UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

EMMANUEL SANTIAGO

A MUSA DE ESPARTILHO
O erotismo na poesia parnasiana brasileira

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

A MUSA DE ESPARTILHO
O erotismo na poesia parnasiana brasileira

Emmanuel Santiago

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

São Paulo
2016

*A Tatiane Aoke Toumouchi,
pelo amor diligente.*

AGRADECIMENTOS

A Vagner Camilo, referência de rigor analítico e elegância estilística, pela orientação, generosidade, gentileza e confiança.

Aos professores Jefferson Agostini Mello e Ricardo Souza de Carvalho, pela arguição competente e pelas sugestões preciosas no exame de qualificação.

Aos funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Júlio, Rosely e Vera, pela prontidão e pelo auxílio.

À querida Tati A. Toumouchi, companheira infalível, por todo o amor, atenção, cuidado e paciência durante o processo de confecção desta tese. Obrigado por deixar a vida mais leve, sempre!

A Dalila, Frida, Jimmy, Pagu, Peter e Tulipa, pela companhia felina.

À irmã Clara Matera, que chegou de surpresa e se tornou essencial.

Aos amigos Aldair Carlos Rodrigues, Aline Paiva e Bruno Gianez, às vezes distantes, mas nunca ausentes.

Aos comparsas Ana Paula Carvalho, Fabiana Legnaro, Isabella Esteves, Juliana Bolanhos, Marcelo Ricci, Mário Bolpoto, Murilo Cruz, Ricardo Arte, Rodolfo Oliveira e Simone Estácio, pelas tardes/noites regadas à cerveja, vinho, fábulas e confabulações.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Le goût de la statuaire rend mastubateur: la réalité nos semble ignoble.

GUSTAVE FLAUBERT, correspondência com Ernest Chevalier.

Resumo

As últimas décadas do século XIX foram marcadas por grandes transformações na sociedade brasileira. Além do fim da escravidão e da instauração do regime republicano, assistiu-se a um significativo crescimento das cidades, o que impactou o estilo de vida das classes instruídas e os valores herdados do sistema patriarcal. Em *A musa de espartilho*, o erotismo na poesia parnasiana brasileira é investigado em suas possíveis relações com seu contexto histórico-social, levando-se em conta as continuidades e descontinuidades com a sensibilidade romântica. Quatro poetas são estudados: Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Francisca Júlia e Luiz Delfino.

Palavras-chave: Poesia brasileira do século XIX; Parnasianismo brasileiro; Erotismo; Literatura e Sociedade.

Abstract

The last decades of the nineteenth century were marked by major changes in Brazilian society. In addition to the end of slavery and the establishment of the Republican regime, there has been a significant growth of cities, which impacted the lifestyle of the educated classes and the inherited values from the patriarchal system. In *A musa de espartilho* (*The muse wearing a corset*), the eroticism in Brazilian Parnassian poetry is investigated in its possible relations to its historical and social contexts, taking into account the continuities and discontinuities with the romantic sensitivity. Four poets are studied: Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Francisca Julia and Luiz Delfino.

Keywords: Brazilian poetry of the nineteenth century; Brazilian Parnassianism; Eroticism; Literature and Society.

ÍNDICE

Introdução

Um olhar ávido sobre o parnasianismo brasileiro 8

A função do olhar

Fundamentos retóricos de uma poética *voyeuse* 30

Sob o alvor do imaculado véu

O “o medo do amor” na poesia romântica de Raimundo Correia 55

Da devoção à devoração

O realismo pornográfico da poesia pós-romântica 89

Raimundo Correia

O *voyeur* tímido 122

Alberto de Oliveira

O perverso sonso 171

Francisca Júlia

O travesti masoquista 220

Luiz Delfino

O fetichista siderado 246

Referências bibliográficas

284

INTRODUÇÃO

Um olhar ávido sobre o parnasianismo brasileiro

Lá se vão 95 anos desde que Mário de Andrade, numa série de sete artigos para o Jornal de Comércio — intitulada “Mestres do passado” —, declarava a morte do parnasianismo no Brasil, passando em revista a obra de cinco de seus maiores expoentes: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho. Ironicamente, o necrológio colhia o terceiro deles, Oliveira, ainda vivo e ativo (ele morreria apenas em 1937). No primeiro artigo da série, “Glorificação”, assim escreveu Mário:

Ó Mestres do Passado, eu vos saúdo! Venho depor a minha coroa de gratidões votivas e de entusiasmo varonil sobre a tumba onde dormis o sono merecido! Sim: sobre a vossa tumba, porque vós todos estais mortos! E se, infelizmente para a evolução da poesia, a sombra fantasmal dalguns de vós, trêmula, se levanta ainda sobre a terra, em noites foscas de sabat, é que esses não souberam cumprir com magnificência e bizarria todo o calvário de seu dever! Deveriam morrer! (...)

Fostes grandes, guardando a Língua ou cantando a Pátria, embora fosseis mesquinhos na macaqueação do almofadismo francês, monótono e gelado! Fostes nababos da loquacidade e perdulários da grandeza, quando a sapiência imota do modelo se tornava inatingível para vós, não porque vos faltasse o famigerado *beneditismo*, mas porque vos faltava cultura! Não acredito fosse a ardência das vossas veias tropicais que vos proibiu a construção de troféus e poemas antigos — essa impossibilidade proveio muito mais da falta duma larga instrução anterior e da incerteza com que entráveis no panteão das línguas mortas e enterradas! [...] — grifo do autor)¹

Os mestres parnasianos estavam mortos, mas, para o bem da “evolução da poesia”, era preciso exorcizar o espectro deles, que continuava assombrando as letras nacionais. Tal evolução significava uma nova literatura, ao mesmo tempo moderna e genuinamente nacional, cujo caminho estava obstruído pelo parnasianismo. Mário acusa o patriotismo oficial dos versos de nossos parnasianos de não dimanar de um verdadeiro sentimento nacionalista, mas da carência de uma erudição mais apurada que permitisse o tratamento dos temas históricos e exóticos que caracterizavam o parnasianismo francês. Insistindo nesta nota (a ausência de um legítimo sentimento nacional), o autor de *Macunaíma* publicou, na revista *Estética* de abril-

¹ ANDRADE, Mario de. “Mestres do passado”. In: BRITO, Mário da Silva. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, pp. 257-8.

junho de 1925, uma carta aberta a Alberto de Oliveira, na qual se lê um ambíguo desagravo ao parnasiano, reafirmando e estendendo as acusações anteriormente feitas:

O Romantismo agiu errado mas porém agiu. Si tivesse uma evolução natural das tendências espirituais do Romantismo pra cá nós hoje podíamos já estar seguindo e pondo prá frente uma arte nacional. E não estar assim sem tapejara, enroscado na serrapilheira da mata-virgem, correcorrendo, se ferindo, se sacrificando, errando, abrindo picada, quem sabe? morrendo antes de deitar os olhos nas praias nacionais de nossa Vupabussú. Nunca teve arte desinteressada e formal nos povos que principiavam. E os senhores agora se preocupando com rimas e hemistíquios sem Brasil! E sem amor! E muitas vezes sem nada!²

O parnasianismo é considerado um desvio de percurso na “evolução natural” da arte brasileira, interrompendo os esforços iniciados no romantismo de dotar o país de uma cultura autônoma — esforços dos quais os modernistas, na visão de Mário, seriam os herdeiros. À “arte interessada” do romantismo, voltada à construção da identidade nacional por meio da atividade literária (nos dizeres de Antonio Candido, uma “literatura empenhada”), sobrepôs-se uma “arte desinteressada e formal” e “sem Brasil”. Tais sentenças de Mário de Andrade, somadas a outras críticas de seus colegas de modernismo, ecoaram por muito tempo e ecoam até hoje, dando a tônica por meio da qual os poetas parnasianos são geralmente lidos. Para exemplificar, vejamos o que diz a esse respeito Antonio Candido, que parece oferecer um complemento teórico à retórica inflamada de Mário, mais voltada à polêmica.

Segundo Candido, a cultura brasileira se desenvolve tendo como princípio uma *dialética do localismo e do cosmopolitismo*, que ocorre do seguinte modo: “Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus”³. Tal oscilação resulta dialeticamente numa “integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão)”⁴. Nesse esquema, o romantismo e o modernismo despontam, na literatura brasileira, como “momentos decisivos

² ANDRADE, Mário. “Carta aberta a Alberto de Oliveira”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 23, p. 98, 1981.

³ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 117.

⁴ *Idem, ibidem*.

que mudam e vitalizam toda a inteligência”, representando “fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita”, embora ambos tenham se inspirado em exemplos europeus⁵. Quanto ao parnasianismo, por outro lado...

(...) o Parnasianismo pouco trouxe de essencial à nossa poesia, apesar do grande talento de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia ou Vicente de Carvalho. Dera-lhe uma regularidade plástica maior, mas agravara a sua tendência para a retórica, aproximando-a do tipo de expressão prosaica e ornamental. *Talvez o que haja de melhor nos parnasianos seja o seu romantismo* — e foi justamente o que desapareceu nos epígonos deste século [século XX], para deixar em campo as fórmulas e a logomaquia, num academicismo rotundo que lembra os neoclássicos da última geração (primeiro quartel do século XIX). (grifo meu)⁶

Nossos poetas parnasianos, malgrado o talento de alguns deles, em nada teriam contribuído para a literatura brasileira, a não ser com uma vaga “regularidade plástica” e com aquilo o que, em suas obras, era continuidade com o romantismo. Em tal avaliação, subjaz o conceito de *sistema literário*, que Candido define na *Formação da literatura brasileira*. Chovendo no molhado, em prol da argumentação: uma literatura nacional não é apenas a soma das manifestações literárias escritas pelos indivíduos de um determinado país; para que tais manifestações se organizem num conjunto autônomo de textos literários (autônomo em relação à literatura de outros países), é preciso que elas se configurem num sistema com dinâmica própria, isto é, “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns”⁷. Um sistema literário baseia-se em três vetores: “(...) a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros”⁸. Uma consequência da formação de um sistema literário é que as obras dos autores nacionais passam a ser tomadas como referência no horizonte de criação de seus conterrâneos, o que Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”, chama de *causalidade interna*: “Um estágio fundamental na superação da dependência [cultural] é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas,

⁵ *Idem, ibidem*, p. 119.

⁶ *Idem, ibidem*, pp. 121-2.

⁷ CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 25.

⁸ *Idem, ibidem*.

não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores”⁹. Ao afirmar que o parnasianismo não contribuiu com nada de substancial para nossa literatura, de certa maneira Candido o está colocando à margem de nosso sistema literário, pois a escola de Raimundo Correia não teria encontrado ressonância nas gerações posteriores de artistas.

O que está em jogo na abordagem teórica de Antonio Candido — que, em linhas gerais, confirma a retórica de Mário de Andrade — é a ideia de que o parnasianismo é um momento extremo de conformismo ao modelo europeu, que *quase* escapa à dialética do local e do cosmopolita que constitui nosso sistema literário, pois, em tal escola, não haveria tensão entre o dado local e as formas de expressão da literatura estrangeira; o que teríamos é uma reprodução mecânica e servil da literatura francesa, cujos únicos traços de originalidade são as sobrevivências românticas; um fenômeno que não encontraria correspondência nem mesmo em nosso Arcadismo¹⁰. Tanto do ponto de vista de Mário quanto o de Candido, o parnasianismo é um desvio de rota ou um ponto fora da curva no processo de consolidação de nosso sistema literário; ambos parecem excluir o parnasianismo daquilo o que poderia ser um suposto desenvolvimento natural da literatura brasileira, um momento nulo, que nada de relevante acrescentou.

Partindo de um instrumental teórico distinto, Haroldo de Campos chega a conclusões semelhantes. O poeta concretista propõe uma *história sincrônica* da literatura brasileira, na qual os critérios para o estabelecimento de nosso cânone deveriam ser não a importância de um determinado texto para seu contexto de origem ou a relação que ele estabelece com outros na série histórica das obras literárias, mas a atualidade de seus procedimentos formais diante do estágio técnico da produção contemporânea. A história sincrônica corresponde, portanto, a uma hierarquização dos textos literários do passado de acordo com “um ponto de vista atual”¹¹. Partindo de tais pressupostos, Haroldo de Campos reserva pouquíssimas palavras ao período

⁹ *Idem*. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 184.

¹⁰ Embora a principal contribuição do arcadismo para nosso sistema literário seja “a incorporação aos padrões europeus” da produção local, nele já é possível distinguir um nativismo difuso: “Ora, esses temas se definem, no período estudado, como interpretação local das orientações estéticas e filosóficas, hauridas no exemplo europeu (...). O racionalismo deu lugar à filantropia (...); o culto da natureza promoveu a valorização do pitoresco, alimento do nativismo e da descrição da realidade; a moda pastoril encaminhou para a valorização do homem natural, que para nós foi sobretudo o índio; a tradição clássica apresentou um estilo de civilidade que nos entroncava de certo modo na tradição e assegurava a participação no mesmo sistema simbólico do Ocidente”. *Idem*, 2007, p. 71.

¹¹ CAMPOS, Haroldo. “Poética sincrônica”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 205-12.

que encontrou em Olavo Bilac seu principal expoente, referindo-se a ele como “a longa noite parnasiana”¹².

Em suma, o parnasianismo é geralmente tratado como um momento de descontinuidade que nada de substancial legou às gerações seguintes e que nada de relevante tem a oferecer ao leitor contemporâneo. Numa crítica mais recente (1997), Alexei Bueno afirma que o interesse nutrido pelo público da época em relação ao parnasianismo devia-se a “fatores extrínsecos, de natureza contingente”¹³, vinculados ao modo como a poesia parnasiana configurava esteticamente o senso comum das classes instruídas. Por trás do argumento, está implícito um juízo de valor semelhante ao de Haroldo de Campos: o parnasianismo teria ficado restrito a sua época e não possuiria relevância artística para o leitor de hoje.

Por meio desta rápida exposição bibliográfica, vê-se que a crítica literária brasileira pouco se afastou dos pressupostos que o modernismo, em sua fase heroica e beligerante, construiu em torno do parnasianismo. De um lado, estão aqueles críticos que leem a história da literatura brasileira como a construção gradativa de uma autonomia estética baseada na elaboração do elemento nacional (Candido, por exemplo); do outro, aqueles que pensam essa mesma história sob a perspectiva das conquistas técnicas e formais iniciadas pelas vanguardas (Haroldo de Campos). O fato é que, consolidada a narrativa teleológica do modernismo sobre a evolução da literatura brasileira, a poesia parnasiana ficou sem lugar definido, deslocada, fora do esquadro crítico. Contudo, de uns tempos para cá, especificamente a partir da década de 1990, começaram a surgir estudos que procuram reavaliar a posição do parnasianismo em nossas letras¹⁴, mas não para reabilitá-lo esteticamente, e sim para oferecer uma imagem mais integral e coerente de nossa tradição literária. O presente trabalho encaixa-se nessa corrente de estudos, explorando um recorte determinado — o erotismo.

Mudando a perspectiva

¹² *Idem, ibidem.*

¹³ BUENO, Alexei. “Nota editorial”. In: BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 9.

¹⁴ Destaca-se o papel pioneiro de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que atuou firmemente a partir da década de 1950 para colocar novamente o parnasianismo no mapa dos estudos literários brasileiros, sem obter, entretanto, êxito imediato.

Este trabalho foi, em grande medida, motivado pela inquietação diante de um fato no mínimo insólito: mesmo considerado por grande parte da crítica um corpo estranho à cultura brasileira, o parnasianismo gozou de significativo êxito entre seus contemporâneos. Caso se leve em conta, como defende Péricles Eugênio da Silva Ramos, o livro *Sonetos e rimas* (1880) de Luís Guimarães como o primeiro livro categoricamente parnasiano publicado no Brasil, e se escolha a Semana de Arte Moderna de 1922 como marco simbólico do fim da hegemonia do parnasianismo, chegamos a um período de 42 anos de forte presença dessa escola literária em nossa cultura. Em termos de comparação, pense-se que tivemos 40 anos desde a publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1838), de Gonçalves de Magalhães, até a Batalha do Parnaso, em 1878, na qual o romantismo fora atacado nas páginas do Diário do Rio de Janeiro por jovens ligados a novas tendências poéticas.

A longevidade da poesia parnasiana brasileira foi inegável, sobrevivendo a seu modelo na França (rapidamente suplantado pelo simbolismo) e se estendendo por uma segunda geração de autores, os chamados neoparnasianos. Nas palavras de Otto Maria Carpeaux: “(...) o Neoparnasianismo é fenômeno particular da literatura brasileira. Aqui e só aqui fracassou o Simbolismo; e por isso o movimento poético precedente sobreviveu, quando já estava extinto em toda parte do mundo”¹⁵. Além disso, de acordo com J. Aderaldo Castello e Antonio Candido, em nenhum outro lugar do mundo o parnasianismo francês criou escola¹⁶. Em Portugal, por exemplo, teria havido, nas palavras do crítico português Duarte de Montalegre, apenas um escritor “estruturalmente parnasiano”: Gonçalves Crespo, que, coincidentemente ou não, era natural do Brasil. Segundo Montalegre, o parnasianismo português não teria passado de “uma tendência ou um conjunto de tendências (...): uma espécie de pendor mais ou menos geral, que, a despeito de pronunciado, não chegou a se definir”; uma tendência entre outras a compor o “ecletismo literário múltiplice” dos poetas portugueses da época¹⁷. Situação semelhante à que se verificou nos países hispânicos da América Latina, nos quais elementos parnasianos se misturaram ao simbolismo e a outras influências, dando origem a uma corrente literária que ficou conhecida como modernismo.

¹⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951, p. 197.

¹⁶ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: do romantismo ao simbolismo*. 5ª ed. Difusão Europeia do Livro, 1974, p. 101.

¹⁷ MONTALEGRE, Duarte de. *Ensaio sobre o parnasianismo brasileiro*. Coimbra: Coimbra Ed., 1945, pp. 12-3.

Visto por esse prisma, o parnasianismo se revela como um fenômeno quase exclusivamente nosso, excetuando-se o caso francês. Assim, em vez de considerá-lo uma intrusão alienígena em nossa história literária, quem sabe não seja a hora de passar a encará-lo como um produto orgânico de nossas circunstâncias sócio-culturais, que encontraram no modelo estrangeiro um meio adequado para se manifestar? É o que sugere, em outros termos, o crítico português José Osório de Oliveira que, em sua *Breve história de literatura brasileira* (1939), afirma: “[O parnasianismo], mesmo com todos os recursos à velha Grécia, como toda a inspiração mediterrânea, traduziu qualquer coisa da maneira de ser dos brasileiros. Digamos que certa feição da psique brasileira encontrou na poesia parnasiana o seu meio de expressão, e que, por isso, ao adotar o modelo estranho, nacionalizou-o”¹⁸. Ao que parece, atribuir a relevância que a poesia parnasiana assumiu em nosso meio apenas ao “torcicolo cultural” de nossas elites (no feliz achado de Roberto Schwarz que, ademais, não trata do parnasianismo) e à precariedade de nosso sistema literário — o que induziria nossos autores a uma imitação servil da literatura europeia — não é suficiente. Referindo-se a outro contexto, Sérgio Buarque de Holanda, ao discutir a voga do byronismo entre os românticos paulistas, diz o seguinte:

Nada mais ilusório, aliás, do que considerar o jogo das influências como uma espécie de química literária, em que a ação simples e fortuita de um ou mais escritores possa ter importância cabal. Parece-me evidente, ao contrário, que as influências em literatura nunca se exercem arbitrariamente. Como explicar de outro modo que o byronismo, com o sentido que veio adquirir essa palavra, se fizesse sentir tão intensamente sobre certa geração de poetas brasileiros, quase sem tocar Portugal, e que mesmo no Brasil fosse mais sensível em São Paulo do que no Recife, bem cedo conquistado pelas preocupações sociais da poesia hugoana? É essencial, por conseguinte, tentar penetrar certos fatores subjacentes, invisíveis a olho nu e que poderiam ter contribuído seriamente para a eclosão dessa forma particular de romantismo.¹⁹

Esta pesquisa visa investigar os “fatores subjacentes” à recepção do parnasianismo no Brasil, responsáveis por convertê-lo num meio de formalização estética da experiência histórico-social do homem de seu tempo, pelo menos entre nossas classes letradas. Para tanto, escolhi como recorte a vertente erótica da poesia parnasiana, pois o erotismo é uma temática

¹⁸ OLIVEIRA, José Osório de. *História breve da literatura brasileira*. Edição revista e aumentada. São Paulo: Martins Fontes, 1939, p. 112.

¹⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Romantismo”. In: *Cobra de vidro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 19.

extremamente sensível às transformações sociais, que impactam costumes e valores culturalmente estabelecidos.

Fazendo justiça a Antonio Candido, certamente o mais importante crítico brasileiro, é em seu ensaio sobre a poesia realista que se encontra a primeira análise das relações entre as mudanças em curso na segunda metade do século XIX e o modo como nossos poetas representavam a relação entre eu lírico e corpo feminino. Num ambiente de reformismo político, os realistas utilizavam uma abordagem violenta e profanadora do sexo contra a mentalidade conservadora que asseverava a manutenção dos fundamentos arcaicos de nossa ordem social²⁰. Assumindo isto como ponto de partida, surgiram-me os seguintes questionamentos: o que teria levado à rápida ascensão e à consolidação do parnasianismo como poética dominante num momento histórico de grandes turbulências sociais e políticas, que resultaram no fim da escravidão e no advento do regime republicano? De que maneira o erotismo se configura esteticamente na poesia parnasiana e o que isso nos diz das circunstâncias históricas que lhe serviram de contexto? Foram tais perguntas que nortearam o presente estudo, que se debruçou sobre a obra de quatro de nossos poetas parnasianos: Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Francisca Júlia e Luiz Delfino (a ausência de Olavo Bilac será justificada a seguir).

Revisando o parnasianismo

Ao longo do século XX, a leitura dos poetas modernistas a respeito de nosso parnasianismo sedimentou-se como a visão oficial a respeito da poesia de Olavo Bilac e seus colegas, encontrando na crítica uma acolhida favorável que, aos poucos, estabeleceu-se como consenso. Nesse panorama, destaca-se como nota dissonante a voz de Péricles Eugênio da Silva Ramos, nome representativo entre os poetas da geração de 45. Num texto publicado originalmente em 1955, “A renovação parnasiana na poesia”, o crítico defende que o parnasianismo significou um revigoramento de nossa poesia — então dominada por um romantismo esgotado —, impondo-se sobre as demais tendências poéticas da época por força de suas qualidades estéticas. Independentemente de seus juízos de valor, a importância de Silva Ramos ao estudo do parnasianismo brasileiro está em seu esforço de dotar nossa história

²⁰ CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 27-46.

literária de uma visão sistemática do que foi a escola parnasiana no Brasil e o período no qual ela se desenvolveu em nossas letras²¹. Como frutos desse esforço, Silva Ramos organizou um volume reunindo os poemas de Francisca Júlia²² e uma antologia de nosso parnasianismo²³, incluída numa série de cinco volumes que vão desde a poesia barroca até a modernista. Mesmo sem encontrar ressonância imediata na crítica, o autor desafiou alguns preconceitos que já haviam se firmado como lugares-comuns.

Décadas depois, surge um ensaio de Ivan Junqueira sobre a poesia de Olavo Bilac — “Bilac: *versemaker*”²⁴ —, que originalmente fazia parte de *À sombra de Orfeu* (1984) e que, em seguida, fora publicado numa versão estendida no terceiro número da Revista do Brasil (1985). Além de apontar e celebrar o virtuosismo técnico de Bilac, Junqueira parece provocar Haroldo de Campos que, em sua proposta de uma história sincrônica da poesia brasileira, exclui o parnasianismo, taxando o autor de “Ora (direis) ouvir estrelas!” de “maçante ouriveseiro”. Na visão de Campos, a poesia parnasiana, por seu caráter convencional, estaria em desacordo com a perspectiva poética contemporânea, que valorizaria a inventividade. Junqueira, no entanto, dá ênfase à sistemática recriação bilaquiana da poesia de outros autores, remetendo-a ao princípio de Ezra Pound do “*make it new*”: “E Bilac repete, infatigavelmente repete. Repete para aprender. Repete Camões. Repete Baudelaire. Repete Lamartine. Repete Bocage. E mais ainda repete, poundianamente repete, ‘*to make it new*’”²⁵. As recriações poéticas de Bilac o tornariam, sincronicamente, um contemporâneo de ninguém menos do que Pound! Justamente Pound que, para Haroldo de Campos, é a grande referência na constituição de uma história sincrônica da poesia: “O exemplo mais característico que conheço do exercício de uma poética sincrônica é o livro *ABC of Reading* (1934), de Ezra Pound. Trata-se de um guia para a leitura criativa (seguido de antologia comentada) da poesia de expressão inglesa, considerada do ponto de vista

²¹ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A renovação da poesia parnasiana”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil: era realista/era de transição*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, pp. 91-149.

²² SILVA, Francisca Júlia da. *Poesias*. Organização Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

²³ *Idem*. *Poesia parnasiana (antologia)*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

²⁴ JUNQUEIRA, Ivan. “Bilac: *versemaker*”. In: *Ensaios escolhidos — volume I: de poesia e poetas*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 273-86.

²⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 280.

da renovação de formas”²⁶. Intenções polêmicas à parte, Junqueira procura mostrar que a obra de Bilac apresenta interesse para o leitor atual, acostumado à literatura moderna²⁷.

Mais um trabalho relevante de revisão do parnasianismo é a introdução feita por Ivan Teixeira a uma edição de 1997 das *Poesias* de Olavo Bilac: “Em defesa da poesia (bilaquiana)”²⁸. Segundo Teixeira, a desclassificação apriorística da poesia parnasiana deve-se ao fato de as gerações posteriores aos primeiros modernistas terem desconsiderado que os ataques desfechados por estes contra os cultores da Serena Forma seguiam as regras discursivas do manifesto como gênero literário. A retórica beligerante do modernismo contra o parnasianismo, mais do que uma constatação empírica do baixo valor das obras rechaçadas ou uma avaliação baseada em princípios teóricos consistentes, consistia num aspecto formal inerente ao tipo de texto no qual ela acontecia. Ao desconsiderar esse aspecto formal, a crítica posterior herdou uma imagem distorcida da poesia parnasiana e de suas relações com o modernismo²⁹. Teixeira, então, passa a descrever possíveis continuidades entre as duas poéticas: no *flash* da poesia modernista (cujo despojamento objetivo teria algo a ver com o ideal da impassibilidade), haveria uma atualização do *cromo* parnasiano, que responde ao princípio horaciano do *ut pictura poesis*; no expediente da repetição de alguns poemas bilaquianos, muitas vezes associado ao quiasmo, Teixeira enxerga o germe da estrutura reiterativa de “No meio do caminho” de Carlos Drummond de Andrade (que retoma obsessivamente o primeiro verso de “Nel mezzo del camin...” de Bilac) e do efeito geometrizarante de alguns poemas de João Cabral de Melo Neto, especialmente em *A educação pela pedra*; outras afinidades entre Bilac e Cabral estariam no gosto pela metalinguagem e na produção de séries de poemas que giram em torno de uma mesma temática³⁰. Sem incorrer no anacronismo de tornar Bilac um “rebento premonitório” da estética vanguardista, o crítico oferece um entendimento mais justo do lugar ocupado pelo poeta em nossa tradição literária:

²⁶ CAMPOS, *op. cit.*, p. 207.

²⁷ As ideias de Junqueira quanto à modernidade do expediente da recriação poética em Bilac — que faria do poeta o “rebento premonitório e solitário entre nós de uma prática que hoje se funda no lema poundiano do ‘repetir para aprender’” (JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 274) — precisam ser colocadas em perspectiva histórica. Tal expediente parece estar mais próximo da emulação da poética clássica do que das experimentações intertextuais da literatura moderna, embora haja entre elas convergências práticas. Além disso, Raimundo Correia, dentre nossos parnasianos, foi o que mais se utilizou desse tipo de expediente, portanto a posição “solitária” que Junqueira atribui a Bilac não se confirma.

²⁸ TEIXEIRA, Ivan. “Em defesa da poesia (bilaquiana)”. In: BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. XIII.

³⁰ *Idem, ibidem*, pp. XVI-XXIII.

Há uma especificidade bilaquiana, que parece ser o compromisso da poesia com a retórica, numa dimensão neoclássica. Nesse sentido, o Parnasianismo pode ser visto como a última encarnação coesa da mentalidade aristotélica, ainda que esgarçada pelas múltiplas sugestões dos novos tempos. Não se trata, portanto, de propor um Bilac pré-modernista, mas de investigar nele a permanência de certas tópicas e ornatos da tradição, os quais se fazem presentes também nos poetas do século XX. Pode-se, enfim, pensar que *entre o Parnasianismo e o Modernismo não houve propriamente ruptura, mas continuidade*.³¹ (grifo meu)

Malgrado o exagero da sentença de Teixeira, o desdobramento de expedientes retóricos da poesia parnasiana em pleno modernismo brasileiro integraria a obra de Bilac e seus companheiros no circuito da causalidade interna que constitui nosso sistema literário. Assim, o parnasianismo não representaria um lapso entre o romantismo e o modernismo, como defendia Mário de Andrade, mas um elo, um movimento orgânico que subjaz às diferenças estéticas mais evidentes.

Recentemente (2014), Ligia Rivello Baranda Kimori, analisando as anotações de Mário de Andrade nos livros dos poetas parnasianos, especificamente daqueles cinco tratados na série “Mestres do passado”³², destaca o papel que a leitura diligente e a familiaridade com nosso parnasianismo teve na formação poética do autor de *Pauliceia desvairada*, seja no aproveitamento de soluções estilísticas e estruturais interessantes, seja na identificação e no descarte de clichês e maneirismos. Kimori: “Mário modernista alimenta-se das ricas estruturas parnasianas que suas anotações de leitura tanto valorizam quanto contestam; essa marginália sua desvenda o quanto lhe era essencial e determinante ‘esquematizar, metodizar as lições do passado’”³³; e ainda: “Encobertos pela adoção de outros paradigmas literários, os parnasianos ecoam na glosa moderna de sonetos, nas aliterações e assonâncias retomadas com outras perspectivas”³⁴. A crítica mostra pormenorizadamente e de maneira particularizada a mesma continuidade que, em traços gerais, Ivan Teixeira delinea.

Aproximando-se da abordagem metodológica deste trabalho, que investiga as interseções entre texto literário e contexto histórico-social, deparamos com o estudo de Luís

³¹ *Idem, ibidem*, p. XILX-L.

³² KIMORI, Ligia R. B. *Os mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2014.

³³ *Idem, ibidem*, p. 82.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 83.

Augusto Fischer, *Parnasianismo brasileiro: entre a ressonância e a dissonância* (2003), que localiza o parnasianismo no ponto limiar entre a comunicabilidade romântica e o esteticismo simbolista³⁵. De um lado, teríamos a crença na inteligibilidade do discurso poético, da qual se serviu o romantismo em sua tematização da vida social; do outro, uma negatividade baseada na recusa ao mundo contemporâneo, que teve como consequência, a partir do simbolismo, uma autorreferencialidade do discurso poético (metapoesia), inerente à lírica moderna. A poesia parnasiana teria ficado a meio caminho entre esses dois extremos, refugiando-se nos domínios da arte pela arte — no interior dos quais o objeto poético se constitui como uma existência autônoma que não transcende a si mesma —, sem abrir mão, no entanto, de convenções artísticas e temáticas que garantiam sua legibilidade para o público médio. Sob um ponto de vista histórico, haveria uma analogia da posição limítrofe do parnasianismo com a situação do Brasil na passagem do século XIX para o XX, caracterizada por um esforço das classes dominantes em preservar as clivagens sociais estabelecidas desde o período colonial e, ao mesmo tempo, por um projeto modernizador inspirado na ideologia burguesa dos países industrializados.

Já Fernando Cerisara Gil, numa série de ensaios introdutórios à antologia *Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880 a 1919* (2006)³⁶ e que partem do pressuposto de que parnasianismo e simbolismo brasileiros integram um mesmo contexto social e poético, defende que o evasionismo dessas duas correntes estaria ligado à precariedade de nosso sistema literário no que diz respeito, sobretudo, ao público leitor. O escritor brasileiro refugiava-se num plano ideal poeticamente concebido que representava, num nível estético, tanto sua situação de isolamento na sociedade quanto sua recusa a uma realidade refratária à literatura, marcada pelo estigma do analfabetismo e da indigência cultural. Como consequência, criava-se um circuito imaginário no qual o poeta tomava seus pares e a tradição literária como interlocutores, afastando-se da vida ordinária e projetando-se num universo de referências culturais de prestígio. Além disso, o homem de letras, que não gozava ainda de especificidade social que o destacasse entre os estratos mais favorecidos (numa época em que a profissionalização do escritor apenas começava a se esboçar), encontrava na idealização de sua atividade um distintivo simbólico e uma espécie de compensação psicológica pela pouca ressonância da literatura na vida nacional.

³⁵ FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre a ressonância e a dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

³⁶ GIL, Fernando Cerisara. *Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880-1919 (antologia e estudo)*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

Outro trabalho digno de nota é o de Antonio Dimas, responsável pela revelação — para os leitores atuais — do Olavo Bilac cronista, um trabalho que começa com o estudo da literatura publicada na revista ilustrada *Kosmos* (1983)³⁷ e culmina com a organização de dois volumes contendo parte considerável da produção cronística do poeta, acompanhados de estudos preliminares; tudo reunido em *Bilac, o jornalista* (2006)³⁸. Tal cuidadosa pesquisa ajudou a sepultar a imagem de um Bilac bovarista, distante do “estéril turbilhão das ruas” e alheio a questões sociais e políticas. Das centenas de páginas coligidas por Dimas, destaca-se a figura de um intelectual envolvido com as principais causas de seu tempo, mesmo que expressando a ideologia oficial que permeava as classes dominantes.

Seguindo nessa linha de explorar as facetas ainda desconhecidas da obra de Bilac, Álvaro Santos Simões Junior propõe-se a investigar a poesia satírica do principal de nossos poetas parnasianos, publicada sob pseudônimo em jornais e revistas; estou me referindo a *A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904* (2007)³⁹. Em seu trabalho, Simões Junior demonstra como a sátira bilaquiana estava afinada com o projeto modernizador levado a cabo pelas elites brasileiras no período e cuja principal realização fora a reforma urbanística da capital da República nos primeiros anos do século XX. Enquanto, nas crônicas, Bilac louvava os esforços de remodelamento urbano e alertava para a necessidade de melhoria das condições sanitárias do Rio de Janeiro (mesmo que às expensas da população mais pobre), em sua sátira ele arremetia contra os elementos “atrasados” de nossa sociedade, aqueles que escapavam ao modelo civilizacional burguês dos países industrializados, tão acalentado pelo poeta.

Os estudos até aqui analisados indicam dois promissores caminhos para uma revisão crítica do parnasianismo brasileiro: o primeiro relacionado ao lugar da poesia parnasiana em nosso sistema literário; o segundo, ao papel dessa poesia num dos momentos mais críticos da história brasileira, que é a passagem do regime monárquico ao republicano. Este trabalho procura se inscrever em tais correntes de pesquisa, levando em conta a especificidade de seu recorte.

³⁷ DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos (análise da Revista Kosmos: 1904-1909)*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

³⁸ *Idem*. *Bilac, o jornalista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Edusp e Editora da Unicamp, 2006. 3 volumes.

³⁹ SIMÕES-JR., Álvaro Santos. *A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

O parnasianismo pelo buraco da fechadura

Ao longo do período em que desenvolvi esta pesquisa, percebi uma reação comum ao tema do erotismo em nossa poesia parnasiana era a de estranhamento, devido a seu caráter supostamente “inusitado” (palavra utilizada mais de uma vez). Eu mesmo, quando esbocei as primeiras ideias a respeito do assunto, contava com poucas coordenadas. Entretanto, tão logo alguém se debruce sobre a fortuna crítica do parnasianismo brasileiro, constatará que tal tema foi recorrentemente abordado. Na discussão bibliográfica que Álvaro Simões Junior realiza em *A sátira do Parnaso*, verifica-se que o problema da “sensualidade” na obra de Olavo Bilac ocupou os críticos desde sempre. Já em 1919, Ronald de Carvalho aponta uma “concepção essencialmente epicurista e voluptuosa” na obra do poeta e chega a falar de “pansexualismo”⁴⁰. Contudo, esse era um problema tratado quase sempre cheio de dedos e com alguma dose de censura, sendo que alguns estudiosos tentaram recobrir de respeitabilidade a imagem pública de Bilac, relativizando sua fama de boêmio. Amadeu Amaral, por exemplo, num discurso laudatório (também de 1919), traçou um paralelo entre a progressiva depuração da temática erótica na obra bilaquiana a uma mudança no estilo de vida do poeta, que se tornara mais recatado com o tempo⁴¹. Para ficar em apenas mais um exemplo, lembre-se que Mário de Andrade, no artigo destinado a Bilac na série “Mestres do passado”, afirma: “Olavo Bilac foi exímio na pintura da pornocinematografia. Felizmente poucas páginas lhe dedicou”⁴². Algo semelhante ocorre com a poesia de Alberto de Oliveira. Araripe Júnior, no prefácio à primeira edição de *Versos e rimas* (1894), assinala na poesia do autor uma “ternura, unida ao mais vivo entusiasmo erótico” e menciona seu “fetichismo erótico”⁴³. Eugênio Gomes, por sua vez, cita a “desagradável impressão” de Nestor Vitor diante da indiscrição de alguns versos do poeta⁴⁴.

Se o erotismo possui uma forte presença na obra de nossos parnasianos e se, durante muito tempo, a crítica não foi indiferente a isso, o que terá mudado na percepção do público, que faz hoje, do parnasianismo, uma imagem tão careta? Certamente, a resposta está nos clichês

⁴⁰ CARVALHO, R. *apud* SIMÕES-JR., *op. cit.*, p. 76.

⁴¹ SIMÕES-JR., *op. cit.*, pp. 78-9.

⁴² ANDRADE, *op. cit.*, p. 286.

⁴³ ARARIPE-JR., T. A. “Entusiasmo e ternura”. In: OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas — vol. I*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, p. 217.

⁴⁴ GOMES, Eugênio. “Alberto de Oliveira”. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 89.

propagados desde a fase heroica do modernismo, que denunciavam o caráter anacrônico e burguês da poesia de Bilac e seus colegas (clichês cuja sobrevivência se verifica no texto de Alexei Bueno mencionado anteriormente). A visão atual que se tem do parnasianismo brasileiro resulta da ausência de um contato direto com a obra de seus autores, que nos chega, via de regra, filtrada por antologias organizadas segundo critérios calcados nos juízos modernistas e preparadas com uma finalidade puramente didática ou histórica. O que a maioria dos leitores contemporâneos conhece da poesia parnasiana é sua versão antológica, sedimentada nas páginas dos livros de Literatura da escola e cristalizada na letra do Hino Nacional.

Evitando uma exposição exaustiva de tudo o que já foi escrito sobre a vertente erótica do parnasianismo brasileiro, podemos começar nosso percurso com um comentário de Manuel Bandeira. Num texto de 1937, escrito para uma antologia⁴⁵ e posteriormente ampliado em *Apresentação da poesia brasileira*⁴⁶, ele afirma:

Quanto ao fundo mesmo, a diferença dos parnasianos em relação aos românticos está na ausência não do sentimentalismo, que sentimentalismo, entendido como afetação de sentimento, também existiu nos parnasianos, mas de uma certa meiguice dengosa e chorona, bem brasileira aliás, e tão indiscretamente sensível no lirismo amoroso dos românticos. Esse tom desapareceu completamente nos parnasianos, cedendo lugar a uma *concepção mais realista entre os dois sexos*. O lirismo amoroso dos parnasianos foi de resto condicionado pelas transformações sociais. Com a extinção da escravidão, acabou-se também em breve o tipo da “sinhá”, que era a musa inspiradora do lirismo romântico, e a moça brasileira foi perdendo rapidamente as características adquiridas em três séculos e meio de civilização patriarcal.⁴⁷ (grifo meu)

A ideia de que o lirismo parnasiano se distingue do romântico por uma “concepção mais realista entre os dois sexos” baseia-se na mudança da forma como a figura feminina era representada. O parnasianismo se caracterizaria por uma imagem menos idealizada da mulher, o que se relaciona à extinção do tipo social da “sinhá” — que estaria na raiz do tipo literário da virgem romântica — no contexto da urbanização do estilo de vida das elites brasileiras (no que Bandeira acompanha as hipóteses de Gilberto Freyre em *Sobrados e mucambos*). Entretanto, quando se investiga a poesia parnasiana mais a fundo, percebe-se que a figura da virgem

⁴⁵ BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

⁴⁶ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

⁴⁷ BANDEIRA, 1996, p. 14.

romântica não só não desaparece como, no caso da obra de Alberto de Oliveira, torna-se cada vez mais frequente após a década de 1890. Há uma diversificação maior na tipologia feminina, é fato, mas nem sempre essa diversidade resulta numa imagem menos idealizada da mulher, como se verifica na imensa galeria de estátuas e deusas. O que acontece é que, nestes casos, a idealização não exclui o deleite visual com a nudez, embora o corpo feminino continue inacessível ao eu lírico. Em suma, o parnasianismo não suprime a aura da imagem da mulher.

