor era uma possibilidade apenas masculina, pois só o homem podia procurar o prazer fora do casamento, enquanto à mulher, a relação sexual, permitida apenas dentro do casamento, constituía-se numa relação

sem prazer algum, pois, nela, a mulher tinha uma finalidade específica: se submeter ao desejo masculino de procriar. A ela, segundo Freyre (2006b), o gozo se resumia a desenvolver bem o seu dever de conceber, parir e criar menino.

Numa comparação com a mulher de engenho, Freyre (2006b) afirma que a mulher do sobrado é muito mais frágil que a primeira, pois, no século XIX, ela foi sendo mais e mais moldada pelo sexo masculino: o louvor da mulher franzina, artificial, tendo apenas a beleza e o corpo exaltados, acelerava a transformação delas em verdadeiras servas dos maridos, em “bonecas de carne” de sua propriedade.

Segundo esse autor, a mulher foi quase nula no império e, embora menos subordinada ao homem em relação à mulher das casas-grandes, podendo, aos poucos, nos finais do século XIX, iniciar uma vida de contatos extra domésticos como no teatro, no romance, na sua presença na janela e na varanda dos sobrados, no estudo da dança, da música, do francês, por exemplo, ela ainda é marcada pela sua tendência à dissolução, no sentido de limitar-se às atividades domésticas e aos sentimentos românticos. De acordo com Freyre (2006b, p. 223) a mulher da época “dissolve-se no amor”, no sentido de que o sexo feminino só comunicava sentimentos e sensualidades.

A visão sobre o casamento muda e passa-se a buscar a relação entre casamento e amor e, conforme Mello (1997), os modelos de casamentos sem afeto, nos quais, mais importante que o amor, era o respeito entre o casal e a ajuda mútua, em que o marido reina absoluto, enquanto a mulher continua diminuída e sem valor e a felicidade do casal é coisa de menor importância, passa a ser considerado uma experiência frustrante.

De acordo com Priore (2011b), a estrela que brilhou no século XIX foi a estrela do adultério. Conforme Lustosa (2006), junto com a família real, que chegou ao Brasil em 1808, vinha Carlota Joaquina, que era filha de Maria Luíza, segundo Lustosa (2006), considerada como a mais imoral das rainhas da Espanha e esposa de D. João VI. Carlota, mulher, segundo Lustosa (2006), desprovida de beleza e de bons modos, prepotente, ambiciosa, cruel e de temperamento difícil, que detestava o marido e vivia a contragosto no Brasil, era conhecida por suas relações extraconjugais, entre elas, a relação com o comandante das tropas britânicas

Sydney Smith e com um funcionário do Banco do Brasil cuja esposa ela mandou matar a facadas.

Seu filho, D. Pedro I, considerado, conforme Lustosa (2006), como a única pessoa bonita da família Bragança, pessoa de porte elegante, bem asseada, simpático, vaidoso e inteligente, era conhecido por seu enorme apetite sexual. De acordo com essa autora, D. Pedro, tendo chegado ao Brasil uma criança de apenas nove anos, “aos 18 anos, já era o maior conquistador do Rio de Janeiro” (LUSTOSA, 2006, p. 48). Mesmo tendo realizado um excelente casamento com a “cultu e agradável” Leopoldina Carolina, princesa da Áustria, cunhada de Napoleão, e amiga de Goethe e Schubert, tendo realizado com esse casamento um perfeito negócio, uma vez que, no plano da política internacional, fez uma brilhante aliança ao se tornar o genro do Imperador austríaco, Francisco I, assim como a mãe, D. Pedro não tinha receio e mantinha seus casos amorosos de forma escancarada, humilhando sua rainha.

O mais famoso desses casos, foi o iniciado em 1822, com Domitila de Castro Canto e Melo, mulher falada por ter cometido adultério, que daria quatro filhos ao imperador e viria a se tornar, em 1826, a Marquesa de Santos, tornando-se suspeita pela morte da Imperatriz Leopoldina, sendo má vista pelos moradores do Rio. O caso do Imperador com a Marquesa de Santos durou cerca de sete anos e teve repercussão não apenas no Brasil, mas também na Europa e só foi encerrado em 1829, quando o imperador, após várias tentativas frustradas, conseguiu casar-se, pela segunda vez com a princesa alemã Amélia de Leuchtemburg e buscou, segundo a autora, viver uma vida mais honesta e em conformidade com as suas atuais limitações sexuais. A lista de amantes do imperador é extensa, como atesta os estudos de Lustosa (2006), para quem o primeiro imperador do Brasil era, “sobretudo, um macho, na acepção mais crua da palavra, no que esta tem de sensual e rude, mas também de valente” (LUSTOSA, 2006, p. 13).

A vida íntima de D. Pedro I é reveladora do papel do casamento em sua época. Seu casamento era sinônimo de um bom negócio político, mas não exatamente um bom negócio no plano amoroso. Ele buscava satisfação íntima fora do casamento e suas correspondências com para a Marquesa de Santos revelam o intenso laço emocional e a intensa atração sexual que os unia. Por diversas vezes, ele a chama “meu amor”, afirma amá-la e sofrer com sua ausência. Mesmo quando

decide que será melhor para sua reputação livrar-se dela, escreve cartas emotivas, reafirmando seu amor e explicando-lhe sua necessidade moral de casar-se novamente e afastá-la de si. Nesse sentido, vê-se que o amor, nesse caso intimamente ligado à ideia de prazer sexual, reinava fora do lar matrimonial e era considerado como oposto ao sentimento sagrado do casamento. Como se vê, no Brasil império, o exemplo de uma certa “imoralidade sexual” vinha, realmente, “de cima”.

No plano amoroso, pode-se afirmar que muita coisa dos séculos anteriores ainda se mantém: as relações dos senhores com as escravas, ou ex-escravas, muitas delas passando a ser suas amantes, continuam a se configurar numa extensão das relações de poder desenvolvidas no Brasil colonial e que persistem no império, no sentido de que era muito mais a necessidade econômica que levava as mulheres livres a se ligarem a seus amantes que uma decisão, pura e simplesmente, pautada no afeto.

Com a dificuldade em se namorar, a Igreja continua sendo o centro dos desenvolvimentos dos namoros. A missa é o local ideal para os encontros amorosos e não era apenas no plano do espaço físico que se dava a estreita relação entre a igreja e, conseqüentemente, a religião católica e as preocupações com o sentimento amoroso, pois, também nas diversas festas religiosas do Nordeste, observa-se que sempre havia um espaço reservado para as preocupações com um imaginário amoroso no Brasil. Nelas, o sagrado e o profano caminhavam lado a lado, no sentido de que, nas festas juninas, por exemplo, se celebra a fecundidade do campo, o amor e a divindade, o que se revela pela adoração aos santos reverenciados e pelas inúmeras superstições e simpatias realizadas durante essas festividades no intuito de encontrar um grande amor.

Observa-se, ainda, nesses eventos religiosos, a íntima relação entre os santos católicos e o amor, no que se refere à representação desses diversos santos como provedores dos assuntos do coração, tais como Santo Antonio, o santo casamenteiro. A esse respeito Freyre afirma,

Os grandes santos nacionais tornaram-se aqueles a quem a imaginação do povo achou de atribuir milagrosa intervenção em aproximar os sexos, em fecundar as mulheres, em proteger a maternidade. Nem mesmo São Jorge, nem os protetores das populações contra a peste, como São Sebastião ou contra a fome, como Santo Onofre – santos cuja popularidade corresponde a experiências dolorosamente portuguesas – elevaram-se nunca à



importância ou ao prestígio que se comunicaram ao Brasil onde os problemas do povoamento, tão angustiosos em Portugal, prolongaram-se através das dificuldades da colonização com tão fracos recursos de gente. Uma das primeiras festas meio populares, meio de igreja, de que nos falam as crônicas coloniais do Brasil e a de São João já com as fogueiras e as danças. Pois as funções desse popularíssimo santo são afrodisíacas; e ao seu culto se ligam até práticas e cantigas sensuais. (FREYRE, 2006a, p. 326)

De acordo com esse autor, todas as sortes feitas à noite ou de madrugada durante as festas de São João visam, no Brasil, assim como em Portugal, a união dos sexos, o casamento, o amor que se deseja e não se encontrou. Percebe-se, assim, a íntima relação entre a religião e os assuntos amorosos, bem como a importância que esse sentimento assume na vida do povo.

Espaço para o amor romântico? Apenas nos romances e na poesia romântica. Na vida real, o namoro era vigiado, o amor continuava sendo visto com maus olhos e a escolha dos parceiros ainda se fazia segundo critérios paternos e não segundo os sentimentos de amor.

O amor romântico era exaltado na literatura da primeira metade do século, como já se disse anteriormente. O Romantismo, como se sabe, propunha a idealização desse sentimento amoroso e, entre os escritores brasileiros, essa exaltação se deu de forma acentuada a partir de 1836. Romances como “A moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo, “A escrava Isaura”, de Bernardo Guimarães, “Inocência”, de Taunay e os romances indianistas e urbanos de José de Alencar, apresentavam ao leitor as delícias do amor romântico e suas contradições na sociedade, espaço em que figuravam os jogos de interesse, tão contrários à manifestação do amor romântico. Os escritores românticos escreveram suas narrativas sem esquecer de associar a exaltação do amor às peculiaridades da sociedade brasileira do século XIX.

Importante ressaltar que, nos romances indianistas de Alencar, também se observa o contraste no tratamento da mulher branca e da mulher morena. No seu romance “O guarani”, tem-se duas figuras emblemáticas dessa diferenciação: as primas Cecília e Isabel: a primeira, virgem, casta, de pele clara, cabelos loiros e olhos azuis, inspira um amor puro e nobre, casto e belo, enquanto a segunda, morena, também virgem e casta, é representada como mulher sedutora que desperta os amores sensuais sendo “metade filha da natureza indígena dos trópicos, paradisíaca, era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o

encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade, inspirando e despertando uma sensualidade característica” (NAXARA, 2004, p. 262).

Nos romances urbanos alencarianos, por exemplo, o autor representava a exaltação máxima do sentimento amoroso, fazendo a crítica dos casamentos por interesse e retratando a figura feminina de forma idealizada. Nesses romances, a exemplo de “Senhora” e “Diva”, as intrigas amorosas e as desigualdades econômicas são superadas pelo final feliz, no qual o amor vence toda e qualquer barreira. O amor é representado como o centro da vida do indivíduo, conforme se vê no trecho abaixo retirado do romance “Senhora”, de José Alencar, em que a personagem Aurélia conversa com seu esposo sobre a relação amor e casamento:

- A senhora comprou um marido; tem pois o direito de exigir dele o respeito, a fidelidade, a convivência, todas as atenções e homenagens, que um homem deve à sua esposa. Até hoje...
- Faltou-lhe mencionar uma, talvez por insignificante, o amor, atalhou Aurélia brincando com um cacho de fúcsias.
- Estava subentendido. Há apenas uma reserva a fazer acerca da espécie desse produto. Suponha que a senhora não possuísse esta bela e opulenta madeixa, suntuoso diadema como não o tem nenhuma rainha, e que fizesse como as outras moças, que compram os coques, as tranças e os cachos. Não teria de certo a pretensão de que esses cabelos comprados lhe nascessem na cabeça, nem exigiria razoavelmente senão uns postiços. O amor que se vende é da mesma natureza desses postiços: frocos de lã, ou despojo alheio.
- Oh! ninguém o sabe melhor do que eu, que espécie de amor é esse, que se usa na sociedade e que se compra e vende por uma transação mercantil, chamada casamento!.. O outro, aquele que eu sonhei outrora, esse bem sei que não o dá todo o ouro do mundo! Por ele, por um dia, por uma hora dessa bem-aventurança, sacrificaria não só a riqueza, que nada vale, porém minha vida, e creio que minha alma! (ALENCAR, 2001, p. 153)

Após inúmeros percalços pelos quais passam o casal Seixas e Aurélia, motivados pelo desgaste de um casamento por interesse no dote da mulher, algo comum na sociedade brasileira da época, as personagens podem, no final da narrativa, viver o amor que as consumia secretamente. É essa a receita de final feliz das narrativas românticas: após inúmeras decepções, o casal pode enfim viver o santo amor conjugal. Na poesia do período, o amor recebe o mesmo tratamento: é a essência da vida, se a qual de nada vale a existência. É o que se depreende de poemas como “Se se morre de amor”, de Gonçalves Dias:

SE SE MORRE DE AMOR

Se se morre de amor! — Não, não se morre,  
Quando é fascinação que nos surpreende

De ruidoso sarau entre os festejos;  
 Quando luzes, calor, orquestra e flores  
 Assomos de prazer nos raiam n'alma,  
 Que embelezada e solta em tal ambiente  
 No que ouve, e no que vê prazer alcança!

Simpáticas feições, cintura breve,  
 Graciosa postura, porte airoso,  
 Uma fita, uma flor entre os cabelos,  
 Um quê mal definido, acaso podem  
 Num engano d'amor arrebatá-los.  
 Mas isso amor não é; isso é delírio,  
 Devaneio, ilusão, que se esvaece  
 Ao som final da orquestra, ao derradeiro

Clarão, que as luzes no morrer despedem:  
 Se outro nome lhe dão, se amor o chamam,  
 D'amor igual ninguém sucumbe à perda.  
 Amor é vida; é ter constantemente  
 Alma, sentidos, coração — abertos  
 Ao grande, ao belo; é ser capaz d'extremos,  
 D'altas virtudes, té capaz de crimes!

Compr'ender o infinito, a imensidade,  
 E a natureza e Deus; gostar dos campos,  
 D'aves, flores, murmúrios solitários;  
 Buscar tristeza, a soledade, o ermo,  
 E ter o coração em riso e festa;  
 E à branda festa, ao riso da nossa alma  
 Fontes de pranto intercalar sem custo;  
 Conhecer o prazer e a desventura  
 No mesmo tempo, e ser no mesmo ponto  
 O ditoso, o misérrimo dos entes;  
 Isso é amor, e desse amor se morre!

Amar, e não saber, não ter coragem  
 Para dizer que amor que em nós sentimos;  
 Temer qu'olhos profanos nos devassem  
 O templo, onde a melhor porção da vida  
 Se concentra; onde avaros recatamos  
 Essa fonte de amor, esses tesouros  
 Inesgotáveis, d'ilusões floridas;  
 Sentir, sem que se veja, a quem se adora,  
 Compr'ender, sem lhe ouvir, seus pensamentos,  
 Segui-la, sem poder fitar seus olhos,  
 Amá-la, sem ousar dizer que amamos,  
 E, temendo roçar os seus vestidos,  
 Arder por afogá-la em mil abraços:  
 Isso é amor, e desse amor se morre!  
 (DIAS, 2013, p. 15)

Considerado como o centro da vida do ser humano, o amor é cantado como a força maior, contraditória, que traz o bem e o mal, no sentido de que, ao mesmo tempo em que provoca delícias a quem o sente, traz também a dor, especialmente quando não correspondido, ou quando se ama em segredo. No poema, se percebe

que o amor é um sentimento capaz de fazer sorrir, chorar, capaz de fazer alguém cometer crimes e de, por ele, morrer.

Todos os poetas românticos exaltaram esse sentimento amoroso. Alguns, a exemplo de Álvares de Azevedo, cantam o amor distante, impossível, inalcançável e que, por isso mesmo, deixa a vida tão amarga e o faz desejar a morte. Casimiro de Abreu canta, igualmente, o amor não realizado, o amor que é medo de amar e que torna a vida triste. Castro Alves canta o amor mais sensual, em que a figura feminina é representada de forma mais palpável, como se percebe na sua barcarola:

O GONDOLEIRO DO AMOR  
Barcarola

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

Sobre o barco dos amores,  
Da vida boiando à flor,  
Douram teus olhos a fronte  
do Gondoleiro do amor.

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

E como em noites de Itália,  
Ama um canto o pescador,  
Bebe a harmonia em teus cantos  
O Gondoleiro do amor.

Teu sorriso é uma aurora,  
Que o horizonte enrubesceu,  
-Rosa aberta com o biquinho  
Das aves rubras do céu.

Nas tempestades da vida  
Das rajadas no furor,  
Foi-se a noite, tem auroras  
O Gondoleiro do amor.

Teu seio é vaga dourada  
Ao túbio clarão da lua,  
Que, ao murmúrio das volúpias,  
Arqueja, palpita nua;

Como é doce, em pensamento,  
Do teu colo no langor  
Vogar, naufragar, perder-se  
O Gondoleiro do amor!?!...

Teu amor na treva é - um astro,  
 No silêncio uma canção,  
 É brisa - nas calmarias,  
 É abrigo - no tufão;

Por isso eu te amo querida,  
 Quer no prazer, quer na dor...  
 Rosa! Canto! Sombra! Estrela!  
 Do Gondoleiro do amor.  
 (ALVES, 2004, p.66-67)

Neste poema de Castro Alves, observa-se a comparação da amada com o mar: seus olhos são negros, como o negrume do mar (estrofe 01), sua voz é a voz do mar (estrofe 02), seu sorriso, a aurora que enrubesce o horizonte (estrofe 04), o seio, a vaga dourada que ao clarão da lua, arqueja e palpita nua (estrofe 06), seu amor é um astro na treva, canção no silêncio, brisa nas calmarias, abrigo no tufão (estrofe 09).

O poeta vê, no amor da amada, o sentimento que lhe guia e lhe ilumina a vida e, como se percebe, esse amor, pois é sobre o barco dos amores que o gondoleiro está (estrofe 02, verso 01), é representado como o amor carnal, o qual é doce ao poeta, ao menos em pensamento, ao murmúrio das volúpias, vogar, naufragar, perder-se no langor do colo da amada.

Sobre a doçura do amor, é importante destacar, conforme Sant'Anna (1993) que é no Romantismo que se inicia a visão de amor "oralizado" em oposição ao amor "pintado" que vigorou até o Arcadismo, ou seja, o amor, no século XIX, é representado de forma mais erotizada e a mulher passa a ser representada, especialmente a mulher negra, como a mulher fruto, comível, desfrutável, deflorável.

Nesse sentido, Sant'Anna afirma que, salvo as exceções, como Gregório de Matos, entre outros, a mulher representada, antes do Romantismo, o era de forma a exaltar o aspecto visual e não o oral. A sensualidade feminina era sublimada, sendo que as partes eróticas da mulher eram, geralmente, disfarçadas em metáforas como "brando peito", "amoroso peito" ou "peitos de mármore" para representar os seios femininos. As referências aos beijos, por exemplo, são escassas antes do Romantismo, de acordo com esse autor, ao passo que, depois, será muito comum.

No Romantismo, a mulher esponsável, branca, é representada, ainda, de forma idealizada, como a mulher-flor, mulher que está no jardim da casa e deve ser admirada, mas acentua-se a representação da mulher-fruto, especialmente no que se refere à negra, representada como aquela que está no pomar da casa para ser

comida, podendo também ser vista como mulher-caça que é perseguida pelo homem para ser, sexualmente, devorada.

Um poema revelador dessa transformação de mulher-flor para mulher-fruto é “Retrato da mulata” de João Salomé Queiroga (1810-1878), uma vez que, segundo Sant’Anna (1993), apesar de ser poeta pouco conhecido, esse poema é bem representativo da modificação que se verifica na passagem do século XVIII para o XIX, no que se refere a deixar de “pintar” a mulher-flor para representar a mulher-fruto,

#### RETRATO DA MULATA

Crespa madeixa  
Partida em duas,  
As fontes tuas  
Cercando assim,  
Parece largo  
Diadema airoso  
De muito lustroso  
Preto cetim.

Que bem te assentam  
Faces vermelhas  
E sobrancelhas  
Cor de carvão!  
Jabuticabas  
Frescas, brilhantes,  
Como diamantes  
Teus olhos são.

Se a mim os volves  
Amortecidos,  
E derretidos  
Em doce amor,  
As negras franjas  
A custo abrindo,  
E despargindo  
Terno langor!

Ah! que então sinto  
Um tão amável,  
Tão inefável,  
Vivo prazer,  
Que extasiado  
No gozo ativo  
Se morro ou vivo  
Não sei dizer.

Em tuas faces  
Brilha serena  
A cor morena  
Do buriti:  
Teus lábios vertem  
Rósea frescura,  
Cheiro e doçura

Do jataí.

E quando os abre  
Do rir e ensejo,  
Pérolas vejo  
Entre corais:  
Como são belos  
Assim molhado!  
De amor gerados  
Me arrancam ais.

Para roubar-me  
Cinco sentidos,  
Tens escondidos  
Certos ladrões  
Dentro do seio,  
Bem disfarçados,  
E transformados  
Em dois limões.

A tua airosa  
Bela cintura  
O gosto apura  
Em estreitar,  
E o mais que à vista  
O pejo oculta  
Vontade exulta  
Só de pensar.

Já que pintei-te,  
Minha querida,  
Vênus nascida  
Cá no Brasil,  
Em prêmio dai-me  
Muxoxos, queixas,  
Quindins, me deixas,  
E beijos mil.  
(QUEIROGA, 2013)

A mulher vai sendo retratada de forma a passar do plano do visual (toda a primeira estrofe) para o plano do oral, intercalando o poeta os cinco sentidos para melhor se apossar dela: olhos são jabuticabas, a cor morena lembra o buriti, seus lábios têm o cheiro e a doçura do jataí, os seios são dois limões, até pedir, de prêmio, por ter-lhe pintado, muxoxos, queixas, quindins e beijos mil, tornando mais claro o desejo de degustar a mulher. Essa visão mais sensual da mulher será muito utilizada em se tratando da representação da mulher negra ou da mulata. Quando é a mulher branca, a representação é, na maioria das vezes, mais comedida, como nos poemas de Álvares de Azevedo em que figuram suas damas pálidas sempre distantes: “Pálida, à luz da lâmpada sombria, / Sobre o leito de flores reclinada /

Como a lua por noite embalsamada, / Entre as nuvens do amor ela dormia” (AZEVEDO, 2003, p. 43).

Essa postura demonstra, claramente, que a condição social de inferiorização da mulher negra influencia em sua representação literária, na qual, muitas vezes, se revela além da mulher-fruta, a mulher-caça, como se vê no poema “A sertaneja”, de Guimarães Jr., em que a morena diz: “Eu sou a virgem morena/ Robusta, lesta, pequena / como a cabrita montês [...] “Sertanejos, sertanejos, / Pedis debalde os meus beijos / Em vão pedis meu amor! / Eu sou a alegre cutia, / Que se expõe à pontaria / rir-se do caçador”, do qual Sant’Anna dirá que a metáfora da mulher-caça será muito explorada, não apenas por esse autor, mas, também, por outros, salientando que essa representação aponta para a estreita ligação entre as relações amorosas e as relações de poder, sendo que, nesse poema, o gesto de destruição do caçador é revelador do poder dos homens sobre as mulheres na sociedade patriarcal e escravocrata, comum na sociedade brasileira do século XIX.

Outra questão levantada por Sant’Anna (1993) é a do falseamento do real na poesia em que o poeta fala como se sua voz fosse a voz feminina. São poemas em primeira pessoa, uma primeira pessoa imaginária, ilusória e ideológica, uma vez que a figura da mulata é exaltada como sendo uma mulher feliz com a condição de sujeição em que vive, como se depreende em poemas como “A mulata”, de Alexandre José de Melo Morais Filho (1844-1876),

#### A MULATA

Eu sou mulata vaidosa,  
Linda, faceira, mimosa,  
Quais muitas brancas não são!  
Tenho requebros mais belos;  
Se a noite são meus cabelos,  
O dia é meu coração.

Sob a camisa bordada,  
Fina, tão alva, arrendada,  
Treme-me o seio moreno:  
É como o jambo cheiroso,  
Que pende ao galho frondoso  
Coberto pelo sereno.

Nos bicos da chinelinha,  
Quem voa mais levezinha,  
Mais levezinha do que eu?...  
Eu sou mulata tafula;  
No samba, rompendo a chula,  
Jamais ninguém me venceu!



Ao afinar da viola,  
 Quando estalo a castanhola,  
 Ferve a dança e o desafio;  
 Peneiro dum mole anseio,  
 Vou mansa num bamboleio  
 Qual vai a garça no rio.

Aos moços todos esquiva,  
 Sendo de todos cativa,  
 Demoro os olhares meus;  
 Mas, se murmuram: "maldita!  
 Bravo, mulata bonita!"  
 Adeus, meu ioiô, adeus...

Minhas iaiás da janela  
 Me atiram cada olhadela,  
 Ai dá-se! mortas assim...  
 E eu sigo mais orgulhosa  
 Como se a cara raivosa  
 Não fosse feita pra mim.

Na frente ainda que baça,  
 Me assenta o torço de cassa,  
 Melhor que coroa gentil;  
 E eu posso dizer ufana,  
 Que, qual mulata baiana.  
 Outra não há no Brasil.

Nos meus pulsos delicados  
 Trago corais engraçados  
 Contas de ouro e coralinhas;  
 Prendo meu pano à cintura,  
 Que mais realça à brancura  
 Das saias de rendas finas.

Se arde um desejo agora,  
 De meus afetos senhora,  
 Sei encontrá-lo no amor;  
 Minha alma é qual borboleta,  
 Que voa e voa inquieta  
 Pousando de flor em flor.

Meus brincos de pedraria  
 Tombam, fazendo harmonia  
 Com meu cordão reluzente;  
 Na correntinha de prata,  
 Tem sempre e sempre a mulata  
 Figuinhas de boa gente.

Eu gosto bem desta vida,  
 Que assim se passa esquecida  
 De tudo que é triste e vão;  
 Um dito repinicado,  
 Um mimo, um riso, um agrado  
 Cativam meu coração.

Nos presepes da Lapinha,  
 Só a mulata é rainha,  
 Meiga a mostrar-se de novo;  
 De minha face ao encanto,

Vai-se o fervor pelo santo,  
Pra o santo não olha o povo!...

Minha existência é de flores,  
De sonhos, de luz, de amores,  
Alegre como um festim!  
Escrava, na terra um dono,  
Outro no céu sobre um trono,  
Que é meu Senhor do Bonfim!

Na frente ainda que baça,  
Me assenta o torço de cassa  
Melhor que coroa gentil;  
E eu posso dizer ufana,  
Que, por mulata baiana,  
Outra não há no Brasil.  
(MORAIS FILHO, 2013)

O poema sugere que a mulata vive uma vida de total felicidade e cheia de encantos. Sugere que a mulata ocupa uma posição de destaque na sociedade, escolhendo seus amores e que tudo para ela é bom: amada e desejada pelos homens, ela é invejada pelas mulheres brancas, das quais desdenha por ser a única que tem uma existência de flores. Dessa forma, percebe-se que a realidade da mulata é falseada no poema, pois a mesma vive, de fato, uma vida em que a sedução rima com a sujeição.

Num ponto mais extremo, vê-se em poetas como Castro Alves, a denúncia de uma verdadeira agressividade canibalesca no trato com a mulher negra, em que a sedução passa à agressão física, como se percebe no poema “A cachoeira de Paulo Afonso”, em que o poeta conta a triste história do casal Lucas e Maria, que “decidem” morrer juntos jogando-se da cachoeira, para fugir da opressão que marca suas vidas de escravos e que impeliu Maria a se transformar, à força, em objeto sexual do filho de seu dono:

NO MONTE

[...]  
"Ai! que pode fazer a rola triste  
Se o gavião nas garras a espedaça?  
Ai! que faz o cabrito do deserto,  
Quando a jibóia no potente aperto  
Em roscas férreas o seu corpo enlaça?

"Fazem como eu?... Resistem, batem, lutam,  
E finalmente expiram de tortura.  
Ou, se escapam trementes, arquejantes,  
Vão, lambendo as feridas gotejantes,  
Morrer à sombra da floresta escura! ...  
"E agora está concluída

Minha história desgraçada.  
 Quando caí — era virgem!  
 Quando ergui-me — desonrada!"  
 (ALVES, 2013, p. 17)

Outros poetas românticos denunciaram, também, essas violências sexuais sofridas pelas escravas no sistema patriarcal, a exemplo de Fagundes Varela em seu poema "Mauro, o escravo". Nesses poemas, se percebe que a representação da mulher negra está mais próxima do real e os conflitos por que passam as personagens não são conflitos pessoais, mas os conflitos de uma classe escravizada que não pode se desvencilhar do poder opressor, sob o qual vivem.

### 2.3 O AMOR NO BRASIL OITOCENTISTA: MUDANÇAS EM MEADOS DO SÉCULO XIX

Apenas nos finais do século XIX, conforme Freyre (2006c), se poderá observar, nas letras das modinhas que, ao lado da idealização das louras e pálidas, começa a aparecer, também, a idealização da figura das morenas e mulatas, sendo que, segundo esse autor,

Parece ter se acentuado nas modinhas no último decênio do século, o individualismo romântico, valorizando o amor independente de qualquer consideração de família ou de raça: ou de Romeu por Julieta. O amor independente da situação econômica dos amantes. O amor idilicamente liberto de excesso de convenções, que o tornasse formal com prejuízo das suas expansões ou variações mais agrestemente brasileiras, idealizadas em amor de "caboclo" ou de "sertanejo" ou de "gaúcho". (FREYRE, 2006c, p.322).

Nessas modinhas, relatadas pelos depoimentos elencados por Freyre (2006c), observa-se a exaltação do amor romântico como única razão de viver e a representação dos sofrimentos dos amantes por não poderem concretizar seus desejos, como se vê, nessa quadra, lembrada por Cássio Barbosa Resende em depoimento a Gilberto Freyre: "Bem sei, mulher bem conheço / Que fui um louco em fitar-te, / Inda mais louco em amar-te / Sem consultar a razão" (FREYRE, 2006c, p. 321)

No entanto, conforme destaca esse autor, "essas modinhas nem sempre foram agradáveis aos ouvidos de brasileiros mais ortodoxamente conservadores em assuntos sociais ou de cultura do período aqui evocado" (FREYRE, 2006c, p. 322).

Dessa forma, pode-se afirmar que, oficialmente, ainda permanecia a idealização da mulher branca, enquanto que, de forma marginal, ia se desenvolvendo uma cultura popular questionadora dessa ordem.

Observando esses exemplos, percebe-se que, na literatura da época, o amor era exaltado como um bem supremo. No entanto, conforme estudiosos, havia uma diferença enorme entre a teoria e prática no que concerne às vivências das práticas amorosas no Brasil de oitocentos. Sobre a moralidade no Rio de Janeiro nessa época, Priore afirma, que os viajantes que por aqui passaram,

[...] concordavam num ponto: a moralidade reinante no Rio de Janeiro se apresenta bem precária [...] “tratava-se de um país onde não é difícil encontrar-se todo tipo de excessos” [...] O rio é uma cidade onde os vícios da Europa abundam. Eles tomavam como vícios os concubinatos e adultérios, correntes sobretudo nas camadas mais pobres da população, em que se multiplicavam as teúdas e manteúdas. (PRIORE, 2011b, p. 63-4)

Surgiram, até mesmo, explicações científicas sobre a relação entre o clima quente e a poligamia tropical considerada como similar ao período mais degenerado do Império Romano. Outra explicação foi a condição de inferioridade feminina sem igual que fazia com que as mulheres casadas muito cedo ficassem arrodadas de crianças, perdendo sua juventude e sendo trocadas por escravas negras ou mulatas, além de serem maltratadas, seja física ou psicologicamente. O casamento envelhecia sobremaneira a mulher que passava a se vestir de preto, não se perfumava mais, não comprava mais vestidos novos, enfim, não tinha mais um espaço próprio, anulando-se para servir, apenas, à sua família. O certo é que a escravidão produziu um solo fértil para as vivências amorosas fora do casamento e, no século XIX, o casamento era repellido pela maioria como um laço incômodo e um encargo inútil.

No que se refere à sexualidade, conforme atestam os estudos de Priore (2001b), viu-se que o discurso médico na segunda metade do século, passava a reproduzir, no Brasil, as ideias de higiene sexual disseminadas na Europa: apesar de exaltar o orgasmo como o maior dos prazeres, os médicos afirmavam a importância de evitar uma vida sexual muito ativa, pois era importante evitar o desperdício do líquido seminal masculino, pois saber economizar esse líquido fazia o homem prolongar a vida. Devia-se evitar, também, a masturbação e a devassidão antes do casamento. De acordo com a autora,

Chamava-se de “fraude nupcial” os “ignóbeis serviços” que podiam sujar a higiene da relação sexual: coito interrompido, masturbação recíproca, carícias buco-genitais, coito anal. Esposas estéreis ou na menopausa deviam ser evitadas. Nada de amores inúteis. Tais “messalinas” costumavam esgotar seus parceiros. (PRIORE, 2011b, p. 79)

A mulher era vista como um ser sexualmente mais propenso a gozar que o homem e, por isso, o prazer feminino preocupava os médicos que afirmavam ser o melhor remédio para elas, enquanto seres de nervos delicados, um coito rápido, pois o prazer levava a excessos, o que não ficava bem a uma mulher, que devia se submeter aos desejos do marido apenas quando a finalidade fosse a procriação. No mais, o pudor era a nota dominante: nada de excessos entre o casal, a mulher devia ser o símbolo de pureza e, por isso mesmo, os homens não procuravam ter prazer com a mãe dos próprios filhos. Raros eram os médicos que defendiam a possibilidade de prazer das mulheres e, os que assim o fizeram, demonstravam apenas o interesse em evitar a infidelidade feminina, pois só o medo do adultério permitia um número maior de carícias.

Para o enamoramento do casal, fora os encontros na missa, anteriormente referidos, outras oportunidades foram surgindo no século XIX: teatros, saraus, óperas, danças e outras formas de desenvolvimento cultural propiciavam, aos jovens, encontros nos quais podiam se desenvolver, até certo ponto, os namoricos da época. Também os banhos de mar e as estreitas ruas nas capitais, como a Rua do Ouvidor, ajudavam aos namorados se encontrarem com mais frequência. A melhor época para o desenvolvimento dos namoros era o natal, pois nele “se pescavam amores novos e começavam namoricos para o ano inteiro” (PRIORE, 2011a, p. 134). Enfim, no Brasil oitocentista, especialmente a partir da segunda metade do século, os cenários para os ritos amorosos expandiram-se, ao menos nas regiões mais desenvolvidas do país na época, a exemplo do Rio de Janeiro.

Já no Nordeste do Brasil, apesar das diversidades internas, os melhores momentos para o desenvolvimento dos namoricos eram as festas campestres, a exemplo da festa da “Botada da cana” que incluía procissões, fogos, missa (sempre a missa) entre outras atividades, como a maioria das festas no Brasil, ligadas geralmente, ao calendário religioso, e que, segundo Priore, não ficava devendo nada às festividades da cidade, dados a boa música, boas danças e os vestuários luxuosos das damas que desfilavam nas festas da Bahia, Pernambuco e outros estados da região.

A relação entre o sagrado e o profano, nas festas, a exemplo das festas juninas e das festas religiosas como um todo, também era muito comum no Nordeste. Além da relação já comentada anteriormente, em que a fé nos santos e as preocupações amorosas se confundem, a exemplo do Santo Antonio, essas festas se mostravam como um importante espaço em que a família encontrava oportunidade de apresentar suas filhas à sociedade, com o objetivo de conseguir para as jovens, um casamento “promissor” que era aquele que se realizava com um “bom partido”.

Na Paraíba, em finais do século XIX e início do século XX, uma das festas mais prestigiadas pela sociedade da capital, na qual também se percebe que as questões religiosas se relacionavam, intimamente, com as preocupações amorosas, era a “Festa das Neves”, que acontecia na capital (SILVA, 2013). Segundo Nóbrega (1962), “esse era o evento religioso e social de maior relevo na província [...] o povo se preparava durante o ano todo para viver aquelas dez noites tradicionais” (NÓBREGA, 1962, p. 13).

A festa, além de ser um momento especial para o cumprimento dos deveres cristãos, era uma ótima oportunidade para o desenvolvimento social e econômico da cidade e, também, para o culto ao deus Cupido, tornando-se uma excelente oportunidade para os pais de família, preocupados em casar suas filhas e, conforme Nóbrega (1962), até mesmo os grandes políticos da época vinham à festa intencionalmente acompanhados de suas filhas solteiras e chegavam à capital com certa antecedência no intuito de juntar o útil ao agradável sendo que, conforme esse autor, “Muitas jovens, que, pelo regimen patriarcal, então vigente, não frequentavam a sociedade, no decorrer do novenário, acompanhadas dos pais, participavam desses festejos. E lá iniciavam seus *flirts*, muitos deles coroados de êxito, pois levavam à realização do sétimo mandamento – o indissolúvel” (NÓBREGA, 1962, 27).

Circulavam muitas notícias, nos jornais da época, sobre os fatos relacionados aos festejos, sendo que, no ano de 1907, durante os dias da festa, passou a circular um tipo de imprensa efêmera, de festa, através de um jornalzinho intitulado “Nonevar: Orgão do amor, da Graça e da Beleza”, impresso na redação do jornal “A União”. Esse jornal, segundo Nóbrega (1962), era cheio de humor e sátiras e, além das notícias referentes às festividades, nele, havia a construção de poemas nos

quais se viam os perfis das pessoas mais importantes, espaço para as propagandas das grandes casas comerciais da época, e a “louvaminha ao belo sexo” (NÓBREGA, 1962, p. 26). O poeta Augusto dos Anjos, como bem destaca o autor, não poderia fugir do atrativo dessa festa e integrou-se nela, de tal forma, que veio mesmo a colaborar no *Nonevar*<sup>13</sup>, em que descreveu as minúcias da festa, suas lendas, e encantos, sendo seu cronista social, além de escrever quadrinhas para anúncios comerciais, poemas de cunho religioso, poemas satíricos, traçando a caricatura dos *smarts* de seu tempo e, ainda, poemas de tom galanteador, nos quais traça o perfil das formosas jovens de sua época.

Na abertura do *Nonevar*, aparecem poemas, espécies de cânticos de louvor, de preces dirigida à Nossa Senhora das Neves, escritos por Augusto dos Anjos, como forma de apresentação do jornal. O poema de apresentação do *Nonevar*, no ano de 1908, em que se percebe o estilo inconfundível do poeta paraibano, revela a relação entre a religião e as questões amorosas:

Senhora virgem-Mãe – Surjo em vossa festa  
 Como na Ásia surgiu outrora o Zend-Avesta  
 Que achou intérprete em Anquetil- Duperron  
 Sei vibrar toda a escala hierática do som,  
 Transmitindo minh'alma aos dedos dos pianistas.  
 À ciência da imortal grei dos gimnosofistas  
 Alio o alto saber da indiana Trimourti.  
 Maior que Michelet, sou Rabelais que ri  
 E arrebenta com o riso a máscara malvada  
 Com que Deus achincalha a geração inchada  
 Dos que trazem no sangue a herança de algum mal.  
 Gozo, além de tudo isso, a virtude especial  
 Da fluidificação imponderabilíssima  
 Que reduz a óleo suave e a suave água tenuíssima  
 A substância malsã da agra injúria mordaz.  
 Tal um ferro, batendo o osso dos animais  
 Como uma força da impulsão, depressa o pulveriza  
 Iguamente a este sol que as plantas carboniza  
 E ao rígido rigor do xantofila má  
 Reduz os vegetais receptáculos a  
 Vírgulas de carvão, glóbulos graniformes,

<sup>13</sup> A participação do poeta enquanto escritor desse jornal se dá por motivos de ordem estritamente financeira como revela o seguinte trecho de uma carta enviada de Recife a sua mãe, datada de 25/07/1907, na qual o poeta, ao pedir o consentimento de Sinhá-Mocinha para que pudesse vir de Recife para a Paraíba, no dia 31/07, explica-lhe porque deseja fazer essa viagem: “É que a Festa das Neves se aproxima e eu fui convidado para constituir uma das principais partes colaboradoras de um jornalzinho elegante que se propõe a ser a delícia espiritual do novenário festivo. Esse jornalzinho sairá todas as noites, e através do pretexto literário que o recomenda, esconde intuitos puramente financeiros. Ora, após o término da festa, poderei recolher às minhas arcas particulares de bacharelado necessitado alguma pecúnia consoladora” (ANJOS, 1994, p. 691).

Eu reduzo também saudades enormes  
 A fumaça, a farelo, e a outras fragmentações...  
 Eu venho encher de luz os vossos corações:  
 Igual ou superior a Zermne-Akerene,  
 Substituindo o ódio infrene e a atra diatribe infrene  
 Pela necessidade altruística de amar,  
 Virgens de minha terra, eu sou o Nonevar.  
 – Aquele rouxinou feito de sentimento  
 Que nunca precisou de diabo de instrumento  
 E nem de outra inferior coadjuvação qualquer,  
 Para cantar o Amor e as graças da Mulher.  
 Filha única do Céu, Mulher Paraibana,  
 Eu celebro nesta hora a dignidade humana,  
 Que eternamente em vós se consubstanciou.  
 Vós sois Nossa Senhora em pedaços, e eu sou  
 A neve que caiu por sobre esta cidade  
 Para simbolizar a vossa virgindade,  
 E servir de tapete à flor de vossos pés.  
 Não receeis, pois, de mim, as broncas frases cruéis  
 Que, pronunciadas, ao fulgor destas gambiarras  
 Caem sobre o coração como oitocentas barras  
 De bronze bruto ou como ágil tigre, a morder  
 Deixa na carnação mortal de cada ser,  
 Toda perpetuidade infame de uma nódoa.  
 A legião de homens maus – azorrado-a, incomodo-a  
 Com o hórrido aspecto de um energúmeno a rir,  
 A palavra que vai dos meus lábios sair  
 É a palavra que sai da boca de um gigante  
 E na onda sensacional da acústica triunfante  
 Galga junto o ar e vai bater no Céu.

.....  
 Burgueses! Ante mim, tirai vosso chapéu.  
 (ANJOS, 1994, p. 499-500)

Como se vê, o intuito do Nonevar era cantar não apenas os acontecimentos religiosos relacionados à festa, mas também, o sentimento amoroso e a beleza das mulheres da terra, as quais aparecem representadas de forma idealizada, como sendo uma extensão da santa padroeira “Vós sois Nossa Senhora em pedaços” (verso 36). A representação da mulher, no poema, é reveladora de sua condição social na Paraíba de inícios do século XX, oprimida por uma sociedade patriarcal tradicional e castradora, na qual sua única aspiração seria o casamento, para ela, os prazeres da vida sexual não são uma possibilidade, sendo que seu valor, enquanto mulher, dependerá de forma imprescindível da manutenção de sua virgindade até o casamento, como sugere a afirmação que o eu-lírico fará, nos versos 37 e 38, de ser a neve que simboliza a virgindade dessas jovens. Símbolo da santidade, dignidade e humana, esse era o modelo da boa mulher na época.

Nos poemas que escreve no Nonevar, em que canta a beleza feminina, dedicados, nominalmente, a essas jovens, em que traça o perfil das damas da



época, o poeta, assim como aqueles observados anteriormente, irá cantar, unicamente, a beleza das moças brancas da alta sociedade paraibana a qual pertence, como se vê no poema dedicado a Aline Melo, segundo Nóbrega (1962), uma belíssima e doce jovem, filha do comerciante português, Jacinto Melo,

ALINE M.

Justo é que fulja, a ver última, inteira  
Com a vibratilidade de um instante  
A alma de todo cósmico brilhante,  
Nesta fotografia derradeira.

Fragmentos astronômicos, pedaços  
De céus e luar, tudo isso, envolto em neve  
Para fazer-te a tua alva estrutura leve,  
Veio imediatamente dos espaços.

Veio, e todos os dias vem de novo  
E há de ficar ninguém sabe até quando  
- Ubíqua tiorba hierática, vibrando,  
Nas emoções anônimas do povo.

Tales de Mileto<sup>14</sup>

(ANJOS, 1994, p. 534)

A exaltação da mulher angelical, bela, virgem e branca, demonstra que o poeta paraibano, assim como seus contemporâneos poetas, cantou, preferencialmente, a beleza das mulheres brancas, retratadas como seres superiores, inacessíveis. Bueno (1994) apresenta 36 destes poemas encontrados no *Nonevar*, onde se faz a exaltação da beleza feminina, alguns deles já apresentados por Nóbrega (1962), seguidos de informações sobre a vida dessas belas jovens paraibanas, sempre representadas de forma idealizada, mais como anjos que como humanas. No perfil dedicado a Dulce Silva, bela jovem que viria a ser cunhada do poeta e que se distinguia, na época, por ser a vencedora da maioria dos concursos de beleza da cidade, o poeta assim se expressou,

Olhos cismadores, lânguidos e ternos levam a sonhar venturas paradisíacas, mundos ignotos. O seu sorriso, dando muitas vezes início a cristalinas risadas, curtas e nervosas, tem a beleza luminosa de um surgir de auroras...

<sup>14</sup> Muitos os poemas escritos por Augusto dos Anjos, no *Nonevar*, vinham assinados por pseudônimos latinos. Além de Tales de Mileto, o poeta assinou como Mercúrio, Petronius, Scopas e Ovidius. Já nas crônicas, assinava Anaxágoras ou Caravadossi.

- Olhar assassino, compara-se à lâmina fina de uma seta: penetra corações incautos, ferindo-os acerbamente, matando ilusões, venturas sonhadas.

- Cabelos sedosos, soltos negligentemente sobre os ombros contornados, emolduram seu rosto gracioso de ninfa. Voz harmoniosa, plagia cavatinas entoadas por gaturamos, concertos de beijos ardentes e tímidos.

- Formas esculturais de um delineamento irrepreensível. O busto é esbelto, majestoso, <o chão reveste-se de galas para merecer-lhe uma pegada>.

- Em seu coração puríssimo se aninham todos os sentimentos puros, menos o Amor. Através da timidez que lhe caracteriza, advinha-se grande insensibilidade às manifestações sublimes ao afeto.

- Santa entre as Santas, tem um devoto fiel. (ANJOS, In.: NÓBREGA, 1962, p. 60)

Como se vê, pelo trecho, a mulher é representada de forma tão sagrada que o amor, mesmo sendo considerado um sentimento puro, não encontra espaço “em seu coração puríssimo”, mas apenas outros sentimentos puros que o poeta não denomina. A timidez da figura feminina lhe impede de manifestar até mesmo o sublime afeto do amor, pois é considerada enquanto uma santa, um ser divinizado, assexuado e insensível.

Não foi apenas nos poemas escritos para o Nonevar que o poeta representou a mulher dessa forma idealizada, também em sua poesia anterior ao “Eu” se percebe essa presença do amor romântico e da menção a figura feminina de forma pura e assexuada, como se vê no poema abaixo,

#### ARIANA

Ela é o tipo perfeito da ariana.  
Branca, nevada, púbere, mimosa,  
A carne exuberante e capiosa  
Trescala a essência que de si dimana.

As níveas pomas do candor da rosa,  
Rendilhando-lhe o colo de sultana,  
Emergem da camisa cetinosa  
Entre as rendas sutis de filigrana.

Dorme talvez. Em flácido abandono  
Lembra formosa no seu casto sono  
A languidez dormente da indiana.

Enquanto o amante pálido, a seu lado,  
Medita, a fronte triste, o olhar velado,  
No Mistério da Carne Soberana.  
(ANJOS, 1994, p. 394)

A leitura do soneto, publicado em 06 de outubro de 1901, no jornal “O comércio”, considerado, conforme Magalhães Junior (1978), o “órgão das classes conservadoras” da capital da paraibana, permite observar que a figura feminina recebe o mesmo tratamento idealizado dos sonetos anteriores, em que a beleza e a cor branca da pele parecem sinônimos. Como se observa, o modelo de mulher perfeita é o da branca e bela, como se depreende pela ala do eu-lírico “Branca, nevada, púbere, mimosa” (verso 02) ou, ainda, quando se refere aos seios brancos como “níveas pomas” (verso 05). A relação da mulher como um ser puro e inocente se revela na menção feita ao seu sono casto (verso 10). O poeta exalta, ainda, sua “languidez dormente” (verso 11), ou seja, verificam-se, nesse poema, todas as características da musa cantada no Romantismo, bem ao gosto de um Álvares de Azevedo. A menção ao “Mistério da Carne Soberana” (verso 14), embora sugira uma conotação mais sensual, é mencionado como sendo objeto da meditação do “amante pálido” e “triste” (versos 12 e 13) estando a figura feminina totalmente alheia a essa meditação, pois parece dormir ao lado do amante (verso 09). Dessa forma, vê-se que o pensamento, no que se refere à carne, é relacionado à figura masculina, enquanto a figura feminina é representada como ser inocente, alheio aos desejos sexuais, um ser belo e casto.

Assim como em outras localidades do interior do país, no sertão nordestino, local fundamentado no patriarcalismo, havia regras mais rígidas em se tratando das divisões entre o papel cultural dos homens e das mulheres: a virgindade da mulher, por exemplo, como já se disse, era uma condição básica para o matrimônio. Nessa região, conforme Priore (2011a), o alto nível de violência nas relações conjugais era assustador. E a vida da mulher, após o casamento, era bem mais dura que a daquelas que viviam em outras regiões, como se percebe no trecho abaixo,

Os fatores econômicos e políticos que estavam envolvidos na escolha matrimonial deixavam pouco espaço para que a afinidade sexual ou o afeto tivesse peso relevante na decisão. Além disso, a mulher casada passava a se vestir de preto, não se perfumava mais, não mais amarrava seus cabelos com laços ou fitas, não comprava vestidos novos. Sua função era ser “mulher casada” para ser vista só por seu marido. (PRIORE, 2011a, p. 141)

Num outro pólo, estava a figura da prostituta que, como já se viu, assumiu, no século XIX, a visão do feminino negativo, mas que, por outro lado, era quem dava, aos homens da sociedade, a possibilidade de vivenciar, plenamente, os prazeres do

sexo. Na Paraíba, a existência de prostitutas francesas, tanto na capital, quanto no interior, dava aos senhores mais abastados da sociedade a possibilidade de uma vida de divertimentos sexuais fora do lar que a esposa, cuja função era unicamente procriar e cuidar da família, em hipótese alguma poderia imaginar usufruir.

Assim, o lugar do amor nas relações entre marido e mulher, que não tinham muito espaço, no país, encontrava menos possibilidade, ainda, de acontecer nessas regiões marcadas por uma tradição de repressão à mulher e que negava a elas a possibilidade de escolha do parceiro, uma vez que os casamentos, não apenas no Nordeste, diga-se de passagem, eram ainda considerados verdadeiros negócios como muito bem representou José de Alencar, em romances a exemplo de “Senhora”. Conforme Freyre (2006a), era muito comum as meninas casarem-se ainda muito jovens, geralmente com 13 ou 14 anos ou, no máximo, com 15 anos de idade, sendo que os maridos eram, geralmente, bem mais velhos que elas, podendo mesmo chegar a ter 60 ou 70 anos de idade, diferença etária que contribuía ainda mais para o pavor dessas meninas diante do casamento arranjado. Mudanças só ocorreram no momento em que passaram a ocorrer fugas de jovens com seus parceiros, vistas como única forma de vivenciar o casamento com o rapaz escolhido devido a recusa de vários pais em aceitarem, por genros, aqueles escolhidos por suas filhas, como, por exemplo, os rapazes mulatos.

Quanto às relações sexuais, Priore (2011a) afirma que, apesar da pouca literatura sobre o tema, sabe-se que, entre esposos, era contida e regrada. Para se ter uma idéia, apenas no século XX, a nudez completa passou-se a ser praticada, pois antes, só era aceita nos bordéis. Sabe-se, ainda, que se fazia amor no escuro, que as relações eram, geralmente, rápidas e que o prazer da mulher não era considerado importante, nem mesmo necessário.

Obviamente, entre as classes inferiores, como se disse anteriormente, as regras eram menos seguidas e importava menos a questão de se preocupar com a imagem da família, sendo assim, relações mais flexíveis aconteciam com mais frequência entre eles e não entre aqueles provenientes de classes superiores.

Apenas no final do século XIX algumas mudanças ocorrem no sentido de se mudar a ideia de casamento como sinônimo de um simples negócio, o amor aparecendo como definidor do casamento, mas ainda prevaleciam relações baseadas mais nos interesses, que no amor.

No mais, mesmo apesar de ser introduzido certo romantismo nas relações conjugais, admitindo-se os sentimentos de amor, esses não incluíam a satisfação plena dos desejos sexuais, por isso os adultérios masculinos eram constantes. A verdade era que, se em casa vivia-se um amor romantizado, fora, se viviam todos os prazeres da carne, nessa época, considerando-se a elite do país, principalmente com as cortesãs de origem francesa, mulheres consideradas extremamente liberais, comparando-se com as recatadas brasileiras. Essas cortesãs, consideradas prostitutas de elite que, geralmente, chegavam ao Brasil após fracassadas carreiras na Europa, encontravam no país a possibilidade de uma vida abastada e prazerosa.

Segundo Freyre (2006c), a vida íntima do brasileiro, no início do século XX, também foi afetada pela industrialização, pela imigração e pela urbanização, sendo que um desses aspectos foi “a substituição, em algumas áreas, da prostituição nativa, se não doméstica, ao fácil alcance da organização patriarcal, pela urbana e estrangeira, acompanhada quase sempre de caftismo” (FREYRE, 2006c, p. 164). Nesse período, ter uma amante estrangeira era moda no Brasil, além de ser sinônimo de poder econômico. Grande parte dos senhores da sociedade da época, frequentava as casas dessas senhoras, como afirma Freyre (2006c), destacando, entre outras, o meretrício da mais famosa caftina francesa, chamada Susana, frequentado pelas personalidades mais importantes da época. Com essas mulheres, muitos jovens recebiam orientações “em sutilezas do amor” e muitos senhores aprendiam “delicadezas eróticas por eles desconhecidas” (FREYRE, 2006c, p. 309).

Com as esposas, os maridos faziam sexo apenas pensando em procriar, o prazer era buscado fora do casamento. No entanto, obviamente, os casos de adultérios femininos não eram raros, vários são os exemplos da existência de filhos ilegítimos de mulheres casadas, mas até pela questão da violência contra a mulher, esses adultérios eram mais disfarçados, embora, a partir da segunda metade do século, tenha aparentemente se intensificado como sugere o jornal “A regeneração” de Nossa Senhora do Desterro, em Santa Catarina, o qual, em suas publicações, dava ao público notícias de “paternidades negadas, maridos atraíçoados, padres amasiados e mulheres adúlteras” (PRIORE, 2011b, p. 71).

Na literatura do período, vê-se a diminuição do espaço destinado à representação do amor. O Realismo na literatura brasileira, influenciado pelo europeu e, especialmente pelo exemplo da obra “O primo Basílio”, muito difundida

no país, traria, em suas narrativas, os conflitos existenciais sofridos pelo indivíduo, entre eles, destaca-se o ataque realizado à instituição sagrada que era o casamento considerado do ponto de vista romântico: na representação do amor os escritores passam a incluir, na representação do relacionamento amoroso, a presença da possibilidade de engano e da traição, destacando esse sentimento como causador de sofrimentos: Capitu e Marcela, para ficar apenas em dois exemplos machadianos, exemplificam bem a nova concepção de mulher que o Realismo apresentou: a primeira, considerada a mais discutida personagem feminina da ficção brasileira, de personalidade forte e marcante, é representada sob múltiplos enfoques, conforme aponta Moraes (1971), ao destacar que Capitulina é considerada de múltiplas formas, no romance: como uma desmiolada que vivia doída para fisgar um marido e que tinha uns olhos que o Diabo lhe deu de cigana oblíqua e dissimulada, por José Dias; como o sonho e o ideal de sua juventude amorosa, que tinha “olhos de ressaca” que possuíam “um fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retirava da praia, nos dias de ressaca”, por Bentinho; como uma menina pura e inocente, pela mãe de Bentinho, vindo a ser representada, posteriormente, sob a ótica de Bentinho, como a possível traidora, deixando de ser a criatura ideal para revelar-se uma falsa e fingida mulher que enganara o marido durante toda a vida. Já a segunda, é representada como a amante interesseira e volúvel que coloca os desejos egoístas acima dos sentimentos. O sentimento amoroso é representado como sentimento fútil e impregnado de interesses egoístas, como se verifica no famoso trecho de “Memórias póstumas de Brás Cubas”: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos.” (ASSIS, 1997, p. 47)

O adultério é marca constante dessa literatura, em que se critica o casamento considerado uma instituição fadada ao fracasso. Na obra “Memórias póstumas de Brás Cubas”, o narrador-personagem assim se expressa sobre a personagem Eugênia:

[...] visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei... Agora é que não são capazes de adivinhar... achei **a flor da moita**, (negrito nosso) Eugênia, a filha de D. Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste. Esta, ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo. Nunca mais a vi; não soube nada da vida dela, nem se a mãe era

morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria. Sei que continuava coxa e triste. (ASSIS, 1997, p. 218)

A referência à “flor da moita” deixa claro que o nascimento da moça era ilegítimo, o que lhe causava uma situação estigmatizada na sociedade, piorada por seu defeito de nascença, pois a mesma era coxa. Dessa forma, sua vida é de trabalho incansável e embora tenha uma postura digna, não se degradando moralmente, ela é sempre inferiorizada pelo narrador-personagem, para quem a existência da moça estava traçada, “naturalmente”, para o sofrimento.

Obviamente, todo o desenvolvimento científico da segunda metade do século também influenciaria os novos rumos seguidos pela literatura brasileira, uma vez que a elite brasileira, cada vez mais europeizada, difundia, no país, as inovações científicas como um todo, desde os bens de consumo aos conhecimentos científicos. Muitos dos escritores brasileiros ou estudavam na Europa ou recebiam, de lá, arsenal intelectual que os possibilitava criar uma mentalidade pensante em consonância com a mentalidade europeia.

Como se sabe, conforme Ferraz (2013), no Brasil do segundo Reinado, ou seja, no período de 1840 a 1889, há o conhecido “Parlamentarismo às avessas”, em que se verifica a manutenção dos interesses da oligarquia agrária, sendo que, no campo da economia, o país ainda mantinha uma estrutura latifundiária, e de monocultura de exportação utilizando-se de mão de obra escrava voltada para o mercado cafeeiro. É por volta de 1870 que se inicia, de forma lenta, um processo de modernização impulsionado pela proibição do tráfico de escravos fato que possibilitou o crescimento da mão-de-obra imigrante e, conseqüentemente, o desenvolvimento da indústria cafeeira no interior de São Paulo, bem como a construção de ferrovias sendo que, ao longo dos trilhos, iniciou-se a concentração das fábricas que dariam origem à classe média urbana, que ajudará na substituição da Monarquia já desgastada e reacionária, pela República, cuja proclamação se dá em 1889. Nesse sentido, desde o ano de 1870, as ideias republicanas vinham ganhando corpo, sendo que a abolição veio em 1888 e, a República, em 1889, mas a tão sonhada democracia ainda estava longe de ser alcançada.