Ao que parece, a hipótese de Bandeira deriva do fato de ele incluir a poesia realista no âmbito do parnasianismo, e a presença de Carvalho Júnior e Teófilo Dias em sua antologia o atesta. Num dos sonetos do primeiro, “Profissão de fé”, o que se vê é justamente a crítica ao tipo romântico da virgem. No entanto, no terceiro e no quarto capítulos deste estudo, tento mostrar como o erotismo parnasiano e o da poesia realista não compartilham de uma mesma concepção do corpo feminino. Enquanto no realismo a mulher reduz-se à própria carnalidade, no parnasianismo ela tende a ser pura forma, sem substância. Neste ponto, percebe-se o valor da contribuição de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que prefere enxergar o decadentismo de nossos poetas realistas como um antecedente do simbolismo e não como uma vertente parnasiana⁴⁸; não é por acaso que ele recusa a *Fanfarras*, de Teófilo Dias, o posto de primeiro livro parnasiano da literatura brasileira⁴⁹.

Num ensaio sobre Raimundo Correia (1961)⁵⁰, Manuel Bandeira menciona a recorrência do tema da “tentadora, feminil nudez” na obra do poeta, chamando a atenção para uma ambivalência: em Correia, teríamos uma “decantação da nudez”, tanto no sentido de uma celebração poética do tema quanto no de uma depuração de seus aspectos eróticos. Para explicar tal ambivalência, Bandeira incorre numa interpretação biográfica, fundamentada na personalidade recatada do autor de “As pombas”. No quarto capítulo, relaciono essa depuração erótica ao valor social de respeitabilidade e demonstro como ela se instaura gradativamente na poesia de Correia.

⁴⁸ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). *Poesia simbolista (antologia)*. São Paulo: Melhoramentos, 1965, pp. 11-9.

⁴⁹ *Idem*. “A renovação parnasiana na poesia”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil — vol. IV: era realista/ era de transição*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 98.

⁵⁰ BANDEIRA, Manuel. “Raimundo Correia e o seu sortilégio verbal”. In: CORREIA, Raimundo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961, pp. 11-32.

A indistinção entre a estética realista e a parnasiana é sugerida em *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro* (1985)⁵¹, de Lúcia Castello Branco, no qual há um capítulo sobre o parnasianismo. Segundo Castello Branco:

(...) além de funcionar como canal de represamento de Eros para o sentido visual, a musa parnasiana atende a uma outra necessidade da época: reflete os ideais de saúde, bem-estar e progresso, típicos de uma sociedade satisfeita com os sistemas que a regem. Enquanto “mulher”, ela corresponderá à feminilidade, robustez e fecundidade que caracterizam também as personagens femininas da prosa realista (...)

(...) ao construir e cultivar a figura da mulher saudável, virtualmente oposta à mulher doente, que, como veremos adiante, tem lugar no Simbolismo e Decadentismo, os parnasianos reproduziam a ideologia otimista que se mantinha com base no milagre científico do século XIX.⁵²

As formulações da autora, que enfocam a “mulher saudável” e “robusta”, parecem mais de acordo com o soneto já citado de Carvalho Júnior (“Profissão de fé”), no qual se proclama nos últimos versos: “Prefiro a exuberância dos contornos,/ As belezas da forma, seus adornos,/ A saúde, a matéria, a vida enfim”. Porém, Castello Branco não se refere diretamente à poesia de Carvalho Júnior ou de seus continuadores, mais sensíveis aos ideais progressistas por ela mencionados. A “musa parnasiana”, seja ela uma estátua, seja Vênus, possui uma corporeidade abstrata, configurada segundo convenções classicistas, num diálogo cerrado com a arte acadêmica do período; trata-se de um simulacro, um modelo idealizado com alto grau de estilização. A correspondência entre harmonia das formas e vigor físico delineada por Castello Branco não é evidente. Ao que tudo indica, o problema está na suposição de uma identidade entre prosa realista e poesia parnasiana — tantas vezes postulada por nossa crítica —, o que teria induzido a autora a estender suas conclusões sobre a primeira à segunda. Contudo, essa identidade é enganosa, conforme pretendo explicar no primeiro capítulo.

Uma contribuição inegável ao estudo do erotismo parnasiano é a de Affonso Romano de Sant’anna, constituída de dois trabalhos: “Literatura e psicanálise: revendo Bilac”⁵³ e um dos capítulos de *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da*

⁵¹ BRANCO, Lúcia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 42.

⁵³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Literatura e psicanálise: revendo Bilac”. In: *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1977, pp. 33-91.

*poesia*⁵⁴. No primeiro, o crítico analisa o poema “A tentação de Xenócrates”, enxergando na vitória da impassibilidade do filósofo sobre os encantos de Laís uma apologia ao domínio da razão sobre a emoção ou, em linguagem psicanalítica, da interdição sobre o desejo, o que ilustraria a natureza essencialmente repressiva do erotismo bilaquiano. No segundo, Sant’anna amplia tais conclusões ao *corpus* mais amplo do parnasianismo em geral, destacando a ascendência do olhar sobre os demais sentidos, sobretudo o paladar, que recebe uma gama de conotações sexuais em nossa poesia (configurando a tópica do canibalismo amoroso). Em ambos os trabalhos, o crítico enfatiza o caráter repressivo da vertente erótica parnasiana. Embora sua argumentação seja pontuada por ressalvas, tal perspectiva acaba por ignorar importantes ambivalências que, na medida do possível, foram abordadas ao longo deste estudo.

Ivan Junqueira é o autor de “A face erótica de Alberto de Oliveira”, publicado inicialmente na edição das *Poesias completas* (1978), organizada por Marco Aurélio Melo Reis⁵⁵. Aproveitando linha argumentativa definida por Eugênio Gomes e Melo Reis, Junqueira observa como fundamental no erotismo de Oliveira o expediente da “transferência da libido”, estratégia pela qual os desejos geralmente atribuídos ao eu lírico são deslocados para seres inanimados e até mesmo para insetos e outros animais. O analista chama a atenção para uma série de temas perversos geralmente obliterados na obra do poeta de *Meridionais* em função da ênfase que a crítica costuma dar aos aspectos mais convencionais da estética parnasiana. Uma exceção notável é Antonio Candido que, num texto sobre o soneto “Pomo do mal”, do poeta realista Fontoura Xavier, destaca que é visível na poesia brasileira uma “vertente dos desvios da norma”, identificando a necrofilia como um tema constante na obra de Oliveira⁵⁶, já mencionado pelo mesmo crítico em sua análise de “Fantástica”⁵⁷.

Por sua vez, na introdução às *Poesias* de Olavo Bilac, Ivan Teixeira descreve o “erotismo espetacular” do referido poeta, sugerindo uma familiaridade deste com a arte acadêmica do período (principalmente com a escultura), o que imprimiria a sua poesia um “clima de ateliê”⁵⁸. Teixeira percebe, também, uma proximidade dos nus bilaquianos com as

⁵⁴ *Idem*. *O canibalismo amoroso: desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, pp. 63-115.

⁵⁵ OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas*. Organização Marco Aurélio Melo Reis. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978. Volume I.

⁵⁶ CANDIDO, Antonio. “Pomo do mal”. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p. 223.

⁵⁷ *Idem*. “No coração do silêncio”. In: *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1998, p. 63.

⁵⁸ TEIXEIRA, *op. cit.*, p. XXIV.

poses sensuais das revistas masculinas, ainda que o poeta nunca se afaste de um padrão de elegância estilística — de decoro, poderíamos dizer — que garante dignidade estética a seus poemas. O crítico ainda aponta a opção de Bilac por um erotismo mais requintado, que elaboraria influências baudelairianas num sentido diferente do sadismo canibal dos poetas realistas.

Não se referindo diretamente a nossos poetas parnasianos, mas explorando as convergências do erotismo literário com outros campos do imaginário social, temos o ensaio de Vagner Camilo sobre a representação alegórica da mulher na poesia pós-romântica: “Erotismo e política: em torno de algumas figurações femininas na transição do romantismo para o realismo poético”⁵⁹. Partindo da subversão que poetas como Carvalho Júnior e Teófilo Dias realizaram de certos lugares-comuns do lirismo romântico — como a cena paradigmática da virgem adormecida —, Camilo mostra que a imagem desencantada da mulher começa a adquirir contornos simbólicos, convertendo-se, o corpo feminino, numa alegoria do corpo social. Nos anos que antecederam à proclamação da República, a mulher degradada, caracterizada conforme o tipo da *femme fatale*, passa a encarnar os ideais liberais, assim como, nos anos seguintes, a figura de uma Marianne prostituída expressaria a decepção com os rumos que o regime republicano tomara. Nesta pesquisa, mesmo não investigando a imagem da mulher como alegoria, analiso a representação da figura feminina como um catalizador das tensões sociais, abarcando o mesmo período.

Finalmente, vale destacar o trabalho de Eliane Robert Moraes que, em sua *Antologia da poesia erótica brasileira*⁶⁰, proporciona uma perspectiva mais sistêmica de nossa produção erótica/pornográfica em poesia. Retomando um comentário de Mário de Andrade a respeito da ausência de uma “pornografia organizada” no Brasil, Robert Moraes denuncia que, talvez por conta do moralismo advindo de nossa formação patriarcal/católica e de determinados mecanismos repressivos institucionais, nossos poetas raramente se dedicaram de maneira metódica ao erotismo, constituindo um *corpus* disperso. Por conseguinte, não houve entre nós um esforço de reunir esse *corpus* e submetê-lo a escrutínio: “(...) por se manter ‘desorganizados’, talvez em resposta aos dispositivos repressivos, nossos textos obscenos foram sendo empurrados para as margens dos círculos letrados, o que adiou a constituição de

⁵⁹ “Erotismo e política: em torno de algumas figurações femininas na transição do romantismo para o realismo poético”. *Teresa*, São Paulo, nº 15, pp. 53-75, 2015.

⁶⁰ MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

um conjunto, tal como foi possível em outras culturas”⁶¹. Com esta pesquisa, espero contribuir com um panorama do que foi a vertente erótica de nosso parnasianismo que, embora diluída entre diversas temáticas, ocupou uma posição de relevo na obra dos poetas aqui estudados (a exceção — ambígua, na verdade — é a poesia de Francisca Júlia, estudada no sexto capítulo).

Alguns pontos cegos

O principal objetivo deste trabalho é oferecer uma visada panorâmica da vertente erótica do parnasianismo brasileiro, procurando definir suas principais tópicas, estratégias miméticas e características formais, relacionando-as à matéria histórico-social da qual elas, para além das convenções herdadas do modelo francês e da tradição literária, são a elaboração estética. Isso passa por uma reconsideração do lugar da poesia parnasiana em nossa literatura, pela ponderação da especificidade do erotismo como objeto de estudo e pela reconstituição histórica das circunstâncias que formavam o contexto da passagem do século XIX para o XX no Brasil. Porém, não foi possível executar tal projeto, que se revelou demasiadamente ambicioso com o tempo, sem que algumas lacunas significativas ficassem em aberto, entre inúmeras pontas soltas.

Com certeza, a omissão mais gritante consiste na ausência de Olavo Bilac. No planejamento original, eu havia destinado um capítulo a tal poeta. Vários apontamentos chegaram a ser feitos e um roteiro, esboçado (o título, inclusive, já estava definido: “O pornógrafo moralista”). Entretanto, logo percebi que, além de a fortuna crítica sobre Bilac ser substancialmente mais extensa que a de seus colegas de escola literária, o erotismo em sua obra ocupa uma posição especial, pois constitui uma tendência de contornos nítidos, ao passo que, em outros parnasianos (com exceção de Luiz Delfino, que sequer chegou a publicar um livro em vida), essa temática não possui um lugar definido, diluindo-se na totalidade dos poemas. Já em Bilac, o erotismo é um traço marcante e engloba várias peculiaridades, o que, por si só, justificaria um estudo autônomo. Outra questão que pesou em minha escolha foi a necessidade de levar em conta a produção propriamente fescenina do autor — formada por *Pimentões*⁶² (conjuntos de poemas escritos em parceria com Guimarães Passos para O Filhote) e *Contos*

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 22.

⁶² BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Puff & Puck: Pimentões (rimas d'O Filhote)*. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia., 1897.

*para velhos*⁶³ —, sem falar no massivo volume de crônicas, visto que algumas delas esbarram em questões morais pertinentes a este estudo. Percebi que uma análise criteriosa do erotismo bilaquiano, nos termos que foram propostos no parágrafo anterior, superaria os limites da pesquisa atual ou lhe daria uma nova dimensão, impraticável no momento. Essa análise, portanto, seria um desdobramento natural do trabalho que ora se apresenta.

Outra lacuna sensível deste estudo é o silêncio a respeito de Castro Alves, em cuja obra se verifica um momento de transição entre o lirismo romântico em sua feição mais convencional e o erotismo das tendências poéticas pós-românticas. A importância de Castro Alves como precursor de nossos parnasianos foi devidamente apontada por diversos críticos, como Mário de Andrade, Luís Augusto Fischer e Jon Tolman⁶⁴, mas destaco a contribuição de Vagner Camilo, que demonstra como o poeta baiano subverte a cena paradigmática da virgem adormecida ao superar o platonismo típico do adolescente enamorado da literatura romântica, facultando ao eu lírico a posse da mulher amada — preservando, contudo, uma dose de idealidade na representação da figura feminina⁶⁵. Procurei contornar a dificuldade de transformar Castro Alves numa personagem relevante neste trabalho, o que demandaria um considerável acréscimo bibliográfico, tomando como ponto de partida o livro de estreia de Raimundo Correia, *Primeiros sonhos*, composto sob influência direta de Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo. No entanto, uma imagem mais completa do erotismo na poesia brasileira da segunda metade do século XIX deveria levar em conta a obra castroalvina, que ocupa, nesse contexto, uma posição decisiva.

Fiquei devendo, também, um cotejamento de nossa poesia parnasiana com seu modelo francês, ao menos daqueles autores mais representativos para os poetas brasileiros, como Leconte de Lisle e José Maria de Heredia. O mesmo pode ser dito em relação a Charles Baudelaire, que, no entanto, é discutido em traços gerais no terceiro capítulo. Dessa maneira, corre-se o risco de que alguns aspectos apresentados como elaboração de nossa matéria histórico-social acabe se revelando, no fim das contas, apenas a reprodução de lugares-comuns do parnasianismo francês. Um trabalho interessante — e necessário — ainda por fazer é uma análise sistemática dos desvios que nossa poesia parnasiana tomou em relação a sua matriz.

⁶³ *Idem* (Bob). *Contos para velhos*. Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne, 1897.

⁶⁴ TOLMAN, Jon. "Castro Alves, poeta amoroso". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 17, pp. 27-49. 1975.

⁶⁵ CAMILO, *op. cit.*, pp. 60-3.

No terceiro capítulo, sobre a poesia realista, aventurei-me pela discussão acerca dos limites entre erotismo e pornografia, embora não tenha me remetido ao longo debate que existe sobre o assunto; é que o fiz tomando como baliza teórica o conceito de aura, de Walter Benjamin, o que não deixa de ser um atalho. As conclusões às quais cheguei parecem-me satisfatórias para a natureza dos problemas e o contexto aqui tratados, sendo que não era meu objetivo dar uma resposta definitiva a essa discussão, principalmente porque categorias como “erótico” e “pornográfico” estão sujeitas às mudanças de valores estéticos e sociais no curso do processo histórico. Minha preocupação era simplesmente definir os termos nos quais se assentam as distinções entre o erotismo da poesia realista e o da parnasiana.

Em relação ao sexto capítulo, sobre Francisca Júlia, minha análise poderia ter se beneficiado de uma comparação com a obra de outras poetisas do mesmo período, delineando o que seriam os limites de um erotismo feminino possível para a época. Apesar de os nomes de Júlia Cortines e Narcisa Amália serem as escolhas mais óbvias, Gilka Machado, num contexto pouco posterior e já nas sendas do simbolismo, seria um termo de comparação interessante, dada a constância da temática erótica em sua obra. Eis mais um ponto que fica aguardando um futuro desenvolvimento.

Enfim, de muitas outras deficiências este trabalho padece, resultantes das limitações teóricas e pessoais do pesquisador e das próprias condições que envolvem a pesquisa acadêmica, como prazos, metodologias, recursos etc. Porém, se tais deficiências servirem de estímulo a críticas e desenvolvimentos ulteriores, a tese terá cumprido sua missão, que é fomentar o debate acerca do parnasianismo brasileiro.

A FUNÇÃO DO OLHAR

Fundamentos retóricos de uma poética *voyeuse*

O parnasianismo constitui-se como uma poética voltada aos sentidos, ao mundo dos fenômenos sensíveis. O crítico português Duarte de Montalegre, por oposição à tendência idealizante verificada em outras correntes literárias — como no romantismo —, definiu a postura do poeta parnasiano nos seguintes termos: “(...) o parnasiano é um sensual; a sua atitude poética perante o mundo limita-se a uma vivência de plasticidades, de harmonias, de cores”¹. Sim, um sensual, mas é possível discernir nessa sensualidade — ou “sensorialidade” — uma hierarquia dos sentidos, na qual a visão desponta como princípio determinante do universo temático do poema e de sua unidade de composição. Vejamos, a esse respeito, as estrofes iniciais do poema “De manhã”, de Vicente de Carvalho:

Na minha torturada insônia de doente
Passei horas a ouvir a noite: longamente
Ouvi chorar, gemer, águas e vento sul.

Raia agora a manhã no céu já todo azul.

Ao longe, a voz de um galo, insistente e exaltada,
Soa como os clarins no toque da alvorada.

Acudo ao teu chamado instante, amiga voz!
Acordo; esperto o olhar tonto de sono; e após
— Do meu leito de enfermo onde há tanto desvivo —
Solto pela janela os olhos de cativo.

Ver é o supremo bem.

Surpreendo-me a cismar
Se a alma será, talvez, uma função do olhar...
É com os olhos que eu sinto, e compreendo — ou suponho.

Vicente de Carvalho, cuja obra inicial vincula-se a uma etapa tardia de nosso romantismo, converteu-se posteriormente aos princípios estéticos parnasianos, de acordo com os quais escreveu o livro que lhe renderia maior prestígio literário — *Poemas e canções*, de 1908. Entretanto, mesmo partilhando com seus colegas de geração um anseio pela perfeição formal, o “poeta do mar” — como é frequentemente chamado pela crítica — nunca aderiu à

¹ MONTALEGRE, Duarte de. *Ensaio sobre o parnasianismo brasileiro*. Coimbra: Coimbra Ed., 1945, p. 14.

temática histórica e mitológica, tão cara aos cânones do parnasianismo, assim como preservou ao longo de toda sua obra diversos traços românticos. Convertido à estética parnasiana depois que esta já estava consolidada e tendo se furtado aos lugares-comuns mais óbvios da escola, Vicente de Carvalho, em sua poesia, apresenta a oportunidade de analisarmos os fundamentos do parnasianismo brasileiro para além de seus traços epidérmicos.

Na primeira estrofe, o eu lírico emerge de uma situação de angústia, dissipada pelos primeiros raios de sol. Tal situação, relacionada à noite, é sugerida por termos como “torturada”, “doente”, “desvivo” e “cativo”. Arma-se então uma antinomia entre dia e noite, que se desdobra em outros pares antitéticos compostos pelos termos apresentados no poema e seus contrários implícitos: luz/trevas, mal/bem, saúde/doença, opressão/liberdade. Antes que a manhã raie, nada se enxerga; as únicas informações sensoriais são auditivas: as águas e o vento, chorando e gemendo dentro da noite. Com o dia, estabelece-se a possibilidade de ver, que redime o eu lírico, afinal, “ver é o supremo bem”. A visão é considerada tão importante que todas as outras faculdades cognitivas e o próprio cerne da identidade humana (a alma) existem somente em função dela e se desenvolvem tendo-a como referência:

A vida é para mim como a névoa de um sonho
 — Névoa confusa de um sonho material
 A que somente o olhar, de certo modo, e mal,
 Dá, com as formas e a cor, expressão e sentido.

Por meio do olhar, o homem, ainda que de maneira precária, toma consciência de si e do mundo que o cerca, sentindo, compreendendo e supondo, ou seja: é pelo olhar que apreendemos a realidade e a formulamos conceitualmente. A visão, ao dar forma às coisas — delimitando-as para que possamos tomar consciência delas —, arranca o mundo de um caos de vertigem e indistinção, organizando e determinando os demais sentidos, como o poema, em seu desenrolar, mostra:

Não desdenho do tato, e não desprezo o ouvido:
 Conheço bem aquela “inefável pressão
 Da mão amada quando encontra a nossa mão
 E brandamente, e como achando um ninho, pausa”...

Sei que um beijo de amante é uma bem doce cousa:
 Mas no encanto do beijo esfaimado de amor
 Há muito da visão rósea de um lábio em flor.

Ao contato da mão, ou num lírio, ou num verme,

É a sugestão do olhar que domina a epiderme.

É a visão que ordena, distingue e atribui sentido a nossa experiência sensível, seja em relação àquilo o que sentimos pelo toque, seja quanto àquilo que ouvimos:

No que o ouvido escuta – é o olhar que traduz:

Para a imaginação do homem órfão da luz
Que exprimiria o som — canto, sussurro, grito,
Ribombo de trovão rolando no infinito

Ou palavras de amor em lábios de mulher?
Diluindo-se na paz da tarde rosicler
Canto saudoso ou prece humilde, murmurinho
Que subisse de um templo ou descesse de um ninho?

Leve zumbir de abelha em torno de uma flor
Ou rugidos do mar lívido de furor,
Que entendera a alma, cega e inútil, no mais doce
Dos murmúrios, na voz mais alta, que não fosse
Vago e impreciso som, inexpressivo, irreal,
Confundido num vão rumor universal?

Mas o olhar exerce ainda outra função, permitindo ao homem projetar sua consciência além das circunstâncias imediatas às quais está inserido:

Nunca tivesse o olhar humano convivido
Com a natureza; nunca houvesse o homem subido,
Pelos olhos, suave escada de Jacó,
Da Terra e de si mesmo, isto é, de lama e pó,
Para a resplandecência astral e inacessível
Do céu — ermo sem fim, tão belo e tão terrível;
Ignorasse o abandono e a saudade do sol
Que inspira à noite a voz triste do rouxinol;
Desconhecesse a luz, que desenha as paisagens,
Que entremeia no verde alegre das folhagens
O ouro vivo da seara e o sorriso da flor;
Que faz da primavera um sonho multicolor;
Que junto da montanha erguida eternamente
Para o longínquo céu — como um gesto impotente
E imóvel de Titã — mostra, subindo no ar,
Do sossego de um vale o fumo azul de um lar;
Desconhecesse a luz que revela a beleza,
A luz, que espiritualiza a Natureza,
Que, num floco fugaz de espuma sem valor,
Cria a mais deslumbrante apoteose da cor;
Não aprendesse, amando a luz fecunda, o forte

Horror da sombra, horror do vácuo, horror da morte:

Encerrado em si mesmo e chumbado no chão,
 Insulado na funda, imensa solidão
 Que em derredor do cego a cegueira dilata;
 O homem, órfão da luz, na Terra estreita e chata,
 Quase só conhecendo o Universo — através
 Do pedaço de solo em que pousasse os pés,

Dentro da escuridão de su'alma vazia
 Que humilde sonho de molusco sonharia?

O homem, ao contemplar a imensidão dos cosmos e a profusão do mundo natural, pode sonhar e conceber realidades superiores, formulando, com base em sua experiência sensível imediata, uma compreensão profunda dos fenômenos que o cercam e também daqueles que o ultrapassam. A vida, destituída da luz que é a própria substância da razão, encerrada em sua mera contingência e sem um horizonte de escape, equipara-se aos sonhos miseráveis de um molusco. Ver é saber, é conhecer — é apreender a realidade e dotá-la de forma e significado; é nesse processo de articular a experiência sensível num todo inteligível que a alma se forma.

Percebe-se, em “De manhã”, uma hierarquização dos sentidos em torno da visão, que ocupa um lugar central graças a sua capacidade de emprestar forma às coisas; na poesia parnasiana em geral, a mesma ascendência dos aspectos visíveis pode ser facilmente verificada. Como aponta Pierre Martino, o parnasianismo na França desenvolve-se em linha de continuidade com uma das tendências assumidas pelo romantismo naquele país, a chamada “escola pitoresca”, que se contrapunha à “escola intimista”. Esta, a princípio, destinava-se a um público jovem ou feminino, ocupando-se em traduzir em palavras as emoções e inquietudes de tal público, que buscava na poesia uma forma mais moderna de expressão dos sentimentos². Já aquela, que também era conhecida como “poesia visível”, teve como marco inaugural a publicação de *Les orientales*, de Victor Hugo, e se perpetuou por meio da obra de Théophile Gautier e Théodore de Banville, lançando os fundamentos da estética parnasiana. Contrapunha-a à vertente intimista sua atenção aos aspectos sensíveis do real, o intercâmbio com as artes plásticas (sobretudo a pintura) e a tendência à composição poética de “quadros”, que procuravam mobilizar a imaginação visual do leitor³.

² MARTINO, Pierre. *Parnasse et symbolisme*. Paris: Librairie Armand Colin, 1967, pp. 6-7.

³ *Idem, ibidem*, pp. 7-24.

O poema parnasiano é um convite para que o leitor *veja* atentamente alguma coisa, seja um objeto, seja um lugar ou cena. Quando digo “ver”, refiro-me ao fato de o texto, por meio da linguagem verbal, procurar imprimir sugestões visuais na imaginação do leitor, o que, na terminologia adotada por Ezra Pound, é chamado *fanopeia*⁴. Tal centralidade que o “olhar” ocupa na poesia parnasiana constitui-se como *imperativo visual*, que, para além das questões técnico-estilísticas e das convenções temáticas, é o princípio formal por excelência do parnasianismo, responsável por integrar os elementos compositivos do objeto poético. Nos poemas parnasianos típicos, percebe-se a delimitação de uma perspectiva objetiva, construída por meio do destaque dado aos aspectos empíricos da realidade (em especial os de natureza visível) e pela ênfase nos procedimentos descritivos; tais características acabam por instituir uma vontade imperiosa de ver, que tudo pretende fixar em espetáculo.

Para Mário de Andrade, a tendência de os poetas parnasianos reduzirem a matéria representada a seus aspectos sensíveis possui precedentes na obra de Castro Alves. O poeta baiano, segundo Mário, demonstra uma propensão retórica que o teria tornado inteligível a nossa burguesia semiculta e feito com que ele viesse a “sistematizar o emprego da palavra no seu sentido exato, iluminando-a de uma luz nova e muito pernicioso”⁵. Com Castro Alves, a poesia brasileira teria perdido certa vagueza de sentido que é própria ao poético e o aproxima da música: “Mas, em vez de música, a palavra virou luz, ou melhor, escultura. De subjetiva ela passou a objetiva. Foi uma restrição imensa, um apoucamento formidável, a palavra assim tomada como um particular”⁶.

A fim de sustentar seu ponto de vista, Mário sugere a comparação entre a descrição da paisagem em Castro Alves e em Fagundes Varela. Enquanto, neste último, a paisagem é esboçada em traços genéricos, pois o que importa é o modo como expressa as condições psicológicas do poeta, no primeiro, ela é descrita de maneira exata e precisa, com rigor realista⁷, resultando no que Mário de Andrade define como uma “substituição do assunto pelo tema”,

⁴ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, s. d., p. 63.

⁵ ANDRADE, Mário de. “Castro Alves”. In: *Aspectos de Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 118.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 119.

⁷ “Se ele [Varela] fala numa braúna esta podia muito bem ser carvalho, ao passo que em Castro Alves a gente percebe que braúna é braúna mesmo. Exigências lógicas de nomenclatura, palavras sem fluidez. Castro Alves varia a sua temática paisagística de maneira tão realista, o pormenor difere tanto de uma para outra paisagem, que a melhor conclusão a se tirar é ele estar descrevendo paisagens reais que viu mesmo e que viveu”. ANDRADE, Mário de. “Castro Alves”. In: *Aspectos de Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 120.

que consiste na redução de uma ideia universal a alguns de seus aspectos particulares⁸. Segundo o autor de *Macunaíma*, uma consequência disso está no tratamento do amor que, em vez de ser representado como um sentimento sublime, restringe-se a casos pontuais, a amores individualizados, limitando-se à situação configurada no poema. Daí a conclusão de Mário: “Castro Alves impunha uma incurtação [*sic*] veemente do assunto a um tema, a uma de suas imagens, a uma de suas transsubstanciações metafóricas. E isso seria, até a vinda da literatura contemporânea, um dos maiores empobrecimentos líricos da poesia nacional. No tempo, Castro Alves preludiava o Parnasianismo”⁹.

Um leque de desejos

Até aqui, vimos que o imperativo visual é o princípio em torno do qual se articulam os elementos temáticos e compositivos da poesia parnasiana, o que se dá por meio da prioridade concedida ao modo descritivo em detrimento dos aspectos propriamente líricos. Consideremos, agora, o poema “O leque”, de Alberto de Oliveira, para averiguar de que maneira isso ocorre na prática:

Era um leque real; obra de exímio artista,
Mimo, talvez, de um deus. À sua estranha vista,
Diante da alma, irizado em pedras multicores,
Em cristais, em rubins, em pérolas aceso
Em estrelas, — abrindo asas de ouro ao peso
De uma gruta de flores,

Errava esplendoroso um sonho; a fantasia,
louca e lúbrica, os céus e os mares investia,
E, no sol e no azul das águas, luminosa,
Como um pássaro doudo, a um tempo revoando,
Vaga, incerta, febril, mergulhava cantando
As asas cor-de-rosa.

Uma das primeiras coisas que chama a atenção neste começo é certa dificuldade de leitura, causada pela inversão sintática do período que se inicia no segundo verso da primeira estrofe e termina no primeiro da estrofe seguinte. Somente é possível encontrar a oração

⁸ *Idem, ibidem*, pp. 119-20.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 120.

principal — e, logo, o sujeito ao qual o restante da frase se refere — após atravessados cinco versos. Alberto de Oliveira costuma abusar da inversão da ordem sintática, empregando não só hipérbatos, mas também anástrofes e, algumas vezes, incorrendo em sínqueses, geralmente com o propósito de adequar o enunciado às necessidades da métrica e da rima, e de exibir virtuosismo linguístico. Nas estrofes iniciais de “O leque”, no entanto, tal expediente é um feliz achado formal, pois sugere, na leitura, o movimento de aproximação (ou de concentração do foco) que um espectador precisaria fazer para melhor distinguir a intrincada manufatura do leque, funcionando como um chamamento para se olhar mais de perto, com mais atenção.

Na primeira estrofe, o poeta oferece uma visada geral sobre o objeto que pretende descrever: um leque ricamente ornamentado com materiais preciosos, como cristais, rubis e pérolas. Na segunda, o que temos é uma série de imagens que tentam sugerir metaforicamente a maneira como a visão de tal objeto instiga seu observador, fazendo com que sua imaginação alcance voo, num deleite muito próximo do delírio. O poeta preocupa-se inclusive em fornecer um cenário, ainda que elementar, para que “o sonho” possa bater suas asas. A metáfora — sonho/fantasia = “pássaro doudo” — ganha vida própria e é descrita de forma autônoma, como um quadro que se abraça dentro de outro. Desse modo, é como se a figura de linguagem perdesse por alguns instantes seu caráter conotativo, assumindo uma materialidade referencial: não se está mais falando da fantasia, mas, de fato, de um pássaro que rasga os céus e singra as águas. O modo como estas ações poderiam ser associadas ao termo original (a fantasia) não está dado e precisa ser inferido, se possível, pelo leitor. O objetivo é que a metáfora se converta numa cena impressionante o bastante, capaz de imantar a imaginação de quem lê, independentemente de seu vínculo com os demais elementos do poema. Neste caso, o desejo de se obter uma imagem reluzente supera a obediência à unidade da composição.

Nas duas estrofes seguintes, o eu lírico, arrebatado nas asas da fantasia, especula sobre o percurso que o objeto descrito teria feito através do tempo, rompendo os limites entre mito e história:

Era o leque, talvez, que os elfos agitavam
 Nessa noite em que à lua errantes celebravam
 As núpcias de Titânia, a loura; arrebatado
 Fora, talvez, às mãos de Anfitrite marinha,
 Quando as rédeas de prata em largo mar sustinha
 Ao plaustro iluminado.

Dormira um dia à flor do regaço tranquilo,
 Do colo escultural da serpente do Nilo,

De Cleópatra nua, — enquanto a aragem freme
 Na aurifrigiata vela, e, à flauta que ressoa,
 Rasga um sulco no mar com a refulgente proa
 A luxuosa trirreme.

Temos aqui três momentos da fantástica existência do leque: quando pertencia aos elfos da mitologia nórdica (relacionados, também, ao mundo onírico de *A midsummer night's dream*), à entidade marinha grega Anfitrite e à figura histórica — embora com traços lendários — de Cleópatra. Há uma gradação no detalhamento, que parte de referências bastante gerais no primeiro momento (mera alusão), para compor uma imagem no segundo, até constituir uma cena no terceiro, cujos elementos estão claramente especificados. É interessante perceber como as imagens vão irrompendo do vago de remotas referências mitológicas até atingir uma plena atualidade no âmbito da representação literária. Nos dois primeiros momentos, que dividem a terceira estrofe, o que temos são formas verbais do passado: “agitavam”, “celebravam”, “fora”, “sustinha”. Já o terceiro momento, que corresponde à quarta estrofe, é dividido em duas temporalidades distintas, sendo que, na primeira delas, quando o tempo empregado ainda é pretérito (“dormira”), não se está mais nos domínios do hipotético, como o emprego do advérbio “talvez” nos dois primeiros momentos sugeria — o que pode indicar a passagem do mito para a realidade histórica. Após o travessão do terceiro verso da quarta estrofe, que separa os dois hemistíquios do verso alexandrino, os verbos passam ao presente: “freme”, “ressoa”, “rasga”. Tais versos transmitem uma ideia de movimento à cena, emprestando vida aos detalhes. Há uma presentificação dos elementos descritos, que são arrancados do passado remoto da história antiga para, atualizados, apresentarem-se diante dos olhos do leitor. Agora vejamos as próximas três estrofes:

Na brilhante armação de nácar levantino
 Desse leque o cinzel de um gênio peregrino
 Incrustara, arrojado, em cintilante estema,
 A alma inteira: o coral da ilusão, a ametista
 Do sonho, a glória, tudo, alucinando a vista,
 Em radiante poema.

Via-se ali naquele artístico relevo
 A loucura; a paixão, no primitivo enlevo,
 Abre o olhar de topázio; enfebrecida logo,
 Rutila em quente mar de púrpuras, abrasa,
 Arde, queima, incendeia, alando à ponta da asa
 Os seus rubins de jogo.

O amor chora e sorri, e a lágrima que escalda

É um diamante suspenso às mãos de uma esmeralda;
 Logo a melancolia os olhos cismadores
 Ergue; vê-se através de uma turquesa a mágoa;
 Geme a saudade e aos pés de um branco pingo d'água
 Brota um mundo de flores.

No leque estaria contida a alma inteira do genial artífice, que, para expressar cada sentimento seu, encontrara correspondência numa determinada pedra preciosa. É uma engenhosa estratégia do poeta para descrever a variedade dos materiais que incrustam a “armação de nácar levantino” sem restringir-se à simples enumeração. Agora temos uma ideia mais específica do leque, mais nítida do que a apresentada nas primeiras estrofes. Estamos diante de uma figura da retórica clássica que faria a fama do parnasianismo: a *écfrase*, que consiste na tentativa de transpor uma obra de natureza visual para a linguagem verbal¹⁰. O parnasianismo tornou-se conhecido por transportar vasos antigos, estátuas e pinturas para seus poemas, mesmo quando tais objetos só existissem na imaginação do poeta, como parece ser o caso de “O leque”. Assim, adota-se a *écfrase* para dar a ideia mais sugestiva e resplandecente possível de um objeto imaginário, como se ele de fato existisse. O que distingue tal figura de estilo da simples análise iconográfica é que, na *écfrase*, importa que o receptor formule uma imagem admirável, na qual se transmita algo da beleza do objeto descrito; ela cumpre uma função estética. Dando prosseguimento, as estrofes seguintes, até o final do poema, ocupam-se em descrever a imagem desenhada na seda do objeto, num outro exemplo de *écfrase* imaginária, que se descortina dentro de outra (a do leque em si):

A página de seda aos olhos representa
 Uma gruta. É na Grécia. Em vaga luz aumenta,
 Oriental, entre a rama implexa, destacando
 O fundo, linha a linha, — uma estranha figura
 Está, com pés de cabra, em meio da espessura
 Dos mirtos retouçando.

Perto a linfa, — um pequeno e trêmulo, arrufado
 Fio de viva prata, em lento nacarado
 De esparsas conchas. Talha o cristalino veio
 Róseo pé, — é uma deusa. A corrente fendida
 Docemente borbulha, em frouxa espuma erguida
 E recurvado seio.

Flavo e crespo, ondulando, o rútilo cabelo
 Cai da Náíade, — é bela! Esplêndido modelo,

¹⁰ Para uma breve reflexão acerca da *écfrase*, cf. ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, pp. 245-50.

Atrai, fascina o colo, um mármore que cega,
 E onde fresca ressaltava a graça primitiva
 Que, com um raio de amor, a pedra inerte aviva
 Da estatuária grega.

Sente-se então no leque, ante a ideal pintura,
 Um quê jamais expresso, uma ardente loucura...
 Lume flagrante expira, absorto e deslumbrado,
 O olhar; de chispa em chispa, o desejo incendiado,
 Como um facho, atravessa em músico alarido
 O organismo extasiado...

Mas a um lado, afastando o virente embaraço
 Dos caniços de ao pé, surge um verçudo braço:
 E eis a trêmula voz de uma flauta argentina
 Quebra logo o silêncio às cousas. Encantada,
 Repete a gruta em peso musical toada,
 A estrofe cristalina.

Volve os olhos então a Náíade medrosa:
 — Que mavioso gemer, que música amorosa
 É esta? Indaga... E nisto a forma inteiramente
 Surge de um velho deus, de Pã... Como um sorriso,
 Fecha o quadro um olhar cobiçoso, indeciso,
 E um gesto indiferente.

A cena, que representa um motivo clássico, vai sendo descrita até ganhar vida e movimento. Da sétima à nona estrofe, temos uma imagem suspensa no tempo: do arbusto, um ser com patas de cabra observa uma ninfa que se banha num fio d'água. Toda a situação é descrita no presente, mas, até aqui, personagens e cenário estão estáticos, como os olhos poderiam percebê-los no leque. Na décima estrofe, no entanto, a percepção da beleza contida nos traços que dão forma à Náíade desencadeia uma “ardente loucura” que deslumbra o olhar do observador e lhe extasia o corpo. As figuras são tomadas pelo movimento, tornando-se animadas; o observador foi mais uma vez arrebatado nas asas da fantasia, tanto que pode ouvir a música que soa da flauta de Pã, que agora se revela por detrás do arbusto. Quando a ninfa percebe Pã, no momento exato em que entraria num estado de medo pânico ao qual se seguiria, segundo o motivo clássico, uma cena de perseguição e estupro, o leque é fechado pelo gesto indiferente de sua dona, dando fim à fantasia do observador (e ao poema).

O motivo mitológico da beldade surpreendida ao banho é frequente na vertente erótica da poesia parnasiana brasileira, encontrando nela diversas variações, o que nos dá a ideia da natureza voyeurística que tal poesia assume por sua visualidade. A versão literária mais conhecida desse motivo encontra-se, certamente, no livro III das *Metamorfoses* de Ovídio, em que se narra a história do caçador Acteón que, por acidente, depara num bosque com Diana a

se banhar cercada de suas ninfas, todas nuas. Como vingança, a deusa o transforma num cervídeo e ele acaba trucidado por seus cães de caça¹¹. Por se tratar do exemplo mais célebre, a narrativa de Diana e Acteón pode ser considerada uma espécie de cena paradigmática atualizada inúmeras vezes ao longo da história da literatura ocidental, tendo criado, até chegar ao parnasianismo brasileiro, uma tradição poética de imagens voyeurísticas que encontra na obra lírica de Petrarca um ponto de inflexão, como se verá no próximo capítulo.

Em “O leque”, uma rede de olhares se forma. Em primeiro lugar, há o olhar do eu lírico que se dissocia num observador genérico. Na décima estrofe, um olhar incendeia-se e um organismo se extasia, mas em nenhum momento eu lírico e esse observador implícito são levados a coincidir, assim como, na segunda estrofe, o sonho que bate as asas não é necessariamente do eu lírico. O olhar voyeurístico que se incendeia diante da beleza da ninfa ao banho flagra outro *voyeur*, o deus Pã, oculto atrás das folhagens. Então, quando a Náíade finalmente “volve os olhos” em direção ao deus, no momento de maior tensão da cena, esta se desfaz pelo gesto da dona do leque que, fechando-o, dá a conhecer seu “olhar cobiçoso, indeciso”, que cruza com o do observador. São várias camadas de olhares sedimentadas no plano da representação, e aquele que tira maior satisfação visual é o observador genérico, cuja fantasia alça voo e o corpo entra em estado de êxtase.

Pode-se dizer que, antes mesmo de distinguir o que vinha representado na seda do leque, o observador encontrava-se num estado de excitação, pois, afinal, já na segunda estrofe sua fantasia é descrita como “louca e lúbrica”, isto é, tomada de uma sensualidade exorbitante. O que excita sua imaginação é a simples contemplação do leque em seus contornos gerais, instituindo uma curiosa espécie de fetichismo: por adornos femininos. Tal fixação era uma constante na literatura finissecular e marcou presença na obra de nossos poetas parnasianos, porém, dentre eles, Alberto de Oliveira foi o mais suscetível aos encantos dessa temática, como Eugênio Gomes assinala num pequeno ensaio a respeito do autor. Com base no poema “A camisa de Olga”, o crítico comenta: “Nessa altura, Alberto de Oliveira já tinha passado a incorporar às suas visões poéticas as vestes e outros adornos femininos de um modo que logo pareceu excessivo e inconveniente”¹². Para o eu lírico de “O leque”, o interesse pelo sofisticado adorno é tanto que o olhar “cobiçoso” de sua dona é mais uma interrupção de seu prazer erótico

¹¹ OVIDIO. *Metamorfosis*. Tradução Antonio Ramírez de Verger e Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial, 2003, pp. 125-8.

¹² GOMES, Eugênio. “Alberto de Oliveira”. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 89.

do que um estímulo. Assim, o observador está numa situação semelhante à do criador do leque, que, para cada paixão sua, encontrava correspondente em alguma pedra preciosa, ou quem sabe tal criador seja, no âmbito da fantasia, apenas uma projeção dos desejos daquele. O poeta tece uma complicada teia de desejos em torno do leque, que se manifestam, cruzam-se e se satisfazem por meio do olhar.

Pintando com as palavras

O desvelo com que, em “O leque”, Alberto de Oliveira emprega a éfrase, principalmente na descrição detalhada da imagem que enfeita a seda do objeto, indica o quanto o parnasianismo procurava aproximar-se das artes plásticas, em especial da pintura. No prefácio de *Meridionais* (segundo livro de Oliveira), Machado de Assis afirma o seguinte a respeito dos poemas que integram o volume: “A maior parte das composições são *quadros* feitos sem outra intenção mais do que fixar um momento ou aspecto”¹³ (grifo meu). Tal analogia da poesia com a arte pictórica estava tão na pauta do dia entre os parnasianos que Francisca Júlia chegou a tematizá-la no soneto “A um artista”:

Mergulha o teu olhar de fino colorista
No azul; medita um pouco, e escreve; um nada quase;
Um trecho só de prosa, uma estrofe, uma frase
Que patenteie a mão de um requintado artista.

Escreve! Molha a pena, o leve estilo enrista!
Pinta um canto do céu, uma nuvem de gaze
Solta, brilhante ao sol; e que a alma se te vaze
Na cópia dessa luz que nos deslumbra a vista.

Escreve!... Um céu ostenta a matiz da celagem
Onde erra o sol, moroso, entre vapores brancos,
Irisando, ao de leve, o verde da paisagem...

Uma ave banha ao sol o esplêndido plumacho...
Num recanto de bosque, a lambear os barrancos,
Espumeja em cachões uma cachoeira embaixo...

¹³ OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas – vol. I*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, p. 61.

Desde a primeira estrofe, está claro que o eu lírico remete-se a um escritor cuja maestria técnica (“a mão de refinado artista”) somente se comprova na medida em que reproduz as habilidades de um pintor (“olhar de fino colorista”). Há um movimento no poema que parte de um conjunto de prescrições para o bom fazer literário (basicamente na primeira estrofe) até a plena realização nas estrofes seguintes do que se prescreve, delineando-se uma paisagem natural. A partir do décimo verso, desaparece a situação de interlocução que a princípio estruturava o poema, abrindo espaço para que a descrição se autonomize e ganhe o primeiro plano da representação literária; a segunda pessoa vai aos poucos desaparecendo atrás do quadro pintado. O imperativo visual, ao se manifestar no soneto, acaba por tornar absoluta a ilusão mimética, elidindo o distanciamento crítico que configura a metalinguagem.

O poema “A um artista”, no qual o discursivo esforça-se para se tornar pictórico, ajuda a perceber a estrutura do soneto tal como praticado em nosso parnasianismo, conforme análise de Antonio Candido¹⁴. Segundo o crítico, enquanto o soneto tradicional apresenta a exposição dialética de uma ideia (soneto “aberto”), ou a oscilação entre ideia e aspectos da realidade empírica (“entrefechado”), o parnasianismo desenvolveu um tipo de soneto que Candido classifica como “fechado”, amplamente difundido entre os poetas brasileiros sob inspiração de José Maria de Heredia. Soneto fechado é aquele que se restringe à configuração de uma situação particular, apresentada de maneira plástica, objetiva e limitada a seus aspectos empíricos, constituindo o que se costumava chamar de *quadro* ou *cromo*. Em vez da exploração lógica das possibilidades de um assunto, temos a redução a um único tema, tratado com exatidão descritiva e vocabular¹⁵. O soneto parnasiano, portanto, caracteriza-se pela criação de um universo fechado e autônomo, arquitetado como uma totalidade visualmente concebida, cujos elementos não transcendem a situação representada¹⁶. Como disse Machado de Assis a respeito dos poemas de Alberto de Oliveira, o que interessa é “fixar um momento ou aspecto” e nada mais.

Na poesia parnasiana, entramos na vigência do preceito clássico do *ut pictura poesis* (“a poesia é como a pintura”), estabelecido por Horácio em sua *Ars poetica*¹⁷. O crítico Ivan Teixeira, numa introdução às *Poesias* de Olavo Bilac, fala da necessidade de incorporar, a uma reflexão sobre a eficácia das imagens na obra bilaquiana, a consideração de certos

¹⁴ CANDIDO, *op. cit.*

¹⁵ *Idem, ibidem*, pp. 137-8.

¹⁶ Certamente, a exposição de Candido sobre o soneto desenvolvido pelo parnasianismo brasileiro com base no exemplo de Heredia tem como origem a descrição feita por Martino dos sonetos heredianos. Cf. MARTINO, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ HORÁCIO. *A arte poética*. Edição bilíngue. Tradução Dante Tringali. São Paulo: Musa Editorial, 1993, p. 35.

procedimentos da poética clássica, como a *evidência* (*evidentia*) ou *pintura poética*¹⁸, também conhecida pelos antigos retores latinos como *hipotipose*. Umberto Eco destaca que a hipotipose, embora careça de uma definição precisa, constitui um conjunto variado de técnicas descritivas e narrativas que têm como objetivo sugerir, por meio da linguagem verbal, impressões visuais ao ouvinte ou leitor, mas sempre de maneira vívida¹⁹, qualidade à qual os antigos gregos davam o nome de *enárgeia*²⁰. É justamente essa *enárgeia* que distingue a écfrase daquelas descrições que cumprem apenas uma finalidade prática. Uma vez que o objetivo tanto da hipotipose quanto da écfrase é “fazer ver com as palavras”, ambas as figuras de estilo aparecem com frequência associadas, na poesia parnasiana, a um desejo de reconstituir visualmente cenas e objetos históricos, dando a essa poesia um caráter quase arqueológico. Não por acaso, Pierre Martino aponta que há no parnasianismo muito mais um desejo de “ver” o passado do que de propriamente compreendê-lo e explicá-lo²¹.

Contudo, a analogia da poesia com a pintura não deve ser levada às últimas consequências. Como demonstra G. E. Lessing em seu clássico estudo sobre as fronteiras entre essas duas expressões artísticas²², elas se desenvolvem em diferentes meios, o que possui implicações diretas na essência de cada uma delas: enquanto a pintura se apresenta no espaço, a poesia se desdobra no tempo; esta última, portanto, nunca conseguirá representar de maneira satisfatória os corpos (objetos de natureza espacial), restando-lhe encadear as características de um determinado ser progressivamente, numa série descritiva, de modo que lhe falta a síntese de percepção que, na pintura, permite o pleno reconhecimento (em termos aristotélicos) do que está sendo representado²³; Lessing diz ainda: “Enumerar ao leitor pouco a pouco as muitas partes ou coisas que eu necessariamente devo ver de uma vez na natureza, se elas devem construir um todo e querer que ele faça por meio disso uma imagem do todo: isso implica uma

¹⁸ TEIXEIRA, Ivan. “Em defesa da poesia (bilaquiana)”. In: BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. XXIX.

¹⁹ ECO, Umberto. “Les sémaphores sous la pluie”. In: *Sobre a literatura*. 2ª ed. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 170-1.

²⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “*Mimesis*, tradução, *Enargéia* e a tradição do *ut pictura poesis*”. In: LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: 2011, p. 15.

²¹ MARTINO, *op. cit.*, p. 29.

²² LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: 2011

²³ *Idem, ibidem*, pp. 195-6.

invasão do poeta no âmbito do pintor, sendo que o poeta desperdiça nisso muita imaginação a troco de nada”²⁴.

Seria inútil ao poeta emular os procedimentos da pintura, numa tentativa de oferecer uma transcrição fiel dos objetos corpóreos; seu objetivo deveria ser outro: “O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão *vivazes*²⁵ as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras”²⁶ (grifo meu). Tal ilusão é alcançada pelo poeta somente na medida em que ele explora os procedimentos próprios ao meio no qual sua arte se desenvolve: o tempo; o grande exemplo seria Homero: “(...) Homero sabe como estabelecer por meio de inúmeros artifícios uma sequência de momentos nos quais o objeto aparece em cada um deles de modo diferente, sendo que o pintor deve esperar o último deles para nos mostrar algo já nascido que nós, no poeta, vemos nascer. Por exemplo: Se Homero quer que nós vejamos o carro de Juno, então Hebe deve construí-lo, peça e peça diante de nossos olhos”²⁷; os diferentes aspectos de um objeto se tornam diferentes momentos numa sequência concatenadas de ações.

Alberto de Oliveira parecia estar atento às especificidades do fazer poético, pois, em “O leque”, ele não descreve seu objeto como um ser desprovido de dimensão temporal, tanto que, da quinta à sétima estrofe, alude à história do misterioso “gênio peregrino” que depusera sua alma na fabricação do leque. Lessing, referindo-se ao cetro de Agamêmnon no segundo canto da *Ilíada*, diz o seguinte: “Ao invés de uma cópia, ele nos dá uma história do cetro”²⁸; eis a passagem:

(...) Levantou-se o poderoso Agamêmnon,
segurando o centro que com seu esforço fabricara Hefesto.
Hefesto deu-o depois a Zeus Crônida soberano,
e por sua vez o deu Zeus ao forte Matador de Argos,
Hermes soberano, que o deu a Pélope, condutor de cavalos;
por sua vez o deu Pélope a Atreu, pastor do povo;

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 213.

²⁵ Seligmann-Silva informa, numa de suas notas, que o termo utilizado por Lessing, *lebhaft*, era a tradução corrente no Alemão para *enérgeia*. LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: 2011, p. 210.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 205.

²⁷ *Idem, ibidem*, pp. 196-7.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 198.

e Atreu ao morrer deixou-o a Tiestes dos muitos rebanhos;
por sua vez o deixou Tiestes a Agamêmnon para que o detivesse,
assim regendo muitas ilhas e toda a região de Argos.²⁹

Trata-se de um procedimento muito semelhante ao utilizado por Alberto de Oliveira ao tratar das origens mitológicas de seu leque, que teria passado pelas mãos de Titânia, Anfitrite e Cleópatra antes de chegar às de sua dona atual, uma burguesa de “olhos cobiçosos”. Entende-se, desse modo, a comparação que Machado de Assis estabelece entre o leque de Oliveira e o escudo de Aquiles na *Ilíada*: “(...) esse Leque é uma redução do escudo de Aquiles. Homero, pela mão de Vulcano, pôs naquele escudo uma profusão de coisas (...). O nosso poeta aplicou o mesmo processo a um simples leque de senhora, com tanta opulência de imaginação no estilo e tão grego no próprio assunto dos quadros pintados, que fez daquilo uma parelha do broquel homérico”³⁰. Por se tratar de um poema de maior extensão, “O leque” permitiu a seu autor aprofundar a dimensão temporal de seu objeto, mas isso não significa que, em poemas mais curtos, como sonetos, tal dimensão não esteja presente. Vejamos o antológico “Vaso chinês” de Alberto de Oliveira:

Estranho mimo aquele vaso! Vi-o,
Casualmente, uma vez, de um perfumado
Contador sobre o mármore lúcido,
Entre um leque e o começo de um bordado.

Fino artista chinês, enamorado,
Nele pusera o coração doentio
Em rubras flores de um sutil lavrado,
Na tinta ardente, de um calor sombrio.

Mas, talvez por contraste à desventura,
Quem o sabe?... de um velho mandarim
Também lá estava a singular figura;

Que arte em pintá-la! A gente acaso vendo-a,
Sentia um não sei quê com aquele chim
De olhos cortados à feição de amêndoa.

O eu lírico não se ocupa somente da descrição de seu objeto, mas procura pressentir a história por trás das figuras que decoram o vaso. Tal história, entranhada nas imagens pintadas,

²⁹ HOMERO. *Ilíada*. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, p. 134.

³⁰ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 60.

concede ao vaso uma misteriosa propriedade, capaz de aguçar a imaginação de seu observador; num sentido simbólico (dando ao soneto uma conotação metalinguística), esse “não sei quê” pode representar a *enérgeia* que, por meio da écfarse e da hipotipose, o poeta parnasiano persegue. A mesma energia que, em “O leque”, dá vida e movimento às ilustrações de Pã e da Náiade. Portanto, verifica-se que a vivacidade não depende apenas da profundidade histórica entrevista no objeto, mas pode ser obtida também pela representação do movimento, que é um fator de natureza espaço-temporal. Consideremos o primeiro quarteto de “Os argonautas”, de Francisca Júlia:

Mar fora, ei-los que vão, cheios de ardor insano;
Os astros e o luar — amigas sentinelas —
Lançam bênçãos de cima às largas caravelas
Que rasgam fortemente a vastidão do oceano.³¹

Há uma tentativa de emprestar dramaticidade à cena, descrita de maneira dinâmica: os termos “ardor insano” e “fortemente”, que evidenciam a coragem e o vigor necessários à superação das dificuldades, contrapõem-se a “amigas sentinelas” e “bênçãos”, que expressam a tranquilidade das altas esferas astrais, causando um efeito de contraste. Os homens se debatem freneticamente contra as forças da natureza, embora os astros, em sua calma inquebrantável, estejam a seu favor. As “largas caravelas”, que “rasgam fortemente a vastidão do oceano”, oferecem uma imagem do esforço colossal envolvido na empreitada dos descobrimentos do início da era moderna. Temos, nesta estrofe, um conjunto impressionante de imagens, cujo resultado pode ser considerado um bom exemplo de hipotipose.

Percebe-se que não se deve levar ao pé da letra as metáforas do quadro e do cromo que os contemporâneos utilizavam para se referir aos poemas parnasianos. Nestes, os procedimentos descritivos empregados não excluem o fator temporal, carregando sempre um germe narrativo. Mesmo nos poemas que tendem ao estático — na busca de se reproduzir a imagem de uma estátua ou de uma pintura, por exemplo — é possível perceber algum princípio dinâmico, por meio do qual o tempo permeia a tessitura das imagens.

³¹ “Os argonautas”, assim como o soneto homônimo de Raimundo Correia (tradução de um poema de José Maria de Heredia), trata das Grandes Navegações do início da Idade Moderna e não da tripulação da nau Argos, da história mitológica de Jasão. A referência clássica comparece aqui como uma analogia para conceder dimensão mítica às viagens de Vasco da Gama, Colombo, Pedro Álvares Cabral etc. Portanto, não há qualquer anacronismo na utilização do termo “caravelas”.

O banal e o pitoresco

Devido a seu caráter objetivo, à prioridade dada aos aspectos sensíveis do real e à ênfase nos procedimentos descritivos, o parnasianismo é frequentemente considerado um correspondente da prosa realista na poesia. Porém, é preciso reconhecer que, a despeito das convergências apontadas (uma semelhança, digamos, dos meios técnico-formais), há uma significativa diferença no que diz respeito aos objetivos pelos quais o parnasianismo e o realismo procuram representar a realidade empírica.

Na prosa realista/naturalista, o objetivo da descrição é oferecer ao leitor a imagem mais convincente possível de uma determinada pessoa, objeto ou ambiente, de modo a construir uma ilusão mimética integral. Haveria, nesse tipo de literatura, uma ambição de que as palavras pudessem evocar os seres empíricos de maneira transparente e sem mediações. Roland Barthes, investigando o expediente da “notação insignificante” (trechos descritivos que não desempenham função alguma no desenvolvimento narrativo), menciona, no realismo, a tentativa de se obter uma “colusão *direta* de um referente e de um significante” (grifo do autor), na qual “o significado fica expulso do signo”³², isto é, procura-se eliminar da linguagem sua dimensão simbólica, reduzindo-a um simulacro unívoco dos seres que existem na realidade concreta. A descrição torna-se um fim em si mesma, responsável por sustentar a ilusão de que o texto reflete exatamente o mundo empírico, daí o acúmulo de detalhes dispensáveis do ponto de vista do enredo e irrelevantes no que se refere à fatura estética do conjunto.

É contra esse aspecto contingente assumido pela descrição que Machado de Assis dirige sua crítica à escola literária iniciada por Gustave Flaubert. No ensaio de 1879 em que passa em revista os poetas brasileiros que surgiam após a decadência do romantismo (“A nova geração”), Machado comenta o seguinte sobre um poema de Alberto de Oliveira, anterior à conversão deste ao parnasianismo: “Não é outra coisa o final do *Interior*, aqueles cães magros que ‘uivam tristemente trotando no lamaçal’. Entre esse incidente e a ação interior não há nenhuma relação de perspectiva; o incidente vem por ali por uma *preocupação de realismo*; tanto valera contar igualmente que a chuva desgrudava um cartaz ou que o vento balouçava uma corda de andaime. *O realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário*”³³

³² BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 189.

³³ ASSIS, Machado de. “A nova geração”. In: *Obras completas de Machado de Assis: crítica literária*. São Paulo: Editora Brasileira Ltda., 1959, p. 220.

(grifos meus). Machado, em sua crítica a *O primo Basílio* de Eça de Queirós, já havia procurado definir as deficiências estilísticas de tal *estética do inventário* que caracteriza o realismo/naturalismo: “Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”³⁴.

À estética do inventário interessa criar uma impressão de realidade e, para tanto, qualquer pormenor é bem-vindo; esta é a função que os procedimentos descritivos cumprem na prosa realista. Roland Barthes aponta como tal função é diferente daquela que a retórica e a poética clássicas atribuíam à *écfrase*: “A Antiguidade bem cedo juntara aos dois gêneros expressivamente funcionais do discurso, o judiciário e o político, um terceiro gênero, o epidítico, discurso de aparato, destinado à admiração do auditório (e não à sua persuasão), que continha em germe — fossem quais fossem as regras rituais de seu emprego: elogio de um herói ou necrologia — a própria ideia de uma finalidade estética da linguagem; na neorretórica alexandrina (no século II d.C.) houve um gosto pronunciado pela *ékphrasis*, trecho brilhante, destacável (com finalidade em si mesma, portanto, independente de qualquer função do conjunto), com o objetivo de descrever lugares, tempos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve através da Idade Média”³⁵.

Na *écfrase*, a descrição é autônoma, isto é, independente das finalidades práticas do discurso (assim como, na prosa realista/naturalista, a descrição é independente do enredo), contudo, nela, o objetivo não é alcançar uma imagem precisa e fiel da realidade empírica, incluindo seus aspectos ordinários, mas, tomando o real como ponto de partida, tecer uma imagem carregada de vivacidade, que consiga impressionar a imaginação do leitor. Assim, podemos diferenciar os propósitos estéticos do realismo e do parnasianismo: enquanto o realismo emprega os procedimentos descritivos em busca de representar o corriqueiro, o banal, o parnasianismo, por meio da hipotipose e da *écfrase*, busca o pitoresco, o admirável (digno de ser visto, mirado). Portanto, é impróprio falarmos de um realismo parnasiano. O que temos no parnasianismo é uma imitação do sensível que, todavia, obedece a um ideal de beleza enraizado na tradição acadêmica; tomo de empréstimo um termo utilizado por Jorge Coli ao se referir à estética neoclássica: *idealismo empírico*. Analisando o verismo anatômico das figuras de Jacques-Louis David, Coli afirma: “Esse ‘idealismo empírico’ (...) oferece ao pintor uma

³⁴ *Idem*. “O primo Basílio”. In: *Obras completas de Machado de Assis: crítica literária*. São Paulo: Editora Brasileira Ltda., 1959, p. 157.

³⁵ BARTHES, *op. cit.*, p. 184.

técnica capaz de representar *todas* as formas do mundo, atirando o artista para uma tensão contraditória. Tal contradição resolve-se no procedimento concreto: o artista seleciona a parte e a aprimora, isto é, elimina dela as aparências mais efêmeras e circunstanciais, conferindo-lhe uma ascese que a define melhor e, ao mesmo tempo, explicita em termos gerais. O sensível eleva-se para o intelecto, conforma-se ao seu ‘ideal’³⁶ (grifo do autor). No parnasianismo, por sua vez, observa-se uma depuração do real em nome dos critérios estéticos das belas-lettras e do gosto de seu tempo; aqui, o decoro desempenha um papel fundamental.

Nada disso quer dizer que a poesia parnasiana — mesmo visando à *enárgeia* — não tenha incorrido frequentemente na banalidade, sem conseguir escapar ao perigo do prosaísmo que sua rigidez versificatória e seu artificialismo linguístico impunham, isso para não falar da vulgaridade intelectual que caracterizava o senso-comum das elites brasileiras da época. É o que se verifica, por exemplo, no soneto “A vingança da porta”, de Alberto de Oliveira, no qual a gravidade do tom utilizado pelo autor nem chega perto de produzir o efeito trágico pretendido. A quase totalidade dos preceitos estéticos aos quais o parnasianismo obedecia já haviam se convertido em fórmulas automatizadas, resultando num academicismo estéril. O que realmente impressiona é que tantas vezes os mais proeminentes de nossos parnasianos tenham logrado atingir um alto grau de aproveitamento estético partindo de premissas tão restritivas.

Outro ponto interessante para o qual Barthes chama atenção a respeito da prosa realista é sua contemporaneidade em relação a um conhecimento historiográfico que se pretendia objetivo e ao surgimento de inovações que permitiam um registro documental da realidade: “(...) é lógico que o realismo literário tenha sido, com algumas décadas de diferença, contemporâneo do reinado da história ‘objetiva’, ao que se deve acrescentar o desenvolvimento atual das técnicas, obras e instituições fundamentadas na incessante necessidade de autenticar o ‘real’: a fotografia (testemunha bruta ‘do que estava presente’), a reportagem, as exposições de objetos antigos (o sucesso do *show* de Tutancâmon mostra-o bem), o turismo aos monumentos e lugares-históricos”³⁷. Ora, o que o discurso historiográfico moderno, a fotografia e a prosa realista buscam é uma representação da realidade desprovida de aura, categoria fundamental do pensamento de Walter Benjamin.

³⁶ COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 298.

³⁷ BARTHES, *op. cit.*, p. 188.

Benjamin define *aura* como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”³⁸. A aura de uma obra de arte é algo que nela aponta para além de si mesma; é a projeção de qualidades que existem fora dela, mas que se misturam a sua existência concreta aos olhos do espectador. Uma obra carrega atrás de si uma história material (relacionada a sua estrutura física) e social, que é a história de sua recepção e também de suas relações de propriedade; tal história constitui-se como uma tradição que se incorpora à obra, concedendo-lhe um valor de autenticidade, isto é, tornando-a um objeto singular, de caráter excepcional, cujas qualidades são intransferíveis. Para Benjamin, é possível resumir tudo isso no conceito de aura³⁹.

Ainda segundo o pensador alemão, a aura é uma reminiscência das origens religiosas da arte: “A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico (...)”⁴⁰. Nisso consistiria uma “existência parasitária” da arte em relação ao ritual. Partindo de tais pressupostos, Benjamin distingue dois tipos de valor que orientam a recepção de uma obra de arte: o *valor de culto* e o *valor de exposição*. O primeiro refere-se a uma reverência religiosa diante do objeto artístico, impondo uma contemplação respeitosa; o segundo relaciona-se ao alcance social da obra, a sua acessibilidade e à amplitude de suas possibilidades de recepção. A história da arte poderia ser lida como um confronto entre ambos, sendo que, quanto mais recuamos em direção às raízes da arte na magia, maior a predominância do valor de culto, ao passo que apenas na modernidade o valor de exposição começa a se emancipar, muito por conta do desenvolvimento de meios técnicos como a fotografia e o cinema⁴¹. A aura de uma obra está diretamente relacionada a seu valor de culto.

A diferença de uma fotografia para uma obra de arte tradicional é que, enquanto a recepção desta está atrelada a um objeto singular, com uma história própria, e só pode ocorrer em circunstâncias muito restritas (alto valor de culto), a fotografia pode ser fartamente

³⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas — Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 170.

³⁹ *Idem, ibidem*, pp. 167-8.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 171.

⁴¹ *Idem, ibidem*, pp. 172-3.

reproduzida e consumida em diversos contextos (alto valor de exposição). Já na reportagem, assim como na prosa realista, cria-se uma narração sobre o real que não pretende captar o acontecimento único, extraordinário, irrepetível, mas construir uma versão convincente da realidade, capaz de ser reconhecida por qualquer leitor e relacionada com sua vivência cotidiana. Mesmo o jornalismo mais sensacionalista, que explora fatos que escapam ao comum, depende dessa estrita verossimilhança para manter um mínimo de credibilidade: o acontecimento pode escapar do ordinário, porém o contexto espacial e temporal no qual ele está inserido deve se parecer com o nosso mundo. O que temos nos romances realistas e nos textos jornalísticos é um olhar desencantado sobre a realidade, que não produz aura.

Na poesia parnasiana, por outro lado, o que se procura representar é o momento único, o “aqui e agora” mágico, no qual todos os elementos sensíveis confluem na formação de uma imagem que gera deleite estético⁴². Nunca estamos apenas enxergando as coisas nessa poesia; nós as estamos contemplando. O poeta parnasiano é um perseguidor de imagens iridescentes e seu universo temático é um mundo coberto de aura, concebido segundo os princípios do idealismo empírico. Mas não se deve confundir *enárgeia* com aura, pois, na verdade, esta é um efeito daquela. Não é fortuito, portanto, que o parnasianismo se aproxime da arte acadêmica, descrevendo quadros, esculturas e objetos repletos de conotações históricas (como o vaso chinês de Alberto de Oliveira), consagrados repositórios de aura. Aliás, em “O leque”, o que temos é um elaborado processo de auratização de um objeto a princípio banal, que integra o contexto frívolo do mundanismo burguês.

É interessante que Benjamin classifique o esteticismo do século XIX — organizado com base na doutrina da arte pela arte e que teve no parnasianismo um de seus desdobramentos —, como uma reação ao esvaziamento do valor de culto das obras de arte graças ao surgimento de novos meios de reprodução de imagens: “(...) quando o advento da primeira técnica verdadeiramente revolucionária — a fotografia, contemporânea do início do socialismo — levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva”⁴³. Esse caráter reativo da poesia parnasiana fica nítido quando comparamos a natureza de suas imagens

⁴² Ivan Teixeira diz que os parnasianos procuram obter “momentos solenes da vida exterior”. TEIXEIRA, *op. cit.*, p. XXIII.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 171.

com a daquelas fornecidas pela prosa realista, tornando compreensível que tal poesia tenha encontrado nas figuras de estilo da poética e da retórica clássicas os meios formais para sua realização.

Flora Süssekind observa o mesmo caráter reativo na literatura brasileira da passagem do século XIX para o XX, principalmente em suas manifestações mais preciosistas (como é o caso do parnasianismo), insinuando uma auratização não das imagens, mas da linguagem. Segundo Süssekind, o avanço de meios técnicos de reprodução de imagens, que possibilitaram a existência de revistas ilustradas como a *Kosmos* (publicada pela primeira vez em 1904), induziu muitos escritores a temerem que a literatura se subordinasse às imagens publicadas, resultando — na prosa — numa “obsessão por um vocabulário rico, por uma redação enfática, ornamental, pela dramatização retórica do narrado. Como uma espécie de resistência pela ênfase, pela superornamentação e pelo preciosismo verbal frente ao privilégio crescente da ilustração”⁴⁴. Contudo, era a prosa jornalística, com sua linguagem simplificada e “objetiva”, que mais colocava em xeque o lugar da literatura na cultura brasileira: “É, então, a superornamentação uma das vias preferenciais de delimitação do lugar do ‘artístico’ e do homem de letras em meio ao espaço jornalístico”⁴⁵, o que passava por um elogio do caráter “artesanal” do trabalho literário contra a padronização da escrita na imprensa, ramo ligado à indústria.

A poesia parnasiana e a prosa realista, embora partilhassem um pendor para a objetividade e uma ênfase nos procedimentos descritivos, diferiam drasticamente no que diz respeito tanto à natureza de suas imagens quanto aos propósitos da descrição. O realismo aproximava-se de uma nova forma de enxergar o mundo urdida no desenvolvimento do capitalismo industrial, enquanto o parnasianismo procurava na história antiga e na mitologia pagã seus temas diletos, voltando-se a expedientes da poética e da retórica clássicas. Entretanto, isso não quer dizer que o parnasianismo estivesse desconectado das condições materiais de sua época, pois seus pressupostos estéticos só podem ser integralmente compreendidos contra o pano de fundo das inovações técnicas que ameaçavam o estatuto tradicional da arte e da literatura na sociedade europeia do século XIX.

De olho no voyeur

⁴⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 77.

O grande problema que este estudo se propõe é investigar o modo como o imperativo visual parnasiano, com suas peculiaridades estilísticas, ganha forma literária em contato com aquela matéria que a sociedade procura recobrir com o máximo de pudor: a sexualidade — ou seja: até que ponto os valores morais vigentes na sociedade interferem no anseio de tudo converter num radiante espetáculo? Eis o *nó formal* do erotismo parnasiano: oferecer uma imagem vívida do corpo feminino e das relações entre os sexos, a despeito de um decoro que se revela assaz restritivo, seja por conta de questões morais/sociais, seja pela subordinação a convenções estéticas pouco flexíveis. Em outras palavras, interessa averiguar a maneira como, no parnasianismo, a figura da mulher é configurada esteticamente como objeto de desejo e o eu lírico, como sujeito desejante.

Devido à natureza fanopeica da poesia parnasiana, é fácil supor que o erotismo assuma nela um caráter escopista, tanto na construção de uma perspectiva *voyeuse* — no que se refere ao ponto de vista que organiza os elementos visuais do poema — quanto na representação de situações de voyeurismo, como, por exemplo, na cena entre o deus Pã e a Náíade em “O leque”. Affonso Romano de Sant’anna, em seu estudo sobre o erotismo na poesia brasileira⁴⁶, foi quem primeiro analisou sistematicamente o caráter voyeurístico do parnasianismo, fazendo alusão ao expediente do *distanciamento*. De acordo com o crítico, o poeta parnasiano, num processo de autocensura (Sant’anna usa a categoria psicanalítica do recalque), lança mão de expedientes por meio dos quais procura restringir o teor erótico de seus poemas. Entre tais expedientes, está o distanciamento, descrito como uma “repetição dos verbos ‘ver’ e ‘olhar’”, no qual o sentido da visão substitui o corpo do eu lírico⁴⁷. No processo de representação à distância da figura feminina, posicionada além do alcance de um contato físico, estabelece-se o voyeurismo da poesia parnasiana, que “substitui a ação pela visão”⁴⁸. Nas palavras do próprio Sant’anna: “Como a junção dos amantes raramente ocorre, o que existe é um constante excitar-se através dos olhos, que passam a ser substitutos do corpo interdito”⁴⁹. Embora se esclareça que em alguns poemas parnasianos o *olhar* corresponda ao *comer* — levando adiante a tópica do canibalismo amoroso, que para o autor é central ao erotismo em nossa poesia —, prevalece a

⁴⁶ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 74.

⁴⁸ *Idem, ibidem*.

⁴⁹ *Idem, ibidem*.

compreensão do voyeurismo como sintoma de uma repressão na qual são impostos limites ao desejo: “Ver a mulher, aqui, vai ser uma atitude metonímica, pela qual o resto do corpo se ausenta da realidade”⁵⁰.

Seria ingênuo afirmar que a repressão não é uma poderosa força atuando no erotismo parnasiano. Entretanto, a análise de Sant’anna, ao focar a poesia erótica preferencialmente pelo prisma da interdição, acaba deixando de lado algumas importantes nuances, ainda que o analista frequentemente relativize alguns de seus juízos⁵¹. O distanciamento — ao instaurar o espaço necessário ao estabelecimento da perspectiva voyeurística — opera dentro da concepção do imperativo visual do parnasianismo, que, se elide a possibilidade do contato entre eu lírico e figura feminina, ao mesmo tempo força as fronteiras do que é estética e socialmente aceito na representação da mulher. Subsiste, no voyeurismo parnasiano, a tentação de mostrar sempre um pouco mais, sempre um pouco além do permitido. Para isso, é preciso que essa vontade imperiosa de ver conforme-se a uma linguagem depurada de qualquer traço de obscenidade, o que facultaria ao poeta sua investida no campo minado das fantasias. Esta pesquisa, portanto, levará em conta duas possibilidades: a adequação do imperativo visual às convenções estéticas classicistas e às regras da moralidade pública, resultando num erotismo legítimo e padronizado, ou o emprego, por parte dos quatro poetas aqui estudados (Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Francisca Júlia e Luiz Delfino), de estratégias cuja finalidade é burlar e até mesmo subverter as restrições que pesam sobre o imperativo visual, procurando oferecer uma imagem vívida de temas sexualmente sugestivos.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 76.

⁵¹ “Mas seria, a poesia parnasiana, só *ocultamento*? Evidentemente que não. Do lado complementar, ela é necessariamente *desvendamento*. Velar e desvelar, eis o jogo erótico exercitado ao extremo nas tensões eróticas e estéticas” (grifos do autor). SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 78.

SOB O ALVOR DO IMACULADO VÉU

O “medo do amor” na poesia romântica de Raimundo Correia

Para que possamos captar a especificidade do erotismo parnasiano em nossa poesia, é necessária uma incursão pelo lirismo amoroso romântico em sua vertente mais convencional, prestando atenção a seus motivos e tópicos recorrentes. No entanto, em vez de eleger como ponto de partida um autor mais representativo do romantismo brasileiro, optei pelo livro de estreia de Raimundo Correia, *Primeiros sonhos*, pois, além de não implicar num desvio drástico em relação a meu objeto de investigação (o que demandaria o manejo de uma bibliografia que talvez extrapolasse o escopo deste estudo), tal livro possui a vantagem de, como floração tardia da escola literária na qual se destacou Álvares de Azevedo, apresentar os lugares-comuns dessa escola já convertidos em clichês normatizados pela tradição local. Em *Primeiros sonhos*, encontramos uma reprodução mecânica das tópicas que caracterizavam o lirismo romântico, tornando sua leitura didática para quem esteja interessado na feição que o romantismo assumiu entre nós. Vamos à leitura do poema “Sempre eu”:

Há alguém, que te segue e em te seguir não se cansa,
Aos teus olhos oculto, e amando-te criança,
Vê um rastro celeste em cada passou teu;
E esse alguém, que delira e vive só de amar-te,
Esse alguém, que, febril, segue-te em toda parte,
Desculpa-me, sou eu.

Um dia no sofá dormias indolente,
E outro lábio roçou o lábio teu dormente,
De leve, e láteo e nu, teu seio estremeceu;
Sem corar, acordaste ao toque ardente e terno,
Supões, que foi, talvez, um ósculo materno...
Enganas-te, fui eu.

E quando, inda mais tarde, em dias bem distantes,
Tremerem de prazer teus olhos cintilantes
De noiva, sob o alvor do imaculado véu,
E um moço te disser depois na alcova: — “Eu posso
Beijar-te agora, és minha, eu amo-te!...” Esse moço
Quem sabe, serei eu...

A princípio, estamos diante de um jogo inocente por meio do qual o amor juvenil é celebrado. O eu lírico, tímido demais para se expor diante da amada, observa-a dormindo e,

num gesto de ousadia, furta-lhe um beijo. Aparentemente, a jovem nada tem a temer de seu indiscreto admirador, pois este projeta para o futuro, para depois das núpcias, a possibilidade do enlace amoroso; sua virgindade há de chegar intacta ao dia do casamento, pelo menos assim devaneia o eu lírico. Entretanto, tão logo refletimos um pouco, percebemos algo de indecoroso na figura desse perseguidor de moçoilas a esgueirar-se “febril” pelos cantos, espionando seu objeto de desejo; trata-se, evidentemente, de um *voyeur*.

O atrito entre uma sensualidade sub-reptícia e a idealização das relações amorosas, como no poema em foco, é um traço comum à maioria de nossos poetas românticos. Aliás, “Sempre eu” é um poema convencionalmente romântico, como todo o livro do qual faz parte. Vindo a público em 1879, *Primeiros sonhos* foi percebido como anacrônico pelo próprio Correia, que assim escreveu numa advertência ao final do volume: “Reconheço, [*sic*] que há neste meu primeiro trabalho literário composições ridiculamente contrárias ao espírito da época”. Não nos esqueçamos que, um ano antes, o romantismo fora alvo de ataque nas páginas do Diário do Rio de Janeiro, num episódio conhecido como Batalha do Parnaso, no qual detratores e defensores da referida escola literária digladiavam-se terçando versos no lugar de armas¹. No mesmo ano em que o livro de Correia foi publicado, Machado de Assis, em “A nova geração”, descreve o “ocaso” do romantismo nos seguintes termos: “(...) acho legítima explicação do desdém [pelo romantismo] dos novos poetas: eles abriram os olhos ao som de um lirismo pessoal, que salva as exceções, era a mais enervadora música possível, a mais trivial e chocha. A poesia subjetiva chegara efetivamente aos derradeiros limites da convenção, descera ao brinco pueril, a uma enfiada de coisas piegas e vulgares”². Embora Machado reconhecesse a importância do legado romântico, não podia ignorar seu esgotamento como fonte de inspiração à poesia que começava a se delinear.

É nesse contexto que *Primeiros sonhos* vem a lume, contendo todos os clichês que seriam de se esperar de um livro “ultrarromântico”, incluindo os defeitos que Machado aponta no “lirismo pessoal” de nosso romantismo tardio. Mário de Andrade enxerga justamente no “romantismo cor-de-rosa” desse primeiro livro a inclinação natural da sensibilidade de Correia, supostamente sufocada pela adesão posterior aos ditames parnasianos, e sentencia: “Se tivesse

¹ Manuel Bandeira menciona que a designação “parnasianismo” não está vinculada à Batalha do Parnaso. O termo, tomado de sua matriz na literatura francesa, teria sido publicamente utilizado pela primeira vez no Brasil em 1886, numa nota crítica de Alfredo de Souza a um livro de Francisco Lins. BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 98-100.

² ASSIS, Machado de. “A nova geração”. In: *Crítica literária*. São Paulo: Ed. Brasileira, 1959, pp. 181-2.

mais para o início do século, estou que daria em Casimiro de Abreu”³. A comparação faz sentido, pois a lira casimiriana (que entoava o “belo doce e meigo”) é o principal modelo de *Primeiros sonhos*. De fato, nos versos de estreia de Correia — plenos daquela “meiguice dengosa e chorona” acusada por Manuel Bandeira na poesia de nossos românticos⁴ —, não encontramos “o desespero amargo, a grandiloquência, nem as hipertrofias do sublime” que caracterizam certa vertente da obra de um Álvares de Azevedo, por exemplo⁵. Tanto que Correia, na abertura do livro, afirma que seus sonhos, embora não possuam as “vestes opulentas da musa civilizada” — referindo-se ao ímpeto retórico da poesia condoreira —, tampouco foram bafejados pelo “hálito corroente do mundo com suas dúvidas, seus sarcasmos e sua indiferença”, ou seja: estavam livres da ironia romântica, usualmente atrelada a uma visão pessimista da existência. Creio, no entanto, que Mário de Andrade equivoca-se ao enxergar no sentimentalismo de *Primeiros sonhos* o temperamento verdadeiro de Raimundo Correia, pois o que vemos em seu primeiro livro é a reprodução pouco original de um modelo que já se convertera, à época, em pura convenção.

Observa-se facilmente em *Primeiros sonhos* as tópicas que, de acordo com a leitura de Mário de Andrade sobre nosso romantismo (principalmente de sua segunda geração), constituem o complexo psicossocial do *medo do amor*. Na visão de Mário, o fato de muitos de nossos românticos terem morrido na mais tenra juventude resultou numa lírica amorosa que reflete a imaturidade desses poetas, sobretudo a inexperiência deles com o sexo⁶. Como consequência, teríamos uma poesia em que, de um lado, o eu lírico expressa insegurança em relação a seus desejos e ao objeto ao qual estes se dirigem, demonstrando angústia com a possibilidade do ato sexual; do outro, uma idealização da mulher, apresentada em termos quase exclusivamente espirituais, enfatizando-se obsessivamente sua pureza — isto quando ela não se torna alvo de repulsa por conta de uma excessiva carnalidade, na figura da prostituta⁷. O exemplo máximo de tal tendência em nossa literatura seria Álvares de Azevedo, em cuja obra presenciariamos uma “falta de objetividade das suas frases sobre o amor”, assim como uma

³ ANDRADE, Mario de. “Mestres do passado”. In: BRITO, Mário da Silva. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 268.