Conforme Sevcenko (1998), nessa época, entra em cena uma nova elite de jovens intelectuais, artistas, políticos e militares, a chamada “Geração de 70”, comprometida com a modernização e atualização “das estruturas ‘ossificadas’ do

Império, baseando-se nas diretrizes científicas e técnicas emanadas de Europa e dos Estados Unidos” (SEVCENKO, 1998, p. 14). No Brasil dessa época, apesar de conviver com uma estrutura político-econômica oligárquica, agrária e latifundiária, há a disseminação de idéias liberais, republicanas e modernas. Da Europa, foram trazidas algumas dessas idéias, entre elas: o positivismo de August Comte, o monismo de Hackel, o determinismo de Taine, o socialismo de Karl Max e o evolucionismo de Charles Darwin.

Essa primeira corrente filosófica, conforme Soares (1998), apareceu no país em 1844, apenas dois anos após a publicação do último volume do “Curso de Filosofia Positiva” de Comte (1842) quando, Justiniano da Silva Gomes, lente substituto da cadeira de Fisiologia na Faculdade de medicina da Bahia, apresentou sua tese de concurso para essa cátedra, intitulada “Plano e método de um curso de Fisiologia” na qual “alude explicitamente a Augusto Comte, à Lei dos Três estados e ao método positivo” (SOARES, 1998, p. 87).

O positivismo desenvolveu-se, no país, também através de nomes importantes como o da educadora Nísia Floresta, o médico e político de elevada formação filosófica, Luiz Pereira Barreto, de Benjamin Constant Botelho de Magalhães, consagrado mestre da Escola Militar e Raimundo Teixeira Mendes, entre outros. Daí, o positivismo vai, a partir de 1850, infiltrando-se nos principais estabelecimentos no Brasil: além da Escola Militar do Rio, a Escola de Marinha, Colégio Pedro II, a Escola de Medicina e a Escola Politécnica. As principais contribuições da doutrina positivista no país são, entre outros, a ampliação da liberdade espiritual, benéfica a todos os cultos, a aceitação do casamento civil como independente das cerimônias religiosa para a validade dos efeitos do casamento, a adoção da bandeira do Brasil cujo lema, “Ordem e progresso”, revela a íntima relação com as ideias positivistas, a liberdade profissional, e uma maior preocupação com a proteção aos índios.

Nos estados onde a imprensa era mais ativa, a difusão do positivismo foi mais intensa: além do Rio, ativo centro de efervescência cultural da época e de São Paulo, especialmente na Faculdade de São Paulo e através dos vários jornais dessa capital, destacam-se o Maranhão, em 1860, através do Jornal “Ordem e progresso”, no Ceará, em 1872, através de um grupo leitor de Comte liderado por Rocha Lima, no Paraná, em 1885, quando, através da figura de José mariano de Oliveira, que



havia cursado a Escola Politécnica e pertencia ao Apostolado Positivista do Brasil, iniciou-se uma propaganda da doutrina de Comte.

Em Pernambuco, essa corrente ganha destaque, através de grandes figuras como Tobias Barreto e Sílvio Romero que, conforme Soares (1998), abandonam, mais tarde, o positivismo a favor de Haeckel, Spencer e Darwin. São, ainda, simpatizantes do Positivismo, nesse estado, personalidades como Martins Júnior, Aníbal Falcão Pereira Simões, Generino dos Santos (tio de Augusto dos Anjos), Antonio de Sousa Pinto e Pereira Simões.

Nesse estado, se destaca, como propulsora do desenvolvimento científico e filosófico da época, a famosa Escola de Direito do Recife, sobre a qual Fernandes (1984) afirmou que foi um movimento cultural de ampla repercussão, que congregou pensadores, estudiosos, juristas, sociólogos e poetas, preocupados em debater os mais variados temas dentro de suas respectivas especialidades. Essa escola, de acordo com o autor, não tinha um ideário próprio e definido, mas era um movimento heterogêneo, um cadinho de filosofias, de sociologias, de correntes literárias e jurídicas e cujo grande esforço válido foi o convite ao debate filosófico e cultural.

É nesse ambiente efervescente, que nasce uma literatura mais amadurecida, em consonância com o cientificismo reinante na época. A literatura Realista pretende ser o “retrato” da realidade e suas fissuras, suas fraquezas e contradições, como já se disse. Na prosa, vê-se o desenvolvimento do romance de crítica social, onde os costumes da sociedade burguesa são analisados com uma visão mais racional da vida. Na poesia, nasciam os ideais da poesia científica cuja ambição era fazer uma poesia em consonância com o movimento de desenvolvimento científico no qual a sociedade se encontrava.

Desenvolve-se, ainda, outra face da arte brasileira, o Naturalismo, que, no Brasil, se desenvolveu após o sucesso que a publicação da obra de Eça de Queiroz, “O primo Basílio”, obteve no país. De acordo com Sodré (1965), no Brasil, mercado principal do livro português, na época, “O Primo Basílio” caiu no meio literário da época como “uma verdadeira bomba de dinamite, fazendo o estrondo mais forte de que há notícias nos nossos anais literários, escandalizando a pacata burguesia, ofendendo a pudicícia dos nossos mamutes intelectuais, na nossa arqueológica literatura” (SODRÉ, 1965, p. 127).

Como já se disse, o Naturalismo se diferenciava do Realismo no sentido de que, a pretexto de representar fielmente a realidade, acabou por utilizar determinadas fórmulas que aprofundou e sistematizou a visão racional já apreendida pelo Realismo acrescentando as ideias do determinismo biológico, oriundo das ideias de Taine, de acordo com o qual o espírito humano estaria determinado pelo concurso da raça, do meio e da época.

No Brasil, de acordo com Sodré (1965), foi a partir do escândalo desencadeado pela obra “O primo Basílio” que se começou a escrever literatura naturalista, pois foi nesse país, onde se encontrava a maior parte do seu público, que Eça encontrou seguidores entusiasmados com as suas criações, as quais eram tomadas como modelo pelos escritores brasileiros, assim como as obras de Émile Zola. No entanto, foi também no Brasil que, conforme Sodré (1965), Eça encontrou alguns dos melhores críticos, entre eles, Machado de Assis.

Um dos pontos criticados por Machado nas obras naturalistas se relacionava diretamente à representação do amor, um dos temas mais abordados pelo Naturalismo, que atacava esse sentimento representando, na ficção, suas faces mais violentas e orgânicas. Conforme Sodré,

O que, antes, era apenas sentimento, passou a ser apenas fisiologia. Essa tendência em focalizar um terreno vedado, ante o qual a ficção romântica se comportara com extrema discrição, sublimando todas as manifestações, em que havia tantos escaninhos complexos, conduziu a uma deformação, como o Romantismo havia conduzido a outra. Entre a extrema idealização que este propiciara e a extrema nudez que o naturalismo traria, estava a gama verdadeira da atração entre os sexos, com a sua riqueza imensa de motivos. (SODRÉ, 1965, p. 137)

A crítica ao Naturalismo se fez pelo fato de que os críticos dessa escola, entre eles os adeptos do Romantismo, entenderam que, nas obras naturalistas, em oposição ao pieguismo romântico, focava-se de preferência a torpeza, os lados tristes e amargos das relações amorosas com destaque para os tores fesceninos e obscenos o que era considerado algo, além de errôneo, por falsear o real no exagero com que os lados mais obscuros da humanidade eram apresentados como o real, imoral. Machado critica o método do inventário que consistia nas descrições minuciosas, quase técnicas com que o autor “pintava” as mazelas humanas, entre elas, o adultério.

No entanto, muitos outros autores aceitavam e tomaram essa obra, juntamente com o modelo francês, como guias para a escritura de seus romances nos quais se observa que o amor é concebido do ponto de vista fisiológico, como um instinto animalesco como se vê na representação dos sentimentos manifestados pela personagem do romance “A carne” de Júlio Ribeiro, dedicada “ao príncipe do Naturalismo, Emilio Zola”, onde, a certa altura, se lê,

Em um momento, por uma como que intussuscepção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho. (RIBEIRO, 1999, p. 11)

No trecho, em que se observa que Lenita, a protagonista da narrativa, sente-se excitada diante da estátua de um gladiador, vê-se que o relacionamento entre o homem e a mulher é focalizado do ponto de vista estritamente orgânico: Lenita, vendo sua perturbação física, conclui que de nada vale seus conhecimentos científicos diante de sua simples condição de fêmea necessitada de macho. Nas obras naturalistas, vê-se essa redução da relação humana como impulsionada, exclusivamente, por uma questão fisiológica. Sendo assim, o amor é considerado não enquanto sentimento idealizado, mas enquanto um desejo físico indomável, como se observou, também, no trecho do romance “Germinal”, de Émile Zola, anteriormente mencionado. Essa visão, como já se disse, torna a representação das relações humanas animalizadas uma vez que o desejo feminino, por exemplo, recebe um tratamento que o aproxima daquele de um animal no cio.

Já nos finais do século XIX, o Simbolismo, com sua visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo, opondo-se diretamente aos principais aspectos do Naturalismo, tais como o cientificismo, o materialismo e o racionalismo, trará, novamente a subjetividade, as emoções e o amor será representado ora como sentimento doentio, ora como sentimento relacionado a sensualidade, mas principalmente, como um sentimento puro.

Cruz e Sousa (2013), por exemplo, cantará em seu poema “Antífona”, as “Formas do Amor, consteladamente puras / de Virgens e de Santas vaporosas” e, ainda, as “Flores negras do tédio e flores vagas / De amores vãos, tantálicos, doentios...” (CRUZ E SOUSA, 2013, p. 03). Já no poema “Lésbia”, o poeta fala sobre

“O Amor, trágico e triste” a rir “risadas de expressão violenta” no “lábio mordente e convulsivo” (CRUZ E SOUSA, 2013, p. 04), e, no poema “Regina Coeli”, destaca “Virgem, Regina, Eucaristia, Coeli, / Vinho é o clarão que teu Amor impele” (CRUZ E SOUSA, 2013, p. 09), e, no poema “Afra”: “Sonho-te a deusa das lascivas pompas, / A proclamar, impávida, por trompas, / Amores mais estéreis que os eunucos!” (CRUZ E SOUSA, 2013, p. 14), demonstrando que o sentimento amoroso é compreendido, como se disse, de diferentes formas.

## 2.4 NOS FINAIS DO SÉCULO XIX: CIENTIFICISMO E POESIA

Por seu lado, exaltando os ideais da época, tais como o cientificismo, o materialismo e o racionalismo, nasce, no ambiente da Escola do Recife, a poesia científica. Para entendê-la, torna-se necessário conhecer um pouco sobre o desenvolvimento dessa escola, pois os teóricos e produtores dessa poesia estão, na sua maioria, ligados a Escola do Recife.

Conforme Coutinho (1988), foi a partir da primeira metade do século XIX que começaram a surgir, no Brasil, manifestações culturais de ordem superior, sendo que estas manifestações foram possibilitadas pela instalação de estabelecimentos de ensino universitário, “onde estudos pudessem ser levados adiante da rotina que deveria prevalecer por força do que era proscrito nos próprios decretos de criação dessas instituições, no Império, nos tempos de D. Pedro I.” (Coutinho, 1988, p.15).

Sendo assim, foram fundadas quatro Faculdades no país, sendo duas de Direito, uma em São Paulo e outra no Recife, e duas de Medicina, uma no Rio de Janeiro e outra na Bahia.

A Faculdade de Direito do Recife, foi inaugurada pelo Decreto Imperial de D. Pedro I, de 11 de agosto de 1827, sendo a primeira faculdade do gênero no Brasil, junto com a do Largo São Francisco, em São Paulo – da Universidade de São Paulo. De acordo com Paim (1981), ela atravessou quatro fases sendo que, na primeira delas, seus fundadores são simples participantes do movimento geral que foi batizado por Sílvio Romero (1851/1914) “surto de idéias novas” que aspira alcançar uma renovação no terreno do pensamento. Conforme esse Paim,

Do mesmo modo que grande parte da intelectualidade da época, os que a integram nesse período rejeitam o ecletismo espiritualista. Para combatê-lo,

apóiam-se tanto no positivismo como no darwinismo e até mesmo no materialismo (Sílvio Romero). Os poucos aspectos em que se distinguem do conjunto não passam de prenúncios da formação de uma corrente filosófica autônoma. É a fase que se inicia nos fins da década de 60 e alcança o ano de 1875. (PAIM, 1981, p. 75)

A segunda fase é marcada pela publicação do livro de Sílvio Romero “A Filosofia no Brasil” (1878) e é nesta fase que teria lugar o rompimento radical com o positivismo e a busca de uma nova doutrina. Segundo Paim (1981), essa fase abrange cerca de dez anos, sendo Tobias Barreto a figura central da Escola, o qual ocupa uma cátedra na Faculdade de Direito do Recife.

A terceira fase dura mais de três décadas, indo, de meados da década de 80, aos começos do século. É a época do apogeu onde a nova corrente já constituída, “que se propunha enfrentar simultaneamente ao positivismo e ao espiritualismo, lograria alcançar uma posição de predomínio nos meios intelectuais do Nordeste, conservando alguns centros de influência no Sul do país.” (PAIM, 1981, p. 75). É nesse período que ocorre a morte de Tobias Barreto (1889). A partir da publicação de seus últimos estudos por volta de 1888/1889, denotam os diversos membros da Escola uma enorme atividade intelectual na esfera da filosofia. Conforme Paim,

No período republicano, isto é, na década de noventa e nos primeiros anos do século XX, além de contribuírem para a edição normal da Revista Acadêmica, os membros da Escola do Recife colaboram na imprensa diária e organizam publicações de vida efêmera, a mais importante das quais é representada pela revista Cultura Acadêmica (1904/1906). Em que pese a manutenção do debate filosófico e da crítica multilateral ao positivismo, a Escola do Recife não conseguiu, em seu período de apogeu, consolidar uma autêntica investigação filosófica e manteve-se envolta no cientificismo. (PAIM, 1981, p. 76)

De acordo com esse autor, o depoimento de Gilberto Amado (1887/1969) quanto ao ambiente na Faculdade de Direito do Recife, por volta de 1905, quando ingressou naquele estabelecimento de ensino, época em que o poeta Augusto dos Anjos também era aluno nessa instituição, é revelador do clima cientificista em que se vivia como se vê abaixo,

O espírito de certas épocas penetra a gente, de maneira que se aprende no ar, recebe-se a doutrina dos tempos pelos poros, mesmo sem ter estudado, passando os olhos por algum livro. Quase todo rapaz do meu tempo em Pernambuco era agnóstico, darwinista, spencerista, monista. Quando apareceu no primeiro ano um Mac Dowell, do Pará, que tinha passado pelos colégios de Paris, demonstrando a existência de Deus pelas belezas da

criação, canto de pássaros etc., provocou riso, foi ridicularizado. Havia, porém, uma minoria que, não chegando aos extremos do paraense, refugava o fenomenismo, o mecanicismo, e, afirmava-se espiritualista. Como se ouve hoje, no Rio, perguntar: “Você é Flamengo ou Fluminense?”, ouvia-se na Faculdade do Recife, no velho convento: “Você é monista ou dualista?” “Para simplificar, todo o mundo era positivista, isto é, darwinista, monista, fenomenista, evolucionista, mas ninguém prosélito de Augusto Comte”. (AMADO, 1958, p. 39)

Como se percebe, nesse período não houve uma distinção nítida em relação a negação do positivismo, o que se deu, conforme Paim (1981, p. 77), “pelo fato de que o núcleo propriamente filosófico da herança de Tobias Barreto não foi, a rigor, desenvolvido pelos discípulos”.

A quarta e última fase é a do declínio, que abrange, aproximadamente, dos fins da primeira década do século XX à época da primeira guerra. De acordo com Paim (1981), essa fase se destaca pelo abandono da atividade filosófica, caracterizada, nos anos anteriores, pela publicação sistemática de obras e estudos, sendo que, a partir de 1906, escasseiam os trabalhos filosóficos. Deixa de circular a revista “Cultura Acadêmica” e, com a morte de Sílvio Romero, em 1914, chega ao fim a Escola do Recife, sendo que, a partir de então, seus adeptos serão apenas remanescentes.

Uma outra visão sobre os ciclos da Escola do Recife é apresentada por Fernandes (1984), para quem essa escola teve, na verdade, três fases distintas, sendo a primeira a chamada fase poética, no período de 1862/1863 a 1867, que teve como nomes de destaque Tobias Barreto, Castro Alves, e Sílvio Romero, entre outros. É nessa época que, conforme Fernandes (1984), são lançados os fundamentos da poesia filosófico-científica a qual se dedicou Tobias Barreto e Sílvio Romero, precursores desse tipo de poesia.

A segunda fase, a crítico-filosófica, de 1868/1870 a 1882, é quando tem curso as mais diversas correntes filosóficas, críticas e religiosas, com destaque para nomes como os de Spencer, Haeckel, Hartmann, Schopenhauer e Kant, sendo que, a essa época, a escola elege o monismo e o evolucionismo como as principais teorias a ser discutidas e acatadas e Spencer e Haeckel dominam o ambiente cultural do Recife do final do século XIX e início do século XX, graças, especialmente, à figura de Tobias Barreto, o grande mentor dessa Escola que, em 1882, presta concurso para professor da Faculdade de Direito do Recife, dando início a terceira fase, conhecida como a fase jurídica.

Independente dessas divergências, interessa destacar que é no ano de 1883, no segundo ciclo, conforme Paim (1981) ou terceira fase, conforme Fernandes (1984), que se destaca a figura do mestre pernambucano José Izidro Martins Junior, um aficionado pela poesia filosófico-científica, o qual não apenas escreveu esse tipo de poesia, como teorizou a respeito, chegando a publicar, nesse ano, o livro “A poesia científica”, no qual faz a apologia dessa poesia e de seus precursores franceses e brasileiros.

É no âmbito da Escola do Recife que surge a poesia científica, considerada enquanto uma arte explicitamente a serviço das ideias filosóficas e ainda vinculada as ideias positivistas que muito influenciavam a sociedade brasileira no período.

A poesia científica, cientificismo filosófico, ou poesia científico-filosófica, surge em oposição direta ao Romantismo, considerado, por Martins Junior (1883), como um movimento que, em 1870, iniciou um declínio que, em 1878, seria irrevogável. Nesse sentido, esse tipo de poesia pretendia ser uma alternativa mais satisfatória considerando a crise da poesia do período, sendo que, surgindo como um movimento que buscava representar o seu tempo tem, como objetivo, adaptar a poesia à nova mentalidade que vigorava desde a segunda metade do século XIX, uma realidade que era, conforme se observou, racionalista, materialista, relativista, naturalista e anti-teológica.

Dividindo os poetas brasileiros nas categorias de Sentimentalistas, Liristas puros, Condoreiros e Realistas, Martins Junior (1883), afirma que os primeiros estavam em descrédito: pois o sentimentalismo, afirma o autor, podia ser representado pela seguinte fórmula aritmética: “Atraso e inutilidade, mais pranto, igual á ridículo” e o Lirismo puro, pela seguinte: “subjetivismo fantasista, menos pranto e ridículo, igual a atraso e inutilidade” (MARTINS JUNIOR, 1883, p. 27). Nesse sentido, para esse autor, apenas os condoreiros e realistas tinham algum valor, pois eram os que, com suas preocupações sociais, formavam não apenas o grupo mais extenso, mas também o mais apreciado e lido. Havia, ainda, aos parnasianos, com sua impecabilidade plástica e, por fim, os discípulos de Victor Hugo e de Baudelaire e seu “realismo satânico” os quais, segundo o autor, optaram pela negatividade e pela revolução. Nesse cenário, era necessária a presença de uma poesia em que a evolução do sentimento se fizesse unida à evolução da

inteligência. A nova poesia deveria ser “sã, verdadeira, forte, constructora e afinada pelas modernas syntheses filosóficas” (MARTINS JUNIOR, 1883, p. 29).

Para o autor, só a poesia científica era representante dessa nova mentalidade, uma poesia em que o sentimento e a razão caminhavam juntos. Para justificar sua visão o autor irá tomar, como modelo, a lei dos três estados de Comte, comparando a evolução da poesia à evolução desses estados, destacando que em todo o desenvolvimento afetivo e emocional da humanidade, desde o estado fetichista, a poesia representa um papel eminentemente útil e filosófico,

No mais baixo degráo do primitivo estado da mentalidade humana, no periodo fetichista, as faculdades poetizantes, isto é, sensitivas e imaginativas, se deviam ter confundido com a potencia propriamente intellectiva. O homem fetichista, o timido e supersticioso adorador da longinqua estrella faiscante, da grande arvore seivosa e da pedra bruta que avultava no chão, syncretizou, decerto, n'um só acto psyquico espontâneo, a sua comprehensão intellectual dos phenômenos ambientes e as suas impressões propriamente sentimentaes. Portanto a sua poesia, si a teve, si a externou, si a compoz sob uma forma e por um modo quaesquer, devia ter sido um reflexo vivo, uma quasi cópia da concepção theológica do mundo na sua primeira phase. A arte, ahí, esteve, pois, estreitamente unida à sciência, à syntese philosóphica que se impunha naquelle tempo. Esteve-o também, e então mais sensivelmente, no período das civilizações polyteicas, que se seguiu ao primeiro. O que são os poemas do divino Melesigenes, senão compendios sonoros a leccionarem todo o anthropomorphismo majestoso daquela philosophia e daquela religião da Grécia heroica? Ali, a poesia, como a sciência, foi e não o podia ter deixado de ser, polytheísta. Durante toda a comprida dominação do monotheismo catholico, que substituiu as intuições greco-romanas, sempre o mesmo factó, a manifestação da mesma lei: a poesia a vulgarisar as ideas philosóphicas reinantes. Si Tomás de Aquino escrevia a *Summa*, encerrando inteiro em seu livro, e stereotypando nos traços de sua penna, o espirito da edade medieva, Dante Alighieri forjava as bronzeas estrophes da Divina comédia, immortalizando as creações phantasmagoricas do inferno, do purgatório e do céu, e poetizando a teologia... E assim por deante. Sob a Metaphysica, atravez da Renascença, como dos prodromos da reacção romantica que veio em seguida, a poesia reflectiu sempre o status mental predominante. E a directriz que ella, com a positivação dos conhecimentos humanos, vae tomando agora, não é mais do que a accentuação dessa tendencia. (MARTINS JUNIOR, 1883, p. 31-33)

Partindo da ideia de que a poesia sempre foi a representação dos sentimentos de um povo e de uma época e de que, como a síntese de um dado momento histórico, é determinada pela síntese mental, ou seja, pela concepção filosófica reinante nesse momento, Martins Junior (1883) conclui que a poesia foi, em todos os tempos, mais ou menos científica e que a arte, no século XIX, se quisesse ser “digna do seu tempo, digna do seculo que deu ao mundo a ultima das



seis ciencias fundamentais da classificação positiva, deve ir procurar as suas fontes de inspiração na Sciencia” (MARTINS JUNIOR, 1883, p. 38).

Para esse autor, a poesia científica consistia em ser uma poesia em que o artista devia, em consonância com o influxo da concepção filosófica do universo que domina em seu tempo, enunciar as verdades gerais que decorrem, para a vida social, dessa concepção. Não se trata de fazer apenas uma poesia racional, mas de ir também “vestindo sempre os seus ideaes com as roupagens iriadas das faculdades imaginativas, e nunca deixando de obedecer á emoção poética que dá nascimento á obra d’arte” (MARTINS JUNIOR, 1883, p. 39). A poesia não devia ser um tratado filosófico, não devia ser uma poesia didática, mas considerando que a emoção que dá origem à poesia pode manifestar-se, tanto no terreno dos sentimentos, como no das ideias, a poesia das ideias, que, conforme esse autor, só no século XIX pode se realizar completamente, porque só nele se veio a fechar o círculo abstrato da especulação humana, seria uma poesia tão aceitável e legítima como a poesia dos sentimentos, uma vez que, conforme o autor, existem sentimentos nascidos da difusão da ciência, os quais correspondem a ideias também nascidas desta como, por exemplo, o sentimento da simpatia e amor social, que é filho da ideia de solidariedade humana, sugerida pela meditação filosófica, sendo que “tanto a idéa de solidariedade social, como o sentimento de amor pela collectividade, podem inspirar ou produzir poemas esplendidos” (MARTINS JUNIOR, 1883, p. 40).

Para esse autor, só a poesia científica, uma vez que pode engrandecer e aformosear, através da transformação criadora, as idéias e os sentimentos de uma época, amplia o alcance da atividade artística fazendo do poeta um homem mais útil, um produtor mais sério, uma vez que essa poesia se estende por todas as áreas da emocionalidade humana, abrangendo tudo,

Desde a lei astronomica da attração até o evolucionismo biologico e social, desde as generalisações da philosophia até os factos particulares do amor, da dedicação, da coragem, do civismo, da paz, da familia, da felicidade, da miseria, do crime, do patriotismo; desde a luta pela vida nos vegetaes e nos animais até o conforto doce de um menage alegre e honesto; vae, ou antes, deve ir a poesia de hoje. (MARTINS JUNIOR, 1883, p. 43)

Segundo essa concepção, não existiriam mais, conforme aponta Sabino (2006), assuntos ditos poéticos ou assuntos proibidos, uma vez que essa poesia

poderia abarcar qualquer assunto, tratar de qualquer matéria, inclusive da estética do feio, a qual é constantemente encontrada nessas produções poéticas, segundo a autora. Em síntese, a poesia científica seria, para Martins Junior, a única forma superior de poesia e, sendo assim, ela iria surgir e se impor com força “desde que se tenha um cérebro e um coração embebidos de idéas e sentimentos sociais, de aspirações largas, de sonhos generosos e de tendencias altruisticas” (MARTINS JUNIOR, 1883, p. 72). Diferente do Realismo, conforme os estudos de Sabino (2006), ela não consistia em ser a fotografia do real, mas a síntese entre objetivismo e subjetivismo, associando a representação do mundo real à subjetividade poética, unindo coração e encéfalo. Também se diferenciava do Parnasianismo e do Simbolismo, uma vez que, enquanto esses poetas estavam presos às suas torres de marfim, a poesia científica fazia uma ponte direta com a sua época.

Quanto aos poetas que, em oposição ao Romantismo, começaram a produzir uma poesia científica, Martins Junior destaca, enquanto precursores dessa poesia no Brasil, as figuras de Sílvio Romero, Teixeira de Sousa, Generino dos Santos (tio de Augusto dos Anjos), Luiz de Lá Lima, Leovigildo Figueiras, Anízio Abreu, Phelante da câmara, e Celso Magalhães, mas essa não era uma corrente exclusivamente brasileira e, de acordo com esse autor, ela teria sido praticada por Sully-Prudhomme, André Lefrève, Luiza Akerman, Stupui e Alfred Berthezene, na França e na Bélgica; por Bathina, na Espanha; por Teixeira Bastos, Luiz de Magalhães e Alexandre da Conceição, em Portugal e por Manuel Alcuña, no México.

De acordo com Sabino (2006), acrescentam-se a esses, entre outros, os nomes de Sousa Pinto, Tobias Barreto e Múcio Teixeira, sendo a poesia criada por esses dois últimos, juntamente com a de Sílvio Romero, Martins Junior e Generino dos Santos, analisada pela autora, em comparação com a poesia criada por Augusto dos Anjos, que foi aluno da Escola do Recife e sofreu a influência direta desses escritores, cujas ideias eram muito conhecidas naquela escola, uma vez que muitos deles, como se disse, estavam ligados àquela instituição.

Analisando e comparando essas poesias, a autora chega a conclusão de que, embora muito se tenha produzido nessa linha, é o poeta paraibano o único que consegue, de fato, obter êxito ao concretizar, em sua poesia, os preceitos difundidos por Martins Junior e em balde buscados por ele e por outros adeptos em suas poesias que constituíram uma total fracasso e estavam muito mais próximas à

poesia dita didática. Conforme Sabino, enquanto esses poetas construía(m) versos pedantes e afetados, que falavam, quase sempre, dos mesmos temas de forma totalmente objetiva, Augusto dos Anjos, mesmo usando e abusando de uma terminologia científica, conseguia fazer versos realmente criativos, em que objetividade e subjetividade caminham juntas, unindo, quase sempre, a sua terminologia científica, uma outra muito próxima ao universo coloquial do leitor, enriquecidos por uma ampla variação temática, incluindo o feio e o grotesco, preconizado pelo teórico desse tipo de poesia, mas só realizado, de fato, pelo poeta paraibano.

Para exemplificar suas colocações, Sabino (2006) faz a comparação entre vários poemas de alguns dos poetas científicos e outros do poeta paraibano. Entre os poemas analisados pela autora observe-se o poema a seguir, da obra “Visões de hoje” de Martins Junior,

Buscando demonstrar pela transformação  
De uma simples monera a gênese do mundo  
Orgânico; ensinando o dogma fecundo  
Do progresso; afirmando a lei da seleção  
E seu correlativo - a luta na existência!  
Tentam reconstruir, fiéis à experiência,  
O vetusto castelo informe do Direito  
Que precisa de ser, sob outra luz, refeito!

Vemos, aqui, - Littré, Spencer, Buckle, Comte;  
a filosofia alevantando a frente.  
Ali - Haeckel, Pasteur, Darwin, Lyel, Broca;  
É a ciência pura e refulgente roca  
Que serve à fiação metódica dos fatos  
Ou feios como a morte ou belos como os cactos.  
(apud SABINO, 2006, p. 48)

Analisando o poema, Sabino (2006) destaca que, nele, Martins Junior nada faz além de listar ou sugerir de forma sucessiva, os conceitos das várias teorias científicas difundidas na época (o monismo de Haeckel, a teoria do progresso de Spencer, a lei da seleção natural desenvolvida por Lamark e depois desenvolvida por Darwin, os ideais positivistas) não conseguindo obter nenhum efeito poético. Além disso, destaca a autora, a enumeração contínua de nomes de filósofos e cientistas, conforme se visualiza nos versos 01 e 03, da segunda estrofe, é irrelevante e arbitrária, tornando o poema ainda menos acessível ao leitor, ou seja, pedante.

Augusto dos Anjos, ao contrário, usa do vocabulário filosófico-científico obtendo efeitos poéticos através dos quais busca novas relações e imagens. Além disso, “A forte musicalidade de seus versos como que neutraliza a dificuldade provocada pelo uso de ideias e vocábulos filosófico-científicos, permitindo que o estranhamento por eles provocado mantenha-se num nível aceitável, que potencializa os efeitos poéticos produzidos por seus poemas” (SABINO, 2006, p. 50). Essa musicalidade, encontrada no uso das rimas ou das repetições de sons, no uso dos vocábulos técnico-científicos, faz com que, embora sejam termos desconhecidos para a maioria dos leitores, adquiram certa conotação encantatória, na qual os sons desses vocábulos, em sua combinação musical dentro dos versos, seduzam o leitor. Além disso, a autora destaca a densidade semântica desses vocabulários que contribuem para a eficácia poética dos versos de Augusto dos Anjos,

Ao imaginar a concepção de seres humanos, prevalece uma concepção científica: *Livres de microscópios e escalpelos, / Dançavam, parodiando saraus cínicos, / Bilhões de centrossomas apolínicos / Na câmara promiscua do Vitellus.* (As cismas do destino, Eu. IN. Anjos, 1994, p. 212) [...] para expressar a grandeza de sua dor que amplia-se a ponto de ser mencionada como a dor de toda uma população e, ao mesmo tempo, para expressar sua apreensão do sofrimento alheio e coletivo: *E a saliva daqueles infelizes / Inchava em minha boca de tal arte, / que eu para não cuspir por toda a parte, / ia engolindo aos poucos a hemoptísis!* (As cismas do destino, Eu. IN. Anjos, 1994, p. 212). (SABINO, 2006, p. 51).

Outro exemplo, citado por Sabino (2006), é em relação ao posicionamento social dessa poesia. Comparando os poemas “A mancha negra” de Sílvio Romero, e “A escravidão” de Tobias Barreto com “Os doentes” de Augusto dos Anjos, essa autora aponta para a superioridade desse último no que se refere à forma como a representação da escravidão foi realizada por ele, uma vez que, embora assumindo a postura abolicionista, os dois primeiros o fazem num tom retórico, romântico e condoreiro, enquanto o poeta paraibano o faz num tom seco, pintando uma cena de terrores em que o grotesco ganha destaque, além de assumir uma postura muito mais ousada na crítica à divindade,

#### A MANCHA NEGRA

A natureza ainda aqui sorria virgem!  
Havia pouco então que, em festival vertigem,  
O nosso mar sulcara a frota de Cabral.

Trazido pelo vento em doido temporal,  
O velho navegante, escapou às duras vagas.  
O Éden do futuro achara em nossas plagas.

[...]

Pois bem! Neste país, aqui no Novo Mundo,  
Aqui, onde o que brota e cresce e luta e aspira,  
Alenta o próprio ser do sol na imensa pira;  
Aqui, onde o viver é fitar as alturas,  
Onde não há baixeza e não se vêem planuras;  
A sórdida cobiça, adiantando o braço,  
De negro quis trajar a luz de nosso espaço;  
A pérfida avareza alevantando a mão,  
De luto nos vestiu da cor da... Escravidão!  
(ROMERO, 1883)

#### A ESCRAVIDÃO

Se Deus é quem deixa o mundo  
Sob o peso que o oprime,  
Se ele consente esse crime,  
Que se chama a escravidão,  
Para fazer homens livres,  
Para arrancá-los do abismo,  
Existe um patriotismo  
Maior que a religião.  
Se não lhe importa o escravo  
Que a seus pés queixas deponha,  
Cobrindo assim de vergonha  
A face dos anjos seus,  
Em seu delírio inefável,  
Praticando a caridade,  
Nesta hora a mocidade  
Corrige o erro de Deus!..  
(BARRETO, 1868)

#### OS DOENTES

E hirto, a camisa suada, a alma aos arrancos,  
Vendo passar com as túnicas obscuras,  
As escaveiradíssimas figuras  
Das negras desonradas pelos brancos;

Pisando, como quem salta, entre fardos,  
Nos corpos nus das moças hotentotes  
Entregues, ao clarão de alguns archotes,  
À sodomia indigna dos moscardos;

Eu maldizia o deus de mãos nefandas  
Que, transgredindo a igualitária regra  
Da Natureza, atira a raça negra  
Ao contubérnio diário das quitandas!  
(ANJOS, 1994, p. 247)

Como se percebe, no poema “Os doentes”, além do problema da escravidão ser tratado de forma mais seca, conforme já se destacou, a crítica ao divino é muito mais direta e incisiva, pois a figura divina não é representada como aquele que não se importa com o problema da escravidão, conforme se verifica no poema de Tobias

Barreto, mas é, na verdade, o grande causador de tal mal, pois, segundo o eu-lírico é Deus quem atira a raça negra na miséria e, por isso ele o maldiz. Muitos outros exemplos são dados, pela autora, no intuito de demonstrar que, embora os exemplos demonstrem que a poesia filosófico-científica do poeta paraibano não seja realmente original, dado a existência dos poetas que, antes dele, produziram esse tipo de poesia, em matéria de qualidade poética, Augusto dos Anjos foi, conforme Candido (2007), a explosão de que os poetas anteriores a ele foram apenas o rasilho, pois só ele conseguiu concretizar, satisfatoriamente, os exaltados ideais da poesia científica, consagrando-se como o nome mais competente dessa linha poética.

Pelo exposto, vê-se que o amor, no Brasil do século XIX, assume várias faces: nos discursos moralizantes, mais fortemente disseminados no início do século, assume a visão de pureza própria da visão sagrada. Na literatura romântica, observa-se uma dupla concepção, uma visão mais idealizada, compreendido como a essência da vida do indivíduo e representado, geralmente, de forma mais contida, especialmente, quando associado à figura da mulher branca, e uma visão mais sensual, considerado como sinônimo de prazer sexual, que se destaca, entre outros, conforme se viu, na representação desse sentimento associado à figura da mulher negra ou da mulata. Da segunda metade do século em diante, especialmente nas suas duas últimas décadas, com todo o panorama de desenvolvimento científico e industrial e com a urbanização crescente, além de todo o clima de efervescência sexual que vai se disseminando, o amor passa a ser menos romantizado e vai sendo mais erotizado na literatura Realista, chegando a ser considerado um sentimento patológico e fisiológico na literatura Naturalista, além de ser verificar a opção por representar, na poesia, um amor pela coletividade, como se verificou nos ideais da Poesia científica postulados por Martins Junior (1883).

Em síntese, o século XIX foi, de acordo com Priore (2011a), “um século hipócrita”, no qual o sexo foi reprimido, mas se viveu uma verdadeira obsessão por ele, vigiou-se a nudez, mas se olhou, constantemente, nos buracos da fechadura, cobriu-se o corpo, mas um erotismo intenso fixou-se na figura feminina, impunha-se regras ao casal, mas liberavam-se os bordéis.

O amor conhece, nesse século, uma visão igualmente hipócrita, inicialmente considerado um sentimento desnecessário e perigoso, aos poucos, foi sendo

romantizado, mas afastado do fator sexual, ao menos dentro do casamento e no que se refere ao feminino, pois para o homem ele frutificava em todas as suas nuances, principalmente as mais sensuais, dentro dos bordéis.

Essas manifestações hipócritas se manifestavam, ainda, no controle da leitura do texto literário, pois apesar de toda essa efervescência sexual, proibiam-se às jovens da elite, a leitura de romances considerados de leitura “imprópria” como o romance anteriormente referido, “A carne”, de Júlio Ribeiro, considerado uma leitura imoral, por tratar de questões relacionadas ao sexo. A proibição, obviamente, considerando o preconceito moralista do século XIX, restringia-se, unicamente, às mulheres.

Mudanças significativas ocorrerão, de fato, apenas no século XX, no qual a revolução sexual modificou todo um imaginário repressor no que concerne à visão do amor destituído de características sexuais. O amor passa a ser considerado o cimento das relações e os casamentos de conveniência, uma vergonha. No entanto, deve-se destacar que a ideia de amor ainda era um amor romântico, ao menos dentro do casamento, enquanto o amor erotizado, apenas tinha espaço fora dele e, só aos poucos, já nos finais do século, essa ideia foi sendo modificada, quando o amor-paixão, incluindo a ideia de prazer sexual, para os homens e para as mulheres, passou a ser valorizado.

A mudança no lugar ocupado pela mulher na vida social influenciará uma nova concepção de relacionamento a dois e, após inúmeras lutas e algumas conquistas, embora alcançadas lentamente, e não sem o enfrentamento de sólidas barreiras que persistem até os dias atuais, as mulheres passam a atuar mais na vida pública e não é mais vista como, unicamente, a “rainha” do lar, ou seja, do mundo privado. No plano do relacionamento amoroso, o diálogo passa a modelar as relações conjugais e diminui as tolerâncias em relação às infidelidades masculinas, ou seja, o modelo patriarcal passa a ser questionado cada vez mais.

O amor passa a ser o tema mais cantado nesse século, poemas, romances, modinhas, sambas, todos representavam, conforme destaca Priore (2011a), um amor de muitas faces: trágicos, irônicos, líricos, tristes, acanalhados, trocista, etc. O amor, representado entre risos ou lágrimas, consagrou-se, assim, como o tema preferido da literatura e das artes em geral, ganhando uma representação forte, pois

passa a ser concebido nada mais, nada menos, do que enquanto o senhor da vida e da morte.

Dessa forma, observa-se que a história do amor, no Brasil, passou por uma evolução que levou da ideia do amor “puro” impregnado de ideais religiosos, destituído dos vínculos com a sexualidade, no qual a proibição do prazer era enfatizada, para a ideia de valorização de um amor romântico, um amor-paixão, no qual o prazer se torna um direito. Amor e prazer se tornaram, aos poucos, obrigatórios para uma vida plena, muito embora, de acordo com a autora, atualmente, observe-se que os resultados da revolução sexual não são sempre os mais plausíveis, pois nunca se escreveu tanto sobre a banalização da sexualidade, enquanto sobre a ideia de amor mantém-se o entendimento desse sentimento como um “sentimento sutil e importante que continua a fazer sonhar, e muito, muitos homens e mulheres.” (PRIORE, 2011a, p. 321).

Diante do exposto, pode-se afirmar que, no Brasil, durante o século XIX e princípios do século XX, o sentimento amoroso assumiu diferentes perspectivas: Na literatura, influenciada pela cultura européia, pode-se verificar aproximações entre as representações européias já observadas no capítulo anterior e as brasileiras: considerado um sentimento puro e idolatrado como sentido da vida do indivíduo no Romantismo, passou a ser questionado a partir do Realismo, sendo considerado pelos escritores naturalistas, como sinônimo de mero instinto sexual, voltando a ser idealizado pelos simbolistas. No entanto, no Brasil, observa-se, como se disse, uma dupla concepção: de um lado, o amor idealizado associado à figura da mulher da elite, da mulher branca, enquanto que, quando está associado à figura da negra ou da mulata, o amor é mais claramente representado em sua relação com a questão sexual.

Na prática, se percebe que o amor é considerado, pela igreja, no início do século XIX, como um sentimento perigoso uma vez que o casamento por amor é visto como algo negativo sendo, aos poucos, considerado algo bom, vindo a ser visto como sinônimo de felicidade só nos finais do século XIX e início do século XX. No entanto, observa-se uma postura hipócrita no que se refere a vivência desse sentimento: enquanto se exalta o amor puro e a mulher casta dentro do lar, fora dele os homens vivem as delícias do amor sexual, negadas à figura feminina.



Na literatura do período, conforme já se destacou, essas múltiplas concepções foram representadas considerando-se as especificidades do sentimento amoroso no país, sempre ligado à figura feminina e, geralmente, de forma também hipócrita, no sentido de que a mulher branca era exaltada como sinônimo da beleza modelar e o amor a ela dedicado era representado como sentimento puro e contido, enquanto que às figuras da mulata e da negra coube as representações mais erotizadas, sendo retratada como objeto do amor lascivo. Diante desse contexto, busca-se observar como se dá, no “Eu”, a manifestação desse sentimento bem como observar se essa poesia dialoga, de alguma forma, com as concepções de amor predominantes aqui apresentadas.

### **CAPÍTULO III**

---

### **DO AMOR NA POESIA AUGUSTIANA: A ARQUITETURA DO AMOR NO “EU”**

Entender as concepções do amor no século XIX e início do século XX, especialmente nos contextos do Romantismo, Realismo/Naturalismo e Simbolismo, tanto europeus quanto brasileiros, permitirá partir para a leitura da poesia de Augusto dos Anjos observando se, na mesma, se pode constatar uma reafirmação dessas visões de amor que vigoraram no período: o amor idealizado do Romantismo, o materialista do Realismo, o amor puro instinto biológico do Naturalismo, o amor sagrado na filosofia cristã de Kierkegaard, o amor compaixão, na filosofia schopenhauriana, ou a rejeição pelo amor e sua relação direta com a morte, conforme se destacou no Simbolismo. Nesse sentido, se verificará se a representação do amor, nessa poesia, se assemelha às concepções de amor vigentes em sua época ou se, ao contrário, se pode observar a produção de uma postura poética diferenciada, no sentido de que, partindo do real, o autor produz um novo discurso sobre o amor, diferente daquele comumente proferido em seu meio, ao menos no que se refere ao cenário da literatura brasileira.

### 3.1 AUGUSTO DOS ANJOS: UM POETA MODERNO?

Considerada, por muitos estudiosos, como uma poética original, a poesia de Augusto dos Anjos, desde o momento da publicação do “Eu”, em 1912, causou espanto a seus leitores, como demonstram os comentários em jornais e revistas da época, a exemplo da Revista “Fon Fon” e do Jornal “Diário de Notícias” no Rio de Janeiro, nos quais se observa o impacto causado por seu estilo diferenciado, seja por seu vocabulário científico, seja por sua forte temática, em que se observa, entre outros temas, a representação da morte, da angústia e do sofrimento humano. Todavia, tanto aqueles que elogiavam essa poesia, quanto os que a detratavam, estavam de acordo quanto ao fato de estarem diante de um “caso singular”, no sentido de ser uma forma nova de escrever poesia.

Numa época em que o Parnasianismo e o Simbolismo se destacavam na poesia e poetas como Olavo Bilac, eleito o príncipe dos poetas brasileiros, em 1907, recebia todo o aplauso da sociedade por seus versos estruturalmente bem elaborados, no sentido de que, neles, se verificava a preocupação excessiva com as questões formais, o apego aos clássicos e a representação do belo, a poesia augustiana, com sua temática considerada pesada, no sentido de representar, entre

outros, os temas da angústia, da melancolia e da morte, bem como demonstrando certa liberdade nos aspectos formais, seria considerada, por muitos, inclusive por Bilac<sup>15</sup>, como uma poesia sem valor, o que demonstra o quanto a poesia augustiana estava distante dos padrões estéticos que vigoravam na época.

Com o passar do tempo, surgiram estudos que buscavam aproximar essa poética de outros escritores ou estilos literários, percebendo que sua poesia não era tão original como muitos pensavam, com destaque para os que o aproximavam de certo Romantismo tardio como destacou Candido (2007), ao se referir ao gosto pela representação da morte; do Simbolismo, conforme Almeida (1962), Muricy (1973), Barros (1974), Moisés (2004a) e Bosi (2006), os quais observaram as aproximações entre o poeta e Cruz e Souza, Baudelaire e Rimbaud; do Expressionismo alemão, conforme Freyre (1973) e Rosenfeld (1973); com o Realismo, conforme Kopke (1973); o Naturalismo, conforme Lins (1973), além dos que observam a obra augustiana como sendo uma “poética das confluências”, na qual se percebe a influência de todos esses estilos mencionados e, ainda, certo Parnasianismo no plano formal, como é o caso de Helena (1984) e Portela (1994). A originalidade dessa poética também é, acertadamente, questionada por estudiosos que observam sua filiação direta com a poesia científica produzida nos finais do século XIX, conforme aponta Fernandes (1984), Bueno (1994), Antonio (2004) e Sabino (2006) e da qual já se falou no capítulo anterior, quando se observou como o poeta recebeu a influência daquela corrente poética, sendo seu mais perfeito concretizador.

No entanto, acredita-se que, apesar de perceber a presença dessas influências, observando alguns aspectos da poesia augustiana, pode-se afirmar que essa poética as ultrapassa, bem como ultrapassa os ideais da poesia científica, apesar de ser o nome mais competente dessa corrente, podendo ser considerada como antecipadora da poesia moderna de 22 como já destacaram alguns estudiosos

---

<sup>15</sup> Conforme afirma Barbosa (1973), dias depois da morte de Augusto dos Anjos, Órris Soares e Heitor Lima caminhavam pela Avenida Central e pararam na porta da Casa Lopes Fernandes para cumprimentar Olavo Bilac. Segundo o autor, “O príncipe dos poetas notou a tristeza dos dois amigos, que acabavam de receber a notícia. – E quem é esse Augusto dos Anjos? Perguntou. Diante do espanto dos seus interlocutores, Bilac insistiu: - Grande poeta? Não o conheço. Nunca ouvi falar nesse nome. Sabem alguma coisa dele? Heitor Lima recitou o soneto: “Versos a um coveiro”. Bilac ouviu pacientemente, sem interrompê-lo. E, depois que o amigo terminou o último verso, sentenciou com um sorriso de superioridade: Era este o poeta? Ah, então, fez bem em morrer. Não se perdeu grande coisa.” (BARBOSA, 1973, p. 44).

tais como Ivo (1973), Gullar (1978), Helena (1984), Portela (1994), Mano (2002) e Arruda (2009).

Como se sabe, a lírica moderna apresenta como aspectos principais, conforme Friedrich (1991), seu aspecto dissonante, que se revela, entre outros, no contraste entre traços arcaicos, místicos e uma aguda intelectualidade, entre simplicidade de exposição e complexidade do que é expresso, na constante revelação da precisão junto com a obscuridade, na deformação e estranhamento do familiar, na subtração da distinção entre o belo e o feio, entre luz e sombra, entre próximo e distante, na fuga do sentimentalismo, na dramaticidade agressiva, na representação do grotesco, no uso poético de palavras pertencentes ao vocabulário usual ou de cunho técnico, na união metafórica do irreconciliável. Todas essas características, segundo o autor, com o objetivo de causar estranheza, surpreender o leitor, apontam para a característica maior da poesia moderna, a ruptura com a tradição, pois conforme explica esse autor,

Até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco, em que a própria lírica, embora distinta como gêneros de outros gêneros, não foi, de forma alguma, colocada acima deles. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição. A originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia. (FRIEDRICH, 1991, p. 20)

Sendo assim, a lírica deixa de ser classificada segundo os padrões tradicionais, pois abandona regras e modelos, se expandindo e passando a seguir direcionamentos indicados pelas próprias possibilidades internas da linguagem, como o ritmo, a sonoridade, a multisignificação, a elaboração criativa das imagens no poema. É na linguagem que ocorre a principal transformação na lírica moderna. Considerando esse aspecto de ruptura com o passado presente na lírica moderna e

afirmando que a modernidade é, na verdade, uma nova tradição, Paz (2013) dirá que essa tradição se diferenciará das anteriores, pois para esse autor,

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja ela; porém, desaloja-a para um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. (PAZ, 2013, p. 15).

Ainda de acordo com Paz (2013), o que distingue a tradição moderna é que sua relação com o novo é diferente das tradições antigas no sentido de que esse novo é “portador de uma dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente” (PAZ, 2013, p. 17). Nesse sentido, o novo passa a ser entendido não apenas como algo diferente, mas algo que se opõe, diretamente, aos gostos tradicionais, em outras palavras, é uma lírica da dissonância, conforme destaca Friedrich (1991), para quem os prelúdios da lírica moderna nascem na segunda metade do século XVIII, com as figuras de Rousseau, o qual passa a questionar a razão como centro da vida do indivíduo, redescobrando a vida interior como forma de evadir do mundo opressor e Diderot, cuja ideia de genialidade está ligada à possibilidade de cometer erros, bem como na ideia de que o gênio não é guiado pela razão, mas pela fantasia.

De acordo com Friedrich (1991), essa nova forma de perceber a lírica vai se desenvolver no Romantismo francês, sendo que algumas características, tais como a elevação da dor e melancolia e a perspectiva da nulidade do mundo como temáticas da lírica, será herdada pela lírica moderna que se consolida nos finais do século XIX, na poética daquele que é considerado o poeta da modernidade, Charles Baudelaire, herdeiro do Romantismo, bem como na de Rimbaud, Verlaine e Mallarmé.

Analisando a poética de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, entre outros, Friedrich (1991) destaca algumas características presentes nessas poéticas que influenciaram, de forma determinante, a lírica moderna. No caso específico de Baudelaire, poeta que influenciou todos os poetas modernos posteriores, observam-se, segundo esse autor, várias características, entre elas, a despersonalização da poesia, no sentido de a poesia não se constituir enquanto a confissão do poeta ou a

manifestação de sentimentos individuais; a desromantização da poesia, no sentido de que passa a prevalecer a lucidez sobre o sentimento, com a valorização do intelecto; a consciência da forma poética, no sentido de uma maior preocupação com a forma poemática, a negação do progresso e a propensão a cantar o noturno e o anormal; a estética do feio; o Cristianismo em ruína; a magia da linguagem e a representação da decomposição e deformação do mundo com destaque para a percepção negativa da interpretação científica do mundo.

No que se refere à magia da linguagem, Paz (2012) destaca que a célula do poema é a frase poética, definida não exatamente pelo sentido, mas por seu ritmo, ou seja, as rimas, o metro, as aliterações, paronomásias, ou seja, os recursos que permitem, ao poeta, escrever numa linguagem que, segundo Paz (2012), causa no leitor, certa sedução. Na escolha das palavras, o poeta as inova, ou seja, ele não se serve das palavras da mesma forma que o faz a sua comunidade, mas as utiliza de forma a resgatar sua natureza original, natureza que é perdida no desgaste do uso corrente, conforme fica claro nas palavras de Paz,

Quando a palavra é um instrumento do pensamento abstrato, o significado devora tudo: ouvinte e prazer verbal. Veículo de intercâmbio, ela se degrada. Nos três casos, se reduz e especializa. E a causa dessa comum mutilação é que a linguagem se torna para nós utensílio, instrumento, coisa. Toda vez que nos servimos das palavras, nós as mutilamos. Mas o poeta não se serve das palavras. É um servo delas. Ao servi-las, ele as devolve a sua plena natureza, recuperando seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Em primeiro lugar, seus valores plásticos e sonoros, geralmente desdenhados pelo pensamento; depois, os afetivos; e, por fim, os significativos. (PAZ, 2012, p. 55)

Sendo assim, quando o poeta usa a linguagem corrente, científica ou técnica ele as transforma em linguagem poética dando-lhe novos significados. Conforme se observa, na linguagem poética, é muito importante a análise do “como” o conteúdo é dito, ou seja, é necessário observar que há uma íntima relação entre o ritmo e o significado, por isso, é importante observar os elementos estilísticos do poema, sendo que, na poesia moderna, a preocupação com os aspectos formais, rítmicos, são muito mais explorados, uma vez que até mesmo os silêncios do poema dizem muito, conforme destaca o autor. Nesse sentido, as sinestésias, correspondências entre músicas e cores, ritmos e idéias, mundo das sensações que rima com realidades invisíveis, são muito presentes na poesia moderna.

Outra característica da poesia moderna é a solidão. Segundo Paz, após a ruptura entre poesia e religião, o poeta moderno está condenado a viver no subsolo da história, sem lugar na sociedade, abandonado pela religião e pela burguesia, pois é considerado como aquele que não trabalha e não produz. Sendo assim, a solidão o define. A solidão é, na verdade, segundo Paz (2012), a nota dominante da poesia atual. No entanto, sua voz representa não apenas suas dores, mas como já dito, na poesia moderna ocorre a despersonalização, pois no falar do eu-lírico, encontra-se não apenas a sua voz, mas a de toda a humanidade. Como afirma Adorno (2006, p. 67), “só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade”.

No poema, não estão representados unicamente os desejos, os conflitos, as verdades, ou emoções do poeta, ou seja, um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais, mas no fazer poético, o poeta ele deixa falar “mil vozes”, sua voz é a voz de sua comunidade, de sua nação, é a voz da humanidade diante das incertezas do mundo atual. Nesse sentido, Adorno (2006) afirma que a poesia atual se coloca como “uma forma de reação à coisificação do mundo” (ADORNO, 2006, p. 69), ou seja, ela assume um paradoxo, pois é a subjetividade objetivada, constituindo-se como um protesto contra a mecanização do mundo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes.

Considerando essas afirmações, percebe-se que na poesia augustiana é possível visualizar muitas dessas características, que revelam seu aspecto dissonante e que apontam para a sua poesia como precursora do Modernismo no Brasil. Entre essas características, destacam-se, o contraste entre traços arcaicos, místicos e uma aguda intelectualidade, no sentido de que a presença da intelectualidade na poesia de Augusto dos Anjos é facilmente observada tendo sido apontada pelos estudiosos dessa poesia, como o fez Kopke (1973) quando afirmou a concepção poética de Augusto como intelectual, bem como para Sáfydy (1973), para quem essa poesia se destaca pelo forte grau de lucidez com que o poeta representa a realidade. No entanto, observa-se que é muito comum, na poesia augustiana, o contraste entre a intelectualidade e o misticismo que se verifica, por exemplo, no poema “Os doentes”, no qual, inicialmente, o eu-lírico se apresenta como único ser pensante na metrópole vazia: “Como uma cascavel que se enroscava / A cidade dos lázaros dormia / Somente, na metrópole vazia / A minha



cabeça autônoma pensava!” (ANJOS, 1994, p. 236) sendo que, em contraste com esse eu-lírico intelectual, vê-se, no mesmo poema, a menção uma queixada de um burro que jazia aos pés da serra “Criando as superstições de minha terra”, o que demonstra que o eu-lírico mistura intelecto e superstição (ANJOS, 1994, p. 237). A presença da superstição se verifica, ainda, no poema “Tristezas de um quarto minguante” em que, sofrendo de dor de cabeça, o eu-lírico se desespera: “Diabo! Não ser mais tempo de milagre! / Para que esta opressão desapareça / Vou amarrar um pano na cabeça / Molhar a minha fronte com vinagre” (ANJOS, 1994, p. 300). Aqui, percebe-se que, embora afirme não ser mais tempo de milagre, as ações do eu-lírico apontam para a adoção da crença: amarrar a cabeça com um pano, molhá-la com vinagre.

Conforme já apontou Martins (1973), a poesia augustiana, apesar de toda a terminologia científica, apresenta um lado espiritual profundamente místico, sendo influenciada, não apenas pelas teorias filosóficas e científicas de sua época, mas também, pelo discurso religioso, com destaque para o Cristianismo. Como lembra o autor, a própria ciência do século XIX é uma ciência de natureza essencialmente mística, como se verifica nas idéias do monismo de Haeckel, que se apresenta como uma reunião entre a religião e a ciência. Em muitos poemas, se verificam esses contrastes, frutos da união entre intelecto e crença, conforme se observa no verso em que afirma “Eu, que **idolatro o estudo**” (negrito nosso) no poema “Versos de Amor”, como se verá, na análise desse poema. Embora haja uma valorização do intelecto nessa poesia, se percebe que o eu-lírico representa o ser humano como uma união de contrastes, sendo que, conforme sugere a leitura dessa poesia, se depreende que, para que haja completude, há a necessidade de considerá-los enquanto condição para uma vida plena.

Essa percepção dos contrastes da vida, talvez seja a principal característica da poesia augustiana, na qual se verifica que a vida é feita de forças que se opõem para se complementar, por isso, o eu-lírico afirma, em “Monólogo de uma sombra”, que prova o mundo “Pelas grandes razões do sentimento” (ANJOS, 1994, p. 199), demonstrando que não se pode enaltecer apenas a razão, postura comum em sua época, e negligenciar as outras formas de percepção da realidade, como o sentimento.

Outra característica dessa poesia que aponta para a presença da ruptura com a tradição é a presença do contraste entre a simplicidade da exposição e a complexidade do que é expresso. A esse respeito, conforme já apontou Gullar (1978), pode-se afirmar que, na poesia augustiana, se percebe a ocorrência a desmistificação do real, no sentido de que o poeta comunica o real através de palavras e imagens que lhe acentuam o caráter concreto, fugindo da linguagem abstratizante, tomando como base de sua obra os elementos de seu mundo, tais como ocorre quando se verifica, no poema “Gemidos de arte”, a presença da representação das lagartixas na velha casa antes habitada pelo finado Toca, homem pobre que carregava as canas para o engenho. Essas lagartixas são as testemunhas da ruína dessa casa, que representa o passar do tempo, a decrepitude, a solidão: “As lagartixas, dos esconderijos, / estão olhando aquelas coisas mortas!” (ANJOS, 1994, p. 265). Nesse sentido, se percebe que, através de elementos do cotidiano, no caso do poema, na representação de elementos simples como a lagartixa, o eu-lírico expõe um pensamento complexo que se refere à reflexão do finitude humana. De acordo com Gullar (1978), no que se refere à representação dos mistérios na existência, a poesia do poeta paraibano se destaca, pois “jamais, antes dele, na poesia brasileira, essa indagação se fizera em tal nível de urgência existencial e de expressão poética” (GULLAR, 1978, p. 18).