⁴ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 100.

⁵⁵ CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 509.

⁶ ANDRADE, Mario. “Amor e medo”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, pp. 199-200.

⁷ *Idem, ibidem*, pp. 201-4.

“vagueza com o que o rapaz trata do amor” e a “desarrazoada, irritada repugnância com que julga a parte sexual do amor”⁸.

Ao longo de todo *Primeiros sonhos*, deparamos com aquilo que Mário de Andrade chama de *prestígio romântico da mulher*, a representação da figura feminina como uma “criação absolutamente sublime, divina e... inconsútil”⁹, o que se verifica na maneira como ela costuma ser evocada: “Nos versos, a mulher vira *anjo*, *virgem*, *criança*, *visão*, denominações que a excluem da sua plenitude feminina”¹⁰ (grifos do autor); percebe-se, por meio de tais designativos, uma tentativa de suprimir qualquer componente erótico do corpo feminino, negando-lhe a dimensão sexual. É o que vemos em “Sempre eu”, no qual a amada, descrita como “criança” logo no segundo verso, manteria sua virgindade intacta até o dia do casamento. Para ficar em apenas mais um exemplo, citemos o poema “Paixão”, que, em sua artificialidade convencional, chega a mencionar a “longa e lustrosa cabeleira d’ébano” da mulher (no quinto verso), apenas para que esta reapareça, na décima estrofe, como uma “miragem loura”. Pois bem, nele encontramos não só esta expressão — “*miragem* loura” — (sendo “*miragem*” uma variante de “visão”), como ainda “*fronte angélica*”, “*semblante de criança*” e, no décimo nono verso, “*virgem*” empregado como vocativo, apresentando todos os casos enumerados por Mário de Andrade.

Voltando a “Sempre eu”, constatamos a utilização de mais uma tópica relacionada ao medo de amar descrito pelo autor de *Macunaíma*: a imagem da *virgem adormecida*, diante da qual o “poeta pode gosar [*sic*] o seu amor, junto (...) e ao mesmo tempo sozinho, fugindo dos pavores que o perseguem”¹¹. Na poesia de nossos românticos, a cena do eu lírico que assiste ao sono de sua amada — uma virgem — aparece sistematicamente, impondo-se como motivo de valor paradigmático. Devido a sua recorrência na poesia de Álvares de Azevedo, Mário atribui a ele a criação de tal imagem, embora reconheça uma possível dívida em relação à obra de Alfred de Musset, de quem Azevedo traduziu a peça *Rolla*¹². Diante da mulher dormindo, o eu

⁸ *Idem, ibidem*, p. 202.

⁹ *Idem, ibidem*.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 201.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 225.

¹² Eugênio Gomes observa: “(...) Mário de Andrade absteve-se de verificar as relações do tema com os românticos estrangeiros que, não sendo diferenciados ou sexualmente indiferentes, celebraram repetidas vezes as mulheres adormecidas. Musset e Byron estavam igualmente nessa linha, e não se pode afirmar razoavelmente que nenhum deles tivesse medo de amar ou de mulher... Que Álvares de Azevedo seguiu as mesmas pegadas, menos por impulso psicológico do que por mimetismo, é coisa fora de dúvida para quem examinar cuidadosamente o tema em suas poesias”. GOMES, Eugênio. “Álvares de Azevedo”. In: *Prata da casa: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1953, p. 16.

lírico pode desfrutar a presença da virgem e admirar sua beleza, ao mesmo tempo em que a ansiedade com o sexo oposto é mitigada. Em “Sempre eu”, no entanto, o eu lírico, mais ousado que o habitual, arrisca perturbar o sono da bela adormecida dando-lhe um ardente e fraternal beijo. Digno de nota, também, é o poema “Quimera”, no qual a mulher que dorme em meio às rosas revela-se, ao final, uma “gentil visão” que desaparece diante dos olhos do eu lírico, fundindo a tópica da virgem adormecida com a imagem da mulher-miragem.

Entretanto, é preciso cuidado ao considerarmos as ideias de Mário de Andrade como chave de leitura do sentimentalismo romântico. Dispondo-se a utilizar pioneiramente o instrumental psicanalítico na interpretação de nosso romantismo, Mário acaba incorrendo numa abordagem biográfica que ignora o estatuto ficcional da obra literária, assim como sua dimensão convencional, chegando a atribuir algumas características da poesia de Álvares de Azevedo a uma homossexualidade latente e a um vínculo emocional incestuoso com a mãe e a irmã, resultante de um conflito edípico mal resolvido¹³. O ensaio de Mário de Andrade, dessa maneira, insere-se numa corrente de estudos calcada nas circunstâncias biográficas da obra de Álvares de Azevedo, corrente, essa, que de forma geral e durante muito tempo deu a tônica da análise de tal obra¹⁴. Vale a pena abordar sucintamente dois estudos que propõem a consideração do medo de amar sob novos aspectos, rompendo com a tendência biográfica de leitura da poesia de Álvares de Azevedo, que toma o discurso literário como expressão fidedigna da vida psíquica do autor e confunde a pessoa deste com o eu esteticamente configurado na obra.

Cilaine Alves, demonstrando como a poesia de Álvares de Azevedo adéqua-se às tendências gerais do romantismo europeu, aponta que a idealização da mulher na obra azevediana obedece ao arquétipo do Eterno Feminino, de modo que a não consumação do amor físico corresponderia, em *Lira dos vinte anos*, a uma ânsia pelo absoluto que não pode ser saciada nesta vida: “O embate entre a realidade cotidiana e a idealização do infinito propicia, então, na obra de Álvares de Azevedo, a adoção do amor irrealizado como uma possibilidade de transcendência, sendo que figuras femininas tais como a donzela virgem e angelical são a personificação, nesse projeto, desse ideal”¹⁵. A idealização da mulher ocorreria, portanto, na

¹³ ANDRADE, *op. cit.*, pp. 217-29.

¹⁴ Para uma descrição extensiva da tradição biográfica de leitura da obra de Álvares de Azevedo, cf. ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998, pp. 29-68.

¹⁵ ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998, p. 86.

medida em que a mulher simbolizasse o Ideal — “Nesse contexto, a figura feminina ideal, a virgem, encarna a condição espiritual à qual o poeta aspira ascender”¹⁶. No estudo de Cilaine Alves, vemos que o amor, em Álvares de Azevedo, é um desdobramento do desejo de transcender a existência em sua dimensão material, seguindo de perto as formulações de Denis de Rougemont em seu clássico estudo a respeito das origens do conceito de amor no ocidente¹⁷.

Já Vagner Camilo, partindo da leitura de Antonio Candido que aponta a figura do adolescente como vetor na elaboração da matéria poética em Álvares de Azevedo¹⁸, procura mostrar tal figura não como a transposição imediata da experiência do poeta em sua obra (como pretendia Mário de Andrade), mas como um “*mito romântico, literariamente construído*, como foi o *índio* para a primeira geração [do romantismo brasileiro]”¹⁹ (grifos do autor). Para tanto, Camilo investiga o desenvolvimento do mito do adolescente no romantismo europeu, sem deixar de relacioná-lo a suas raízes na tradição literária — como na herança da poesia anacreônica e na tópica latina do *puer senex* — ou de analisar o significado adquirido por ele no contexto do Brasil do Segundo Reinado, no qual há uma mudança do perfil da elite brasileira (anteriormente representada pelo patriarca das oligarquias rurais, depois substituído pelo jovem bacharel de sobrecasaca, típico figurino burguês). O estudo possui o mérito de mostrar o estatuto adolescente do sujeito ficcional da obra de Álvares de Azevedo como uma convenção literária — que, entretanto, adquire um significado diferenciado em nossas circunstâncias sociais — e não mais como uma projeção das fantasias neuróticas do autor.

Seguindo na trilha aberta por esses dois estudos, proponho-me investigar as tópicas do erotismo romântico em nossa poesia de acordo com suas origens na tradição literária, assim como o modo pelo qual essas tópicas expressam, uma vez inseridas na realidade brasileira, um conteúdo ideológico específico.

A genealogia do adolescente enamorado e da virgem adormecida

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 85.

¹⁷ Estou me referindo, é claro, a *O amor no Ocidente*.

¹⁸ CANDIDO, *op. cit.*, pp. 493-4.

¹⁹ CAMILO, Vagner. “Álvares de Azevedo, o *Fausto* e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do Segundo Reinado”. *Itinerários*, Araraquara, nº 33, p. 73, jul./dez. 2011.

O poema “Sempre eu”, como vimos, enquadra-se perfeitamente na descrição que Mário de Andrade faz do “medo do amor” da poesia romântica. Encontramos nele a figura de um eu lírico tímido que hesita diante de sua amada, destacando-se a pureza da mulher, qualidade que se revela o principal foco de interesse do eu lírico. Por trás de tudo, subsiste uma relutância com os aspectos sexuais do sentimento amoroso. Esse esquema, embora caracteristicamente romântico, encontra paralelo na poesia neoclássica e até mesmo antes disso — estou me referindo à noção de *cortesia culposa* que tem origem na poesia de Francesco Petrarca, o grande modelo da lírica europeia desde o final do século XV até o século XVIII.

Dos autores do humanismo itálico, que reelaboraram a herança do trovadorismo provençal, certamente foi Petrarca o que mais influência exerceu sobre as gerações posteriores. Em sua lírica, temos um conflito entre o código do amor cortês, caracterizado por uma sensualidade regulada pelas normas de sociabilidade aristocráticas, e uma consciência religiosa formada a partir da leitura de Santo Agostinho, sobretudo de suas *Confissões*, na qual o poeta teria encontrado o tom mais pessoal (ainda que retórico) que distingue sua lírica da dos demais escritores humanistas. O tom da lírica petrarquiana é confessional; nela, o desejo erótico dirigido a Laura, sua musa inspiradora, recobre-se de culpa cristã, dando origem àquilo o que Luís André Nepomuceno define como “cortesia culposa”. Segundo essa definição, o que encontramos no *Canzoniere* de Petrarca é uma poesia em que o interesse físico pela amada é vivido, na consciência cindida do eu lírico, como uma violação da castidade inerente ao verdadeiro amor e uma profanação da natureza sublime da mulher — o desejo sexual persiste, mas é antes fonte de angústia que de enlevo²⁰. Não é difícil enxergar, em traços gerais, uma semelhança entre essa cortesia culposa e o medo de amar descrito por Mário de Andrade, uma vez que, em ambos, há uma sublimação do sentimento amoroso, diante da qual a sexualidade é envolta em desprezo e até mesmo em pavor.

A cortesia culposa da poesia petrarquiana é constituída por duas figuras: o *poeta tímido* e a *musa desnuda*. A primeira refere-se ao eu lírico que, sabedor de que o abandono a seus impulsos significaria uma ruptura com os valores nos quais se baseiam suas crenças pessoais e a ordem social, vacila diante do ser amado. Nepomuceno recorda que a raiz etimológica da palavra “tímido” é o verbo latino “*timere*”, que significa “temer”; portanto, o poeta tímido é aquele que teme não apenas a rejeição, mas também — e principalmente — as consequências morais da consumação de seu desejo; trata-se de um estado de espírito indissociável do

²⁰ NEPOMUCENO, Luís André. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume; Patos de Minas: Unipam, 2002, p. 63-6.

sentimento cristão de culpa. O *voyeur* de “Sempre eu”, que representa o tipo do adolescente enamorado na cena romântica da donzela adormecida, também é tímido nas duas acepções do termo: por não ter coragem de expor seus sentimentos à amada e por temer conspurcar-lhe a pureza.

A segunda figura, por sua vez — a musa desnuda —, faz referência ao poema LII do *Canzoniere* de Petrarca, um madrigal. Nesse poema, o eu lírico, remetendo-se à narrativa mitológica contida no livro III das *Metamorfoses* de Ovídio, afirma que nem o caçador Actéon, ao deparar com Diana banhando-se, sentiu mais prazer do que ele próprio ao contemplar sua amada Laura — no papel de uma rústica pastorinha — lavando o véu que lhe cobria a cabeça:

Non al suo amante piú Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch’a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch’a l’aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand’egli arde ’l cielo,
tutto tremar d’un amoroso gielo.²¹

Vemos, portanto, que a nudez aludida, conforme a leitura de Nepomuceno, é simbólica, sugerida por comparação à história da mitologia greco-latina. Um tanto paradoxalmente, o intérprete descreve tal nudez simbólica da seguinte maneira: “(...) a nudez é a reminiscência de um código de polidez que não deve ser transgredido, é o objeto sagradamente instituído por um sistema de valores, é a referência moral que torna o poeta tímido cortês e culposos”²². Em suma, a nudez representa o fascínio exercido pela amada sobre o eu lírico, inspirando-lhe um temor quase religioso e impondo-lhe uma conduta moralmente irretocável, baseada no refreamento de seus instintos.

O que Nepomuceno acaba por não dizer é que o cabelo de Laura, mencionado de maneira circunstancial, parece corresponder à nudez de Diana, pois deduzimos que, se a pastora

²¹ PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Tradução José Clemente Pozenato. Edição bilíngue. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 114. Na tradução de Pozenato: “Não deu Diana ao amado aquele dia/ maior prazer quando ele toda nua/ a contemplou em meio à água fria, // que a mim a pastorinha alpestre e crua/ quando lavava seu gracioso véu/ que da aura esconde a loura fronte sua:// de tal modo que, mesmo ardendo o céu,/ em frio de amor meu coração tremeu”.

²² NEPOMUCENO, *op. cit.*, pp. 64-5.

está a lavar o véu, seus cabelos estão à mostra, um elemento fetichista repleto de implicações eróticas. O fato de a erotização dos cabelos femininos estar implícita no poema, já que o foco recai sobre a lavagem do véu, sinaliza os inúmeros recalques que constituem a timidez do eu lírico petrarquiano (o que é a imagem do véu senão uma metáfora dos interditos que envolvem a sexualidade?). Portanto, não há apenas uma nudez simbólica, mas também uma nudez por deslocamento e metonímica. Assim, entendemos melhor a nudez paradoxalmente descrita por Nepomuceno que, em vez de atíçar os sentidos, adestram-nos: sendo vislumbrada apenas parcialmente através de uma parte do corpo, a nudez, como promessa de uma aparição integral — que perturbaria os valores morais da ordem vigente —, inspira receio e temor ao eu lírico. Por meio da exposição de uma parte do corpo feminino, o poeta flerta perigosamente com os limites da decência.

A relação entre a figura da musa desnuda e as circunstâncias representadas em “Sempre eu” é perceptível. A virgem adormecida do romantismo encena a mesma situação de vulnerabilidade que a donzela surpreendida ao banho (não nos esqueçamos que Diana é uma deusa que se mantém virgem), mas retirada do âmbito das referências clássicas e transposta ao espaço da privacidade burguesa. No poema de Raimundo Correia, o seio “láteo e nu” (friso aqui o “nu”) da virgem é o elemento que antecipa a nudez na imaginação do eu lírico, um elemento cheio de conotações edipianas, remetendo ao seio materno e ao universo do prazer oral. Não é à toa que o poema se resolva num beijo, significativamente confundido com um “ósculo materno”.

Como tenho me esforçado em demonstrar, o amor romântico, da maneira como ele se configura no medo do amor, parece uma atualização da cortesia culposa da poesia petrarquiana no imaginário burguês do século XIX. Contudo, para sustentar minha hipótese, não precisamos supor uma leitura sistemática da obra de Petrarca durante o romantismo. Sabe-se que, a partir da lírica petrarquiana, uma série de tópicos, tropos e estilemas erigiu-se em modelo literário de grande prestígio ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, ajudando a construir a compreensão do gênero lírico na modernidade; a esse fenômeno cultural, que encontrou na sociedade de corte do Antigo Regime as condições ideológicas de seu desenvolvimento, damos o nome de *petrarquismo*²³. Não é exagero afirmar que Petrarca foi a principal referência para os poetas europeus durante nada menos do que três séculos, como assevera o exame da obra de nomes como Camões, Góngora, Quevedo, Ronsard, Shakespeare, entre outros não menos ilustres.

²³ *Idem, ibidem*, p. 67-81.

Conforme Nepomuceno descreve, o petrarquismo (assim como sua negação deliberada, o antipetrarquismo) foi também um importante fator na constituição da poesia árcade brasileira.

Luís André Nepomuceno considera que há uma descontinuidade entre o petrarquismo, manifestação estética do ambiente ideológico da aristocracia no Antigo Regime, e a literatura do século XIX, vinculada à ascensão da burguesia como classe dominante²⁴. Entretanto, tal perspectiva ignora a permanência de discursos que, alimentando o imaginário coletivo, procuravam definir o papel dos dois sexos na sociedade (discursos que estão na raiz da poesia petrarquiana e de sua cortesia culposa). Tanto no petrarquismo quanto no lirismo romântico, verifica-se uma idealização da mulher, que, depurada de seus aspectos sexuais, é alçada a uma posição axiologicamente superior em relação a seu amante, instituindo um culto profano da figura feminina que inclui doses variáveis de sofrimento amoroso. A origem desse esquema remonta, pelo menos, ao nascimento do amor cortês no século XII, noção que tem por princípio a ideia de *vassalagem amorosa*, desenvolvida no âmbito do trovadorismo provençal²⁵.

A lírica trovadoresca desenvolveu-se no final do século XI, em Provença (sul do atual território francês, região occitânica), e daí se espalhou para o restante da Europa. Tendo florescido nas cortes provençais num período de relativa prosperidade, tornou-se a expressão literária de uma sociedade e de uma cultura requintadas, desmanteladas no decorrer da Cruzada Albigense (expedição belicosa dirigida contra os cátaros entre 1209 e 1244, que possibilitou a integração da região aos domínios da monarquia francesa). Tal é o contexto histórico do surgimento da vassalagem amorosa, descrita por Denis de Rougemont nos seguintes termos: “O poeta conquista a sua *dama* pela beleza de sua homenagem musical. Jura-lhe, de joelhos, uma eterna fidelidade, como se faz a um suserano. Como garantia de amor, a dama dava ao seu

²⁴ “Com a queda da sociedade de corte e a ascensão de um ideal burguês no final do séc. XVIII, caem também de vez os valores que se ligam ao cortesão. Petrarca não será mais um modelo a ser copiado, mas apenas uma referência histórico-literária eventualmente tida como ponto de partida para poetas modernos”. NEPOMUCENO, Luís André. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume; Patos de Minas: Unipam, 2002, p. 81.

²⁵ Na elegia erótica romana, de autores como Propércio e Tibulo, já encontramos um eu lírico que se apresenta como escravo da mulher querida, resultando numa relação baseada no sofrimento; as semelhanças, no entanto, param por aí. Em primeiro lugar, não se trata, a amada, de uma figura ideal, mas de uma mulher de vida irregular, geralmente cortesã ou liberta (ex-escrava). Em segundo lugar, a paixão — como força que acomete o sujeito, roubando-lhe o domínio de si — era vista na sociedade romana como uma condição indigna a um indivíduo da classe senhorial. Portanto, subjazia à situação amorosa uma intenção humorística, em que o homem refém dos caprichos de uma mulher de baixa extração social cobre-se de ridículo aos olhos do público. Cf. VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana; o amor, a poesia e o Ocidente*. Tradução Milton Meira Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985, *passim*.

poeta-paladino um anel de ouro, ordenando-lhe que se erguesse e depondo-lhe um beijo na fronte”²⁶ (grifo do autor); o trovador apresentava-se como servo de sua dama.

O que chama a atenção nesse arranjo é a subversão que ele aparentemente representa dos papéis atribuídos aos sexos na sociedade medieval, uma sociedade patriarcal que encontrava no discurso misógino do cristianismo seu fomento ideológico. Várias foram as tentativas de explicar a situação diferenciada que, na lírica trovadoresca, a figura feminina assumia em relação a suas representações no imaginário da Idade Média. Para Denis de Rougemont, por exemplo, o que tínhamos na poesia occitânica era uma codificação das concepções teológicas do catarismo — heresia de caráter maniqueísta —, na qual o amor do eu lírico por sua dama simbolizava a aspiração da alma a sua reintegração ao plano espiritual. A figura feminina seria, portanto, um símbolo da transcendência, por isso sua representação literária pouco ou nada teria a ver com as reais condições da mulher na sociedade²⁷. Já segundo Jean Markale, o que se vê na lírica de Provença é a emergência de elementos de um substrato cultural pagão, especificamente céltico, relacionados a uma religião de raízes matriarcais. Assim, a dama do amor cortês seria a atualização da imagem da “deusa-mãe”, que encontra correspondente em várias culturas ao redor do mundo e de diferentes épocas, o que também estaria por trás da ascensão do culto medieval à Virgem Maria, sugestivamente nomeada *Theotokos* (“Mãe de Deus”)²⁸.

A despeito das polêmicas que cercam as origens da lírica provençal (incluindo, ainda, a hipótese de uma influência da poesia árabe, assim como a de uma revivescência da filosofia platônica no período²⁹), o que se destaca nas mais diversas interpretações é o apontamento de uma idealização da figura feminina, sobrepondo-se a qualquer consideração da mulher como ente concreto. Howard Bloch relaciona isso a uma *essencialização da mulher* no cristianismo. Segundo ele, a cultura ocidental caracterizou-se desde os primeiros séculos da era cristã por um discurso que procurava abstrair as mulheres de sua dimensão empírica, diluindo suas especificidades em definições genéricas e de validade pretensamente universal. Em outras palavras, tratava-se de subordinar a individualidade delas a uma essência natural e imutável, o

²⁶ ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Tradução Anna Hatherly. Lisboa: Vega, 1989, p. 65.

²⁷ *Idem, ibidem*, pp. 64-81.

²⁸ MARKALE, Jean. *L'amour courtois ou le couple infernal*. Paris: Imago, 1987, pp. 16-22.

²⁹ Cf. SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê, 2009, pp. 29-34.

que, na prática, significava excluir a mulher do âmbito da história e impor-lhe restrições quanto a seu lugar na sociedade³⁰.

Dos escritos patrísticos à literatura antimatrimonial da Idade Média, a essencialização da mulher ocorria no sentido de associá-la ao simbólico, ao corporal e ao estético, em suma, a tudo o que fosse considerado derivado e acessório segundo a mentalidade em vigor. Assim, a mulher, por estar relacionada ao material e ao corpóreo, era frequentemente considerada fonte de tentação e a origem do pecado. Numa sociedade fundada ideologicamente sobre o cristianismo e que tinha a ascese como ideal de vida, a vinculação da mulher à carne era a justificativa de seu *status* social inferior, que refletiria uma natureza igualmente inferior e secundária (a desqualificação social da mulher acompanhava uma hierarquia de valores na qual os homens eram relacionados ao que há de mais elevado, e as mulheres, ao de mais baixo). Para essa visão de mundo, a virgindade feminina tornou-se uma obsessão, pois a mulher poderia livrar-se dos estigmas atribuídos a ela somente abdicando da própria sexualidade, seja abraçando a vida religiosa, seja exercendo o ascetismo em seu dia a dia. Dessa maneira, a mulher tinha diante de si dois modelos exclusivos de conduta: a pecadora Eva ou a Virgem Maria. A poesia dos trovadores occitânicos marca, portanto, uma inflexão na história do discurso misógino ocidental: de uma depreciação da figura feminina, passe-se a sua adoração, e o homem apresenta-se como um vassalo diante de sua dama, assumindo uma atitude submissa. A mulher torna-se um ser perfeito, em tudo superior a seu amante. Dessa maneira, os provençais operam uma secularização das virtudes ligadas à vida religiosa, instituindo um culto profano da beleza feminina. Passa a não ser mais necessário que a mulher abandone o mundo, o círculo de suas relações sociais, para estar além da realidade ordinária. Sua própria natureza é encarada, a partir de então, como sendo de uma qualidade outra, mais elevada e sublime; temos aqui a origem histórica daquilo que Mário de Andrade chamou de “prestígio romântico da mulher”.

Por muito tempo, pensou-se tal mudança na representação da figura feminina como uma ruptura com o machismo vigente na cultura ocidental. Entretanto, o ganho interpretativo de Howard Bloch foi demonstrar que a idealização da figura feminina na poesia trovadoresca está subordinada ao princípio de apagamento da identidade pessoal das mulheres, da dissolução destas numa categoria supostamente universal que lhes sequestra a individualidade. Convertendo-se a mulher em categoria (isto é, sujeitando-a a uma definição totalizante de sua natureza), possibilita-se a naturalização dos preconceitos que justificavam seu alijamento do

³⁰ BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, *passim*.

papel de agente histórico e sua exclusão das posições sociais de comando. Mais do que isso: o requisito para a sublimação da mulher é sua absoluta adequação ao discurso produzido sobre ela, o mesmo discurso que pretende definir de maneira indutiva sua natureza e lhe prescrever um ideal repressivo de comportamento. A mulher ideal, afinal, é a mulher incorpórea e alheia à própria sexualidade.

Ainda de acordo com Bloch, a inversão de polaridades no interior da concepção essencialista da mulher (de sua depreciação à idealização) deve-se a razões históricas que não convém esmiuçar aqui, mas que podem sucintamente ser descritas como a reação de uma sociedade patriarcal a um ambiente jurídico, feito o de Provença no século XII, relativamente mais favorável às mulheres, inclusive no que se refere à gerência do patrimônio familiar: “Enquanto a mulher foi uma propriedade da qual se podia dispor, ela foi depreciada de acordo com as noções misóginas aceitas do feminino como agente de todo o mal; mas assim que a mulher tornou-se capaz de dispor — e, mais especificamente, de dispor de propriedades — ela foi idealizada nos termos do amor cortês”³¹. Ou seja: o amor cortês, com seus lugares-comuns ligados à vassalagem amorosa e à idealização da mulher, não se contrapunha ao discurso explicitamente misógino que vigorava na sociedade medieval; era ele, na verdade, “inteiramente análogo ao [discurso] desenvolvido nos primeiros séculos de nossa era pelos Padres da Igreja”³².

No campo da literatura, sobretudo (mas não exclusivamente) no gênero lírico, o processo de essencialização levou a uma crescente sublimação da imagem da mulher, aprofundada significativamente nos desdobramentos da poesia trovadoresca. Tão logo houve o desmantelamento da civilização occitânica, o legado poético de Provença foi apropriado por uma poesia calcada nos valores cristãos, como ilustra o caso do trovador Guilhem de Montanhagol, que, procurando adaptar as canções de amor às exigências do poder religioso, introduziu em sua lírica as noções de castidade e recompensa³³. Verifica-se, a partir de então, uma confluência da poesia lírico-amorosa com o culto mariano da poesia religiosa da época³⁴. Mas não parou por aí. A maioria dos especialistas concorda que o amor cortês occitânico não

³¹ *Idem, ibidem*, p. 237.

³² *Idem, ibidem*.

³³ SPINA, *op. cit.*, p. 20.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 21.

descartava a possibilidade da relação sexual³⁵; por meio dele, o que se buscava era a adequação da sexualidade a um conjunto de rígidos preceitos, vinculados às regras de sociabilidade da aristocracia europeia durante os estertores do feudalismo e o período de formação das monarquias nacionais. Ao contrário disso, os poetas itálicos do *dolce stil novo*, herdeiros diretos dos trovadores provençais, caracterizavam-se por um lirismo mais espiritualizado, assim descrito por Luís André Nepomuceno: “Do amor cortês propriamente dito, os *stilnovistas*, por exemplo, herdaram apenas o refinamento dos gestos, o requinte do louvor e o código de polidez aristocrático, optando muito mais por uma poesia religiosa, de repúdio da paixão erótica e de promoção da mulher angelizada”³⁶. Poetas como Dante, Guido Cavalcanti e Guinizzelli teriam operado “uma sublimação religiosa da mulher transformada em anjo”³⁷, assumindo a imagem da Virgem Maria como arquétipo literário da mulher amada. Aqui, encontramos-nos a meio caminho entre a dama do amor cortês e a virgem romântica.

Apesar da dissipação do substrato ideológico que, segundo Nepomuceno, servia de fundamento ao amor cortês, a imagem angelical da mulher continuava bastante viva no século XIX, o “século burguês” por excelência, e isso não apenas na literatura. Um debate recorrente na época girava em torno da extensão e da natureza do desejo da mulher. No senso comum, nutrido por uma série de discursos que gozavam de prestígio social (como o discurso médico, o religioso e o pedagógico), acreditava-se que o apetite sexual nas mulheres era menos intenso do que nos homens, o que demonstra uma ansiedade em salvaguardar a aura de respeitabilidade com a qual os homens burgueses procuravam recobrir mães, filhas e esposas de sua classe. Em meados da década de 1850, William Alcott, médico e reformador educacional norte-americano, chegou a afirmar que a maioria das mulheres ocupava uma “esfera apenas ligeiramente abaixo da perfeição angelical”³⁸, reiterando a redução da mulher a uma natureza que tem por base a prescrição de um comportamento repressivo. Para insistir nas imagens angelicais, cabe

³⁵ Por exemplo, Markale: “(...) l’amour courtois, bien que nettement transcendantal, bien que lié de multiples façons à l’amour mystique, bien que, dans de nombreux cas, parfaitement ‘platonique’, est irrémédiablement charnel en même temps que spirituel (...)”. MARKALE, 1987, p. 67. Ou, ainda, Rougemont: “(...) os amantes estão ligados pelas leis da *cortesia*: o segredo, a paciência, a ‘mesura’ que não é totalmente sinônimo de castidade, mas antes de contentação...”. ROUGEMONT, 1989, p. 65.

³⁶ NEPOMUCENO, Luís André. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume; Patos de Minas: Unipam, 2002, p. 56.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 57.

³⁸ ALCOTT *apud* GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Tradução Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 118.

menção a expressão “anjo da casa” cunhada por Martin Tupper³⁹, ou ainda sua variante “anjo do lar”, que se tornou um verdadeiro chavão da época ao se referir à mulher burguesa.

Vemos que na imagem da virgem romântica persiste o processo de essencialização da mulher, configurado literariamente na poesia do século XII, comprovando que, a despeito das primeiras manifestações do processo de emancipação feminina no século XIX, as condições objetivas que sustentavam o machismo institucionalizado mantinham-se de pé. Enfim, entre a Beatriz de Dante, versão seráfica das damas da poesia provençal, e a Mater Gloriosa de Goethe parece não haver uma ruptura ideológica significativa. Refiro-me à última cena da segunda parte de *Fausto*, na qual assistimos à ascensão da alma do protagonista pelo interior da montanha que representa o caminho da redenção⁴⁰. Em tal cena, Mater Gloriosa — a Virgem Maria — representa o *Eterno Feminino*, força que eleva o ser humano à Graça e alegoria da Misericórdia de Deus. Essa força recebe uma representação feminina, posto que a generosidade é considerada um atributo maternal (e, consequentemente, feminino), o que está de acordo com a ideia de Howard Bloch sobre a conversão da feminilidade em essência, oferecendo-nos o que talvez seja o caso mais extremo dessa conversão na literatura: a natureza feminina promovida a princípio transcendente que integra a própria substância divina, como a Sofia dos antigos gnósticos. É possível pensar em Helena de Troia, no terceiro ato, também como uma alegoria do mesmo princípio, mas na condição de amante ideal⁴¹. Nesse caso, Helena cumpriria a função da prostituta sagrada, como Markale define, de unir o humano com o divino por meio de uma relação hierogâmica, de um casamento sagrado⁴², atribuindo ao ato sexual um caráter simbólico e reduzindo, assim, sua inerente carnalidade⁴³. Não é fortuito, portanto, que Rougemont mencione um “evidente renascimento do tema cortês — portanto do amor recíproco infeliz — em todos os românticos alemães sem exceção”⁴⁴.

³⁹ HOBBSBAWN, Eric J. *A era do capital — 1848-1875*. Tradução Luciano Costa Neto. 15ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 360.

⁴⁰ GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia — segunda parte*. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2011, pp. 625-52.

⁴¹ *Idem, ibidem*, pp. 339-457

⁴² MARKALE, *op. cit.*, pp. 161-90.

⁴³ Da relação entre Helena e Fausto, resulta o nascimento de Eufóron, que, como observa Marcus Vinicius Mazzari em seu comentário à última cena do terceiro ato (“No bosque frondoso”), trata-se de uma alegoria da poesia, o que nos dá a ideia da alta conta na qual Goethe tinha a atividade poética: como confluência das faculdades humanas com o transcendente. GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia — segunda parte*. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2011, pp. 419-20.

⁴⁴ ROUGEMONT, *op. cit.*, p. 197.

Uma época de nervosismo

Para compreender o amor romântico, é preciso pensá-lo inserido em seu ambiente cultural, marcado pela consolidação da burguesia como classe dominante, fenômeno responsável pelo estabelecimento de um novo modelo de moralidade que caracterizou a *era vitoriana* (período referente ao reinado da rainha Vitória na Inglaterra, de 1837 a 1901). A moralidade vitoriana, burguesa por excelência e centrada na unidade familiar, costuma ser descrita como excessivamente rígida; o homem vitoriano distinguir-se-ia por um elevado senso de discrição e privacidade, fazendo do decoro a regra elementar do jogo social. Na esteira dos estudos de Michel Foucault, esse caráter puritano da era vitoriana tem sido contestado. Para o autor francês, o que houve no período foi uma explosão discursiva sobre o sexo, que passava a receber uma atenção inédita de diversas instituições. Entretanto, isso não significava maior liberdade sexual, e sim uma tentativa cada vez mais abrangente e especializada de submeter o sexo ao controle de inúmeras instâncias, tecendo uma rede de discursos que, a propósito de delinear os contornos de uma sexualidade “normal”, estendia os domínios das práticas sexuais desviantes, que se tornavam objeto de exame de um complexo discursivo de natureza científica⁴⁵.

Peter Gay, baseando-se em depoimentos pessoais colhidos em diários e correspondências da época, demonstra que é falsa a imagem do burguês vitoriano como alguém que apenas considera respeitável o sexo conjugal praticado com finalidade reprodutiva. Segundo o historiador, é possível deduzir das fontes consultadas que os casamentos burgueses estavam abertos a uma dose significativa de gratificação sexual, assim como, em determinados meios, alguma experimentação entre os amantes antes do matrimônio era, senão a regra, ao menos frequente. No entanto, é fato que essa vida subterrânea do amor entre as classes média e alta no século XIX convivia com uma moralidade pública severa, embora não monolítica, pois eventualmente aberta a divergências⁴⁶. Para Gay, a moralidade vitoriana e seu apego à privacidade correspondia a uma tentativa da classe burguesa de, numa época marcada por profundas transformações (advindas do desenvolvimento do capitalismo industrial), obter algum tipo de estabilidade na vida doméstica. Assim diz o autor em seu estudo sobre o assunto:

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 18ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988, *passim*.

⁴⁶ GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Tradução Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, *passim*.

“Os temas principais deste livro — *as aflições geradas pelo sexo*, as pressões exercidas pela evolução tecnológica, as ansiedades dos médicos, os riscos da gravidez, a paixão pela privacidade, sem esquecermos o *medo do homem diante da mulher* — estão todos eles relacionados com a maneira pela qual os burgueses do século XIX organizaram suas vidas numa época tumultuada. (...) em meio a progressos materiais e sucessos políticos, as classes médias estavam apreensivas com relação à condição social, às regras morais, às tradições religiosas, aos conflitos familiares e, resumindo todas essas questões, às mudanças sociais”⁴⁷ (grifos meus).

Eric J. Hobsbawm chega a conclusões semelhantes ao se questionar por que, no século em que o individualismo burguês alça-se à condição de ideologia oficial e o liberalismo — com sua lógica fundada na competição — triunfa como doutrina econômica, assistimos a uma valorização crescente do núcleo familiar e do espaço doméstico: “O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade ser esquecidos ou artificialmente eliminados. Ali, e somente ali, os burgueses e mais ainda a família pequeno-burguesa podiam manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, cercada pelos objetos materiais que a demonstravam e a faziam possível”⁴⁸. O lar burguês representava “*le repos du guerrier*”, um lugar seguro para o chefe de família que, na esfera pública, via-se acossado por pressões sociais de todos os lados⁴⁹.

Voltando a Foucault, ele nos mostra como o empenho da burguesia em estabelecer uma normatividade sexual mais restritiva, e de manter-se dentro de seus limites, ajudou a construir uma identidade que atestava sua superioridade moral e, logo, seu papel de liderança diante das outras classes. Além do mais, num universo discursivo em que moralismo e ciência misturavam-se, de modo que a observância de uma sexualidade regular era considerada uma forma de cuidado com a saúde, a moralidade irretocável da era vitoriana expressava a consciência que o indivíduo burguês possuía de si como membro de uma classe de grande importância econômica, política e histórica⁵⁰. Num mundo regido pela primazia da iniciativa pessoal, o cuidado consigo, com o próprio corpo, tornava-se um elemento indispensável na estratégia de conquista de posições sociais.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, pp. 328-9.

⁴⁸ HOBBSAWM, Eric. J. *A era do capital, 1848-1857*. Tradução Luciano Costa Neto. 15ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 350.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 362.

⁵⁰ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 134-9.

A princípio, a concepção romântica sobre o amor parece representar uma crítica à mesquinhez da moralidade burguesa, perturbando o *status quo* ao sobrepor tal sentimento às conveniências sociais e a qualquer consideração de ordem material. Para o romantismo, o amor, considerado a mais sublime das experiências, deveria triunfar mesmo sobre o casamento e a família, propiciando ao indivíduo o pleno desenvolvimento de sua personalidade. Contudo, ele próprio era fruto das condições geradas pela civilização burguesa, que, estendendo o conforto a uma parcela maior da população, liberava das necessidades de subsistência os jovens das classes privilegiadas, que se punham a sonhar com enlances sentimentais que pairassem além da realidade cotidiana. E os românticos, ao superestimarem a dimensão espiritual do sentimento amoroso em detrimento da sensualidade, não se distanciavam daquilo o que pensava o burguês médio a respeito do amor, inclusive no que diz respeito à natureza angelical da mulher⁵¹.

O medo de amar, como eixo da postura do adolescente tímido na poesia do período, corresponde a um dos matizes no espectro maior do amor romântico. Com sua sensualidade constrangida e a excessiva reverência diante da mulher, podemos pensá-lo como uma tentativa de manter o sentimento amoroso — ao qual era dado uma dimensão metafísica — nos cerrados limites da moralidade burguesa, neutralizando, assim, seu potencial subversivo. No entanto, tal delimitação não é livre de conflitos, uma vez que, no poema, o desejo persiste e é experimentado, senão como culpa (como na poesia petrarquista), ao menos como ansiedade ou “*nervosismo*”, palavra que, de acordo com Gay, define o estado de espírito da burguesia na era vitoriana⁵². O nervosismo era um estado de tensão psicológica entre os desejos profundos e inconscientes do indivíduo e suas necessidades de estabilidade e conservação da ordem num mundo em perpétua mudança⁵³. Na lírica romântica, a timidez do adolescente enamorado, cuja raiz encontra-se na tradição literária, canaliza o nervosismo de sua época.

No contexto brasileiro, motivos para o nervosismo também não faltavam. Não se tratava, aqui, de manter o estilo de vida burguês a salvo das pressões sociais que o ameaçavam, uma vez que a própria introdução desse estilo de vida entrava em confronto com os fundamentos da sociedade existente, assentados durante nosso processo de colonização. Até

⁵¹ GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a paixão terna*. Tradução Sérgio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 52-8.

⁵² Segundo o historiador, o nervosismo é um dos “tributos psicológicos” da “necessidade perpétua que as classes médias tinham de redefinir e defender o domínio da privacidade, de ostentar os emblemas da respeitabilidade, de merecer e mostrar-se à altura do sucesso, e de regular seu comércio com sentimentos profundos — e muitas vezes inconscientes — de amor e de ódio”. GAY, 1990, p. 285.

⁵³ *Idem, ibidem*, pp. 285-305.

meados do século XIX, o Brasil era ainda um país de feição rural, cuja população possuía uma mentalidade patriarcal fortemente arraigada. Mas as coisas começavam a mudar. A chegada da família real portuguesa em 1808, e a decorrente mudança do estatuto colonial do Brasil para sede da Coroa, criou as condições necessárias ao implemento de uma vida urbana no país, ainda que incipiente e, num primeiro momento, concentrada no Rio de Janeiro. A abertura dos portos às nações amigas; a criação de instituições acadêmicas e de órgãos públicos, como o Banco do Brasil; a revogação das proibições que pesavam sobre a indústria e a imprensa; tudo isso representou um primeiro espasmo de modernização da sociedade brasileira — tanto que Caio Prado Júnior define tal evento como o “momento decisivo” que marca o início da formação do “Brasil contemporâneo”⁵⁴.

Tais influxos modernizantes mantiveram-se após a Independência, atravessaram o Primeiro Reinado e o Período Regencial, mas é sob o governo de Dom Pedro II que se intensificaram. Na clássica leitura de Gilberto Freyre, o fenômeno histórico que melhor caracteriza o Segundo Reinado é a transferência da elite oligárquica brasileira do campo para as cidades⁵⁵, o que possibilitou a concentração de capital nos centros urbanos e o incremento de uma vida social mais próxima à da burguesia europeia. As circunstâncias econômicas por trás desse trânsito estavam ligadas ao desenvolvimento da lavoura brasileira — capitaneada pela produção do café —, que, desembaraçada das amarras coloniais, inseria-se via mercado internacional num sistema financeiro cada vez mais denso e complexo, estruturado sobre a evolução do capitalismo industrial em sua segunda fase. Acresce-se a isso o impacto da Lei Eusébio de Queirós, de 1850, que proibia o tráfico internacional de escravos, liberando o capital até então comprometido com tal atividade e aumentando a fluidez de nosso mercado financeiro⁵⁶.