Também a presença da deformação e estranhamento do familiar é uma marca dessa poesia que observa em poemas como “Os doentes” em que a cidade é representada como um espaço pútrido onde se move a humanidade doente: “Começara a chover. Pelas algentes/ Ruas, a água, em cachoeiras desobstruídas / Encharcava os buracos das feridas, / Alagava a medula dos Doentes!” (ANJOS, 1994, p. 329) e, ainda, no soneto dedicado ao pai morto, no qual o eu-lírico representa a figura paterna em sua condição de cadáver em decomposição: “Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos / Roída toda de bichos, como os queijos / Sobre a mesa de orgíacos festins!...” (ANJOS, 1994, p. 270), pode-se afirmar que há a provocação do estranhamento e deformação do familiar, no sentido de que, nessa poética, o eu-lírico se afasta do que lhe é familiar, seja a cidade ou os seres humanos, incluindo entre eles a própria figura paterna, observando-os do ponto de vista analítico e destacando os aspectos mais repugnantes da realidade, através dos quais, revela a angústia diante da fragilidade da existência.

A modernidade dessa poesia pode ser percebida, também, pela subtração da distinção entre o belo e o feio e a preferência pela construção de uma estética do feio, traço característico da poesia augustiana, na qual o considerado feio e anti-poético ganha relevo de forma constante, conforme se verifica na representação do ser em decomposição, do verme, do sofrimento, da angústia, da morte, entre outros elementos frequentes em sua obra, que revelam que o poeta fugiu do temas comuns em seu tempo e não se furtou a cantar o horrível, pois, conforme afirma no poema “Minha finalidade”, uma “Predeterminação imprescritível / Oriunda da infra-astral Substância calma / Plasmou, aparelhou, talhou minha alma / Para cantar de preferência o Horrível” (ANJOS, 1994, p. 333).

Embora aponte para a presença do mais terrível mau gosto, afirmando que a poética augustiana está repleta de versos horrorosos, em que a terminologia científica estraga e violenta a perfeição da substância e da forma, Lins (1973) destaca a modernidade do “Eu”, quando diz que os temas prosaicos e repulsivos, revelados através de palavras consideradas feias e sujas, estão presentes de forma a permitir a afirmação de que sua poesia pode ser compreendida e sentida como a de um poeta contemporâneo.

Gullar (1978) destaca que, analisando a poesia brasileira das últimas décadas do século XIX e início do século XX se pode constatar “quando se chega ao “Eu”, de Augusto dos anjos, uma mudança de qualidade, um salto” (GULLAR, 1978, p. 18). Segundo Gullar, há nítidas influências do Parnasianismo na poesia augustiana, tais como a utilização do verso conciso, do ritmo tenso e da tendência ao prosaico e ao filosofante e do Simbolismo, o que se vê nas questões relacionadas à musicalidade, utilizando-se dos recursos da aliteração e certos valores fonéticos e melódicos, bem como no gosto por palavras-símbolo grafadas com maiúsculas. No entanto, conforme Gullar, esses elementos aparecem nessa poesia augustiana de forma mesclada, sendo utilizados pelo poeta livremente, sem uma preocupação formalista, sendo que, ao contrário do que se vê na poesia anterior ao “Eu”, nessa obra, verifica-se que o poeta abandonou as alturas olímpicas e as dimensões oníricas “para reencontrar a realidade banal, bruta, antipoética, que é a sua matéria” (GULLAR, 1978, p. 20).

Destacando o verso “Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques” (ANJOS, 1994, p. 145), do poema “Monólogo de uma sombra”, Gullar aponta, como

indicação da modernidade do poeta paraibano essa propensão para o banal, o feio, aspecto considerado até então, antipoético pela literatura da época na qual imperava a futilidade, uma literatura “sorriso da sociedade”, no sentido de ser julgada como a expressão de erudição e, por isso, considerada como a melhor apenas aquela poesia que refletisse os ideais da arte clássica e que representasse a realidade filtrada por metáforas que a desmaterializava e literatizava. Conforme Gullar,

Ao longo do processo poético brasileiro até Augusto dos Anjos, quase sempre o poeta ocultou o homem. Talvez por isso mesmo – mas não só por isso – é que, na obra do poeta paraibano, o homem aparece de maneira tão escandalosa, a exhibir seus intestinos, seu cuspo, sua lepra, seu sexo, sua miséria. (GULLAR, 1978, p. 25)

Conforme destaca Gullar (1978), a poesia augustiana esse homem representado de forma “escandalosa” pela poesia augustiana anuncia um dos traços da modernidade dessa poesia que é revelada, também, pelo uso poético de palavras pertencentes ao vocabulário usual ou de cunho técnico, característica apontada por muito estudiosos dessa poesia como sua marca mais forte. Nesse sentido, pode-se afirmar que Augusto inova, uma vez que ele traz uma representação mais concreta, objetivando os sentimentos subjetivos, revelando uma consciência do caráter contingente da existência. Esse caráter concreto se revela no vocabulário do “Eu”, no qual, segundo Gullar (1978), se percebe que o poeta afastou-se do convencionalismo poético de sua época se aproximando da linguagem prosaica da poesia produzida após 1922, tais como se percebe pelo uso dos seguintes vocábulos, entre os muitos elencados por Gullar: azinhavre / bexiga / cárie / debochada / escarradeira / feder / golfava / intestinos / lixo / monturo / nojenta / ovo / putrecível / querosene / Raio X / sujo / teta / urubu / vinagre / 300 gramas / 10 minutos / 1\$200.

Essas palavras, conforme Gullar, demonstram que o poeta não se afastou do cotidiano utilizando-se apenas de uma linguagem científicista, como afirmaram alguns estudos simplistas e errôneos, mas ao contrário, buscou, também, as palavras de uso corrente e não foram poucas, geralmente, mescladas com palavras eruditas, especialmente nas rimas, como quando rima “carbono” com “abandono”, no poema “Os doentes” (ANJOS, 1994, p. 243) ou “palermas” com “blastodermas”, no poema “As cismas do destino” (ANJOS, 1994, p. 217). Mesmo no uso das

palavras de cunho científico e filosófico, Gullar observa que o poeta transfigura esses vocábulos conseguindo, numerosas vezes, extrair beleza dessa terminologia.

Falando sobre o uso dos vocábulos científicos, Mano (2002) destaca que as teorias científicas, cujo conhecimento adquiriu quando cursava a Faculdade de Direito do Recife, são adaptadas de modo criativo pelo poeta, revestindo-se de lirismo e subjetividade. Essa autora fala, ainda, sobre a dissonância da poética augustiana destacando a ruptura com a estrutura tradicional feita pelo poeta, que se revela, entre outros, na liberdade de escolha das palavras, muitas vezes, de um coloquialismo vulgar como no poema “As cismas do destino”, verso em que diz “Hás de mostrar a cárie dos teus dentes / Na anatomia horrenda dos detalhes” (ANJOS, 1994, p. 221).

Ainda sobre a contemporaneidade da linguagem na poesia augustiana, Gullar se refere ao uso inovador dos adjetivos e das metáforas que o poeta criou, destacando, entre outros, os seguintes exemplos: “a miséria anatômica da ruga”, no poema “Monólogo de uma sombra” (ANJOS, 1994, p. 195), “a água arbitrária” e “as aves moças que perderam a asa”, no poema “As cismas do destino” (ANJOS, 1994, p. 220) no verso “meu fantasma de carne passageira”, e no verso “a lógica medonha dos apodrecimentos musculares”, do poema “Aos meus filhos”, (ANJOS, 1994, p. 328). Utilização de fatos comuns e das coisas materiais para exprimir sentimentos, como em “Mas um lampião, lembrava ante meu rosto, / Um sugestionador olho, ali posto / De propósito, para hipnotizar-me”, no poema “As cismas do destino” (ANJOS, 1994, p. 215), e a dessacralização de temas eternos como quando fala em “Os doentes”, sobre “as mães sem coração rogavam pragas / aos filhos bons” (ANJOS, 1994, p. 241).

Outro recurso destacado por Gullar (1987) é a presença da representação do real de forma quantitativa, consequência de sua visão filosófica, tornando frequente, nessa poesia, o uso constante de números, algarismos, alusões à matemática, à aritmética, como no verso “E aquela matemática da morte / Com seus números negros me assombrava”, do poema “Alucinação à beira-mar” (ANJOS, 1994, p. 278).

A presença do feio e do prosaísmo, elementos natos da poesia moderna, são destacados por Mano (2002), como marca da poesia augustiana que, negando o ideal otimista de “ordem e progresso”, prefere desnudar “um denso negativismo diante do homem, da matéria, do orgânico em geral, através de uma linguagem

dessacralizante” (MANO, 2002, p. 89). Como exemplo do prosaísmo na poesia augustiana, Mano (2002) destaca o primeiro verso do poema “Budismo moderno” no qual o poeta assim se expressa: “Tome Dr., esta tesoura, e...” (ANJOS, 1994, p. 224), no qual, como se observa, o poeta usa de forma inovadora, o prosaísmo da abreviatura “Dr.”. A autora destaca, ainda, o fragmentarismo das frases curtas, ao gosto da vanguarda futurista de Marinetti em exemplos como “Pego de um pau. Esforços faço. Chego / A tocá-lo. Minha’alma se concentra”, do poema “O morcego”, (ANJOS, 1994, p. 202).

Cunha (1973) destaca o uso de verdadeiros achados, considerados geniais, como, por exemplo, o uso do vocábulo “ex.:" na quadra: “Como que havia na ânsia de conforto / de cada ser, ex.: o homem e o ofício, / uma necessidade de suicídio / e um desejo incoercível de ser morto!” do poema “Os doentes” (ANJOS, 1994, p. 249), em que o estudioso destaca que esse uso é de uma audaciosa felicidade técnica. Conforme lembra Arruda (2009), o uso de “ex.:", desta forma, abreviado, é quase uma atitude iconoclasta perante o Parnasianismo vigente na época, ao qual Augusto se opunha, como ele mesmo afirmou em crônicas publicadas. Essa autora cita, ainda, outros exemplos como a visão que ironiza a lua dos parnasianos, que sempre palpita e resplandece, ou é rainha da noite, protetora dos enamorados, sendo que, para Augusto, em determinado momento, é um “paralelepípedo quebrado”, conforme se verifica no poema “Tristezas de um quarto minguante” (ANJOS, 1994, p. 300), é “lua cheia que parece sinistra”, como se vê no poema “Uma noite no Cairo” (ANJOS, 1994, p. 251) ou é “globo de louça!”, no poema “Barcarola” (ANJOS, 1994, p. 248). Conforme Arruda (2009, p. 146), “Além de modernos, esses versos trazem objetos representativos da modernidade, e não ainda muito difundidos: o paralelepípedo, o globo de louça. Não seria a imagem da modernidade destruindo a natureza?”

Outra característica que anuncia a modernidade dessa poesia é presença, nessa poesia, da despersonalização da poesia, no sentido de a poesia não se constituir enquanto a confissão do poeta ou a manifestação de sentimentos individuais, pois, como se sabe, na poesia augustiana se verifica a representação das dores, dos sofrimentos e angústias não apenas do indivíduo particular, mas do gênero humano, no sentido de que, observando as poesias do “Eu”, é possível o entendimento de que esse se refere não a um indivíduo particular, mas à humanidade, pois todas as inquietações que angustiam o eu-lírico são, na verdade,

as inquietações que angustiam o ser humano como um todo, tais como a consciência da nada do ser, da efemeridade da vida, a angústia diante da maldade e dos sofrimentos, entre outros.

Entendendo, em sintonia com a filosofia kierkegaardiana, que cada indivíduo é ele mesmo e o gênero humano, “cada indivíduo não significa senão a contiguidade na história da humanidade” (KIERKEGAARD, 1968, p. 38), considera-se, que o “Eu” pode ser compreendido como um “eu” universal e não como se referindo ao indivíduo, não sendo percebida essa poesia enquanto a representação das suas confissões pessoais, mas a manifestação dos sentimentos partilhados pelo gênero humano. Também a desromantização da poesia, no sentido de que passa a prevalecer a lucidez sobre o sentimento é uma marca da poesia augustiana que aponta para uma ruptura com a tradição. Esse aspecto pode ser visualizado, entre outros, na representação do amor em alguns poemas do “Eu”, nos quais, como se verá adiante, o sentimento é, às vezes, preterido em função do intelecto, no sentido de que o eu-lírico se propõe a pensar sobre o valor do sentimento amoroso, analisando-o de forma racional e destacando suas vantagens e desvantagens para o ser humano, como se verifica nos poemas “Queixas noturnas” em que diz “O amor tem favos e tem caldos quentes / E ao mesmo tempo que faz bem, faz mal” (ANJOS, 1994, p. 292) e “Idealismo”, no qual o eu-lírico diz “Falas de amor, e eu ouço tudo e calo! / O amor da Humanidade é uma mentira. / É. E é por isso que na minha lira / De amores fúteis poucas vezes falo” (ANJOS, 1994, p. 229).

A consciência da forma poética, no sentido de uma maior preocupação com a forma poemática e com a magia da linguagem, é outra marca dessa poesia que anuncia aspectos modernos. Conforme já observou Mano (2002), a poesia augustiana apresenta rupturas com o padrão em vigor, tanto em relação à temática, quanto à estrutura, sendo que, a constante utilização do soneto revela que esse autor buscou uma forma poética que melhor lhe servisse ao propósito de equilibrar a temática a uma forma fixa, pois a elaboração do soneto exige, conforme D’Onofrio (2003), contenção e cálculo, uma vez que, nele, se deve expressar os sentimentos com um limite de palavras. Conforme Arruda (2009) é exatamente nos sonetos que se observa, nesse autor, a sua propensão para a poesia da intelectualidade, no sentido de que nos sonetos há certa propensão para representar as idéias enquanto

que, nos poemas longos, vê-se mais a representação dos sentimentos do eu-lírico augustiano.

Quanto à estrutura, Mano (2002) aponta para o fato de que, embora o poeta abuse das formas fixas comuns ao Parnasianismo, ele se destaca por sua forte musicalidade, que se revela, entre outros, pelo uso das aliterações e assonâncias, como em “A sucessividade dos segundos/ ouço em sons do orbe oriundos” no poema “O lamento das coisas” (ANJOS, 1994, p. 309), em que a aliteração do /s/ mimetiza o som, enquanto a assonância do verso seguinte, reforça a ideia de subterraneidade.

Esses recursos, muitas vezes, são reforçados em todo o poema como no caso da aliteração do fonema /s/ no poema “Asa de corvo” ou da vogal /o/ no poema “O morcego”, ambos corroborando com a íntima relação entre som, imagem e significado, no sentido de que a pronúncia constante desses fonemas traz ao poema a presença tanto da asa, quanto do olho do morcego, esse último já destacado por Antonio (2004), conforme se verifica através do destaque dos fonemas nos sonetos,

#### ASA DE CORVO

ASa de corvoS carniceiroS, aSa  
De mau agouro que, noS doze meSeS,  
Cobre àS veZeS o espaço e cobre àS veZeS  
O telhado de nossa própria caSa...

Perseguido por todos os reveSeS,  
É meu destino viver junto a essa aSa,  
Como a cinZa que vive junto à braSa,  
Como os Goncourts, como os irmãos siameSeS!

É com essa aSa que eu faço este soneto  
E a indústria humana faZ o pano preto  
Que aS famíliaS de luto martiriZa...

É ainda com essa aSa extraordinária  
Que a Morte — a coStureira funerária —  
CoSe para o homem a última camiSa!  
(ANJOS, 1994, p. 250)

#### O MORCEGO

Meia nOite. AO meu quartO me recOLHO.  
Meu Deus! E este mOrcego! E, agOra, vêde:  
Na bruta ardência Orgânica da sede,  
MOrde-me a gOela ígneO e escaldante mOLHO.

"VOu mandar levantar Outra parede..."  
— DigO. ErgO-me a tremer. FechO O ferrOLHO



E **OLHO O** tect**O**. E vejo-**O** ainda, igual a um **OLHO**,  
Circularmente s**O**bre a minha rede!

Peg**O** de um pau. Esf**Orç**Os faç**O**. Cheg**O**  
A t**O**cá-**IO**. Minh'alma se c**O**ncentra.  
Que ventre pr**O**duziu tão fei**O** part**O**?!

A C**O**nsciência Humana é este m**Or**ceg**O**!  
P**O**r mais que a gente faça, à n**O**ite, ele entra  
Imperceptivelmente em n**O**ss**O** quart**O**!  
(ANJOS, 1994, p. 202)

Como se percebe, nos dois sonetos, as aliterações e assonâncias reforçam a presença sonora e, até mesmo visual daquilo a que se referem. No primeiro, a presença da asa de corvo se faz de maneira insistente, como a sugerir a presença do azar, do mal, na vida do eu-lírico, uma vez que o significado da asa de corvo revela esse lado do azar, reforçado pela aliteração do fonema /s/, conforme já observou Gullar (1978). No caso do segundo soneto, além de marcar presença através da sonoridade do fonema /o/, observa-se que a aliteração desse fonema sugere a presença visual do morcego como a sugerir, com base no conteúdo do poema, que os olhos do morcego estão em toda parte, o que é reforçado pelas rimas na primeira e segunda estrofes feitas com a palavra “olho”, subentendida nos vocábulos recolho, molho e ferrolho.

Mano (2002) fala, ainda, sobre o ritmo personalizado do poeta, observável, entre outros, pelo uso das átonas sucessivas, com a capacidade de estruturar versos decassílabos com apenas dois substantivos como, por exemplo, no verso “Do cosmopolitismo das moneras”, do poema “Monólogo de uma sombra” (ANJOS, 1994, p. 195), ou com apenas duas palavras como no verso “Misericordiosíssimo carneiro” do poema “A um carneiro morto” (ANJOS, 1994, p. 233). Acrescente-se, ainda, o uso excessivo dos vocábulos proparoxítonos e de termos científicos que produzem, no leitor, um efeito de encantamento, tanto pelo desconhecimento desses termos, quanto pela sonoridade provocada pelo uso dessas palavras.

É também muito comum na poesia augustiana a representação da consciência do fazer poético, temática muito explorada pelos poetas modernos. Nesse sentido, pode-se afirmar que, ultrapassando a ideia de poesia enquanto representação dos sentimentos individuais, a poesia moderna, considerada também enquanto uma “anti-lira”, cujo modelo perfeito, na literatura brasileira, se encontra na poesia do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, conforme destaca Costa

Lima (1968), costuma se ocupar do homem considerando não sua natureza psicológica, mas a prática de seu fazer poético, manifestando a lucidez do trabalho com a linguagem, em detrimento da primazia do sentimentalismo, propondo a desmistificação do poema e do lirismo usual e formulando novas formas que anunciam novas possibilidades de se compreender a poesia que não seja partindo, apenas, dos sentimentos.

Erickson (2003) já apontou para a poesia augustiana como uma poesia que se ocupa de refletir sobre o fazer poético. Tomando como base a teoria de Harold Bloom sobre a angústia da influência, essa autora aponta para a presença, na poesia augustiana, da melancolia da criatividade, no sentido de que, em poemas como “A um mascarado”, “Solilóquio de um visionário” e “Versos íntimos”, analisados pela autora, o poeta revisita a tradição poética, demonstrando sua influência e, ao mesmo tempo, a sua angústia pela consciência dessa influência, mas ao mesmo tempo, destacando a ruptura com essa tradição que se revela nas novidades dessa poética, pois, embora ainda se observe o apego às formas fixas da composição poética, se observa a dessacralização da lírica na representação da consciência do trabalho poético, bem como no desprezo pela representação do puro sentimentalismo em seus versos.

A negação do progresso é outra face da poesia augustiana que permite a afirmação da presença de ruptura com a tradição poética na obra do poeta paraibano, uma vez que, nela, vê-se que o eu-lírico critica a noção de progresso a qualquer preço, como se verifica no poema “Os doentes” em que reflete sobre a relação do progresso na concepção do homem europeu que busca, preferencialmente, o desenvolvimento econômico em detrimento dos valores humanos, como se revela na mimetização da exploração e dizimação da população indígena realizada pelo imperialismo colonial, como se vê nos versos em que diz “E o índio, por fim, adstrito à étnica escória, / Recebeu, tendo o horror no rosto impresso / Esse achincalhamento do progresso / Que o anulava na crítica da história!” (ANJOS, 1994, p. 240). Ainda nesse poema, o eu-lírico diz, se referindo, ainda, à raça indígena: “ah! tudo, como um lúgubre ciclone, / Exercia sobre ela ação funesta / Desde o desbravamento da floresta / À ultrajante invenção do telefone” (ANJOS, 1994, p. 240).

A modernidade dessa poesia se revela, ainda, na representação do Cristianismo em ruínas, pois se verifica, na obra de Augusto dos Anjos, uma relação contrastante no que se refere a representação do Cristianismo, pois, enquanto o eu-lírico, no poema “Gemidos de arte”, afirma o desejo de “ser Cristo para sacrificar-me pelos homens”, (ANJOS, 1994, p. 262) e em “As cismas do destino”, faz a seguinte ponderação: “Escarrar de um abismo noutra abismo, / Mandando ao Céu o fumo de um cigarro / Há mais filosofia nesse escarro / Do que em toda a moral do Cristianismo” (ANJOS, 1994, p. 214). Já no poema “Mistérios de um fósforo”, afirma a superioridade do animal irracional sobre a figura de Cristo: “Raciocinar! Aziaga contingência! / Ser quadrúpede! Andar de quatro pés / É mais do que ser Cristo e ser Moisés / Porque é ser animal sem ter consciência!” (ANJOS, 1994, p. 304).

Ainda que sem a referência direta à figura de Cristo, em poema como “Os doentes”, vê-se o eu-lírico assumir uma postura de enfrentamento ao deus cristão quando afirma que, em sua revolta diante da exploração dos brancos contra as mulheres negras, ele “maldizia o deus de mãos nefandas / Que, transgredindo a igualitária regra / Da Natureza, atira a raça negra / Ao contubérnio diário das quitandas!” (ANJOS, 1994, p. 247). Ora, sendo o branco europeu o principal representante do Cristianismo nas terras americanas, para quem o avanço do imperialismo colonial se justificava, entre outras coisas, pela importância da expansão da fé cristã, se pode afirmar que a revolta do eu-lírico se destina exatamente ao deus cristão. Verifica-se, ainda, o enfrentamento ao divino quando, o eu-lírico afirma a superioridade de sua poesia em relação a Bíblia, pois através dela se eternizará, conforme se percebe nesse trecho ainda do poema “Os doentes”: “Quando eu for misturar-me com as violetas, / Minha lira, maior que a Bíblia e a Fedra / Reviverá, dando emoção à pedra, / Na acústica de todos os planetas!” (ANJOS, 1994, p. 243).

A representação da decomposição e deformação do mundo com destaque para a percepção negativa da interpretação científica do mundo também é uma face da modernidade da poesia augustiana, pois embora se verifique a presença constante da terminologia científica no “Eu”, sua leitura possibilita a percepção da negação da interpretação científica do mundo, como se percebe nas palavras do eu-lírico no poema “As cismas do destino” em que, a certa altura, afirma: “Homem, por mais que a ideia desintegres, / Nessas perquirições que não tem pausa / Jamais,

magro homem, saberás a causa / De todos os fenômenos alegres! / Em vão, com a bronca enxada árdega, sondas / A estéril terra, e a hialina lâmpada oca, / Trazes, por perscrutar (oh ciência louca!) / O conteúdo das lágrimas hediondas” (ANJOS, 1994, p. 218).

Como se vê, o eu-lírico sugere que, apesar de todo o empenho do homem na tentativa de decifrar os mistérios do universo, a ciência não lhe poderá dar todas as respostas que possa decifrá-los, pois é insuficiente para explicar tudo. Nos versos do “Poema negro”, o eu-lírico reconhece que, apesar de buscar a ciência, ela não lhe é suficiente: “Para iludir minha desgraça, estudo./ Intimamente, sei que não me iludo” (ANJOS, 1994, p. 286), demonstrando que apesar de se dedicar ao “estudo”, o eu-lírico tem consciência de que essa busca por iludir sua desgraça é vã, sugerindo que ele não pode considerar a existência apenas através do ponto de vista da racionalidade.

A negação da explicação científica do mundo pode ser observada, ainda, no poema “Monólogo de uma sombra”, quando o eu-lírico afirma a loucura do “Filósofo Moderno” que “Quis compreender, quebrando estéreis normas, / A vida fenomênica das formas, / Que iguais a fogos passageiros, luzem.../ E apenas encontrou na matéria gasta, / O horror dessa mecânica nefasta, / A que todas as coisas se reduzem! [...] E foi então para isto que esse doudo / Estragou o vibrátil plasma todo, / À quisa de um faquir, pelos cenóbios?!... / Num suicídio graduado, consumir-se, / E após tantas vigílias, reduzir-se / À herança miserável dos micróbios” (ANJOS, 1994, p. 196-7).

Como se vê, o eu-lírico sugere que, diante da efemeridade da existência, de nada adianta os “loucos” esforços, da filosofia e da ciência, por buscar explicar, de forma racional, os mistérios da vida, uma vez que os mesmos são insuficientes para desvendá-los.

Por fim, a solidão do poeta é outra característica da poesia augustiana que permite a afirmação da obra do poeta paraibano como sendo inovadora no sentido de romper com a tradição poética e anunciar o modernismo na poesia, pois, como se sabe, inúmeras vezes, se percebe a representação da solidão da figura do poeta nessa poesia. No poema “Os doentes” o eu-lírico é aquele que está sozinho a pensar sobre a humanidade doente: “Somente, na metrópole vazia, / Minha cabeça autônoma pensava” (ANJOS, 1994, p. 236). No poema “O poeta do hediondo”, o eu-

lírico augustiano afirma: “Eu sou aquele que ficou sozinho / Cantando sobre os ossos do caminho / A poesia de tudo quanto é morto” (ANJOS, 1994, p. 330). A solidão na poesia augustiana já foi destacada por Barros (1974) quando, comparando o “Eu” com “As flores do mal” de Baudelaire, afirma que, apesar de perceber similaridades entre esses dois poetas, se percebem também divergências, pois, enquanto, em Baudelaire, se pode observar a presença da figura feminina na representação da mulher amada, em Augusto, percebe-se que o eu-lírico está sempre só.

No entanto, é importante destacar que, apesar dessa solidão, a voz do poeta, conforme destaca Adorno (2006), é a voz da humanidade, no sentido de que, como se falou anteriormente, nos poemas, não estão sendo representados, unicamente, os desejos, os conflitos, as verdades, ou emoções do poeta, ou seja, um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais, mas, no fazer poético, ele deixa falar “mil vozes”, sua voz é a voz de sua comunidade, de sua nação, é a voz da humanidade diante das incertezas do mundo.

Como se percebe, a crítica tem observado os aspectos da poesia augustiana que apontam para o anúncio da modernidade nessa obra. Esses aspectos, reveladores de uma preocupação pela ruptura com a tradição, se verificam, também, na forma como o amor é representado, embora a fortuna crítica do autor assuma, em relação à presença do sentimento amoroso, diferentes e contrastantes posicionamentos.

### 3.2 O LUGAR DO AMOR NA FORTUNA CRÍTICA DE AUGUSTO DOS ANJOS

Considerada, principalmente, enquanto a poética da morte, da dor, do sofrimento, da tristeza, do grotesco e da melancolia, entre outros estereótipos negativos, a obra augustiana, mesmo após um século de sua publicação, ocorrida em junho de 1912, é, ainda hoje, apontada como sendo uma obra essencialmente pessimista na qual, de acordo com alguns de seus críticos, um tema está ausente: o amor.

No entanto, apesar de muitos críticos dessa obra destacar a ausência do tema amoroso nessa poesia, a exemplo de Órris Soares (1973), Almeida (1962), e Daniel (2010), entre outros, a leitura do “Eu” permite observar que o amor não é um

tema realmente ausente, como pensa parte dessa crítica. Na verdade, a presença do tema amor no “Eu” é, do ponto de vista quantitativo, uma presença marcante: São 14 poemas presentes nessa obra nos quais há referências diretas ao vocábulo “amor”, considerando-se, além do substantivo, as formas verbais “amar”, “amo”, “amou” e “amamos”, a saber: “Monólogo de uma sombra”, “As cismas do destino”, “Idealismo”, “Último credo”, “Vozes da morte”, “Contrastes”, “Gemidos de arte”, “Versos de amor”, “Ill soneto dedicado ao pai”, “Vandalismo”, “A ilha de Cipango”, “Queixas noturnas”, “Insônia” e “Barcarola”, totalizando, aproximadamente, 25% dos poemas do Eu, sendo que, em dois deles, o amor figura enquanto tema principal, a saber: os poemas “Versos de amor” e “Idealismo”.

Sendo assim, observa-se que há uma lacuna no que se refere ao lugar desse tema na fortuna crítica do poeta, lacuna essa que a presente pesquisa pretende preencher ao se debruçar sobre a representação desse tema no “Eu”. Não que os estudiosos dessa obra não tenham observado, como se verá adiante, a presença, nela, da representação desse sentimento, mas os que perceberam o manifestaram apenas superficialmente, não existindo, até o momento, um trabalho mais aprofundado que tenha se detido na análise do amor nos poemas do poeta paraibano.

Como se sabe, o “Eu”, de Augusto dos Anjos, completou seu centenário de existência com uma vasta fortuna crítica. São inúmeros os trabalhos publicados sobre a poesia augustiana, os quais enfocam os mais variados temas: Além dos inúmeros estudos que enfocam o pessimismo reinante nessa obra, com destaque para os que se debruçaram sobre a doença, o grotesco, da morbidez, a angústia, a melancolia e a morte, tanto do ponto de vista da análise biográfica, quanto considerando apenas a questão estética, temas largamente abordados pela crítica, tem-se estudos explicativos sobre as terminologias científicas usadas nessa poesia, a análise de relação entre a poesia augustiana e o Simbolismo, estudos comparativos enfocando as aproximações e diferenças entre a poesia de Augusto dos Anjos e a de Baudelaire, Rimbaud, Antero de Quental, Florbela Espanca, Mário de Sá Carneiro, Alfredo Pimenta e com os poetas expressionistas alemães, entre outros.

Tem-se estudos que tratam, ainda, dos aspectos cientificistas de sua obra, sua relação com a Poesia Científica, as particularidades formais de sua arte, a

popularidade de sua obra, a análise de seu estilo, de seu léxico, da influência do Cristianismo, da representação da figura materna, do humor, da estética dissonante, da alegoria, da ironia, da carnavalização, da modernidade de sua obra, das relações entre sua arte e as condições sociais de seu meio, da representação de uma cosmologia do “Eu”, da jocosidade e ludismo, entre outros. Além desses estudos, que se debruçam sobre essa poesia, seja fazendo a ponte do texto com a vida do poeta, seja restringindo-se, unicamente, ao texto, tem-se, ainda, algumas biografias sobre o autor, tais como “Augusto dos Anjos e sua época” de Humberto Nóbrega (1962), Poesia e vida de Augusto dos Anjos de R. Magalhães Junior (1978) e “Augusto dos Anjos, Uma biografia”, de Fernando Melo (2001), além de um estudo específico sobre a sua fortuna crítica, realizado por Gemy Cândido, em 1981, intitulado “Fortuna crítica de Augusto dos Anjos”.

No entanto, como já perceberam muitos de seus críticos, a exemplo do Erickson (2003), no atual momento, existe uma carência de estudos em torno da obra do poeta, pois se observa que a fortuna crítica sobre o autor ainda é pequena, não em quantidade, mas em nível de profundidade de interpretação dos poemas uma vez que, a maioria dos poemas, ainda se encontra sem interpretação completa e muito da crítica de Augusto não pode ser considerada crítica no sentido profissional, pois, nela, a interpretação da poesia está, geralmente, a serviço da biografia do poeta.

No que se refere à representação do amor nessa poesia, a carência é, ainda, mais acentuada, no sentido de que poucos são os estudiosos que se debruçaram sobre esse tema sendo que não há, até o presente momento, nenhum estudo mais denso que se dedique, exclusivamente, à representação do amor na poesia augustiana.

Entre os estudiosos que falaram sobre essa representação nessa poesia está Fontes ([1912] 1994),<sup>16</sup> um de seus primeiros críticos, que, em 16 de julho de 1912, apenas quatro dias após a publicação do “Eu”, escrevendo para o jornal carioca

---

<sup>16</sup> Com o intuito de demonstrar ao leitor as datas de publicação dos artigos originais, demonstrando como, ao longo dos anos, o amor foi entendido pela fortuna crítica augustiana, adotou-se essa formulação de referência na qual consta entre colchetes, a data de publicação do texto original e, em seguida, a data da publicação deles nas coletâneas “Textos críticos” sob a organização de Afrânio Coutinho e Sônia Brayner (1973) e na coletânea inclusa na “Obra completa de Augusto dos Anjos” organizada por Alexei Bueno (1994).

“Diário de Notícias”, faz a acertadíssima afirmação: “o livro de Augusto dos Anjos depende de muitas leituras. A primeira estonteia, a segunda entusiasma, a terceira sensaciona, a quarta encanta e conduz, não raro, à lágrima e ao êxtase.” (FONTES, [1912] 1994, p. 50). Especificamente sobre o amor, dirá que, embora, para muitos, poesia e amor sejam consideradas duas entidades congênicas e complementares e um poeta sem amor seja visto como um sacerdote sem fé, o poeta paraibano “quase não trata do tema a não ser “do amor-solidariedade, do amor-científico, a atração, a gravitação” (FONTES, [1912] 1994, p. 51).

Sobre o amor, o amigo Órris Soares ([1920] 1973), afirma, “na poesia de Augusto nota-se a ausência de uma clave: - a do amor, com os seus sustentidos e trêmolos. Nas cordas do seu alaúde nunca estremeceu o som da volúpia [...] Nada de encantos de dama entreflorindo-lhe os versos. O amor, seiva e fronde da vida, não lhe tirou uma lágrima” (SOARES, ([1920] 1973, p. 117).

Também Gilberto Freyre ([1924] 1973), toca no tema amor na poesia augustiana afirmando que o poeta do “Eu” escreve sem amor pelas coisas que representa. Esse autor afirma que a poesia de Augusto não é toda emoção, mas sim pensamento. Nesse sentido, afirma que o poeta não demonstrou, em seus versos, “nenhum amor pela natureza tropical” que o queria sensual, musical e voluptuosos, nem mesmo o engenho materno sobre o qual escreveu “quase sem amor”.

O único momento em que, segundo o autor, se observa o amor na poesia augustiana é quando fala sobre o pé de tamarindo que ficava no engenho. Já o sexo, relacionado ao amor é, conforme Freyre, considerado como um dos aspectos mais sujos e tristes da vida na poesia augustiana, aparecendo sempre de forma negativa,

Em seus poemas o sexo aparece sempre manchado de culpa. Parece que encontrou desde menino nessa suprema manifestação de vitalidade um gosto áspero e amargo do veneno. Em uma de suas poesias ele diz que o amor nos deixa sempre decepcionados. Contudo o gosto por cenas lascivas e eróticas que irrompe às vezes de seus poemas denuncia o seu sadismo ou antes o seu masoquismo (FREYRE ([1924] 1973), p. 139)

Como se vê, o autor faz uma associação direta entre o amor e o sexo na obra de Augusto, afirmando que ambos são vistos de forma negativa. Observa-se, ainda, que o autor associa essa visão pessimista à própria vida do poeta, o que se depreende da frase “Parece que encontrou desde menino nessa suprema



manifestação de vitalidade um gosto áspero e amargo do veneno.”, presente no trecho acima e em muitos outros trechos presentes em seu texto, visão muito comum aos primeiros críticos do poeta.

Torres (1973), afirma que há, nessa poesia, uma ausência absoluta da tecla erótica o que torna o poeta extremamente destacado do seu meio. Conforme esse autor, o poeta “não cria no amor. Por isso não o decantava. Fenômeno inexplicável num homem nascido sob as ardências do nosso clima bárbaro e numa terra em que o amor é a nota predileta da musa indígena” (TORRES, [1941] 1973, p. 98-99).

Para esse autor, a explicação se encontra no pessimismo que se verifica na obra de Augusto, um pessimismo leopardiano que o faz exaltar a morte e rejeitar a vida e, conseqüentemente, ter, pelo amor, o mais profundo desprezo, pois “É pelo amor que se perpetua a Vida; logo, deve detestar o primeiro, que é um “meio”, quem detesta a segunda, que é um fim.” (TORRES, [1941] 1973, p. 103) Era “perfeitamente lógico”, para esse autor, que, no “Eu”, se verificasse um desprezo pelo amor, justificado pelo pessimismo reinante na obra.

Grieco ([1941] 1973), falando sobre a presença de certa ternura na poesia augustiana, comenta que “entre os sonetos há no mínimo meia dúzia que são das mais puras melodias saídas em qualquer tempo da alma brasileira, e repassadas de uma ternura que chega a doer-nos o coração, com algo de dulcíssima punhalada” (GRIECO, [1941] 1973, p. 146). O autor lista os poemas “O Morcego”, “A Ideia”, “Debaixo do tamarindo”, “Budismo Moderno”, “Asa de corvo”, “Uma noite no Cairo”, “Ricordanza della mia gioventu”, “A árvore da serra”, “Eterna mágoa”, “Versos íntimos”, e “Idealismo” como exemplos em que se verifica a presença dessa ternura. Sobre esse último soneto, o autor afirma que, nele, o poeta demonstra uma desdém “pela esmola precária do amor carnal que acaba em sepulcro e esqueleto, e amor a um outro amor que não passa porque é ideal transcendente a Platão e Petrarca” (GRIECO, [1941] 1973, p. 147).

Medeiros e Albuquerque ([1941] 1973), afirma que Augusto dos Anjos é, em seu pessimismo, superior a todos os poetas de todos os tempos, e que o poeta teve vergonha de cantar, em seus poemas, certos sentimentos íntimos. Especificamente sobre o amor, o autor afirma: “Esse rapaz, morto aos 29 anos, após uma vida que foi antes uma prolongada agonia, não deixou versos de amor. A única poesia, que precisamente tem esse título “Versos de amor”, diz...(segue a primeira estrofe do

poema)” (MEDEIROS e ALBUQUERQUE, [1941] 1973, p. 157). Além do equívoco cometido ao afirmar que o poeta morreu aos 29 anos quando, na verdade, foi aos 30, percebe-se que o crítico também erra ao afirmar que a vida do poeta foi uma prolongada agonia, pois já se sabe que a vida de Augusto não foi a tragédia pintada por seus primeiros críticos: o poeta não foi nem tuberculoso, nem doente mental, como disseram na época. Em relação ao amor, se pode dizer que embora só se verifique no “Eu” um poema com esse título, o tema aparece, como se verá adiante, em outros poemas. Destaque-se ainda que, em seu estudo, o autor apresenta apenas uma estrofe para corroborar com a visão pessimista do poeta diante do amor, quando na leitura do poema completo se pode compreender a sugestão de uma visão positiva em relação ao amor transcendente, visto em oposição ao amor erótico, como se verá adiante.

Milano ([1941] 1973), compreendendo que o poeta era um obcecado pelo próprio eu, afirma, a certa altura, que, em sua poesia, se percebia a presença de um ódio ao amor das companheiras ideais da vida, sem mais esclarecimentos.

José Lins do Rêgo ([1942] 1973), nas palavras iniciais de seu artigo, comentando o livro de Nobre e Mello, sobre o “Eu”, diz: “Há qualquer coisa de profundo, de sério, de muito sério, no jovem paraibano que é hoje, um poeta popular no Brasil sem ser um poeta do amor, sendo um poeta, ao contrário, mais da morte do que da vida”. (RÊGO, [1942] 1973, p.167).

Bandeira ([1944] 1973), dos autores até agora vistos, é quem se detém mais no tema, ao afirmar que os primeiros críticos de Augusto notaram, logo, a completa ausência de poemas de amor em sua obra e fazer a seguinte correção: “Entenda-se o amor carnal, que para ele era uma mentira, não era amor, não passava de comércio físico nefando” (BANDEIRA, [1944] 1973, p. 168). O poeta pernambucano mostra trechos de poemas do “Eu” em que Augusto dos Anjos tratou do tema tais como “Versos de amor” e “Queixas noturnas” para demonstrar que o poeta negou o amor carnal, mas tratou de outra espécie de amor, que Bandeira chama “amor amizade verdadeira”, afirmando em seguida,

Êste amor “amizade verdadeira” encontrou-o o poeta no casamento e não deu mais atenção ao outro senão para estigmatizá-lo. Dêste amor amava os seus – os pais, a mulher, os filhos, e em relação a estes sofria de lhes deixar a herança horrenda da carne, só consolado com pensar que em épocas futuras haveriam de ser “no mundo subjetivo minha continuidade emocional”. Amor de todas as criaturas sofredoras – dos doentes, das

prostitutas, do pobre Tôca, “que carregava canas para o engenho”. Da sua ama-de-leite; dos animais – do corupião, preso em sua gaiola como a alma do homem na podridão da carne, do cão “latindo a esquisitíssima prosódia da angústia hereditária de seus pais!”, do carneiro abatido para satisfazer a fome necrófila do homem (a fome, “o barulho de mandíbulas e abdomênes” enchia-o de desprezo por tudo isso, dava-lhe “uma vontade absurda de ser Cristo, para sacrificar-se pelos homens!”); o amor das árvores da serra, do tamarindo do engenho, a que se refere em vários poemas; o amor até das coisas materiais, detidas “no rudimentarismo do desejo”, gemendo “no soluço da forma mais imprecisa... da transcendência que se não realiza... da luz que não chegou a ser lampejo...; e acima de tudo o amor às “claridades absolutas”, da “Verdade, da Soberana Idéia imanente, da Arte, única cidadela contra a Morte, contra “as forças más da Natureza”. (BANDEIRA, [1944] 1973, p. 169)

Bandeira parece compreender que o amor, embora seja mais amizade (“amor amizade verdadeira”, diz Bandeira), permeia toda a obra augustiana sendo uma presença mais constante no “Eu” do que a crítica costumou afirmar.

Embora pareça confundir vida e obra, ao se referir ao casamento do poeta, a representação do amor na poesia augustiana é ampliada de forma profunda por Bandeira uma vez que, pela sua ótica, o amor pela família, pelas criaturas sofredoras e até pelas coisas materiais, está presente nessa poética.

Lins ([1947] 1973), destacando a predileção de Augusto dos Anjos sobre o tema da morte, chamando essa poesia de “poesia das coisas mortas”, afirma que “Do amor, assunto real ou imaginário em quase todos os poetas, ele não cogita por não acreditar sequer na sua existência” (LINS, [1947] 1973, p. 195). Esse autor cita, para corroborar com sua afirmação, a primeira estrofe do soneto “Idealismo”, fazendo uma ressalva, em seguida, ao afirmar que o autor do “Eu” ama o coveiro, e que exprime este sentimento “com arrogância e numa espécie de desafio”. (LINS ([1947] 1973, p. 195).

Farias ([1956] 1973), afirma que, nessa poesia, é o desprezo pela matéria “em função da participação integral do espírito no Todo, caracterizado pelo sentido órfico” que justifica que o poeta afirme não amar como os homens amam, pois “o amor físico, muito embora não fosse ele um cenobita e normalmente exercesse a vida, com casamento e filhos, não o interessava do ponto de vista poético. O amor deveria ser outro: “Pois é mister que para o amor sagrado, / O mundo fique imaterializado” diz em “Idealismo” (FARIAS, [1956] 1973, p. 277). Mais uma vez, vê-se a confusão entre vida e obra, confusão ainda na informação sobre amor na poesia augustiana, afinal, o autor não fecha a questão não deixando claro se não há

interesse sobre o tema, nessa poesia, ou se há interesse, mas sob um ponto de vista diferente. Esse outro amor a que se refere, também fica em aberto.

Destacando o fundo trágico na poesia de Augusto dos Anjos representado pelo tormento de seu destino individual e na não aceitação da impiedade do tempo e da vida como potência criadora, Kopke ([1958] 1973), afirma que vem, daí, a ausência de amor na maioria dos poemas e sonetos desse poeta onde reinam, apenas, os frutos da morte.

Damasceno ([1959] 1973), apesar de falar sobre a presença de um lirismo na poesia augustiana, que se revela em poemas como “Vandalismo”, “Ricordanza della mia gioventú” e nos dois primeiros sonetos dedicados ao pai, afirma que há, nessa poesia, um desprezo pelo cotidiano, uma revolta contra o mundo e uma descrença amorosa.

Martins (1959), analisando a relação entre a poesia augustiana e as teorias científicas do século XIX, traça todo um panorama, explicando as teorias mais presentes na poesia de Augusto dos Anjos e, sobre a temática amorosa, é taxativo quando afirma que “seus versos não celebram o amor” (MARTINS, 1959, p. 18).

Almeida (1962) trata do tema do amor destacando a aversão do poeta pelo tema, comparando-o, inclusive no que se refere ao desdém manifestado por esse sentimento, ao poeta Rimbaud, afirmando que se verifica uma postura comum no que diz respeito à representação negativa do amor na obra de ambos. No entanto, enfatizando muito mais a vida que a obra do poeta, pois parte da ideia de que, na vida, o poeta paraibano teve uma grande desilusão amorosa que culminou no assassinato da amada e, conseqüentemente, do filho que essa esperava, a mando de sua mãe que não queria que o filho casasse com uma moça de família simples, sendo que, segundo o autor, é nesse acontecimento trágico que estaria a explicação para a aversão do poeta em relação ao amor e, conseqüentemente, para a forma negativa como essa representação aparece na poesia augustiana. Nesse sentido, sua aversão revela o desejo do poeta que “deriva o pensamento para o lado oposto da imagem triste que o assedia” (ALMEIDA, 1962, p. 46).

Nóbrega (1962) fala sobre o amor tanto na vida, quanto na poesia de Augusto dos Anjos. Sobre a arte, diz que a sua musa era revoltada contra o amor, especialmente o amor não duradouro, mas deixa claro que sua musa não nunca se manifestou contrária ao amor do casamento, pois o poeta apenas se coloca contra

“o amor que não recebeu o banho lustral da legalidade ou a unção santificante da igreja” (NÓBREGA, 1962, p. 158). Sua lira, conforme esse autor, representa verdadeira prevenção contra amores fugazes, interrompidos pela instabilidade das amadas. Afirma, ainda, que em seu versejar, o poeta “condenava a volubilidade das namoradas com o mesmo pesar com que lamentava a morte prematura de alguma delas.” (NÓBREGA, 1962, p. 157). Para esse autor, essa “formosa e encantadora condenação” constitui um dos pontos mais elevados de poesia augustiana, “O pássaro ferido entoando gorjeios mais belos.” (NÓBREGA, 1962, p. 157). Destaca o amor que o poeta manifesta em seus versos, tanto pelo filho nascido morto, quanto pela figura paterna, passando, em seguida, a falar sobre o indivíduo amoroso que fora o próprio poeta. Sobre o “lamento pessimista” no poema “Queixas noturnas” “Não sou capaz de amar mulher alguma / Nem há mulher talvez capaz de amar-me”, esse autor comenta que são, provavelmente, o resultado, de alguma ingratidão feminina, revelando, “Talvez o malogro no primeiro amor” (Nóbrega, 1962, p. 160).

Nóbrega (1965) caracteriza o poeta como cerebrotônico, ou seja, como sendo totalmente cerebral enquanto poeta, lhe negando qualquer tendência afetiva, um escravo do pensamento e fascinado pela ideia, a quem,

A luz inerte e fria da razão impregnava-lhe toda a vida interior, ressecando-lhe todas as fontes de emotividade. Mesmo as suas emoções mais puras se mostram racionalizadas como resfriadas por essa luz hiperbórea que enchem as solidões geladas de seu espírito. O EU é puro cerebralismo, obra de cerebral, estanque às emoções, vivendo a vida seca e fria das abstrações. Não se sente nele a nota da afetividade, daquele cáldo tom emocional, que é a essência mesma da poesia. (NÓBREGA, 1965, p. 59)

Negando a essa poesia qualquer possibilidade de representar emoções, o autor concluirá que “quando ensaia o poeta a tecla afetiva, a nota soa falsa, desafinada, como nos poemas “Versos de Amor”, “Mater” e nos sonetos sobre a morte do pai e do filho”, em que se percebe que o poeta “rasteja em considerações banais sobre o amor e a maternidade, falando em tom professoral, como se dando uma aula a respeito”. (NÓBREGA, 1965, p. 59).

Lira Filho (1966, p. 74) destaca “a desconfiança na solidariedade afetiva do amor ou na influência que possa exercer sobre o destino dos seres humanos” que o eu-lírico augustiano manifesta, com frequência, em seus poemas. Destaca, ainda, que o poeta trata do amor de forma singular, pois o inspira apenas o amor que não é

frívolo, o que comprova mostrando trechos dos poemas “Versos de Amor” e “Idealismo”.

Spencer ([1967] 1973), parte da ideia de que, na poesia de Augusto dos Anjos, tem-se uma visão realista da vida, própria de quem, segundo o autor, não pode se enganar e aceita o mundo, o homem e os grupos humanos como eles realmente são. Nesse sentido, o poeta despreza os cânticos apolíneos e dionisíacos encarando os “problemas magos da humanidade” com absoluta objetividade. Por isso,

[...] o amor foi por ele estudado cientificamente, como aliás todos os demais sentimentos. Viu na maior parte das vezes um impulso animalesco ser elevado à condição de função superior e quase divina do homem. O amor-heterismo, megalomaniaco, exclusivista, para Augusto dos Anjos era um resquício de barbárie, um impulso vulgar, um ídolo frágil que o tempo e outros agentes se encarregam de arruinar. O amor verdadeiro, concebido como faculdade psíquica, necessário é seja superior às vicissitudes da vida, fundamente-se numa universalidade e brote do indivíduo para a humanidade, e que da humanidade o indivíduo retire o indispensável a manutenção de um equilíbrio moral, sem o qual a espécie humana em nada se diferenciaria das demais. (SPENCER, [1967] 1973, p. 363).

Como se percebe, para esse autor, Augusto trata desse sentimento de forma científica, separando o que é puro instinto sexual, do sentimento verdadeiro considerado como um sentimento superior, não individual, mas coletivo.

José Américo de Almeida ([1971] 1994), em artigo intitulado “A ciência faz um poeta” no qual discorre sobre a poesia intelectual de Augusto dos Anjos, afirma, a certa altura, que a poesia do bardo paraibano era o que estava dentro dele, “Se fosse amor, seria lirismo, mas só teve um amor, para casar.” (ALMEIDA, [1971] 1994, p. 43). Em seguida, o autor faz referência também a uma ligação secreta de Augusto com outra jovem, citando o nome de Horácio de Almeida (1962) e sua obra “Augusto dos Anjos: razões de sua angústia”, mas descambando para o biográfico.

Comparando Augusto dos Anjos a Baudelaire, Barros (1974) destaca que apesar de muitas aproximações entre eles, a forma negativa que representam o amor, comparado, por exemplo, a um colchão de agulhas pelo poeta francês e a uma cana azeda, pelo poeta paraibano e ainda, na estigmatização da meretriz em quem simbolizam a mulher, esses poetas se distinguem por alguns pontos, entre eles, o fato, já comentado, de que, na poesia de Baudelaire, existe a figura da mulher amada, enquanto que na de Augusto o eu-lírico está sempre só; na de

Baudelaire, o eu-lírico é lascivo, orgíaco, na de Augusto, um misógino confesso “Não sou capaz de amar mulher nenhuma” (ANJOS, 1994, p. 293).

Faé (1975), tomando como base a 30ª edição do “Eu”, na qual se encontra toda a obra poética do autor, considerando, além dos poemas publicados em 1912, outros, posteriormente acrescentados, recebendo a denominação de “Outras poesias”, mais os chamados “Poemas esquecidos”, analisando o estilo do poeta, afirma que, no que se refere ao uso do verbete amor, nessa obra, se verifica que foi usado sete vezes com iniciais maiúsculas não sugerindo grandes emoções, mas “apenas ingrediente normal, como quaisquer outros, tornando o homem um ser completo” (FAÉ, 1975, p. 76). O autor exemplifica com um trecho do soneto “Contrastes”.

Apenas nos poemas “Viagem de um vencido” e “Anseio” é que o crítico vê certos “laivos de lirismo oculto” e “as sutilezas coloridas do Amor-afeto”. No entanto, Faé afirma que é no soneto “Idealismo” em que o poeta paraibano extravasa “tudo o que sente em relação ao amor, num desencanto sem remédio, desiludido e amargurado, [...] o vocábulo amor, com minúscula, é repetido seis vezes além de amores e amá-lo” (FAÉ, 1975, p. 77).

As colocações de Faé são equivocadas, uma vez que, uma observação mais atenta aos poemas, revela que o número de vezes em que o vocábulo amor aparece grafado com inicial maiúscula é, na verdade, 14, sem contar as vezes em que aparece nos títulos dos poemas como “Versos de Amor”, “A Fome e o Amor”, “Amor e Religião” e “Amor e Crença”, o que totalizaria 18 ocorrências. Considerando que os vocábulos abstratos destacados com iniciais maiúsculas, formas absolutizadas, usadas pelos poetas simbolistas, são utilizados no intuito de destacar as ideias representadas por tais vocábulos, compreende-se que desconsiderar o número exato dessas ocorrências acaba não permitindo uma análise satisfatória da importância dessa presença nessa poesia. Além disso, afirmar a presença ou a ausência de emoções, tomando por base apenas as vezes em que esse vocábulo foi usado com inicial maiúscula é uma visão um pouco reducionista, pois, em muitos outros poemas se verifica que o poeta traduz o sentimento amoroso, mesmo usando o vocábulo amor com iniciais minúsculas, como em “Idealismo”, citado pelo crítico e “Versos de Amor” em que o amor é tema principal. Acredita-se que seja importante,

ainda, observar o uso das flexões verbais “amo”, “amou”, “amei” através das quais também se pode verificar a representação das emoções.

Gullar ([1975] 1978), discorrendo sobre a modernidade poética de Augusto dos Anjos, fala que, nesse poeta, para quem o cotidiano inclui a morte como fenômeno material, a expressão do amor, assim como da ternura, se defronta com uma realidade bem mais que banal, destacando os sonetos ao filho morto e ao pai morto, nos quais, segundo Gullar, o horroroso do tema da decomposição humana dificulta a percepção da expressão de amor que contém, bem como o valor poético dos versos, nos quais se verifica,

O propósito de mostrar a morte como fato real, situado, e de fazer desses objetos repugnantes – os cadáveres do pai e do filho – a expressão de um sentimento sublime. Ou melhor, de não se negar, em nome da delicadeza poética, a exprimir a realidade: aqueles corpos podres são seu pai e seu filho, objetos de seu amor. (GULLAR, [1975] 1978, p. 38)

Sendo assim, a presença do amor, nessa poesia, se faz de acordo com a proposta moderna de sua arte, sem descambar para um romantismo piegas, mas apresentando-se de forma a revelar sua força, mesmo diante da morte.

Helena (1984), na conclusão de seu livro, afirma que na poesia de Augusto dos Anjos, “fenômeno prematuro e isolado em seu tempo”, se observa que o poeta “desenvolve um caudal de imagens e visões, arrastadas pelo êxtase de amor e mágoa, e conduzidas por um irresistível fluxo de invenção verbal” (HELENA, 1984, p. 119). Nenhuma palavra a mais sobre o amor se verifica no texto, nenhuma explicação, nem mesmo uma exemplificação sobre o “êxtase de amor” revelado, segunda ela, na poesia augustiana.

Viana (1994), ao fazer sua leitura psicanalítica de base freudiana da melancolia na obra augustiana, aponta para a existência, nessa obra, de uma reiterada negação do erotismo, própria, segundo o autor, do melancólico, que nutre verdadeiro horror ao prazer sexual. A relação entre sexo e prostituição é comum nesse poeta, para quem, conforme Viana, “o vício aparece como um disfarce para a impotência, um decalque mórbido e derrisório da nossa insuficiência em viver o verdadeiro prazer – ou, mais propriamente, o verdadeiro amor” (VIANA, 1994, p. 72). O amor carnal, conforme Viana, seria negado pelo eu-lírico pelo fato de que, associado diretamente à procriação da espécie, o sexo seria o perpetuador dos vícios, a repetição de um erro humano ancestral que traz a culpa ao eu-lírico.



Nesse sentido, o amor carnal se confunde, ainda, com a prostituição, como comércio físico. Sendo assim, o poeta troca o desejo físico por anseios intelectuais e espirituais, opondo, ao amor carnal, um sentimento imaterial, pois “só num plano de imaterialidade, de renúncia à carne, torna-se possível o amor” (VIANA, 1994, p. 74). Enquanto despreza o desejo carnal, o poeta idealiza o amor e se orienta, conforme esse autor, “para um ideal de pureza que toca as raias do sagrado” (VIANA, 1994, p. 75). Analisando o uso dos conectivos na linguagem do poema “Versos de Amor”, Viana afirma que esse uso sugere que poeta fala de amor em sua obra, mas por uma ótica eminentemente cerebral,

Daí abundarem os conectivos, que enfatizam as relações lógicas e concorrem para o caráter demonstrativo dos enunciados; há mesmo um explícito silogismo nos versos da primeira estrofe, acima, rematado pela locução conjuntiva conclusiva por conseguinte. Entre a “experiência do amor” e a “idolatria do estudo”, o eu-lírico parece ter-se deixado impregnar, sobejamente, pela última. (VIANA, 1994, p. 154).

Damazo (1998), num artigo dedicado à representação do amor na poesia augustiana, considerando-a em sua totalidade e tomando como base a obra organizada por Zenir Campos, intitulada “Augusto dos Anjos: poesia e prosa”, afirma que o poeta paraibano “poetou sobejamente o amor” (DAMAZO, 1998, p. 04). Segundo esse autor, na sua lírica, o poeta paraibano posiciona-se de forma evolutiva quanto a representação do amor: analisando os poemas anteriores ao “Eu”, especialmente os escritos entre os anos de 1901 a 1909, como “Il trovatore” (1901), “Aryana” (1901) e “Quadras” (1902), esse autor destaca que se pode observar um “eu poético inteiramente entregue ao amor tal como tem e o sente o comum dos homens” (DAMAZO, 1998, p. 05). Já a partir de poemas como “Ode ao amor” (1904), o eu-lírico passa a destacar o amor como um sentimento puro, sendo que, a partir de 1909, nos poemas em que trata do amor, todos presentes no “Eu”, o eu-lírico assume uma postura de rejeição ao amor carnal, material, por entendê-lo como destrutor da integridade humana, o que, para Damazo (1998), revela que, no “Eu”, o poeta trata do amor sob a mesma ótica da profunda angústia com que trata todos os outros temas presentes nessa obra em que retrata a marcha humana para a decomposição através de uma linguagem científica e técnica. Por isso, no “Eu”, o eu-lírico assume uma posição puritana do amor, no sentido de que representa o amor como um sentimento puro e incorruptível.

Todo o “Eu”, para Damazo, revela a rejeição do poeta ao amor carnal. Damazo destaca que os versos do “Eu”, com destaque para os poemas “Versos de amor” e “Idealismo” são considerados a poesia madura do poeta e, nela, o amor é tratado de forma transcendente, superior a degradação do amor a que conduz o apelo carnal, mas não exatamente mística, pois, segundo esse autor, o que se revela no “Eu” é muito mais uma aspiração amorosa “metafísica, uma pureza atingida no éter cósmico” (DAMAZO, 1998, p. 11). No entanto, conforme esse autor, essa nova concepção do amor aprofunda ainda mais sua visão angustiante, pois, de um lado o amor carnal é degradação, de outro, o amor transcendente não é possível de ser alcançado.

Melo (2001), escrevendo a biografia do poeta, afirma apenas que, para Augusto, o amor era como uma cana azeda e que ele não encontrava maiores atrações no convívio social, o que se verificava na leitura dos seguintes versos do poema “Queixas noturnas”: “O quadro de aflições que me consomem / O próprio Pedro Américo não pinta... / Para pintá-lo, era preciso a tinta / Feita de todos os tormentos do homem!”.

Mano (2002), que se refere ao autor do “Eu” chamando-o “poeta do mal e do hediondo”, falando sobre os temas presentes na poesia augustiana, destaca a morte como um de seus “motivos capitais” e, sobre a temática amorosa, afirma: “O amor, ou melhor, a incapacidade para o amor, é outro núcleo importante de sua obra.” (MANO, 2002, p. 38). Para ela, a rejeição ao amor, aos prazeres corpóreos, realizada de forma ímpar e inusitada, consolida o projeto da poesia da negação. No entanto, de forma contraditória, ao analisar o terceiro soneto dedicado ao pai, presente no “Eu”, a autora afirma que, naqueles versos de crueza sem igual, “em que a morte é situada como fenômeno orgânico e não como abstração metafísica”, o filho manifesta seu profundo amor pelo pai, “tornando o grotesco um reflexo do sofrimento, da experiência traumática, do choque com a perda ou a ausência. O filho mostra, paradoxalmente, à descrição científica e fria, seu amor transcendental, que supera a dor, a ruína e a morte, eternizando-se além da matéria” (MANO, 2002, p. 113).

Macedo (2006) vê na forma como o poeta paraibano trata o amor uma semelhança com a filosofia schopenhauriana, no que se refere ao desprezo pelo amor carnal que se confunde com simples desejo físico, impulsionado pelo desejo

de perpetuação da espécie. Essa autora destaca que, ao longo do tempo, a poesia augustiana foi modificando sua visão em relação ao amor, pois, analisando poemas anteriores ao “Eu”, a autora revela que existia uma aceitação do amor carnal, sendo que, na poesia dita madura, representada pelo “Eu”, já se percebe uma rejeição pelo amor carnal e uma busca por um amor mais espiritual, sagrado.

Gonçalves (2007) diz que Augusto dos Anjos não canta nem a vida nem o amor e justifica essa ausência afirmando que, sendo sua poesia uma poesia do sim, absurdamente positiva, uma poesia da esperança, ele não canta a vida e o amor exatamente por excesso de vida e amor nela revelados.

Lima (2007) afirma que se verifica, na poesia de Augusto dos Anjos, o desejo de um amor puro e verdadeiro que se distingue do amor carnal. Destaca que, no soneto “Idealismo”, o poeta apresenta tipos distintos de amor “o que o eu escuta; o vivenciado pela humanidade; o amor almejado; o intertextualizado, e o após a morte” sendo que, no olhar do eu-lírico, o amor da humanidade pecaminosa, é representado pelos desregramentos sugeridos pelas figuras de Messalina e Sardanapalo. Esse amor é rejeitado pela lira do poeta que busca um amor sagrado que só se realizaria na humanidade após a morte “quando os instintos não corrompam a carne e a alma”. Afirmação semelhante o autor faz considerando a leitura dos “Versos de amor”, sobre o qual diz que o poeta apresenta “um amor imaterial, intangível e além do banal ato da carne” (LIMA, 2007, p. 75).

Arruda (2009), propondo uma leitura do “Eu” como um poema trágico imbuído de lirismo, vê, nessa poética, uma mimese aristotélica na forma de um poema trágico moderno, que denuncia a repressão sofrida pelo povo brasileiro desde a colonização até a República, afirmando que o “Eu” traz, em si, o lamento dos oprimidos: “os nativos desta terra, os mártires da terra, os escravos e seus descendentes, os mulatos considerados uma degeneração pela ciência da época, relegando-os assim a uma vida animalesca e de regressão na escala da evolução humana” (ARRUDA, 2009, p. 09). Sobre o amor, a autora destaca a presença desse sentimento em cinco poemas, a saber: “As cismas do destino”, “Afetos”, “Último credo”, “Idealismo” e “Versos de amor”. No poema “As cismas do Destino”, essa autora afirma que se vê duas pulsões penetrando naquele subterrâneo (fojo) sendo que a pulsão de vida é o Amor e a de morte é a Fome. No poema “Afetos”, afirma que o poeta fala que o amor vindo da falta de sorte alheia é maldito, assim como o

fardo da desilusão mortal que o queima, destacando um trecho do poema: “— O amor, porém, que da Desgraça veio / Maldito seja, seja como o fardo / Desta descrença funeral em que ardo / E com que o fogo da paixão ateio!”. Em “Último credo”, Arruda (2009), destacando o verso em que o eu-lírico afirma amar o coveiro, “este ladrão comum que arrasta a gente para o cemitério”, lembra que “a figura do coveiro era muito utilizada na literatura da época para se referir à pessoas que acabassem, de alguma maneira, com os sonhos de outrem” (ARRUDA, 2009, p. 277). Já quanto aos poemas “Idealismo” e “Versos de amor”, a autora comenta sobre o amor de forma mais detalhada.

Em “Idealismo”, destaca que, quando o eu-lírico afirma que “O amor na Humanidade é um mentira”, ele aponta para a necessidade de vencer o egoísmo para que haja amor fraterno entre a humanidade. O eu-lírico que fala nesse poema, de acordo com essa autora, é o poeta-pensador, pois, ao contrário daquele que escreve tendo como impulso as emoções, esse poeta, ao revelar que “o amor na Humanidade é uma mentira”, se recusa a ver-sejar sobre ele, e não aceita esse “amor do sibarita e da hetaira”, ou seja,

esse amor puramente material, pois para o amor sagrado seria preciso que o mundo ficasse sem a matéria e somente houvesse amizade de uma caveira para outra caveira? Mas o mundo imaterial somente seria a — alavanca desviada do seu fulcro, uma vez que o certo seria a humanidade evoluir para esse sentimento verdadeiro, e poder vivê-lo independente de ser também matéria. (ARRUDA, 2009, p. 298)

Nesse sentido, o amor seria a missão do ser humano que deveria viver, plenamente, esse sentimento verdadeiro, e o mundo imaterial uma alavanca desviada de seu fulcro, logo, o correto seria a humanidade viver plenamente o amor, superando a visão egoísta desse sentimento.

Quanto ao poema “Versos de Amor”, a autora destaca que a presença da fruta “cana”, nesse poema, deve ser entendida como símbolo ou alegoria, representando a voz do amor que seduz o poeta, para depois desiludi-lo. Afirma, ainda, que, no poema, se verifica que houve arrependimento do eu-lírico em relação ao amor, mas destaca que o arrependimento de haver conhecido o amor se dá pelo fato de que, com ele, conheceu também a dor, o que o faz rejeitar esse tipo de sentimento. Conforme a autora, esse amor somente terreno não é o amor com que o poeta sonha, pois ele tem uma concepção platônica do amor e deseja um amor que

é “Espírito, éter, substância fluida”, e não o “amor egoísta entre duas pessoas que desejam tomar posse do outro” (ARRUDA, 2009, p. 309). No poema, segundo essa estudiosa, o eu-lírico revela desejar um amor não a uma única pessoa, mas à humanidade, o amor entre as pessoas, sem distinções ou preconceitos. Considerando que a dedicatória do poema é destinada a um poeta erótico, essa autora afirma que o poema,

revela a necessidade do poeta encontrar nova fórmula poética para falar do amor que ele sente, porque é universal, pela humanidade, não um amor como o parnasiano cantava. E o parnasiano — erótico por excelência é Bilac, autor, entre outras, de **Sarças de Fogo**, coletânea de poemas eróticos. Então Augusto toma a flauta antiga, que é a tragédia, e a moderniza, criando um estilo novo. (ARRUDA, 2009, p. 309)

Sendo assim, ao falar da necessidade de um novo instrumento para falar sobre o amor, a autora entende como uma nova poética diferente da poesia parnasiana, apontando assim, para a poesia augustiana como uma poética moderna.

Daniel (2010), lembrando as palavras de Órris Soares, destaca a ausência do tema amoroso na poesia augustiana e afirma que o poeta enfoca o erotismo, “desvinculado da paixão ou da ternura, marcado com o estigma do meretrício, do pecado original, talvez pela formação religiosa e pelos ressentimentos afetivos do autor” (DANIEL, 2010, p. 15). Esse autor faz, ainda, alusão à figura da prostituta na poesia augustiana afirmando que “a prática da cópula, para ele, quase se confunde com o ofício da prostituta, que traz a doença, a miséria, a danação” (DANIEL, 2010, p. 15).

Grisoli (2011), em artigo especificamente sobre a presença do amor na poesia augustiana, afirma que Augusto dos Anjos é um dos poetas de sua geração que descreve o amor enquanto substância da futilidade. Analisando o poema “Idealismo”, o autor afirma que se percebe,

na crítica ao amor o instante que o poeta elege o silêncio como via de resposta à oratória mentirosa da humanidade, demonstrando um despreendimento niilista. A frivolidade do amor humanístico é a causa de um asco que não suporta os exageros dos amantes. Conquanto a rejeição represente a força propulsora de seu ânimo, o eu-lírico permite-se pensar “poucas vezes” sobre o amor, talvez para constatar que dele não se alimenta ou que nele não vislumbra nenhuma perfeição. Sua realidade sugere a de um ser fraturado que, em distanciamento não convencional, se abstém na imaterialidade por sentir uma aversão incondicional pela falsa

plenitude amorosa. Questiona-se sobre a possibilidade de um dia enamorar-se do amor, denunciando sua verve de mentiras, sugerindo um amor imaterial - seja lá o que for isso - e conclamando a amizade como único caminho aceitável. (GRISOLI, 2011, p. 03)

O autor aponta para a presença de certa utopia na abnegação da materialidade do amor, nessa poesia, bem como para sua proximidade com a filosofia schopenhauriana no que se refere a percepção da vontade cega do ser humano como causadora de todas as suas dores. Ressalta que quando o poeta ataca o amor “ele se opõe à inautenticidade material da carne e à escravidão humana, diante da cachoeira de promessas em que se afunda a oratória amorosa da humanidade, a qual, muitas vezes, atua como serviçal das ideologias do poder” (GRISOLI, 2011, p. 07).

Ferreira (2011) destaca a representação do amor pela figura paterna na poesia augustiana e fala que, nessa poesia, se percebe uma revelação de amor à vida, pois, cantando a morte, o poeta, implicitamente, passa a questionar o sentido da vida, revelando por essa seu amor, pois “a morte silenciosamente pergunta a humanidade qual é a razão da vida” (FERREIRA, 2011, p. 65). O autor destaca, ainda, que o eu-lírico manifesta amor a “humanidade futura”. Quanto ao amor erótico, o autor afirma que o poeta revela sua rejeição a esse tipo de amor egoísta, preferindo um amor sagrado, afirmando que no soneto “Idealismo” se verifica que o amor só seria possível, na humanidade, após a morte.

Analisando esses 35 textos, se observa que o amor figura como tema central em apenas dois desses estudos, sendo que são apenas artigos curtos nos quais não se analisam os poemas em sua completude. Considerando esses estudos, pode-se afirmar que em 09 deles essa presença é totalmente desconsiderada, pois os estudiosos apontam para a ausência total desse sentimento na poesia augustiana, enquanto que, em 07 deles, considera-se que o amor é representado como um sentimento totalmente negativo pelo poeta, em 05 se verifica que o amor é considerado como sendo simplesmente sinônimo de sexo, 03 afirmam haver, nessa poética, apenas o amor solidariedade, o amor amizade ou o amor cientificismo, e, portanto uma ausência do amor físico, em um desses estudos, o de Helena (1984), não se pode precisar o real significado que ela atribui a essa representação, pois fala apenas em êxtase amoroso, e, nos 10 restantes, o amor é considerado como um tema retratado de duas formas distintas: uma negativa, associada ao amor

erótico, físico, carnal e outra positiva, que é o amor sagrado, espiritual ou coletivo.

Considerando-se a pertinência desses estudos sobre o amor na poesia augustiana, acredita-se que se possa fazer uma leitura do amor no “Eu” de forma a apreender outros significados sobre a presença do sentimento amoroso nessa poesia. Por se tratar de um texto plurissignificativo, sabe-se que o texto poético permite leituras diversas e, nesse sentido, o presente trabalho, não desconsiderando a riqueza da fortuna crítica sobre a poesia augustiana, busca ler o amor nessa poesia em diálogo com as concepções de amor presentes no século XIX.

Nesse sentido, considera-se que a relevância dessa leitura se dá pelo fato de que mesmo nos estudos que consideram que o amor é representado numa dupla concepção, verifica-se que o mesmo não é analisado mais detidamente, o que se justifica pelo fato desse sentimento não ser o centro temático desses estudos. Outra lacuna se refere à forma como alguns dos poemas são analisados, pois, geralmente, só se faz referência ao conteúdo dos poemas, esquecendo-se de analisar os elementos textuais explorados pelo poeta nos seus versos, tais como a estrutura do poema, a escolha vocabular, a absolutização das palavras e os fonemas utilizados pelo autor nos versos, os quais são igualmente importantes para se alcançar a análise do poema em sua completude. Sendo assim, se verifica que a análise dessa temática ainda pode ser considerada como uma lacuna na fortuna crítica do poeta.

### 3.3 O AMOR NA POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS

Conforme já se afirmou, embora se observe que o vocábulo amor figura em 14 poemas no “Eu”, optou-se por analisar, na íntegra, apenas 11, sendo seis sonetos, a saber: “Idealismo”, “Último credo”, “Vozes da morte”, “III soneto dedicado ao pai morto”, “Vandalismo” e “Contrastes” e cinco poemas longos: “Versos de amor”, “A Ilha de Cipango”, “Queixas noturnas”, “Insônia” e “Barcarola”. Aos outros três poemas, nos quais esse vocábulo está presente, se fará menção na análise dos poemas acima referidos, por considerar que, neles, a ideia de amor corrobora com as idéias já observadas nos poemas analisados na íntegra e também por não assumir uma presença de destaque considerando-se a totalidade do poema. São eles: “Monólogo de uma sombra”, “As cismas do destino” e “Gemidos de arte”. Além desses poemas, num segundo momento, se fará menção a poemas nos quais,

embora o vocábulo amor não esteja presente, se pode observar que as idéias mimetizadas sugerem, de alguma forma, a manifestação do sentimento amoroso.

Ressalte-se que a leitura dos poemas, como já se disse, se faz no sentido de observar como se dá a representação do amor nessa poesia, considerando, especificamente, a possibilidade de diálogo entre os significados assumidos pelo significante amor dentro dos poemas e as concepções de amor anteriormente estudadas, ou seja, se observa, na análise dos poemas, se é possível apontar, considerando, ainda, as noções de *mímesis* de representação e a noção de *mímesis* de produção, no que se refere a predominância do vetor da diferença e da semelhança, para uma consonância/dissonância de idéias com relação às concepções de amor desenvolvidas no século XIX: a concepção idealista de amor romântico, bem como de suas influências tais como a concepção Medieval de amor cortês, a concepção platônica de amor, a concepção de amor sagrado, conforme os textos bíblicos explorado pelo filósofo Kierkegaard (2007), a visão materialista do amor representada no Realismo e no Naturalismo, influenciado pelo forte clima cientificista da época, a visão de representação do amor pela coletividade, conforme destacada pelos ideais da poesia científica apregoados por Martins Junior (1883), bem com a concepção de amor compaixão com base nos estudos de Schopenhauer (2004 e 2005).

### 3.3.1 “Idealismo” e o desejo de uma nova lira

#### IDEALISMO

- 01 Falas de amor, e eu ouço tudo e calo!
  - 02 O amor na Humanidade é uma mentira.
  - 03 É. E é por isto que na minha lira
  - 04 De amores fúteis poucas vezes falo.
  
  - 05 O amor! Quando virei por fim a amá-lo?!
  - 06 Quando, se o amor que a Humanidade inspira
  - 07 É o amor do sibarita e da hetaíra,
  - 08 De Messalina e de Sardanapalo?!
  
  - 09 Pois é mister que, para o amor sagrado,
  - 10 O mundo fique imaterializado
  - 11 – Alavanca desviada do seu fulcro –
  
  - 12 E haja só amizade verdadeira
  - 13 Duma caveira para outra caveira,
  - 14 Do meu sepulcro para o teu sepulcro?!
- (ANJOS, 1994, p. 229)



A leitura do soneto Idealismo possibilita a afirmação de que, nele, se percebe a sugestão de que o poeta manifesta o desejo de um novo projeto, no sentido de que, conforme se observa na primeira estrofe, o eu-lírico se dirige a uma segunda pessoa, a quem diz “Falas de amor e eu ouço tudo e calo” (verso 01). A leitura da estrofe permite afirmar que essa segunda pessoa se trata não de qualquer pessoa que fala de amor, mas de um poeta, pois, ao afirmar que, na “sua lira”, o eu-lírico fala, poucas vezes, de amores fúteis (último verso), subentende-se que esta lira, especificada pelo adjetivo possessivo “minha”, esteja aí, em oposição a uma outra lira na qual, em oposição a lira do eu-lírico, se fale muito sobre amor. Dessa forma, pode-se dizer que o verbo falar seja sinônimo de “poetar” e esteja estrategicamente posicionado: No início do primeiro verso da estrofe, temos o verbo assumindo a flexão “falas” (segunda pessoa) e, no final do último verso da estrofe, tem-se o verbo na primeira pessoa, “falo”. O “falar” dessa outra pessoa se distingue do “falar” do eu-lírico no sentido de que, na lira do segundo, o amor fútil não tem muito espaço, dessa forma, fica claro que no falar desse interlocutor, o amor fútil adquire muita importância, o que assegura a possibilidade da leitura que aponta para esse ser enquanto um poeta, um poeta do amor.

Importante observar que, “ouvindo” a fala do poeta do amor, que pode ser considerado enquanto o poeta lírico, a postura do eu-lírico é de silêncio, pois ele ouve e, em seguida, se cala. Essa postura pode ser compreendida como sugestão de uma postura de cautela do eu-lírico diante desse poetar, ou seja, diante da poesia amorosa, revelando certa rejeição por essa poesia, o que se confirma quando o eu-lírico afirma sua visão sobre o amor, no verso seguinte.

Nesse sentido, o eu-lírico se distingue desse outro poeta pelo fato de que, para ele, “o amor na Humanidade é uma mentira” (verso 02), o que faz com que sua visão sobre o amor humano se distinga da percepção do outro poeta. Ora, considerar o amor “na” humanidade como sendo uma mentira e afirmar que, desse tipo de amor, pouco fala, é afirmar que, em sua lira, o poeta busca falar da verdade, por isso, rejeita o amor humano, pois não considera que ele seja verdadeiro. Sua lira seria, então, superior a do outro poeta, pois este fala de uma mentira que também pode ser considerada enquanto ficção, o que pode ser entendido como sugestão de que o amor humano, na percepção do eu-lírico, não é o amor idealizado cantado, geralmente, pela literatura, o que significa uma rejeição ao amor romântico, no

sentido de que, o eu-lírico sugere que o esse amor seria, apenas, um objeto estético, um sentimento sem existência real e, por isso mesmo, uma mentira.

Ele não quer cantar essa mentira, esses amores fúteis, mas um amor verdadeiro. Considerando o adjetivo que o eu-lírico usa para caracterizar o amor, se observa que ele revela a percepção negativa em relação ao amor humano, bem como em relação à poesia amorosa e ao poeta que canta esse amor, pois, de acordo com Roquete e Fonseca (1949),

É fútil um objeto quando não tem nenhuma relação com outro, quando parece que afasta o menor cuidado que se poderia tomar para adquiri-lo, ou para conservá-lo. É fútil um homem quando unicamente dirige suas vistas a esta classe de objetos. [...] fútil diz-se com propriedade das coisas que não têm nenhuma consistência, que são vãs e fugitivas, que não produzem nenhum resultado útil. [...] Um homem fútil fala e obra sem razão, sem reflexão, inconsideradamente. Um raciocínio fútil é aquele que é vazio de sentido. (ROQUETE; FONSECA, 1949, p. 242-3)

Ao rejeitar o amor humano em sua lira por associá-lo a algo fútil, o eu-lírico aponta para o seu afastamento de uma espécie de sentimento que não considera consistente, que é vão e não resiste à reflexão racional, pois é vazio de sentido. Uma vez que considera a lira do outro poeta, seu interlocutor, como uma lira do amor, pode-se compreender que o eu-lírico atribui, também a essa poesia, essa compreensão, o que significa afirmar a percepção do eu-lírico diante da poesia amorosa como sinônimo de poesia da futilidade.

O eu-lírico afirma, ainda, ser incapaz de amar esse tipo de amor (verso 05) o que enfatiza, ainda mais, essa ideia de rejeição do amor romântico, pois, conforme afirma Rougemont (2003), os apaixonados das grandes histórias de amor românticas amam mais o amor, no sentido de que amam muito mais aquilo que sentem, o estado em que se encontram, que a pessoa “amada”, ou seja, o Romantismo revela um amor pelo amor, um gostar de estar apaixonado e não um sentimento verdadeiro de doação ao outro.

Essa afirmação, “amor na humanidade = mentira”, leva a pensar no poeta com quem o eu-lírico fala enquanto o poeta que canta o amor, considerado do ponto de vista sensual, carnal, pois, conforme se verifica nos versos 06, 07 e 08, o eu-lírico afirma não amar o amor, uma vez que, para ele, a humanidade só inspira o amor do sibarita, da hetaira, de Messalina e de Sardanapalo. Observando essas figuras, fica

mais claro o tipo de amor que o eu-lírico rejeita, pois, todas elas, apontam para a ideia de amor enquanto sinônimo de relação carnal, física, sexual.

Ora, o termo sibarita se refere, conforme Houaiss (2009, p. 1741) a “que ou quem é dado aos prazeres físicos, à voluptuosidade e à indolência, a exemplo dos antigos habitantes de Síbaris que, muito ricos, tinham fama de cultivar esses hábitos”. Hetaira, conforme Lins (2012a), era a cortesã ateniense de alto nível, que possuía cidadania ateniense e, em oposição às esposas gregas, que ocupavam uma posição muito inferior em relação às hetairas, sendo totalmente ignorantes, essa cortesã era “treinada com rigor para ser sexualmente excitante, mentalmente estimulante, cheia de encantos e capaz de interessar a homens inteligentes [...] eram elegantes, espirituosas, versadas na arte, na literatura clássica e na política e, por vocação, algo entre uma gueixa e uma prostituta” (LINS, 2012a, p. 63). Tudo o que era proibido às esposas aprenderem, as hetairas deviam aprender. A relação delas com o feminino ligado ao prazer se observa, ainda, na frase de Demóstenes “Temos as hetairas para o prazer, as concubinas para nossos cuidados diários e as esposas para a procriação de herdeiros legítimos e para cuidar do lar” (LINS, 2012a, p. 50).

Elas viviam, geralmente, em casa própria, local onde tudo proporcionava momentos agradáveis e recebiam os admiradores e amantes na própria residência. Podiam aceitar mais de um admirador ao mesmo tempo ou ser companheira exclusiva de um só homem. Várias foram as hetairas famosas, a exemplo de Aspásia, que foi amante de Péricles e conviveu com Sófocles, com Fídias e com Sócrates e os seus discípulos; Teodota, que foi companheira de Alcibíades; Neera, e Friné, que serviu de modelo da “Afrodite de Cnido”, obra-prima do escultor Praxíteles, do qual foi amante, tendo também mantido uma relação com Hipérides.

Já as figuras de Sardanapalo e Messalina se referem, no primeiro caso, ao lendário rei da Assíria, indivíduo efeminado, devasso e glutão que, segundo a lenda, dedicou sua vida à devassidão, ao luxo, à opulência e ao prazer, com destaque para o fato peculiar de seu efeminamento, revelado no fato de vestir-se de mulher e agir como tal, no intuito de deitar com homens. O nome Messalina faz referência à mulher lasciva, dissoluta em excesso, sendo uma alusão à Valéria Messalina, terceira mulher de Cláudio I (10 a.C. – 54 d.C.), imperador de Roma, que, segundo Lins (2012a) casou com o mesmo em 38 d.C. e divorciou-se sem ele saber.

Messalina era famosa pela devassidão, pela prática do adultério, pelos constantes escândalos e pelo insaciável apetite sexual, fatos estes que, segundo sua biografia, a levaram à morte, a mando do marido, o imperador Cláudio I.

Pelas figuras selecionadas pelo poeta para exemplificar o amor “na Humanidade”, fica claro que ele se refere ao amor físico devasso, ou seja, que busca unicamente o prazer carnal no seu grau mais elevado, e que, na verdade, se confunde com sexo. Importante observar que, no plano da estrutura, pode-se observar, no soneto, que as palavras destacadas por iniciais maiúsculas são justamente o vocábulo Humanidade (versos 02 e 06) e os nomes próprios Messalina e Sardanapalo (verso 08), o que sugere que eles representam a humanidade e, conseqüentemente, a forma de amor assumida por essas personagens são reflexo do amor da humanidade rejeitado pelo eu-lírico.

Não é apenas no plano do conteúdo que se percebe que as figuras selecionadas pelo poeta para representar o amor que ele rejeita estão relacionadas com a sensualidade do amor carnal. Nesse sentido, é importante observar que a própria escolha dos nomes “Sardanapalo” e “Messalina” já revela a sugestão auditiva de sensualidade, pois o uso das sibilantes, conforme Martins (2000), pode lembrar a ideia sensual do sussurro, sendo que a consoante constrictiva lateral líquida /L/, conforme se vê na sílaba tônica em Messalina, traz a ideia de fluidez, reforçando a ideia de eroticidade que é confirmada pelo significado dos vocábulos. Na primeira estrofe, se percebe, além da presença das sibilantes, a presença das líquidas /L/ com a ideia de fluidez nos vocábulos “calo”, “lira” e “falo”, usados como rimas de finais de verso e, ainda, a presença da consoante nasal bilabial /m/, nos vocábulos “amor”, que aparece duas vezes na estrofe, além de “amores”, humanidade” “uma”, “mentira” e “minha”, fonema que sugere, conforme Martins (2000), a ideia de doçura, suavidade e moleza, reforçando a ideia sensual de prazer amoroso.

Como se observa, o eu-lírico rejeita esse tipo de amor voluptuoso, associado ao sexo. A rejeição se verifica, também, na sugestão do amor ao comércio físico que é, na verdade, prostituição, revelado pela menção à figura da hetaira e ao vocábulo “Messalina” que se tornou sinônimo de prostituta. Vale ressaltar que, em todo o “Eu”, como se verá adiante, são muito comuns as referências negativas tanto à ideia de sentimento amoroso confundido com sexo, como se verá, quanto às figuras das

prostitutas, seja revelada pelo nojo direcionado à essa figura, seja pela dó que o eu-lírico sente ao considerar o destino de miséria que é o fim dessas mulheres.

A figura da prostituta é uma figura muito presente no “Eu”. Nessa obra, nas vezes em que o feminino aparece, recebe vários significados, sendo importante considerá-los: a figura feminina é, algumas vezes, relacionada de forma negativa e associada a ideia de morte, como se verifica no “Poema negro”, em que o eu-lírico se refere a morte como uma “atra mulher”: “É a Morte – esta carnívora assanhada / Serpente má de língua envenenada / Que tudo que acha no caminho, come... / - Faminta e atra mulher que, a 1 de Janeiro, / Sai para assassinar o mundo inteiro, / E o mundo inteiro não lhe mata a fome!” (ANJOS, 1994, p. 286).

A relação entre o feminino e a morte se verifica, ainda, no poema “Os doentes” como se depreende pela menção a “tumba de Iracema”, no qual, ao invés de ser representada de forma idealizada, como o fez o escritor romântico, que a representou como “a virgem dos lábios de mel”, a figura da Iracema se confunde com a figura da morte, demonstrando que, no que se refere à representação da figura feminina no “Eu”, se observa que, destoando da tradição poética que fez, geralmente, a idealização da mulher, muitas vezes associada à sensualidade, o feminino recebe um tratamento mais realista, uma vez que a tumba de Iracema pode ser depreendida enquanto representante de seu povo dizimado; O feminino é representado, também, na menção às figuras das mulheres negras que, também de forma diferente do que se verifica na poesia anterior à sua, que, como se viu, associa essas mulheres a objetos sexuais, representado-as, muitas vezes, de forma pejorativa, destacando seus atributos físicos e sua propensão natural para os impulsos sensuais, recebe, na poesia augustiana, uma representação que aponta para a sua condição infeliz de escrava, como se percebe no poema “Os doentes”, quando fala “Vendo passar com as túnicas obscuras, / As escaveiradíssimas figuras / Das negras desonradas pelos brancos; / Pisando, como quem salta, entre fardos, / Nos corpos nus das moças hotentotes / Entregues, ao clarão de alguns archotes, / À sodomia indigna dos moscardos” (ANJOS, 1994, p. 247), demonstrando uma representação mais próxima da condição real dessas mulheres, que como se viu, eram obrigadas a aceitar no domínio da vida sexual a mesma relação de poder que se verificava nos outros domínios, em relação aos homens brancos, uma vez que sedução e sujeição caminhavam lado a lado, nesse contexto.

O feminino é representado, ainda, na figura da “madrasta”, a “velha nefasta” que é a expressão atribuída à natureza má no “Poema negro”, em que o eu-lírico diz,

[...]

Chegou a tua vez, oh! Natureza!  
 Eu desafio agora essa grandeza,  
 Perante a qual meus olhos se extasiam.  
 Eu desafio, desta cova escura,  
 No histerismo danado da tortura  
 Todos os monstros que os teus peitos criam.

Tu não és minha mãe, velha nefasta!  
 Com o teu chicote frio de madrasta  
 Tu me açoitaste vinte e duas vezes...  
 Por tua causa apodreci nas cruces,  
 Em que pregas os filhos que produzes  
 Durante os desgraçados nove meses!

Semeadora terrível de defunto,  
 Contra a agressão dos teus contrastes juntos  
 A besta, que em mim dorme, acorda em berros  
 Acorda, e após gritar a última injúria,  
 Chocalha os dentes com medonha fúria  
 Como se fosso o atrito de dois ferros!

Pois bem! Chegou minha hora de vingança.  
 Tu mataste o meu tempo de criança  
 E de segunda-feira até domingo,  
 Amarrado no horror de tua rede,  
 Deste-me fogo quanto eu tinha sede...  
 Deixa-te estar, canalha, que eu me vingó!  
 (ANJOS, 1994, p. 287)

Como se percebe, a natureza é mimetizada de forma negativa por associar-se ao mal, o que sugere quando afirma que “a besta”, ou seja, o mal, que dorme nele, acorda, em berros, “Contra a agressão dos teus contrastes juntos”. A ideia de besta pode ser entendida, também, enquanto referência aos prazeres carnis, pois, conforme afirma o eu-lírico, foi pelo fato de a natureza ter-lhe maculado a inocência que ele deseja se vingar, como sugere o verso: “Pois bem! Chegou minha hora de vingança. / Tu mataste o meu tempo de criança”. Como se sabe, a ideia de mácula da inocência pode se relacionar ao conhecimento dos prazeres carnis, os quais são, na maioria das vezes, considerados de forma negativa pelo eu-lírico, como se verá.

A figura feminina se apresenta, ainda, nessa poesia, na menção a “Ultriz”, no poema “As cismas do destino”, em que, fazendo menção direta ao vocábulo “amor”,

o eu-lírico sugere o contraste entre esse sentimento e a fome: “O Amor e a Fome, a fera ultriz que o fojo / Entra, à espera que a mansa vítima o entre”, sugerindo que, em oposição ao amor, está a necessidade, mimetizada pelo termo “fome”. No verso, observa-se a referência, como se disse, a mais uma figura feminina, a figura da “ultriz”, que, segundo Houaiss (2009, p. 1903), significa “mulher vingadora” ou, ainda, “a que vinga, que pune”, o que permite depreender que o eu-lírico se refere ao amor como uma fera vingadora, um animal feroz a produzir armadilhas para aqueles que possuem fome, fome que se pode compreender como sinônimo de desejo sexual, fera que entra no fojo e espera os que têm fome para que possa devorá-los, sendo, os indivíduos, as vítimas de sua própria fome, ou seja, de seus desejos, ideia sugerida pela menção ao “fojo”, vocábulo que se refere a “uma armadilha para caçar animais ferozes que consiste em um buraco profundo, cavado no chão e disfarçado com ramos e galhos” (HOUAISS, 2009, p. 911).

O feminino é relacionado, também, com a ideia de sofrimento, mimetizada na figura da sereia que vela o destino dos nautas, no poema “Barcarola”, cuja voz, segundo o eu-lírico, “é a voz das dores todas do mundo” (ANJOS, 1994, p. 295), figura que está entre a santa e a prostituta, pois sua simbologia aponta para um ser sedutor, mas que não pode consumir, de fato, o amor, por sua condição dúbia, sendo metade peixe, metade humana; Outra face do feminino, nessa poesia, é a que aponta para o significado de felicidade, liberdade e vitória, como se vê no poema “Uma noite no Cairo”, em que o eu-lírico afirma que, à noite no Egito, “Passa cantando uma mulher hebraica” (ANJOS, 1994, p. 251), figura que pode ser relacionada à figura da hebraica Mirian, que, segundo as Escrituras Sagradas, era irmã de Moisés e Arão, única mulher, na Bíblia, a receber o título de profetisa e que lidera as mulheres hebraicas dançando, tocando tamborim e cantando o cântico de vitória quando o povo hebreu consegue fugir do Egito, atravessando o Mar Vermelho; a figura feminina assume, ainda, com a ideia de pureza, de santidade, como se percebe no poema “Insônia”, no qual o eu-lírico demonstra sua devoção a “Santa Francisca”, afirmando sua vontade de ser puro como foi essa santa,

Vejo diante de mim Santa Francisca  
 Que com o cilício as tentações suplanta,  
 E invejo o sofrimento desta Santa,  
 Em cujo olhar o Vício não faísca!

Se eu pudesse ser puro! Se eu pudesse,

Depois de embebedado deste vinho.  
Sair da vida puro como o arminho  
Que os cabelos dos velhos embranquece!  
(ANJOS, 1994, p. 294)

A figura feminina se revela, ainda, nas representações da figura materna: seja representada como a “Energia intracósmica divina, Mãe das outras energias”, presente no poema “Sonho de um monista” (ANJOS, 1994, p. 225); seja como a “Forma vermicular desconhecida / Mãe original das outras formas” no poema “Mater Origilanis” (ANJOS, 1994, p. 227); como “As mães sem coração” que “rogavam pragas / Aos filhos bons” no poema “Os doentes”; como a monera, que, segundo o eu-lírico “havia sido minha mãe antiga”, no poema “Os doentes” (ANJOS, 1994, p. 241); implícita na menção a figura de Eva ainda no poema “Os doentes”; como sendo a terra “mãe-comum” da humanidade, no poema “Vozes de um túmulo”; ou numa referência a pessoa da mãe do eu-lírico, que, algumas vezes, se confunde com a figura da mãe do poeta como ocorre nos poemas “Ricordanza della mia gioventú”, em que a sua mãe, a “Sinhá-mocinha”, aparece a ralhar com a ama-de-leite Guilhermina por esta furtar as moedas do menino, no poema dedicado ao pai morto, em que o eu-lírico afirma que, pensando que o pai dormia, ao ser instigado pela mãe que o acordasse, lhe pede: “deixa-o, Mãe, dormir primeiro!” (ANJOS, 1994, p. 269) e, ainda, no poema “Gemidos de arte” em que o carinho materno é revelado no cuidado com que ela cuida de seus sapatos: “Pois minha Mãe tão cheia assim daqueles / Carinhos, com que guarda meus sapatos, / Por que me deu consciência dos meus atos / Para eu me arrepender de todos eles?!” (ANJOS, 1994, p. 261-2).

Outra face do feminino é revelada nessa poética exatamente pela figura da prostituta, já observada e constantemente referida na poesia augustiana, observando-se que essa figura recebe, quase sempre, uma representação negativa, como se observa, em vários poemas, tais como no “Monólogo de uma sombra”, no qual o eu-lírico afirma que o sátiro peralta, preso à sua sexualidade animalizada, vai ai gozar, “Ébrio de vício, / No sombrio bazar do meretrício, / O cuspo afrodisíaco das fêmeas” (ANJOS, 1994, p. 197), o que aponta para a animalização da figura da prostituta, pois sendo representada pela palavra “fêmea”, ela perde sua individualidade e se confunde com qualquer outro animal. A insensibilidade da prostituta é sugerida no poema “O Lázaro da pátria”, quando o eu-lírico afirma que,



enquanto o Lázaro caminha sem destino, à noite, “Riem-se as meretrizes no Cassino” (ANJOS, 1994, p. 205).

No poema “As cismas do destino”, o eu-lírico rejeita a prostituição quando afirma “Prostituição ou outro qualquer nome, / por tua causa, embora o homem te aceite, / É que as mulheres ruins ficam sem leite / E os meninos sem pai morrem de fome! [...] / Quantas moças que o túmulo reclama! / E após a podridão de tantas moças, / Os porcos espojando-se nas poças / Da virgindade reduzida à lama!” (ANJOS, 1994, p. 217). Aqui, vê-se que o eu-lírico demonstra toda sua aversão contra a prostituição, representada como causadora das desgraças familiares, como o faz, também, no soneto “O lupanar”, em que lamenta que a condição de animalidade em que se encontra a alma do “homem polígamo e lascivo” que, como um gado vivo vai, todas as noites, matar a sede no lupanar descrito como sendo o “grande bebedouro coletivo”, o “afrodístico leito do hetairismo” e, ainda, a “Antecâmara lúbrica do abismo” (ANJOS, 1994, p. 228). Já no poema “Os doentes” o eu-lírico trata de forma dúbia a figura da prostituta, pois, enquanto nas primeiras quatro estrofes da sexta parte desse poema, ele retrata a baixesa em que ela se encontra, a partir da quinta estrofe, demonstra certa solidariedade pela condição em que ela se encontra, sugerindo que tal situação pode não ter sido desejada e, sim, forçada pela necessidade de buscar, nessa forma de vida, o próprio sustento,

[...]

Mas, para além, entre oscilantes chamas,  
Acordavam os bairros da luxúria...  
As prostitutas, doentes de hematúria,  
Se extenuavam nas camas.

Uma, ignóbil, derreada de cansaço,  
Quase que escangalhada pelo vício,  
Cheirava com prazer no sacrifício  
A lepra má que lhe roía o braço!

E ensangüentava os dedos da mão nívea  
Com o sentimento gasto e a emoção pobre,  
Nessa alegria bárbara que cobre  
Os saracoteamentos da lascívia...

De certo, a perversão de que era presa  
o *sensorium* daquela prostituta  
Vinha da adaptação quase absoluta  
À ambiência microbiana da baixeza!

Entanto, virgem fostes, e, quando o éreis,  
Não tínheis ainda essa erupção cutânea,  
Nem tínheis, vítima última da insânia,

Duas mamárias glândulas estéreis!

Ah! Certamente não havia ainda  
Rompido, com violência, no horizonte,  
O sol malvado que secou a fonte  
De vossa castidade agora finda!

Talvez tivésseis fome, e as mãos, embalde,  
Estendestes ao mundo, até que, à-toa,  
Fostes vender a virginal coroa  
Ao primeiro bandido do arrabalde.

E estais velha! – De vós o mundo é farto,  
E hoje, que a sociedade vos enxota,  
Somente as *bruxas* negras da derrota  
Freqüentam diariamente vosso quarto!

Prometem-vos (quem sabe?!) entre os ciprestes  
Longe da mancebia dos alcouces,  
Nas quietudes nirvânicas mais doces  
O noivado que em vida não tivestes!  
(ANJOS, 1994, p. 243-4)

Essa visão mais solidária em relação à prostituição se verifica, ainda, nesse mesmo poema, quando o eu-lírico fala, como já se observou, de forma revoltada, sobre a exploração desumana das mulheres negras que são desonradas pelos brancos, sugerindo entender que, nesses casos, a vida miserável dessas mulheres não consiste numa opção, uma vez que são forçadas, por sua condição de escravas, a se submeterem aos instintos animais desses homens que as usam como bem entendem, conforme se verificou nos estudos de Freyre (2006a e 2006b), bem como em Priore (2011a e 2011b), os quais destacam que as relações íntimas entre os brancos e a negras ou entre brancos e mulatas podem ser consideradas, de certa forma, como uma extensão das relações de poder que se criaram no país desde a época da escravidão: “Vendo passar com as túnicas obscuras, / As escaveiradíssimas figuras / Das negras desonradas pelos brancos; / Pisando, como quem salta, entre fardos, / Nos corpos nus das moças hotentotes / Entregues, ao clarão de alguns archotes, / À sodomia indigna dos moscardos” (ANJOS, 1994, p. 247). Já no poema “Gemidos de arte”, vê-se a representação negativa das prostitutas, quando o eu-lírico afirma ter um,

[...]  
Soberano desejo! Soberana  
Ambição de construir para o homem uma  
Região, onde não cuspa língua alguma  
O óleo rançoso da saliva humana!

Uma região sem nódoas e sem lixos,  
 Subtraída à hediondez de ínfimo casco,  
 Onde a força feroz coma o carrasco  
 E o olho do estuprador se encha de bichos!

Outras constelações e outros espaços  
 Em que, no agudo grau da última crise,  
 O braço do ladrão se paralise  
 E a mão da meretriz caia aos pedaços!  
 (ANJOS, 1994, p. 262)

Como se vê, o eu-lírico deseja um lugar melhor, sem manchas, sem maldade, sem pecado, de onde as figuras do carrasco, do estuprador, do ladrão e da prostituta serão excluídas, pois representam as mazelas humanas, das quais os homens íntegros devem fugir.

No poema “Depois da orgia”, demonstrando o nojo que sente pela figura da prostituta, o eu-lírico faz menção a podridão que se esconde por sob sua bela aparência, quando afirma que o prazer que a hetaira goza, na orgia, produz em seu *sensorium* de bacante “O efeito de uma túnica brilhante / Cobrindo ampla apostema escrofulosa” (ANJOS, 1994, p. 271).

Comparando essas representações no “Eu”, se pode afirmar que o feminino assume, nessa poesia, dupla significação: de um lado tem-se as figuras assexuadas, reveladas na associação com a monera, a energia, a terra e a mãe, chegando-se ao ápice com a figura da profetisa e da Santa Francisca que representam a pureza na natureza humana e, de outro, tem-se a figura da prostituta cuja sexualidade representa o outro pólo do feminino que é o feminino impuro, já representado no soneto através das figuras da “hetaíra” (grafado, pelo poeta, com acento para rimar com “inspira”) e de “Messalina”. Já a figura da sereia representa uma característica ambígua por se tratar do feminino sedutor, muito embora não possa consumir o ato amoroso no sentido sexual e, dessa forma representa, também, o feminino assexuado.

Como já se falou, essa visão dupla do feminino é muito comum no século XIX, como já se viu anteriormente, quando se observou que é nesse século, que se empreende uma mudança na forma como o feminino é considerado, uma vez que, segundo afirmam Perrot (2009) e Priore (2012b), o feminino, como um todo, era visto como representante do mal sendo que, a partir do século XIX, a figura feminina passou a ser considerada através de um duplo padrão: de um lado, a mulher casta, santificada, assexuada, rainha do lar e cuja atividade sexual, totalmente regrada,

devia ter, como finalidade, apenas a procriação e, de outro lado, emergia a figura da prostituta, que passava a receber toda a carga pejorativa do feminino. Considerado um ser pútrido, cujo odor indicava a perversão moral, ela passa a ser associada ao lixo, pois ajudava a expulsar o excesso de líquido espermático que poderia fazer a sociedade apodrecer, muito embora, como já se observou, haja no discurso sobre o mal da prostituição e a prática, comuníssima na época, de frequentar bordéis, uma grande hipocrisia, um alto grau de falso moralismo, uma vez que a sociedade patriarcal do Brasil império apreciou bastante esse segundo modelo feminino com quem, de fato, os homens mantinham uma relação mais sensual.

Essa dupla visão quanto ao feminino pode ser percebida no “Eu” sendo que é exatamente essa carga pejorativa que o feminino, relacionado à prostituição, recebe nessa obra, pois da mesma forma que para a tradição cristã, que vinha desde os tempos da colônia, a prostituta estava associada à sujeira, ao fedor, à doença, ao corpo putrefato, tendo desenhado o destino da mulher votada à miséria e à morte precoce, conforme destacou Priore (2011b), assim, também, a prostituta é representada no “Eu”. De acordo com essa representação, se vê que, na poesia augustiana, há a estigmatização da sexualidade feminina livre, orgiaca, pois a prostituta é vista como ameaça para a família e como o inimigo ideal para se atirar pedras.

Considerando essa representação do feminino, se poderia afirmar a sugestão de certo moralismo nessa poesia o que, no entanto, acredita-se que não é o caso, uma vez que, o que se verifica no “Eu” é uma conotação negativa da prostituição, mas de uma forma geral, bem como a rejeição da entrega animalesca aos impulsos sexuais, seja na figura feminina, seja na figura masculina, conforme se visualiza em poemas como “O lupanar”, em que os homens são apontados como “os bandalhos” que, como um gado vivo, vão ao lupanar matar sua sede, ou em “Os doentes” em que se verifica o desprezo do eu-lírico pela “Energúmena grei dos ébrios da urbe” que “Festejava seu sábado de infâmias” (ANJOS, 1994, p. 245).

Dessa forma, se percebe que, no “Eu”, há uma rejeição do eu-lírico pela natureza humana como um todo, representada como uma natureza propensa ao mal. É o que se verifica em poemas como “Monólogo de uma sombra”, quando o eu-lírico afirma “Como um pouco de saliva cotidiana / Mostro meu nojo à Natureza Humana” (ANJOS, 1994, p. 195), natureza que é vista como sendo doentia,

entregue aos instintos maus, como se verifica, ainda, no poema “Os doentes” em que se afirma que “A estática fatal das paixões cegas, / Rugindo fundamente nos neurônios, / Puxava aquele povo de demônios / Para a promiscuidade das adegas.” (ANJOS, 1994, p. 245), ou, ainda, no poema “A um mascarado”, quando o eu-lírico afirma a propensão do instinto humano para o mal, ao afirmar: “É noite, e, à noite, a escândalos e incestos / É natural que o instinto humano aceda!” (ANJOS, 1994, p. 258).

No entanto, apesar de sentir aversão pela natureza humana, o eu-lírico parece ainda crê numa saída, o que aponta a possibilidade de se afirmar que, na poesia augustiana, tem-se uma visão dual da condição humana, pois, conforme afirma no poema “Gemidos de arte”: “mas a carne é que é humana! A alma é divina. / Dorme num leito de feridas, goza / O lodo, apalpa a úlcera cancerosa, / Beija a peçonha, e não se contamina!” (ANJOS, 1994, p. 262). Como se percebe, o eu-lírico parece apontar para a natureza humana, num diálogo com a visão cristã, como participando, ao mesmo tempo, do mal da carne e do bem do espírito.

A afirmação de que na sua lira não tem espaço para a representação de “amores fúteis”, (versos 03 e 04) permite a compreensão de que o poeta compara sua lira com a do outro poeta afirmando a superioridade da sua. Nesse ponto, pode-se pensar, ainda, na fala anterior à do poeta, em que se exalta o amor, como sendo a poesia anterior a sua, ou seja, se pode apontar, nesse poema, para a reflexão do eu-lírico sobre a tradição poética, especialmente no que se refere a poesia lírica e sua representação do amor. Nesse sentido, a relação “Falas” - “minha lira” - “falo”, exemplificaria a oposição entre a lira do eu-lírico, na qual o amor carnal é rejeitado e a poesia anterior, a lírica amorosa que, comumente, exalta o amor enquanto sinônimo de paixão carnal, exaltando os desejos sexuais rejeitados pelo eu-lírico.

Sua lira se afirma como uma lira diferente e, nesse sentido, é importante destacar que, segundo D’Onofrio (2003), o termo “lírica” se relaciona com “*Lyra*”, instrumento musical de corda que os gregos usavam para acompanhar os versos poéticos e que foi a partir do século IV a.C. que o termo, substituindo a antiga palavra “*mélica*”, passou a indicar poemas pequenos, por meio dos quais os poetas exprimiam seus sentimentos.

Assim, a lírica se relacionava ao canto e, mesmo mais tarde, quando essa poesia deixa de ser composta para ser cantada, passando a ser escrita para ser lida,

ela conserva traços de sonoridade através dos elementos fônicos do poema e é exatamente o consórcio com a música que, segundo D'Onofrio (2003, p. 57), “nos ajuda a entender a característica mais peculiar do gênero lírico: a emocionalidade”. É a mimetização de um estado de alma, de uma disposição sentimental, da emoção para as palavras, a principal função do poeta lírico. O gênero lírico, apesar de assumir várias modalidades formais e diferentes atitudes ideológicas, ao longo dos séculos, é sempre entendido enquanto “expressão do sentimento do eu” (D'ONOFRIO, 2003, p. 61).

Observa-se que é exatamente enquanto poeta lírico que o eu-lírico augustiano se apresenta, embora assumindo, junto com a presença da mimetização das emoções, a preocupação com a racionalização dessa emoção, no sentido de que os sentimentos que envolvem o eu-lírico é pensado e comparado ao amor erótico que acaba sendo rejeitado, como se observa na afirmação de que o poeta não ama o amor, entenda-se o amor confundido com desejo carnal, com sexo, ou seja, razão e emoção se unem, pois, se o eu-lírico pensa o amor de forma aparentemente mais realista que o poeta lírico, que se engana cantando um sentimento que, na verdade, é efêmero e mentiroso, ao mesmo tempo, vê-se uma visão mais idealista que a visão romântica, pois o eu-lírico insiste que busca um sentimento mais verdadeiro, que parece ser ainda mais ideal que aquele outro.

O amor buscado pelo eu-lírico é o amor espiritual, o que se pode depreender pela referência a um “amor sagrado” (verso 09). No entanto, ele não esclarece que tipo de amor seria esse, embora pelos questionamentos feitos pelo eu-lírico, nos dois tercetos do soneto, se possa observar uma sugestão que aponte um caminho possível. O primeiro questionamento, presente no primeiro terceto é se “é mister que, para o amor sagrado / O mundo fique imaterializado / Alavanca desviada do seu fulcro”. Nota-se, aqui, a referência a um segundo tipo de amor: “o amor sagrado” que, segure o eu-lírico, seria o verdadeiro amor para o qual a humanidade estaria designada e do qual, por algum motivo, não revelado no poema, encontra-se desviada tal qual “alavanca desviada de seu fulcro”, ou seja, o eu-lírico sugere a ideia de amor verdadeiro como sendo um sentimento espiritual, um amor puro, sem mácula, um amor maior que tudo, uma vez que o mundo parece não poder ser a base para ele, mas ele para o mundo, pois sugere que ele deveria ser o fulcro, a base para o mundo.

Como já se observou, em outros poemas do “Eu”, vê-se o eu-lírico augustiano reverenciar a pureza, como faz no poema “Insônia”, sobre o qual se falará adiante, em que, além da figura da Santa Francisca, mencionada, venera as figuras dos mártires cristãos. Percebe-se, nesse soneto, que o amor tal qual mimetizado pelo poeta, dialoga com a concepção platônica do amor, segundo a qual, como se viu anteriormente, o amor se manifestaria de duas formas distintas segundo aquele que ama: os que são fecundos segundo o corpo se voltam para o amor das mulheres, visando procriar e assegurar sua imortalidade e os que são fecundos segundo o espírito, desejam, apenas, as coisas referentes ao domínio da criação da alma: a sabedoria e outras virtudes sendo esse o amor dos poetas, dos artistas de gênio e de poder inventivo. Esse amor cuida de buscar a sabedoria e, embora não deixe de procriar, o homem tomado por esse tipo de amor busca a eternidade de outras formas, visando se eternizar por seus feitos benéficos à família e ao governo dos estados, enfim, à humanidade (PLATÃO, 1986).

Essa forma de amor sagrado de que fala o poema aproxima-se, ainda, do amor tal como se vê nos ideais do judaísmo, nos quais se observa a importância do amor relacionado ao ser divino. Ora, conforme se viu, segundo as Sagradas Escrituras Deus é Amor e, sendo assim, o amor recebe essa dimensão sagrada por causa de sua própria essência divina. Também o Cristianismo, influenciado pelo platonismo, como já se observou, propõe a morte da carne e o desenvolvimento das coisas espirituais, rejeitando as paixões cegas e menosprezando os que buscam, de forma egoísta, o amor carnal. O diálogo entre essa poesia e o Cristianismo se verifica, ainda, no sentido de que, da mesma forma que para o Cristianismo o maior dever do homem é o amor, a Deus e ao próximo, no poema se verifica, também, que o questionamento quanto a alavanca desviada de seu fulcro possibilita entender a concepção da humanidade enquanto desviada do verdadeiro amor e buscando a felicidade em um sentimento mentiroso e efêmero.

Nesse sentido, vê-se que o eu-lírico rejeita a ideia de amor romântico, considerado uma mentira, um objeto estético, pois, para ele, o amor humano é considerado puro instinto sexual, conforme se observou na ideia Naturalista de amor que vigorou nos finais do século XIX. No entanto, é importante destacar que, nessa poética, embora se perceba a consciência de ideia de amor humano como sinônimo de desejo carnal, essa visão de amor é rejeitada pelo eu-lírico que exalta outro tipo

de amor que é o amor sagrado. Sendo assim, embora se perceba, conforme já apontou Helena (1984), uma influência naturalista na poesia augustiana, como se percebe pelo constante “desfilar de personagens extraídas das camadas menos favorecidas da sociedade, como as prostitutas” (HELENA, 1984, p. 42), essa influência não se refere a concepção de amor exaltada nessa poesia, pois a visão de amor como sinônimo de prazer físico cujo destino é a procriação é vista de forma negativa pelo eu-lírico que fala da possibilidade da existência de um amor maior, um amor sagrado.

A ideia naturalista de sexo como impulso humano para a procriação pode ser observada em inúmeros poemas do “Eu” em que a união entre os sexos é representada de forma animalesca como, por exemplo, em “As cismas do destino”, quando o eu-lírico afirma: “E aprofundando o raciocínio obscuro, / Eu vi, então, à luz de áureos reflexos, / O trabalho genésico dos sexos, / Fazendo à noite os homens do Futuro”, em que se percebe que o sexo é visto como um simples impulso natural, cujo objetivo maior é a procriação da espécie, conforme se viu na filosofia schopenhauriana, segundo a qual a paixão amorosa é, igualmente, repelida como uma mentira, uma ilusão para disfarçar a verdadeira intenção biológica da natureza: a procriação, visão que se verifica, também, no poema “As cismas do destino”, quando o eu-lírico se refere ao humano “instinto de procriar, a ânsia legítima / Da alma” (ANJOS, 1994, p. 220), em que fica clara a relação do sexo como instinto animalesco cujo objetivo é procriar, ou seja, perpetuar a humanidade.

Como se percebe, essa ideia de rejeição é relacionada, unicamente, ao amor fútil, ao amor humano, que é, geralmente, idealizado e se relaciona com a concepção de que o amor, como se vê na tradição da lírica, se confunde com o desejo sexual, o que não é considerado como sendo o amor verdadeiro na poesia augustiana, mas um amor que é uma mentira. Sendo assim, observa-se o diálogo entre essa poesia e a filosofia de Schopenhauer (2004), para quem o amor romântico é apenas uma ilusão da natureza para embelezar o real objetivo do amor entre o homem e a mulher que é a produção dos filhos, conforme se viu.

O amor “na humanidade”, amor entendido como sinônimo de prazer sexual, é considerado, pelo eu-lírico, como puro instinto animalesco, assim como se observou na ideia naturalista, o que o faz rejeitá-lo, preferindo, a ele, o amor sagrado, destacando, ainda, a ideia de amizade que, segundo Cícero (2006), é um



sentimento entendido como oposto ao egoísmo, que se afasta da busca dos prazeres sexuais efêmeros, pois, conforme esse autor, esse tipo de sentimento é próprio daqueles que se comportam como animais, enquanto que a amizade é um sentimento que busca o bem, um sentimento divino e eterno, pois resiste, até mesmo à morte, sendo o segundo mais importante presente dos deuses ao homem. Afirmando que os vocábulos “Amor” e “amizade” vêm ambos da palavra “amar”, Cícero aponta para a proximidade desses termos, afirmando que a amizade é amor e que “Amar, outra coisa não é senão estimar a quem se quer bem, sem cálculo, de interesse ou de vantagem” (CÍCERO, 2006, p. 91).