Na cidade, a família patriarcal — o grande esteio das oligarquias rurais — defrontava com novos valores, práticas, ideias e instituições oriundos da Europa burguesa, que se apresentava a seus olhos como o grande modelo de civilização a ser imitado. Começa a haver um aburguesamento do estilo de vida de nossas elites, o que coexistia com a manutenção das estruturas arcaicas de nossa sociedade, construídas no período colonial e que pouco se

⁵⁴ PRADO-JR., Caio Prado. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. 23ª ed. São Paulo Brasiliense, 2008, pp. 9-13.

⁵⁵ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004, *passim*.

⁵⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 76-9.

alterariam até as primeiras décadas do século XX. Grosso modo, ainda vivíamos numa economia agrário-exportadora, baseada na concentração fundiária e no emprego massivo de mão de obra escrava (que, após a abolição em 1888, seria substituída por um contingente de trabalhadores em situação semisservil). De acordo com a expressão sucinta e precisa de Gilberto Freyre, instaurava-se no período uma “ordem já burguesa mas ainda patriarcal”⁵⁷.

Com as novas circunstâncias surgidas no Brasil ao longo do século XIX, constatou-se uma diversificação do quadro social: a partir das necessidades que a vida citadina impunha, emergia um estrato médio urbano formado por indivíduos que encontravam no diploma de bacharel ou nas patentes do exército um caminho de ascensão às classes dirigentes. Muitos deles, que geralmente não pertenciam às famílias proprietárias ou que nasciam de seus ramos mais pobres, eram de origem mestiça e, aproveitando-se das oportunidades inauguradas pela expansão do aparelho burocrático do Estado, conseguiam angariar o prestígio necessário para obter um bom casamento, o que lhes franqueava a integração ao grupo da elite tradicional e a subida aos postos mais altos da administração pública. Embora fosse comum que, uma vez integrados, esses indivíduos mimetizassem os costumes e a ideologia de sua nova classe, o fato é que acabavam levando, para o interior desta, ideias reformistas absorvidas no curso de suas trajetórias acadêmicas. Se, por um lado, a presença desses moços sabidos ajudava a oxigenar o pensamento da elite, tornando-se um importante fator de modernização da sociedade, por outro, não raramente produzia choques com o tradicionalismo das antigas famílias patriarcais⁵⁸.

Mas não eram apenas os bacharéis originados nas classes mais baixas que exerciam pressão sobre os fundamentos ideológicos do patriarcado brasileiro. No seio da família patriarcal, irrompia uma geração que contestava a ordem tradicional e, com ela, os pilares sobre os quais se sustentavam os privilégios de sua classe. Eram jovens que partilhavam das ideias liberais, pregando coisas como o fim da escravidão e da monarquia, alguns deles francamente antirreligiosos; até mesmo na literatura tais jovens de basta cabeleira opunham seu fervor romântico ao gosto neoclássico dos pais: “Num momento decisivo da evolução brasileira — segunda metade do século XIX —, estabelecia-se um conflito de concepções, de mentalidade, de moral e de posição diante dos problemas sociais. Um conflito radical, entre o homem rural, conservador, escravocrata, monarquista, de gostos clássicos, e o indivíduo mais jovem, urbano por excelência, liberal, republicano, de tendências românticas”⁵⁹. O autor destas palavras, Luís

⁵⁷ FREYRE, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁸ Cf. “Ascensão do bacharel e do mulato”. *Idem, ibidem*, p. 710-75.

⁵⁹ MARTINS, Luís. *O patriarca e o bacharel*. 2ª ed. São Paulo, Alameda, 2008, p. 27.

Martins, chega a distinguir nesse confronto de gerações uma projeção em escala histórica do conflito edipiano.

Para Sérgio Buarque de Holanda, o estabelecimento dos cursos de ensino superior de Direito em Olinda e em São Paulo (1827) foi de vital importância na formação de nossos bacharéis progressistas. Mais do que o currículo oferecido em tais instituições, o que contribuía para a mudança de mentalidade da nova geração era o fato de que esses garotos, criados em contexto rural e segundo os valores patriarcais, ao se deslocarem para os centros urbanos viam-se obrigados a se adequar a circunstâncias muito distintas daquelas que conheciam da casa paterna. Sobretudo, eram integrados a um círculo social em que as relações hierárquicas vigentes no ambiente doméstico não tinham validade, preparando-os em algum grau para atuar no espaço público: “A personalidade social do estudante, moldada em tradições acentuadamente particularistas, (...) era forçada a ajustar-se, nesses casos, a novas situações e novas relações sociais que importavam na necessidade de uma revisão, por vezes radical, dos interesses, atividades, valores, sentimentos, atitudes e crenças adquiridos no convívio da família”⁶⁰.

No entanto, apesar das importantes mudanças que a médio prazo esses novos agentes históricos ajudariam a implementar (o fim gradativo da escravidão e a preparação de um clima ideológico favorável ao advento da República), convém não superestimar a profundidade das transformações ocorridas, principalmente no que diz respeito às estruturas da sociedade brasileira. Tanto o processo de urbanização quanto a relativa modernização de nossa economia deram-se essencialmente a partir da renda gerada pela agricultura, nas mesmas condições que caracterizavam a realidade colonial mais de três séculos antes. Em muitos casos, o que se verifica é uma roupagem burguesa sobre costumes e ideias de origem patriarcal, herdados da vida no campo. Os hábitos das elites oligárquicas modernizavam-se sem que, necessariamente, as práticas econômicas e as formas de pensar os acompanhassem. O que nos importa neste momento, porém, é destacar que a geração de bacharéis que chegava à idade adulta na década de 50 do século XIX era marcada por um grande anseio de transformação da realidade nacional, e dela saíram alguns dos principais nomes de nossa literatura romântica. É preciso, agora, entender como o medo do amor encaixa-se no panorama aqui esboçado.

Disciplinando os afetos

⁶⁰ HOLANDA, 1995, p. 144.

Em muitos sentidos, a poesia de nossos românticos, principalmente os da segunda e da terceira geração, está ligada à emergência histórica da figura do bacharel. Mais do que isso, parece que a própria condição dos futuros “doutores” como estudantes determinou a feição de sua produção poética. Antonio Candido aponta como os jovens universitários da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco formavam um grupo à parte na provinciana São Paulo de meados do século XIX, em tudo estranho aos modos de vida dos demais moradores da cidade. Em primeiro lugar, os estudantes via de regra não tinham nem pretendiam fincar raízes no local, originários que eram das várias regiões do país; geralmente, depois de formados, regressavam a sua região de origem ou dirigiam-se à capital do Império, atrás de postos na política e na administração pública. Em segundo lugar, ocupavam uma posição intermediária, saídos do ambiente familiar, mas ainda não inteiramente integrados à sociedade. Por conta disso, de sua condição autônoma e autárquica frente ao quadro social, criavam formas de sociabilidade próprias, no interior das quais era possível desenvolver ideias que iam de encontro ao pensamento tradicionalista. Momentaneamente distantes da autoridade paterna e livres das responsabilidades da vida adulta, tais jovens constituíam um foco de reformismo liberal, alguns chegando a flertar com ideias mais radicais⁶¹.

Para esses aspirantes a bacharel, a literatura tornou-se uma forma de expressar a experiência de sua condição social peculiar e de se distinguirem ideologicamente: “(...) o Romantismo facilitou a constituição autárquica do corpo acadêmico, fornecendo-lhe uma ideologia adequada, pelas três vias em que se manifestou aqui: nacionalismo indianista, sentimentalismo ultrarromântico, satanismo. O primeiro, menos que os outros; o terceiro, mais do que todos”⁶². O indianismo era um ponto de confluência entre os estudantes e a ideologia oficial do Império, que apostava no fortalecimento do nacionalismo entre as classes letradas. Já o satanismo, ou byronismo, era “a manifestação mais típica dessa singularidade do poeta-estudante nos meados do século”, na medida em que afrontava os valores vigentes, traçando

⁶¹ “Na idade em que estavam, de passagem da adolescência à maturidade, quase todos longe das famílias, socialmente colocados aquém da vida prática, nutridos de ideias e princípios diferentes do que norteavam os paulistanos, é natural que desenvolvessem tipos excepcionais de comportamento. Antes, tinham sido meninos de família, como os outros; depois, seriam letrados, políticos e proprietários, como os outros. No breve curso da Academia, porém, eram algo diferente. Tanto mais diferentes, quanto os haviam concentrado na pequena e pacata São Paulo, que não possuía estrutura social constituída de modo a englobá-los”. CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: *Literatura e sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, pp. 157-8.

⁶² CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: *Literatura e sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 162.

um “círculo de isolamento que acentua, para o observador, o seu caráter de exceção na sociedade ambiente”⁶³. Para Antonio Candido, essa vertente macabra foi a contribuição mais marcante da cidade de São Paulo para o romantismo brasileiro. Atrelado ao satanismo de inspiração byroniana, desenvolveu-se entre os estudantes uma tradição humorística que incluía desde a ironia tipicamente romântica até o humor negro, passando pela sátira de sabor neoclássico, pela poesia obscena e pelos chamados “bestialógicos” (poemas que se reduziam ao puro *nonsense*). Vagner Camilo demonstrou como tal produção possuía uma circulação quase exclusivamente interna aos cenáculos estudantis, relacionando-se com as formas de sociabilidade que lhes eram próprias (no dia a dia das repúblicas, por exemplo), e servia para demarcar ainda mais a distância que separavam os jovens acadêmicos do restante da sociedade, como um código exclusivo do grupo⁶⁴.

Entretanto, para os fins deste capítulo, importa-nos a vertente sentimentalista da poesia romântica, na qual se encaixa afinal de contas o medo de amar descrito por Mário de Andrade. Para Candido, os motivos que compunham o “sentimentalismo ultrarromântico” (“a idealização amorosa, a pieguice, a melancolia, vazadas em ritmos melódiosos e fáceis”), ao delinear a figura do poeta solitário e incompreendido, criava a imagem do jovem apartado da vulgaridade a seu redor, ajudando a “expressar a posição autárquica do estudante, confirmando-o na sua singularidade, na sua *diferença*”⁶⁵ (grifo do autor). Embora fosse essa, talvez, a motivação imediata da poesia sentimentalista, tal poesia cumpria uma função mais ampla na camada social formada por nossos aspirantes a bacharel.

Sérgio Adorno, que descreve a maneira como a criação dos cursos de Direito no século XIX tinham o objetivo de formar quadros qualificados para a burocracia imperial e possibilitar a homogeneização ideológica das elites brasileiras, aponta a grande importância que a literatura desempenhou na constituição do perfil cultural dos jovens acadêmicos de São Paulo. Segundo o sociólogo, não era no currículo da faculdade que os estudantes encontravam os meios necessários a sua formação política e intelectual, visto que o ambiente acadêmico era, em geral, acabrunhante: os professores, pouco qualificados em sua maioria e que não desenvolviam uma produção científica significativa, praticamente limitavam-se a transmitir correntes teóricas antiquadas, tratadas ecleticamente e sem esforço crítico. Os discentes formavam-se para a vida pública, de fato, em meio às atividades da vida estudantil, atuando em agremiações de natureza

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 164.

⁶⁴ CAMILO, Vagner. *Riso entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 1997, *passim*.

⁶⁵ CANDIDO, 2008, p. 161.

política e no jornalismo literário, espaços onde era possível debater as grandes questões nacionais⁶⁶.

Nesse panorama, a Academia de São Paulo constituiu-se como uma “verdadeira *escola de costumes*” (grifo meu), pois “humanizou o embrutecido estudante proveniente do campo; civilizou os hábitos enraizados num passado imediatamente colonial”⁶⁷, situação para a qual a literatura contribuía de maneira decisiva: “Ao que parece, a produção de romances, comédias, dramas, poesias, memórias, discursos literários representou importante prática na construção dos fundamentos morais da elite política”⁶⁸. Preparar o jovem para a vida pública, segundo os preceitos do liberalismo, significava também “educá-lo como indivíduo, desenvolver-lhe a sensibilidade, apurar-lhe o gosto, aprisionar-lhe a alma e as emoções”, sendo que “o prazer estético proporcionado pela arte literária representava seguro veículo de sedução da consciência”⁶⁹. A literatura ajudava a enquadrar os afetos dos rebentos de nossas classes mais abastadas no modelo da moralidade burguesa, tornando-se um meio de modernização das mentalidades por conta de seu papel na educação sentimental dos acadêmicos.

Segundo Maria Angela D’Incao, para quem a moralidade burguesa coincide com os pressupostos do amor romântico, “(...) teria havido, no decorrer do século XIX no Brasil, uma mudança na sensibilidade em relação ao que se chama ora de amor, ora de sexualidade. Como consequência dessa mudança, teria havido um afastamento dos corpos dos que se amam, os quais passaram a ser mediados por um conjunto de regras prescritas pelo amor romântico”⁷⁰, o que, para a autora, significa um aburguesamento do modelo familiar brasileiro, de origem patriarcal. D’Incao remete-se a testemunhos que atestam que, do começo do século XIX até sua metade, o namoro entre os membros das classes mais favorecidas aceitava cada vez menos a expressão física dos afetos, requerendo maior refinamento nos modos dos amantes. Assim, a formação sentimental do indivíduo, da qual a literatura fazia parte, adquiria a função de “fazer o adolescente aprender os sentimentos corretos a respeito do sexo e do amor, aqui vistos como claramente distintos. As emoções acabam sendo controladas. A sensibilidade burguesa se

⁶⁶ ADORNO, Sérgio. *Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, *passim*.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 155.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 145.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 171.

⁷⁰ D’INCAO, Maria Angela. “Amor romântico e família burguesa”. In: *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989, p. 61.

instaura”⁷¹. A grande novidade para D’Incao é que nesse processo o sujeito começa a exercer uma rigorosa autovigilância sobre suas emoções, podendo prescindir de mecanismos de coerção objetivos⁷². Já na perspectiva de Patrícia Lavelle, até mesmo os “símbolos da rejeição ao mundo”, dentre os quais está o culto da morte precoce, servem a uma “nova sensibilidade de cunho romântico” com sua “necessidade de representar o tema das restrições morais”. Segundo a autora, a temática do poeta morto à flor da idade “possibilita a representação da pureza e da rigidez moral”, pois configura a imagem de uma inocência ainda não corrompida pela transigência com os apelos da carne⁷³.

O amor romântico e sua manifestação mais exaltada — o sentimentalismo, do qual as tópicas do medo do amor eram componentes fundamentais — funcionavam como um veículo de adestramento da sensibilidade, um instrumento de controle do impulso erótico dentro das regras da moralidade burguesa. A literatura fornecia ao jovem inexperiente um modelo comportamental que visava sua adesão a um projeto de perpetuação dos valores familiares; não seria exagero falar de uma verdadeira *domesticação dos afetos* (tanto no sentido de *domá-los* quanto no de limitá-los ao âmbito *doméstico*), de uma tentativa de circunscrevê-los aos domínios de uma sexualidade regular, normatizada e socialmente reconhecida. Não foi essa a primeira vez que a literatura desempenhou uma função semelhante de moldar o comportamento amoroso dos indivíduos, sobretudo os do sexo masculino e em idade de formação. Pensemos, por exemplo, na vassalagem amorosa do trovadorismo provençal, que serviu de base ao que viria a ser chamado posteriormente de amor cortês.

As canções de amor trovadorescas eram apresentadas num concurso em que se selecionava a que melhor enaltecia as qualidades da *domina* (senhora), geralmente a esposa do anfitrião em cujos salões a disputa ocorria. Entretanto, esse ritual de vassalagem amorosa ultrapassava os limites do mero entretenimento, desempenhando uma importante função na sociedade que a criou. Uma vez que o feudalismo foi um sistema baseado na posse da terra, era preciso evitar o esfacelamento do patrimônio familiar entre herdeiros — geralmente em grande número —, restringindo os acertos matrimoniais. Os nobres mal posicionados na linha de sucessão acabavam por não se casar, nunca ascendendo à condição de senhor (de *pater familias* e proprietário) e mantendo-se permanentemente como “jovem” (que é menos uma classificação

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 68.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 70.

⁷³ LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 85.

etária do que social: indica o homem solteiro, ainda não socialmente estabelecido). Havia no período feudal um considerável contingente desses jovens — nobres excluídos da posse da terra e impedidos de canalizarem sua libido numa relação legítima, que engrossavam as fileiras da cavalaria andante.

Como é possível imaginar, tal subclasse aristocrática — a juventude — acabou tornando-se um vespeiro de insatisfações, um perigoso foco de insegurança social; era preciso discipliná-la. Segundo Georges Duby, o amor cortês, como conjunto de preceitos que visavam controlar os impulsos afetivos, cumpria exatamente essa função. Em primeiro lugar, ele oferecia uma “válvula de escape, uma compensação lúdica” para as tensões eróticas acumuladas no interior da juventude, que vivia à margem do mercado matrimonial⁷⁴. Em segundo lugar, oferecia um modelo ideal de comportamento, baseado no recato e no refreamento dos instintos, na medida em que subordinava o prestígio do jovem cavaleiro ou trovador ao arbítrio das damas da nobreza. Esse modelo ainda funcionava, de quebra, como distintivo de classe no momento histórico em que a aristocracia perdia sua importância militar diante da ascensão do soldado plebeu, pois os modos delicados e desinteressados do cortesão atestavam uma sensibilidade cultivada nos jardins do ócio, nos privilégios de sua classe⁷⁵. E, finalmente, o amor cortês fortalecia simbolicamente os laços de lealdade que atrelavam jovens a senhores. No divertimento da corte amorosa à dama casada, o jovem reiterava sua aprendizagem de submissão às obrigações vassálicas. A mulher, assim, funcionava como uma instância intermediária entre o jovem pretendente e o senhor seu marido, o verdadeiro depositário da lealdade do primeiro⁷⁶. Entretanto, à medida que os poderes monárquicos ganhavam relevo a partir dos escombros da ordem feudal — o que passava pela consolidação dos exércitos nacionais —, o amor cortês acabou adquirindo novas funções.

A partir do século XV até o XVIII, o petrarquismo representava a forma que o amor cortês assumiu no contexto da sociedade de corte das monarquias absolutistas. Para Luís André Nepomuceno, o modelo petrarquista, mais do que um modismo estético, era a expressão literária de um código de polidez e elegância que facultava aos membros da corte angariar prestígio junto a seus iguais e, principalmente, junto ao rei. Quanto mais refinados os modos do cortesão, resultantes de uma graça natural meticulosamente estudada — o que incluía todo o

⁷⁴ DUBY, Georges. “O Roman de La Rose”. In: *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 74.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 80.

⁷⁶ *Idem*. “A propósito do amor chamado cortês”. In: *Idade Média, idade dos homens...*, p. 65.

ritual de submissão diante da autoridade —, mais o indivíduo dava mostras de seu valor pessoal aos de sua classe e diferenciava-se da plebe, de comportamento grosseiro. No Antigo Regime, a cortesia significava uma adequação da conduta individual às normas de sociabilidade que vigoravam no meio aristocrático, perpetuando a função disciplinar já desempenhada no fim da Idade Média⁷⁷.

Disciplina dos afetos. Esta também é, parece-me, a função desempenhada pelo medo do amor na educação sentimental dos jovens brasileiros que atingiam a idade adulta na década de 1850, período que coincide com importantes transformações no país. Assistia-se à transição da ordem patriarcal à ordem burguesa; transição, porém, suspensa num eterno devir, constitutivamente incompleta, uma vez que não se fazia acompanhar da transformação das estruturas da sociedade. A literatura em geral, e a poesia em específico, representava um componente indispensável na formação dos futuros proprietários, profissionais liberais e burocratas; por meio dela, aprendiam a adequar a sensibilidade às expectativas morais que sua posição social inspirava.

Luiz Costa Lima comenta que, no contexto de construção das nações latino-americanas recém independentes (o que significava, da parte desses países, uma ansiedade por sua incorporação ao conserto das nações civilizadas), a observância da moral burguesa correspondia a uma forma de as elites locais se desvincularem dos estigmas relacionados a uma população mestiça; o autor afirma: “A conjunção entre amor e medo, tão bem intuída por Mário de Andrade a propósito de Álvares de Azevedo, não era propriedade apenas de um pobre e desgarrado estudante, amante de orgias e caveiras. Era sim um *topos* valorizado como prova de elegância verbal”⁷⁸.

Um grande contingente de brasileiros não possuía poder nem sobre o próprio corpo (os escravos). As escravas, por exemplo, eram muitas vezes obrigadas a se submeter à concupiscência de seus senhores, além do que, como os escravos viviam na condição de bens disponíveis aos interesses econômicos, os arranjos familiares entre eles eram precários, pois homens podiam ser separados de suas mulheres, assim como pais de seus filhos. Por sua vez, o restante da população livre que não integrava a classe senhorial (os homens livres pobres) enfrentava uma situação social de instabilidade, porque excluído do eixo em torno do qual girava o grosso da economia brasileira, que se constituía na polarização entre mão de obra

⁷⁷ NEPOMUCENO, *op. cit.*, p. 31-7.

⁷⁸ LIMA, Luiz Costa. “Bernardo Guimarães e o cânone”. In: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 251.

escrava e proprietários. Não encontrando um lugar definido em nossa vida econômica, essa parcela considerável da população sobrevivia muitas vezes ao sabor de ocupações provisórias, do favor dos poderosos ou de expedientes ilegais. Esse era o fundamento de uma dialética da ordem e da desordem que caracterizava a sociedade brasileira e se definia como um deslocamento contínuo entre o âmbito do trabalho, do casamento, da lei (em suma, de tudo aquilo o que era considerado lícito e respeitável) e o da vadiagem, dos arranjos conjugais improvisados, do crime. O homem livre pobre transitava cotidianamente entre esses dois mundos, resultando numa moral no mínimo flexível⁷⁹.

Não surpreende que a literatura do período expressasse um esforço de diferenciação de nossas elites em relação ao restante dos brasileiros, o que não quer dizer que essa literatura representasse de maneira fidedigna o sentimento moral das classes abastadas como este se manifestava na prática; tratava-se, antes, da imagem que tais classes procuravam projetar de si mesmas — daí o moralismo vigente em nosso romantismo. Nas palavras de Antonio Candido: “Uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade de sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contenção, que aparecem em todos os setores. (...). Em literatura, gosto acentuado pelos símbolos repressivos, que parecem domar a eclosão dos impulsos. *É o que vemos, por exemplo, no sentimento de conspurcação do amor, tão frequente nos ultrarromânticos*”⁸⁰ (grifo meu).

Resumindo: o medo de amar na poesia, como vertente do amor romântico, exercia uma função muito bem definida na sociedade brasileira de meados do século XIX, ou melhor: duas funções complementares. A primeira delas diz respeito à educação afetiva dos jovens das elites e também dos estratos médios urbanos, fornecendo um modelo de comportamento que regulava o impulso erótico de acordo com os ditames de uma moralidade restritiva, de origem burguesa. A segunda, à projeção de uma imagem que visava distinguir os membros das classes privilegiadas das demais, marcadas, estas últimas, por certo relaxamento de costumes; tal imagem deveria ser convincente tanto para o público interno quanto para a comunidade internacional. Tudo isso passava pelo desejo de modernização da realidade brasileira por meio da atualização da mentalidade de nossas elites segundo os valores da ordem burguesa.

⁷⁹ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 38-41.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 42.

Contudo, é preciso não superestimar tal aburguesamento da mentalidade por aqui. Na Europa, o surgimento da moralidade burguesa e seu recrudescimento estavam ligados a um clima generalizado de insegurança instaurado pelas transformações desencadeadas pelo capitalismo industrial; seu objetivo era propiciar uma sensação de estabilidade num mundo em que os fundamentos tradicionais da sociedade pareciam ruir. No Brasil, ao contrário, o modelo econômico monocultor, fortalecido pelo desenvolvimento da cultura cafeeira e sustentado por costumes patriarcais, continuava sendo nossa “vocaço histrica” sem encontrar objees significativas. claro que, no plano poltico, a importao do pensamento liberal significou um embate com o tradicionalismo brasileiro, opondo a noo de cidadania — composta por uma rede de vnculos formais que mediavam as relaes entre o pblico (a sociedade) e o privado (o indivduo) — ao personalismo das formas de sociabilidade patriarcais, que procuravam submeter o funcionamento do espao pblico lgica familiar. J no campo dos costumes, porm, o atrito suavizava-se graas importncia que ambos os modelos de moralidade, o patriarcal e o burgus, concediam famlia, embora a moral burguesa previsse um espao maior vontade individual frente o princpio da autoridade paterna. Ou seja: mesmo que a mentalidade patriarcal e a burguesa divergissem no que se refere atuao no espao pblico, em relao esfera privada havia uma convergncia em muitos nveis.

Mais do que um embate, o que parece ter ocorrido uma acomodaco, uma superposio entre valores morais burgueses e patriarcais; verdadeira soluo de continuidade. A despeito da mudana no estilo de vida das famlias oligrquicas em seu deslocamento do campo para os centros urbanos, do ponto de vista moral aconteceu uma transio segura, sem maiores sobressaltos. Dessa maneira, garantiu-se que no houvesse uma ruptura completa e abrupta, de cima a baixo, com a ordem tradicional. O aburguesamento de nossos rapazes em idade universitria encontrava uma via de conciliao com as formas de sentir do passado, ensejando entre eles um misto de progressismo poltico e conservadorismo moral que to bem caracterizava sua gerao⁸¹. No seria exagero dizer que o medo do amor de nossos poetas ultrarromnticos reflete esse moralismo duplicado, ao mesmo tempo de origem colonial e de carter vitoriano.

O pudor no vu

⁸¹ Conferir, a esse respeito, o que era publicado sobre a instituio familiar no jornalismo acadmico da Faculdade de So Paulo, assim como sobre a relao entre os sexos na sociedade (ADORNO, 1988, p. 183 *et seq.*).

Até aqui vimos, com base no poema “Sempre eu” de Raimundo Correia, que o medo de amar em nossa poesia romântica não corresponde, como pretendia Mário de Andrade, a uma transposição direta das vivências e fantasias do autor. Para construir uma perspectiva mais ampla do assunto, foi preciso estabelecer algumas mediações. A primeira delas diz respeito à tradição literária, na qual espero ter apontado a trajetória de certos motivos e tópicos desde sua origem no trovadorismo até sua chegada na segunda geração do romantismo brasileiro. Na figura do poeta tímido da poesia petrarquista, verificou-se o protótipo do adolescente enamorado do ultrarromantismo, assim como, na vassalagem amorosa provençal, localizamos a origem da sublimação da figura feminina na literatura, relacionada ao processo de essencialização da mulher. A segunda, é de natureza histórica-social e diz respeito ao modo como, na forma literária, sedimentam-se as vivências dos indivíduos numa determinada sociedade e o repertório ideológico que fundamenta a visão de mundo desses indivíduos⁸².

Assim, constatamos que o medo do amor expressa o delineamento histórico de uma moralidade tipicamente burguesa (estratégia de defesa contra as profundas mudanças da realidade europeia no período), incorporada no Brasil sobretudo por uma geração de futuros bacharéis saídos das elites oligárquicas e dos estratos médios urbanos. Nesse contexto, tal vertente do amor romântico cumpria a função de disciplinar os afetos da juventude, estabelecendo uma continuidade com os valores tradicionais (alicerçados na instituição familiar) no momento em que irrompia, no seio dessa mesma juventude, um anseio de transformação da realidade nacional segundo os preceitos do liberalismo e da sociedade capitalista industrial.

A despeito de seu convencionalismo, ou justamente por causa dele, o poema “Sempre eu” mostrou-se exemplar quanto à configuração do medo de amar no romantismo brasileiro, com todas suas implicações históricas. Em “Sempre eu”, apresenta-se a cena paradigmática do voyeurismo romântico, na qual o adolescente enamorado vela o sono da virgem amada, o que é a transposição, para o contexto da privacidade burguesa, da cena da virgem nua (Diana) banhando-se às vistas de um observador furtivo (Actéon), motivo clássico encontrado no livro III das *Metamorfoses* de Ovídio. No parnasianismo, esse mesmo motivo encontra diversas releituras, como no poema “O leque”, de Alberto de Oliveira, em que se verifica, no tecido do

⁸² Cf. ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 66. *Idem*. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 15 *et seq.*

objeto que lhe serve de tema, o deus Pã a espreitar uma ninfa; trata-se, portanto, de uma cena paradigmática também no voyeurismo parnasiano. O responsável pelo deslocamento da figura da virgem desnuda do território das referências mitológicas para o da realidade cotidiana foi Petrarca que, num madrigal, compara Laura a lavar seu véu à deusa banhando-se; é na obra desse poeta, relacionado por alguns críticos ao despertar de uma autoconsciência burguesa⁸³, que começa a se delinear o caminho que levará o tema à poesia de Álvares de Azevedo, por exemplo.

Surge, então, uma imagem que nos interessa diretamente: a do *véu*. Na literatura e na cultura de forma geral (especialmente na religião), o véu que cobre a figura feminina é relacionado à ideia de pudor, como se percebe nos seguintes versos de Raimundo Correia, extraídos do poema “Quimera”, também de *Primeiros sonhos*:

Dorme — num berço de verdura e flores
A nívea garça dos vergéis do céu!...
Jesus! eu vejo-a palpar d'amores
E sempre envolta do *pudor no véu*. (grifo meu)

Affonso Romano de Sant'anna, que considera o véu uma imagem típica do erotismo parnasiano, enxerga nele uma metáfora das interdições sobre a sexualidade: “(...) nessa poesia parnasiana, a interdição aparece metaforizada claramente na palavra *véu*. Esse véu vai ser o encobrimento e o recalque, e ao mesmo tempo aquilo que preserva e exila o desejo em sua pulsação infinita”⁸⁴ (grifo do autor). O véu consiste, na verdade, numa imagem intrínseca do erotismo em geral, como se percebe no madrigal petrarquiano. Além do que, o parnasianismo estabelece uma relação ambígua com essa imagem, pois verifica-se em muitos de seus poemas um *desejo de desvelamento* (nem sempre isento de nervosismo, é verdade), desejo que corresponde à manifestação do imperativo visual da poesia parnasiana. Na lírica romântica, ao contrário, percebe-se de maneira mais clara um respeito reverente ao véu e à mulher velada (com as duas possibilidades de sentido que tal adjetivo contém: tanto a mulher coberta pelo véu quanto aquela que tem o sono — ou mesmo o cadáver — velado pelo adolescente *voyeur*).

⁸³ A respeito de Petrarca, Nepomuceno afirma: “Sua liberdade de criação e seu sabor ‘moderno’ pela intimidade da vida pessoal revelam um poeta tendencioso a compartilhar com a emergente classe burguesa um desejo de personalidade e individualismo que escapam à vida cortesã”. NEPOMUCENO, *op. cit.*: p. 31.

⁸⁴ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 76.

No madrigal petrarquiano, vimos que o gesto de Laura trazer sua cabeça descoberta é um correspondente da nudez de Diana. A *musa desvelada* — expressão que considero mais precisa do que “musa desnuda” — representa o perigo de abandonar-se a um desregramento dos sentidos, rompendo, assim, com os valores essenciais da ordem estabelecida, o que é, afinal de contas, o grande temor do poeta tímido. O mesmo acontece em nossa lírica romântica, na qual o corpo feminino inspira medo na medida em que significa um mergulho na *anomia*, conceito definido por Émile Durkheim como um estado social de desorganização em que as referências para o comportamento dos indivíduos não são mais evidentes, foram destruídas ou se tornaram contraditórias por conta de mudanças abruptas na sociedade⁸⁵. De acordo com o sociólogo francês, para haver um arranjo social estável é preciso impor limites aos anseios individuais de maneira a se conseguir um equilíbrio entre estes e os meios dos quais dispõe a sociedade para satisfazê-los; tais limites, de natureza moral, são mais eficazes quanto mais contam com a adesão espontânea da população, sem que se faça necessário implementá-los à força de medidas coercitivas pelo Estado.

Durkheim aponta que a anomia se instaura em momentos de crise, mas não apenas em contextos de depressão econômica, pois períodos de prosperidade material levam a um acirramento de expectativas (criando um desequilíbrio entre desejos e meios) e engendram circunstâncias em larga medida imprevisíveis, que escapam ao escopo dos valores consolidados. Por onde quer que se olhe, o terceiro quartel do século XIX no Brasil, quando o medo do amor encontrou grande voga entre nossa juventude letrada, era um momento crítico. A partir da assinatura da Lei Eusébio de Queirós, a liberação do dinheiro destinado ao comércio internacional de escravos deu maior fluidez a nosso mercado financeiro, sem falar que o fim de tal atividade, aliado à expansão da cultura do café, possibilitou um equilíbrio da balança comercial brasileira, o que significava maiores facilidades na atração de capital estrangeiro (sobretudo o inglês), seja por meio de investimentos, seja por meio de empréstimos. As cidades cresciam, atraindo uma população cada vez maior; linhas de ferro e estações portuárias eram criadas, e bancos, fundados; o comércio e os primeiros espasmos de industrialização beneficiavam-se da riqueza anteriormente comprometida com a compra de escravos. Nas décadas de 1850 e 1860, o Brasil conheceu um surto inédito de desenvolvimento⁸⁶.

⁸⁵ DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. Tradução Monica Stael. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, pp. 301-29.

⁸⁶ PRADO-JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2008, pp. 153 *et seq.*

No entanto, nem todos estavam felizes com a nova situação. As elites rurais, que precisavam suprir a carência de mão de obra causada pelo fim do tráfico negreiro e ainda viabilizar os investimentos que o crescimento da lavoura de café exigia, endividavam-se nas mãos de uma burguesia financeira que começava a se consolidar. Além disso, fortunas angariadas nesse panorama econômico eram mais voláteis do que as ancoradas nos bens fundiários, gerando um clima de incertezas que alimentava em muitos a nostalgia da boa e velha ordem patriarcal⁸⁷. E as incertezas não tardariam a se confirmar. Em 1857, houve uma queda brusca no preço do café; a delirante oferta de crédito acarretaria um processo inflacionário, resultando no aumento dos juros e na assinatura, em 1860, da Lei Ferraz, que visava disciplinar a emissão de dinheiro por entidades privadas; em 1864, novo choque comercial, no esteio do qual diversas casas bancárias foram à bancarrota. Em seguida, inicia-se a Guerra do Paraguai, que se mostraria um grande sorvedouro de recursos do Estado⁸⁸. A economia brasileira não comportava tamanha expansão de seu setor financeiro, é claro, pois sua estrutura mantinha-se presa ao modelo colonial.

Vivia-se numa época conturbada; o temor pela dissolução dos vínculos tradicionais que uniam a sociedade não era injustificado. Considere-se a posição de nossos estudantes românticos e veremos como entre eles o problema se apresentava de maneira ainda mais aguda. Em primeiro lugar, eles experimentavam a passagem do meio rural e familiar para o urbano, integrando-se a uma rede de relações sociais distinta da que participavam antes. Pode-se dizer que experimentavam uma situação em muitos sentidos anômica, pois ocupavam um hiato entre a condição infantil, subordinada aos valores do regime familiar, e a adulta, com suas responsabilidades relacionadas ao exercício da vida pública. Gravitando num universo à parte, os estudantes podiam explorar, ainda que imaginariamente e sem maiores consequências, os limites da moral estabelecida. Paulo Franchetti alude a uma “suspensão do juízo moral” na poesia humorística desses jovens, possibilitada por uma circulação interna ao meio estudantil que excluía o grande público e, portanto, não precisava prestar contas aos valores que constituíam as normas de moralidade⁸⁹.

Contudo, se a produção humorística, associada ao satanismo, compunha o caráter excepcional desse grupo, o sentimentalismo romântico era a face voltada ao público e, por isso

⁸⁷ HOLANDA, 1995, pp. 77-9.

⁸⁸ MARINGONI, Gilberto. “Império de crises”. *Desafios do Desenvolvimento*, Brasília, nº 67, set. 2011, *passim*.

⁸⁹ FRANCHETTI, Paulo. “O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”. *Remate de males*, Campinas, nº 7, 1987, p. 15.

mesmo, a mais popular. É nele que encontramos uma confluência com a ideologia vigente e é por meio dele que se empreendeu a tarefa de formar a sensibilidade dos futuros bacharéis de acordo com as funções que desempenhariam no futuro. Portanto, a poesia sentimental, fundamentada na concepção romântica do amor, tornou-se o canal de expressão da ansiedade dos jovens poetas por conta de sua proximidade com a anomia, uma vez que, por mais confortável que parecesse o limbo que ocupavam, eles não deixavam de nutrir expectativas em relação ao próprio destino e aos rumos da sociedade. Muitas dessas expectativas passavam pela ideia de casamento e pelo desejo de constituir uma família, instituição encarada, tanto pela mentalidade patriarcal quanto pela burguesa, como esteio moral da civilização. Durkheim, em seu famoso estudo sobre o suicídio, sugere que o casamento exerce um importante papel no equilíbrio mental dos jovens do sexo masculino, refreando suas paixões e mantendo a ansiedade sexual em níveis apropriados⁹⁰. Verdadeira ou não, a visão de Durkheim ao menos oferece um testemunho valioso do que se pensava ao final do século XIX a respeito do assunto. De qualquer modo, não devemos esquecer que, numa realidade social convulsionada, o espaço doméstico surgia como um ponto de estabilidade ao qual se agarrar.

Em “Sempre eu”, o *voyeur* está à beira do abismo da anomia; talvez seja esse o porquê de tal figura ter se tornado tão recorrente: ela oferecia um correspondente lírico da situação enfrentada pelo jovem das classes privilegiadas antes de seu ingresso na vida adulta, com sua dose de inconsequência e irresponsabilidade, e sua correspondente carga de angústia em relação ao futuro. A virgem adormecida, sob tal ponto de vista, representa a possibilidade de uma perda de controle sobre os impulsos eróticos, possibilidade vislumbrada pela fresta no véu do pudor, através da qual se enxerga o seio da amada. Com o beijo, roça-se a fímbria do abismo, que são os “lábios dormentes” da mulher, e o adolescente enamorado recua diante da vertigem, refugiando-se numa fantasia matrimonial; a expectativa do casamento consegue aplacar, por ora, seu desejo de estabilidade. Enfim, o “alvor do imaculado véu” a cobrir a virgem em sua noite de núpcias significa não apenas a aura de pureza que envolve a figura feminina, mas também uma garantia de preservação dos parâmetros morais que sustentam a sociedade. O véu é o hímen e dele parece depender o equilíbrio da sociedade, como se um único valor ao vir abaixo trouxesse consigo todo o edifício — no fundo do medo do amor, reside um nervosismo em relação ao desabamento completo da ordem moral. Enxerga-se no sentimento amoroso (no sexo, melhor dizendo, pois é precisamente disso que estamos tratando) um potencial revolucionário que era preciso represar.

⁹⁰ DURKHEIM, *op. cit.*, pp. 329 *et seq.*

DA DEVOÇÃO À DEVORAÇÃO

O realismo pornográfico da poesia pós-romântica

O segundo livro de Raimundo Correia, *Sinfonias* (1883), é um exemplo da heterogeneidade da poesia pós-romântica anterior ao estabelecimento do parnasianismo como tendência dominante. O volume é dividido em duas partes: na primeira, de caráter propriamente lírico, encontramos reminiscências de um romantismo tardio (como na série “Perfis românticos”), uma poesia de feição já parnasiana (em “Ouro sobre azul”, por exemplo) e dois poemas relacionados ao que se chamava então de “poesia realista”, vinculada ao modo como a influência da obra do francês Charles Baudelaire foi recebida no Brasil. Na segunda parte, temos uma poesia representativa da “Ideia Nova”, designação genérica que, inspirada na Escola Coimbrã, abrigava uma série de posturas ideológicas — liberalismo, republicanismos, abolicionismo, positivismo, anticlericalismo e progressismos de toda ordem —, dando continuidade à poesia cívica dos poetas condoreiros, porém com uma retórica mais exaltada; a essa vertente dava-se o nome de “poesia social”, “poesia social-realista” ou ainda “poesia socialista”.

Raimundo Correia não era o único a expressar tal ecletismo. Merecem destaque as semelhanças do segundo livro de Correia com *Fanfarras*, de Teófilo Dias, um dos poetas que, em 1878, tomou partido contra o romantismo na Batalha do Parnaso (e sobrinho de Gonçalves Dias, aliás). Publicado em 1882, o livro de Dias é dividido em duas partes: a primeira de caráter lírico e a segunda dedicada à poesia socialista, exatamente como *Sinfonias*. As duas obras também se aproximam pelos títulos, que evocam o universo da música. Entretanto, no livro de Dias, a poesia realista é bem mais presente, sendo sua primeira parte constituída por um conjunto de vinte poemas que, por conta de sua matriz baudelairiana, denomina-se “Flores funestas”. Poucos são os elementos parnasianos na obra (com exceção do soneto “Estátua”), razão pela qual Péricles Eugênio da Silva Ramos recusa a *Fanfarras* o posto de primeiro livro do parnasianismo brasileiro, ao contrário do que muitos defendiam antes dele¹.