Como se percebe, esse tipo de amor que sugere o eu-lírico se aproxima, também, da concepção de amizade conforme Cícero, pois é um sentimento que visa o bem comum e que deveria ser a base para o mundo. No segundo terceto do poema “Idealismo”, vem o segundo grande questionamento do eu-lírico: “E haja só amizade verdadeira / Duma caveira para outra caveira, / Do meu sepulcro para o teu sepulcro?!”, Ou seja, o eu-lírico se questiona se apenas haveria possibilidade de amizade verdadeira após a morte, o que se entende que, longe de configurar um posicionamento negativo diante do amor, exatamente por se tratar de um questionamento, a ideia passa a propor uma esperança, pois, quando se questiona se é mister que o mundo fique imaterializado para o amor sagrado e se só haveria amizade verdadeira entre caveiras, o eu-lírico lança uma dúvida e, ao mesmo tempo, é como se ele se questionasse: será que não seria possível vivenciar um amor sagrado, menos sujo e fútil? Será que não se pode viver de forma que o amor seja, realmente, a base para o mundo, para as relações humanas? Será que só se pode amar de forma egoísta, buscando o prazer e nada mais?

A referência ao sentimento entre as caveiras sugere, ainda, a ideia de que o amor/amizade é tão forte quanto a morte, permanecendo mesmo após os amados não mais existirem num plano terreno, ideia muito próxima à concepção bíblica, como a que se percebe nos versos dos Cantares de Salomão, nos quais a amada afirma:

Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque **o amor é forte como a morte**, (negrito nosso) e duro como a sepultura o ciúme; as suas brasas são brasas de fogo, com veementes labaredas. As muitas águas não podem apagar este amor, nem os rios afogá-lo; ainda que alguém desse todos os bens de sua casa pelo amor, certamente o desprezariam. (O CÂNTICO DOS CÂNTICOS DE SALOMÃO, 8:6-7)

Além do destaque para o amor, enquanto força comparável à morte, o soneto e os versículos bíblicos se aproximam no sentido de que, tanto na concepção bíblica, quanto nos versos de Augusto, é nítida a ideia de que o amor vence qualquer força que o procure destruir, representada, nos versos bíblicos, pela força das muitas águas e, no soneto, pela imagem das caveiras, que permitem a sugestão da permanência desse sentimento mesmo após a morte, bem como despreza qualquer tentativa de comercializá-lo, distinguindo, assim, da prostituição, prática bastante combatida pelo eu-lírico augustiano. Nesse sentido, discorda-se da ideia já colocada por alguns críticos de que o poema, na verdade, afirma só ser possível o amor após a morte. Não parece ser essa a ideia, pois o poeta coloca, junto com o ponto de exclamação, uma interrogação no final do poema, denotando um questionamento e não um ponto final ou apenas uma exclamação, o que apontaria para uma afirmação.

Visão semelhante parece ser a de Viana (1994) quando afirma “Invertendo um pouco o sentido de “Idealismo” em seus versos finais, e apropriando-nos da ironia do “eu-poético”, reconhecemos mesmo que, entre os homens, “(há) só amizade verdadeira / Duma caveira para outra caveira!” (VIANA, 1994, p. 73). É exatamente essa inversão de sentido, que foi feita por vários escritores que analisaram esses versos, que se busca evitar, pois, tomando os tercetos desse ponto de vista, tem-se uma ideia totalmente negativa, de descrença na possibilidade de amor verdadeiro em vida, o que se acredita que não é, de fato, o que sugere o poema, pois se acredita que questionar essa possibilidade já é abrir um espaço para a esperança de um amor não egoísta e não, negar essa possibilidade.

### 3.3.2 O amor ao homem universal como “Último credo”

#### ÚLTIMO CREDO

01 Como ama o homem adúltero o adultério  
 02 E o ébrio a garrafa tóxica de rum,  
 03 Amo o coveiro – este ladrão comum  
 04 Que arrasta a gente para o cemitério!

05 É o transcendentalíssimo mistério!  
 06 É o *nous*, é o *pneuma*, é o *ego sum qui sum*,  
 07 É a morte, é esse danado número *Um*  
 08 Que matou Cristo e que matou Tibério!

09 Creio, como o filósofo mais crente,

10 Na generalidade decrescente  
 11 Com que a substância cósmica evolui...

12 Creio, perante a evolução imensa,  
 13 Que o homem universal de amanhã vença  
 14 O homem particular eu que ontem fui!  
 (ANJOS, 1994, p. 230)

No soneto, percebe-se que o poeta manifesta seu amor pelo coveiro. Não é um amor qualquer, mas um amor tão forte como o do adúltero pelo adultério e do ébrio pela garrafa tóxica de rum. A comparação parece sugerir que o amor do eu-lírico pelo coveiro pode revelar um outro amor: assim como o adúltero não ama a amante, mas o adultério em si, e o ébrio, como se sabe, não ama exatamente “a garrafa”, mas o efeito de embriaguez que o líquido provoca, pode-se pensar no coveiro como representando, na verdade, o amor do eu-lírico pela morte, da qual ele seria o maior representante, pois é ele quem leva o indivíduo para aquela que será sua última morada: o cemitério.

Na segunda estrofe, o eu-lírico passa a refletir sobre o “transcendentalíssimo mistério” (verso 01). Importante observar que o uso do superlativo absoluto “transcendentalíssimo” enfatiza a intensidade do substantivo mistério. Como se sabe, conforme Proença (1973), o ritmo e os recursos de que se valeu para obter musicalidade é a marca mais forte do poeta paraibano, considerado um poeta auditivo, o que permite, a seus leitores, segundo o estudioso, identificá-lo pela citação de dois versos quaisquer, tomados ao acaso.

Um dos recursos de que o poeta se valeu para obter musicalidade foi, exatamente, o constante uso das átonas sucessivas o que o fez selecionar, preferencialmente, vocábulos, com diz Proença (1973, p. 216): “além dos limites por assim dizer fisiológicos da articulação dos vocábulos”, o que lhe permitiu a capacidade de estruturar decassílabos com apenas duas palavras, como no verso referido e em muitos outros, como o verso “Misericordiosíssimo carneiro”, já comentado anteriormente. Embora outros poetas o tenham feito, esse recurso, em Augusto dos Anjos, é uma constante, o que denota uma predileção auditiva sendo, conforme afirma Proença, “um dos traços mais vivos de seu artesanato” (PROENÇA, 1973, p. 217).

Como se observa, além do poder sonoro que esses vocábulos trazem ao verso, acentuam os termos aos quais se unem, como no caso do verso cinco do soneto, em que se percebe que o eu-lírico não fala de um mistério qualquer, mas de

um mistério “transcendentalíssimo”, o que sugere, mais uma vez, a referência a morte, considerada o maior mistério da humanidade, que luta, desde o sempre, para desvendá-lo e poder, assim, vencê-lo.

No segundo verso, o eu-lírico faz menção aos termos gregos “*nous*”, que significa a mente, a inteligência ou o espírito ordenador, considerada a parte mais elevada da alma, e “*pneuma*”, que, conforme Abbagnano (2007), significa espírito, sopro animador, a alma do mundo, no sentido de ser uma força animadora da vida, considerada como sopro do ser divino para os estóicos, ou como sendo a representação do Espírito Santo, na tradição cristã, sendo que, para o apóstolo Paulo, o corpo humano estava dividido em corpo espiritual (pneumático) que é considerado aquele que ressurgirá depois da morte em oposição ao “corpo psíquico” que é o corpo animal, finito. No mesmo verso, o eu-lírico faz menção, ainda, a expressão latina “*ego sum qui sum*”, expressão que, de acordo com as Sagradas Escrituras, especificamente no segundo livro do Pentateuco, intitulado Êxodo, capítulo 3, versículo 14, se refere à resposta dada por Deus a Moisés quando esse o perguntou o que diria ao povo de Israel quando esses quisessem saber o nome do deus que o enviou para salvá-los da opressão no Egito. De acordo com algumas traduções do texto bíblico, a expressão significa “Eu sou o que sou”, ou ainda “Eu sou aquele que é por si mesmo, que não foi criado por outrem”.

Como se observa, todas as expressões denotam o sentido transcendente da existência, pois todas apontam para o entendimento da existência de uma vida espiritual, de um ser espiritual que transcende a vida terrena. Nesse sentido, se pode entender o amor ao coveiro e, implicitamente, o amor à morte, como ligado à concepção de que esta não é o fim da vida, mas o limite entre a vida terrena e o mistério transcendente. Ora, conceber a possibilidade de vida transcendente leva a representar a morte como algo positivo. Nesse sentido, discorda-se da visão apresentada por Arruda (2009) que, observando a figura do coveiro no poema, diz,

Em **Último credo**, o poeta afirma amar o coveiro, — este ladrão comum que arrasta a gente para o cemitério. Lembramos que essa figura do coveiro era muito utilizada na literatura da época para se referir a pessoas que acabassem, de alguma maneira, com os sonhos de outrem (ARRUDA, 2009, p. 277).

Não se concebe, nessa leitura, que a figura do coveiro esteja associada, nesse poema, à visão negativa de quem representa o fim dos sonhos de outrem,

mas à figura que atua enquanto um transportador do indivíduo da vida terrena, para uma possível vida transcendente e desconhecida. A morte é considerada, pelo eu-lírico, como “esse danado número um”. A simbologia do número um, conforme Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 918), tanto se refere ao homem de pé, “único ser vivo que usufrui essa faculdade, a ponto de certos antropólogos fazerem da verticalidade um sinal distinto do homem, ainda mais radical do que a razão”, quanto se refere a ideia transcendental,

O Um é também o Princípio. Apesar de não manifestado, é dele que emana toda manifestação e é a ele que ela retorna, esgotada a sua existência efêmera; é o princípio ativo; o criador. O Um é o local simbólico do ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 918)

Considerando essas duas simbologias do número um, vê-se que a ideia de morte, no poema, pode ser considerada enquanto representação de uma força maior que existe desde sempre, relacionada com a força transcendente, a força criadora, e, nesse sentido, afirmar a morte como número um é considerá-la como parte integrante de toda forma de vida, que se relaciona tanto com o homem (representado na figura de Tibério, político romano que viveu 168 a 133 a.C e que morreu assassinado por defender a reforma agrária em Roma), quanto com a figura divina, representada pela figura de Cristo, considerada, conforme o Cristianismo, como sendo o filho de Deus, ou o próprio deus encarnado. A morte exerce seu poder sobre deuses e humanos, mas sua função não se confunde, no poema, com a ideia de fim da vida.

A ideia de que o amor pela morte não está associado a uma visão negativa da vida se verifica, ainda, nos dois tercetos do soneto, nos quais é sugerido que o eu-lírico assume uma visão filosófico-científica que adota o evolucionismo como forma de entender a vida. Ora, ele afirma que, como o filósofo mais crente, crê na generalidade “decrecente” com que a substância cósmica evolui (terceira estrofe), ou seja, o eu-lírico aponta para a visão científica que vê a vida como uma constante evolução. Como se sabe, no século XIX, as teorias científicas e racionais da vida, como as de Darwin e de Haeckel, apontam para a concepção evolucionista da existência. Essas ideias serão retomadas pelo eu-lírico, apesar de apreendê-las de uma forma diferente, pois, enquanto todas essas teorias apontam para a evolução enquanto um processo crescente em que o ser evolui dos seres mais simples para

os mais complexos, o eu-lírico aponta para um caminho inverso, pois a evolução em que crê é uma evolução decrescente. O verso parece sugerir que o eu-lírico crê numa evolução às avessas, pois o ser humano, após a morte, também evolui, de certa forma, pois não deixa de viver, mas a substância cósmica se transforma dando vida a outro tipo de vida que é mais simples: é dessa forma que se compreende a morte do homem particular dando vida ao homem universal, o homem individual sendo vencido pelo homem universal.

Vê-se, ainda, uma espécie de paradoxo quando o eu-lírico une os termos “filósofo” e “crente”, ficando nítida a união entre o conhecimento filosófico e a crença comum, desprovida de comprovação científica o que reforça a ideia de que a poesia augustiana é uma poesia de contrastes, em que, apesar da forte presença dos vocábulos de cunho científico, se verifica que o eu-lírico está, constantemente, questionando a insuficiência da ciência na explicação dos fenômenos da existência.

Observa-se, no poema, que o último credo do eu-lírico pode ser entendido como a crença numa vida após a morte, pois, seja no sentido espiritual, seja no sentido científico, a morte é vista de forma positiva, como parte da vida e não como representando seu fim, pois a ideia de continuidade é revelada tanto pela visão mística, como se verifica nas sugestões de transcendência, presentes no poema, quanto pela consciência racional da evolução humana que, embora não aponte para uma vida após a morte da mesma maneira como a religião o faz, revela a possibilidade de vida após a morte, no sentido de que a substância de que o ser humano é feito não se finda, mas se transforma, dando origem a novas formas de vida.

Quando se fala que, na poesia augustiana, se observa a mimetização da morte com um sentido positivo é no sentido de que, nessa poesia, se verifica que a consciência da morte aponta para uma postura não de desespero do ser diante da morte, mas de coragem. É na consciência de sua nadaidade, de que o ser humano é um ser em contínua constituição e de que logo não será mais, ou será, mas de forma diferente, que se pode viver de forma mais plena no sentido de que é apenas quando se sente intensamente que um dia se irá desaparecer, que se pode entender, exatamente, o quanto a vida é infinitamente valiosa. Conforme afirma Eagleton,

Aceitar a morte seria viver mais plenamente. Ao reconhecer que nossas vidas são provisórias, podemos relaxar nosso apego neurótico a elas e assim vir a gozá-las muito mais. Abraçar a morte nesse sentido é o oposto de deixar-se morbidamente seduzir por ela. Além disso, se de fato pudéssemos manter a morte em mente, é quase certo que agiríamos com mais virtude que agimos. Se vivéssemos permanentemente à beira da morte, é provável que tivéssemos mais facilidade de perdoar os inimigos e refazer nossos relacionamentos. É, em parte, a ilusão de que vivemos para sempre que nos impede de fazer essas coisas. Imortalidade e imoralidade são aliados muito próximos [...] a morte não pode ser exatamente uma amiga, mas também não é inteiramente uma inimiga. Como amiga, pode me esclarecer a meu respeito, embora, como inimiga, o faça de maneiras que, na maior parte dos casos, eu preferiria não ouvir. Pode recordar-me da minha finitude e contingência de criatura, da natureza frágil e efêmera da minha existência, da minha carência e da vulnerabilidade dos outros. Aprendendo com isso, podemos transformar fatos em valores. A morte [...] pode nos sugerir algo sobre como viver. (EAGLETON, 2005, p. 284)

Ou seja, ver a morte como algo negativo é tomá-la como oposta à vida, quando, na verdade, ela não se opõe, mas faz parte da vida, pois a morte se opõe ao nascimento e, ambos, formam a completude da vida e, conforme a visão evolucionista do eu-lírico, embora uma “evolução às avessas”, a morte é apenas um meio de se passar do individual para o universal, por isso, amar o coveiro, amar a morte, no sentido de encará-la de frente, é ver, nela, uma possibilidade de perpetuação da vida. Diferente dos estudos que consideram a poética augustiana como negativa e mórbida, por sua constante tematização da morte, acredita-se que essa coragem de encarar a morte é algo positivo e, conforme afirma Ariès (1988), aquilo que verdadeiramente é mórbido não é falar da morte, mas nada dizer acerca dela, como hoje sucede. Para esse estudioso, ninguém está tão neurótico como aquele que considera ser neurótico decidir-se a pensar sobre o seu próprio fim. Nesse sentido, a poesia augustiana, ao apresentar o amor à morte se configura numa poesia não do negativo, mas da vida em sua completude, como se vê também no soneto seguinte.

### 3.3.3 O amor além da vida nas “Vozes da morte”

#### VOZES DA MORTE

01 Agora sim! Vamos morrer, reunidos,  
02 Tamarindo de minha desventura,  
03 Tu, com o envelhecimento da nervura,  
04 Eu, com o envelhecimento dos tecidos!

05 Ah! Esta noite é a noite dos Vencidos!  
06 E a podridão, meu velho! E essa futura

07 Ultrafatalidade de ossatura,  
08 A que nos acharemos reduzidos!

09 Não morrerão, porém, tuas sementes!  
10 E assim, para o Futuro, em diferentes  
11 Florestas, vales, selvas, glebas, trilhos,  
12 Na multiplicidade dos teus ramos,  
13 Pelo muito que em vida nos amamos,  
14 Depois da morte, inda teremos filhos!  
(ANJOS, 1994, p. 234)

Nesse soneto, vê-se, assim como no soneto anterior, em que o eu-lírico manifesta seu amor ao coveiro, a manifestação de amor para com algo não comum, ou seja, para com a árvore, o famoso tamarindo cuja existência extrapola o fictício por sugerir a referência ao tamarindo existente no engenho no qual o poeta nasceu e viveu sua infância, figura muito presente em sua poesia e de cuja existência muitos estudiosos já falaram. Nesse poema, tem-se expressa a manifestação de certa alegria do eu-lírico por sua morte e a da árvore, como se verifica no primeiro verso do poema, em que o eu-lírico afirma “Agora sim! Vamos morrer, reunidos”. A expressão “agora sim” sugere a manifestação da satisfação do eu-lírico, lembrando, de certa forma, o sentimento dos noivos numa noite de núpcias, no momento em que estão, finalmente, a sós, pois ao dizer “agora sim”, o eu-lírico sugere que o desejo por essa união vai finalmente, para sua alegria, ser realizado. A ideia de afeto se verifica quando, de forma bastante afetuosa, o eu-lírico destaca que ele e o tamarindo morrerão reunidos.

Vê-se que o eu-lírico fala diretamente com o Tamarindo, que é seu único interlocutor, o que demonstra a relação estreita entre ambos. Tem-se, aqui, a aceitação da efemeridade de ambos: um, através do envelhecimento da nervura e, o outro, com o envelhecimento dos tecidos (versos 03 e 04). Importante observar que, após destacar que morrerão reunidos se observa que, até mesmo no plano formal, é sugerida a união do homem ao tamarindo, uma vez que os versos 3 e 4 estão estruturados de forma semelhante, sugerindo, no plano da estrutura, a união de que verifica no plano do significado,

Tu, com o envelhecimento da nervura

Eu, com o envelhecimento dos tecidos



Como se sabe, nas plantas, em geral, a nervura, considerada o esqueleto da planta, vai, com o tempo, se desgastando até que ela perde a vida, enquanto que, no ser humano, o tempo envelhece e mata a carne, mas o esqueleto permanece, mesmo após a morte, por isso o envelhecimento que o eu-lírico usa para se referir a ele é o dos tecidos e, nesse caso, a ideia de envelhecimento aponta para a proximidade da morte, pois envelhecer é considerada enquanto a penúltima etapa natural do ciclo da vida terrena, sendo seguida pela morte.

Como se observa, há, no poema, a representação da consciência solidária de que ambos estão no fim. O poema passa do tom alegre da primeira estrofe, para um tom mais melancólico na segunda, o que fica ainda mais claro no verso quinto, no qual o eu-lírico afirma que “esta é a noite dos vencidos!”. Ora, o momento da morte é considerado, em muitas culturas, como o momento final, em que toda vida se acaba e nada mais existirá. O eu-lírico reforça essa ideia quando faz referência ainda à podridão a que estão destinados.

O futuro do eu-lírico e do tamarindo se confunde com a “ultrafatalidade da ossatura” a que serão reduzidos. Importante destacar que o vocábulo “Ultrafatalidade”, de acordo com Borges (2005), é um neologismo criado pelo poeta, assim como inúmeros outros, que essa autora analisa em seu estudo do léxico na poesia augustiana. No caso desse vocábulo, essa autora afirma que, analisando alguns dicionários, percebe que,

A base lexical **fatalidade** descontextualizada, de acordo com Silva (1844; 1949), *designa conseqüência inevitável de alguma ação; qualidade daquilo que é fatal*. Para Fonseca (1926) e Bastos (1928) significa *potência, influência do fado, destino, sucesso funesto e imprevisto*. Machado não traz nenhuma base lexical para o neologismo em estudo. Não se pode dizer o mesmo quando se analisa o sentido da palavra derivada contextualizada, pois, dessa forma, o prefixo **ultra-** vem enfatizar a qualificação da base, ultrapassando a simples ideia de excesso. A junção do prefixo **ultra-** à base fatalidade forma o neologismo <**ultrafatalidade**>, que faz referência ao destino excessivamente doentio e podre do poeta, por envelhecimento da carne e o tamarindo, por envelhecimento do tempo. Destino que os levará ao grau de ossada, pois é nisso que o poeta se vê reduzido, devido a sua <**ultrafatalidade**>, ou seja, devido ao seu fado, seu destino cruel, e o neologismo antecipa esse destino de desgraças. (BORGES, 2005, p. 121-122)

Diante do exposto, a estudiosa chega à ideia de que esse neologismo, classificado como substantivo masculino, criado pelo poeta, assume o seguinte significado,

Morte fatal advinda de um estágio de ossatura em que se encontram o poeta e o tamarindo. Destino cruel e doentio, comparado às ossadas de um cadáver. Destino que se antecipa o estado em decomposição em que os personagens se encontram. Excessiva fatalidade do destino, que dá a ambos, poeta e tamarindo, o fado da morte. (BORGES, 2005, p. 122)

Consideram-se relevantes as colocações da estudiosa, especialmente no que se referem a observação dessa peculiaridade do poeta paraibano sobre a presença dos neologismos em sua poética, bem como sua postura de criar um glossário dos neologismos criados pelo poeta. No entanto, na presente leitura, observa-se que a definição de ultrafatalidade como “destino cruel e doentio comparado as ossadas de um cadáver”, conforme aponta a autora, destoa do contexto do poema, uma vez que, o que se observa é que, conforme essa leitura, apesar da existência de certo tom melancólico, presente na segunda estrofe em que se verifica o vocábulo, o termo se refere à fatalidade da morte, realmente excessiva, conforme denota o uso do prefixo “ultra-”, porém não se considera que esteja apontando para um destino “cruel” ou “doentio”, mas considera-se que a morte está anunciada muito mais pelo envelhecimento, tanto do eu-lírico, quanto do tamarindo, considerada como fim último do qual não se pode fugir.

A menção à podridão não seria em relação à doença, mas ao estado de decomposição a que tanto o eu-lírico, quanto o tamarindo, estarão reduzidos, após a morte. Já quanto à visão de morte como um destino cruel não parece se sustentar, pois, conforme se pode observar, esse tom mórbido da segunda estrofe, reforçado pela presença dos vocábulos “noite”, “vencidos”, “podridão”, “velho”, “ultrafatalidade” e “reduzidos”, é modificado nas duas últimas estrofes, as quais dão um tom totalmente diferente ao poema, pois trazem um fio de luz diante de toda a possível escuridão em relação à morte.

O eu-lírico afirma ao Tamarindo (verso 09) que, se a árvore morre, suas sementes não morrerão e, sendo assim, poderá se multiplicar em diferentes “Florestas, vales, selvas, glebas, trilhos” (verso 11). Tem-se, aqui, mais uma vez, a ideia de evolucionismo, a consciência do eterno círculo vital, através do qual se sabe que nada morre, mas apenas se transforma, pois reunidas com os restos mortais do eu-lírico, as sementes do tamarindo continuarão a viver. Conforme se observou anteriormente, segundo Schopenhauer, “a planta faz crescer seu fenômeno desde a semente, passando pelo talo e as folhas, até o fruto, que por sua vez, é apenas o início de uma nova semente, de um novo indivíduo, que percorrerá, mais uma vez, o

antigo decurso, e assim por um tempo infinito” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 231). Sendo assim, a ideia de evolução da planta se destaca no poema, mas não apenas da planta, pois, da mesma forma ocorre com o homem, uma vez que, apesar de ser finito enquanto indivíduo, conforme afirma Schopenhauer, ele se perpetua pela espécie.

Sabe-se, de acordo com Chemello (2006), que quatro minutos após nossa morte, comandado por um processo denominado autólise, o corpo humano já começa a se decompor. Esse autor descreve as várias etapas das transformações do corpo após a morte: autólise, putrefação, saponificação e diagênese, chamando a atenção para o fato de que, através dessa transformação, o organismo permanece na natureza e, de certa forma, os seres vivos são eternos, pois continuam a existir, mesmo que de forma diferente. Essa é a ideia expressa pelo eu-lírico ao afirmar que, após a morte, ele e o Tamarindo ainda terão filhos, pois, depositados seus compostos na terra, eles se multiplicarão e, de certa forma, irão gerar filhos.

É interessante observar que aqui, mais uma vez, o amor é direcionado a algo diferente do que se vê, normalmente, na poesia lírica, nada de formosas mulheres, como se vê na maioria das vezes. O eu-lírico se refere de forma afetuosa não a sua amada, o que seria mais esperado, mas ao tamarindo (verso 13), afirmando o amor que tinha um pelo outro em vida: “Pelo muito que em vida nos amamos”, e enfatizando que será com ele que acontecerá a geração de filhos, ou seja, mais uma vez, a poesia augustiana exalta o que é, geralmente, deixado de lado, preferindo cantar a árvore a cantar a figura humana no que se refere à representação do objeto de seu amor.

Essa preferência corrobora para a ideia de busca da pureza que se verifica na poesia augustiana e de que já se falou. Essa ideia de pureza estaria relacionada, nesse poema, à presença da planta, pois, conforme já se destacou, para Schopenhauer (2005), de todos os seres, o homem é o menos inocente, no sentido de que ele é o que mais conhece seu mundo, e por isso, é o mais sofredor, já a planta é, para o filósofo, o exemplo da perfeita inocência, da ausência total de conhecimento, sendo, exatamente por isso, que seus genitais são expostos sem que isso cause culpa, ao contrário dos genitais dos seres humanos, que são escondidos. Sendo assim, o amor à planta se relaciona a essa predileção do eu-lírico augustiano pelo puro, pelo inocente, pelo imaculado, já destacado, anteriormente, quando se

falou na visão do amor sagrado e, ainda, na presença, nessa poesia, da figura da Santa Francisca como sendo um exemplo de vida almejada pelo eu-lírico na poesia augustiana de que ainda se falará, posteriormente.

A manifestação do amor, na poesia augustiana, se dá de forma diferente do que se vê comumente em poesia, o que se verifica, ainda, em poemas como “O Monólogo de uma sombra”, em que se observa que o eu-lírico afirma seu amor pelo esterco “amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques”, como a sugerir, novamente, seu amor pelo sagrado, uma vez que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant,

Considerados como receptáculo de força os excrementos simbolizam uma potência biológica sagrada que residiria no homem e que, mesmo depois de evacuada, ainda poderia, de uma certa maneira, ser aproveitada. E, assim, aquilo que na aparência é uma das coisas mais desvalorizadas, seria, ao contrário, uma das mais carregada de valor: as significações do ouro e do excremento estão unidas em muitas tradições. Certos radioestesistas chegam até mesmo ao ponto de afirmar que as vibrações do ouro e do excremento são equivalentes. [...] Na África negra, ritos especiais cercam os detritos, que são considerados como carregados de forças, comunicadas pelos homens. Entre os bambaras do Mali, os detritos costumam ser queimados; depois suas cinzas são lançadas ao Níger, com oferta ao deus Faro, organizador do mundo, tido como capaz de restituir aos homens as forças que continham os detritos, devidamente purificadas e regeneradas, sob forma de chuvas por ele mandadas para dessedentar a terra. [...] Desse mesmo simbolismo derivam: a significação esotérica dos excrementos e, conseqüentemente, a significação da coprofagia ritual. Considera-se que o excremento esteja carregado de uma parte importante da força vital daquele — homem ou animal — que o tiver evacuado. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 411-412)

Mesmo quando representa o amor relacionado ao ser humano, a poética augustiana privilegia os seres menos favorecidos, menos cantados pela poesia de forma geral, assim o fez quando cantou o amor pelo coveiro e também quando, no poema “Gemidos de arte”, lembrou a humilde figura de “Toca”, o homem pobre que carregava canas para o engenho do qual lembra ao voltar incessantemente à casa onde esse homem “viveu, sentiu, **amou**” (negrito nosso), destacando, assim, a importância da vida desse homem simples que, por mais insignificante que pudesse parecer, para a maioria, era lembrado pelo eu-lírico que viu não apenas sua aparência, mas refletiu sobre sua vida, seus sentimentos, incluindo seus amores. Essa visão de amor relacionado a pureza está, na poesia augustiana, sempre em contraste com o amor sensual, desprezado pelo eu-lírico como já se viu anteriormente, e sobre o qual se continuará a observar em outros poemas.

### 3.3.4 Ao pai morto, um amor maior que a morte

#### SONETO – III

01 Podre meu Pai! A morte o olhar lhe vidra.  
 02 Em seus lábios que os meus lábios osculam  
 03 Microorganismos fúnebres pululam  
 04 Numa fermentação gorda de cidra.

05 Duras leis as que os homens e a hórrida hidra  
 06 A uma só lei biológica vinculam,  
 07 E a marcha das moléculas regulam,  
 08 Com a invariabilidade da clepsidra!...

09 Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos  
 10 Roída toda de bichos, como os queijos  
 11 Sobre a mesa de orgíacos festins!...

12 Amo meu Pai na atômica desordem  
 13 Entre as bocas necrófagas que o mordem  
 14 E a terra infecta que lhe cobre os rins!  
 (ANJOS, 1994, p. 270)

A leitura do soneto dedicado ao pai morto aponta para a presença de forte cientificismo, muito característico na poesia augustiana, como se verifica pelo uso dos vocábulos: “microorganismos” (verso 03), “fermentação” (verso 04), “hidra” (verso 05), pela expressão “lei biológica” (verso 06), “moléculas” (verso 07), “atômica” (verso 12), “necrófagas” (verso 13), “infecta” e “rins” (verso 14). Nesse sentido, se poderia afirmar que o eu-lírico trata de forma racional a morte de seu pai, manifestando, assim, uma primazia do científico, do objetivo sobre o subjetivo, uma vez que, estranhamente, considerando que o poema trata da perda de um ente muito próximo, o uso desses vocábulos denotando uma postura fria do eu-lírico diante dessa perda apontaria para a ausência de expressão de emoções.

Como já se observou, estudiosos como Lins (1973), viram com maus olhos essa presença do vocabulário científico na poesia augustiana. Conforme esse autor, embora o poeta paraibano esteja projetado para o futuro, no sentido que se destaca de seus contemporâneos, pelo fato de cantar não só as emoções, mas também, a inteligência e os sentidos dos homens de todos os tempos, para esse autor, a poesia augustiana demonstra uma parte fraca e detestável sob certos aspectos, apresentando duas faces, uma que ele chama do “autêntico poeta”, do artista com uma enorme riqueza de pensamento e sensibilidade e outra, a do poeta vulgarmente sensacional, “a do artificial, com a gritante roupagem de uma terminologia científica”

(LINS, 1973, p. 189). Nesse sentido, esse autor destaca que, ao lado do mais puro valor literário se pode encontrar nessa poesia “o mais horrendo mau gosto” (LINS, 1973, p. 189). O verdadeiro “espanto” desse autor em relação a esse “terrível mau gosto” fica nítido nas seguintes palavras:

Algumas vezes, o mau gosto em Augusto dos Anjos é tão absoluto, tão pavoroso, tão irritante que um leitor de gosto refinado pode cometer o erro de desprezá-lo porque já não tem mais paciência para procurar o verdadeiro poeta naquela confusão entre a beleza e a vulgaridade. Há assim, dois Augusto dos Anjos, e infelizmente o mais amado e sentido pelo grande público é o menos apreciável. O grande público, como os adolescentes, estima de preferência em Augusto dos Anjos os poemas sensacionalistas, que são os mais banais, os versos que apresentam o falso brilho das palavras pomposas, extravagantes, esquisitas e espetaculares. (LINS, 1973, p. 189-90)

Como se observa, o espanto que o “Eu” causou nos leitores acostumados com a poesia do Romantismo, do Parnasianismo e do Simbolismo brasileiros, estava muito relacionado com a presença de poemas nos quais se observa que a presença dos vocábulos técnicos e “esquisitos” iam de encontro com a noção de beleza em voga, ou seja, nessa poemas a noção de beleza, tradicionalmente compreendida, era dessacralizada. Buscando exemplificar o mau gosto do poeta paraibano, Lins (1973) lamenta que, embora essa poesia tenha tantos versos maravilhosos, os jovens de 16 ou 17 e, ainda aqueles que parecem nunca sair dessa idade, ou seja, os eternos adolescentes, saibam de cor apenas versos como “Eu, filho do carbono e do amoníaco / Monstro de escuridão e rutilância, / Sofro, desde a epigênese da infância, / A influência má dos signos do zodíaco”, do poema “Psicologia de um vencido”. Outro exemplo, dos muitos lamentados pelo autor, devido representarem, segundo ele, o extremo mau gosto do poeta é, exatamente, o soneto dedicado ao pai morto, sobre o qual diz ser

curioso que alguns dos mais horrorosos versos de Augusto dos Anjos, marcados pelo mais terrível mau gosto, tenham sido dedicados a pessoas que lhe eram especialmente queridas como a poesia “Mater”, o soneto ao filho e o terceiro dos três sonetos ao pai doente e morto. Neste último caso, pudemos verificar de repente, na passagem de um soneto para o outro, a existência de dois Augusto dos Anjos. Os dois primeiros são de uma emoção pura e autêntica, com um estilo exemplarmente artístico, perfeitos na substância e na forma, enquanto o terceiro está perturbado, estragado, violentado pela preocupação científica. (LINS, 1973, p. 190)

Desacreditando na possibilidade de existir uma poesia científica, o autor afirma que não há como unir esse dois campos do saber humano, uma vez que a ciência e a arte não se identificam, nem nos seus processos, nem nos seus objetivos, o que o faz destacar que o desejo do poeta de exprimir uma verdade objetiva, com indiferença pelo estético, é um objetivo científico e não poético, o que leva a arte, em geral, e a poesia augustiana, algumas vezes, a se configurar numa “poesia didática, explicativa, interessada” (LINS, 1973, p. 190).

Discordando dessa visão, acredita-se que em Augusto dos Anjos, como já se falou anteriormente, não se tem uma poesia didática. O que ocorre, nessa poesia, como já se destacou, é a representação dos contrastes da existência, sendo que, se por um lado o poeta escolheu, para compor o “Eu”, poemas em que se verifica, como destaca o estudioso, a manifestação da beleza convencionalmente entendida, com traços líricos e prevalência dos sentimentos, numa linguagem considerada como realmente poética, como os dois poemas dedicados ao pai, por outro lado, esse poeta, e reside aí um dos mais importantes traços de sua modernidade, ousou cantar o feio, o grotesco, o lado mais obscuro, podre e “nojento” da vida, mas que, nem por isso, deixa de fazer parte dela.

O homem, no “Eu”, é o homem representado em seus mais diferentes matizes, um ser realmente completo, com suas ilusões, seus sonhos, seus sentimentos, suas angústias, suas cismas, suas crenças, suas dúvidas, e, principalmente, sua fragilidade revelada em sua condição finita, destinado à podridão da matéria, mas com a possibilidade de tocar o transcendente e cuja continuidade se assegura, ainda, pela substância que o constitui e que vai sempre evoluindo. O “Eu” é, de fato, a representação da vida em sua completude, poesia na qual o eu-lírico tem a predileção em cantar o feio no sentido de buscar mostrar o que, até então, se buscou esconder ou, como afirmou Gullar (1978), percebendo que ao longo do processo poético brasileiro sempre o poeta ocultou o homem, o poeta paraibano, preferiu contá-lo “de maneira tão escandalosa, a exhibir seus intestinos, seu cuspo, sua lepra, seu sexo, sua miséria” (GULLAR, 1978, p. 25).

No “Eu”, o sentimento se manifesta da forma mais convencional e numa linguagem mais comumente poética, como nos dois primeiros poemas dedicados ao pai, destacados, por Lins (1973), como fazendo parte de sua “poesia de valor”,

I

## A meu pai doente

Para onde fores, Pai, para onde fores,  
Irei também, trilhando as mesmas ruas...  
Tu, para amenizar as dores tuas,  
Eu, para amenizar as minhas dores!

Que coisa triste! O campo tão sem flores,  
E eu tão sem crença e as árvores tão nuas  
E tu, gemendo, e o horror de nossas duas  
Mágoas crescendo e se fazendo horrores!

Magoaram-te, meu Pai?! Que mão sombria,  
Indiferente aos mil tormentos teus  
De assim magoar-te sem pesar havia?!

-- Seria a mão de Deus?! Mas Deus enfim  
É bom, é justo, e sendo justo, Deus,  
Deus não havia de magoar-te assim!  
(ANJOS, 1994, p. 269)

II

## A meu pai morto

Madrugada de Treze de Janeiro,  
Rezo, sonhando, o ofício da agonia.  
Meu Pai nessa hora junto a mim morria  
Sem um gemido, assim como um cordeiro!

E eu nem lhe ouvi o alento derradeiro!  
Quando acordei, cuidei que ele dormia,  
E disse à minha Mãe que me dizia:  
“Acorda-o”! deixa-o, Mãe, dormir primeiro!

E saí para ver a Natureza!  
Em tudo o mesmo abismo de beleza,  
Nem uma névoa no estrelado véu...

Mas pareceu-me, entre as estrelas flóreas,  
Como Elias, num carro azul de glórias,  
Ver a alma de meu Pai subindo ao Céu  
(ANJOS, 1994, p. 269-270)

Como se observa, nesses poemas não há a presença de vocábulos científicos, embora a ideia de sofrimento, de mágoa e de fragilidade diante de crença religiosa possa ser percebida no primeiro soneto e, a agonia diante da morte, esteja representada juntamente com a, de fato, belíssima imagem da natureza esplendorosa e de seu pai subindo aos céus, num carro azul de glórias entre as “estrelas flóreas”, no segundo soneto.

No entanto, observando o terceiro poema dedicado ao pai, que dos três é o único que aqui se analisa pelo fato, já anteriormente mencionado, de se privilegiar os poemas nos quais o vocábulo amor está presente, verifica-se que o uso dos



vocábulos científicos não impossibilitou a representação da emoção, pois, apesar de utilizá-los, revelando a influência do cientificismo nessa poesia, em todo o momento, o eu-lírico contrapõe a visão científica à sua emoção de filho que sofre, imensamente, a dor da perda do pai. Ao iniciar o poema com a frase “Podre meu pai!”, mais que mera constatação da situação de putrefação em que o cadáver do pai se encontra, tem-se a figura do eu-lírico a cismar sobre aquela realidade que lhe transtorna e lhe parece mentira, o que é corroborado pelo uso do sinal de exclamação, que denota, entre outros significados, a ideia de forte emoção.

Sendo assim, pode-se afirmar que, diante do corpo do pai no caixão, o eu-lírico deixa fluir suas emoções. A percepção de que o eu-lírico está diante do caixão do pai é sugerida pela menção, no poema, apenas aos olhos (verso 01), lábios (verso 02) e mãos (verso 09) da figura paterna, permitindo a apreensão desse significado, uma vez que, dentro do caixão, geralmente, ficam descobertos apenas o rosto e as mãos do defunto, enquanto todo o resto do corpo fica, geralmente, coberto por flores.

Essa ideia de emotividade se encontra, ainda, no segundo verso, quando o eu-lírico afirma “Em seus lábios que os meus lábios osculam”, em que se verifica que o eu-lírico beija os lábios do cadáver do pai, demonstrando que a morte não se lhe apresenta apenas de forma racional, pois ele está envolvido pela rede de afeto que o liga à figura paterna.

Na segunda estrofe, o eu-lírico inicia afirmando que são “Duras leis” as que vinculam o homem e a “hórrida hidra” a uma só lei biológica, afirmação que revela, mais uma vez, certo pasmar do eu-lírico diante da condição finita do ser humano, pasmar que se revela, ainda, no plano da pontuação, como sugere o uso das exclamações seguidas por reticências no final da segunda e terceira estrofes. Conforme Houaiss (2009, p. 1018), hidra, do ponto de vista da celentologia, é a “designação comum aos cnidários hidrozoários do gênero Hydra, da ordem dos hidroides, cujo corpo, geralmente menor do que um centímetro, é formado por um pólipó único, cilíndrico, com a extremidade oral dotada de um círculo de tentáculos usados na captura do alimento [vivem na água doce, fixados em substratos diversos, como folhas e gravetos]”. Do ponto de vista da astronomia, hidra se refere, conforme esse autor, a uma constelação que se estende pelos hemisférios norte e sul, com formato de serpente. Já considerando a mitologia grega, tem-se a hidra de Lerna,

serpente cujas sete cabeças renasciam ao serem cortadas, sendo destruída por Hércules.

O vocábulo hidra também pode ser compreendido, conforme Houaiss (2009), como uma referência a uma fonte inesgotável de malefícios e destruição. Considerando o cunho científico, em consonância com a forma como a morte é tratada pelo eu-lírico, observa-se que, partindo-se da primeira concepção, se pode entender que o eu-lírico se refere à condição simplória do ser humano, uma vez que esse, considerando a invariabilidade da clepsidra, ou seja, a impossibilidade de deter o passar do tempo (clepsidra= antigo relógio de água) e, conseqüentemente, da morte, a condição humana em nada difere daquela dos seres considerados inferiores, pois, assim como estes, são finitos e seu futuro é a podridão.

Essa visão se constitui como uma negação da visão antropocêntrica, pois considera todos os seres, dos mais simples aos mais complexos, como sujeitos à mesma lei: nascimento, desenvolvimento, procriação, envelhecimento e morte, ou seja, nada aponta, do ponto de vista biológico, para a superioridade humana. Mesmo considerando o vocábulo “hidra” do ponto de vista da mitologia, conforme sugere o epíteto “hórrida”, vê-se que essa visão se mantém, pois se pode compreender que o eu-lírico sugere que, apesar de o ser humano conseguir destacar sua superioridade diante desse monstro terrível, ao conseguir matá-lo, na morte, eles se equivalem, pois ambos estão fadados ao mesmo fim e nenhum dos dois pode vencer o tempo.

Ao considerar essas “duras leis”, vê-se, mais uma vez, a manifestação da emotividade do eu-lírico, pois reconhecer a pequenez humana é entender a impossibilidade de rever a figura paterna. Essa emoção se revela, também, no primeiro terceto, em que o eu-lírico, repetindo a frase “Podre meu pai!”, (primeiro verso) passa a se deter na imagem das mãos do cadáver, que outrora o filho encheu de beijos e serão, depois, roídas pelos bichos, como um queijo é consumido nas festividades, ou seja, sugere-se o lamento do eu-lírico pelo fato de que as mãos que receberam a manifestação de carinho, de amor do filho, servirão, posteriormente, apenas de alimento à bicharia.

No terceto final, vê-se a manifestação maior do sentimento do eu-lírico, pois, após se deter na descrição da decomposição do cadáver do pai, o filho, trocando o termo “podre”, da frase “**Podre** meu pai!”, repetido no início da primeira e terceira

estrofes, pelo vocábulo “Amo” no verso “**Amo** meu pai”, (negritos nossos), manifesta, pelo que se entende, a revelação da força do sentimento amoroso sobre a morte, pois a podridão cede lugar ao amor, no sentido de que, mesmo consciente de que a figura paterna é, agora, simplesmente um cadáver que se decompõe, o eu-lírico afirma, mesmo assim, o seu amor por esse cadáver que se encontra numa condição que a qualquer um causaria total repulsa, mas que, para ele, continua a ser objeto de seu amor, o que permite a afirmação de que esse poema não fica devendo nada aos outros dois em relação à emotividade, pois, ao contrário, talvez seja exatamente nele em que o amor é manifestado de forma mais profunda, pois, mesmo diante de toda podridão que envolve ou está prestes a envolver o cadáver da figura paterna, o eu-lírico reforça o seu amor pelo pai. Importante observar que o que Lins (1973) critica em Augusto é, exatamente, um dos aspectos mais marcantes de sua modernidade: a estética do feio, através da qual, diferentemente do que pensa Lins (1973), o poeta não deixou de representar, como se espera ter demonstrado, a emoção pura e autêntica.

Nesse sentido, se vê que o uso de termos científicos não faz da poesia augustiana uma poesia didática, pois nela os vocábulos não estão a serviço de uma explicação de uma teoria ou uma simples apresentação de teorias científicas como ocorre, como já se observou, na poesia de Martins Junior, teorizador e praticante da poesia científica. Acredita-se que a poesia augustiana, embora influenciada pelas teorias científicas da época, das quais toma conhecimento na Faculdade de Direito do Recife, bem como por esse tipo de poesia que conhece, também naquela faculdade, ultrapassa os seus ideais. Como se observou anteriormente, de acordo com o que preconizava os ensinamentos de Martins Junior (1883), que despreza os poetas líricos e sentimentalistas, a nova poesia devia, na busca por adaptar-se a nova mentalidade que vigorava na segunda metade do século XIX, representar o seu tempo e sua realidade que era uma realidade racionalista, materialista, relativista, naturalista e anti-teológica. No caso específico da manifestação das emoções, segundo Martins Junior, se deveria priorizar o amor coletivo, pois, conforme esse autor, “tanto a idéia de solidariedade social, como o sentimento de amor pela colectividade, podem inspirar ou produzir poemas esplendidos” (MARTINS JUNIOR, 1883, p. 40). No entanto, se observa nesse poema, assim como nos poemas “Vozes da morte” e “Último credo” que, na poesia augustiana, se

verifica, também, a representação do amor particularizado, dedicado às figuras do tamarindo, do coveiro e do pai.

Sendo assim, a poesia científica, embora, como se viu, mais aberta à representação do feio, como se verifica quando seu teorizador afirma que ela abarca todos os temas, devia, ainda, ser afinada com as modernas sínteses filosóficas da época, no sentido de que o sentimento devia evoluir junto com a inteligência e, tomando o modelo dos três estados de Comte e comparando-o com a evolução da poesia, Martins Junior (1883) é a favor de uma poesia que represente, exatamente, o estágio presente naquele período, que era, para ele, o estágio positivo o que, na poesia, significava a representação da objetividade, e da racionalidade, em conformidade com o desenvolvimento da filosofia e da ciência da época.

Ora, como se percebe na leitura da poesia augustiana, esses ideais estão presentes, mas, muitas vezes, são questionados pelo poeta que vê na explicação científica e filosófica do mundo uma postura reducionista, como já se observou na discussão da modernidade dessa poesia, na qual se verifica que, ao lado dos vocábulos científicos e da menção à filosofia da época, vê-se, também, o questionamento da racionalidade, como ocorre quando o eu-lírico menciona a loucura da ciência e da filosofia na busca por entender o mistério da existência, nos exemplo já mencionados, tais como quando, no poema “As cismas do destino”, o eu-lírico afirma a fragilidade da ciência: “Homem, por mais que a ideia desintegres, / Nessas perquirições que não tem pausa / Jamais, magro homem, saberás a causa / De todos os fenômenos alegres! / Em vão, com a bronca enxada árdega, sondas / A estéril terra, e a hialina lâmpada oca, / Trazes, por perscrutar (oh ciência louca!) / O conteúdo das lágrimas hediondas” (ANJOS, 1994, p. 218).

Como se vê, eu-lírico sugere que, apesar de todo o empenho do homem por decifrar os mistérios da existência, a ciência não lhe poderá decifrar todo o universo, pois é insuficiente para explicar tudo, o que se observou, ainda, no “Poema negro”, em que o eu-lírico reconhece que, apesar de buscar a ciência, o conhecimento racional, ela não lhe é suficiente: “Para iludir minha desgraça, estudo./ Intimamente, sei que não me iludo” (ANJOS, 1994, p. 286).

A negação da explicação científica do mundo se observou ainda no poema “Monólogo de uma sombra” quando o eu-lírico, como já se destacou, afirma a loucura do Filósofo Moderno que “Quis compreender, quebrando estéreis normas, A

vida fenomênica das formas, / Que iguais a fogos passageiros, luzem.../ E apenas encontrou na matéria gasta, / O horror dessa mecânica nefasta, / A que todas as coisas se reduzem! [...] E foi então para isto que esse doudo / Estragou o vibrátil plasma todo, / À quisa de um faquir, pelos cenóbios?!... / Num suicídio graduado, consumir-se, / E após tantas vigílias, reduzir-se / À herança miserável dos micróbios” (ANJOS, 1994, p. 196).

Esses exemplos demonstram que essa poesia não se prendeu aos ideais da poesia científica, mas a ultrapassou, da mesma forma que se percebe nos poemas até aqui analisados nos quais é possível verificar uma postura, de certa forma, idealista, no sentido de que se configura como a busca por um amor transcendente, como se viu no poema “Idealismo”, ou na sugestão do transcendentalíssimo mistério, no poema “Último credo” em que se verifica que a crença espiritual se faz presente nessa poética, ou, ainda, na união entre poesia e emoção no soneto dedicado ao pai. Nesse sentido, pode-se afirmar que a poesia augustiana utiliza os termos técnicos de forma poética, não de modo denotativo, como se fizesse um tratado científico, mas, em suas poesias, esses vocábulos são inovados e estão a serviço da criatividade poética, manifestando não somente a lucidez dessa poética, mas também, muitas vezes, a emoção do eu-lírico, o que demonstra, ao contrário do que afirma Lins (1973), uma preocupação com o estético. No soneto, vê-se que a representação da emoção ultrapassa os ideais da poesia científica que prevê a primazia da expressão do amor coletivo e da solidariedade social, pois, como se percebe, no soneto analisado, conforme já se falou, a poesia augustiana canta, também, o amor pessoalizado, não destinado só pela coletividade, mas individualizado, nesse poema, na figura paterna.

Nesse sentido, é importante destacar ainda que, nessa poética, não é apenas o uso dos termos científicos que causam o estranhamento no leitor, mas também, os termos mais eruditos, tais como os que se percebem no soneto: “osculam” (verso 02), “cidra” (verso 04), “hórrida” (verso 05), “invariabilidade” (verso 08), “clepsidra” (verso 08), “orgíacos” (verso 11) e “festins” (verso 11), os quais estão colocados, lado a lado, com os vocábulos mais coloquiais, considerados não-poéticos e feios, muito comuns na poética augustiana, conforme destacou Gullar (1978), tais como: “Podre” (versos 01 e 09), “gorda” (verso 04), “roída”, “bichos” e “queijos” (verso 10). Dessa forma, percebe-se que o contraste dessa poesia se dá, não apenas no plano

do conteúdo, mas também, no plano da linguagem, na qual o poeta buscou unir dois mundos aparentemente distantes, mas que, em sua poética, estão em constante diálogo.

### 3.3.5 “Vandalismo” e a destruição das ilusões

#### VANDALISMO

01 Meu coração tem catedrais imensas,  
02 Templos de priscas e longínquas datas,  
03 Onde um nume de amor, em serenatas,  
04 Canta a aleluia virginal das crenças.

05 Na ogiva fúlgida e nas colunatas  
06 Vertem lustrais irradiações intensas  
07 Cintilações de lâmpadas suspensas  
08 E as ametistas e os florões e as pratas.

09 Como os velhos Templários medievais  
10 Entrei um dia nessas catedrais  
11 E nesses templos claros e risonhos...

12 E erguendo os gládios e brandindo as hastas  
13 No desespero dos iconoclastas  
14 Quebrei a imagem dos meus próprios sonhos!  
(ANJOS, 1994, p. 279)

A leitura desse poema permite a compreensão de que, afirmando que seu “coração tem catedrais imensas, / Templos de priscas e longínquas datas” (versos 01 e 02), o eu-lírico sugere, pela referência aos vocábulos “catedrais” e “templos” (versos 01 e 02), a presença da religiosidade em sua vida. Em seguida, afirma que, nesses templos e catedrais, existe um “nume de amor” que “em serenatas, / Canta a aleluia virginal das crenças” (versos 03 e 04) o que sugere a presença do amor em comunhão com a divindade, pois, conforme Houaiss (2009, p. 1367) o vocábulo “nume” significa, entre outras coisas, o “ser ou potência divina ou a inspiração poética advinda do poder divino”, o que sugere a concepção sagrada de amor, apontando, mais uma vez, como se verificou no soneto “Idealismo”, para a presença de certo sentimentalismo idealista no coração do poeta.

A ideia de religiosidade e do sagrado é reforçada pelo uso de vocábulos pertencentes a essa esfera, tais como se percebe nas três primeiras estrofes: “catedrais” (versos 01 e 10), “Templos” (verso 02 e 11), “aleluia”, “virginal”, “crenças” (verso 04), “colunatas” e “ogiva” (verso 05), “lustrais” (verso 06), “ametistas”,

“florões” e “pratas” (verso 08). Observa-se, ainda, nessas estrofes, a presença de vocábulos que trazem a ideia de luminosidade, tais como “fúlgida” (verso 05), “irradiações” (verso 06), “cintilações e “lâmpadas” (verso 07), “claros” (verso 11). Como se percebe, esses vocábulos apontam para a forte presença da religiosidade no coração do poeta, bem como do amor sagrado, representado pelo “nume de amor” que habita seu coração, o que sugere a presença da crença religiosa.

Acrescente-se, a isso, o fato de que as imagens das imensas catedrais e dos antigos templos utilizadas pelo eu-lírico apontam para a percepção da presença da divindade, pois, considerando a simbologia desses vocábulos, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), vê-se que eles apontam para a ideia de reflexo do mundo divino sendo que, em relação à simbologia do templo, os autores afirmam que “sua arquitetura existe à imagem da representação do divino que tem os homens: a sabedoria e o amor nos templos cristãos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.874). Considerado pelos autores enquanto a habitação de Deus sobre a terra, o lugar da “Presença real”, eles representam, ainda, o centro do mundo.

É dentro desses templos, que ficam no interior do coração do poeta, que um “nume de amor” canta a “aleluia virginal das crenças” (versos 03 e 04), versos que, como já se disse, deixa clara a relação entre o amor e o divino, ideia que retoma a concepção de amor sagrado já observado no poema “Idealismo”. O nume de amor que habita o coração do eu-lírico canta a inocência, a pureza das crenças, representada pela “aleluia virginal”, que destaca o aspecto sublime de crença.

Segundo o eu-lírico, “Na ogiva fúlgida e nas colunatas”, ou seja, no teto (local que, em muitas igrejas, é desenhado em forma de ogiva, figura arquitetônica formada por dois arcos iguais que se cortam superiormente) e nas colunas do templo, os lustrais transmitem intensas irradiações, referência ao esplendor dos templos, bem como às riquezas neles presentes como revela o uso dos vocábulos “ametistas”, pedra preciosa, “florões” que, conforme Martins (1959), se refere ao ornato circular, do feitio de flor, que fica no centro de um teto abobadado e “pratas”, metal precioso.

No entanto, o poema permite depreender que a presença do sagrado faz parte do passado do eu-lírico, pois a menção à estrutura e à claridade desses ambientes sagrados, revela que a presença da religião **foi** muito forte no coração do eu-lírico, como se depreende pela menção à expressão “priscas e longínquas datas”

(verso 02), se referindo à presença dos templos e catedrais em seu coração, em que se percebe que o tempo passado, duplamente revelado no uso dos vocábulos “priscas” o qual, conforme Houaiss (2009, p.1552) “se refere a tempos idos, antigos, velho” e “longínquas”.

Na última estrofe, percebe-se o uso de vocábulos não mais pertencentes à esfera do sagrado, mas que sugerem a vida guerreira, como se verifica em “gládios” e “hastas” (verso 12). Nessa estrofe, percebe-se que o poema muda de tom, o que se revela na oposição da calma e leveza sugeridas pelos termos que revelam a claridade dos versos anteriores e substituído, agora, pelo tom mais pesado, melancólico, que se revela pelo uso do vocábulo “desespero” (verso 13), pois, tendo afirmado que entrou um dia, como os velhos “Templários medievais” nos templos e catedrais, e lá, o eu-lírico comete o ato de violência, de vandalismo a que se refere no título, pois ele afirma que, “erguendo” os gládios e “brandindo” as hastas, quebrou a imagem dos seus próprios sonhos.

Importante observar que, segundo o eu-lírico, ele entrou nessas catedrais e nesses “templos **claros** e **risonhos**” (negritos nossos), e, tendo entrado, ele quebra a imagem de seus sonhos o que revela a oposição entre a descrição do ambiente e a atitude do eu-lírico diante dele. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 875), “a caminhada do homem em direção ao templo é sempre um símbolo de **realização espiritual**” (negritos nossos), realização que não se verifica no poema, pois o eu-lírico entra no templo para destruí-lo. Como se sabe, a representação dos templários sugere o diálogo entre essa poesia e a poesia épica do Norte da França medieval, mais especificamente nos séculos XI e XII que, conforme destacou Spina (1996), surge da exaltação da luta dos guerreiros cruzados. Como se sabe, as famosas Ordens Militares existiram por cerca de dois séculos na Idade Média, fundadas 1096, com o propósito original de proteger os cristãos que voltaram a fazer a peregrinação a Jerusalém após a sua conquista. Os seus membros fizeram voto de pobreza e castidade para se tornarem monges, embora conforme sugere Spina (1996) isso era na teoria, pois, na prática, os interesses se sobressaíam aos desígnios espirituais.

Como se verifica, nos versos 09 e 10, foi como esses cavaleiros templários que o eu-lírico entrou no templo, ou seja, num espaço considerado sagrado, como sendo um representante da fé cristã o que seria de se esperar que o eu-lírico tivesse



a concepção de que aquele espaço deveria ser respeitado e protegido, uma vez que proteger os símbolos do Cristianismo, bem como seus seguidores, seria a missão maior dos templários. No entanto, o que se verifica, nos versos posteriores, é, na verdade, o contrário, pois o que o eu-lírico faz é, como afirma no último terceto, um ato violento contra o templo sagrado. A atitude do eu-lírico é reveladora da postura intelectual da poesia augustiana, poesia que despreza a mimetização do aparentemente belo, do que é risonho e fútil.

Nesse sentido, o soneto permite observar que, mais uma vez, na poesia augustiana, está presente o diálogo com a tradição poética no sentido de renegá-la, de afirmar sua poesia enquanto ruptura com a tradição, pois, renegando a poesia medieval, mimetizada, no soneto, pela menção às imagens claras e risonhas do ambiente sagrado e do nume de amor (amor religioso) que canta em seu coração, através das quais se verifica a representação do sagrado como algo intocável e inquestionável. A referência à destruição do templo sugere a postura da poesia augustiana em relação à tradição, o que aponta para a dessacralização dessa tradição no que se refere à representação do sentimento amoroso e à concepção de beleza tradicional, sendo que “as ametistas e os florões e as pratas” podem sugerir, segundo essa leitura, os “ornatos” utilizados na poesia medieval para representar a beleza e que será, quase sempre, rejeitado pela poesia augustiana.

O soneto permite depreender que, nessa poesia, o amor não se confunde com essa concepção de beleza religiosa, pois o eu-lírico destrói essa visão clássica de beleza ao entrar nos templos e catedrais que estavam erguidas em seu coração no qual cantava o “nume de amor”, que aponta, ainda, para a antiga existência dessa percepção no coração do eu-lírico, mas que é quebrada de forma violenta, pois essas imagens são quebradas “no desespero dos iconoclastas” (verso 13), o que demonstra, em oposição a idealização que se faz nas primeiras três estrofes do poema, uma postura mais consciente, intelectualizada e lúcida do eu-lírico em relação às imagens sagradas que ele quebra e que se relacionam a seus “sonhos” o que permite afirmar que, desprezando a concepção de beleza do amor religioso, o eu-lírico pretende aniquilar a ilusão do sentimentalismo lírico de sua poesia na qual a crença religiosa não ocupa espaço, ou melhor, não ocupa mais um espaço e passa a ser questionada pelo eu-lírico.

### 3.3.6 A negação do erotismo nos “Versos de Amor”

#### VERSOS DE AMOR

*A um poeta erótico*

- 01 Parece muito doce aquela cana.  
 02 Descasco-a, provo-a, chupo-a... ilusão treda!  
 03 O amor, poeta, é como a cana azeda,  
 04 A toda a boca que o não prova engana.
- 05 Quis saber que era o amor, por experiência,  
 06 E hoje que, enfim, conheço o seu conteúdo,  
 07 Pudera eu ter, eu que idolatro o estudo,  
 08 Todas as ciências menos esta ciência!
- 09 Certo, este o amor não é que, em ânsias, amo  
 10 Mas certo, o egoísta amor este é que acinte  
 11 Amas, oposto a mim. Por conseguinte  
 12 Chamas amor aquilo que eu não chamo.
- 13 Oposto ideal ao meu ideal conservas.  
 14 Diverso é, pois, o ponto outro de vista  
 15 Consoante o qual, observo o amor, do egoísta  
 16 Modo de ver, consoante o qual, o observas.
- 17 Porque o amor, tal como eu o estou amando,  
 18 É espírito, é éter, é substância fluida,  
 19 É assim como o ar que a gente pega e cuida,  
 20 Cuida, entretanto, não o estar pegando!
- 21 É a transubstanciação de instintos rudes,  
 22 Imponderabilíssima e impalpável,  
 23 Que anda acima da carne miserável  
 24 Como anda a garça acima dos açudes!
- 25 Para reproduzir tal sentimento  
 26 Daqui por diante, atenta a orelha cauta,  
 27 Como Marsias – o inventor da flauta –  
 28 Vou inventar também outro instrumento!
- 29 Mas de tal arte e espécie tal fazê-lo  
 30 Ambiciono, que o idioma em que te eu falo  
 31 Possam todas as línguas decliná-lo  
 32 Possam todos os homens compreendê-lo.
- 33 Para que, enfim, chegando à última calma  
 35 Meu podre coração roto não role,  
 36 Integralmente desfibrado e mole,  
 37 Como um saco vazio dentro d'alma!  
 (ANJOS, 1994, p. 267-8)

Como segurem o título e a dedicatória e se confirma, ainda, na primeira estrofe, no poema, o eu-lírico se dirige a um poeta, mas não a qualquer um, ele se dirige, especificamente, a um poeta erótico, e o faz para falar de sua visão sobre o

amor, sendo que a descrição que, inicialmente, faz, já sugere se referir ao amor erótico: “Parece muito doce aquela cana. / Descasco-a, provo-a, chupo-a... ilusão treda!” (versos 01 e 02). A utilização da fruta para representar o amor é um recurso muito comum, a partir do século XIX, na literatura brasileira, conforme já destacou Sant’Anna (1993) sendo que, essa representação, como já se destacou, assume uma conotação erótica, pois, segundo esse autor, até o Arcadismo, o amor era representado de forma mais contida e as figuras femininas, a quem esse tipo de amor era, geralmente, direcionado, eram representadas na forma da metáfora de mulher-flor, destacando-se, dessa forma, a “imagem” de pureza e ingenuidade da mulher. O amor, nesse período, com exceção da poesia sotádica de Gregório de Matos, era “pintado”, passando, a partir do Romantismo, a se verificar a “oralização” do sentimento amoroso, especialmente na representação da figura da mulher negra, revelada, entre outras coisas, pelas metáforas da mulher-fruta.

Conforme se verificou, em poemas como “Retrato de mulata” de Salomé Queiroga e “A mulata”, de Morais Filho, a figura feminina é relacionada, no primeiro, à doçura das frutas, sendo os olhos associados à jabuticaba, o cheiro e o sabor dos lábios ao aroma e sabor do jataí, os seios, aos limões, enquanto, no segundo, os seios da mulata estão associados ao aroma e à doçura do jambo, demonstrando, dessa forma, a presença da mimetização do desejo erótico de degustar, de possuir a mulher, o que aponta para a ideia de amor enquanto sinônimo de prazer físico.

Sendo assim, a metáfora da “cana” (verso 01), destacada no poema, já aponta para a ideia de erotização do amor, reforçada pelo uso, no segundo verso, dos verbos: “descasco-a”, “provo-a”, “chupo-a” que reforçam essa carga erótica. No entanto, de forma diferente das representadas nos poemas de Queiroga e Morais Filho, a doçura da cana, conforme se observa na expressão “ilusão treda!”, sugere a desilusão do eu-lírico diante do fruto, bem como a necessidade de ultrapassar a aparência das coisas, pois afirma que a aparência de doçura da cana, na verdade, era uma ilusão, sendo que, no verso terceiro, afirmando que o amor “é como uma cana azeda”, que engana a toda boca que não o prova, revela sua rejeição a esse sentimento, que, como ficou claro, se refere ao amor carnal, ao prazer físico que, para o eu-lírico, é um sentimento que desperta o desejo por aparentar ser bom, doce, apetitoso, mas que, ao final, não é o que parece.

Diferentemente da maioria dos poetas que usa, de preferência, as frutas mais

doces e raras em suas metáforas, tais como o jati, o jambo, a fruta utilizada pelo poeta paraibano, em comparação ao amor, é uma fruta mais comum, especialmente no Nordeste brasileiro, região onde o cultivo desse fruto foi mais intenso e que deu, a essa região, um grande destaque econômico ao país na época colonial. Observe, assim, conforme já apontou Gullar (1978) que Augusto consegue falar das coisas mais complexas da forma mais simples concretizando-as através das palavras que fazem referência às coisas mais simples de seu universo particular.

Na segunda estrofe, o eu-lírico deixa claro que conhece o amor, como se percebe quando ele afirma ter desejado e, em seguida, ter adquirido a experiência de conhecer o amor (verso 05), experiência que, em seguida, lamenta ter adquirido. Esse momento da poesia revela que o eu-lírico fala do que conhece, aspecto que lhe dá mais propriedade para falar do assunto e demonstra, de certa forma, uma pretensão, certa vaidade, lembrando, assim, a figura do poeta Ovídio que, como se viu anteriormente, em seu “Amores” faz questão de destacar sua experiência amorosa “Sou eu, o famoso Nasão, poeta das indecências que experimentei” (OVÍDIO, 2011, p. 137). No entanto, enquanto Ovídio se refere à sua experiência sexual no sentido de incentivar seus leitores a se iniciarem e viverem, plenamente, a sua “arte de amar”, o eu-lírico augustiano, destacando sua intelectualidade, ao afirmar que idolatra o estudo (verso 07), afirma, contrariando essa visão ovidiana, que desejava ter o conhecimento de todas as ciências, menos da amorosa. Nesse sentido, se verifica o desprezo do eu-lírico augustiano pela ciência amorosa e, conseqüentemente, pelo poeta erótico, no sentido de que a arte desse poeta de nada vale para o eu-lírico.

Importante observar, mas uma vez, a presença, nessa poesia, da representação de fenômenos contrastantes, como se observa na frase “eu que **idolatro o estudo**” (verso 07/ **negritos nossos**), pois, ao unir o vocábulo “idolatria”<sup>17</sup> ao vocábulo estudo, o poeta une coisas aparentemente opostas, pois a ideia de amor excessivo e de culto a ídolo se relaciona, comumente, ao subjetivo, ao espiritual, ao emotivo, enquanto que o vocábulo “estudo” aponta para a ideia de racionalidade, o que permite afirmar que o eu-lírico une, mais uma vez, a razão à

---

<sup>17</sup> Segundo Houaiss (2009, p. 1044) idolatria significa, entre outras coisas, amor excessivo, culto que se presta a ídolos, sendo que o termo ídolo, conforme o mesmo autor, assume o significado de imagem que representa uma divindade e que se adora como se fosse a própria divindade, ou pessoa ou ainda coisa que se venera.

emoção, embora, aparentemente, exaltando o racional, pois o objeto de sua idolatria é o estudo o que revela o destaque dado à intelectualidade nessa poesia.

Aqui, é possível fazer uma ponte com a passagem bíblica presente na primeira carta escrita pelo apóstolo Paulo aos coríntios, em seu capítulo 13, na qual ele afirma, numa visão, aparentemente, contrária à do eu-lírico augustiano, nesse poema, que todo conhecimento seria destituído de sentido para ele, se ele não possuísse o dom do amor, como fica claro nos três primeiros versículos do capítulo citado:

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e **toda a ciência**, (negrito nosso) e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria. E ainda que distribuísse toda a minha fortuna para sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, e não tivesse amor, nada disso me aproveitaria. (PRIMEIRA CARTA DE PAULO AOS CORÍNTIOS, 13:1-3)

Vê-se, então, que o apóstolo exalta o amor acima de todas as coisas, inclusive, acima de todas as ciências, destacando a inutilidade da vida sem ele. Aparentemente, essa seria uma visão contrária à do eu-lírico, para quem o amor é a única ciência que deseja nunca ter conhecido, mas essa contradição cai por terra uma vez que o amor rejeitado pelo poeta é, especificamente, como já se destacou, o amor erótico.

Após apresentar o lado do aparente encantamento do amor erótico, o eu-lírico passa a destacar o lado negativo desse sentimento, que, como se disse, muito se aproxima da noção de “amor” enquanto sentimento devasso observado no poema “Idealismo”, pois, na terceira estrofe, diz que o amor egoísta que o poeta erótico ama é diferente do amor que ele conhece, afirmando chamar amor algo diferente do amor conhecido pelo poeta erótico, ou seja, o amor que o eu-lírico aprova, exalta, seria um amor diferente, diverso daquele amor materializado no plano, unicamente, erótico. Mais uma vez, sua lira se coloca de forma diferenciada. Nela, o amor carnal não tem valor algum, pois o sentimento representado, na lira do poeta erótico, é considerado, pelo eu-lírico, enquanto um sentimento egoísta (verso 10), totalmente diferente do amor que ele, em ânsias, ama, como se verifica no verso 09.

Observa-se, assim, que o eu-lírico opõe sua concepção de amor à concepção de amor do poeta erótico “Chamas amor aquilo que eu não chamo” (verso 12),

demonstrando que ele não apenas tem uma visão diferenciada do amor, mas que, na verdade, o que ele chama “amor” não é nem mesmo considerado como sendo, realmente, amor, pelo eu-lírico, o que demonstra a sugestão da consciência do eu-lírico augustiano de que o amor assume significados diferentes uma vez que, em sua lira, como já se verificou no poema “Idealismo”, o eu-lírico rejeita a concepção amorosa segundo o qual esse sentimento se confunde com a ideia de prazer carnal, ou seja, o amor erótico. Ao afirmar ao poeta erótico “Chamas amor aquilo que eu não chamo”, o eu-lírico augustiano, mais uma vez, reforça que sua lira é diferente, pois não canta o amor fútil, efêmero, uma vez que, nela, esse sentimento assume outra conotação.

O amor exaltado em sua lira, diferentemente do que se verifica na lira erótica, é o amor impalpável, como se percebe na terceira estrofe quando afirma que o amor que ele ama “É espírito, é éter, é substância fluida, / É assim como o ar que a gente pega e cuida, / Cuida, entretanto, não o estar pegando!”. Os termos utilizados, pelo eu-lírico, para se referir ao amor, permite se fazer uma ponte com a teoria monista do universo, pois, como se viu anteriormente, para Haeckel (1947), o éter cósmico, ou universal, é uma substância que preenche o espaço entre os átomos, substância provida de alma, uma espécie de divindade materialista sobre o qual afirmou que é uma substância muito sutil e leve, e que produz, com as suas ondulações, todos os fenômenos da luz e do calor, da eletricidade e do magnetismo, podendo ser representado, tanto como uma substância contínua, enchendo os intervalos entre os átomos, quanto como composto também de partículas discretas.

Conforme se observou no primeiro capítulo, a importância dessa substância é tal que, segundo Haeckel (1947), é preciso atribuir a esses átomos do éter uma força intrínseca de repulsão, opondo-se com a força de atração inerente aos átomos da matéria ponderável, sendo que é pela atração destes últimos e pela repulsão dos segundos que se explicaria, conforme o estudioso, “toda a mecânica da vida universal. Poder-se-ia também referir à ação do espaço universal [...] às vibrações do éter cósmico”. (HAECKEL, 1947, p. 26)

Como já se observou, para Haeckel, esse éter cósmico que “enche o espaço infinito do universo” é o que possibilita a vida. Sendo assim, se depreende, na teoria monista do universo, como se verificou, uma ideia de imortalidade, embora de forma diferente daquela pregada pelas religiões, pois esse pensador, como já se observou,

refuta a ideia de imortalidade pessoal, renega a possibilidade de esperança de uma vida melhor num plano espiritual e afirma que “a imortalidade, no sentido científico, é a conservação da substância, isto é, o que se define em física por uma conservação da matéria. O universo, no seu conjunto, é imortal” (HAECKEL, 1947, p. 47). Enfim, os seres não morrem, pois o que ocorre é a transformação permanente dessa substância, o éter cósmico, a substância fluida, espécie de espírito que evolui num ciclo eterno.

Nesse sentido, se observa que o amor, para o eu-lírico, se relaciona diretamente com a ideia de transcendência, de espiritualidade, de eternidade, pois se o éter é, na teoria monista, a substância que possibilita a vida, então o amor pode ser considerado como força animadora da vida, como espírito, sopro de vida, e, de certa forma, com a divindade, pois, se está em tudo, ele se afirma como o criador da vida. A ideia de que o amor é algo espiritual se reafirma, ainda, quando o eu-lírico afirma que ele “é a transubstanciação dos instintos rudes”, ou seja, não se confunde com o mero instinto animalesco, não se refere, simplesmente, ao sentimento materializado na carne, mas é um sentimento que “anda acima da carne miserável como anda a garça acima dos açudes” (versos 23-4).

A menção à figura da garça permite fazer uma importante observação quanto à concepção de amor na poesia augustiana. Como se sabe, a garça, animal que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2007), pode ser associado ao lado espiritual, uma vez que, para esses autores, o simbolismo desse animal assume, entre outros, esse significado de sabedoria divina, como se percebe quando afirmam sobre a garça<sup>18</sup>: “No ocultismo antigo, sem dúvida por causa do bico fino e penetrante, a garça passava por símbolo da ciência divina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 460).

Vê-se, mais uma vez, pela simbologia da garça, a reafirmação do amor como oposto ao desejo carnal, ideia que, além da simbologia já observada, se revela, também, por suas características e sua cor, pois como se sabe, ela é uma ave, o que já sugere sua proximidade ao céu, além disso, tem-se a conotação espiritual em

---

<sup>18</sup> O vocábulo a que se refere Chevalier e Gheerbrant (2007) é, na verdade, “garça-real”. No entanto, conforme destaca Houaiss (2009), esse vocábulo é sinônimo de garça-branca-grande, a qual, segundo ele, é um “animal de vasta distribuição (*casmerodius albus*), encontrada em todo o Brasil, com cerca de 88 cm de comprimento, plumagem branca com enormes egretes no período reprodutivo, bico e íris amarelos, pernas e dedos pretos [É uma das espécies mais observadas em diferentes tipos de ambientes]” (HOUAISS, 2009, p. 954).

relação à sua cor, pois a cor branca está, em nossa cultura, associada à ideia de pureza. Por essa simbologia, fica clara a relação da garça com o lado espiritual, imaterializado, da existência, que está, no caso, relacionado ao amor.

É importante observar, ainda, que a garça é uma ave pernalta que fica de pé e, de certa forma, “anda” sobre águas rasas para se alimentar, característica referida no poema, quando o eu-lírico afirma que “**anda** a garça acima dos açudes” (verso 24 / **negrito** nosso) o que sugere certa aproximação com a figura de Cristo que, conforme a Bíblia, de acordo com os evangelistas Mateus (capítulo 14: 22-33), Marcos (6:45-52) e João (6:16-21) andou sobre as águas<sup>19</sup>, o que atesta, mais uma vez, o fato de que a garça participa dessa simbologia espiritual cristã, pois lembra, de certa forma, o milagre de Cristo, ao andar sobre as águas.

No entanto, é preciso atentar, ainda, para o fato de que afirmar que a garça anda sobre as águas não significa que ela não toque a terra, ou seja, ela anda, na verdade, em águas rasas e seus pés tocam, inexoravelmente, o chão. Ora, essa imagem da garça que participa tanto do céu, quanto da terra, pois, se por um lado seu voo alcança os céus, por outro está necessariamente ligada à terra, pois dela se alimenta, permite afirmar que o poema sugere a ideia de amor enquanto sentimento que participa tanto do espírito, quanto da carne, pois afirmar que ele anda acima da carne miserável como a garça, atesta que ele toca a carne. Se tivesse afirmado que esse sentimento “voa” sobre a carne, como a garça “voa” acima dos açudes, ter-se-ia uma imagem totalmente diferente, na qual se atestaria, de fato, o distanciamento do amor em relação à carne, mas afirmando a proximidade de sua concepção de amor com a imagem da garça, o eu-lírico afirma que, apesar de o amor estar acima dessa carne, ele a toca.

Sendo assim, se observa que o eu-lírico, mesmo não dissociando o amor da carne, afirma sua superioridade, pois ele é a “transubstanciação dos instintos rudes”, ou seja, ele não é simplesmente desejo, instinto sexual, o que permite fazer um diálogo entre essa concepção e a definição de amor realizada por Paz (1994) o qual tomou enquanto metáfora da relação entre o amor e o erotismo, a figura da chama. Como destaca esse autor, a chama é a parte mais sutil do fogo, e se eleva em figura

---

<sup>19</sup>Conforme os evangelistas, Cristo apareceu a seus discípulos que estavam em situação adversa dentro de um barco no mar e muito se assustaram de ver sua figura andando sobre as águas, em direção ao barco, por pensarem se tratar de algum fantasma, aos quais ele acalmou ao identificar-se.



piramidal. O fogo original e primordial seria a representação da sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, “azul e trêmula”, que é a representação do amor. Nesse sentido, afirma o autor, erotismo e amor são “a chama dupla da vida” (PAZ, 1994, p. 07).

Considerando essa íntima relação entre o amor e o erotismo, tendo a sexualidade como base, Paz dirá que o amor verdadeiro, que, para ele é o amor humano, só pode ser compreendido enquanto relacionado com o corpo, pois dele não pode fugir,

O amor humano, quer dizer, o verdadeiro amor, não nega o corpo nem o mundo. Tampouco aspira a outro e nem se vê como caminho em direção a uma eternidade para além da mudança e do tempo. O amor é amor não a este mundo, mas sim deste mundo; está atado à Terra pela força da gravidade do corpo, que é prazer e morte. Sem alma – ou como queiram chamar a esse sopro que faz de cada homem e de cada mulher uma persona – não há amor, mas tampouco ele existe sem corpo; Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da Vida. Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: a sexualidade. Eles voltam sempre à fonte primordial. (PAZ, 1994, p. 185)

Como se percebe, essa ideia de amor verdadeiro de que fala Paz (1994) lança luz para a compreensão da representação do amor nesse momento da poesia augustiana, uma vez que, como fica claro pelo uso da figura da garça, o amor, nessa poesia, não se dissocia de seu lado terreno podendo ser comparado com a imagem do fogo, uma vez que a garça, enquanto ave, estaria, por um lado, ligada ao plano mais sublime, ou seja, ao céu, que representaria o amor enquanto que “andando” nas águas, que aqui pode ser entendida como representação do erotismo, ela toca inexoravelmente, a terra, ou seja, a sexualidade.

Nesse sentido, o amor seria o lado mais alto, mais sublime e, portanto, o eu-lírico augustiano prefere cantá-lo a cantar o erotismo, preferido pela maioria dos poetas, a exemplo do poeta erótico, a quem se refere na dedicatória do poema, afirmando que o que ele chama amor, na concepção do eu-lírico, não é amor. Assim, se vê, mais uma vez, o diálogo entre essa poética e a diferenciação entre o amor e o erotismo na concepção de Paz (1994), para quem o ato erótico se desprende do ato sexual, embora, não seja estranha a confusão, pois, conforme esse autor, sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que se chama vida, sendo que o mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o sexo, considerado a fonte primordial, enquanto que o erotismo e

o amor são formas derivadas do instinto sexual. Para Paz (1994, p. 15) “O domínio do sexo, embora menos complexo, é o mais vasto dos três. Contudo, apesar de imenso, é apenas província de um reino ainda maior: o da matéria animada. [...] abarca o reino animal e certas espécies do reino vegetal”. Esse autor afirma ser possível traçar uma linha divisória entre as fronteiras da sexualidade e do erotismo, no entanto, destaca que essa linha é uma linha sinuosa e, não poucas vezes, violada, seja pela erupção violenta do instinto sexual, seja pelas incursões da fantasia erótica. Conforme o autor, o erotismo é exclusivamente humano, pois é a sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens, nesse sentido, afirma que “A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. (PAZ, 1994, p. 16).

Como se percebe, a relação entre erotismo e sexualidade é muito íntima e, muitas vezes, não se pode delimitar, com precisão, suas fronteiras, pois o erotismo é, para Paz (1994), a sexualidade transfigurada pela imaginação humana que está sempre se transformando, mas que “nunca deixa de ser o que é originalmente: impulso sexual” (PAZ, 1994, p. 24). Considerando essa ideia, vê-se, no poema, que, ao rejeitar a poesia erótica, o eu-lírico augustiano revela sua rejeição a representação dos impulsos sexuais considerados enquanto sinônimo de amor.

Conforme afirma Paz (1994), a poesia em geral, tem privilegiado a representação do erotismo. Nesse sentido, conforme se verifica na poesia augustiana, o eu-lírico manifesta sua intenção de se diferenciar do poeta erótico, ou seja, ele rejeita ser o cantor do erotismo e, conseqüentemente, dos impulsos sexuais. A rejeição se revela por sua percepção de que, afirmando cantar o amor, o poeta erótico canta, na verdade, o erotismo que é a percepção da sexualidade humana. Sendo assim, o eu-lírico se coloca contra essa tradição que confunde o amor como sendo simplesmente sinônimo de sexualidade humana, de erotismo e tenciona ser o cantor do aspecto mais alto, mais sublime dessa chama: o amor.

No entanto, em sua compreensão, conforme se destacou na imagem da garça, o eu-lírico não esquece que o amor está ligado à sexualidade, aos “instintos rudes”, apenas não deseja cantar esse lado da relação, não deseja confundir as

coisas, chamando amor o que, na verdade, é sexo. Percebe-se, dessa maneira, que o eu-lírico, nessa poesia, não imagina, não concebe duas formas diferenciadas de amor, mas apenas duas percepções diferentes, uma errônea, que é a do poeta erótico, que vê a sexualidade e o erotismo como sinônimos de amor e outra que é a sua visão que, apesar de não negar a relação íntima com a sexualidade, compreende que o amor não pode ser confundido com sexo.

É exatamente nessa concepção de amor espiritual que reside a proximidade entre o amor exaltado pelo eu-lírico e conceito de amor cristão. Como se observou no primeiro capítulo, o amor, na Bíblia, é considerado, também, como sendo o próprio Deus, sendo destacado, ainda, enquanto um dever do ser humano para com seu Senhor Deus e para com seu próximo, ideia que, no Cristianismo, assume a mesma conotação espiritual, uma vez que, conforme as palavras de Cristo, amar a Deus e a seu próximo é o mandamento mais importante e, nele, se resume todos os outros mandamentos. Essa visão cristã do amor, como já se viu, nas palavras de Kierkegaard (2007), inclui, ainda, a ideia de amar, até mesmo, o inimigo o que torna o amor cristão um sentimento mais complexo ainda em relação ao revelado no Antigo Testamento. Para Kierkegaard, como já se observou, essa forma de amar, incluindo até mesmo o inimigo, é a única forma realmente boa, a única que desvia o ser da maneira egoísta como se amam aqueles que se voltam, unicamente, para a satisfação de seus desejos.

Dessa forma, se observa que o amor de que fala o Cristianismo e o eu-lírico augustiano se aproximam: ambos estão acima do sentimento voluptuoso rejeitado pelo eu-lírico, ambos rejeitam chamar de “amor” as motivações eróticas que são assim denominadas pela maioria. A busca do eu-lírico por um sentimento que se sobressai acima da “carne miserável” corrobora com a visão cristã de que a carne se opõe ao espírito, sendo as paixões carnis totalmente condenadas, enquanto os frutos do espírito são exaltados como algo bom que eleva a criatura ao divino, como destaca Paulo,

Porque vós, irmãos, fostes chamados à liberdade. Não useis então da liberdade para dar ocasião à carne, mas servi-vos uns aos outros pelo amor. Porque toda a lei se cumpre numa só palavra, nesta: Amarás ao teu próximo como a ti mesmo. Se vós, porém, vos mordeis e devorais uns aos outros, vede não vos consumais também uns aos outros. Digo, porém: Andai em Espírito, e não cumpreis a concupiscência da carne. Porque a **carne cobiça contra o Espírito, e o Espírito contra a carne**; e estes opõem-se um ao outro, para que não façais o que quereis. Mas, se sois

guiados pelo Espírito, não estais debaixo da lei. Porque as obras da carne são manifestas, as quais são: **adultério, fornicação, impureza, lascívia**, idolatria, feitiçaria, inimizades, porfias, emulações, iras, pelejas, dissensões, heresias, Invejas, homicídios, bebedices, glotonarias, e coisas semelhantes a estas, acerca das quais vos declaro, como já antes vos disse, que os que cometem tais coisas não herdarão o reino de Deus. Mas o fruto do Espírito é: **amor**, gozo, paz, longanimidade, benignidade, bondade, fé, mansidão, temperança. Contra estas coisas não há lei. E os que são de Cristo crucificaram a carne com as suas paixões e concupiscências. Se vivemos em Espírito, andemos também em Espírito. Não sejamos cobiçosos de vanglórias, irritando-nos uns aos outros, invejando-nos uns aos outros. (CARTA DE PAULO AOS GÁLATAS, 5: 13- 26)

Conforme se percebe, o diálogo entre a poesia augustiana e o texto do apóstolo Paulo, no que se refere ao amor, fica nítido, considerando-se que em ambos os impulsos carnis não são considerados como amor, mas são rejeitados pois: “adultério, fornicação, impureza, lascívia” são os frutos da carne, segundo Paulo. Enquanto que o amor é considerado pelo apóstolo enquanto um dos frutos do espírito. A ideia de “carne miserável” é ainda explorada, pelo apóstolo, quando se pergunta: “Miserável homem que eu sou! quem me livrará do corpo desta morte?” (CARTA DE PAULO AOS ROMANOS, 7: 24) em consonância com o eu-lírico augustiano que afirma a miséria da carne e a impossibilidade do amor nela se revelar.

Como se verifica, o diálogo entre a poesia augustiana e o Cristianismo se revela, ainda, na manifestação da ligação inegável do homem aos “males” da carne, ou seja, mesmo exaltando o lado espiritual, o Cristianismo e a poesia augustiana, dialogam no sentido de que compreendem que essas duas manifestações, a carne e o espírito, são forças antagônicas que se tocam, intimamente, não se verificando possibilidade de fugir de uma face para vivenciar apenas a outra. Nesse sentido, pode-se afirmar que, ao contrário do platonismo que exaltada o amor fora do corpo, o Cristianismo, bem como a poesia augustiana, manifesta essa ideia como uma impossibilidade, uma vez que o homem está preso também à “carne miserável”. Cantar o amor em detrimento do sexo, não significa afirmar que esse sentimento não se relacione com a carne, como sugere a figura da garça, mas aponta para o desejo de que sua poesia seja diferenciada da poesia erótica, cantando o lado mais sublime desse sentimento e não sua relação com a carne, que aponta para a efemeridade do ser.

Segundo o eu-lírico, para reproduzir esse sentimento maior, esse amor verdadeiro, espiritual, transubstancial, embora não dissociado da carne, ele deseja

inventar outro instrumento, assim como Mársias, o inventor da flauta. Importante destacar que a presença dessa figura mitológica sugere a ideia de combate, pois, como se sabe, Mársias é um sátiro, personagem da mitologia grega que, segundo a lenda, não inventou realmente a flauta, como se observa, de acordo com Kury (2005), segundo o qual, de acordo com o mito grego, a flauta teria sido inventada por Atena, sendo que, em determinado momento, tocando o instrumento à beira de um riacho, esta, então, se horrorizou ao ver o reflexo de seu rosto aparecer deformado nas águas, uma vez que, ao tocá-la, suas bochechas ficavam muito inchadas, sendo, por isso, caçoada por Hera e Afrodite. Vendo que o objeto realmente a deformava, ela jogou a flauta fora prometendo castigos terríveis a quem a apanhasse. Mársias, tendo encontrado a flauta, passou a tocá-la e maravilhou-se com os sons que produziu, o que o levou a ter a ousadia de desafiar Apolo para uma competição: ele deveria tocar, com sua lira, melhor música que a sua, sendo que, aquele que ganhasse poderia punir o perdedor. Apolo venceu o duelo musical e esfolou Mársias, confirmando-se, assim, a ameaça de Atena. Entretanto, Apolo arrependeu-se do ato extremado e, depois de jogar fora sua lira, transformou Mársias num rio.

A referência a Mársias permite a afirmação de que, no poema, se verifica a sugestão de que, assim como esse sátiro criou, não o instrumento, mas um som diferente da lira, o eu-lírico deseja inventar um novo instrumento, ou seja, uma nova poesia para representar o amor. Nesse sentido, considera-se acertada a afirmação de Duarte Neto (2011), ao sugerir que

O que está por trás da referência feita em “Versos de amor” ao mitológico Marsias? Em termos de hipótese, pode-se postular que há o desejo de estabelecimento de uma nova ordem. Uma ordem que leva em conta a desordem e que propõe que o disforme (a flauta deforma a boca) se converta em poesia. A nova ordem advém do dissonante. (DUARTE NETO, 2011, p. 115)

Considerando a figura de Mársias e, em oposição a ele, a figura de Apolo, percebe-se a sugestão de combate entre a lira e a flauta, entre o poeta da lira tradicional, que canta o belo e o poeta da nova ordem, do disforme, ou seja, assim como no soneto “Idealismo”, o eu-lírico se coloca como o cantor de uma nova lira, na qual o amor é representado de forma diferente que na lira do poeta que canta o erotismo. Nessa nova ordem, nova lira, o eu-lírico deseja que o amor conforme sua

concepção, ou seja, um amor que não se confunde com o sexo, com a simples manifestação dos “instintos rudes”, seja um amor universalmente apreendido, como sugerido na oitava estrofe quando afirma ambicionar representar esse sentimento, de tal arte e espécie, que o idioma em que ele fala “Possam todas as línguas decliná-lo / Possam todos os homens compreendê-lo” o que pode ser entendido como a referência a uma arte estruturada de tal forma que possa ser compreendida por todos, o que sugere tanto o uso no poema de uma estrutura poética popular, como as quadras, bem como a concretização, já anteriormente comentada, na poesia augustiana, dos fenômenos mais complexos em palavras (idioma) mais simples, o que se revela pela presença, junto da linguagem erudita e técnica, da linguagem coloquial e dos elementos pertencentes a seu universo, tais como a “cana”, a “garça”, o “açude”, entre outros elementos.

A ideia de amor espiritual é, mais uma vez, reafirmada na última estrofe, quando o eu-lírico sugere que esse amor ultrapassa a vida, como se percebe quando manifesta o desejo de que, chegando a “última calma”, ou seja, o momento da morte, seu “coração roto não role [...] / Como um saco vazio dentro d’alma”. Considerando que o coração é considerado o órgão, por excelência, do amor, entende-se que o verso pode ser compreendido como se referindo a percepção do amor como maior que a morte, em oposição ao amor erótico, efêmero tal qual “a carne miserável”. Percebe-se que, em consonância com os poemas anteriormente analisados, o eu-lírico augustiano canta, num diálogo com a concepção cristã do amor, um amor que, apesar de ligado à carne, está além da matéria e que, diferente do egoísta amor que se confunde com erotismo, que visa unicamente a satisfação de seus desejos e se esvai com a morte, permanece mesmo após o apodrecer de seu corpo.

Percebe-se, ainda, o diálogo com o cientificismo reinante na época, especialmente, com a teoria monista do universo, pois, ao afirmar a concepção de amor como “éter”, o eu-lírico aponta para a aproximação entre esse sentimento e a concepção monista do universo que, conforme Haeckel (1947), concebe o “éter” como a substância universal, que está em tudo e é responsável pela existência. Nesse sentido, o amor é concebido, pelo eu-lírico, como o centro, a base da existência.

### 3.3.7 Fantasia e desgraça na Ilha de Cipango

#### A ILHA DE CIPANGO

- 01 Estou sozinho! A estrada se desdobra  
 02 Como uma imensa e rutilante cobra  
 03 De epiderme finíssima de areia...  
 04 E por essa finíssima epiderme  
 05 Eis-me passeando como um grande verme  
 06 Que, ao sol, em plena podridão, passeia!
- 07 A agonia do sol vai ter começo!  
 08 Caio de joelhos, trêmulo... Ofereço  
 09 Preces a Deus de amor e de respeito  
 10 E o Ocaso que nas águas se retrata  
 11 Nitidamente reproduz, exata,  
 12 A saudade interior que há no meu peito...
- 13 Tenho alucinações de toda a sorte...  
 14 Impressionado sem cessar com a Morte  
 15 E sentindo o que um lázaro não sente,  
 16 Em negras nuanças lúgubres e aziagas  
 17 Vejo terribilíssimas adagas,  
 18 Atravessando os ares bruscamente.
- 19 Os olhos volvo para o céu divino  
 20 E observo-me pigmeu e pequenino  
 21 Através de minúsculos espelhos.  
 22 Assim, quem diante duma cordilheira,  
 23 Pára, entre assombros, pela vez primeira,  
 24 Sente vontade de cair de joelhos!
- 25 Soa o rumor fatídico dos ventos,  
 26 Anunciando desmoronamentos  
 27 De mil lajedos sobre mil lajedos...  
 28 E ao longe soam trágicos fracassos  
 29 De heróis, partindo e fraturando os braços  
 30 Nas pontas escarpadas dos rochedos!
- 31 Mas de repente, num enleio doce,  
 32 Qual se num sonho arrebatado fosse,  
 33 Na ilha encantada de Cipango tombo,  
 34 Da qual, no meio, em luz perpétua, brilha  
 35 A árvore da perpétua maravilha,  
 36 À cuja sombra descansou Colombo!
- 37 Foi nessa ilha encantada de Cipango,  
 38 Verde, afetando a forma de um losango,  
 39 Rica, ostentando amplo floral risonho,  
 40 Que Toscanelli viu seu sonho extinto  
 41 E como sucedeu a Afonso Quinto  
 42 Foi sobre essa ilha que extingui meu sonho!
- 43 Lembro-me bem. Nesse maldito dia  
 44 O gênio singular da Fantasia  
 45 Convidou-me a sorrir para um passeio...  
 46 Iríamos a um país de eternas pazes  
 47 Onde em cada deserto há mil oásis

48 E em cada rocha um cristalino veio.  
 49 Gozei numa hora séculos de afagos,  
 50 Banhei-me na água de risonhos lagos,  
 51 E finalmente me cobri de flores...  
 52 Mas veio o vento que a Desgraça espalha  
 53 E cobriu-me com o pano da mortalha,  
 54 Que estou cosendo para os meus amores!

55 Desde então para cá fiquei sombríoi!  
 56 Um penetrante e corrosivo frio  
 57 Anestesiou-me a sensibilidade  
 58 E a grandes golpes arrancou as raízes  
 59 Que prendiam meus dias infelizes  
 60 A um sonho antigo de felicidade!

61 Invoco os Deuses salvadores do erro.  
 62 A tarde morre. Passa o seu enterro!...  
 63 A luz descreve ziguezagues tortos  
 64 Enviando à terra os derradeiros beijos.  
 65 Pela estrada feral dois realejos  
 66 Estão chorando meus amores mortos!

67 E a treva ocupa toda a estrada longa...  
 68 O Firmamento é uma caverna oblonga  
 69 Em cujo fundo a Via-Láctea existe.  
 70 E como agora a lua cheia brilha!  
 71 Ilha maldita vinte vezes a ilha  
 72 Que para todo o sempre me fez triste!  
 (ANJOS, 1994, p. 282-284)

Conforme se observa, o eu-lírico inicia o poema afirmando sua solidão “Estou sozinho!” (verso 01), o que aponta para uma das principais características do poeta moderno, segundo Adorno (2006) e Paz (2012). Como se sabe, a figura do poeta arcaico, designado *Vates*, era considerada enquanto um ser superior aos homens comuns, uma vez que o termo sugeria a figura do poeta como aquele que era possesso, inspirado por Deus. Segundo Huizinga (2007), essas qualificações implicam que o poeta tinha um conhecimento extraordinário,

Ele é um sábio, *sha'ir*, como lhe chamavam os árabes. Na mitologia dos Eddas o hidromel que é preciso beber para se transformar em poeta é preparado com o sangue de Kvasir, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão. (HUIZINGA, 2007, p. 135)

De acordo com a citação, pode-se perceber que o poeta arcaico é considerado um ser especial, um ser divino, inspirado, sábio e, por isso mesmo, visto pela comunidade de maneira diferenciada. Ele é, ainda, o poeta-vidente, que, segundo Huizinga (2007), vai assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do



adivinho e dele brotam as figuras do filósofo, do legislador, do orador, do sofista e do mestre de retórica. Esse autor afirma, ainda, que a figura do *vates* aparece no *Thulr* da literatura nórdica, na qual ele, algumas vezes, é orador de fórmulas litúrgicas, noutras, é ator de dramas sagrados ou ainda sacerdote de sacrifícios e feiticeiro, sendo que o *Thulr*, de acordo com Huizinga (2007, p. 135), “é o repositório de todo o conhecimento mitológico e folclore poético. Ele é o velho sábio que conhece toda a história e tradição de um povo, que nas festas desempenha o papel de orador e é capaz de recitar de cor a genealogia dos heróis e nobres”.

Diferentemente do poeta arcaico, o poeta moderno, é, segundo Adorno (2006) e Paz (2012), um ser solitário que, destituído de sua função de profeta, de sábio ou feiticeiro, atribuídas ao poeta arcaico, tenta fundar a palavra poética no próprio homem. Não vendo em suas imagens a revelação de um poder estranho, a escritura poética passa a ser concebida como a revelação de si mesmo que o homem faz a si próprio. Nesse sentido, a poesia moderna torna-se, também, a teoria da poesia e o poeta desdobra-se em crítico, sendo que, conforme destaca Paz (2012), a missão do poeta moderno consiste, então, “em ser a voz do movimento que diz “Não” a Deus e a seus hierarcas e “Sim” aos homens. As escrituras do mundo novo serão as palavras do poeta revelando um homem livre de deuses e senhores, sem intermediários diante da vida e da morte” (Paz, 2012, p. 79). Nasce, então, uma íntima relação entre poesia e revolução: culto à liberdade do homem frente às coerções religiosas e burguesas da sociedade moderna.

A missão do poeta passa a ser a de estabelecer a palavra original, entendida como sendo anterior às Bíblias e Evangelhos, palavra do homem original, que é o homem puro, inocente. O poeta moderno propaga que a verdade não procede da razão, mas da percepção poética, da imaginação, uma vez que nossa essência última seria o desejo de infinito, sendo o homem imaginação e desejo. Ele profetiza a sociedade poética, na qual o homem é livre dos dogmas da religião e se relaciona numa comunhão poética em que a relação senhor e servo, patrão e escravo não mais subsiste.

No entanto, conforme destaca Paz (2012, p. 84), a ruptura entre poesia e religião terá suas consequências: “também as Igrejas, como a burguesia, expulsam os poetas”. O poeta moderno está condenado a viver no subsolo da história, ele não tem lugar na sociedade, é considerado como aquele que não trabalha, nem produz e

a solidão o define. A solidão é, na verdade, conforme já se destacou, a nota dominante da poesia moderna.

Após afirmar sua solidão, o eu-lírico vai construindo a imagem de uma estrada pela qual passeia, uma estrada que parece uma cobra “de epiderme finíssima de areia” (verso 03). Nela, ele vai passeando “como um grande verme” que passeia, ao sol, em plena podridão. Como se verifica essa imagem é paradoxal: a “grandeza” do eu-lírico é a grandeza semelhante a de um verme passeando na podridão, o que aponta, aparentemente, para sua lamentável situação. No entanto, o paradoxo se revela na própria simbologia do verme, que é o,

Símbolo da vida que renasce da podridão e da morte. Assim numa lenda chinesa, o gênero humano tem origem nos vermes do corpo do ser primitivo e, na **Gylfaginning** irlandesa, os vermes nascidos no cadáver do gigante Ymir, por ordem dos deuses, adquirem a razão e a aparência dos homens. [...] o verme aparece como um símbolo de transição, da terra à luz, da morte à vida, do estado larvário ao vôo espiritual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 943-44)

O verme, muito presente na poesia augustiana, embora considerado como algo repulsivo, adquire, quase sempre, essa conotação de vida que emerge da podridão, esperança em meio ao caos, mesmo quando relacionado à sua própria morte ou a de seus queridos. O verme simboliza, nessa poesia, a transposição da vida e, se causa repulsa, por significar o fim da vida, traz a percepção de uma nova possibilidade de vida, embora de uma forma diferenciada daquela apontada pela religião. Nesse poema, o verme aparece ligado à transfiguração da pequenez humana diante do ser divino, como se percebe nas estrofes seguintes.

Na segunda estrofe, o eu-lírico afirma que a agonia do sol terá começo. Observe-se que a negatividade da cena que apresenta o verme passeando na podridão, se desenvolve em plena luz do sol, o que aponta para a representação negativa desse símbolo, pois a agonia se dá com sua presença. Como se sabe, a noite é, geralmente, mais representada com essa conotação negativa, inclusive na própria poesia augustiana em que se verifica que a noite é representada enquanto momento propício à prática de toda sorte de males, conforme se vê no poema “A um mascarado”, quando o eu-lírico afirma: “É noite, e, à noite, a escândalos e incestos / É natural que o instinto humano aceda!” (ANJOS, 1994, p. 258). No entanto, nesse poema, é o sol que recebe essa concepção negativa.

O eu-lírico cai de joelhos oferecendo preces a um “deus de amor e de respeito” (verso 08). Aqui, se verifica a relação direta com o amor ao ser divino, apresentando uma visão do amor muito próxima àquela presente nas Escrituras Sagradas que considera que “Deus é amor” conforme se viu nas palavras de Kierkegaard (2007). No entanto, não é só uma relação entre o divino e o sentimento de amor, mas também, entre a divindade e o sentimento de respeito que se manifesta pela postura do eu-lírico, no momento da prece: ele se coloca de joelhos, atestando, assim, sua reverência ao ser divino, o que corrobora com a simbologia do verme enquanto símbolo de transição do estado larvário ao vôo espiritual. Observando o “ocaso”, ou seja, o pôr-do-sol, que se reflete nas águas, o eu-lírico vê, nessa imagem, a nítida reprodução da saudade interior que há em seu peito (versos 10, 11 e 12). Essa alusão parece simbolizar que, assim como tem fim o dia, a claridade, também algo teve fim na vida do eu-lírico, deixando no íntimo dele, saudades.

O ambiente solar das duas primeiras estrofes cede lugar ao ambiente mais escuro a partir da terceira, na qual o eu-lírico, alucinado e impressionado com a morte, sente o que “um lázaro não sente”, numa possível referência a figura do mendigo e leproso lázaro da parábola proferida por Cristo, narrada no capítulo 16 do Evangelho segundo Lucas<sup>20</sup>.

Pela parábola, se verifica que Lázaro é a representação daquele que, em vida, sofre de todos os males, representa aquele que nada tem e que nada é para a sociedade, alcançando felicidade apenas após a morte. Representa, por outro lado,

---

<sup>20</sup> O texto bíblico afirma: Ora, havia um homem rico, e vestia-se de púrpura e de linho finíssimo, e vivia todos os dias regalada e esplendidamente. Havia também um certo mendigo, chamado Lázaro, que jazia cheio de chagas à porta daquele; E desejava alimentar-se com as migalhas que caíam da mesa do rico; e os próprios cães vinham lamber-lhe as chagas. E aconteceu que o mendigo morreu, e foi levado pelos anjos para o seio de Abraão; e morreu também o rico, e foi sepultado. E no inferno, ergueu os olhos, estando em tormentos, e viu ao longe Abraão, e Lázaro no seu seio. E, clamando, disse: Pai Abraão, tem misericórdia de mim, e manda a Lázaro, que molhe na água a ponta do seu dedo e me refresque a língua, porque estou atormentado nesta chama. Disse, porém, Abraão: Filho, lembra-te de que recebeste os teus bens em tua vida, e **Lázaro somente males**; (negrito nosso) e agora este é consolado e tu atormentado. E, além disso, está posto um grande abismo entre nós e vós, de sorte que os que quisessem passar daqui para vós não poderiam, nem tampouco os de lá passar para cá. E disse ele: Rogo-te, pois, ó pai, que o mandes à casa de meu pai, pois tenho cinco irmãos; para que lhes dê testemunho, a fim de que não venham também para este lugar de tormento. Disse-lhe Abraão: Têm Moisés e os profetas; ouçam-nos. E disse ele: Não, pai Abraão; mas, se algum dentre os mortos fosse ter com eles, arrepender-se-iam. Porém, Abraão lhe disse: Se não ouvem a Moisés e aos profetas, tampouco acreditarão, ainda que algum dos mortos ressuscite. (EVANGELHO SEGUNDO LUCAS, cap. 16: 19-31).

a esperança do que sofre, pois aponta para o alcance, após a morte, de uma vida agradável. No entanto, com a referência à essa figura, o sofrimento que o eu-lírico diz sentir é mais enfatizado. Em suas alucinações, o eu-lírico afirma ver terribilíssimas adagas atravessarem bruscamente o ar “em negras nuances lúgubres e aziagas” (verso 16). Vê-se que o ambiente, agora menos claro que o do início, é reforçado pelo significado das palavras “Negras”, e “lúgubres”, essa última se referindo tanto a escuridão, quanto a ideia de morte. Os fonemas /u/ nas palavras “nuances lúgubres” também reforçam essa visão de escuridão. Conforme afirma Martins (2000), uma vez que o significado da palavra aponte para esse sentido, a utilização do /u/, especialmente em sílabas tônicas, denotam significados de escuridão, morte, azar, esse último significado, é reforçado, no poema, por figurar ao lado do termo “aziago”, ou seja, azarado, de má sorte, agourento.

Nesse momento de alucinações terríveis, o eu-lírico, olhando o céu, se vê pequenino, como quem, pela primeira vez diante de uma cordilheira, sente vontade de cair de joelhos diante da imensidão do espetáculo da natureza. Mais uma vez, se verifica a pequenez do eu-lírico, agora em relação à imensidão do céu. Na quinta estrofe, observa-se o anunciar de certo caos: o eu-lírico sente o vento que anuncia desmoronamentos de mil lajedos, trágicos fracassos e heróis que fraturam seus braços nas pontas dos rochedos. É uma imagem caótica e desesperadora essa imagem da cena em que o eu-lírico, em alucinações, se vê.

No entanto, na quinta estrofe, o ambiente se modifica, pois conforme o eu-lírico, “de repente” e, “num enleio doce” (verso 31), ele passa da alucinação ao sonho, um sonho “doce”, indo parar na ilha de Cipango. Como se sabe, essa ilha, segundo afirma Marco Polo, em seu livro das maravilhas, era,

uma ilha a leste em alto-mar, muito grande. Tem mil e quinhentas milhas de extensão. Seus habitantes são brancos, bem apessoados e educados, idólatras e independentes. A ilha não está sob domínio de ninguém; é autogovernada. Aí se encontra ouro. Como não é permitido a ninguém, nem mesmo aos pescadores, levá-lo para fora da ilha, eles possuem um depósito enorme desse metal [...]. O palácio do senhor da ilha é muito grande e todo coberto de ouro, tal como as cobertas de chumbo (POLO, 2000, p. 102)

A ilha de Cipango é concebida como um lugar cobiçado por suas riquezas e promessas de vida feliz, o povo é educado e o lugar repleto de ouro. É nessa ilha “encantada” e “verde” (versos 37 e 38) que o eu-lírico se encontra, e nela ele passa

a viver, conforme as estrofes oito e nove, uma fantasia de amor, um sonho de felicidade e gozo. Considerando a simbologia da cor verde, pode-se afirmar que a ilha representa, para o eu-lírico, o equilíbrio, o desejo de paz, de felicidade, pois, conforme Chevalier e Gheerbrant (2007), essa cor, situada entre o amarelo e o azul, é o resultado de suas interferências cromáticas, sendo que entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias. Para esses autores, o verde “valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, equidistante do azul celeste e do vermelho infernal – ambos absolutos e inacessíveis – é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 938-9). O verde participa, ainda, da simbologia cristã da esperança, bem como aponta para um caráter estranho e complexo, conforme os autores mencionados, caráter que “provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino”(CHEVALIER; GHEERBRANT (2007, p. 943).

Essa visão dual da simbologia do verde se verifica na representação da ilha para o eu-lírico, o que se percebe na menção que ele faz de que, nela, viveu momentos bons, o que se depreende nos vocábulos: “doce” (verso 31), “sonho” (verso 32), “encantada” (verso 33), “luz perpétua” (verso 34), “maravilha” (verso 35), “rica” e “floral risonho” (verso 39), os quais apontam para a ilha como espaço de delícias. No entanto, a partir do verso 40, o eu-lírico passa a se referir de forma negativa a essa ilha, afirmando que, nela, assim como sucedeu a Toscanelli e Afonso V, foi também sobre ela que extinguiu seu sonho (verso 42), numa referência às figuras do cosmógrafo e astrônomo florentino Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397-1482) que elaborou vários mapas-mundi e ao Infante D. Henrique, D. Afonso V, que impulsionou muitos dos avanços tecnológicos que possibilitaram o desenvolvimento das grandes navegações e que consultou esse cosmógrafo, em 1459, sobre um mapa para se chegar às Índias, sendo que ele fez o mapa de uma rota para a Índia pelo Oeste, mapa esse que iria guiar Colombo, em 1492. A menção a essas figuras sugere a ideia de sonho não alcançado uma vez que, como já se disse, a motivação maior dos que buscavam a ilha encantada com ideias de encontrar uma espécie de paraíso terrestre, conforme as descrições de Marco Polo, jamais seria alcançada.

A partir desse momento, o eu-lírico ainda usa vocábulos de cunho positivo para se referir à ilha: “sorrir” (verso 45), “eternas pazes” (verso 46), “mil oásis” (verso

48), “cristalino veio” (verso 48), “gozei” e “afagos” (verso 49), “risonhos lagos”, (verso 50), “flores” (verso 51). No entanto, a leitura permite observar que todas essas delícias prometidas pelo “gênio singular da fantasia” e vividas pelo eu-lírico, são consideradas, por ele, como a causa de sua desgraça, pois, considerando o dia em que foi levado à ilha enquanto um maldito dia, ele afirma que, após essa felicidade, veio um vento que a desgraça espalha (verso 52) e, daí em diante, passa a se referir à ilha de forma negativa: “pano da mortalha” (verso 53), “sombrio” (verso 55), “corrosivo frio” (verso 56), “grandes golpes” (verso 58).

Pela descrição do eu-lírico, seu passeio na Ilha de Cipango acaba tragicamente e o faz, para sempre, triste. Ora, essa ilha se configura, ainda, como o lugar onde o sonho do eu-lírico se extingue, pois, nela, ele vive a fantasia, o prazer, “gozei numa hora séculos de afagos” (verso 49) e, também, a desgraça. Desde que conheceu essa ilha, o eu-lírico ficou sombrio, “um penetrante e corrosivo frio” lhe anestesia a sensibilidade e arranca as raízes que prendiam seus “dias infelizes / A um sonho antigo de felicidade”, (verso 60), o que sugere que, após provar dessa fantasia, de sonho bom que acaba, o eu-lírico fica triste, desolado, desprovido de sentimento, passando a felicidade a ser apenas uma lembrança.

A menção a esse ambiente negativo parece remeter para o conhecimento do amor, uma vez que, no verso 52, 53 e 54 o eu-lírico fala sobre o vento da desgraça que o cobriu “com o pano da mortalha, / Que estou cosendo para os meus amores!”, o que aponta para a existência de amores na vida do eu-lírico, mas que não mais vivem. Dessa forma, se pode visualizar uma mimetização positiva da vivência amorosa sensual, carnal, como sugere o uso dos termos “afagos”, “gozei”, e a sugestão de felicidade vivida na ilha. A ideia de mimetização positiva se refere ao fato de que, vindo a desgraça, acaba a felicidade e os amores do eu-lírico tem fim, o que o faz ficar triste. Nesse sentido, verifica-se a associação do prazer amoroso com a felicidade, muito embora em seguida, essa felicidade tenha fim e o eu-lírico fique sombrio, o que pode ser concebido como manifestação da efemeridade do amor. Nesse sentido, se observa, nesse poema, a mimetização dos amores carnais como algo bom, mas que, devido sua efemeridade, revela, também, seu lado negativo, uma vez que o eu-lírico se refere a seus amores “mortos” como a sugerir que esse sentimento é passageiro, atestando o sofrimento que provoca em quem o sente.

Na penúltima estrofe, o eu-lírico passa a invocar “os Deuses salvadores do erro” (verso 61), o que sugere, mais uma vez, sua dependência dessa figura divina, já observada no verso nove e dezenove, sendo que, em seguida, “a tarde morre”. Dá-se então, mais uma vez, a transformação do ambiente, pois, inicialmente, era dia: “a agonia do sol vai ter começo” (verso 07), vindo depois o “ocaso”, momento em que se destaca a ideia de morte, pois o eu-lírico afirma que a tarde morre e, em seguida, passa o seu enterro, vindo, depois, a descrição do fim da luz que envia a terra seus “últimos beijos” (verso 64) e, adiante, mais uma menção à morte do amor, pois, ao afirmar “pela estrada feral dois realejos / Estão chorando meus amores mortos” (versos 65 e 66), o eu-lírico enfatiza a presença da morte que pode ser compreendida como o término, o fim do amor, morte que se confunde com a estrada e com seus amores, cujas mortes são choradas por dois realejos o que aponta para a ideia de choro contínuo, que se repete incessantemente.

A morte do ambiente de luz vai cedendo lugar a escuridão total, pois, em seguida, com a morte da tarde, ou seja, o início da noite, toda a estrada longa é ocupada pelas trevas (verso 67), o céu é uma caverna oblonga e só brilha a lua cheia (verso 70). Nesse momento, o eu-lírico amaldiçoa vinte vezes a ilha que para todo o sempre o fez triste.

Importante observar que esse poema contém elementos que lembram alguns aspectos do mito bíblico da “queda” do homem no jardim do Éden: a sugestão da imagem da cobra para se referir à estrada (versos 01 e 02), da árvore da perpétua maravilha (verso 35), além da referência à pequenez do homem diante do ser divino “salvador do erro”, diante de quem o eu-lírico, em sua pequenez, se coloca de joelhos para entoar-lhe preces. Também a alternância de ambientes revela a trajetória humana segundo esse mito. Inicialmente, o dia representaria o período de inocência total, de desconhecimento do bem e do mal, depois, a tarde, o momento em que perdem a inocência, tornando-se conhecedores do “bem” e do “mal” e descobrindo os amores físicos, os prazeres, vindo, em seguida, a noite e, conseqüentemente, a consciência do pecado, do erro cometido, que traz a angústia, a melancolia, a tristeza e a morte. Pode ser considerado, ainda, como sugerindo a passagem pelas fases da vida: Infância-juventude-velhice. O episódio da ilha lembra a fase de vivência plena dos amores carnais, que, com a velhice, se transforma em mera lembrança, trazendo a negatividade do ser diante do amor que, como tudo na

vida, é efêmero, trazendo em si o bem e o mal, pois se sua presença causa o gozo pleno, sua ausência torna o ser triste. A ilha se configura, nesse sentido, enquanto metáfora da vida e suas falsas promessas, suas ilusões: a promessas de riquezas e glórias, conforme aponta as figuras de Colombo, Afonso V e Toscanelli, que, motivados pela fantasia de felicidade na busca de encontrar “Cipango”, esforçaram-se para alcançar seus desejos vendo, posteriormente, que tudo não passava de fantasia; a ilha simboliza as promessas de gozo, alegria e fartura que se despedaçam e viram nada, sugerindo a efemeridade da vida, a inconstância da felicidade, num diálogo com a filosofia schopenhauriana, que, como se viu, aponta para a vida como uma sucessão de sofrimentos devido ao fato de o ser humano ser movido por sua incessante vontade, sendo a felicidade compreendida apenas como o momento entre uma infelicidade e outra, um momento de satisfação de um desejo que logo desaparecerá, dando lugar a um novo desejo e um novo sofrimento na busca por satisfazê-lo, demonstrando que não há felicidade que dure.

O poema pode ser lido, ainda, como se referindo à própria trajetória do poeta, uma vez que, ao ser destituído de sua antiga função de intermediador entre os deuses e os homens, o poeta moderno se encontra numa situação desesperadora na sociedade moderna, revelada pela identificação com o verme, sendo que, ao afirmar “a saudade interior que há no meu peito”, o poeta aponta para o passado de glórias em que representava a figura divina diante da qual agora se coloca de joelhos. A referência às adagas, aos desmoronamentos e aos trágicos fracassos de heróis, lembra a ideia do poeta arcaico que cantava seus poemas épicos exaltando os heróis da nação. Nesse sentido, a Ilha de Cipango representa o Novo Mundo, a promessa de felicidade e pode ser entendida como metáfora da sociedade moderna e suas ilusões de progresso, na qual o poeta percebe haver apenas ilusões, pois o vento da desgraça, a situação do poeta moderno, só lhe permite uma lira triste, assim como é triste a estrada em que caminha, estrada de trevas. Sendo assim, o amor não mais pode ser representado como um sentimento glorioso como antes, mas está condenado à morte, sendo assim, o poeta passa a cantar seus amores mortos, que pode ser compreendido como o fim do amor, por isso que, do pano que a desgraça jogou em cima dele, ou seja, na situação inglória em que o poeta moderno se vê, ele está cosendo uma mortalha para seus amores, ou seja, está cantando a morte do amor.