¹ “Se tirássemos essa nota sensual, também violenta em Teófilo Dias e responsável por seu realismo, mesmo assim *Fanfarras* não seria um livro parnasiano, como tantas vezes se declarou. Como veremos, a segunda parte do volume se inclui na ‘poesia socialista’ da época, o que a deixa muito longe da ‘arte pela arte’, típica de Gautier e dos parnasianos; e, mesmo na primeira parte, Teófilo não emprega, como os discípulos de Lisle, o *mot juste*, pouco se lhe dando a propriedade e a precisão vocabulares e o travejamento orgânico da composição”. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A renovação parnasiana na poesia”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil — vol. IV: era realista/ era de transição*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 98.

Não é de admirar que Raimundo Correia, um espírito maleável às influências, acabasse se inspirando no livro de Dias durante a composição de seu próprio. Em sua passagem pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, o poeta de *Sinfonias* fizera amizade com o autor de *Fanfarras* e com Fontoura Xavier, que eram colegas de quarto. Segundo Valentim Magalhães, Teófilo Dias, Raimundo Correia, ele próprio, mais meia dúzia de companheiros formavam uma “súcia de livres pensadores, de iconoclastas e rebeldes”², levando-nos a crer que as mesmas formas de sociabilidade que fomentaram o satanismo e o humorismo ultrarromânticos, relacionadas ao estatuto peculiar do estudante na comunidade paulistana, permaneciam. Waldir Ribeiro do Val, num estudo biográfico sobre Correia, descreve como o ambiente estudantil e as amizades transformaram o jovem poeta que, ao chegar à Faculdade, era católico devoto e se definia politicamente como conservador, tendo sido vice-presidente do jornal *Reação*, publicado pelo Círculo dos Estudantes Católicos: “Já o poeta abandonara as ideias antigas. Deixara de ser romântico, embrenhando-se pela escola moderna, que era o parnasianismo, então chamado *Ideia Nova*”³. Do católico praticante restava apenas a lembrança” (grifo do autor); em suma, Raimundo Correia “fora levado pela onda avassaladora que perpassava pelos espíritos dos moços”⁴.

Antonio Candido aponta que só a partir da década de 1890 os estudantes seriam melhor integrados à vida social da cidade de São Paulo⁵. Isso explica parte da radicalidade ideológica que a poesia produzida na passagem de 1870 para 1880 atingiu. Assim como, décadas antes, o isolamento dos estudantes e a indefinição de seu lugar social favoreceram o surgimento de um reformismo liberal e de uma literatura agressiva, Teófilo Dias e seus companheiros de súcia encontraram no meio estudantil o estímulo para se baterem contra o conservadorismo reinante no campo cultural, político e dos costumes. Elevaram, no entanto, a agressividade a níveis inéditos. Vamos a “Après le combat”, um dos sonetos realistas de *Sinfonias*:

Entrei, e achei-a a sós, sobre um estrado
Sentada, em frente ao reposteiro erguido;
Livres do laço as tranças, e o nevado

² MAGALHÃES, Valentim *apud* RIBEIRO-DO-VAL, Waldir. *Raimundo Correia estudante (ensaio)*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956, p. 48.

³ A afirmação de Ribeiro do Val é imprecisa, pois *Ideia Nova* era o modo como, genericamente, era chamada nossa poesia pós-romântica (com destaque para a poesia socialista), sendo o parnasianismo, a princípio, apenas uma tendência entre várias.

⁴ *Idem, ibidem*.

⁵ CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: *Literatura e sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, pp. 165-7.

Seio abundante livre do vestido...

Muda, estendeu pra mim com ar de enfado
O braço frouxo, lânguido, caído —
E levantou o negro olhar rasgado
De uns violáceos círculos tingido...

Num gesto frio, tímido, indeciso,
O lábio seco, machucado e exangue
Abriu em triste mórbido sorriso...

Tudo era o vosso efeito perigoso,
Ó explosões da pólvora do sangue!
Deliciosa síncope do gozo!

Vê-se logo que a mulher não é mais a virgem diáfana do romantismo. O *voyeur* a encontra desta vez desperta, porém exausta, sentada com os cabelos e o vestido em desalinho, revelando-lhe o “seio abundante”. Seu enfado, a frouxidão e a languidez de seus membros sugerem que estivera há pouco nos braços de um amante que lhe esgotara as energias e macerara os lábios em beijos ardentes (afinal, ela é encontrada “após o combate”). Tudo aponta para a figura de uma prostituta ou, no mínimo, para uma adúltera contumaz que recebe amantes em sucessão. O “gesto frio, tímido, indeciso” e o “triste mórbido sorriso” dirigidos ao eu lírico são nada convidativos e indicam o proceder mecânico da profissional ou o tédio de quem já esgotara do sexo qualquer resquício de satisfação (ou ambos). Mas nada disso importa ao eu lírico: não lhe importa a fria receptividade, nem o fato de ter de se contentar com as sobras do amante anterior. Pelo contrário, as condições nas quais ele encontra a mulher o excitam ainda mais, fervendo-lhe o sangue. O “efeito perigoso” que a figura feminina exerce sobre o eu lírico é a perda do controle na “síncope do gozo”, motivada por uma excitação desenfreada (as “explosões da pólvora do sangue”). A mulher moralmente degradada é o símbolo de uma existência anômica, ao passo que a promessa do orgasmo prenuncia o mergulho num estado de dissipação no qual não apenas as normas sociais se obscurecem como também os limites da própria individualidade. Contudo, ao contrário do que ocorre no lirismo romântico, a proximidade com a anomia não inspira temor, mas fascínio.

Estamos num universo erótico distinto daquele de *Primeiros sonhos*, em que um véu envolvia as relações amorosas numa aura de pudor. Mas o soneto de Correia é razoavelmente bem-comportado quando o comparamos àquele que provavelmente lhe serviu de inspiração. Refiro-me ao soneto homônimo de Carvalho Júnior, encontrado em *Parisina*, livro publicado postumamente em 1879. Se, conforme sugere Péricles Eugênio da Silva Ramos, é possível que

Artur de Oliveira tenha sido quem disseminou a leitura de Baudelaire no Brasil⁶, foi Carvalho Júnior quem estabeleceu o caráter que a influência de *Les fleurs du mal* assumiria em nosso meio. Pode-se afirmar com segurança que os vinte e dois poemas contidos em “Hespérides” (segunda parte de *Parisina*) representam o prisma através do qual a poesia baudelairiana incidiu entre nós naquelas décadas, exercendo uma influência mais determinante até do que a leitura direta da obra do poeta francês. Vale mencionar que Carvalho Júnior se formara na Faculdade de Direito de São Paulo, assim como seus seguidores, tendo cursado dois anos em Recife. Agora, seu “Après le combat”:

Quando, pela manhã, contemplo-te abatida,
Amortecido o olhar e a face descorada,
Imersa em languidez profunda, indefinida,
O lábio ressequido e a pálpebra azulada,

Relembro as impressões da noite consumida
Na lúbrica expansão, na febre alucinada
Do gozo sensual, frenético, homicida,
Como a lâmina aguda e fria de uma espada.

E ao ver em derredor o grande desalinho
Das roupas pelo chão, dos móveis no caminho,
E o *boudoir* enfim do caos um fiel plágio,

Suponho-me um herói da velha antiguidade,
Um marinheiro audaz após a tempestade,
Tendo por pedestal os restos dum naufrágio!

Enquanto no soneto de Correia a descrição do estado enfermigo da mulher após o gozo estende-se por três estrofes, no de Carvalho Júnior ela se concentra no primeiro quarteto, após o que temos as reminiscências da intensa noite de amor (segundo quarteto), um passar de olhos pela alcova em sua situação atual, onde o encontro de corpos se deu (primeiro terceto), e, finalmente, a jactância do eu lírico que se sente um herói diante da dama desfalecida e da desordem do aposento. No segundo quarteto, o “gozo sensual, frenético, homicida” corresponde ao modo como a anomia é vivenciada subjetivamente: como perda de controle sobre as próprias faculdades morais, o que leva o indivíduo a se entregar impetuosamente ao prazer e à violência. O “orgulho macho”, de quem acaba de dar provas de virilidade exaurindo a amante, está ausente

⁶ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia parnasiana (antologia)*. São Paulo: Melhoramentos, 1967, p. 19. A observação de Ramos baseia-se numa declaração de Alberto de Oliveira em entrevista concedida a Prudente de Moraes Neto. Cf. OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas – vol. III*. Organização Marco Aurélio Reis. Edição crítica. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial UERJ, 1979, p. 292.

em Raimundo Correia, que se inflama com as sobras de outrem. Entre um e outro, mede-se a distância que vai de um predador a um animal carnicheiro, para ficar numa metáfora afim ao universo imagético da poesia realista. É bastante significativa a escolha do autor de *Sinfonias* em não envolver o eu lírico no ato sexual, tomando um desvio em relação ao texto matriz. Se, em Carvalho Júnior, o prazer é o resultado de um gozo físico revivido na memória, e cujos indícios se espalham pelo cômodo, em Correia ele é apenas visual e consiste em decifrar na mulher os sinais de sua queda. No soneto de *Sinfonias*, a narração susta antes que o eu lírico entregue-se à mulher, cedendo aos impulsos eróticos; a transgressão da ordem moral delineia-se no horizonte do soneto, mas não chega a se realizar, instaurando uma tensão entre a sugestão de uma ruptura com os valores vigentes e a observância das normas do decoro.

Baudelairiando

A poesia realista esteve diretamente relacionada à recepção de Baudelaire pelos poetas brasileiros. Assim comenta Machado de Assis em seu ensaio de 1879: “Reina em certa região da poesia nova um reflexo mui direto de V. Hugo e Baudelaire; (...). Quanto a Baudelaire, não sei se diga que a imitação é mais intencional do que feliz. O tom dos poetas é demasiado cru; e aliás não é outra a tradição de Baudelaire entre nós. Tradição errônea. Satânico, vá; mas realista o autor de *D. Juan aux enfers* e da *Tristesse de la lune!*”⁷; ou seja: sobrava *spleen*, mas faltava ideal aos novos poetas⁸. No mesmo texto, Machado destaca acerca de Carvalho Júnior: “Nunca, em nenhum outro poeta nosso, apareceu essa nota violenta, tão exclusivamente carnal”⁹, e sentencia: “Era poeta, de uma poesia sempre violenta, às vezes repulsiva, priapesca, sem interesse; mas em suma era poeta”¹⁰. Essa deformação da matriz Baudelairiana por Carvalho

⁷ ASSIS, Machado de. “A nova geração”. In: *Obras completas de Machado de Assis: crítica literária*. São Paulo: Editora Brasileira Ltda., 1959, pp. 190-1.

⁸ Auerbach discordaria da observação de Machado: “(...) não podemos chamar o poeta [Baudelaire] realista se por realismo entendermos uma tentativa de reproduzir a realidade exterior. Mas como no século XIX a palavra ‘realismo’ estava associada à representação vívida de aspectos feios, sórdidos e repugnantes da vida; já que isto constituía a novidade e o significado do realismo, a palavra era aplicável às imagens feias e repulsivas, sem preocupação com o fato de elas fornecerem uma descrição concreta ou metáforas simbólicas. Importa que a evocação fosse vívida e, sob esse aspecto, o poema de Baudelaire [“Spleen”] é extremamente realista”. AUERBACH, Erich. “*As flores do mal* e o sublime”. In: *Ensaio de Literatura ocidental: filologia e crítica*. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012, p. 308.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 195.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 199.

Júnior já havia sido apontada por Artur Barreiros — responsável pela organização e publicação dos escritos do amigo morto —, que cita a deturpação do modelo francês “pelo temperamento e pela individualidade do poeta”, resultando num “tom menos satânico e mais quente” e dando mostras de um “descompassado amor à carne”; enfim: “É a poesia da febre, da sensualidade, do prazer levado até à [*sic*] dor, do beijo que fere, do amor que rasga as veias, num deslumbramento e num delírio, para beber o próprio sangue”¹¹. Nas palavras de Antonio Candido, o que caracterizou a influência de Baudelaire em seus primórdios no Brasil foi “satanismo atenuado e sexualidade acentuada”¹².

A obra baudelairiana, da maneira como foi lida por nossos realistas, esvaziou-se de seu teor metafísico, ao qual estava atrelada uma consciência do pecado que se desdobra tanto em dilaceramento interior quanto em gozo perverso. A poesia de Carvalho Júnior, assim como a de seus continuadores, é carnal, mas isenta de sentimento de culpa. Podemos constatá-lo pela representação dos desejos na poesia realista em relação ao que acontece em Baudelaire. Péricles Eugênio da Silva Ramos menciona, a respeito da poesia realista, um modo “claramente sádico, e até bestial” de representar os desejos masculinos, referindo-se, por exemplo, aos “instintos canibais” de Carvalho Júnior, comparados a “um bando voraz de lúbricas jumentas” ou ainda a “vermes sensuais” (“Antropofagia”)¹³. O mesmo poeta, em “A adormecida”, apresenta seus “instintos sutis” como “urubus em torno da carniça”¹⁴. Tal desejo canibal, que recebe geralmente uma representação zoomórfica, encontra seu ápice no poema “A matilha”, de Teófilo Dias, em que os “sôfregos desejos” do eu lírico ganham vida na forma de uma “matilha voraz de alucinados beijos”. Já Fontoura Xavier leva a tendência ao exagero paródico ao se colocar diante da amada como um “Tântalo faminto em face de um *roast-beef*” (“*Roast-beef*”).

Esse canibalismo erótico não é estranho à poesia de Baudelaire, em que o verbo *baiser* (“beijar”) aparece às vezes associado a *manger* (“comer”), mas entre nossos realistas não encontramos nada semelhante ao que acontece em “Un voyage à Cythère”, por exemplo. Neste poema, o eu lírico baudelairiano avista de um navio a ilha de Citera, onde, segundo a mitologia

¹¹ BARREIROS *apud* CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairiano”. In: *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 30.

¹² *Idem, ibidem*.

¹³ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia simbolista (antologia)*. São Paulo: Melhoramentos, 1965, p. 13.

¹⁴ Imagens cuja fonte parece estar no poema XXIV da seção “Spleen et idéal”, de *Les fleurs du mal*: “Je m’avance à l’attaque, et je grimpe aux assauts,/ Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux” (“Ao assalto me lanço e agito-me na liça,/ Como um coro de vermes junto a uma carniça”). BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 166.

grega, a deusa do amor Afrodite estabelecera morada. Contudo, a “ilha dos doces segredos e das festas do coração” não se parece com a imagem idílica que tinha em mente; trata-se, na verdade, de um terreno desolado, um “deserto rochoso” perturbado pelos “gritos agudos” dos pássaros. E ali se encontra um objeto macabro — um cadáver pendurado numa forca:

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
 Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
 Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
 Dans tous les coins saignants de cette pourriture;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
 Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
 Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
 L’avaient à coups de bec absolument châtré.

Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes,
 Le museau relevé, tournoyait et rôdait;
 Une plus grande bête au milieu s’agitait
 Comme un exécuter entouré de ses aides.¹⁵

O cadáver em decomposição fora retalhado, cegado e castrado pelos pássaros, e suas entranhas escorrem pelo ventre, assanhando o apetite das feras a seus pés, invejosas do festim das criaturas voadoras. Na sequência, o eu lírico atribui a situação atual do morto à expiação de “infames cultos” e de “pecados” que o teriam condenado a passar o resto de sua existência insepulto. Temos, então, um movimento comum em Baudelaire, no qual o sentido alegórico do poema torna-se explícito: “Ridículo enforcado, tuas dores são as minhas”, e continua:

Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
 J’ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
 Des corbeaux lancinants et des panthères noires
 Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.¹⁶

¹⁵ Na tradução de Ivan Junqueira: “Ferozes pássaros que o odor da morte atíça/ Destroçavam com raiva um pútrido enforcado./ Todos cravando, qual verruma, o bico afiado/ Em cada poro ainda sangrento da carniça;// Os olhos eram dois buracos e, rasgado,/ O ventre escoava os intestinos sobre as coxas,/ E seus algozes, comensais de entranhas roxas,/ A bicadas o sexo haviam-lhe arrancado.// A seus pés, um tropel de bestas ululantes,/ Focinho arreganhado, às cegas rodopiava;/ Uma fera maior ao centro se agitava,/ Como um executor em meio aos ajudantes”. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 381.

¹⁶ “Ao ver-te, pobre-diabo, ainda suspenso agora,/ Em mim senti todos os bicos e caninos/ Dos abutres em fúria e tigres assassinos/ Que amavam tanto a carne espedaçar-me outrora”. *Idem, ibidem*: p. 383.

Diante do cadáver, o eu lírico coloca-se na situação de quem também tivera a carne triturada pelos bicos de “corvos lancinantes” e por maxilares de “panteras negras”, reconhecendo na “força alegórica” sua própria imagem pendida, por isso clama aos céus: “— Ah, Senhor! dai-me a força e a coragem/ De contemplar meu coração e meu corpo sem nojo!”. A ilha cinzenta onde Afrodite residiu — desértica, destituída das graças naturais imaginadas pelo eu lírico — revela-nos o amor como um sentimento árduo, que traz mais sofrimento que prazer. No cadáver devorado pelos animais, vemos a representação da carne do eu lírico consumida por seus desejos, simbolicamente invocados por corvos e panteras¹⁷. O fato de os pássaros terem-lhe arrancado justamente os olhos (fontes de excitação sensual) e os genitais é significativo. Aqui é possível reconhecer a mesma zoomorfização dos impulsos eróticos que encontramos na poesia realista brasileira. No entanto, em “Un voyage à Cythère”, a sensualidade é vivida como pecado a ser expiado, como culpa torturante, e não como gozo desenfreado, como se vê ao final de “A matilha”, de Teófilo Dias:

— Tudo a matilha audaz perlustra, corre, aspira,
Sonda, esquadrinha, explora, e anelante respira,
Até que, finalmente, embriagada, louca,
Vai encontrar a presa, — o gozo — em tua boca.

Nos poemas realistas, o desejo é sempre antropófago e se volta contra o corpo feminino. Em Baudelaire, mais especificamente no poema aqui analisado, o eu lírico é dolorosamente consumido pelos próprios desejos, de maneira autófaga. Gloria Carneiro do Amaral, comparando os “vermes sensuais” do soneto “Antropofagia” de Carvalho Júnior ao poema “Une charogne”, considera que falta a nosso poeta realista o “contexto cósmico” da poesia baudelaireana, que se projeta “no cosmos, funde o amor, a morte, a matéria em decomposição, geradora de vida”; em Carvalho Júnior, ao contrário, “(...) este amor encontra seu termo na saciedade do desejo e nos limites da matéria”¹⁸. Mais do que isso, podemos dizer que na poesia realista está ausente o sentido alegórico que Baudelaire costuma atribuir a seus poemas e que transforma o erotismo, em suas mais perversas manifestações, numa reflexão sombria acerca

¹⁷ Camille Paglia sobre o poema: “O homem passivo é atacado por pássaros de bicos agudos, lacerantes desejos sexuais”. PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 390.

¹⁸ AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: ANNABLUME, 1996, pp. 92-3.

da natureza humana. Em nossos baudelairianos, o erotismo basta a si mesmo, não implicando em qualquer significado que transcenda a situação amorosa configurada no poema¹⁹.

Alfredo Bosi assim procura explicar o imanentismo da poesia realista: “De Baudelaire assimilam nossos poetas *realistas*, Carvalho Júnior e Teófilo Dias, precisamente os traços mais sensuais, desfigurando-os por uma leitura positivista que não responde ao universo estético e religioso das *Flores do mal*. O eros baudelairiano, macerado pelo remorso e pela sombra do pecado, está longe destas expansões carnavais, quando não carnívoras”²⁰ (grifo do autor). Bosi relaciona a poesia realista à emergência da chamada “geração modernista de 1870”, que, representada por indivíduos como Tobias Barreto e Sílvio Romero (que transformaram a Escola do Recife num foco de reformismo), pretendiam modernizar a sociedade brasileira demolindo suas estruturas arcaicas e a reorganizando com base nos sistemas de pensamento mais avançados²¹. Graças à receptividade das doutrinas científicas entre esses intelectuais — como o darwinismo social de Spenser, o determinismo de Taine e o positivismo de Comte —, nossa geração de 1870 integrava-se, internacionalmente, à “geração do materialismo”, surgida no bojo do aprofundamento das conquistas científicas e tecnológicas do capitalismo industrial²².

É justamente à disseminação de ideias materialistas que Machado de Assis atribui o descrédito em que o idealismo romântico caiu entre os jovens dessa geração: “De envolta com isto ocorreu uma circunstância grave, o desenvolvimento das ciências modernas, que despovoaram o céu dos rapazes, que lhe deram diferente noção das coisas, e um sentimento que de nenhuma maneira podia ser o da geração que os precedeu. Os naturalistas, refazendo a história das coisas, vinham chamar para o mundo todas as atenções de uma juventude, que já não podia entender as imprecações do varão de Hus; ao contrário, parece que um dos caracteres da nova direção intelectual terá de ser um otimismo, não só tranquilo, mas triunfante”²³. Isso explica não apenas a depuração que nossos poetas realizaram dos elementos religiosos da matriz

¹⁹ Antonio Candido: “Em Baudelaire, porém, o erotismo se abre para outros horizontes; aparece, numa poesia infinitamente mais rica, mas como instrumento, para exprimir uma visão angustiada do homem”; já o erotismo em Teófilo Dias “mergulha numa carnalidade sem frestas para algo superior”, de forma que “isolado de um contexto mais rico, o erotismo perde o que pode ter de signo e de pesquisa humana, para ficar apenas como fragmento de humanidade”. DIAS, Teófilo. *Poesias escolhidas: líricas – sociais – traduzidas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, pp. XXXVI-VII.

²⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s.d., p. 245.

²¹ Cf. SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões culturais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 96-107.

²² COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: era realista/era de transição*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, pp. 6-9.

²³ ASSIS, *op. cit.*, p. 182.

baudelairiana, como também o tom afirmativo e vitalista que, em geral, o erotismo sádico encontrado em *Les fleurs du mal* assumiu entre eles. Pode-se pensar essa apropriação materialista do erotismo baudelairiano como sintoma de uma ansiedade em relação ao atraso do Brasil diante das nações industrializadas. Uma vez que nossas estruturas econômicas mantinham suas bases arcaicas (isto é, coloniais), o esforço de modernizar a sociedade brasileira dava-se quase exclusivamente no campo da cultura e das ideias, o que justificava o exagero na observância dos princípios apreendidos nos sistemas de pensamento considerados inovadores, como o positivismo²⁴. No entanto, é preciso entender nosso atípico baudelairianismo de maneira mais ampla no contexto do projeto modernizante da geração de 1870.

O agressivo erotismo da poesia realista correspondia, segundo Antonio Candido, a uma *deformação construtiva* do modelo baudelairiano, representativa do espírito rebelde dos setores mais progressistas daquela geração: “(...) os jovens daquele tempo, no Brasil provinciano e atrasado, faziam do sexo uma plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação das instituições. Eles eram agressivamente eróticos, com a mesma truculência com que eram republicanos e agrediam o Imperador, chegando alguns ao limiar do socialismo. Portanto, foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais, por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura”²⁵. Se, como tentei demonstrar no capítulo anterior, o medo de amar no romantismo significava uma solução de compromisso entre a mentalidade patriarcal e a moralidade burguesa, garantindo a perpetuação ideológica dos valores tradicionais; se ele significava uma espécie de freio aos impulsos eróticos diante da ameaça representada pelo colapso da ordem moral ancorada na família, nossos poetas realistas, no afã de remodelar a sociedade brasileira, não se preocupavam em preservar os valores morais, por isso rompiam, também, com o lirismo amoroso romântico. Daí seu desejo de abandonar-se à vertigem anômica. Tratava-se de uma radicalização do espírito reformista da geração de 1850.

Cai a sobrecasaca

²⁴ Sérgio Buarque de Holanda relaciona a popularidade alcançada pelo positivismo no Brasil da segunda metade do século XIX a um “amor pronunciado pelas formas fixas e pelas leis genéricas” que desobrigava nossos intelectuais do esforço de compreender uma realidade social complexa e, em muitos sentidos, desagradável devido à defasagem em relação ao contexto da sociedade burguesa europeia. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 157-63.

²⁵ CANDIDO, 2011, p. 31.

Machado de Assis, comentando o soneto “Antropofagia” de Carvalho Júnior, surpreende-se com os rumos tomados pelo nosso lirismo que, em três décadas, descambara para um erotismo franco e sádico: “Vai em trinta anos que Álvares de Azevedo nos dava naquele soneto, *Pálida à luz da lâmpada sombria*, uma mistura tão delicada da nudez das formas com a unção do sentimento. Trinta anos bastaram à evolução que exclui o sentimento para só deixar as formas; que digo? para só deixar as carnes. Formas parece implicar certa idealidade, que o Sr. Carvalho Júnior inteiramente bania de seus versos”²⁶. Machado aproxima os dois poemas por representarem a cena da mulher em seu leito; eis “Antropofagia”:

Mulher! ao ver-te nua, as formas opulentas
Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando voraz de lúbricas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito.

Como a besta feroz a dilatar as ventas
Mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito,
De meu fúlgido olhar às chispas odientas
Envolve-te, e, convulso, ao seio meu t’estreito:

E ao longo de teu corpo elástico, onduloso,
Corpo de cascavel, elétrico, escamoso,
Em toda essa extensão pululam meus desejos,

— Os átomos sutis, — os vermes sensuais,
Cevando a seu talante as fomes bestiais
Nessas carnes febris, — esplêndidos sobejos!

O contraste com o poema de Álvares de Azevedo é gritante. Se, neste, o autor levava onze versos para mencionar as “formas nuas no leito resvalando” da amada, Carvalho Júnior já dispara nos dois primeiros: “(...) ao ver-te nua, as formas opulentas/ Indecisas luzindo à noite, sobre o leito”. Aliás, “formas opulentas”, em contraponto ao genérico “formas nuas”, diz tudo: trata-se de uma mulher palpável. A figura feminina de Azevedo é “a virgem do mar”, “um anjo entre nuvens d’alvorada”; a de Carvalho Júnior possui um “corpo elástico, onduloso”, corpo de “cascavel, elétrico, escamoso”. Compreendemos o espanto de Machado: em três décadas, a mulher deixara de ser a imagem da “lua por noite embalsamada” para se tornar uma cascavel coleante sobre a cama. Está ausente do soneto carvalhinho o sentimentalismo lacrimajante do

²⁶ ASSIS, *op. cit.*, p. 197.

eu lírico azevediano, que promete “morrer sorrindo” por sua virgem, assim como a timidez paralisante diante do corpo feminino, pois, em “Antropofagia”, o eu lírico não se contenta apenas com o voyeurismo (que se limita à primeira estrofe) e lança-se sobre a amada, disposto a devorá-la sexualmente. A moldura do soneto remete à cena da virgem adormecida, mas o objetivo é subverter seu significado original, subtraindo os elementos relacionados à timidez. Gloria Carneiro do Amaral identifica, na obra poética de Carvalho Júnior, uma “ânsia de superar esse medo de amar dos românticos”²⁷.

Talvez o mais famoso poema de Carvalho Júnior seja o soneto “Profissão de fé”, que abre “Hespérides”. Nele, encontramos uma negação do prestígio romântico da mulher, segundo o qual a figura feminina costumava ser representada como um ser angelical e dessexuado:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões ópticas,
Raquíticos abortos do lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas,
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esses vagos ideais
Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa e corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim.

Ao final do soneto, percebemos o “otimismo” que Machado de Assis identifica nos jovens que começaram a poetar em meados da década de 1870; ele se manifesta não apenas como confiança política na reconstrução da sociedade, mas também como vitalismo, como afirmação viril de uma sexualidade que obedece aos desígnios de uma natureza comprometida com a perpetuação das espécies. Estamos diante de uma perspectiva forjada no evolucionismo, segundo a qual o sentimento amoroso é reduzido a uma função fisiológica, e o corpo feminino, à dimensão puramente material (uma concepção próxima à ideia cristã de “carne”, destituída, no entanto, da noção de pecado).

²⁷ AMARAL, *op. cit.*, p. 88.

Quanto a nossos baudelairianos, Antonio Candido refere-se a uma poesia que “se concentra na mulher-de-todo-o-dia, restaurada em sua integridade carnal”²⁸, ao passo que Gloria Carneiro do Amaral descreve, na poesia de Carvalho Júnior, uma “figura física de mulher, palpável e concreta em sua carnalidade, que melhor lhe convinha para se opor às virgens etéreas que povoavam os sonhos de nossos românticos”²⁹. Todavia, estaríamos sendo apressados se víssemos nessa imagem da mulher algo de essencialmente distinto da sublimação da figura feminina na literatura romântica. Com base nos argumentos de Howard Bloch, tive a oportunidade de mostrar como a imagem da virgem no romantismo deitava raízes num processo de essencialização do sexo feminino, constituído nos primórdios da era cristã e no qual a individualidade das mulheres era obliterada em detrimento de uma essência genérica e universal. Vimos, então, que duas vias se abriam na tentativa de definir a natureza feminina: uma que a relacionava a tudo que fosse considerado secundário e baixo na escala de valores cristã (a carne, a matéria, o mundo sensível, o pecado etc.); do outro lado, tentava-se defini-la expurgando qualquer componente sexual, tomando como arquétipo a figura da Virgem Maria. Desde o trovadorismo, a imagem sublime da mulher passou a predominar (nos limites do gênero lírico, pelo menos).

Na antirreligiosa poesia realista, temos ironicamente uma reconversão da mulher ao estado de pura carnalidade que o pensamento patrístico lhe havia atribuído. A figura feminina nessa poesia não apresenta qualquer contorno que a individualize, nenhum traço de personalidade; ela se resume a um títere comandado pelos desejos do eu lírico, um pedaço de carne a ser devorado, uma presa a ser abatida, em suma: a uma boneca sexual. Descrever essa figura como a “mulher-de-todo-o-dia” é quase uma figura de linguagem — a prosopopeia. No âmbito de nosso realismo poético, a mulher deixa de ser a virgem idealizada para se transformar no instrumento passivo dos impulsos eróticos do eu lírico; de sua sublimação, passamos a uma absoluta objetificação. Se, no romantismo, a figura feminina era o centro de um compungido culto profano, objeto de devoção, agora ela se torna um objeto de devoração para os instintos canibais de seu amante.

Eis aí mais uma questão que distingue a poesia de Baudelaire da de seus êmulos brasileiros. Ao comparar a imagem do coração devorado em “Pomo do mal”, de Fontoura Xavier³⁰, com o emprego da mesma imagem em *Leus fleurs du mal*, Amaral percebe que, nos

²⁸ CANDIDO, 2011, p. 32.

²⁹ AMARAL, *op. cit.*, p. 79.

³⁰ No verso: “— Morder-te o coração como se morde um fruto!”.

quatro casos por ela identificados (“Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”, “Les ténèbres”, “Héautontimorouménos” e “Causerie”), “[a] ação devoradora tem como objeto o poeta e nunca a mulher. Quando ele sai de sua posição passiva, transforma-se em sua própria vítima”³¹. Camille Paglia possui uma visão semelhante quanto à dinâmica entre os sexos na poesia baudelairiana: “Para Baudelaire, sexo é limitação, não libertação. O desejo, normalmente um estímulo à ação masculina, torna o homem passivo em relação a seu corpo nascido de mãe. Ele é traído pelo corpo, entregue às mãos das mulheres por fraqueza sexual. (...). Como em Poe, a mulher é sempre superior. Poe gosta de sonhar com a felicidade doméstica com uma mãe-noiva. Mas as mulheres de Baudelaire são rígidas e não companheiras”³². Enquanto em Baudelaire predomina uma atitude passiva do eu lírico frente a mulher, nos poetas realistas o homem exerce quase sempre a iniciativa, apresentando-se agressivamente no papel do amante vampiro/canibal. Num poema como “Nêmesis”, de Carvalho Júnior, no qual a figura feminina é descrita como o ameaçador “arcanjo funesto do pecado” — em cujos olhos se vê o perigo da anomia (“Há nesse olhar translúcido e magnético/ A mágica atração de um precipício”) —, é sintomático que seja o eu lírico a se converter no “vampiro lúbrico, infernal” que bebe o “veneno amargo da ironia” dos lábios da amada. Mesmo sob o encanto da mulher, é o homem que age de maneira ativa³³.

Não creio que tal divergência entre nossos baudelairianos e o modelo francês deva-se apenas ao “temperamento” e à “individualidade” dos autores, como defende Artur Barreiros quanto aos desvios de Carvalho Júnior em relação a Baudelaire. Parece-me que, neste ponto, temos duas experiências diversas do lugar ocupado pela mulher na sociedade. Walter Benjamin pretende explicar a figura da lésbica na poesia baudelairiana — que incorpora elementos viris em sua caracterização e comportamento — como uma decorrência da absorção da mão de obra feminina pela indústria no século XIX, o que resultaria numa masculinização dos modos da mulher, ainda que o poeta quisesse subtrair tal fenômeno da “tutela econômica”, dando-lhe uma dimensão inteiramente sexual³⁴. Peter Gay, no entanto, oferece uma hipótese mais convincente

³¹ *Idem, ibidem*, p. 173.

³² PAGLIA, *op. cit.*, p. 388.

³³ Em Carvalho Júnior, a exceção mais notável encontra-se no soneto “Ídolo negro”, em que a figura feminina é comparada à deusa hindu Kali e dela se diz que imola seus amantes. Entretanto, mesmo colocando-se entre os adoradores de tal entidade (“Ês o *ídolo negro* da minha alma” — grifo do autor), o eu lírico não descreve a própria imolação, preferindo aludir genericamente ao “sangue de teus crentes”; seu sacrifício fica implícito, portanto. O que ele destaca em relação a si é o efeito perigoso exercido pela mulher, o fascínio da anomia, como se vê nos seguintes versos: (“Inspira-me a paixão desordenada,/ Que anima a consciência depravada/ Do Thug [...]).

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III — Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Maria Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 91-2.

ao tratar da constatação de Mario Praz de que, enquanto no começo do século XIX prevalece na literatura o *homme fatal* (cujo principal representante é o herói byroniano), na segunda, quem rouba a cena é a *femme fatale*³⁵, que exerce o poder no relacionamento amoroso, tornando a figura masculina uma vítima de sua indiferença e/ou sadismo, e a levando às raias do aniquilamento³⁶. Está bem claro que a galeria de lésbicas, prostitutas e súcubos na obra de Baudelaire é composta por mulheres desse tipo³⁷.

Para Gay, devido a uma especialização das atividades profissionais e à melhoria das condições materiais na sociedade capitalista, que liberavam a mulher da necessidade de contribuir com o sustento da família, o sexo feminino, entre as classes médias e altas, restringiu-se ao ambiente doméstico. No século XIX, entretanto, algumas mulheres começaram a lutar para reconquistar o espaço perdido e, mais do que isso, para ampliar seus direitos no âmbito da democracia moderna; entre as reivindicações mais frequentes estavam o direito ao voto e ao trabalho fora de casa. Como consequência desse processo de emancipação, mesmo que incipiente, parte dos homens passou a ficar insegura em relação ao papel de seu sexo na sociedade. Era como se a mulher, ao ocupar posições que até então eram de exclusividade masculina, recusasse aos homens — ou usurpasse deles — sua virilidade. No entender do referido historiador, esse é o substrato por trás da hegemonia da mulher fatal na arte da segunda metade do século XIX³⁸.

No Brasil, a situação da mulher era muito diferente da verificada na Europa burguesa. Em primeiro lugar, reproduziu-se durante muito tempo nas cidades o regime de reclusão que a mulher de família patriarcal experimentava no campo³⁹ — o tal do “isolamento árabe”

³⁵ PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle: le romantisme noir*. Tradução Constance Thompson Pasquali. Paris: Denöel, 1998, p. 180.

³⁶ Nas palavras de Lily Litvak, a mulher fatal encarna “o mito da mulher que domina o homem com seu poder erótico” LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979, p. 145

³⁷ “D’après cette conception de la femme fatale, l’amoureux est d’ordinaire un tout jeune homme qui garde une attitude passive; il est obscur, inférieur, par condition ou par tempérament, à la femme, qui est en face de lui comme l’araignée femelle ou la mante religieuse en face de son mâle: ici le cannibalisme sexuel est le monopole de la femme” (grifos meus). PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle: le romantisme noir*. Tradução Constance Thompson Pasquali. Paris: Denöel, 1998, pp. 179-80.

³⁸ GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Tradução Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 128-58.

³⁹ “Mas os meios de expressão da mulher ainda patriarcal e já burguesa, suas oportunidades de intervenção nas atividades extradomésticas, continuaram, no Brasil da primeira metade do século XIX, mesmo nas áreas onde se antecipou, entre nós, a urbanização do sistema patriarcal, insignificantes. Reduzidas a formas graciosas. Graciosas e quase inócuas”. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 228.

mentionado por Gilberto Freyre⁴⁰. Em segundo lugar, numa sociedade escravocrata e de economia rural, as atividades ligadas aos serviços, ao pequeno comércio e aos trabalhos manuais (mais condizentes com a pouca formação que, via de regra, as mulheres recebiam) eram desempenhadas por escravos, de maneira que não houve, como nos países industrializados, uma demanda pela mão de obra feminina entre os estratos médios da população. Em terceiro lugar, enquanto na Europa o desenvolvimento do sistema capitalista e do pensamento liberal possibilitou a consolidação da democracia moderna — na qual as mulheres encontravam um escopo institucional, por mais estreito que fosse, para a luta por ampliação de direitos —, no Brasil o liberalismo teve de se adequar às condições locais, convivendo com as estruturas legadas de nosso passado colonial e dando origem, por exemplo, a uma conjunção bizarra de ideias liberais e práticas escravistas⁴¹. Ao mesmo tempo em que as mulheres das classes mais favorecidas estavam excluídas da vida pública, não ocorria a nossos bacharéis estender o modelo de cidadania a suas esposas e filhas, um modelo assaz restritivo, que já excluía toda a massa das classes trabalhadoras.

Podemos imaginar que, à altura da década de 1880, nossos jovens letrados ainda estivessem confiantes quanto à posição destinada a seu sexo na sociedade. Não havia motivo para a angustiada fantasia de mulheres-carrascos castradoras. O efeito perigoso pressentido na figura feminina diz respeito tão somente à erosão da ordem moral pelo relaxamento dos costumes, e não a um sequestro das atribuições masculinas por parte das mulheres. Portanto, por mais que a poesia realista se esforçasse em representar um imaginário erótico distinto do romântico, uma coisa mantinha-se inalterada: a passividade da mulher, apresentada sempre entorpecida ou inconsciente. Um bom paralelo no gênero narrativo pode ser encontrado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899). Enquanto, na primeira parte do romance, é Capitu quem manobra os fios da intriga por meio de sua compreensão arguta das relações sociais que compõem o universo da família tutelar, na segunda, quando a personagem se subordina à autoridade de Bento Santiago, alçado à condição de proprietário e chefe de família, ela perde seu poder iniciativa, ficando a reboque dos caprichos do marido⁴². Ainda que Capitu tenha sido considerada por mais de meio século como o grande exemplo da mulher fatal em nossa

⁴⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006, p. 421.

⁴¹ Cf. SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, pp. 9-31.

⁴² Cf. *Idem*. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. In: *Duas meninas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 24-34

literatura (com seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”), hoje conseguimos apreender melhor o significado de sua figura: uma pseudo-mulher fatal, cuja perfídia é uma construção retórica do marido autoritário e ciumento.

Por meio do erotismo da poesia realista, conseguimos divisar como o projeto modernizante da geração de 1870, por mais radical que se pretendesse, não atingia as raízes do atraso brasileiro em toda sua extensão. Aliás, podemos supor que o realismo, ao dissipar a bruma idealizante sobre a figura feminina, permitiu que viesse à tona um sadismo alimentado no exercício secular de uma autoridade patriarcal indiscutível sobre mulheres, crianças e escravos⁴³. Um indício da permanência na poesia realista de elementos da sensibilidade romântica (em que se constata uma solidariedade entre valores burgueses e patriarcais) é a manutenção da cena da virgem adormecida, atualizada em versões menos pudicas. Entretanto, num soneto como “Adormecida”, de Carvalho Júnior, encontramos novamente tal cena apresentada na pureza de seus contornos originais:

Quando vejo-te assim, do sono na indolência,
Dilatado o contorno algente, acetinado,
Entumecido o seio, e um tom fresco e rosado
Tingindo-te da carne a rica florescência;

Quando vejo o abandono, a mórbida aparência
Do teu corpo em nudez, imóvel e prostrado
Como se fora morto; apenas agitado
Pelo fluxo do sangue em plena efervescência;

E mais a trança negra, a trança que se espraia
Na vaga dos lençóis, na espuma da cambraia,
Trescalando o perfume incômodo de Orizza,

Aos flancos de teu leito, abutres esfaimados,
Meus instintos sutis negrejam fileirados,
Bem como os urubus em torno da carniça.