### 3.3.8 “Queixas noturnas”: a luta da criatura contra a natureza

#### QUEIXAS NOTURNAS

01 Quem foi que viu a minha Dor chorando?!  
 02 Saio. Minh'alma sai agoniada.  
 03 Andam monstros sombrios pela estrada  
 04 E pela estrada, entre estes monstros, ando!

05 Não trago sobre a túnica fingida  
 06 As insígnias medonhas do infeliz  
 07 Como os falsos mendigos de Paris  
 08 Na atra rua de Santa Margarida.

09 O quadro de aflições que me consomem  
 10 O próprio Pedro Américo não pinta...  
 11 Para pintá-lo, era preciso a tinta  
 12 Feita de todos os tormentos do homem!

13 Como um ladrão sentado numa ponte  
 14 Espera alguém, armado de arcabuz,  
 15 Na ânsia incoercível de roubar a luz,  
 16 Estou à espera de que o Sol desponte!

17 Bati nas pedras dum tormento rude  
 18 E a minha mágoa de hoje é tão intensa  
 19 Que eu penso que a Alegria é uma doença  
 20 E a Tristeza é minha única saúde.

21 As minhas roupas, quero até rompê-las!  
 22 Quero, arrancado das prisões carnavais,  
 23 Viver na luz dos astros imortais,  
 25 Abraçado com todas as estrelas!

26 A Noite vai crescendo apavorante  
 27 E dentro do meu peito, no combate,  
 28 A Eternidade esmagadora bate  
 29 Numa dilatação exorbitante!

30 E eu luto contra a universal grandeza  
 31 Na mais terrível desesperação  
 32 É a luta, é o prélio enorme, é a rebelião  
 33 Da criatura contra a natureza!

34 Para essas lutas uma vida é pouca  
 35 Inda mesmo que os músculos se esforcem;  
 36 Os pobres braços do mortal se torcem  
 37 E o sangue jorra, em coalhos, pela boca.  
 38 E muitas vezes a agonia é tanta  
 39 Que, rolando dos últimos degraus,  
 40 O Hércules treme e vai tombar no caos  
 41 De onde seu corpo nunca mais levanta!

42 É natural que esse Hércules se estorça,  
 43 E tombe para sempre nessas lutas,  
 44 Estrangulado pelas rodas brutas  
 45 Do mecanismo que tiver mais força.

46 Ah! Por todos os séculos vindouros  
 47 Há de travar-se essa batalha vã  
 48 Do dia de hoje contra o de amanhã,  
 49 Igual à luta dos cristãos e mouros!

50 Sobre histórias de amor o interrogar-me  
 51 É vão, é inútil, é improfícuo, em suma;  
 52 Não sou capaz de amar mulher alguma  
 53 Nem há mulher talvez capaz de amar-me.

54 O amor tem favos e tem caldos quentes  
 55 E ao mesmo tempo que faz bem, faz mal;  
 56 O coração do Poeta é um hospital  
 57 Onde morreram todos os doentes.

58 Hoje é amargo tudo quanto eu gosto;  
 59 A bênção matutina que recebo...  
 60 E é tudo; o pão que como, a água que bebo,  
 61 O velho tamarindo a que me encosto!

62 Vou enterrar agora a harpa boêmia  
 63 Na atra e assombrosa solidão feroz  
 64 Onde não cheguem o eco duma voz  
 65 E o grito desvairado da blasfêmia!

66 Que dentro de minh'alma americana  
 67 Não mais palpite o coração – esta arca,  
 69 Este relógio trágico que marca  
 70 Todos os atos da tragédia humana! –

71 Seja esta minha queixa derradeira  
 72 Cantada sobre o túmulo de Orfeu;  
 73 Seja este, enfim, o último canto meu  
 74 Por esta grande noite brasileira!

75 Melancolia! Estende-me tua asa!  
 76 És a árvore em que devo reclinar-me...  
 77 Se algum dia o Prazer vier procurar-me  
 78 Dize a este monstro que fugi de casa!  
 (ANJOS, 1994, p. 291-293)

Nesse poema, como o próprio título indica, o eu-lírico manifesta suas queixas. No início, ele faz um questionamento: “Quem foi que viu a minha Dor chorando?!” (verso 01) e sugere, em seguida, sua busca pela dor, conforme se verifica no segundo verso “Saio. Minha’Alma sai agoniada.” Esse estado de agonia de que fala o eu-lírico é reforçado, ainda, pela presença dos monstros na estrada onde anda (versos 03 e 04), sendo que, essa agonia intensa que lhe aflige, não se revela em sua aparência, conforme sugere na segunda estrofe, quando faz referência à túnica fingida e às insígnias medonhas dos “falsos mendigos de Paris”, revelando sua desaprovação diante do sofrimento fingido desses mendigos falsos sugerindo que eles buscam aparentar a miséria que, de fato, não sofrem. Sua aflição não é fingida

como a desses mendigos e, ao contrário deles, embora não aparente, o quadro de sua aflição é tão intenso que, conforme afirma, nem mesmo Pedro Américo, menção ao pintor paraibano, poderia fazê-lo, pois só com as tintas de todos os tormentos do homem se poderia conseguir.

A intensidade de sua aflição se revela, ainda, nas estrofes 4 e 5, nas quais o eu-lírico afirma que sua situação é semelhante a do ladrão que, sentado numa ponte, espera alguém para roubar, sendo que, ao contrário de um ladrão comum, ele espera não uma pessoa a quem possa assaltar, mas que o Sol desponte para roubar-lhe a luz, revelando, assim, a escuridão de sua alma, chegando a afirmar, na estrofe seguinte, que a alegria é uma doença e a tristeza a sua única saúde (verso 20), revelando a presença constante da tristeza em sua vida em detrimento da quase total ausência da alegria.

A sexta estrofe é reveladora do motivo da angústia do eu-lírico. Nela, após manifestar o desejo, desesperado, de rasgar suas roupas, o eu-lírico afirma: “Quero, arrancado das prisões carnis / Viver na luz dos astros imortais, / Abraçado com todas as estrelas!”, o que revela que a angústia manifesta nas cinco primeiras estrofes é a angústia de estar preso à “prisão carnal”.

Conforme já se observou, a rejeição do eu-lírico pela carne, revela, entre outras coisas, sua rejeição por tudo o que ela traz de ruim, os vícios, os desejos egoístas, a prostituição e, principalmente, a sua finitude, uma vez que a angústia do eu-lírico pode ser entendida como a angústia do ser humano diante de sua condição de ser finito, ideia que é sustentada tanto pelo desejo de viver “na luz dos astros imortais” (verso 23) quanto, nas estrofes seguintes, nas quais o eu-lírico afirma o combate da Eternidade que bate, numa dilatação exorbitante dentro de seu peito, ou seja, dentro da prisão carnal, revelando a dualidade com que o ser humano é compreendido nessa poesia, pois o verso sugere que o ser humano apesar de ser carnal e efêmero, tem, dentro de si, o eterno.

A ideia de rejeição da carne, conforme já se destacou, quando se analisou o poema “Versos de amor”, revela certo diálogo dessa poética com a visão da carne conforme o Cristianismo, o qual concebe as obras da carne como sendo más. Aqui, se verifica, mais uma vez, a consciência do eu-lírico de sua condição finita, condição a que está preso, embora deseje ser arrancado dessa prisão para “viver na luz dos

astros imortais” o que revela seu desejo de pureza, de iluminação, de superação do mal relacionado à carne.

A sua luta desesperada é contra a “universal grandeza”, é a luta “da criatura contra a Natureza” para a qual, conforme afirma, uma vida só é pouca, pois a prisão carnal em que o ser humano se encontra, “músculos” que se esforçam em vão, “pobres braços” que se torcem, “sangue” que jorra pela boca, não lhe permite permanecer lutando por muito tempo.

A luta do ser contra a natureza é uma luta árdua, pois, conforme já se observou, anteriormente, nas palavras do apóstolo Paulo, ele sugere a luta constante da carne contra o espírito e desse contra a carne, afirmando sua consciência de que, mesmo sem querer, acaba fazendo o mal que sua carne deseja e não o bem que seu espírito quer.

Dessa forma, se percebe que, diferentemente do platonismo que nega o corpo de forma mais incisiva, no Cristianismo, bem como na poesia augustiana, embora se negue o amor como sendo sinônimo de sexo, tem-se a concepção de que o indivíduo não pode se afastar da carne, embora deseje ardentemente isso.

A intensidade da luta do ser contra a natureza se revela quando o eu-lírico, na décima estrofe, faz menção à figura de Hércules a rolar pela escada até o caos de onde seu corpo nunca mais levanta. Importante destacar que a figura de Hércules, conforme Chevalier e Gheerbrant (2007), o mais popular dos heróis, uma vez que são muito conhecidas suas aventuras (suas proezas e seus trabalhos) é, de acordo com a mitologia, o filho de Júpiter e simboliza a vitória (e a dificuldade da vitória) da alma humana sobre as suas fraquezas. Embora se observe que Hércules representa a vitória do homem sobre suas fraquezas, no poema, o Hércules tomba da escada, com sugere o vocábulo “degraus”, sem conseguir mais se levantar.

A metáfora da escada se faz presente, ainda, em outro soneto do “Eu” em que a figura de Hércules também é explorada e, da mesma forma, a rolar da escada,

#### O MAR, A ESCADA E O HOMEM

“Olha agora, mamífero inferior,  
 “À luz da espicurista *ataraxia*,  
 “O fracasso de tua geografia  
 “E do teu escafandro esmiuçador!

“Ah! Jamais saberás ser superior,  
 “Homem, a mim, conquanto ainda hoje em dia,  
 “Com a ampla hélice auxiliar com que outrora ia

“Voando ao vento o vastíssimo vapor.

“Rasgue a água hórrida a nau árdega e singre-me!”

E a verticalidade da Escada íngreme:

“Homem, já transpuseste os meus degraus?!”

E Augusto, o Hércules, o Homem, aos soluços,

Ouvindo a Escada e o Mar, caiu de bruços

No pandemônio aterrador do Caos!

(ANJOS, 1994, p. 255)

Como se vê nesse soneto, a referência à escada e a Hércules, bem como a associação da ideia de fragilidade humana de fracasso diante da luta contra a natureza superior, é mimetizada nas palavras desafiadoras do mar (segunda estrofe) que manifesta sua grandeza diante da pequenez da existência humana e de sua loucura de tentar vencê-lo. No plano sonoro também se percebe a grandeza do mar diante do homem (verso 9), pois as palavras desafiadoras do mar são reforçadas pela aliteração da consoante vibrante dupla /R/ “Rasgue a água hórrida a nau árdega e singre-me!” que, conforme Martins (2000), se ajusta à noção de atrito, rompimento, exprimindo sentimentos fortes tais como os de desespero e ódio, significado que se adéqua, perfeitamente, à ideia representada no verso.

A pequenez humana é reforçada, ainda, pela voz da escada que, ironicamente, questiona se o homem já transpôs seus degraus (verso 11) como a sinalizar que o passo seguinte seria a queda que é o que, de fato, ocorre em seguida, pois, conforme se vê, no último terceto, “Augusto, o Hércules, o homem” ouvindo as vozes do mar e da escada, caem, aos soluços, no caos. Importante observar que as expressões utilizadas pelo eu-lírico fazem menção ao particular, “Augusto”, ao mitológico, “O Hércules” e à humanidade em geral “o Homem”, como a sugerir que a humanidade como um todo está fadada ao mesmo fracasso, ou seja, seu destino é o caos.

Como se percebe, os dois poemas dialogam no sentido não apenas de apresentarem as mesmas figuras da escada e de Hércules, mas de apontarem ambos para a mesma ideia de pequenez do ser humano diante da Natureza. Assim é que se vê o eu-lírico, no poema “Queixas noturnas”, apontar para essa batalha humana contra a natureza como sendo uma batalha vã, embora seja travada, desde sempre, e continue sendo travada “pelos séculos vindouros” (verso 45) como se esse fosse o destino humano: lutar sempre, mesmo sabendo que a luta é vã, pois essa luta a que se refere o eu-lírico pode ser considerada como a luta do mortal

contra a morte, como sugere o verso 47 em que o eu-lírico faz menção à luta “do dia de hoje contra o de amanhã”, uma vez que, como se sabe, a única certeza do ser humano, em relação ao amanhã, é a morte, contra a qual de nada vale lutar, pois, dela, ninguém pode fugir.

Nesse contexto, o eu-lírico assume uma postura negativa diante do amor. Ele diz ser inútil interrogá-lo sobre histórias de amor, pois se diz incapaz de amar qualquer mulher e de ser, “talvez”, amado por uma mulher. Interessante observar que, no que se refere a seu amor pelas mulheres, o eu-lírico expressa a certeza de não ser capaz de amá-las “Não sou capaz de amar mulher alguma” (verso 52), já quando se refere a possibilidade de ser amado, ele admite uma certa dúvida, pois afirma que “Nem há mulher **talvez** capaz de amar-me” (verso 53/ **negrito** nosso) o que pode ser considerado como a expressão de certa esperança em relação à possibilidade de ser amado o que pode revelar, ainda, certa pretensão do eu-lírico em desconsiderar a mulher enquanto objeto de seu amor, mas se considerar como uma possibilidade de ser objeto de amor de mulher.

Como se vê, as “histórias de amor” a que o eu-lírico se refere, bem como o amor que ele nega, pode ser considerado enquanto o amor romântico, sensual, afirmação que se pode fazer, considerando que, embora aqui não se verifique a menção direta a dois tipos diferentes de amor, como se viu no soneto “Idealismo” e “Versos de amor”, a ideia de que ele se refere especificamente ao amor carnal, se depreende pela menção específica a incapacidade de amar o ser feminino, que, como se sabe, foi muito cantado, sendo a objeto de amor tanto no amor romântico quanto no amor cortês, ou seja, a mulher, o que sugere a incapacidade para o amor físico e, ainda, a rejeição em cantar o amor conforme os ideais do amor romântico e cortês. Nesse sentido, se pode afirmar que, assim como no soneto “Idealismo”, o eu-lírico manifesta sua rejeição a cantar o amor sensual, aqui também o eu-lírico se refere a sua poesia quando afirma ser inútil questioná-lo sobre histórias de amor. Assim como no soneto “Idealismo”, ele afirma o desprezo pelo amor físico por ser uma mentira, rejeitando esse amor na sua lira, aqui, ele afirma não ser capaz de amar mulher alguma e dessa forma, não sendo capaz de amar, desacreditando do amor, também não deseja poetar sobre histórias de amor.

Dessa forma, pode-se ver nessa negação uma extensão da negação da vida, no sentido de que, assim como percebe a efemeridade da vida que causa, nele, a

angústia, a aflição e o desespero, da mesma forma se observa que a efemeridade desse amor lhe causa repulsa, pois esse sentimento, apesar de ter seu lado bom, “seus favos” (verso 54), tem também seu lado mal “caldos quentes” (verso 54). Interessante perceber, aqui, a doçura do amor revelada pela menção a seus favos. Dessa forma, se percebe que, na poesia augustiana, o amor carnal não é visto apenas como “a cana azeda”, ou seja, como algo que parece bom e na verdade, é ruim, mas é mimetizado, também, como algo que é apetitoso, como algo que traz felicidade, como se viu no poema anterior, embora afirme que esse sentimento tenha também, seu lado mal, ou seja, seus caldos quentes. Revelando, em seguida, que tudo o que gosta é, para, ele amargo: a bênção, o pão, a água e até o tamarindo, tão constantemente representado com carinho pelo eu-lírico augustiano, decide então “enterrar a harpa boêmia” (verso 60).

A menção ao enterro da “harpa boêmia” aponta para a mesma ideia de rejeição à representação do amor carnal, e, conseqüentemente, a afirmação de sua lira enquanto oposta à poesia erótica, aqui mimetizada enquanto a “harpa boêmia”, que remete o leitor para possibilidade de diálogo com as canções dos clérigos vagantes, chamados goliardos, os quais, como já se falou, desenvolveram, nos séculos XI e XII, na França e na Alemanha, uma poética em língua latina, de acentuada obscenidade, considerada uma “poesia boêmia”, de nítida influência ovidiana e que destacava, conforme Spina (1996), a temática amorosa, a poesia do vinho e do jogo, na qual os gozos terrenos eram sempre supervalorizados em detrimento dos espirituais, sendo uma poesia, em que embora se referisse à oscilação entre os sentimentos espirituais e os da carne, esses últimos sempre prevalecem e se destacam os ideais de vida plena como aquela em que se aproveita plenamente a mocidade, mimetizada nas figuras dos clérigos entregues à vida boêmia cujos lares são as tavernas.

Como se verifica, o eu-lírico augustiano não deseja cantar esse sentimento, mas, ao contrário, quer enterrá-lo. Essa ideia se reforça, ainda, quando, manifestando o desejo que viver em solidão (versos 61-63), o eu-lírico deseja que seu coração “Este relógio trágico que marca / Todos os atos da tragédia humana” não mais palpite. Ora, o coração, como já se disse, quando da análise do poema “Versos de amor”, é considerado, comumente, o órgão do amor, sendo assim, manifestar o desejo de enterrar a harpa boêmia para que o coração não mais

palpite, reforça a ideia de não cantar o amor sensual, pois o considera como o causador das tragédias humanas.

Observa-se, ainda, a sugestão de uma possível crítica ao modelo poético americano que canta especialmente, o coração, os sentimentos, pois ao manifestar o desejo de “Que dentro de minh’alma americana / **Não mais** palpite o coração -- esta arca, / Este relógio trágico que marca / Todos os atos da tragédia humana!” (versos 66-70/ **negrito** nosso) o uso da expressão “Não mais” revela a constância desse modelo poético em que o coração, ou seja, os sentimentos, assumem uma posição privilegiada e traduzem a tragédia humana que se associa à literatura amorosa e seus dramas de amor, ideia que se verifica ainda na menção à figura de Orfeu (verso 72), sobre o túmulo de quem o eu-lírico deseja cantar sua queixa derradeira. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007),

Orfeu se destaca sempre como o músico por excelência que, com a lira ou a cítara, apazigua os elementos desencadeados pela tempestade, enfeitiça as plantas, os animais, os homens e os deuses. Graças a esta magia da música, chega a obter dos deuses infernais a liberação de sua mulher Eurídice, morta por uma serpente, quando fugia das investidas de Aristeu. Mas uma condição foi imposta: que ele não a olhasse antes de ela voltar à claridade do dia. Em dúvida, no meio do caminho, Orfeu se vira: Eurídice desaparece para sempre. Inconsolável, Orfeu acaba seus dias mutilado pelas mulheres trácias, cujo amor ele desdenhava. [...] Orfeu se revela em cada um dos traços de sua lenda como o sedutor, em todos os níveis do cosmo e do psiquismo: o céu, a terra, o oceano, os infernos, o subconsciente, a consciência, a supraconsciência; dissipa as cóleras e as resistências; enfeitiça. Mas, no final, fracassa em trazer sua bem-amada dos infernos, e seus próprios despojos, despedaçados, são espalhados num rio. Talvez seja o símbolo do lutador que só é capaz de fazer o mal adormecer, sem conseguir destruí-lo, e que morre vítima dessa incapacidade de superar sua própria insuficiência. Num plano superior, representaria a busca de um ideal, ao qual se sacrifica apenas com palavras, e não com atos reais. Esse ideal transcendente nunca é atingido por aquele que não renunciou radical e efetivamente à sua própria vaidade e à multiplicidade de seus desejos. Simbolizaria a falta de força anímica. Orfeu não consegue escapar da contradição de suas aspirações ao sublime e à banalidade, e morre por não ter tido a coragem de escolher. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 662- 663).

Nesse sentido, a menção do eu-lírico à figura de Orpheu pode ser compreendida enquanto sugestão de que sua angústia diante do amor, afirmada no verso 51, advém da consciência da tragédia que ele pode provocar, assim como provocou na vida de Orpheu, que venceu quase tudo com sua arte, mas não conseguiu vencer a si mesmo para ter sua amada Eurídice. Dessa forma, o eu-lírico prefere a melancolia, a cantar o amor carnal, sugerido pela menção também ao



termo “prazer” que é visto como um monstro, no penúltimo verso do poema. A ideia de prazer como um monstro lança luz para o entendimento da primeira estrofe, quando o eu-lírico afirma que sai em busca da sua “Dor”.

Se, para ele, o monstro é o prazer, pode-se inferir que os monstros sombrios que o acompanham o tempo todo pela estrada é a ideia de prazer, de amor carnal que o eu-lírico se nega a representar, embora não possa deles se libertar, se esconder, pois estão sempre a seu lado, como monstros dos quais não consegue fugir. Essa percepção do erótico enquanto algo negativo dialoga, também, com a visão cristã, pois, conforme aponta Brown (1990), desde os princípios do Cristianismo vê-se que seus ensinamentos apontam para a necessidade de mortificação do corpo como forma se aproximar do divino.

Como já se observou, o Cristianismo demoniza o desejo, como destaca Demoulié (2005), numa visão muito próxima a essa representação dos prazeres enquanto um monstro. Essa visão do prazer associado a algo negativo se verificava, no século XIX, também nos discursos médicos, os quais, como se viu, apontavam, conforme Laqueur (2001), para a necessidade de contenção do sexo, mesmo no casamento, considerado como uma prática perigosa cujos excessos eram vistos como algo doentio, que devia ser evitado em prol de uma vida saudável.

Ao invés de cantar o prazer, o eu-lírico prefere cantar, em seu lugar, a melancolia, o que demonstra, mais uma vez, o importante espaço, na poesia augustiana, para a representação da intelectualidade, da consciência humana, uma vez que, conforme Bento (2008), a melancolia pode ser entendida, no rastro da filosofia Kierkegaardiana, enquanto uma vertigem da consciência, consciência da nada do ser, da sua finitude da existência humana e das ilusões, sendo que, nesse sentido, a melancolia, longe de caracterizar uma patologia do ser, pode, ao contrário, apontar novas possibilidades de situar-se no mundo, no sentido de que, encarando conscientemente suas angústias e sua condição finita, o ser humano pode viver mais plenamente.

### 3.3.9 “Insônia” e o amor pelo verso

#### INSÔNIA

01 Noite. Da Mágoa o espírito noctâmbulo  
02 Passou de certo por aqui chorando!

03 Assim, em mágoa, eu também vou passando  
 04 Sonâmbulo... sonâmbulo... sonâmbulo...

05 Que voz é esta que a gemer concentro  
 06 No meu ouvido e que do meu ouvido  
 07 Como um bemol e como um sustenido  
 08 Rola impetuosa por meu peito adentro?!

09 – Por que é que este gemido me acompanha?!  
 10 Mas dos meus olhos no sombrio palco  
 11 Súbito surge como um catafalco  
 12 Uma cidade ao mapa-múndi estranha.

13 A dispersão dos sonhos vagos reúno.  
 14 Desta cidade pelas ruas erra  
 15 A procissão dos Mártires da Terra  
 16 Desde os Cristãos até Giordano Bruno!

17 Vejo diante de mim Santa Francisca  
 18 Que com o cilício as tentações suplanta,  
 19 E invejo o sofrimento desta Santa,  
 20 Em cujo olhar o Vício não faísca!

21 Se eu pudesse ser puro! Se eu pudesse,  
 22 Depois de embebedado deste vinho.  
 23 Sair da vida puro como o arminho  
 24 Que os cabelos dos velhos embranquece!

25 Por que cumpri o universal ditame?!  
 26 Pois se eu sabia onde morava o Vício,  
 27 Por que não evitei o precipício  
 28 Estrangulando minha carne infame?!

29 Até que dia o intoxicado aroma  
 30 Das paixões torpes sorverei contente?  
 31 E os dias correrão eternamente?!  
 32 E eu nunca sairei desta Sodoma?!

33 À proporção que a minha insônia aumenta  
 34 Hieróglifos e esfinges interrogo...  
 35 Mas, triunfalmente, nos céus altos, logo  
 36 Toda a alvorada esplêndida se ostenta.

37 Vagueio pela Noite decaída...  
 38 No espaço a luz de Aldebarã e de Árgus  
 39 Vai projetando sobre os campos largos  
 40 O derradeiro fósforo da Vida.

41 O Sol, equilibrando-se na esfera,  
 42 Restitui-me a pureza da hematose  
 43 E então uma interior metamorfose  
 44 Nas minhas arcas cerebrais se opera.

45 O odor da margarida e da begônia  
 46 Subitamente me penetra o olfato...  
 47 Aqui, neste silêncio e neste mato,  
 48 Respira com vontade a alma campônia!

49 Grita a satisfação na alma dos bichos.  
 50 Incensa o ambiente o fumo dos cachimbos.

51 As árvores, as flores, os corimbos,  
52 Recordam santos nos seus próprios nichos.

53 Com o olhar a verde periféria abarco.  
54 Estou alegre. Agora, por exemplo,  
55 Cercado destas árvores, contemplo  
56 As maravilhas reais do meu Pau d'Arco!

57 Cedo virá, porém, o funerário,  
58 Atrô dragão da escura noite, hedionda,  
59 Em que o Tédio, batendo na alma, estronda  
60 Como um grande trovão extraordinário.

61 Outra vez serei pábulo do susto  
62 E terei outra vez de, em mágoa imerso,  
63 Sacrificar-me por amor do Verso  
64 No meu eterno leito de Procusto!  
(ANJOS, 1994, p. 294-296)

Nesse poema, o eu-lírico faz referência, em consonância com o que já se observou em outros poemas, à presença de forças opostas, mas complementares, que impactam o ser humano. Conforme se pode observar, nas primeiras quatro estrofes, o eu-lírico se refere à sua angústia, utilizando-se, para tanto, das constantes referências às imagens de escuridão, pois é esse ambiente noturno que intensifica o tom de mágoa presente no poema, tom que se revela na menção aos vocábulos “Noite” e “noctâmbulo” (verso 01), “sonâmbulo” (verso 04) e “sombrio” (verso 10). A menção ao vocábulo “Noite”, logo no início do poema, já remete para um ambiente de negatividade que é reforçada pelo uso da conjunção adjetiva “da mágoa”, pela referência ao choro, ao seu estado de sonambulismo, à voz que geme em seu ouvido num gemido que o acompanha, ao sombrio palco e ao catafalco, a que se assemelha a cidade estranha, por cujas ruas passa a procissão dos mártires da terra, de Cristo até Giordano Bruno.

Comparando-se ao espírito noctâmbulo da mágoa que passa chorando, o eu-lírico afirma também passar em mágoa “Sonâmbulo... sonâmbulo... sonâmbulo” (verso 04) o que sugere a negatividade de sua vida, pois, conforme Houaiss (2009), o estado de sonambulismo tanto se refere ao fenômeno que ocorre com pessoas que se levantam dormindo e caminham, falam e realizam algumas atividades durante o sono sem, geralmente, se lembrarem disso após despertar, como pode ser relacionado com “a maneira de ser daquele que parece agir mecanicamente, automaticamente, sem consciência do que faz e das razões por que faz” (HOUAISS, 2009, p. 1769). Considerando-se essa última significação pode-se afirmar que esse

estado do eu-lírico reforça o caráter sombrio dessa estrofe.

No entanto, esse tom pesado de negrume assustador vai cedendo lugar, a partir da quinta estrofe, a uma claridade intensa que se verifica quando o eu-lírico faz menção a figura de Santa Francisca (verso 17). Essa figura, que representa a vitória da pureza sobre o pecado, conforme sugere o eu-lírico, tem seu sofrimento invejado por ele, pois com “o cilício as tentações suplanta” (verso 18), numa alusão aos sacrifícios voluntários aos quais se submetia a Santa, destacando, ainda, a ausência de vício na vida dela, sugerindo que, por outro lado, a vida do eu-lírico seria maculada pelo vício. O eu-lírico manifesta, na estrofe seguinte, o ardente desejo de, após embebedado de vinho, ser puro como o arminho, (verso 22), afirmação que aponta para a dualidade do ser, no sentido de desejar ser puro, mas assumir sua condição de ser atrelado aos prazeres carnavais, o que se revela na menção à pureza do arminho em oposição ao vinho que pode ser considerado como a expressão do desejo impetuoso e representa, entre outras coisas, conforme Chevalier e Gheerbrant (2007), a glorificação da força viril, o amor e o desejo ardente, sendo que “é pelo vinho, portador da alegria, que Dioniso embriaga os seus fiéis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 958). Como se viu, também Ovídio (2011), aconselhando aos homens a se instruírem na arte do amor, destaca que eles devem saber aproveitar dos “poderes afrodisíacos do vinho” na conquista da mulher amada, revelando essa associação do vinho com o domínio da sexualidade humana. Nesse sentido, ao fazer menção à pureza do arminho em oposição à sensualidade relacionada à representação do vinho o eu-lírico sugere, mais uma vez, os contrastes que formam o ser humano.

Percebe-se que o desejo de pureza, de claridade, contrasta, igualmente, com a escuridão do ambiente que se confunde com a escuridão do íntimo do eu-lírico, em que habita a mágoa e a dor, sendo que o contraste se intensifica quando se percebe a sugestão de seu desejo de pureza e sua condição carnal, condição miserável que o faz ser um indivíduo propenso ao mal, sugerido pelo vocábulo “Vício” (verso 26) e que desperta, no eu-lírico, o desejo de estrangular sua “carne infame” (verso 28).

Na estrofe seguinte, se revela a relação entre a angústia do eu-lírico e sua propensão para as paixões carnavais, para a prática dos prazeres da carne que, conforme fica claro no questionamento feito pelo eu-lírico: “Até que dia o intoxicado

aroma / Das paixões sorverei **contente?**” (negrito nosso), sugere que as paixões carnis não lhe parecem tão repulsiva, mas, ao contrário, lhe são agradáveis, como se depreende pelo o uso do advérbio “contente” o qual aponta para a satisfação do eu-lírico diante dos prazeres das paixões amorosas, as quais sorve contente. Interessante observar que o contentamento, conforme Roquete e Fonseca (1949, p. 29), “é uma situação agradável do ânimo, causada, ou pelo bem que se possui, ou pelo gosto que se logra, ou pela satisfação de que se goza”. Os autores destacam que o contentamento, quando se manifesta exteriormente nas ações e palavras é alegria, podendo ser considerado como um afeto interior mais filosófico que a alegria, pois pode uma pessoa fingir alegria, mas nunca contentamento. Sendo assim, se percebe que a satisfação do eu-lírico em sorver as paixões é algo maior que uma simples alegria exterior, apontando para um prazer intenso.

No entanto, considerando o questionamento como um todo, observa-se a revelação da luta contra esses desejos de sua carne que o lançam para os prazeres e o aprisionam na “Sodoma”. Essa palavra indica a intensidade da sua propensão para o ato sexual por se referir a lendária cidade de que fala a Bíblia no primeiro livro do Pentateuco, intitulado “Gêneses”, nos capítulos 18 e 19, os quais se referem à queda dessa cidade e da cidade de Gomorra, devido a perversão de seus homens, que viviam desregradamente e desejaram abusar dos dois anjos que visitavam a casa de Ló. Sodoma tornou-se símbolo de perversão e decadência moral e sua referência, no poema, sugere a depravação da carne a que o eu-lírico se sente preso, como se estivesse nessa cidade, o que revela, mais uma vez, o diálogo entre essa poesia e a noção de pecado carnal cristão, como já se verificou quando se observou a ideia negativa atribuída às obras da carne, segundo o apóstolo Paulo. Igual à concepção do apóstolo, o eu-lírico se angustia, pois questiona por que, mesmo sabendo onde morava o vício, não evitou o precipício “estrangulando minha carne infame” (verso 28).

Observa-se, nesse sentido, a consciência de que o homem não consegue fugir de seus desejos carnis, mas é impelido a satisfazê-los, visão que corrobora com a demonização do desejo feita pelo Cristianismo, demonstrando, mais uma vez, o diálogo dessa poesia com a visão negativa do prazer carnal como destacaram Brown (1990) e Demoulié (2005), entre outros. Verifica-se que, no poema, há a referência à satisfação diante da entrega aos desejos carnis sugerida, pelo eu-

lírico, entre outros elementos, através do vocábulo “contente”, relacionado à forma como o eu-lírico sorve as paixões torpes (verso 30). Essa postura diante da paixão se aproxima da concepção positiva já colocada no poema “A Ilha de Cipango”, no qual o eu-lírico manifesta sua felicidade em viver os amores e gozar seus afagos, embora, depois, lamente por isso, apontando para a efemeridade de tudo que é bom e a presença da desgraça que sucede a felicidade, concepção que, como já se falou dialoga com a filosofia schopenhauriana no que se refere a observar a vida como uma sucessão de sofrimentos, enquanto que a felicidade é um simples momento de satisfação que logo se esvai.

Aqui, vê-se que a paixão sexual, geralmente desprezada em outros poemas, é considerada algo bom, prazeroso, que causa alegria ao eu-lírico, mas, ao mesmo tempo, lhe causa repulsa, pois se sente preso à carne e reconhece que essa prisão lhe lança para o mal, revelando, assim, uma postura dúbia em relação às paixões, ao sexo. Conforme se observou, essa postura dúbia se verifica também no amor cortês que, como já se viu, muito influenciou a concepção de amor romântico, o que se percebe, por exemplo, quando no “Tratado do amor cortês” Capelão (2000) destaca duas faces distintas do amor, exaltando, inicialmente o amor paixão e ensinando a Gautier, nos dois primeiros livros da obra, a como desfrutar ao máximo dos prazeres desse amor e, no livro terceiro, instruindo-a a se afastar desse tipo de amor, considerado, por ele, como causador dos piores males que pode existir.

No que se refere à menção ao sonambulismo, acredita-se que pode ser entendido enquanto a incapacidade do eu-lírico em agir conscientemente, afastando de si o mal que deseja não cometer. A menção ao desejo de pureza em contraste com a prisão na Sodoma aponta, também, para apreensão do eu-lírico como um ser que age mecanicamente, pelo impulso carnal, sem poder dizer “não” aos desejos que o aprisionam, mas apenas cumprindo o “universal ditame” (verso 25), que, segundo se apreende, pode ser compreendido como o ato de se entregar, passivamente, aos desejos que o movem.

No entanto, nesse poema, ao referir-se as paixões carnis como algo agradável, embora manifeste o desejo de ser puro, o eu-lírico demonstra uma visão diferente do sexo, uma vez que, nos poemas anteriores, ele sempre estava relacionado a algo ruim, como se verificou na sua postura que revelava a rejeição ao amor sexual por ser considerado uma mentira, conforme se viu no poema

“Idealismo”, e sua comparação com a “cana”, fruta que parece boa, mas que é, na verdade, azeda, conforme se verificou no poema “Versos de amor”.

Mesmo quando se verifica a consciência de que o homem não pode fugir da carne ou de que o amor toca, necessariamente, a carne, pois dela não pode se afastar, como se verificou na metáfora da garça quando se analisou o poema “Versos de amor”, vê-se que o eu-lírico está, quase sempre, desprezando a paixão sexual que, para ele, não se confunde com amor, sentimento sublime e puro. Aqui, tem-se, como a revelação do prazer do eu-lírico parece sugerir, um diálogo muito próximo a ideia cristã, revelada nas palavras de Paulo ao afirmar que o mal que rejeita é exatamente o que faz, já o bem que deseja e que inveja na figura da santa, esse não consegue alcançar, ideia que corrobora com a visão dele como um sonâmbulo, um ser desprovido de razão, que age movido pelo desejo, mecanicamente.

Na estrofe seguinte, o eu-lírico afirma o aumento de sua insônia, mas aponta, em compensação, para a chegada da “alvorada esplêndida” (verso 36), que traz o sol que lhe restitui a pureza. No verso 38, o eu-lírico faz alusão à luz de Aldebarã e de Árgus, afirmando que essa luz “vai projetando sobre os campos largos / o derradeiro fósforo da Vida” (versos 39 e 40). Árgus é o nome latino de Argos, que, conforme Kury (2003, p. 43), se refere, na mitologia grega, ao “filho de Zeus e de Níobe e rei do Peloponeso e epônimo da cidade de Argos e do território de Argolis. Argos teria trazido para a Grécia a agricultura e especialmente o cultivo do trigo”. Esse nome refere-se, ainda, segundo esse autor, a um gigante de cem olhos (também chamado Panoptes) que foi designado pela deusa Hera, mulher de Zeus, para vigiar Ió, da qual tinha ciúmes por que Zeus a desejava. De acordo com Kury (2003, p. 44), “Argos amarrou Ió a uma oliveira num bosque sagrado perto de Micenas e, como a metade de seus olhos estava sempre aberta, enquanto a outra metade dormia, passou a vigiá-la noite e dia”.

Já Aldebarã se refere à estrela mais brilhante da constelação Touro, que, na Grécia antiga, era conhecida como “tocha” ou “facho”. Essa estrela é de grande dimensão, de cor alaranjada e de brilho intenso, sendo uma das estrelas mais facilmente identificáveis no céu noturno, tanto devido ao seu brilho como à sua localização em relação a uma das figuras estelares mais conhecidas do céu. Dessa forma, se percebe que o eu-lírico destaca o final da noite e o anúncio do dia, pois

essa luz “de Aldebarã” e “de Árgos” projeta, sobre os campos, o “último fósforo de vida”.

Tem-se, agora, bem como nas três estrofes seguintes, um ambiente diferente, iluminado pelo sol, incensado pelo odor das margaridas, das begônias, o eu-lírico pode usufruir dos prazeres da vida campônia na qual a natureza, representada pelas figuras das árvores, das flores e dos animais, lhe restitui a alegria (verso 54) de contemplar a sua terra modificando sua percepção da vida, como sugere o verso “uma interior metamorfose / Nas minhas arcas cerebrais se opera” (versos 43 e 44), em que se percebe que, em consonância com a mudança do ambiente, há a mudança interior do eu-lírico, mudança que parece restituir-lhe o domínio próprio, outrora negado, pois, ao afirmar que “Aqui, neste silêncio e neste mato, / Respira **com vontade** a alma campônia” (versos 47 e 48/negrito nosso), o eu-lírico sugere não mais ser desprovido de vontade, conforme se depreendeu no vocábulo “sonâmbulo”, mas ele desperta desse estado e afirma sua lucidez, sua vontade de viver, o que se verifica no sentido de que, respirar com vontade, se refere à ideia de vontade de vida, pulsão de vida, pois o ato de respirar pode ser considerado como metonímia de vida, pois representa a possibilidade de vida.

No ambiente campônio, tudo é agradável, os bichos estão satisfeitos, o ambiente lembra santos, e o eu-lírico, influenciado por esse espetáculo de beleza e satisfação, fica, também, alegre e contempla “As maravilhas **reais** do meu Pau d’Arco” (verso 56/ negrito nosso). Como se verifica, o eu-lírico está lúcido e faz questão de se referir às maravilhas da terra como sendo “reais”. Sua satisfação não se faz perante uma ilusão, um sonho ou fantasia, mas perante a beleza real do Pau d’Arco, que, como se sabe, é uma referência que ultrapassa o fictício, pois se refere ao nome do engenho que foi de propriedade da família do poeta, onde ele nasceu e viveu por muito tempo. Nessa mesma estrofe, se observa, assim como no poema “A ilha de Cipango”, a referência a cor verde quando o eu-lírico afirma “Com o olhar a verde periféria abarco” (verso 53).

Essa cor, como já se observou, é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana, que representa, na simbologia cristã, a esperança, embora aponte, também, para um caráter mais complexo que provém da sua polaridade dupla, pois, como já se destacou, essa cor se verifica tanto no verde do broto, quanto no verde do mofo, simbolizando, dessa forma, tanto a vida quanto a morte.



Essa visão dual da simbologia do verde se confirma na visão revelada pelo eu-lírico nesse poema, pois, como se verifica nos versos seguintes, mesmo nesse ambiente alegre, ele não pode esquecer que a noite sempre sucede ao dia e que, em breve, virá “o funerário, / Atro dragão da escura noite, hedionda”, o que aponta para a polaridade dupla do próprio eu-lírico que, em diálogo com a filosofia schopenhauriana, como se disse, vê a vida como uma sucessão de bem e mal, de felicidade e infelicidade, de claro e escuro.

Os versos 57 e 58, em que se visualiza, de forma exagerada, a escuridão feroz da qual o eu-lírico não poderá fugir, sugerida pelo uso dos vocábulos “o funerário”, “Atro”, “escura noite” e “hedionda”, cuja significação aponta para a ideia de escuridão, assombro e morte, revela o grande “Tédio” (com “T” maiúsculo) a que o eu-lírico está condenado e que estronda em sua alma como “um grande trovão extraordinário” (verso 60). Essa metáfora sugere a inquietação que corrói o eu-lírico e que, na estrofe final, se revela como relacionada ao fazer poético, pois, nela, o eu-lírico aponta para sua dor e sua mágoa como sendo reflexo de seu sacrifício “por amor do Verso” (verso 63), sacrifício que se revela, ainda, na menção a seu “eterno leito de Procuro”, demonstrando que a dor mimetizada, no poema, é a dor do poeta considerado enquanto aquele que se sacrifica por amor de sua poesia.

O amor, nesse poema, é sinônimo de dedicação, de sacrifício, pois é o amor pela arte, pela poesia, que se revela no sacrifício do eu-lírico. Nesse sentido, pode-se inferir que a exaltação das figuras que representam a pureza, mimetizada nas figuras dos mártires cristãos e de Santa Francisca, bem como a de Giordano Bruno que representa a entrega voluntária à morte por se negar a rejeitar suas idéias, contrárias as da tradição religiosa, e são tomadas, pelo eu-lírico, como representantes do sacrifício humano em prol do bem da humanidade e que, confundidas com a figura do poeta, sugerem a percepção desse artista como capaz de todos os sacrifícios por amor à sua arte e pela humanidade, pois seu sacrifício é colocado no mesmo patamar do sacrifício dos mártires cristãos, que dedicaram sua vida pela causa do evangelho, e de Bruno, teólogo, filósofo e escritor italiano que, em 1600, foi condenado à morte na fogueira pela inquisição romana que o acusou de heresia por suas idéias revolucionárias que contradiziam a fé católica, idéias essas que, de certa forma, já apontavam, no século XVI, para a noção de teoria evolucionista que seria desenvolvida por Darwin, no século XIX. Nesse sentido, o

poeta dedica sua vida por amor à sua arte, dedicação que prevê até mesmo a possibilidade de enfrentar a morte, pois é por amor que se sacrifica.

A menção a figura de “Procusto” intensifica o alcance do sacrifício do poeta, pois, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), essa figura se refere ao,

Bandido da mitologia grega que atacava os viajantes: deitava as pessoas grandes sobre um pequeno leito e cortava os pés que o ultrapassavam; as pessoas pequenas ele deitava sobre um leito grande e as esticava até que atingissem a medida do leito. Reduzia qualquer um que passasse em seu porte as dimensões desejadas. É um símbolo perfeito da banalização, da redução da alma a uma medida convencional. É a perversão do ideal em conformismo. É um símbolo da tirania ética e intelectual praticada pelas pessoas que não toleram as ações e os julgamentos de outrem a não ser que se conformem com seus próprios critérios. Símbolo do tirano totalitário, seja um homem, um partido ou um regime. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 745)

Sendo assim, a referência à figura de “Procusto” parece sugerir uma dupla significação: tanto pode se relacionar com a dificuldade diante da produção poética, pois o poeta precisa adequar suas idéias à forma poemática, o que aponta para o fazer poético como uma arte difícil, em que se verifica o poeta como um trabalhador artesanal que mede, seleciona, testa, retira, num ato contínuo de elaboração textual com o objetivo de produzir um poema satisfatório, que requer, dele, a dedicação total, quanto pode, igualmente, revelar a imensa dificuldade do eu-lírico diante da consciência da singularidade de seu fazer poético diante de uma sociedade que já tem, sob medida, todas as características fixas, pré-estabelecidas, da poesia considerada como o modelo do belo e do aceitável e que, por isso, não aceita o novo, o diferente, mas antes o rejeita, o condena. Essa figura mitológica que revela, com perfeição, a tirania em geral, pode sugerir a tirania estética da sociedade brasileira da época em que reina o Parnasianismo, cuja exigência de beleza repele toda nova forma de expressão em matéria poética. Nesse sentido, o sacrifício do eu-lírico é o sacrifício do poeta numa sociedade insensível à novidade de sua arte, por quem, por amor, ele se sacrifica, mesmo sem obter reconhecimento.

### 3.3.10 Interdição do amor na “Barcarola”

#### BARCAROLA

- 01 Cantam nautas, choram flautas
- 02 Pelo mar e pelo mar

03 Uma sereia a cantar  
 04 Vela o Destino dos nautas.  
  
 05 Espelham-se os esplendores  
 06 Do céu, em reflexos, nas  
 07 Águas, fingindo cristais  
 08 Das mais deslumbrantes cores.  
  
 09 E em fulvos filões doirados  
 10 Cai a luz dos astros por  
 11 Sobre o marítimo horror  
 12 Como globos estrelados.  
  
 13 Lá onde as rochas se assentam  
 14 Fulguram como outros sóis  
 15 Os flamívomos faróis  
 16 Que os navegantes orientam.  
  
 17 Vai uma onda, vem outra onda  
 18 E nesse eterno vaivém  
 19 Coitadas! não acham quem,  
 20 Quem as esconda, as esconda...  
  
 21 Alegoria tristonha  
 22 Do que pelo Mundo vai!  
 23 Se um sonha e se ergue, outro cai;  
 24 Se um cai, outro se ergue e sonha.  
  
 25 Mas desgraçado do pobre  
 26 Que em meio da Vida cai!  
 27 Esse não volta, esse vai  
 28 Para o túmulo que o cobre.  
  
 29 Vagueia um poeta num barco.  
 30 O Céu, de cima, a luzir  
 31 Como um diamante de Ofir  
 32 Imita a curva de um arco.  
  
 33 A Lua -- globo de louça --  
 34 Surgiu, em lúcido véu.  
 35 Cantam! Os astros do Céu  
 36 Ouçam e a Lua Cheia ouça!  
  
 37 Ouço do alto a Lua Cheia  
 38 Que a sereia vai falar...  
 39 Haja silêncio no mar  
 40 Para se ouvir a sereia.  
  
 41 Que é que ela diz?! Será uma  
 42 História de amor feliz?  
 43 Não! O que a sereia diz  
 44 Não é história nenhuma.  
  
 45 É como um *requiem* profundo  
 46 De tristíssimos bemóis...  
 47 Sua voz é igual à voz  
 48 Das dores todas do mundo.  
  
 49 "Fecha-te nesse medonho  
 50 "Redudo de Maldição,

51 “Viajeiro da Extrema-Unção,  
52 “Sonhador do último sonho!

53 “Numa redoma ilusória  
54 “Cercou-te a glória falaz,  
55 “Mas nunca mais, nunca mais  
56 “Há de cercar-te essa glória!

57 “Nunca mais! Sê, porém, forte.  
58 “O poeta é como Jesus!  
59 “Abraça-te à tua Cruz  
60 “E morre, poeta da Morte!”

61 – E disse e porque isto disse  
62 O luar no Céu se apagou...  
63 Súbito o barco tombou  
64 Sem que o poeta o pressentisse!

65 Vista de luto o Universo  
66 E Deus se enlute no Céu!  
67 Mais um poeta que morreu,  
68 Mais um coveiro do Verso!

69 Cantam nautas, choram flautas  
70 Pelo mar e pelo mar  
71 Uma sereia a cantar  
72 Vela o Destino dos nautas!  
(ANJOS, 1994, p. 297-299)

Comparando-se a estrutura desse poema, com os demais poemas do “Eu”, observa-se que ele se destaca dos demais por ser um dos raros poemas cujos versos não são decassílabos, mas septassilábicos, ou em redondilha maior. Como se sabe, esse métrica está ligada à poesia medieval, e aponta, conforme já destacou Viana (1994), para a opção por um metro popular da tradição lírica galego-portuguesa muito utilizado, tanto nas cantigas de amigo, quanto nas cantigas de escárnio.

Considerando-se o título do poema, se verifica que o eu-lírico faz menção a um tipo de poesia, o que sugere, mais uma vez, a menção ao fazer poético. Como se sabe, “Barcarola” é um termo, segundo Moisés (2004b), de origem latina “barca”, que se refere ao canto dos gondoleiros venezianos, podendo ser também chamada “marinha”. De acordo com esse autor, essa é uma espécie de poema medieval, do tipo das cantigas, exclusivo do lirismo galaico-português e que, a partir do movimento romântico, passou a designar “todo poema de caráter sentimental e melodioso, relacionado com o mar” (MOISÉS, 2004b, p. 51). Moisés destaca que, em língua portuguesa moderna, tem-se a existência de quatro barcarolas: “Barca bela” de Almeida Garret, a já anteriormente comentada “Gondoleiro do amor” de

Castro Alves, “Barcarola” de Alphonsus de Guimarães e este poema de Augusto dos Anjos.

De acordo com Spina (1996), que destaca a existência de, ao todo, quinze barcarolas na poesia luso-galega, esse tipo de poema versa sobre assuntos ligados ao rio ou ao mar o que se justifica pelo fato de ser, o português, um povo criado à beira-mar o qual lhe inspirava um atrativo especial, sendo, muitas vezes, comparado com as paixões humanas e, conforme, destaca Viana,

O espetáculo especial das suas águas, ora tranqüilas e remansosas, ora agitadas e bravias, por força o levaria a compará-lo ao seu coração, que do mesmo modo umas vezes pulsava sossegadamente, outras se agitava sob o influxo de fortes paixões (VIANA, 2000, p. 23)

Comparando o poema de Augusto dos Anjos com a barcarola “Barca bela” de Garret, Viana (2000) destaca que essa relação entre o mar e as paixões sentimentais é reforçada, ainda, pela presença dessa idéia nas “Cantigas de amigo”, como nas de Codax, nas quais a mulher (na verdade, o trovador), toma as águas como confidente a quem lamenta a demora do amante ou lhe pede notícias dele, constituindo-se, assim, a confusão entre o amante e a figura do mar, pois foi ele quem o levou e ele quem o trará, sendo que, “o contínuo movimento das ondas, imagem do que continuamente se constitui e se desfaz, acentua a ilusão, a aflita esperança com que a mulher presentifica o amante” (VIANA, 2000, p. 24).

Esse autor atenta, ainda, para o fato de que, mesmo falando sobre o mar, a leitura desses poemas, tanto os medievais, quanto os modernos, revela que as barcarolas assumem diferentes perspectivas representando o mar com usos, efeitos e sentidos distintos,

Nos cantares medievais, por ser um elemento pragmaticamente associado ao sofrimento da mulher, a quem levou o amigo ausente, o mar tem um emprego, por assim dizer, mais concreto. [...] ele se constitui antes em metonímia do que em metáfora. Na medida em que se desfaz como referente geográfico e histórico, o mar cresce em ressonâncias significativas, amoldando-se ao imaginário, aos ideais e à retórica dos diferentes estilos de época. (VIANA, 2000, p. 24-5)

Nesse sentido, pode-se observar que, no poema augustiano, verifica-se uma forma diferenciada de se referir ao mar. Tomando-se como base de comparação a barcarola “Gondoleiro do amor”, de Castro Alves, em que se observa a relação

realizada entre o mar e a mulher, a qual com ele se confunde, pois, como se observou, seus olhos tem o negrume da noite e do mar e, ao mesmo tempo, iluminam o caminho do gondoleiro, sua voz se confunde com o som da praia beijando o vento e do vento beijando a vaga, o sorriso é a aurora, os seios é a vaga dourada e o gondoleiro deseja navegar no langor de seu colo, sendo o amor da mulher, para ele, um “astro na treva”, uma “canção no silêncio”, a “brisa nas calmarias”, o “abrigo do tufão”, ou seja, algo bom e agradável. Dessa forma, se percebe que a barcarola de Castro Alves, revela uma exaltação ao amor e à figura da mulher e como gondoleiro do amor, o eu-lírico sugere que o mar é, na verdade, a própria mulher, seu corpo, no qual navega.

Na “Barcarola” de Augusto dos Anjos, vê-se, mais uma vez, em consonância com o que já se observou nos demais poemas, a negação da percepção do amor como sinônimo de prazer sensual. Como se percebe, na primeira estrofe, o eu-lírico afirma “Cantam nautas, choram flautas / Pelo mar e pelo mar / Uma sereia a cantar / Vela o Destino dos nautas”. Essa afirmação sugere a imagem dos navegantes que cantam e tocam enquanto navegam pelo mar tendo seus destinos velados pela figura da sereia a cantar. Na segunda estrofe, o eu-lírico sugere a ilusão da imagem do mar que, embora parecendo cristais das mais deslumbrantes cores, reflete, na verdade, o reflexo dos esplendores do céu. Na terceira estrofe, o eu-lírico menciona o marítimo horror sobre o qual cai a luz dos astros e, na quarta, os faróis que guiam os navegantes. Na quinta estrofe, o eu-lírico se refere ao movimento de ir e vir da onda, afirmando que seu vaivém é eterno e que, nesse eterno movimento, não acha quem as esconda. Como se observa, o movimento da onda é sugerido na própria estrutura da estrofe, pois assim como no primeiro verso aparece o vocábulo “onda” grafado duas vezes, no último, o vocábulo retorna, embora “escondido” na palavra “esconda”,

Vai uma **onda**, vem outra **onda**  
 E nesse eterno vaivém  
 Coitadas! não acham quem,  
 Quem as **esconda**, as **esconda**...

É na sexta estrofe que a imagem sugerida pelo eu-lírico nas cinco primeiras estrofes passa a ser melhor compreendida, pois, nela, essa imagem é uma “alegoria tristonha” da vida: “Se um sonha e se ergue, outro cai; / Se um cai, outro se ergue e

sonha”. Pelos versos, percebe-se que o eu-lírico sugere a aproximação entre a imagem de fragilidade da onda com a fragilidade do ser humano: assim como elas se formam para, em seguida, desaparecer, também o ser humano, em sua caminhada, pois a mimetização do ato de navegar o mar pode ser tomada como metáfora da caminhada do ser pela vida, aparece de repente e desaparece em seguida, num piscar de olhos, indo para o túmulo que o cobre.

Na oitava estrofe, observa-se que a alegoria não se refere ao ser humano em geral, mas à figura do poeta. Nela, o eu-lírico retoma a ideia, já observada na segunda estrofe, da ilusão que se verifica no mar: a luz do céu, parecendo o brilho de um diamante de Ofir, imita a curva de um arco e surge a Lua, “globo de louça” que, num véu lícido, canta junto aos astros do céu quando o eu-lírico ordena que se calem, ordena o silêncio do mar para ouvir a voz da sereia. Na segunda estrofe, vê-se o questionamento sobre o conteúdo do discurso da sereia “Que é que ela diz?” sendo o segundo questionamento em relação ao amor: “Será uma História de amor feliz?”.

Como se percebe nos versos seguintes, o eu-lírico sugere que o amor não tem lugar na voz da sereia, pois o que ela diz não é história nenhuma, mas sua voz é “a voz das dores todas do mundo” o que se verifica nas estrofes 13, 14 e 15, na qual a sereia desengana a figura do poeta, afirmando ser seu sonho uma ilusão, bem como sua glória e afirmando ele que deve ser forte, pois o poeta é como Jesus, a sereia aconselha o “poeta da morte” a abraçar a cruz e morrer (estrofe 15, verso 04). Em seguida, a escuridão impera, o barco tomba, o céu e Deus se enlutam pela morte de mais um poeta, mais um “coveiro do verso”. A última estrofe, como se percebe é, na verdade, a repetição da primeira.

Como se verifica, o poema permite a afirmação de que, nele, se mimetiza a reflexão do poeta sobre o lugar de sua lira. Aqui, observa-se a menção a uma lira na qual o amor feliz não tem espaço, mas apenas a tristeza e a morte. O poeta de que fala o poema tem seu destino velado pela sereia, figura que destaca a união mortal entre a beleza da aparência e da voz que causa a ilusão para atrair para a morte, pois são, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 814), “Monstros do mar, com cabeça e tronco de mulher, e o resto do corpo igual ao de um peixe, elas seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia do seu canto

para, em seguida, arrastá-los para o fundo do mar e devorá-los”. A simbologia da sereia se liga, ainda, à ideia de ilusão amorosa, pois conforme esses autores,

Se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões. Como vêm dos elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes), vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterradores, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem. Elas simbolizam a autodestruição do desejo, ao qual uma imaginação pervertida apresenta apenas um sonho insensato, ao invés de um objeto real e uma ação realizável. É preciso, como fez Ulisses, agarrar-se à dura realidade do mastro, que está no centro do navio, que é o eixo vital do espírito, para fugir das ilusões da paixão. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 814).

Considerando a simbologia da sereia, bem como a indicação de Sant’Anna (1993) de que a sereia canta e seduz, mas não faz amor, sendo considerada a representação de uma “mulher mitológica aparentemente mais dinâmica, comparada a figura da estátua, mas que guarda como invariância a interdição” (SANT’ANNA, 1993, p. 97), pode-se observar, no poema, a sugestão de que o destino do poeta é, conforme a voz da sereia, a morte, o que aponta para a desvalorização de seu feito, de sua arte, pois a glória que o cercou não mais subsistirá. Ora, sendo velado pelo canto da sereia, a qual “vela o destino dos nautas” (verso 4) que, conforme se observou, representa as paixões destrutivas e ilusórias, uma vez que, enquanto ser metade humana e metade peixe não pode consumir o amor, ideia sugerida, ainda, pela incapacidade de sua voz em traduzir o sentimento amoroso, a qual não conta nenhuma história de amor, mas é a voz “das dores todas do mundo”, sugerindo que sua poesia não pode traduzir o amor feliz, mas apenas as dores e desilusões.

A figura da sereia mantém íntima relação com a poesia Moderna, relação que se verifica, segundo Sant’Anna (1993), em outros poetas modernos, tais como Bandeira. Conforme esse autor, as sereias são seres mitológicos muito presentes na poesia dos poetas parnasianos e simbolistas, os quais atualizaram essa figura dentro da tradição mitológica e literária, sendo incorporada, abundantemente, na poesia moderna, como demonstra a poesia do surrealista Murilo Mendes em que a sereia se apresenta enquanto figura sedutora, e do moderno de raízes clássicas que era Bandeira, em que se verifica a figura da sereia associada aos “dilemas ideológicos do indivíduo, entre a santa e a prostituta” (SANT’ANNA, 1993, p. 97). Dessa forma, se pode dizer que o eu-lírico sugere a incapacidade do poeta para mimetizar o amor carnal, uma vez que, inspirado pela sereia, que não pode amar,



pois, embora detenha o poder de sedução, está incapacitada de consumir, de fato, o amor carnal, e, portanto, de contar histórias de amor, o poeta se configura naquele que também é incapaz de traduzir esse sentimento ilusório que é o amor paixão, espécie de sentimento que, conforme aponta as referências aos falsos brilhos dos astros a se refletirem no mar, bem como a figura da sereia, traduzem a ilusão do sentimento amoroso, das “histórias de amor”.