A despeito do luxo opressivo e intoxicante da alcova, típico da poesia carvalhina, da zoomorfização dos desejos na última estrofe e da comparação da figura feminina a uma carniça (objeto da alegoria baudelairiana em “Une charogne”), a origem romântica da cena é evidente. O realismo revela-se como puro maneirismo sobre um motivo essencialmente romântico e o

⁴³ “Resultado da ação persistente desse sadismo, de conquistador sobre dominado, de senhor sobre escravo, parecem-nos o fato, ligado naturalmente à circunstância econômica da nossa formação patriarcal, da mulher ser tantas vezes no Brasil vítima inerme do domínio ou abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido”. FREYRE, 2006, p. 114.

canibal realista recua à condição do adolescente *voyeur*, neste caso ostensivamente necrófilo. Em nenhum poema de nosso romantismo encontramos tamanha ênfase sobre o caráter passivo da mulher: “sono na indolência”, “abandono”, “corpo (...) imóvel e prostrado”, “como se fora morto”. Nos dizeres de Gloria Carneiro do Amaral, “Carvalho Júnior é o poeta da mulher em abandono, do espaço fechado, da privacidade amorosa devassada”⁴⁴, o que o torna, “por excelência, o poeta da alcova”⁴⁵. Aqui vemos que a alcova se converte em cativeiro, quando não num verdadeiro mausoléu para a figura feminina. Talvez, como nenhum outro poeta, Carvalho Júnior tenha pressentido a condição da mulher brasileira, cujo enclausuramento era apenas o aspecto mais evidente das severas restrições que cercavam sua participação na sociedade; entretanto, tal pressentimento manifesta-se como circunstância favorável ao gozo do eu lírico. Do entendimento do espaço doméstico como salvaguarda dos limites da individualidade no capitalismo, conforme a visão burguesa, passamos à percepção dele como espaço onde o sexo masculino exerce uma autoridade tirânica e sádica sobre o corpo feminino. Cai a máscara do jovem patriarca, ou melhor: a sobrecasaca.

No aranzel da Babel impura

Na introdução às *Poesias escolhidas*, Antonio Candido identifica como “componente básica” da obra de Teófilo Dias uma persistente *motilidade*, descrita como “busca de um movimento constante”, e descreve: “A natureza aparece, nele, como soma total de movimentos de vária espécie, causando no poeta uma mobilidade equivalente da imaginação. (...). E isto explica que a sua busca de correção não vise à fixidez, padrão ideal das ambições parnasianas, mas arabescos expressivos, que agitem incessantemente a percepção do leitor”⁴⁶. O maior exemplo de tal tendência encontra-se no poema “Aspiração”, em que, diante de uma natureza em permanente estado convulsivo, afirma-se: “O imóvel não existe”. Continuando a análise, Candido afirma: “Se passarmos das esferas naturais para os ambientes fechados, (...), percebemos esta mesma motilidade. Vejam-se, no primeiro [poema, ‘O leito’], os elementos dinâmicos representados pelas palavras associadas ‘mar’, ‘espuma’, ‘vaga’, ‘mergulhar’, ‘esvair’, que fazem do leito um estendal de ondulações, dominado pela catadupa das cortinas

⁴⁴ AMARAL, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 83.

⁴⁶ DIAS, *op. cit.*, p. XXXV.

despenhadas sobre eles; (...)”⁴⁷. Essa mesma tendência está presente na poesia de Carvalho Júnior, com suas atmosferas cheias de energia erótica, mas, em Dias, é elevada à categoria de princípio formal. Em diferentes níveis, podemos generalizar a constatação de Candido a todo o restante da poesia realista.

Em Teófilo Dias (e nos demais realistas), verifica-se uma dinâmica ininterrupta, consequência da grande excitabilidade do eu lírico. Peter Gay, referindo-se à visão corrente no final do século XIX de que a modernidade industrial oferecia um perigoso estimulante à sensibilidade, comenta as ideias de um certo J. A. Hobson: “E Hobson não estava sendo particularmente inovador em sua visão de que a civilização urbana moderna faz *jorrar* sobre o indivíduo *torrentes* de impressões febris, *afogando-os* em emoções que são incapazes de *absorver* ou sequer compreender, quanto mais dominar”⁴⁸ (grifos meus) — chamo a atenção para as imagens líquidas, que se aproximam do repertório de metáforas utilizado por Teófilo Dias em “O leito”, como destacado por Candido. Ainda sobre Hobson: “Sua exposição pede, como fica implícito, não apenas metáforas aquáticas, mas também as metáforas elétricas em que os escritores do final do século XIX ficaram viciados: as mentes dos habitantes das cidades modernas são como vulneráveis usinas de energia, intensamente usadas, que repetidamente param de funcionar devido ao incontrolável esgotamento de sua capacidade”⁴⁹. Em “Antropofagia”, de Carvalho Júnior, vimos o “corpo de cascavel, *elétrico*” da mulher; Teófilo Dias fornece ainda mais exemplos: “um vinho que *eletriza*” (“A nuvem”); “timbre *elétrico*” e “uma *eletricidade*” (“A voz”); “o dorso aveludado, *elétrico*” (“A matilha”).

Para Gay, as metáforas aquáticas de Hobson, às quais se somam as metáforas elétricas dos escritores, eram imagens que representavam o nervosismo da era vitoriana. Tal nervosismo expressava difusamente o estado de espírito da burguesia diante das constantes transformações experimentadas ao longo do século XIX; transformações, a maioria delas, desencadeadas pela própria burguesia. Ainda que em outra conjuntura, as elites brasileiras enfrentavam também um período conturbado, relacionado ao desenvolvimento da vida urbana no país, o que acarretava doses consideráveis de nervosismo. Em nossa poesia lírica romântica, esse nervosismo manifesta-se como ansiedade diante do corpo feminino, resultando numa timidez quase sempre paralisante. Na poesia realista, ao contrário, ele emerge ao primeiro plano, dando forma a um universo em movimento permanente, abalado por grandes irrupções de energia. Aliás, se o que

⁴⁷ *Idem, ibidem*, pp. XXXV-VI.

⁴⁸ GAY, 1990, pp. 293-4.

⁴⁹ *Idem ibidem*, p. 294.

procuramos é nervosismo, nem precisamos lançar mão de metáforas. Em Carvalho Júnior, encontram-se imagens como “rir *nervoso*” (“Nêmesis”) e “tremor *nervoso*” (“A nova sensação”); em Teófilo Dias: “frágil corpo *nervoso*” (“Esfinge”), “frêmito *nervoso*” (“O elixir”), “música *enervante*” (*idem*), novamente “frêmito *nervoso*” (“A voz”), “*enervante* embriaguez” (“Miniatura”) e “*nervosos* arrancos” (“A matilha”). Se ainda houvesse alguma dúvida do que se trata, Carvalho Júnior nos fala de “nevrose” no soneto dedicado a Margarida Gautier, palavra que serve de título a um poema de Fontoura Xavier e outro de Venceslau de Queirós.

É preciso considerar que, desde o fim da década de 1860, novos atores surgiam no cenário brasileiro, desequilibrando o quadro das forças políticas, até então favorável às elites tradicionais enraizadas no período colonial. A essa altura, os bacharéis progressistas formados na metade do século já haviam se estabelecido na vida pública, muitos deles ainda fiéis aos princípios do liberalismo; após a Guerra do Paraguai, o exército firmara-se como uma das instituições mais influentes do Império, e nele alguns indivíduos originados nos estratos mais baixos (mestiços e ex-escravos, por exemplo) encontraram uma via de ascensão; em 1873, temos a fundação do Partido Republicano Paulista; a partir de instituições de ensino de perfil técnico, como a Escola Militar, o positivismo espalhou-se em nosso meio, resultando, em 1876, na criação da Sociedade Positivista Brasileira; entre os setores médios da população urbana, a insatisfação com as restrições de acesso aos meios da política dera origem a uma vertente republicana mais radical, o jacobinismo. Tais eventos correspondiam à etapa de consolidação das transformações que a sociedade brasileira vinha sofrendo desde o início do século e que se intensificaram após 1850. Estava preparado o clima ideológico para a abolição da escravatura e o advento da República; o céu era de tormenta⁵⁰.

A poesia pós-romântica brasileira, tanto em sua vertente socialista quanto na realista (para não falar da científica, entabulada por Sílvio Romero), estava diretamente ligada a esse contexto. No romantismo, os anseios de mudança — da parte dos jovens das classes favorecidas — eram refreados pela preocupação com a sobrevivência da ordem familiar, na qual se baseavam muitos dos valores tradicionais. Ao que parece, ao longo da década de 1870, os compromissos com um projeto modernizante tornaram-se mais poderosos que o instinto conservador da juventude progressista e, por alguns anos, o mal-estar com o atraso nacional superou o medo da anomia, ao menos entre essa camada da população. A poesia tornava-se

⁵⁰ Cf. CARVALHO, José Murilo de. “Utopias republicanas”. In: *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 17-33.

uma importante ferramenta não só pela propagação das ideias reformistas, que ficava a cargo da poesia socialista, quanto pela demolição dos fundamentos da sensibilidade patriarcal, o que a poesia realista esperava obter por meio do efeito de choque.

A violência das imagens de nossos poetas realistas não deve ser tomada como mera idiossincrasia, nem como reprodução automática do sadismo baudelaireano. Tal violência tinha como objetivo romper com o gosto do leitor médio, subvertendo valores caros à ordem estabelecida. É o que se percebe, por exemplo, no poema de Fontoura Xavier escrito a propósito do enterro de Carvalho Júnior, em que a alma do finado é encomendada a Satanás. Estamos diante de uma estratégia deliberada de agressão ao público, que encontra no choque sua principal forma de realização. Talvez por isso a obra de Baudelaire tenha se mostrado como uma referência valiosa, pois, como Walter Benjamin observa, a lírica baudelaireana é uma poesia “para a qual o choque se tornou a norma”⁵¹, ou melhor: “Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico”⁵². Mas no que consiste, afinal, esse efeito?

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin oferece uma descrição do choque aplicada ao cinema: “Diante do filme, (...) o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda”⁵³. Dessa descrição, deduzimos que o choque não possui uma natureza necessariamente moral; no caso do cinema, por exemplo, ele é uma consequência da forma estética. Benjamin ainda lhe atribui um significado histórico e político: “*O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo*. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente”⁵⁴ (grifo do autor).

Voltando a Baudelaire, podemos dizer que o choque, em sua obra, é resultado da formalização de um tipo de experiência inédito, relacionado à vida numa metrópole moderna,

⁵¹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 110.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 111.

⁵³ *Idem*. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas — Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 192.

⁵⁴ *Idem, ibidem*.

como é o caso de Paris durante o Segundo Império. Se quisermos ser mais precisos, porém, deveríamos dizer que não se trata de um tipo de experiência inédito, mas de uma crise da experiência propriamente dita. De acordo com Benjamin, *experiência* é quando atribuímos sentido a um determinado acontecimento, tornando-o o passível de ser comunicado; o contrário disso, o acontecimento destituído de significado, intransitivo, é a *vivência*. Para que haja experiência, é preciso que os acontecimentos sejam apreendidos por meio de um conjunto de referências adquirido pelos sujeitos na coletividade da qual fazem parte. A tal conjunto damos o nome de *tradição*, que pode ser definido como a soma das experiências no seio de uma comunidade, onde são plasmados valores, costumes e ideias pré-concebidas acerca do real. Ou seja: a experiência é um tipo de saber social e socializável. Entretanto, ocorre que, diante de transformações profundas e abruptas na sociedade, o conhecimento acumulado ao longo das gerações perde sua eficácia em orientar a visão de mundo e a prática dos indivíduos; em outras palavras, a tradição perde sua validade ao ser defrontada com circunstâncias distintas daquelas de seu contexto de origem. Assim, os sujeitos não contam mais com um sistema de referências no qual acomodar aquilo o que lhes acontece e, não havendo mais expectativas de como as coisas deveriam ser, tudo atinge o aparelho perceptivo como um golpe — daí o choque. A sociedade da era industrial, marcada pelo adensamento das metrópoles, caracteriza-se por uma série de vertiginosas mudanças que tornam caducos os valores tradicionais ao mesmo tempo em que não permite a sedimentação de novos valores. É esse o tipo de vivência que serve de matéria à lírica de *Les fleurs du mal*⁵⁵. Na terminologia adotada até aqui, a perda de validade da tradição corresponde ao estado de anomia descrito por Durkheim.

Não devemos atribuir o choque na obra baudelairiana apenas ao escândalo moral causado por alguns poemas — que levaram o autor a ser processado, e o livro, censurado —, nem à incorporação de elementos grotescos e macabros, que já estavam presentes no romantismo (embora, é preciso reconhecer, o escândalo ofereça uma boa ressonância psíquica ao choque). Em Baudelaire, o efeito de choque corresponde à formalização estética da vivência do choque num centro urbano de dimensões titânicas; logo, devemos investigar também suas condicionantes formais. Candido, comentando as peculiaridades da poesia de Teófilo Dias, menciona a seguinte característica, que se nutre da influência de Baudelaire: a “combinação insólita de elementos, para conseguir o choque que desperta a emoção do leitor”⁵⁶. A questão, no entanto, não se resume à associação de ideias díspares; vejamos Benjamin a respeito de

⁵⁵ *Idem*, 1989, *passim*.

⁵⁶ DIAS, *op. cit.*, p. XXVII.

Baudelaire: “Suas imagens são originais pela vileza dos objetos de comparação. Espreita o processo banal para aproximar o poético. Fala do ‘difuso terror das noites medonhas/ Que o peito oprime como um papel que se amassa’ [‘les vagues terreurs de ces affreuses nuits/ Qui compriment le cœur comme un papier qu’on froisse’]. Esses ademanos linguísticos, típicos do artista em Baudelaire, só se tornam realmente significativos no alegórico. Conferem à sua alegoria o elemento desconcertante que a distingue das usuais”⁵⁷. Baudelaire relaciona elementos tidos como nobres, sublimes (em suma: material apropriado à poesia), com o que há de mais prosaico, rompendo, assim, com as expectativas do leitor, formadas a partir da tradição; essa é uma das maneiras pelas quais o efeito de choque se manifesta em sua poesia.

Semelhante é a linha interpretativa de Erich Auerbach em “*As flores do mal e o sublime*”. Em tal ensaio, o filólogo alemão defende que a grande novidade da poesia baudelaireana é o modo como ela promove uma “ruptura de estilo”, dando tratamento sublime ou trágico a temas banais e até mesmo desprezíveis. Rompe-se, no caso, com a hierarquia de estilos da poética clássica, que prescreve um tom específico para determinados temas. Embora tal ruptura já fosse ensaiada ao longo do romantismo, foi em Baudelaire que ela encontrou seu pleno amadurecimento, determinando o caráter da poesia moderna⁵⁸. Nos termos do próprio Auerbach (quanto ao livro *Les fleurs du mal*): “Paradigmático em relação a toda sua época, deu a esta um novo estilo poético: uma *mistura do baixo e do desprezível com o sublime*, um uso simbólico do horror realista que não tem precedentes na poesia lírica e que nunca fora levado a tal extremo em nenhum gênero. Nele, pela primeira vez encontramos plenamente desenvolvidos estas *combinações surpreendentes e aparentemente incoerentes* que Royère chama *catachrèses* e que levaram Brunetière a imputar a Baudelaire o título de *génie de l’impropriété*”⁵⁹ (grifos meus). Um exemplo dessa tendência em Baudelaire pode ser encontrado no poema “Le couvercle”, no qual o céu é comparado à “tampa negra da grande marmita” onde a humanidade ferve (“Le Ciel! Couvercle noir de la grande marmite/ Où bout l’imperceptible et vaste Humanité”).

Outro não é o efeito perseguido por Carvalho Júnior ao representar seus desejos como um “bando voraz de lubricas jumentas”, ou Fontoura Xavier, ao comparar a amada a um rosbife.

⁵⁷ BENJAMIN, 1989, p. 93.

⁵⁸ AUERBACH, Erich. “*As flores do mal e o sublime*”. In: *Ensaio de Literatura ocidental: filologia e crítica*. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012, *passim*.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 330.

Nos dois casos, encontramos um rompimento não apenas com o repertório habitual de tropos relacionados ao sentimento amoroso e à figura feminina, como também com a dignidade geralmente atribuída a tais assuntos, que costumam ocupar a esfera do sublime, mas que são aqui rebaixados pelo seu contato com elementos de uma realidade sórdida ou simplesmente ordinária. Nossos poetas realistas absorveram a lição de Baudelaire no uso do efeito de choque, levando mais adiante a provocação da poesia satanista de 1850. É de se imaginar que as transformações pelas quais passava a sociedade brasileira no século XIX, que estavam associadas à passagem do meio rural ao urbano, também fosse uma fonte de vivências percebidas pelos resquícios de uma sensibilidade patriarcal como choque; existe, portanto, uma analogia conjuntural entre o contexto brasileiro do período e o da Europa industrializada, embora se distingam pela proporção e pelo grau de intensidade das mudanças ocorridas.

Vale destacar o poema “Símia”, de Carvalho Júnior, escrito “sobre uma página de Baudelaire” (no caso, o terceiro soneto da série “Un fantôme”, intitulado “Le cadre”). Único poema carvalhino a se remeter ao tumulto da vida urbana (fato singular em toda a poesia realista), o soneto possui a particularidade de introduzir tal elemento na versão de um poema de Baudelaire no qual ele inexistia. Vejamos:

Assim como os painéis, aos quadros inspirados,
Embora perfeições, adorna-os a moldura,
Que, apesar de excluir o *exato* da pintura,
Vem destacar a tela aos olhos fascinados;

Igualmente o *cold-cream*, as tintas, os frisados,
Não te empanam sequer a rara formosura,
E em meio do arancel dessa Babel impura
Os teus encantos mil eu vejo realçados.

Tudo parece amar-te e condizer contigo;
E quando num abraço afetuoso, amigo,
Cambraias e cetins envolvem-te sem pejo

O belo corpo nu, febril e palpitante,
Tens o gesto, o ademã e a graça triunfante
Duma infantil macaca ao som dum realejo.

A figura feminina aparece “emoldurada” por uma série de adereços, entre cosméticos, maquiagem e vestimentas da moda, que a destacam na algazarra das ruas de uma cidade caótica (“Babel impura”). Entretanto, envolta em roupas luxuosas, a postura orgulhosa da mulher, sua estúpida vaidade, remete o eu lírico à “graça triunfante duma infantil macaca ao som dum

realejo”. Trajando o figurino da cocote burguesa e exposta ao espaço público, essa figura feminina poderia, a princípio, transmitir a ideia de uma superação do regime de exclusão da mulher no sistema patriarcal, mas não é o que acontece. Há pouco, eu descrevia a mulher da poesia realista como um títere movido pelos desejos de seu amante; tal condição encontra uma imagem adequada no símile com um primata que entretém os passantes ao se mover de acordo com o som mecânico do realejo. Difícil dizer se o quadro urbano esboçado no soneto deve-se à vivência do autor ou à sugestão de poemas baudelairianos, como aqueles encontrados em “Tableaux parisiens”; o importante é que ele nos mostra a figura feminina como o centro imóvel de um mundo que gravita em torno dela (“Tudo parece amar-te e condizer contigo”), um mundo em constante efervescência, que é próprio do universo da poesia realista. A mulher-pintura no burburinho do passeio — diante dos olhos que a fitam como a uma obra no museu — é o emblema de uma realidade que se transforma sem se descolar de suas antigas estruturas, na qual o presente e o passado convivem num estado de plena contemporaneidade. A macaca adestrada corresponde à sinhá da fazenda metida em vestes burguesas, por isso em sua atitude ressoa algo de caricatural e postiço.

Uma poesia priapesca

No soneto “Símia”, podemos verificar detidamente o processo pelo qual o choque se produz: na primeira estrofe, a figura feminina é apresentada nos termos de uma mulher-pintura, o que lhe concede o prestígio das belas-artes; na sequência, essa metáfora se desfaz à medida que seu sentido denotativo se revela, apresentando a realidade banal e cotidiana da mulher burguesa; finalmente, ao final do poema, a figura feminina é comparada a uma símia. Passamos da mulher-obra-de-arte (uma tópica tradicional) à mulher macaca, com uma escala na mulher do dia a dia; percebemos mais uma vez a combinação inesperada de elementos, em que o sublime é associado ao ordinário e ao desprezível. Mas não se trata apenas de uma questão estilística, como considerado até agora. A associação insólita de imagens é um meio para se atingir outro objetivo, este, sim, o gatilho que dispara o efeito de choque. Ao comparar temas considerado nobres a elementos banais e, por vezes, repugnantes, opera-se um rebaixamento de tais temas, dessacralizando-os. Mais do que o estranhamento que as associações baudelairianas ou realistas provocam, o que determina o choque é o *rompimento da aura* com a qual a tradição recobre determinados assuntos.

Embora Benjamin tenha inicialmente formulado o conceito de aura para o campo da estética, em seu estudo sobre Baudelaire o pensador estende o conceito para outros âmbitos. A aura é apontada como um conjunto de imagens que, “sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção”⁶⁰, sendo que tal “memória involuntária” não é de ordem exclusivamente subjetiva, pois se constitui com base na experiência, na qual afluem valores e concepções assentados socialmente⁶¹. Os indivíduos atribuem uma aura aos objetos quando os integram àquilo o que, no senso comum, chamamos de “memória afetiva”, ou seja: objetos investidos de significado existencial, vinculados a uma experiência específica, retornam diante do sujeito “auratizados”, inseridos numa teia de associações construídas na subjetividade em confluência com os valores da tradição⁶². Portanto, não são apenas obras de arte que se constituem como “objetos auráticos”, mas também elementos comuns, presentes no cotidiano (embora a aura os subtraia do plano da trivialidade).

No nível social, a substância da aura é a tradição; no individual, a experiência. Os dois conceitos, porém, complementam-se dialeticamente, na medida em que a tradição é o acúmulo das experiências dos membros de uma comunidade, assim como a experiência se forma com base nos parâmetros fornecidos pela tradição. Podemos dizer que a tradição corresponde à sintaxe da experiência. No mundo moderno, vivemos uma crise da experiência resultante do esvaziamento da tradição, o que os indivíduos vivenciam subjetivamente como choque. Portanto, a ascensão da vivência do choque acompanha um processo histórico de “declínio da aura”, por isso Benjamin afirma que “o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno” é a “desintegração da aura na vivência do choque”⁶³. É o que encontramos na poesia de Baudelaire, em que temas e objetos tradicionalmente representados de maneira auratizada perdem sua aura no confronto com uma vivência que acomete o eu lírico na forma de choque. Aliás, a própria perda da aura nesses casos é percebida como choque.

Sem dúvida, um dos temas mais auratizados na literatura é o amor, tanto que Benjamin nos fala, a propósito de uns versos de Goethe, de uma “descrição clássica do amor, saturado com a experiência da aura”⁶⁴; trata-se da ideia de que o amor recobre seus objetos de aura ou

⁶⁰ BENJAMIN, 1989, p. 137.

⁶¹ “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas (...), produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória”. BENJAMIN, 1989, p. 107.

⁶² *Idem, ibidem*, pp. 105-7.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 145.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 141.

que talvez ele seja a maneira como apreendemos a aura desses objetos. De qualquer modo, o ponto onde quero chegar é que, no lirismo amoroso, temos uma representação aurática da figura feminina; nele, a imagem da mulher mistura-se à aura tecida em torno dela, dando origem a um espectro iridescente que mesmeriza o eu lírico. A poesia trovadoresca atribuiu um elevado valor de culto a suas damas, o que seus continuadores intensificaram ao aproximá-las ao arquétipo da Virgem Maria. O que tenho chamado de sublimação da mulher na poesia é justamente esse distanciamento que a aura propicia, subtraindo a figura feminina do plano da realidade ordinária e a projetando num universo de valores elevados. O “prestígio romântico da mulher”, citado por Mário de Andrade, nada mais é do que a percepção desse fenômeno. Na imagem do véu, tão discutida no capítulo anterior, o que tínhamos, no final das contas, era um pressentimento por parte dos poetas da ideia de aura. Não é por acaso que, como o próprio Benjamin menciona, imagens consideradas sagradas podem ser mantidas encobertas, a salvo de olhos humanos⁶⁵.

Em nossa poesia realista, constatamos frequentemente uma dispersão da aura em torno da figura feminina no âmbito do choque, de modo a anular seu valor de culto. No soneto “Símia”, de Carvalho Júnior, isso se verifica de maneira exemplar por meio da passagem da imagem da mulher-obra-de-arte (dotada de aura, portanto) para a da macaca de realejo, cujos movimentos (uma caricatura de dança humana) possuem uma função de puro entretenimento, sem qualquer resquício — fora a intenção mimética — de dignidade estética. A figura feminina, destituída de aura/valor de culto, apresenta-se na condição de mero objeto sexual, de corpo a ser consumido, seja visualmente, seja sexualmente.

Talvez não seja coincidência que o surgimento de nossa poesia realista coincida com o desenvolvimento de um mercado voltado ao consumo de imagens pornográficas, obtidas por meio da fotografia. Por si só, como observa Benjamin, a fotografia acarreta uma suspensão da aura dos objetos por ela registrados; no caso do corpo da mulher despido ou engajado num ato sexual — e captado única e exclusivamente com o intuito de estimular a libido do espectador —, qualquer princípio de idealidade é impossível. A imagem da mulher na pornografia não comporta aura alguma. Nos primórdios da fotografia erótica, na segunda metade do século XIX, os fotógrafos procuravam dar uma “justificativa artística” ao nu feminino, reproduzindo as poses dos modelos acadêmicos da pintura e da escultura, uma vez que, a princípio, o material destinava-se ao uso de artistas, embora tenha prontamente caído nas graças do público leigo. Além disso, não era raro que as fotografias de mulheres nuas contivessem adereços e cenários

⁶⁵ *Idem ibidem*, p. 173.

que aludissem a motivos clássicos, sendo possível afirmar que, em seu surgimento, o nu fotográfico subordinava-se aos critérios do gosto artístico. Foi apenas na década de 1860, com o desenvolvimento de técnicas que permitiam uma captação mais precisa das imagens, que a fotografia erótica começa a se emancipar do jugo das artes plásticas, concentrando-se num registro documental da sexualidade (ou numa representação realista das fantasias sexuais), visando o comércio em massa e a excitação sexual dos consumidores; nasce a fotografia pornográfica como gênero específico⁶⁶.

O que determinou a emancipação do nu pornográfico em relação ao nu artístico das primeiras fotografias eróticas foi o abandono da tentativa de reproduzir, no novo suporte, a aura das obras de arte. Enquanto os artistas plásticos do período buscavam preservar o valor de culto dos nus representados, a despeito do realce que o valor de exposição da figura feminina ia tomando em suas obras, os fotógrafos de pornografia apresentavam a nudez da mulher de maneira ostensiva, realista e com ênfase em seus aspectos sexuais. É provável que, em pouco tempo — e levando em conta sua grande popularidade —, a imagem pornográfica da mulher tenha influído poderosamente sobre o imaginário visual da época, integrando-se àquilo o que Roland Barthes chama de “comunidade das imagens”⁶⁷. No Brasil, as primeiras fotografias pornográficas teriam afluído da Europa na forma de cartões-postais na década de 1870, juntamente com outros produtos que, então, faziam parte do esforço de nossos estratos urbanos em replicar o estilo de vida burguês dos países industrializados; seria preciso esperar mais duas décadas até que surgissem as primeiras revistas especializadas em nus femininos⁶⁸.

Ao que parece, o erótico e o pornográfico são separados pela manutenção da aura, ou dito de outra maneira: o que distingue a pornografia do erotismo é a representação de uma sexualidade não sublimada pela experiência da aura. No registro pornográfico, a sexualidade se faz presente como espetacularidade pura, reduzida integralmente a seu valor de exposição e sem qualquer traço de valor de culto. A pornografia, em seu interesse pelo sexo como fenômeno estritamente referencial, aproxima-se da visada científica; Baudrillard: “O pornô é a quadrifonia do sexo. Ele acrescenta uma terceira e uma quarta pista ao ato sexual. Reina a alucinação do detalhe. A ciência já nos fez habituar a essa microscopia, a esse excesso de real em seu detalhe

⁶⁶ PULTZ, John & MONDENARD, Anne de. *Le corps photographié*. Paris: Flammarion, 2009, pp. 39-43.

⁶⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 13.

⁶⁸ LEITE-JR., Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006, pp. 70-2.

microscópico, a esse *voyeurismo* da exatidão, do grande plano sobre as estruturas invisíveis das células, a essa noção de uma verdade inexorável não mais mensurável pelo jogo das aparências e que apenas a sofisticação de um aparelho técnico pode revelar. Fim do segredo”⁶⁹ (grifo do autor).

Na poesia realista, predomina uma imagem desaturizada do corpo feminino, então é possível dizer que, ainda que seus poetas não recorram a uma descrição explícita dos órgãos genitais e do ato sexual, seu caráter é essencialmente pornográfico, ou seja: existe nela uma concepção pornográfica da sexualidade, embora o tratamento dado à matéria não desça às minúcias do detalhe, que é onde o diabo mora. Talvez seja a isso o que Machado de Assis alude ao definir a poesia de Carvalho Júnior como “priapescas”. Segundo Francesco Albertoni — que afirma ser a pornografia “uma figura do imaginário masculino”⁷⁰ —, na representação pornográfica, encena-se a fantasia da mulher insaciável, sempre disposta ao ato sexual e para quem qualquer sedução é desnecessária ou redundante: “Na pornografia (masculina), as mulheres são imaginadas como seres fabulosamente sensuais, arrastadas por um impulso irresistível de atirar-se sobre o pênis, isto é, do mesmo modo que os homens fantasiam comportar-se com elas”⁷¹. Embora nos poemas realistas a figura feminina seja quase sempre inerte, despojada de iniciativa, ela vive num estado de permanente disponibilidade, diante do qual se torna ociosa qualquer emoção mais sutil ou complicação psicológica.

Cabe lembrar que, nas últimas décadas do século XIX, o rótulo de “leituras para homens” — correspondente do “entretenimento adulto” dos dias de hoje — era bastante flexível, incluindo desde obras francamente pornográficas segundo os critérios atuais, até obras que se esmeravam em denunciar a miséria humana e a degeneração dos costumes em tintas mais vivas, mesmo não se referindo explicitamente à atividade sexual⁷². Portanto, obras que não mereceriam hoje a classificação de pornográficas podiam, na época, ser facilmente arroladas como tal, pois o que estava em jogo era menos uma abordagem iniludível da sexualidade humana do que uma imagem sem qualquer sublimação da figura feminina e de seu relacionamento com o sexo oposto.

⁶⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991, p. 39.

⁷⁰ ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. Tradução Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 12.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁷² EL-FAR, Alessandra. *Páginas de sensação — literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 194 *et seq.*

Em Baudelaire, por outro lado, a sexualidade possui uma dimensão alegórica que a afasta do aspecto puramente referencial da pornografia, além do que, em sua obra, a mulher fatal não é um ser totalmente desprovido de aura, apesar de tal aura ser de natureza diabólica (em Carvalho Júnior, encontramos um correspondente disso na divindade demoníaca de “Ídolo negro”). Assim, entendemos melhor o que Candido quis dizer ao mencionar o satanismo atenuado e a sexualidade acentuada de nossos realistas em comparação ao modelo baudelaireano. Carvalho Júnior e seus continuadores levaram às últimas consequências a destruição da aura em torno da figura feminina, ao passo que, em Baudelaire, há fortes resquícios dessa aura em sua galeria de mulheres fatais. Por outro lado, o poeta francês promove um processo mais amplo de desaturização da realidade, abarcando uma multiplicidade de fenômenos que vai muito além do rol de provocações de seus êmulos tupiniquins.

Na penumbra

A poesia pós-romântica brasileira caracterizava-se por uma variedade de tendências e estilos, o que levou Machado de Assis a apontar a ausência de “uma feição assaz característica e definitiva do movimento poético”, que só se resolveria, segundo o autor de *Dom Casmurro*, com a chegada de um influxo externo que estabelecesse vetores à produção do período⁷³. A história lhe daria razão, uma vez que, pouco tempo depois, o parnasianismo francês impor-se-ia como o principal modelo literário a ser seguido, ocupando uma posição hegemônica por décadas. Entretanto, antes que isso acontecesse, dois artistas apresentavam-se como as mais importantes influências dos poetas da nova geração: Victor Hugo, cuja preocupação cívica inspirava os praticantes da poesia social (que se miravam, também, no realismo poético português), e Charles Baudelaire, que fornecia a nossos poetas realistas uma visão inovadora do relacionamento amoroso, com a qual pretendiam abalar os alicerces do pensamento tradicionalista⁷⁴. Ambas as tendências — mais a poesia científica, que se manifestou de maneira localizada em torno da Escola do Recife — integravam um projeto modernizador da sociedade brasileira, formulado pela geração de 1870, que esperava reorganizar a realidade nacional de acordo com os sistemas de pensamento mais avançados da época. Tal geração encontrou seus maiores entusiastas entre estudantes e jovens bacharéis.

⁷³ ASSIS, *op. cit.*, pp. 189-90.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, pp. 190-1.

É no contexto desse movimento reformador que entendemos a deformação construtiva que poetas realistas empreenderam do modelo baudelairiano. Entre eles, atenuava-se o teor religioso de *Les fleurs du mal* (inclusive de sua vertente satânica), ao passo que o erotismo era reforçado e esvaziado de qualquer resquício de culpa, mesmo em suas manifestações mais violentas. Na poesia realista, o desejo assume um aspecto bestial e carnívoro, inclusive por meio de sua representação zoomórfica, tendo como alvo um corpo feminino totalmente desprovido de traços individualizantes e de vontade própria. O objetivo imediato era subverter o lirismo romântico, atrelado ao medo de amar descrito por Mário de Andrade, e consequentemente confrontar os valores dos quais tal lirismo era a expressão poética.

É interessante perceber como, na poesia brasileira da segunda metade do século XIX, o corpo feminino torna-se o foco de uma série de tensões sociais, exprimindo ora o nervosismo com um processo de transformação da sociedade, que flerta com o perigo da anomia, ora a angústia com uma realidade que resiste às mudanças e contra a qual se debatem ferozes os anseios reformistas da juventude; momentos distintos de uma mesma conjuntura histórica. Mas é em “Na penumbra”, de Raimundo Correia — um dos sonetos realistas de *Sinfonias* —, que as ambiguidades do período vêm à tona com maior nitidez:

Raiava, ao longe, em fogo a lua nova,
Lembras-te?... apenas reluzia a medo,
Na escuridão crepuscular da alcova
O diamante que ardia-te no dedo...

Nesse ambiente tépido, enervante,
Os meus desejos quentes, irritados,
Circulavam-te a carne palpitante
Como um bando de lobos esfaimados...

Como que estava sobre nós suspensa
A pomba da volúpia; a treva densa
Do teu olhar tinha tamanho brilho!

E os teus seios que as roupas comprimiam,
Tanto sob elas, túmidos, batiam,
Que estalavam-te o flácido espartilho!

Percebe-se no soneto vários lugares-comuns da poesia realista: a ação se passa numa alcova, cenário preferencial de Carvalho Júnior; sua atmosfera é eletrizada de energia sexual (“Nesse ambiente tépido, enervante”), com destaque para “enervante”, que explicita o nervosismo típico do período; os desejos do eu lírico (“quentes” e “irritados”) recebem uma

representação zoomórfica (“Como um bando de lobos esfaimados”), diante dos quais a figura feminina aparece como um naco de “carne palpitante”, exprimindo uma visada pornográfica sobre o corpo da mulher. Já a bizarra imagem da “pomba da volúpia” (de humor involuntário) parece uma tentativa de obter o mesmo efeito alcançado por Carvalho Júnior em “Nêmesis”, em que a mulher é evocada como o “arcanjo funesto do pecado”. Trata-se, além do mais, de uma cena de voyeurismo, na qual a devoração sexual da figura feminina é projetada para um futuro próximo. O poema se desenrola como a iminência de um desastre que, no entanto, não chega a se configurar. É uma estratégia semelhante à que observamos no “Après le combat” de Correia.

“Na penumbra” é um poema limítrofe, a começar pelo título, pois “penumbra” é a zona intermediária entre a claridade e o breu. Aliás, todo o soneto se constrói nesse *chiaroscuro*, sendo que a antítese é o eixo em torno do qual seus elementos se articulam. A lua nova — fase em que a lua se oculta nas sombras — “raiava”, verbo que, embora tenha também o significado de surgir, despontar no horizonte, etimologicamente está ligado à ideia de emitir luminosidade, sentido que a locução adverbial “em fogo” corrobora; o diamante reluzente no dedo da mulher contrasta com a “escuridão crepuscular da alcova”; a “treva densa” do olhar dela emite “tamanho brilho”. Ao que tudo indica, esse jogo de luz e sombra representa o limiar entre a lucidez e o desregramento dos sentidos, a cegueira de quem se entrega a seus impulsos animalescos. O eu lírico se encontra justamente nesse limite, no último segundo antes de sucumbir a seus desejos. A imagem da pomba da volúpia também possui uma conotação antitética, combinando a luxúria, um dos sete pecados capitais, a um animal que, na iconografia cristã, é associado ao Espírito Santo; vê-se um conluio sacrílego do pecado com a santidade.

No último terceto, as oposições, até então de natureza visual (luz/sombra) e simbólica (virtude/pecado), tornam-se táteis: os seios túmidos, comprimidos pelas roupas, fazem estalar o flácido espartilho; é a “carne palpitante” tentando libertar-se das amarras do recato, da civilidade. O corpo da mulher, como uma corda retesada, encontra-se num estado de pura tensão, transbordando de energia sexual, e o conflito do eu lírico (entre o domínio de si e o desastre da anomia) encontra aqui sua projeção física, em pleno limiar, que é onde o poema termina: no ponto mais crítico, no momento em que o atrito atinge intensidade máxima. “Na penumbra” expressa um impasse, que é de toda uma geração. De um lado, temos a vertigem de uma libertação das estruturas do passado colonial, com todos os valores morais que elas implicam; do outro, uma insegurança pela destruição dos fundamentos tradicionais que mantêm

a ordem social. Em nenhum outro poema do período tal impasse se manifestou de maneira tão sensível.

A postura vacilante de Correia verifica-se também na aura que, embora débil (“reluzindo a medo”), persiste sobre a mulher, como um véu muito tênue e quase translúcido. Mesmo transformada num pedaço de carne no segundo quarteto, nela confluem o angelical e o demoníaco, conforme sugere a pomba da volúpia que paira sobre a cabeça dos amantes. Além disso, no brilho intenso de seus olhos negros, podemos flagrar uma representação explícita da aura que lhe é atribuída. Resta algum mistério em sua figura; ela é mais promessa do que entrega, mais duvidosa do que dadivosa, mais esfinge do que cadela no cio. No poema, coexistem conflituosamente dois registros da mulher: o pornográfico e o aurático, demonstrando que Raimundo Correia não atingira plenamente os domínios da pornografia, ao contrário de seus colegas realistas.

RAIMUNDO CORREIA

O voyeur tímido

Raimundo Correia é quem melhor representa a trajetória do parnasianismo em nossas letras, pois sua carreira literária acompanha todo o arco da poesia brasileira desde os últimos suspiros do romantismo até a consolidação do parnasianismo como tendência dominante, passando pelo interregno das poesias realista e socialista. Através de sua obra, podemos testemunhar o processo de institucionalização da escola parnasiana, que se caracteriza por uma transigência crescente em relação às normas sociais e do decoro. Além disso, se o voyeurismo é a manifestação por excelência do erotismo parnasiano, é em Raimundo Correia que ele se mostra da maneira mais emblemática. Vejamos o poema “No banho”, de *Sinfonias* (1883):

Não eras só na câmara deserta
Quando o banho tomavas perfumoso;
Banho feito do aroma voluptuoso
Que às odaliscas a Turquia oferta...

Fora — do estio estava a clama aberta —
Dentro — o sossego morno e silencioso —
E eu às ocultas te mirava, ansioso;
Não eras só na câmara deserta...

E em torno derramaste o olhar celeste;
Desfolhaste-te, flor; nu, dentre a veste
Teu colo começou a aparecer,

E a espalda, e o dorso... E, vencedor sublime,
Eu, forte, não perdi-te nem perdi-me,
E ai! podia perder-me e te perder!

Temos uma situação de voyeurismo na qual o eu lírico espia sua musa despindo-se ao banho. Nos dois quartetos, o clima de sensualidade é preparado pela descrição do ambiente, empregando-se uma gama de informações sensoriais, ainda que o objetivo último seja o gozo visual. O banho é “perfumoso” e dele desprende um “aroma voluptuoso”; enquanto lá fora faz frio (“do estio estava a clama aberta”), no interior da câmara impera um “sossego morno e silencioso”. O ambiente é aconchegante — tépido e perfumado — e o silêncio aguça os sentidos. “Não eras só na câmara deserta”, avisa o eu lírico logo no primeiro verso, para, seis versos depois, revelar-se ele mesmo a presença invasora. Mais uma vez, verificamos a reposição

da cena paradigmática do voyeurismo parnasiano, encontrada no livro III das *Metamorfoses* de Ovídio, que nos conta a história de Actéon e Diana. Tal e qual no poema LII do *Cancioneiro* de Petrarca, a cena foi deslocada do universo das referências clássicas para a realidade cotidiana, mas a nudez aqui não é simbólica — é literal. O classicismo foi substituído por uma sugestão de orientalismo, comparando-se a mulher a uma odalisca, figura que também integrava o imaginário erótico da época. Não será o tema do banho turco, recorrente nas artes plásticas do período, também uma atualização da cena paradigmática entre Actéon e Diana? Mas se “Petrarca” (o eu lírico petrarquiano) depara com Laura a céu aberto, no soneto de Raimundo Correia a mulher encontra-se num espaço privado, tendo a intimidade violada pela intrusão do *voyeur*, como no motivo da virgem adormecida do romantismo.