A afirmação da incapacidade da sereia em contar histórias de amores felizes e de apenas ser a voz das dores todas do mundo sugere, mais uma vez, o diálogo entre a poesia augustiana e a filosofia Schopenhauriana, a qual, conforme se observou, nega o amor carnal, que é considerado enquanto impulso sexual cujo único objetivo é a perpetuação da espécie, pois, conforme se observou, para Schopenhauer (2004), o homem é movido pela vontade de vida que o impulsiona a ser no mundo, vontade que é a fonte de todo o seu sofrimento, uma vez que todo desejo, uma vez satisfeito, se renova, incansavelmente, em busca de uma nova satisfação, o que revela a condição de perpétua infelicidade humana sendo a felicidade uma ilusão, pois é apenas um momento de satisfação entre um desejo satisfeito e um outro que há de surgir sempre. Sendo essa vontade um estímulo ao agir, mas também fonte de toda a dor, uma vez que o desejo nunca pode ser de todo satisfeito, a vontade de viver se manifesta em relação à espécie, como impulso sexual. Nesse sentido, como se observou, para esse filósofo, o amor em nada é abstrato, mas que é algo bem material e determinado, enraizando-se no “instinto natural dos sexos”.

Essa forma de amor é, conforme se disse, desvalorizada pelo filósofo, pois se traduz num impulso egoísta que busca, unicamente, a satisfação dos desejos sexuais. Enquanto que ele valoriza outra forma de amor que é o amor compaixão que é aquele que, diferente do amor paixão ou amor erótico, é o amor caridoso, altruísta, aquele que se vê no outro, no sentido de que compaixão, conforme já se observou, é o sofrer com o outro, colocar-se no lugar do outro, que é, também, sofredor, um amor puro, mais nobre, mais elevado e autêntico, pois só através dele se pode negar a vontade desenfreada e cega, bem como todo o sofrimento que dela advém. Ao contrário do amor erótico, que afirma a vontade, o amor compaixão, como já se destacou, a anula, pois é considerado, conforme destaca Schopenhauer

(2004), enquanto um amor desinteressado que se identifica com o sofrimento do outro e busca evitá-lo, minimizando as dores da existência.

O diálogo entre o eu-lírico augustiano e a concepção de amor observado à luz da filosofia schopenhauriana se verifica na afirmação da incapacidade da voz da sereia, inspiradora do poeta, em contar “histórias de amor feliz”, mas apenas a disposição em ser a voz das dores do mundo, sendo a felicidade amorosa compreendida enquanto uma impossibilidade pelo filósofo e também pelo eu-lírico que só é capaz de traduzir as dores do mundo, vê-se que existe uma aproximação na concepção de amor: ambos negam o amor sexual e exaltam a ideia de amor compaixão, pois, mimetizar as dores, sugere a identificação com o sofrimento, podendo ser compreendida enquanto manifestação de rejeição da representação do sentimento ilusório do amor carnal, pois o amor feliz, tanto para a filosofia schopenhauriana, quanto para a poesia augustiana, conforme já se destacou, é, geralmente, uma ilusão, uma mentira.

Importante destacar que os astros de que fala o poeta também atestam essa ilusão. Afirmando que a lua é um “globo de louça”, o eu-lírico traz uma ideia nova em relação a esse astro, tão cantado na poesia lírica como símbolo das paixões amorosas ou da pureza, mimetizada em sua sensualidade plena em Castro Alves, “Entre rendas sutis, surge medrosa a lua plena, qual moreno seio”; como a “lua pobre morta que passeia nos castelos hieráticos do espaço” em Alphonsus de Guimarães; como a “monja branca dos espaços” por Cruz e Sousa e, ainda, como a “náiade nua” por Olegário Mariano.

Enquanto um “globo de louça”, para Augusto dos Anjos, a lua perde seu encantamento, sua luminosidade e atesta sua ilusão, revelando, ao mesmo tempo, e de forma ambígua, a sua fragilidade e concretude. Concretude que se revela, ainda, em poemas como “Tristezas de um quarto minguante” no qual o eu-lírico, antecipa uma postura que será muito comum nos poetas modernos, que é a utilização da metáfora inusitada, mais concreta e que será muito frequente, por exemplo, na poesia do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, o qual, segundo Costa Lima (1968), exercitando mais a inteligência que os sentimentos, teve a ousadia de comparar a flor a uma corda. No poema mencionado, vê-se que a metáfora da lua surpreende exatamente por essa concretude que dessacraliza esse astro, bem como o sono,

[...]

Do observatório em que eu estou situado  
A **lua magra**, quando a noite cresce,  
Vista, através do vidro azul, parece  
**Um paralelepípedo quebrado!**

**O sono** esmaga o encéfalo do povo.  
**Tenho 300 quilos** no epigastro...  
Dói-me a cabeça. Agora a cara do astro  
Lembra a metade de uma casca de ovo.  
(ANJOS, 1994, p. 300)

A referência à lua como um paralelepípedo quebrado é de uma lucidez extrema e revela uma ousadia comparada aquela feita por Cabral quando compara a flor com a corda demonstrando que se, como afirma Costa Lima (1968, p. 283), nenhum poeta brasileiro antes de Cabral tinha tido ousadia de comparar a flor com a corda, o poeta paraibano teve ousadia maior, pois compara o astro tão cantado pelos poetas, com o globo de louça, com um paralelepípedo quebrado e, ainda, com a casca de ovo.

Também o sono é mimetizado com uma concretude enorme, pois até seu peso está medido no poema, o que revela, conforme já se afirmou, que a poesia augustiana antecipa, em muitos aspectos, as inovações poéticas dos poetas modernistas, pois coloca, geralmente, lado a lado, elementos mitológicos, referências emotivas e sentimentais junto com elementos concretos, sejam científicos, sejam cotidianos, demonstrando a dualidade da vida, a qual se manifesta, nessa poesia, sempre como o resultado da união de opostos.

A ideia de poeta enquanto aquele que se sacrifica, já observada no poema anterior, é retomada nesse poema. Instigado pela sereia a ser forte e comparado à figura de Jesus (verso 58), que vive e morre por seus ideais de vida plena, vida eterna e salvação da humanidade pecadora, mas sem o reconhecimento devido, pode-se inferir que, nesse poema, a representação do poeta sugere suas dores diante da impossibilidade de obter reconhecimento e glória, pois o poeta é, apenas, mais um que morreu, “mais um coveiro do verso” (verso 68). O poeta é, nas palavras da sereia, o “poeta da morte” (verso 60), o que sugere, novamente, o triste destino dessa figura.

No entanto, se pode observar que a força do poeta se sobressai diante das adversidades, pois, assim como Jesus ressuscita e vence a morte, pode-se inferir que o poeta não desaparece por completo, pois “se um sonha, outro se ergue e cai”

e “se um cai, outro se ergue e sonha”, (versos 23 e 24) e, assim como a onda, que se desfaz para se fazer em seguida, num eterno ciclo, a poesia se renova a cada dia, perpetuamente. Essa eterna presença do poeta e de sua poesia é sugerida, ainda, pela repetição da primeira estrofe no final, remetendo o leitor para o início do poema e revelando, no plano da estrutura, a ideia da presença do eterno ciclo da vida bem como a permanente presença da poesia já revelada no plano da significação.

### 3.3.11 “Contrastes”: a importância do amor para a completude do ser humano

#### CONTRASTES

01 A antítese do novo e do obsoleto,  
 02 O Amor e a Paz, o Ódio e a Carnificina,  
 03 O que o homem ama e o que o homem abomina,  
 04 Tudo convém para o homem ser completo!

05 O ângulo obtuso, pois, e o ângulo reto,  
 06 Uma feição humana e outra divina  
 07 São como a eximenina e a endimenina  
 08 Que servem ambas para o mesmo feto!

09 Eu sei tudo isto mais do que o Eclesiastes!  
 10 Por justaposição destes contrastes,  
 11 Junta-se um hemisfério a outro hemisfério,

12 Às alegrias juntam-se as tristezas,  
 13 E o carpinteiro que fabrica as mesas  
 14 Faz também os caixões do cemitério!...  
 (ANJOS, 1994, p. 260)

Conforme se observou, o amor é considerado, na poesia augustiana, de forma dual, no sentido de que, o eu-lírico manifesta, geralmente, a rejeição pelo amor físico, mas exalta o amor sagrado. Nesse sentido, torna-se importante destacar que embora o tema dessa pesquisa não seja a representação dos contrastes da vida na poesia augustiana, essa é uma importante característica nessa obra uma vez que ela lança luz sobre a concepção de amor representado nessa poesia. Como se verifica nesse soneto, o eu-lírico considera que todas as coisas da existência, inclusive aquelas que se opõem diretamente, entre elas o amor e o ódio (verso 02), contribuem para a completude da vida humana.

Conforme se vê no poema, tudo na vida, por mais oposto que pareça, contribui para a completude do ser. Sendo assim, tanto o novo quanto o velho, a paz

e a carnificina, o que o homem ama e o que abomina devem ser considerados, pois são importantes na formação humana. O eu-lírico reforça essa ideia considerando os diferentes tipos de saber: o saber das ciências exatas, sugerido pela menção ao ângulo obtuso em oposição ao ângulo reto, o saber sagrado: pela fusão entre a humanidade e a divindade (verso 06), o biológico, sugerido pela menção, no verso 07, a eximenina e endimenina que se referem respectivamente, segundo Martins (1959), a membrana externa e a membrana interna do pólen. A poesia é perbecida, conforme o eu-lírico, como maior que os escritos sagrados, pois o eu-lírico afirma saber mais sobre esses contrastes da vida que o Eclesiastes, referência ao livro bíblico cuja autoria é atribuída ao sábio rei Salomão e que, no capítulo 3, atesta os contrastes da vida ao afirmar que, para tudo tem um tempo determinado por Deus,

Para tudo há uma ocasião certa; há um tempo certo para cada propósito debaixo do céu: Tempo de nascer e tempo de morrer, tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou, tempo de matar e tempo de curar, tempo de derrubar e tempo de construir, tempo de chorar e tempo de rir, tempo de prantear e tempo de dançar, tempo de espalhar pedras e tempo de ajuntá-las, tempo de abraçar e tempo de se conter, tempo de procurar e tempo de desistir, tempo de guardar e tempo de jogar fora, tempo de rasgar e tempo de costurar, tempo de calar e tempo de falar, tempo de amar e tempo de odiar, tempo de lutar e tempo de viver em paz. (ECLESIASTES, 3:1-8)

Importante destacar, ainda, um fato curioso em relação a esse poema que é o a revelação de que na primeira versão, publicada no jornal “O comércio” em 1907, conforme Magalhães Junior (1978), o poeta assim construiu o último terceto: “Às alegrias, juntam-se dois terços / e o carpinteiro que fabrica os berços / Faz também os caixões do cemitério”, ideia que revela, mais fortemente, a oposição entre nascimento e morte, considerados como pólos opostos, mas complementares que se juntam formando a vida, pois, como já se disse, a morte não se opõe à vida, mas ao nascimento, e ambos se complementam, fazendo parte da vida.

Não se pretende afirmar que a oposição entre mesas e caixões também não sugira essa oposição, afinal, pode-se considerar, em consonância com o soneto dedicado ao pai morto, no qual o eu-lírico fala do cadáver do pai como destinado a servir de banquete a bicharia, que, enquanto na mesa o homem se banqueteia alimentando-se dos bichos, na morte, vê-se o contrário, pois, no caixão, a relação se inverte e o alimento da bicharia passa a ser o próprio homem, metáfora que assume

um alcance mais condizente com a forma ousada e chocante, como o poeta constrói, na maioria das vezes, sua poesia.

Todos esses contrastes são importantes na formação do indivíduo e, na poesia augustiana, se percebe a constante representação das polaridades da vida, pois ela pode ser compreendida como uma poesia em que se faz uma espécie de síntese desses contrastes. No que se refere à representação do amor, se observa que ele é colocado em oposição ao ódio, o que aponta para a forma positiva com que o eu-lírico compreende esse sentimento, embora considerando que o ser humano, importante observar que o vocábulo “Homem” aparece três vezes na primeira estrofe podendo ser tomado como representando a humanidade em geral, é formado pela união de forças aparentemente antagônicas, destacando todos os aspectos do ser, em especial, como já se disse, aqueles menos cantados pela tradição poética, mas que precisam ser considerados, pois são importantes na formação do ser humano, na formação do “Eu”, título que, conforme essa leitura, sugere a percepção do ser humano como um ser dual que transita entre o sagrado e o profano, entre o céu e a terra, entre o bem e o mal, como se verifica na análise da representação do amor que destaca, constantemente, o lado bom e o lado mal desse sentimento.

Nessa poesia, pode-se observar, ainda, outros momentos em que o sentimento amoroso é sugerido, atestando, mais uma vez, a importância dessa temática na compreensão da obra como um todo.

### 3.4 O AMOR-COMPAIXÃO NO “EU”: UMA PRESENÇA CONSTANTE

Em outros poemas do “Eu”, conforme já destacou Bandeira (1973), embora neles não figure diretamente o vocábulo amor, pode-se depreender a ideia de expressão de sentimento amoroso que dialoga com a ideia de amizade e que esse autor chamou “amor amizade verdadeira”, sentimento muito próximo à ideia schopenhauriana de amor compaixão, no sentido de ser um sentimento altruísta em que o ser sofre com o sofrimento do outro e comunga dos mesmos sentimentos, colocando-se no lugar desse outro sofredor, seja humano ou animal.

Essa forma de amor, como se disse anteriormente, é o amor ágape, o amor caridoso, compassivo, altruísta, cujo exemplo maior estaria presente na figura de

Jesus Cristo, que se sacrificou por toda a humanidade. Um amor puro, considerado, por Schopenhauer, como o tipo mais nobre, mais elevado e mais autêntico, pois é só através do amor ágape que se pode, enfim, negar a vontade e todo o sofrimento que dela advém. Ao contrário do amor erótico, que afirma a vontade, Schopenhauer louva o amor compaixão como o mais sublime, por seu caráter desinteressado, através do qual o indivíduo se doa, gratuitamente, e vê o outro como a si mesmo. Sendo assim, atribui, a esse sentimento, um sentido altamente positivo.

Na poesia augustiana, vê-se a manifestação desse tipo de amor associado à figura das árvores, como o famoso tamarindo já observado anteriormente e também em poemas como “A árvore da serra” no qual o eu-lírico se coloca em defesa da permanência da árvore uma vez que o pai deseja cortá-la, dizendo ao filho que aquela árvore não tem alma, ao que o eu-lírico responde, afirmando que sua vida depende da mesma: “Meu pai, por que sua ira não se acalma?! / Não vê que em tudo existe o mesmo brilho?! / Deus pôs almas nos cedros... no junquilha... / Esta árvore, meu pai, possui minh’alma!...”. E, num dos mais belos rompantes líricos de sua obra, o eu-lírico, ajoelhado, implora ao pai pela árvore: “Não mate a árvore, pai, para que eu viva!” e, vendo a árvore cair aos golpes do machado o “moço triste se abraçou com o tronco / E nunca mais se levantou da terra” (ANJOS, 1994, p. 272). Como fica claro, a manifestação do amor do eu-lírico pela árvore se revela de forma profunda, pois o moço triste tenta, de todas as formas, impedir seu corte sugerindo a íntima relação entre sua vida e a da árvore, ao afirmar que sua vida dependia dela.

Também em “Ricordanza della mia gioventú”, em que se percebe que o eu-lírico manifesta o reconhecimento do valor da sua ama de leite, ao criticar a postura acusatória de sua mãe contra a ama, quando a mãe a acusa de roubar as moedas dadas, a ele, por seu avô. Refletindo sobre o fato, o eu-lírico se coloca no lugar do verdadeiro ladrão, afirmando, nos versos finais do soneto: “Tu só furtaste a moeda, o ouro que brilha... / Furtaste a moeda só, mas eu, minha ama, / Eu furtei mais, porque furtei o peito / Que dava leite para a tua filha!” (ANJOS, 1994, p. 257), entendendo que ele, enquanto representante do sistema escravocrata reinante, era quem praticava furto maior, pois roubava o leite da filha da ama que, comparado ao valor das moedas furtadas, era imensamente mais necessário, pois era a fonte alimentícia daquela criança de quem o sistema roubava, impunemente, o leite materno.

Em “Os doentes” se vê, também, a mesma ideia de denúncia social ligada a certa identificação do eu-lírico com a figura do indígena, como se depreende das leituras de algumas estrofes,

#### OS DOENTES

[...]

Aquele ruído obscuro de gagueira  
Que à noite, em sonhos mórbidos, me acorda,  
Vinha da vibração bruta da corda  
Maisrecôndita da alma brasileira!

Aturdia-me a tétrica miragem  
De que, naquele instante, no Amazonas,  
Fedia, entregue a vísceras gluttonas,  
A carcaça esquecida de um selvagem.

A civilização entrou na taba  
Em que ele estava. O gênio de Colombo  
Manchou de opróbrios a alma do mazombo,  
Cuspiu na cova do morubixaba!

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,  
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,  
Esse achincalhamento do progresso  
Que o anulava na crítica da História!

Como quem analisa um apostema,  
De repente acordando na desgraça,  
Viu toda a podridão de uma raça...  
Na tumba de Iracema

Ah! Tudo, como um lúgubre ciclone,  
Exercia sobre ele ação funesta  
Desde o desbravamento da floresta  
À ultrajante invenção do telefone.

E sentia-se pior que um vagabundo  
Microcéfalo vil que a espécie encerra,  
Desterrado na sua própria terra,  
Diminuído na crônica do mundo!

A hereditariedade dessa pecha  
Seguira seus filhos. Dora em diante  
Seu povo tombaria agonizante  
Na luta da espingarda com a flecha!

Veio-lhe então como à fêmea vêm antojos,  
Uma desesperada ânsia improfícua  
De estrangular aquela gente iníqua  
Que progredia sobre os seus despojos!

Mas, diante a xantocróide raça loura,  
Jazem caladas, todas as inúbias,  
E agora, sem difíceis nuanças dúbias,  
Com uma clarividência aterradora,



Em vez da prisca tribo e indiana tropa  
 A gente deste século, espantada,  
 Vê somente a caveira abandonada  
 De uma raça esmagada pela Europa!  
 (ANJOS, 1994, p. 240-1)

Como se vê, o eu-lírico manifesta total desaprovação pela forma brutal como esses nativos foram explorados, diminuídos, exterminados pela “raça loura”. Criticando a ideia de progresso, atrelada às carnificinas das conquistas imperiais e identificando-se com essa “gente selvagem”, o eu-lírico manifesta seu amor e compaixão pelo povo indígena. Importante observar que, diferentemente do que ocorre no Romantismo, em que se vê a idealização do índio, na poesia augustiana, esse figura é representada de forma mais realista, conforme se vê em todo o trecho e, principalmente, na alusão à tumba de Iracema, onde está a podridão da raça indígena, segundo o eu-lírico. Nessa poesia, conforme já se destacou, Iracema não é representada como a “virgem dos lábios de mel” idealizada no romance de José de Alencar. Aqui, ela simboliza, na verdade, toda a miserável condição do indígena diante da situação miserável que lhe foi imposta pela Europa. Iracema, aqui, já nem é um ser vivente, mas se encontra numa tumba, é mais um dos nativos que foram esmagados pelo “progresso” imperialista.

Esse amor solidário, amor altruísta, se revela no sentido de que, nessa poesia, se vê o eu-lírico como o único ser pensante na “cidade dos lázaros” a cantar os doentes e suas desgraças. Nesse sentido, se destacam, ainda, as figuras das prostitutas a quem o eu-lírico, conforme já se observou, lamenta a miséria, afirmando,

[...]  
 Entanto, virgem fostes, e, quando o éreis,  
 Não tínheis ainda essa erupção cutânea,  
 Nem tínheis, vítima última da insânia,  
 Duas mamárias glândulas estéreis!

Ah! Certamente, não havia ainda  
 Rompido, com violência, no horizonte,  
 O sol malvado que secou a fonte  
 De vossa castidade agora finda!

Talvez tivésseis fome, e as mãos, embalde,  
 Estendestes ao mundo, até que, à toa,  
 Fostes vender a virginal coroa  
 Ao primeiro bandido do arrabalde.

E estais velha! – De vós o mundo é farto,

E hoje, que a sociedade vos enxota,  
Somente as *bruxas* negras da derrota  
Frequêntam diariamente vosso quarto!

Prometem-vos (quem sabe?!) entre os ciprestes  
Longe da mancebia dos alcouces,  
Nas quietudes nirvânicas mais doces,  
O noivado que em vida não tivestes!  
(ANJOS, 1994, p. 244)

Como se percebe, o eu-lírico manifesta sua solidariedade pela figura da prostituta, embora em outros poemas apresentada de forma depreciativa. Pensando sobre as causas que levaram a prostituta a fazer de seu corpo um comércio, o eu-lírico imagina essa figura como possível vítima da maldade humana e se compadece de seu destino, sugerindo que, tendo sido muito procurada na juventude, na velhice, a mesma sociedade que a usou, passa a enxotá-la, demonstrando, dessa forma, certa compaixão por essa figura.

O amor compaixão também é revelado, no “Eu”, relacionado com a figura dos animais. No “Monólogo de uma sombra” onde a sombra afirma, a certa altura, “Com um pouco de saliva cotidiana / Mostro meu nojo à Natureza Humana. / A podridão me serve de Evangelho... / Amo o esterco e o resíduo ruim dos quiosques / E o animal que urra nos bosques / É com certeza meu irmão mais velho” (ANJOS, 1994, p. 195), demonstrando, assim, certa inversão de valores, pois em detrimento do nojo que sente ao ser humano, ocorre a manifestação do amor pelas coisas consideradas sem valor, bem como o amor pelo animal, que reconhece como irmão, dialogando, assim, com as teorias evolucionistas da época que apontavam para a familiaridade entre todos os seres vivos questionando o antropocentrismo. O amor compaixão para com o animal se manifesta, também, em poemas como “A um carneiro morto” onde o eu-lírico afirma “Misericordiosíssimo carneiro / [...] / Maldito seja o mercador vadio / Que te vender as carnes por dinheiro”, em que se percebe que o eu-lírico coloca esse animal como um ser superior ao homem, pois, enquanto esse o mata para ganhar dinheiro, o animal o perdoa: “Ao monstro que espremeu teu sangue grosso / Teus olhos – fonte de perdão – perdoaram!” (ANJOS, 1994, p. 233), fortalecendo a ideia de superioridade do animal em relação ao homem. A superioridade do animal é reforçada, ainda, no poema “Mistério de um fósforo”, em que o eu-lírico afirma “Raciocinar! Aziaga contingência! / Ser quadrúpede! Andar de quatro pés / É mais do que ser Cristo e ser Moisés / Porque é ser animal sem ter

consciência” (ANJOS, 1994, p. 304), o que revela que o desprezo à natureza humana se dá, nessa poética, entre outras coisas, pela questão da consciência que o homem tem da vida, uma vez que é essa consciência que lhe dá o reconhecimento de todo o mal que existe, por isso, o desejo de ser animal sem consciência.

Da mesma forma, no poema “O corrução”, se vê que o eu-lírico se compara a esse pássaro “Tu somente ainda és igual a mim” (ANJOS, 1994, p. 274), pois ele se entristece com o mundo em que vive, da mesma forma que o pássaro se entristece por estar preso em sua gaiola, o que sugere que ambos são vítimas da força opressora do meio em que habitam.

Também em “Gemidos de arte” se percebe o eu-lírico afirmar que “Os cachorros anônimos da terra / São talvez os meus únicos amigos” (ANJOS, 1994, p. 261), revelando, quase sempre, uma aversão pelo humano em detrimento dos sentimentos de amor compaixão que manifesta pelos animais. No entanto, se observa que mesmo reconhecendo a imperfeição humana, lembrando de que “a carne é humana”, mas “a alma é divina”, o eu-lírico, nesse mesmo poema, afirma sentir “Uma vontade absurda de ser Cristo / Para sacrificar-me pelos homens!”. Tal afirmação é, do ponto de vista da concepção cristã, a revelação maior do amor pelo próximo, pois, para o Cristianismo, não há amor maior que aquele que entrega a sua vida pelo irmão. Sendo assim, se observa que o amor, considerado enquanto amor “amizade verdadeira”, ou “amor-compaixão”, próximo, ainda, à ideia cristã e platônica do amor sagrado, acima do desejo egoísta, se configura enquanto temática muito presente na poesia augustiana sendo uma temática importante para a compreensão da unidade poética do “Eu”.

Pode-se afirmar que a poesia augustiana dialoga com a filosofia schopenhauriana e sua noção de amor compaixão considerado enquanto um sentimento de amor puro e desinteressado em face dos outros, entendendo amor puro enquanto um sentimento maior, considerado, por ele, como o “amor perfeito que sacrifica o seu próprio bem-estar e sua vida em favor do bem-estar de muitos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 477), e essa postura diante da vida, o filósofo chama de negação da vontade de vida, pois o ser humano chega a negar a si mesmo em prol do seu próximo, sendo a figura a de Cristo o exemplo máximo dessa forma de amor, pois, voluntaria e conscientemente, foi ao encontro da morte em nome do bem

da comunidade. Para o filósofo, o Cristianismo conduz não só ao grau mais elevado de amor humano, mas à renúncia da vontade de vida que pode ser exemplificada pela vida de abstenção dos santos cristãos.

É vendo o outro como a si mesmo, tendo a consciência de que o próprio sofrimento é igualmente o sofrimento alheio que se pode possibilitar o desenvolvimento dessa forma de amor, que instiga o indivíduo a observar o mundo além da aparência, ou seja, através do sentimento do amor compaixão, o que implica em se dispor a amar a humanidade com um amor verdadeiro, não egoísta, que reconhece, em todas as formas de sofrimento no mundo, seu próprio sofrimento, faz com que o indivíduo consiga aniquilar sua vontade de vida e, conseqüentemente, seu sofrimento, pois, sem desejo, não há sofrimento, sem medo da morte, não há angústia.

Nesse sentido, é que se compreende, que, conforme afirma Hermes Fontes ([1912] 1994, p. 50), “o livro de Augusto dos Anjos depende de muitas leituras. A primeira estonteia, a segunda entusiasma, a terceira sensaciona, a quarta encanta e conduz, não raro, à lágrima e ao êxtase.” Ler a poesia augustiana do ponto de vista da representação do amor permite perceber a verdade dessas palavras, pois, observando-se a manifestação de amor compaixão a todos os seres marginais, essa poesia reafirma, incessantemente, seu poder encantatório, em que razão e emoção se unem para a expressão de pensamentos/sentimentos eternos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as afirmações dos críticos dessa obra, no que se refere ao amor, verifica-se que o pouco que se disse sobre essa presença na poesia augustiana revela algumas posturas diferentes daquela assumida por esse trabalho, o que se entende, considerando-se que o texto poético é plurissignificativo. Conforme se verificou no tópico 3.2, a leitura dos 35 textos sobre a obra de Augusto dos Anjos que mencionaram, de alguma forma, a presença do amor nessa poesia, com exceção do estudo de Helena (1984), no qual não se pode precisar o real significado que ela atribui ao amor, pois fala apenas sobre a presença do “êxtase amoroso” nessa poesia, sem dar maiores explicações, podem ser divididos em 5 grupos.

O primeiro é aquele que aponta para a ausência total do amor nessa poesia, conforme se verificou nos escritos de Órris ([1920] 1973), Torres ([1941]1973), Rêgo ([1942] 1973), Kopke ([1948] 1973), Martins (1959), Nóbrega (1962), Almeida (1971), Gonçalves (2007) e Daniel (2010). Sobre as afirmações da ausência de amor, na poesia augustiana, conforme apontam esses estudos, a presente pesquisa compreende o contrário, pois, como sugere alguns poemas, o amor não só está presente nessa poesia, como ocupa um espaço considerável tanto do ponto de vista quantitativo, como no ponto de vista qualitativo.

O segundo grupo, formado pelos estudos de Medeiros e Albuquerque ([1941] 1973), Milano ([1941] 1973), Damasceno ([1959] 1973), Barros (1974), Faé (1975), Melo (2001) e Mano (2002), consideram que o amor é representado, nessa poesia, como um sentimento negativo o que, como se observou, pode ser questionado, pois o amor na poesia augustiana, embora algumas vezes confundido com sexualidade, como no poema “Queixas noturnas”, em que se verifica o eu-lírico atestar sua incapacidade para amar qualquer mulher, aproximando, assim, amor de sexo, pode ser lido, também, como um sentimento que é exaltado como algo bom, sendo visto pelo eu-lírico, em poemas como “Idealismo” e “Versos de amor” nos quais o amor é o tema central, como algo que não pode ser confundido com sexo, pois esse é apenas manifestação de desejos carnis efêmeros enquanto o amor é representado como um sentimento puro e eterno, muito valorizado pelo eu-lírico.

O terceiro grupo é formado pelos estudiosos que apontam para a presença do amor, nessa poesia, compreendido enquanto, simplesmente, sinônimo de sexo e sendo, por isso, desprezado pelo eu-lírico. Essa visão é concebida por Freyre ([1924] 1973), Grieco ([1941] 1973), Lins ([1947] 1973), Almeida (1962) e Nóbrega (1962). Também essa visão, conforme se demonstrou, pode ser questionada, pois, na maioria dos poemas, como no soneto “Idealismo” e “Versos de amor”, vê-se que se pode ler essa poesia como propiciadora da representação da preocupação do eu-lírico em diferenciar amor de sexo, rejeitando esse último, bem como a poesia que se ocupa da representação do erotismo e exaltando o amor como um sentimento acima dos desejos carnis.

O quarto grupo, formado pelos estudos de Fontes ([1912] 1973), Bandeira ([1944] 1973) e Gullar (1975), afirmam o oposto do grupo anterior, ou seja, que, na poesia augustiana, há a presença do amor solidariedade, do amor amizade e do amor científico, mas a ausência de amor físico. Também essa afirmação pode ser questionada, pois acredita-se que é possível ler essa poesia não como apontando para a ausência do amor físico, mas para a rejeição em aceitar os prazeres da carne como sendo sinônimo de amor. Por outro lado, como se verifica nos poemas “A Ilha de Cipango”, “Queixas noturnas” e “Insônia”, vê-se que, numa postura antagônica aquela revelada nos poemas “Idealismo” e “Versos de amor”, o eu-lírico não só sugere a possibilidade da existência do amor físico como atesta sua alegria por desfrutar desse amor, bem como sua tristeza pela impossibilidade de continuar desfrutando desse sentimento. Vê-se, ainda, o eu-lírico afirmar seu contentamento em sorver as paixões torpes da vida, embora, por outro lado, manifeste seu desejo de pureza, manifestando uma postura dúbia em relação ao amor e ao erotismo.

O quinto grupo é aquele cuja visão se considera mais próxima, em alguns pontos, do que se conseguiu visualizar na leitura do amor no presente estudo. Esse grupo, formado pelos estudos de Farias ([1956] 1973), Lira Filho (1966), Spencer ([1967] 1973), Viana (1994), Damazo (1998), Macedo (2006), Lima (2007), Arruda (2009), Grisoli (2011) e Ferreira (2011), engloba dois artigos exclusivos sobre essa temática na poesia augustiana, os artigos de Damazo (1988) e o de Grisoli (2011) e apontam para o fato de haver, nessa poesia, uma dupla representação do amor, sendo o mesmo representado tanto de uma forma negativa, associada ao amor

erótico, físico, carnal e outra representação considerada positiva pelo eu-lírico que é o amor sagrado, espiritual ou coletivo.

De acordo com o que se pode observar na análise dos onze poemas, o eu-lírico augustiano admite, de certa forma, uma dupla consideração quanto ao amor, pois, como se verificou em poemas, a exemplo do soneto “Idealismo”, o eu-lírico fala de forma realmente negativa sobre os amores fúteis, considerado enquanto amor físico, os amores do sibarita, da hetaira, de Messalina e Sardanapalo sendo que, por outro lado, o amor sagrado, que se opõe ao primeiro, é exaltado pelo eu-lírico.

No entanto, conforme se observou, ainda nesse poema, para o eu-lírico, o amor na humanidade, o amor físico é uma mentira, ou seja, não é amor de verdade. Sendo assim, se pode afirmar que ele representa, na verdade, uma visão contrária a aceitação do sexo como sendo amor. No mais, pode-se observar que essa dupla visão não se verifica em todos os poemas, uma vez que, como se pode observar no poema “Versos de amor” o eu-lírico assume outra postura afirmando que não chama amor aos prazeres físicos, nem os desejar cantar, mas amor, para ele, não se confunde com prazer sexual sendo considerado enquanto algo espiritual, que está acima da carne miserável, revelando que sua negação em cantar o amor, conforme o poeta erótico o faz, se liga à sua concepção de amor como sendo algo diferente do que entende o poeta erótico. Dessa forma, se percebe que o eu-lírico aponta para duas concepções em relação ao amor: Num determinado momento renega o amor carnal e exalta o amor espiritual e, noutro momento, afirma que os desejos carnis que rejeita, não são, de fato, amor, demonstrando uma dupla percepção diante não do amor que acredita está acima dos desejos carnis, mas considerado de um lado, o sexo e a poesia que o canta como sendo sinônimo de amor e, do outro, o amor como algo espiritual, transcendente, que é exaltado em sua poesia.

Importante observar que, nesse sentido, a representação do amor, nessa poesia, rejeita a visão de amor romântico atrelado, geralmente, à figura feminina, retratada ou como a mulher pura, inacessível e bela ou como a mulher sensual, pois, na poesia augustiana não há a exaltação da percepção amorosa como sendo um amor do casal, mas, como se observa, em nenhum momento a figura feminina é representada como objeto de amor, uma vez que esse sentimento é compreendido de forma mais ampla, no sentido de incluir como objeto de amor, a humanidade. No entanto, por outro lado, essa poesia pode ser considerada ainda mais idealista que a

concepção romântica do amor, pois esse sentimento é entendido como essência, como algo sagrado, acima da carne, puro e impalpável. Interessante observa, ainda, que, embora na poesia augustiana se observe a manifestação de uma postura contrária à visão materialista de amor, considerado enquanto sinônimo de instinto sexual, rejeitando a visão científica que vigorou na segunda metade do século XIX e influenciou a representação do amor na literatura Naturalista, rejeição que se observa na negação da percepção do amor como sinônimo de sexo, bem como na opção por cantar apenas o “amor verdadeiro”, essa poesia inova ao assumir uma postura totalmente diferente daquela assumida pela tradição poética brasileira que, conforme se viu, busca cantar o amor físico, o erotismo, e, mesmo quando faz uma representação do amor mais contida, elege como objeto de amor a figura feminina. Na poesia augustiana, a representação do amor se diferenciará dessa tradição e se aproximará, de certa forma, da visão científica da época ao conceber o amor como “Éter”, como “substância fluida”, conforme se verificou no poema “Versos de amor”.

Ao considerar o amor como éter, como uma substância fluida, a poesia augustiana inova, pois, embora dialogue, mesmo que muitas vezes rejeitando-as, com as concepções idealistas do amor romântico, as concepções materialistas do amor nas concepções do Realismo e do Naturalismo e, especialmente, considerando a íntima relação da concepção de amor nessa poesia com a ideia de amor sagrado e de amor compaixão, ela ultrapassa essas visões, pois transforma o amor na própria matéria de que é feita o universo, colocando-o num patamar ainda mais alto que a concepção sagrada, que vê esse sentimento como sendo o próprio Deus que criou o universo, pois, considerando a amor como Éter, como substância fluida, ele afirma que o amor é a essência de toda a existência, independente da existência de um casal, independente da existência de um deus, o amor é tudo e está em tudo. Dessa forma, pode-se apontar para essa concepção como sendo uma mimesis de produção, pois antes de Augusto não se tem essa concepção amorosa na poesia brasileira.

Por outro lado, observa-se que, pela constância com que a presença de manifestações de rejeição aos prazeres carnavais e ao erotismo em geral, nessa poesia, permite afirmar que, embora quase sempre considerado enquanto algo negativo, o erotismo é uma face importante da poesia augustiana. Mesmo sendo negado pelo eu-lírico, o erotismo acaba sendo muito destacado, pois, diversas



vezes, como se observou quando se percebeu que o eu-lírico destaca a necessidade de não confundi-lo com amor e que manifesta o desejo de fugir das prisões carnis e ser puro, ele faz menção ao erotismo nessa poesia. Também se verifica esse espaço dado ao erotismo na poesia augustiana pela eleição da figura da prostituta, embora quase sempre vista de forma negativa, como a figura feminina muito presente nessa poesia. Nesse sentido, considera-se que, ao tentar negar esse lado erótico do ser humano, o eu-lírico acaba, pelas constantes recorrências à ideia de que o ser humano está preso a esses desejos, destacando-o, o que permite a afirmação de que o erotismo é uma face importante do “Eu”.

Como se pode observar na leitura dos poemas, o amor, embora assumindo diferentes concepções, é considerado como um sentimento importante na vida do ser humano, sem o qual ele não pode ser considerado um ser completo. Mesmo considerado, geralmente, de forma contrastante, pois se observa que, no que se refere ao amor carnal, o poeta, às vezes, o representa como algo bom, mas que traz em si, também, o mal, o amor assume uma importância enorme para o entendimento dessa poética na qual se observa a manifestação dos contrastes da vida, como se observou mais nitidamente no soneto “Contrastes”, em que se verifica, a importância desse sentimento para se pensar o ser humano em sua completude. Nesse sentido, observa-se que, embora o tema dessa pesquisa não seja a representação dos contrastes da vida na poesia augustiana, torna-se necessário considerar essa importante característica dessa obra, uma vez que ela lança luz sobre a concepção de amor representado nessa poesia.

Dessa forma, pode-se afirmar que o amor é considerado como algo bom, pois, como se vê no soneto “Contrastes”, o eu-lírico destaca sua oposição em relação ao ódio, mas também é visto como algo que traz um lado ruim, pois faz bem e mal a quem o sente, ou, para usar uma metáfora do poeta, o amor, como tudo na vida, tem “seus favos” e “seus caldos quentes”. Talvez, por isso mesmo, o eu-lírico prefira cantar, ao amor físico, o amor sagrado, amor que é éter, que é transubstanciação, que é, enfim, eterno. Talvez, por isso, não se veja, nessa poética, a mimetização de histórias de amor felizes, nem a manifestação de amor pela figura feminina, mas um amor maior, um amor coletivo, amor compaixão, sentimento que ultrapassa os desejos egoístas para se colocar no lugar do outro e amenizar-lhe as dores do existir. Seja como for, interessa, nesse momento, apenas

reafirmar a constância e a importância da presença do amor na poesia augustiana. Espera-se que se tenha contribuído para uma mudança na concepção dessa poesia e que se tenha possibilitado, ao leitor, uma nova possibilidade de ler a poesia augustiana como sendo não uma “poesia da morte”, mas uma poesia que possibilita múltiplas leituras.

Por fim, torna-se importante destacar que não se pretende, com esse trabalho, afirmar que Augusto dos Anjos seja o “poeta do amor”, mas se deseja demonstrar que ele não cantou unicamente a morte, como querem alguns de seus críticos. Afirmar que a poesia augustiana é uma poesia do amor seria cometer o mesmo erro reducionista que se acredita que cometeram muitos estudiosos dessa obra até o presente momento, enfatizando apenas seu lado pessimista. Nesse sentido, acredita-se que se se pretende descrever essa poesia em uma única palavra, essa palavra não seria nem “morte”, nem “amor”, mas “Vida”. Sim, tem-se, no “Eu”, uma poesia da vida, da vida em todas as suas nuances, da vida em sua completude, com todos os seus contrastes. E, assim como na vida, o amor se faz presente e assume uma grande importância para a grande maioria das pessoas, nessa poética, o amor também está presente e essa presença, conforme se espera ter demonstrado, assume uma importância indiscutível para a compreensão da mensagem global do “Eu”, esse livro imortal.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2006.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

\_\_\_\_\_. *Senhora*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no império. In: \_\_\_\_\_. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALMEIDA, Horácio de. *Augusto dos Anjos: razões de sua angústia*. Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor Editora, 1962.

ALMEIDA, José Américo de. A ciência faz um poeta. In: MELO FILHO, Murilo e PONTES, Juca. *Augusto dos Anjos: A saga de um poeta*. Rio de Janeiro: Ed. Gráf. Brasileira: Fundação Banco do Brasil; João Pessoa, PB: Governo do Estado, 1994.

ALVES, Castro. *A Cachoeira de Paulo Afonso*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000015.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2013.

\_\_\_\_\_. *Espumas Flutuantes e outros poemas*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

AMADO, Gilberto. *Minha formação no Recife*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1958.

ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Organização fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Toda a poesia com um estudo crítico de Ferreira Gullar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Ciência, arte e metáfora na poesia de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Navegar Editora, 2004.

ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. Tradução Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1988.

ARRUDA, Maria Olívia Garcia Ribeiro de. *O lamento dos oprimidos em Augusto dos Anjos*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas/SP, 2009.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Editora Virtualbooks online M&M editores LTDA, 2000. Disponível em: <[www.virtualbooks.terra.com.br](http://www.virtualbooks.terra.com.br)>. Acesso em: 10 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

AZEVEDO, Álvares de. *Melhores poemas*. Seleção de Antonio Candido. São Paulo: Global, 2003.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1985.

BANDEIRA, Manuel. Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

BARBOSA, Francisco de Assis. Notas biográficas. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

BARBOSA, Jair. Tradução, apresentação e notas. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e Representação*. São Paulo: UNESP, 2005.

BARRETO, Tobias. *A escravidão*. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>. Acesso em: 12 set. 2013.

BARROS, Eudes. *A poesia de Augusto dos Anjos: uma análise de psicologia e estilo*. Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor Editora, 1974.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo: o proibido e a transgressão*. Tradução João Benard da Costa. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*. Tradução Juremir Machado de Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BENTO, Edilane Rodrigues. *Melancolia e poesia tecidas em Flor e Anjos: diálogo entre as poéticas de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Estudos Culturais) Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande/PB, 2008.

BERNOS, Marcel. O tempo das regulamentações. In: BERNOS, Marcel, et al. *O fruto proibido*. Tradução Carlos Brito. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

BÍBLIA. Tradução João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BORDINI, Maria da Glória. Estudos Culturais e Estudos Literários. In: *Letras de Hoje*, Vol. 41, Nº 3 (2006). Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br>. Acesso em: 13 mar. 2011.

BORGES, Elimar Beatriz. *O léxico de Augusto dos Anjos: Para um glossário neológico do Eu e outras poesias*. (Dissertação) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRIK, O. O poema. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre/Rio Grande do Sul: Editora Globo, 1971.

BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do Cristianismo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BUENO, Alexei. Augusto dos Anjos: origens de uma poética. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CÂNDIDO, Gemy. *Fortuna Crítica de Augusto dos Anjos*. Paraíba: Secretaria da Educação e Cultura, 1981.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

*CARMINA BURANA*: Canções de Beuern. Apresentação de Chico Viana. Tradução Maurice Van Woensel. Edição bilíngue. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. Amor, Erotismo e Morte. *Revista Linguagem: Estudos e Pesquisas*, nº 01, vol. 6-7, Catalão/UFG, 2005. Disponível em: <[www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/11906/7840](http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/11906/7840)>. Acesso em: 01 set. 2013.

CHEMELLO, E. *Aspectos científicos da mumificação*. Química virtual, Nov/2006. Disponível em: <[www.quimicaalcidesribeiro.com.br/free/pafiledb.php?action...id=14](http://www.quimicaalcidesribeiro.com.br/free/pafiledb.php?action...id=14)>. Acesso em: 06 jul. 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 21. ed. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

CÍCERO. *A amizade*. São Paulo: Editora Escala, 2006.

COMTE, Auguste. *Os pensadores*. 2. ed. Tradução José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CONCHE, Marcel. *A análise do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CORBIN, Alain. Bastidores. In.: ARIÉS, Philippe e DUBY, Georges. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira Guerra*. Tradução Denise Bottmann e Bernardo Joffily. vol. 04, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTINHO, Aluizio Bezerra. *A filosofia das ciências naturais na escola do Recife*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1988.

CRUZ E SOUSA, João da. *Broquéis*. Disponível em:  
<<http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Broqueis.pdf>>. Acesso em:  
10/09/2013.

CUNHA, Fausto. Augusto dos Anjos salvo pelo povo. In: COUTINHO, Afrânio;  
BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

DAMASCENO, Darci. Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER,  
Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

DAMAZO, Francisco Antônio Ferreira Tito. O amor na poesia de Augusto dos Anjos.  
*Revista Universitária*, vol. I, nº 02, abril, 1998. Disponível em:  
<[www.portrasdasletras.com](http://www.portrasdasletras.com)>. Acesso em: 06 jul. 10.

DANIEL, Cláudio. O ritmo dissonante em Augusto dos Anjos. *Revista Correio das  
artes*, João pessoa/PB, ano LXI, nº 04, abril/2010.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Tradução André Campos Mesquita. Tomo  
I. 2. ed. Coleção Grandes obras do pensamento universal, 35. São Paulo: Editora  
Escala, 2008a.

\_\_\_\_\_. *A origem das espécies*. Tradução André Campos Mesquita. Tomo III. 2. ed.  
Coleção Grandes obras do pensamento universal, 35. São Paulo: Editora Escala,  
2008b.

DIAS, Gonçalves. *Novos Cantos*. Disponível em:  
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000114.pdf>>. Acesso em: 01  
out. 2013.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. vol. 2. São  
Paulo: Ática, 2003.

DUARTE NETO, Henrique. A inovação linguística na poesia de Augusto dos Anjos.  
*Revista Estação Literária*, Londrina, Vagão-volume 7, p. 115-124, set. 2011.  
Disponível em: <[www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL7Art11.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL7Art11.pdf)>. Acesso em: 10 out.  
2013.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ:  
Vozes, 2005.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-  
modernismo*. Tradução Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,  
2005.

ERICKSON, Sandra S. Fernandes. *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2003.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FAÉ, Walter José. *Poesia e estilo de Augusto dos Anjos*. Campinas: Nova Teixeira, 1975.

FARIAS, José Escobar. A poesia científica de Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

FERNANDES, Flávio Sátiro. *Augusto dos Anjos e a Escola do Recife*. 1984. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/augusto18.html>>. Acesso em: 20 jul. 13.

FERRAZ, Sérgio. *A Dinâmica Política do Parlamentarismo do Império: Gabinetes, Câmara dos Deputados e Poder Moderador (1840-1889)*. Disponível em <[http://www.fflch.usp.br/dcp/assets/docs/III\\_SD\\_2013/Mesa\\_11.1\\_-\\_Sergio\\_Ferraz\\_III\\_SD\\_2013.pdf](http://www.fflch.usp.br/dcp/assets/docs/III_SD_2013/Mesa_11.1_-_Sergio_Ferraz_III_SD_2013.pdf)>. Acesso em: 19 jul. 2013.

FERREIRA, Renan Mendonça. *Conteúdos temáticos e ideológicos em Augusto dos Anjos*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução Araújo Nabuco. São Paulo: Nova Cultural, 1994.

FONTES, Hermes. Crônica literária. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Organização, fixação do texto e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

FREIRE COSTA, Jurandir. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A invenção do amor: Entrevista com Jurandir Freire Costa*. Entrevistadores: Cássio Starling e Carlos Alcino Leite Neto. Folha de São Paulo, Caderno MAIS!, domingo, 15 de novembro de 1998. Disponível em: <[jfreirecosta.sites.uol.com.br/entrevistas/com\\_o\\_autor/invencao](http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/entrevistas/com_o_autor/invencao)>. Acesso em: 15 out. 2011.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006a.



\_\_\_\_\_. *Sobrados e mocambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. São Paulo: Global, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Ordem e progresso: Processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime de trabalho livre: aspectos de um quase meio século de transição do trabalho escravo para o trabalho livre; e da monarquia para a República*. 6. ed. São Paulo: Global, 2006c.

\_\_\_\_\_. Nota sobre Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Matisse M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Werther*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

GONÇALVES, Luiz Claudio Luciano França. *Mater originalis ou Augusto dos Anjos e o caminho poético do Eu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GRIECO, Agripino. Um livro imortal. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

GRISOLI, Ângelo Ricardo. *Anjos que descem: breves reflexões sobre o amor e o cientificismo na obra de Augusto dos Anjos*. Disponível em <[www.perci.com.br/augusto](http://www.perci.com.br/augusto)>. Acesso em: 06 jul. 2010.

GUIMARÃES, Bernardo. *O elixir do Pajé*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00060a.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2013.

GUSMÃO, Alexandre. Ode. In: MIRANDA, José Américo. (Org.) *Poesia brasileira: época neoclássica*. 2. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. Disponível em: <[www.letras.vv.mg/vivavoz\\_data1/arquivos/poesianeoclassica-site.pdf](http://www.letras.vv.mg/vivavoz_data1/arquivos/poesianeoclassica-site.pdf)>. Acesso em: 01 out. 2013.

GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia e um estudo crítico de Ferreira Gullar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GUYNON, Jean. De Augusto a Carlos Magno: o aumento das proibições. In: BERNOS, Marcel et al. *O fruto proibido*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HAECKEL, Ernst. *O monismo: laço entre a religião e a ciência*. Tradução Fonseca Cardoso. 8. ed. Lisboa/Porto:Livraria Lello e irmãos, 1947.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HELENA, Lúcia. *A Cosmo-Agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUNT, Lynn. Revolução Francesa e vida privada. In.: ARIÉS, Philippe e DUBY, Georges. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira Guerra*. Tradução Denise Bottmann e Bernardo Joffily. vol. 04, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

IVO, Lêdo. As diatomáceas da lagoa. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

KIERKEGAARD, Sören. *As obras do amor: algumas considerações cristãs em forma de discurso*. Tradução Álvaro L. M. Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco – Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, Livraria Editora Ltda, 1968.

KOPKE, Carlos Burlamaqui. Augusto dos Anjos – um poeta e sua singularidade. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

KRISTEVA, Júlia. *Histórias de amor*. Tradução Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LAQUEUR, Thomas Walter. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

LÉCRIVAIN, Philippe. Uma travessia difícil. In: BERNOS, Marcel et al. *O fruto proibido*. Tradução Carlos Brito. Lisboa: Edições 70, 1985.

LIMA, Neilton Limeira Florentino de. *Diálogo poético entre Antero de Quental e Augusto dos Anjos: a modernidade luso-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

LINS, Álvaro. Augusto dos Anjos: poeta moderno. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

LINS, Regina Navarro. *O livro do amor: da Pré-História à Renascença*. vol. 01, Rio de Janeiro: Editora Best Seller Ltda., 2012a.

\_\_\_\_\_. *O livro do amor: Do Iluminismo à atualidade*. vol. 02, Rio de Janeiro: Editora Best Seller Ltda., 2012b.

LIRA FILHO, João. *A lírica de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Leitura, 1966.

LUSTOSA, Isabel. *Dom Pedro I: um herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0Bz2qBQyLsntydnI3c3pHX3hoLUE/edit?usp=sharing&pli=1>>. Acesso em: 01 out. 2013.

MACEDO, Anne Greice Soares Ribeiro. *Eu, operário da Ruína: as interseções entre arte, doença e morte em Augusto dos Anjos*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

MACHADO, Ana Maria e SCLIAR, Moacyr. *Amor em texto, amor em contexto: um diálogo entre escritores*. Campinas/SP: Papirus 7 mares, 2009.

MAGALHÃES JR, R. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1978.

MANO, Carla. *A modernidade em Augusto dos Anjos*. Santa Maria: ASL/Pallotti, 2002.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In.: ARIÉS, Philippe e DUBY, Georges. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira Guerra*. Tradução Denise Bottmann e Bernardo Joffily. vol. 04, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARTINS, Júlio de Oliveira. *Introdução à poesia de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Livraria Brasil, 1959.

MARTINS JUNIOR, J. Izidoro. *A poesia científica: esboço de um livro futuro*. Recife: Typs. Industrial e da Folha do Norte, 1883.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MARTINS, Wilson. Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 3. ed. 2 vol. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE. O livro mais estupendo: o "Eu". In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

MELLO, Evaldo Cabral. O fim das casas-grandes. In: ALENCASTRO. Organização Luiz Felipe de. *História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELO, Fernando. *Augusto dos Anjos: Uma biografia*. João Pessoa: Ideia, 2001.

MENESES, Maria Célia. O mito do amor romântico. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 17, n. 5/6, p. 539-572, maio/jun. 2007. Disponível em: <revistas.ucg.br>. Acesso em: 06 mar. 2011.

MILANO, Dante. Releitura do "Eu". In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

MOISÉS, Massaud. *Literatura Brasileira II: Realismo e Simbolismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004b.

\_\_\_\_\_. *A criação literária: poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MORAES, Santos. *Heroínas do romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

MORAES, Vinícius de. *Novos poemas II*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. Disponível em: <<http://www.elivros-gratis.net/livros-gratis-vinicius-de-moraes.asp>>. Acesso em: 01 out. 2013.

MORAIS FILHO, José de Melo. *A mulata*. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/mfilho01.html>>. Acesso em: 01 out. 2013.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2. ed. vol 2. Rio de Janeiro: INL, 1973.

NAXARA, Márcia Regina Caperali. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. Literatura e história: um diálogo possível. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org.). *Literatura e Estudos Culturais*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

NÓBREGA, Humberto. *Augusto dos Anjos e sua época*. João Pessoa: Universidade da Paraíba, 1962.

NÓBREGA, J. Flóscolo da. *A sombra do EU*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1965.

OVÍDIO, Henry. *Amores e Arte de amar*. Tradução, introduções e notas de Carlos Ascenso André e prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia da Letras, 2011.

PAIM, Antonio. *A filosofia da escola do Recife*. 2. ed. São Paulo: Convívio, 1981.

PAJELLO, Enrico. [Sem título]. Fotografia. Disponível em: <[www.mdig.com.br](http://www.mdig.com.br)>. Acesso em: 10 out. 2013. (foto capa).

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo, 1994.

PERROT, Michelle. Os atores. In.: ARIÉS, Philippe e DUBY, Georges. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira Guerra*. Tradução Denise Bottmann e Bernardo Joffily. vol. 04, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

\_\_\_\_\_. *O simpósio ou do amor*. Tradução Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, LDA, 1986.

POLO, Marco. *As viagens, Il Milione*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. Editora Virtualbooks online M&M editores LTDA, 2000. Disponível em: <[www.virtualbooks.terra.com.br](http://www.virtualbooks.terra.com.br)>. Acesso em: 10 nov. 2011.

PORTELLA, Eduardo. Uma poética da confluência. In: MELO FILHO, Murilo e PONTES, Juca. *Augusto dos Anjos: A saga de um poeta*. Rio de Janeiro: Ed. Gráf. Brasileira: Fundação Banco do Brasil; João Pessoa, PB: Governo do Estado, 1994.

PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011b.

PROENÇA, M. Cavalcanti. O artesanato em Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

QUEIROGA, Salomé. *Retrato da mulata*. Disponível em: <[www.jornaldepoesia.jor.br/sq01.htm](http://www.jornaldepoesia.jor.br/sq01.htm)>. Acesso em: 01 set. 2013.

RÊGO, José Lins do. Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. *Teoria da interpretação*. Porto: Porto Editora, 1995.

ROMERO, Sílvio. *A mancha negra*. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>. Acesso em: 09 set. 2013.

RONCIÈRE, Charles de La. À sombra da castidade. In: BERNOS, Marcel, et al. *O fruto proibido*. Tradução Carlos Brito. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

ROQUETE, J. I.; FONSECA, José da. *Dicionários dos sinônimos poéticos e de epítetos da Língua Portuguesa*. Porto: Lello e Irmão, 1949.

ROSENFELD, Anatol. A costela de prata de Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SABINO, Márcia Peters. *Augusto dos Anjos e a poesia científica*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora/Minas Gerais, 2006.

SÁFADY, Naief. Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *O canibalismo Amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução apresentação e notas Jair Barbosa. São Paulo: editora UNESP, 2005.

\_\_\_\_\_. *Metafísica do amor e metafísica da morte*. Tradução Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. vol. 3: República – da Belle Époque à era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Eli Brandão da. O símbolo na metáfora: fronteira entre o literário e o teológico. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org.). *Literatura e Estudos Culturais*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

SILVA, Isaac Coriolano e SILVA, Anieres Barbosa. O tempo sagrado da festa profana: reflexões sobre a Festa das Neves na cidade de João Pessoa-PB. *OKARA: Geografia em debate*, v.7, n.1, p. 165-185, 2013. Disponível em: <periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/okara/article/download/15213/9185>. Acesso em: 05 out. 2013.

SILVA, Juremir Machado da. Reescandalizar Baudelaire, ou como ser fielmente infiel. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*. Tradução Juremir Machado de Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

STENDHAL. *Do amor*. Tradução Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1958.

SOARES, Mozart Pereira. *O positivismo no Brasil: 200 anos de Augusto Comte*. Porto Alegre: AGE, Editora da Universidade, 1998.

SOARES, Órris. Elogio de Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A., 1988.

\_\_\_\_\_. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SPENCER, Elbio. Augusto dos Anjos num estudo incolor. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

TORRES, Antonio. O poeta da morte. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: INL, 1973.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: Moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VASCONCELOS, Montgomery José de. *A poética carnalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, Selo Universidade 28, 1996.

VIANA, Chico. *A sombra e a quimera: Escritos sobre Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Ideia, 2000.

\_\_\_\_\_. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 1994.

ZOLA, Emile. *Germinal*. Tradução Francisco Bittencourt. Col. A obra-prima de cada autor. Série Ouro. vol 41. São Paulo: Martin Claret, 2006.



## REFERÊNCIAS CONSULTADAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. A criação poética. In. \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/ USP, 1996.

\_\_\_\_\_. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. In. \_\_\_\_\_. *Ensaio de doutrina crítica*. Tradução Fernando de Melo Moser. Lisboa: Guimarães Editores, s/d.

FONSECA, Deize Mara Ferreira. *Sentir com a imaginação: Edgar Allan Poe, Augusto dos Anjos e um gótico moderno*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Literatura), Faculdade de Letras, Universidade federal do Rio de Janeiro, 2006.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, Livraria Editora Ltda, 1968.

MAIA, João Domingues. *Literatura: textos e técnicas*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1996.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução Heloysa Lima Dantas e José Paulo Paes. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

REIS, Carlos. Análise textual. In. \_\_\_\_\_. *Técnicas de análise textual*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.