Preparado o clima sensual da cena e introduzido o assunto, chega-se finalmente onde se pretendia: o desnudamento da figura feminina, “flor” que se “desfolha” aos olhos do eu lírico. A nudez surge numa gradação: primeiro o colo, depois a espalda, o dorso em seguida, tudo para instigar a imaginação de quem lê, mas o relato se interrompe neste ponto, antes do clímax, quando o corpo da mulher entregar-se-ia completamente ao prazer visual de seu admirador, revelando as partes menos líricas de sua anatomia. Segue-se, então, um comentário em que o eu lírico (“vencedor sublime”) gaba-se de sua força de vontade por resistir à tentação de levar seu desejo às últimas consequências, o que teria comprometido sua integridade moral e a da mulher desnuda. O soneto é uma arapuca: o leitor, seduzido por sua atmosfera voluptuosa, entra nele esperando o *striptease* dessa dublê de odalisca e sai com uma lição de moral.

Eis o poeta tímido em nova roupagem, “tímido” no sentido original da palavra — aquele que teme (no caso, a erosão dos valores morais que sustentam a ordem social). Desde o princípio, o eu lírico mal consegue disfarçar o nervosismo em relação à expectativa com a nudez da mulher (“E eu às ocultas te mirava, *ansioso*”); de novo, por meio do medo da sexualidade (e do sexo feminino), é do medo da anomia que estamos falando. Há uma evidente continuidade entre o lirismo amoroso romântico e o erotismo parnasiano, o que indica a permanência de uma mesma mentalidade a despeito dos modismos literários. Embora apenas quatro anos tenham se passado entre a publicação de *Primeiros sonhos* e de *Sinfonias*, é preciso levar em conta que o primeiro livro de Correia reproduzia lugares-comuns que já estavam em voga há três décadas.

Mas não nos deixemos enganar pelo moralismo de “No banho”, pois o poema comporta ambiguidades. A razão de tanto nervosismo da parte do eu lírico é que sua libido é atçada por estímulos sensíveis, gerando tensão. Se a vitória sobre o impulso erótico é “sublime”, é porque a luta entre consciência moral e desejo foi renhida. O eu lírico resolve colocar-se à prova de

maneira arriscada, recuando no último segundo. Se, ao final, o que sobressai é o discurso moralizante, nem por isso o imperativo visual deixa de ser o eixo em torno do qual se articulam os elementos que dão vida à atmosfera intoxicante do poema, que não é eroticamente anódino, muito menos ingênuo. Quando comparado a “Sempre eu”, percebe-se que ele explora mais os limites do decoro literário. Trata-se, portanto, de uma boa mostra do que eu chamava de nó formal do erotismo parnasiano, que consiste no conflito entre um desejo imperioso de ver e a necessidade obstinada de deixar sob as sombras tudo aquilo que se refere à sexualidade. Em suma, o *voyeur* é tímido, mas persevera no escopismo.

Outro elemento a ser levado em conta é a ameaça que a figura do *voyeur* representa à fantasia de segurança que a burguesia criou em relação ao ambiente doméstico. A valorização da privacidade significava, para essa classe, a construção de um universo onde era possível manter-se a salvo das pressões exercidas por uma realidade mutável — espécie de amortecedor que visava preservar a integridade psicológica dos indivíduos frente a forças externas desagregadoras. O *voyeur* introduz nesse universo o perigo de uma libido poderosa, capaz de colocar a perder a aura de respeitabilidade que envolve as mulheres burguesas, ameaçando, assim, a ilusão de estabilidade que a ordem moral familiar possibilitava. O problema é que tal perigo corresponde também a um fascínio, experimentado como vertigem erótica compartilhada pelos leitores com o eu lírico. Afinal, numa sociedade em que as regras do namoro prescreviam uma apartação dos corpos dos amantes, grande parte dos devaneios masculinos iam no sentido de romper o círculo mágico da privacidade que protegia a castidade feminina. No entanto, mesmo tais devaneios, ao ganhar publicidade quando transpostos à poesia, precisavam ser refreados, convertendo-se em fonte de temor e nervosismo, daí a necessidade de que os valores morais prevalecessem. A popularidade da figura do *voyeur* tímido tanto no romantismo quanto no parnasianismo parece derivar dessa duplicidade, que permite canalizar um impulso sexual inapropriado numa fórmula moralmente aceitável, ensejando, ao mesmo tempo, a vivência imaginária do desejo e uma aprendizagem de contenção dos afetos.

Há, como vimos, uma continuidade entre o universo moral configurado na poesia romântica e o do erotismo parnasiano; mais do que de uma continuidade, talvez seja mais correto falar de um mesmo universo moral, com algumas mudanças superficiais. Entretanto, a maneira de expressar tal universo, o modo de formalizá-lo esteticamente, sofreu alterações consideráveis. No voyeurismo romântico, configurado na cena da virgem adormecida, a *sensualidade* manifesta-se como *sensibilidade* eroticamente aguçada, isto é, como um conjunto de predisposições subjetivas postas em condição de excitabilidade por estímulos externos. O eu

lírico costuma falar mais de seus sentimentos e emoções, de seus anseios e receios, de seus sonhos e fantasias, do que propriamente da mulher amada. Aliás, mesmo esta não passa, muitas das vezes, da projeção sobre um corpo feminino dos fantasmas sexuais que assombram o imaginário do eu lírico. Ou seja: há uma predominância dos aspectos subjetivos sobre os objetivos, fazendo do adolescente enamorado tanto um *voyeur* do mundo externo quanto um exibicionista de seu mundo interior.

No voyeurismo parnasiano, por sua vez, a sensualidade manifesta-se como *sensorialidade*, como estímulo sensível captado objetivamente, mesmo quando a perspectiva do poema se subordina à existência de um eu lírico discernível no enunciado. Retomando os termos utilizados no primeiro capítulo, podemos dizer que enquanto no voyeurismo romântico o lirismo é a nota dominante, no parnasiano, o que rege a composição são os procedimentos descritivos. Consideremos, a esse respeito, o soneto “No jardim”, também de *Sinfonias*:

Estavas no jardim. Raiara um dia
Fresco, primaveril, resplandecente;
Nos tanques cheios de água, intermitente,
Quérulo, o vento as flores espargia...

Bela, sem que me visses, eu te via
Colhendo rosas; teu roupão na frente
Suspenso um pouco, negligentemente,
Rósea porção da perna descobria...

Que desalinho cândido! que braço!
Como enchia-se níveo o teu regaço
Das flores que caíam-te da mão!

E mal me viste, em fogo, te fitando,
Rubra em pejo, a fugir foste deixando
Uma esteira de rosas pelo chão...

Tematicamente, o soneto aproxima-se do lirismo romântico, guardando certa familiaridade com a poesia de Casimiro de Abreu. Vem-me à mente o poema “Moreninha”, em que o eu lírico, após deparar com uma vendedora de flores a colher suas rosas, passa a segui-la pelas ruas, observando-a de longe: “Depois segui-te calado/ Como o pássaro esfaimado/ Vai seguindo a juriti;/ Mas tão pura ias brincando,/ Pelas pedrinhas saltando,/ Que tive pena de ti”. Ao abordá-la, o eu lírico sugere admirar-lhe as flores e sentir o perfume delas, mas acaba tocando-lhe o seio, fazendo-a bater em retirada, enrubescida: “Como nuvem desmaiada/ Se tinge de madrugada/ Ao doce albor da manhã;/ Assim ficaste, querida,/ A face em pejo

acendida,/ Vermelha como a romã!”. Logo se percebe que as circunstâncias representadas nos dois poemas são semelhantes, embora o de Casimiro seja mais malicioso, dando mostras daquilo o que Antonio Candido, a respeito da lírica casimiriana, chamou de “amor sonso”. Os elementos em comum, porém, são vários: a moldura primaveril, a donzela distraída acompanhada pelo olhar cobiçoso de um *voyeur* e a fuga motivada pelo constrangimento. É fácil imaginarmos uma ninfa escapando do fauno lúbrico que a espionava ao banho, variação clássica de nossa cena paradigmática, contudo, em ambos os casos aqui analisados, mais uma vez transposta ao plano da realidade cotidiana.

Tanto “Moreninha” quanto “No jardim” são apresentados por uma perspectiva em primeira pessoa, por meio de um eu lírico particularizado, que faz parte da cena relatada. Todavia, enquanto no primeiro poema somos apresentados prioritariamente às impressões e aos pensamentos desse eu lírico, no segundo, o enfoque está dado nos elementos visíveis que compõem episódio, isto é, nas ações da mulher e no ambiente a sua volta. Casimiro pouco descreve o cenário, deixando-nos com “jardim”, “pé da fonte”, “pedrinhas”, “aldeia”, “praça”; tudo genérico e indefinido, passando longe do nível de detalhamento de Correia, que comporta nuances: “(...) teu roupão na frente/ Suspenso *um pouco*, negligentemente,/ Rósea *porção* da perna descobria...”. Justamente por isso, apesar de menos ousado que o poema de Casimiro, o soneto provoca mais nossa imaginação, revelando-nos as partes do corpo da donzela, o que o autor de *Primaveras* menciona mas não “faz ver”. Além disso, ao passo que “Moreninha” comporta uma narrativa que se desdobra no espaço e no tempo, em “No jardim” há uma concentração da ação num único lugar e num período bem delimitado, de acordo com os princípios do soneto fechado parnasiano. Tal concentração é um fator que amplia a intensidade do evento narrado, emprestando-lhe maior voltagem erótica. O soneto é mais casto que o poema de Casimiro, embora seja também mais sugestivo.

É interessante notar como, em “No jardim”, não há a necessidade de que o eu lírico informe o leitor das qualidades morais da amada, ao contrário do que acontece em “Moreninha”, em que a pureza dela fica explícita (“Mas tão *pura* ias brincando”). No soneto de Correia, o que sabemos sobre o caráter da figura feminina é revelado por meio de suas ações, como quando, ao perceber os olhos que “em fogo” a fitavam, torna-se “rubra em pejo” e põe-se a correr. Desse quase nada, apreendemos quase tudo: trata-se de uma mulher recatada, muito ciosa de sua castidade. O olhar do eu lírico guia nossa apreensão do conjunto, mais do que sua consciência. O fundamental, em Correia, está dado na dimensão objetiva do relato.

Voltando a “No banho”, podemos dizer que a timidez do eu lírico, que capitula no último instante em nome de suas reservas morais, sintetiza a natureza do voyeurismo de Raimundo Correia, que oscila continuamente entre duas tendências: a *avidez do olhar* e a *decantação da nudez*, servindo de modelo exemplar da postura ambígua que, em geral, a poesia parnasiana assume diante do erotismo. Persiste a tentativa de manter a aura sobre a figura feminina, embora haja, também, um desejo de desvelar a mulher como ser concreto, plenamente acessível aos sentidos. O soneto de Correia se interrompe no exato momento em que a aura ameaçava se dissipar de vez, quase nos dando a ver a figura feminina em sua realidade prosaica de mulher comum, reduzida a seus aspectos carnavais.

Eróticos assuntos

O soneto “Plena nudez”, do segundo livro de Raimundo Correia (*Sinfonias*), é um divisor de águas em nossa poesia pós-romântica. Tomando a poesia realista de Carvalho Júnior como ponto de partida, o poema estabelece os princípios de um erotismo parnasiano que, àquela altura, começava a se definir:

Eu amo os gregos tipos de escultura;
Pagãs nuas no mármore entalhadas;
Não essas produções que a estufa escura
Das modas cria, tortas e enfezadas.

Quero em pleno esplendor, viço e frescura
Os corpos nus; as linhas onduladas
Livres; da carne exuberante e pura
Todas as saliências destacadas...

Não quero, a Vênus opulenta e bela
De luxuriantes formas, entrevê-la
Da transparente túnica através:

Quero vê-la, sem pejo, sem receios,
Os braços nus, o dorso nu, os seios
Nus... toda nua, da cabeça aos pés!

Verificamos no poema uma defesa do ideal de beleza clássico (“os gregos tipos de escultura”), apontado como perene e universal, que se contrapõe aos modismos estéticos, considerados efêmeros e de mau gosto (“produções que a estufa escura da moda cria, tortas e

enfezadas”). Sem que haja uma relação clara com tais modismos, faz-se também a crítica a certo moralismo artístico, que gostaria de recobrir as graças feminis de Vênus com o manto do pudor. Não é possível distinguir ao certo o alvo dessas invectivas, mas, pelas similaridades que o soneto guarda com o “Profissão de fé” de Carvalho Júnior, talvez possamos deduzir que se trata do medo de amar romântico. “Plena nudez” é uma apologia explícita do imperativo visual parnasiano, procurando garantir ao olhar as prerrogativas do prazer sensual. Se, por um lado, a soberania do olhar cúpido instaura uma distância entre corpos, desmobilizando sexualmente as figuras do poema e fazendo pensar numa estratégia repressiva, por outro, o eu lírico recusa qualquer barreira ao gozo voyeurístico, ampliando o campo das possibilidades eróticas na poesia. Não encontramos aqui nenhum traço de timidez ou nervosismo, nem qualquer sentimento de culpa. Para uma melhor compreensão do soneto, comparemo-lo à “Profissão de fé” carvalhina, com a qual guarda semelhanças estruturais (grifos meus):

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,
Beleza de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões óticas,
Raquíticos abortos de lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas,
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esses vagos ideais
Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa e corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim.

Eu amo os gregos tipos de escultura;
Pagãs nuas no mármore entalhadas;
Não essas produções que a estufa escura
Das modas cria, tortas e enfezadas.

Quero em pleno esplendor, viço e frescura
Os corpos nus; as linhas onduladas
Livres; da carne exuberante e pura
Todas as saliências destacadas...

Não quero, a Vênus opulenta e bela
De luxuriantes formas, entrevê-la
Da transparente túnica através:

Quero vê-la, sem pejo, sem receios,
Os braços nus, o dorso nu, os seios
Nus... toda nua, da cabeça aos pés!

Em ambos os poemas, as estrofes têm como eixo um verbo inicial, ao qual está subordinado seu conteúdo. A exceção se dá na segunda estrofe de “Profissão de fé”, que continua sintaticamente a anterior, estando, portanto, concatenada ao eixo verbal dela. Quando comparamos os verbos estrofe a estrofe, a proximidade torna-se ainda mais evidente: “odeio”/“eu amo”, “não servem-me/não quero” e “prefiro”/“quero”; sublinho o fato de que, na terceira estrofe, ambos os poemas trazem seus verbos na forma negativa. Até mesmo a antinomia perfeita entre os verbos que abrem os dois sonetos denuncia a proximidade entre

eles: *odiar x amar*. No terceto final, observamos, nos dois casos, uma enumeração de termos que expressam as expectativas dos autores.

Entretanto, há diferenças significativas quanto ao conteúdo. No soneto de Carvalho Júnior, o sentido crítico é mais evidente e seu alvo, melhor definido. Trata-se de uma invectiva contra o prestígio romântico da mulher, ao qual se contrapõe uma concepção mais sadia da sexualidade, de natureza materialista. O intuito, aqui, é destruir a aura mantida pelo romantismo em torno da mulher, eliminando seu valor de culto e aproximando-a da realidade cotidiana; transformá-la, enfim, num ser acessível e não mais inconsútil. O soneto de Raimundo Correia, por outro lado, mantém o alvo de sua crítica subentendido e é mais propositivo, defendendo um programa estético claro, vinculado aos padrões clássicos de beleza. Embora se verifique o desejo de despir a figura feminina do pudor do véu, o fato de ela ser convertida numa estátua atenua a ousadia do poema, pois, não se tratando de uma mulher real, a sensualidade fica restrita ao lúdico. Affonso Romano de Sant'anna assinala o *esfriamento* e a *imobilidade* da figura feminina como expedientes pelos quais o parnasianismo procurou diminuir a sensualidade em sua poesia. No esfriamento, temos o “fechamento da figura em metáforas duras e frias, como: coral, mármore, concha, pérola, rubi ouro e prata”, contrastando com o ardor que a visão do corpo feminino inspira no eu lírico; quanto à imobilidade, fixa-se a mulher “na forma estática da estátua/esfinge, que apenas contempla e recebe o olhar e os gestos do amante sem nenhuma participação voluntária”. Ambos os expedientes são verificáveis em “Plena nudez”, afinal, a figura do poema é uma estátua. A eles, soma-se o *distanciamento*, responsável pelo “reincidente voyeurismo” da poesia parnasiana, caracterizado por um “constante excitar-se através dos olhos, que passam a ser substitutos do corpo interdito”¹. Tais recursos acabam por eliminar a possibilidade do ato sexual do horizonte do poema, salvaguardando os limites do decoro.

Contudo, como já foi dito em relação ao caráter visual do erotismo parnasiano, a natureza repressiva de tais expedientes não é unívoca, comportando uma dose de ambivalência. No caso da mulher convertida em estátua, ainda que ela seja destituída de carnalidade — colocando-se fora do alcance de um contato íntimo —, acabamos por perceber uma sexualização da matéria inorgânica e um desvelamento do teor libidinal do nu artístico, o que Gustave Flaubert, numa carta endereçada a Ernest Chevalier, explicita: “O gosto pelas estátuas

¹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 74.

nos faz masturbadores”²; estamos em pleno âmbito de um *complexo de Pigmalião*. Peter Gay denuncia a onipresença do nu na arte do século XIX, que constitui tanto uma válvula de escape à sensualidade represada da era vitoriana quanto um meio de obtenção de conhecimento acerca do corpo: “Na realidade os nus estavam expostos por toda parte durante todo o século XIX. Decoravam jardins e chafarizes; eram uma presença constante tanto nas exposições quanto nas fachadas dos edifícios públicos. Encontravam-se em nichos, recobriam paredes, espalhavam-se pelos tetos. Podiam representar, alegorizar, celebrar ou simbolizar praticamente qualquer coisa”³.

Em “Plena nudez”, tal ambiguidade se manifesta na medida em que se procura explorar visualmente ao máximo a figura feminina, mas sem lhe destruir a aura e eliminar seu valor de culto, pois se trata, afinal de contas, de uma divindade. Por isso temos a imagem da mulher-obra-de-arte (no caso, escultura), que inspira uma atitude de recolhimento contemplativo. É preciso deslindar as formas femininas, preservando, no entanto, algo da dignidade inerente ao objeto artístico. Raimundo Correia, neste poema, faz a defesa resoluta do erotismo nas artes plásticas e na literatura, mas recusa qualquer proximidade com a pornografia, ressaltando o estatuto estético de sua fantasia voyeurística. O que parece estar em jogo é a distinção, aludida por Edward Lucie-Smith a partir de Kenneth Clark, entre *nude* e *naked* (algo como “nu” e “pelado” em português), sendo que ao *nude* assegura-se dignidade artística por se tratar de uma “figura que demonstra não ter consciência de estar despida”⁴, isto é, por não conter concupiscência. Nos termos que venho utilizando, digamos que o nu é o corpo despido quando recoberto de aura.

Ironicamente, no entanto, o soneto de Correia consegue ser mais alusivo que o de Carvalho Júnior, que se refere genericamente a “formas”, “adornos”, “saúde”, “vida”, enquanto Correia vai direto ao ponto, mencionando “braços”, “dorso”, “seios”, em suma, evocando a figura feminina “toda nua, da cabeça aos pés”. Dos poemas de *Sinfonias*, o que mais se aproxima do programa esboçado em “Plena nudez” (e, mesmo assim, com ressalvas) é o soneto “Ouro sobre azul”. Portanto, vamos a ele:

Quando ela, sobre as águas transparentes,

² FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert — tome 12*. Paris: Club de l’Honnête Homme, 1974, p. 376.

³ GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Tradução Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 274.

⁴ LUCIE-SMITH, Edward. *Sexuality in western art*. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1991, p. 133.

Surge em casta nudez, em amor acesa,
A vaga envolve em ósculos frementes
Todo o corpo da olímpica princesa.

O misto de luxúria e de pureza
Dos seus contornos nítidos, patentes,
É o poema excelso da Beleza
Em estrofes de Paros, reluzentes...

Vendo-a assim, cuido ver, branca de espuma,
Vênus que surge, e da onda que flutua
No verde flanco lânguida se apruma;

E soltos, vendo-lhe os cabelos, cuido
Ver despenhar-se sobre a deusa nua
Serena catadupa de ouro fluido...

O esfriamento que Affonso Romano de Sant'anna descreve é flagrante: os contornos da figura feminina compõem um poema cujas estrofes são feitas de mármore e os cabelos são metálicos, de ouro. Entretanto, não há rigidez no corpo dessa deusa, que se apruma “lânguida” sobre uma onda e cujo ouro do cabelo é fluido, derramando-se sobre seu corpo. Aliás, no segundo quarteto, percebe-se uma tentativa de fixar Vênus como uma peça de estatuária, o que poderia denotar imobilidade, porém, nas demais estrofes, tudo é movimento, e não como na poesia realista, em que o ambiente está tomado de um dinamismo frenético; aqui, a natureza se move de maneira suave e acolhedora. O soneto é de franca sensualidade e seu principal assunto é a nudez de Vênus, mesmo que uma nudez genérica e sem detalhamento, pois a única parte do corpo feminino mencionada são os cabelos. Mas o poema não está isento de timidez, posto que a nudez é apresentada como “casta” e o corpo da divindade, como um “misto de luxúria e pureza”. Procura-se eliminar qualquer resquício de culpa ou de vergonha negando ao nu uma intenção sexual, emprestando-lhe um caráter inocente. Contudo, a luxúria infiltra-se na pureza, fazendo com que os contornos nítidos e patentes da deusa — o corpo nu e molhado, envolto em espuma — imantem nossa imaginação.

Outro procedimento digno de nota é o da dissociação entre desejo e eu lírico, que se coloca como um observador neutro, delegando seu ardor sensual a outro elemento do poema: a vaga que, por meio da prosopopeia, “envolve em ósculos frementes todo o corpo da olímpica princesa”. Mesmo se tratando da passagem mais erótica do poema, ela apresenta um quê de apaziguador, pois se limita ao âmbito da linguagem conotativa. O leitor está livre para se identificar com o eu lírico sem ter de partilhar com ele qualquer sentimento reprovável, efeito que Raimundo Correia obtém por meio da écfrase. Embora não participe diretamente do que

está sendo representado, esse eu lírico se constitui como um ponto de vista particular e discernível no poema quando diz por duas vezes “cuido ver”. Ele sugere um espectador postado diante de um quadro cujo tema é o nascimento da deusa Vênus. Tal tema, com suas variações, era muito frequente na arte acadêmica francesa do século XIX, como no caso da *Venus Anadyomène* (1848), de Jean-Auguste-Dominique Ingres; de *La naissance de Vénus* (1863), de Alexandre Cabanel; do *Naissance de Vénus* (1879), de William-Adolphe Bouguereau — para ficar em apenas três exemplos anteriores a *Sinfonias*. No entanto, com certeza a referência visual mais conhecida é a tela de Sandro Botticelli (*Nascita di Venere*, 1483/1484). Com exceção do quadro de Cabanel, o cabelo da divindade é também um elemento de destaque nas pinturas citadas, com a particularidade de que, no quadro de Botticelli, Vênus o utiliza para cobrir o sexo (deixando claro o jogo de deslocamento no qual o cabelo oculta e ao mesmo tempo simboliza os pelos pubianos).

No parnasianismo brasileiro, o nascimento de Vênus foi um tema bastante explorado. Raimundo Correia, além do poema em análise, ainda nos dá “Citera” (*Aleluias*, 1891), enquanto Alberto de Oliveira escreve “Aparição nas águas” (*Canções românticas*, 1878) e uma série de três sonetos intitulada “Afrodite” (*Meridionais*, 1883). Francisca Júlia, por sua vez, utiliza-se do mesmo tema em “Rainha das águas” (*Mármore*, 1895). É interessante perceber o tratamento dado por nosso parnasianismo a esse tema em comparação com o que acontece no soneto de José Maria de Heredia, “La naissance d’Aphrodité”, publicado em *Les trophées* (1893). Neste, há uma abordagem muito mais literária — baseada na *Teogonia* de Hesíodo —, focando-se diretamente na narrativa mitológica e não na tradição pictórica originada a partir dela. Além disso, não há, ao contrário do que ocorre na poesia de nossos parnasianos, uma ênfase nos aspectos fanopeicos, nem um aproveitamento erótico do tema. Na verdade, a figura de Afrodite só aparece no último terceto: “L’Océan s’entrouvrit, et dans sa nudité/ Radieuse, émergeant de l’écume embrasée,/ Dans le sang d’Ouranos fleurit Aphrodité”⁵.

Ao optar pela imagem de uma divindade da mitologia greco-latina, personagem de uma longa tradição de nus na arte ocidental, Raimundo Correia subtrai sua figura feminina do plano da realidade ordinária, aliviando-a da carga de uma sexualidade terrena. Estamos novamente nos domínios de uma sublimação da mulher, mas, desta vez, sem excluir seu corpo como fonte de prazer sensual. Ocorre, no entanto, que tal prazer limita-se ao olhar. Não estamos mais falando de *carnes*, como na poesia realista, mas de *formas*, de um corpo fascinante e abstrato,

⁵ Numa tradução direta, respeitando a sintaxe do original: “O Oceano se entreabriu, e em sua nudez radiante, emergindo da espuma incandescente, do sangue de Urano floriu Afrodite”.

destituído de substância e destinado não ao prazer sádico e carnívoro, mas ao vício solitário, como bem observa Flaubert. A carne, para os realistas, é sempre opaca; sobre ela não incide nenhuma luz, nenhum princípio de idealidade. Já na poesia parnasiana, a nudez é radiante e o corpo feminino, uma espécie de cristal, de prisma, onde o desejo do eu lírico se refrange num espectro multicolorido e intangível. Lúcia Castello Branco chega a sugerir uma correspondência entre a estetização do corpo feminino na poesia parnasiana, depurado de qualquer componente sexual mais ostensivo, e o formalismo de seus representantes, cultores da “forma pura”⁶. Podemos falar, então, por contraste ao realismo pornográfico de nossos baudelairianos, de um *formalismo sensual* parnasiano, que é a feição erótica assumida pelo idealismo empírico.

Considerando os dois sonetos analisados nesta seção, percebemos que Raimundo Correia tenta estabelecer os limites de um erotismo aceitável por meio da incorporação de referências clássicas, que alçam sua poesia ao patamar da “alta cultura”, e de convenções temáticas da arte acadêmica, o que visa garantir a seus poemas um estatuto de dignidade estética. Principalmente, o poeta transforma a sensualidade num jogo sem maiores consequências, uma brincadeira entre eruditos, distante da concretude dos corpos e do sexo. A condição para a vivência da fantasia é que ela não se confunda com a realidade, o que apenas pode ser assegurado pela manutenção da aura. É o que vemos na caricata “Ode parnasiana”, de *Sinfonias*. Nela, o eu lírico ergue a taça “de cíprio mosto cheia” e pede à “cogitabunda musa” que “iluse” sua vista com “as prístinas grandezas (...) da celebrada Grécia”. Isto porque, para que haja poesia, é preciso afastar-se do “mundo hodierno”, onde a “turba egoísta (...) afeleia e envenena” os “gozos” do poeta. A contemporaneidade não é material nobre o suficiente para a criação poética, portanto é preciso que a imaginação voe até a antiga Grécia. Não se trata, no entanto, apenas de um descompasso histórico da poesia com o presente, mas daquilo o que as duas temporalidades simbolizam: o mundo moderno representa a realidade banal, comezinha; a Antiguidade clássica, por sua vez, um universo ideal, perfeito, fora do próprio tempo. O que Raimundo Correia pretende dizer é que não há verdadeira poesia sem uma completa idealidade.

Ainda segundo “Ode parnasiana”, é apenas alçando a imaginação ao mundo fantástico da Grécia antiga que se torna possível abordar assuntos que, de outra maneira, seriam considerados obscenos e até mesmo perversos. Sob a luz da “roxa face” de Febo, que dissipa a neblina que lhe turvava a vista, o eu lírico afirma: “começo a ver!”; e mais:

⁶ BRANCO, Lúcia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985, p. 45.

Penetro o suntuoso
 Templo de Pafos, onde o culto é menos
 Arcano e misterioso
 Que esse, que a Ceres tributara Elêusis,
 E onde, ao cúpido olhar do amante, Vênus
 Desnua o lácteo colo delicioso
 — Branco manjar dos deuses.

Na ave, na flor, na planta,
 E em tudo, ó Musa, a alma pagã respiras!
 Lembra-te um corço a alípede Atalanta;
 Faça-te a linda anêmona lembrar
 O filho incestuoso de Ciniras;
 E Ieda — o falaz cisne que levanta
 A nívea pluma no ar...

*A ti não são defesos
 Assuntos tais, eróticos assuntos.*
 Canta; e, em perlas acesos,
 Musa, os dois olhos no Passado fita!
 Como Castor e Pólux, sempre juntos,
 São dois planetas mais, cravados, presos
 Na abóboda infinita... (grifo meu)

À musa são franqueados “eróticos assuntos”, desde os mais convencionais, como o “lácteo colo delicioso” de Vênus, até os mais indecorosos, como o incesto (“O filho incestuoso de Ciniras”) e a zoofilia (“E Ieda — o falaz cisne que levanta/ A nívea pluma ao ar”). É interessante notar que há algo de inadvertidamente edipiano na descrição da deusa, já que o prazer a princípio cromático, visual (“lácteo” da cor do leite), converte-se em prazer oral (“delicioso” e “manjar dos deuses”), atribuindo à figura um sucedâneo de seio materno e dando-lhe maior corporeidade ao retirá-la dos limites da forma pura. O que torna a abordagem de tais assuntos defensável é tanto o fato de fazerem parte do repertório da mitologia greco-latina — integrando, assim, o universo prestigioso da cultura erudita —, quanto o de estar léguas de distância fora do tempo em relação à realidade imediata do autor e de seu público. Peter Gay, comentando o modo como a sociedade vitoriana lidava com a profusão de nus artísticos, fala de um “acordo tácito entre o artista e o público”, ao qual ele dá o nome de *doutrina do distanciamento*. Tal doutrina, segundo o historiador, “(...) estabelece que, quanto mais generalizada e idealizada a representação do corpo humano na arte, quanto mais envolta em associações sublimes, menor será o choque sobre os espectadores. Na prática, isso significava abstrair a nudez da experiência íntima e contemporânea, emprestando-lhe o esplendor alheio proveniente dos títulos ou das poses oferecidos pela história, pela religião, pela mitologia ou

pelo exótico”⁷. Não se deve confundir o distanciamento descrito por Gay com o procedimento de mesmo nome apontado por Sant’anna, pois, enquanto neste último, temos somente uma distância espacial entre a perspectiva do eu lírico e seu objeto de desejo (o corpo feminino), naquele, o que há é uma distância antes axiológica, estabelecida entre o plano da realidade ordinária e o universo dos valores prestigiosos da alta cultura. Neste sentido, “Ode parnasiana” pode ser lido como uma defesa da doutrina do distanciamento na poesia, principalmente ao lidarmos com “eróticos assuntos”, não sendo difícil relacionar essa doutrina com o conceito benjaminiano de aura, descrito como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”⁸.

Por meio das análises aqui esboçadas, é possível admitir a categoria de formalismo sensual como o princípio basilar da erótica parnasiana. Trata-se de uma redução da figura feminina a seus aspectos visíveis, depurando-a de qualquer traço de individualidade ao subordiná-la a um modelo de beleza genérico e abstrato, de origem clássica, o que é possível relacionando-a a um repertório de referências da cultura erudita, tomadas da tradição artística ocidental, da história antiga e da mitologia greco-latina. Dessa maneira, promove-se um afastamento de tal figura do plano da realidade empírica, destituindo-a de uma corporeidade concreta e assegurando-lhe a sobrevivência da aura — um processo que Peter Gay denomina “distanciamento”. O formalismo sensual restringe a satisfação erótica ao gozo voyeurístico. É o que percebemos, por exemplo, em “Ouro sobre azul”, um dos poemas mais representativos desse princípio no parnasianismo brasileiro. Entretanto, por vezes alguns elementos escapam aos limites do puramente formal, como em “Ode parnasiana”, quando o visível se converte em gustativo, no caso do “colo” da Vênus, graças à ambiguidade contida no adjetivo “lácteo” (da cor — mas também do sabor — do leite). Vejamos, agora, como esse princípio se manifesta em outros poemas de Raimundo Correia.

A avidez do olhar

Dentre os nus da poesia de Raimundo Correia, certamente o mais exuberante encontra-se em “Aspásia”, de *Versos e versões*, livro de 1887 — o terceiro da carreira do poeta —, no

⁷ GAY, *op. cit.*, p. 282.

⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas — Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 170.

qual ele adere de vez e integralmente à estética parnasiana. Aspásia foi uma filósofa da escola sofística e amante do estadista ateniense Péricles, mas se verifica que a imagem dela que se incrustou no imaginário parnasiano foi a de cortesã. Vamos aos primeiros versos do poema de Correia:

Ao clarão oriental do sol; da balsamina,
Doce, pelo nariz bebendo a essência fina;
Do lábio a polpa a abrir, mais úmida e vivaz,
Que a polpa sumarenta e rija do ananás;
Com as mãos a soster dos seios copiosos
O gêmeo e branco par, os dois limões cheirosos,
Os dois globos de neve humana; e o largo olhar
Embebedando em luz; toda a se espreguiçar,
Num espreguiçamento e num bocejo estranho,
Aspásia vacila antes de entrar no banho...

A partir do terceiro verso, delineia-se uma imagem de maliciosa ambiguidade: a do lábio que se abre em polpa “úmida”, “sumarenta” e “rija” como o “ananás” (o que é uma imagem no mínimo inusitada, uma vez que o abacaxi é uma fruta tropical e a temática do poema é mediterrânea). Como o desenrolar dos versos permite supor, não se trata de uma descrição da genitália feminina, mas sim da boca. No entanto, poderia muito bem sê-lo, principalmente quando se leva em conta que tal metáfora é apresentada ao leitor antes que o assunto do poema esteja definido. O detalhe, enfocado em *close*, confunde e atíça nossa imaginação antes que tomemos consciência da totalidade do corpo de Aspásia. Em seguida, também em plano fechado, vislumbramos os seios da mulher sustentados por suas próprias mãos, sugerindo uma pose pouco espontânea e que remete às convenções das “fotos de mulher pelada”, nas quais determinadas partes da anatomia feminina são destacadas visualmente para maior excitação do espectador; acresce-se ainda que os seios são “copiosos”, isto é, fartos. O poeta demora-se neste ponto, desdobrando a descrição em três metáforas: “o gêmeo e branco par” (dialogando, talvez, com o Cântico dos Cânticos bíblico⁹), “dois limões cheirosos” e “dois globos de neve humana” (imagem de matriz petrarquiana). Para completar o quadro, a figura feminina está entregue a uma dolência quase sexual.

A ousadia contida em “Aspásia” impressiona quando a comparamos com o que acontece nos demais poemas de Correia em que o assunto é a nudez feminina. No entanto, as imagens de fontes prestigiosas (a Bíblia e Petrarca) aos poucos vão inserindo o poema no universo das

⁹ “Os teus dois seios, como duas crias, gêmeas de uma gazela” (Ct 7:3).

referências chanceladas pela tradição. Além do mais, ao se comparar os seios a “globos de neve”, ainda que por questões cromáticas, lança-se mão do expediente de esfriamento, o que contradiz a atmosfera tépida que o poeta constrói ao transpor o cenário mediterrâneo para um clima mais próximo do tropical. O poema hesita entre um registro mais franco do erotismo e uma abordagem atenuada. Dando prosseguimento:

Como a expelir do sono os fluidos mais sutis,
Os membros distendia, às curvas e aos quadris
As linhas desmanchando, ondulosas, redondas...
Burburinhava embaixo o rio arfando em ondas,
E, frio, a borbotar em túmidos cachões...
E, por cima, enredando as folhas, os festões,
O viço vegetal e a laçaria brava,
Sobre ela a brenha verde e em flor se abobodava.
Um favônio importuno e lúbrico, veloz,
Desnastrava-lhe à coma os negros caracóis,
E, descompondo-a, ao ar lhe erguia a escúmea fralda...

Aspásia, de tanta languidez, parece desmanchar-se em linhas “ondulosas” e “redondas” num meneio dos membros e dos quadris. Há uma insistência nas formas femininas, ressaltando-se seu aspecto curvilíneo. A figura central do poema está cercada por uma paisagem natural que transpira erotismo: o rio “arfa”, suas ondulações espumosas formam “túmidos cachões”, a folhagem se enreda crespamente em “laçaria brava”, o favônio é “importuno e lúbrico”, desatando os “negros caracóis” da cabeleira de Aspásia e levantando a espuma das águas em torno de seu corpo. Constata-se, então, um jogo duplo de deslocamento: por um lado, a sensualidade do corpo feminino é transposta ao ambiente, com seu esmorecimento, suas formas túmidas e a vegetação crespa (o que leva a pensar em pelos pubianos); por outro, o desejo do eu lírico é delegado ao vento que, assim como as ondas em “Ouro sobre azul”, envolve o ser desejado de carícias. Os “negros caracóis” que ele desata remete-nos, mais uma vez, aos pentelhos e a espuma que ele faz saltar, ao esperma (lembramos que os gregos utilizavam uma mesma palavra — *aphros* — para as duas coisas). Todo ambiente está contaminado pela atmosfera sexual que irradia do corpo de Aspásia. É curioso reparar como Raimundo Correia não menciona o órgão sexual feminino, porém evoca-o continuamente: a polpa sumarenta do abacaxi entrevista através dos lábios, a mata cerrada ao redor e os negros caracóis da coma da mulher (ou seria da *cona*?). A vagina é a grande lacuna do texto; está subentendida e, por meio de uma série de deslocamentos, é onipresente. Cala-se sobre ela, contudo, não se fala de outra coisa. Continuando:

Finalmente ela entrou na líquida esmeralda,
 Pouco a pouco... meteu, primeiro, o leve pé
 De jaspe e rosa, e após cingia-a já até
 Quase ao meio da branca e deliciosa perna
 A água, a se desfazer numa carícia terna...

No pé “de jaspe”, o esfriamento pode ser percebido mais uma vez, mas a dureza que tal imagem suscita é rapidamente abrandada pelo outro termo da metáfora: a “rosa”, que transmite a ideia de delicadeza, de fragilidade. Aliás, às informações visuais, somam-se sensações variadas, como a gustativa (a “*deliciosa* perna”, que se remete inicialmente à forma graciosa dessa parte do corpo, mas acrescida de conotação erótica, uma vez que o gozo sexual costuma ser relacionado aos prazeres do paladar) e a tátil (a água que se desfaz numa “carícia terna”), extrapolando os limites do formalismo sensual parnasiano, sobretudo quando consideramos a “polpa sumarenta e rija do ananás” (sensação ao mesmo tempo gustativa e tátil) e “os limões cheirosos” (sensação olfativa) dos primeiros dez versos. Embora, de uma forma geral, os elementos visuais predominem — ao falarmos das linhas ondulosas dos quadris, por exemplo —, os versos evocam uma gama de outras informações sensoriais, dando gosto, cheiro e textura à imagem da mulher. Inclusive, é interessante notar como as metáforas que fogem à atmosfera cálida do poema (seio = globo de neve; pele rosada = jaspe) são motivadas exclusivamente por analogias cromáticas, isto é, ópticas. Consideremos, agora, o final do poema:

Mas um berro brutal, de súbito, atroou,
 E no ambiente aromado ativo se espalhou
 Esse *olor* especial de que fala, no idílio
 Agreste e pastoril das Éclogas, Virgílio;
 Entre as moitas estava a contemplar-lhe os mil
 Encantos da nudez e o busto feminil,
 Com olhos de lascívia e de volúpia mornas,
 Um sátiro enramado, um Coridon de cornos,
 Um bode enfim... Surpresa, ela olhou para trás,
 Estremeceu, e viu-se então a coisa mais
 Estranha e original, que imaginar se pode: —

O bode a persegui-la, e ela a fugir do bode!...

Novamente, estamos diante da cena paradigmática do erotismo parnasiano: a da beldade nua vista ao banho; aqui, numa de suas variações mais recorrentes. Quem observa furtivamente Aspásia junto à água é um sátiro que se apronta para violentá-la. Entretanto, em vez de se

colocar na posição do *voyeur* (incluindo-nos em sua perspectiva) — como ocorre, por exemplo, em “No banho” —, o eu lírico cede lugar ao sátiro, oferecendo-nos uma visada externa à situação representada. O felpudo ente mitológico serve como mediador do desejo do poeta e do leitor em relação ao corpo da amante de Péricles. Inicia-se um processo de distanciamento em dois níveis, talvez para afastar a presença feminina que, poucos versos atrás, parecia perigosamente acessível a nossos sentidos. Em primeiro lugar, não estamos mais implicados nesse episódio de voyeurismo; delegou-se ao sátiro, com seus “olhos de lascívia e volúpia mornas”, o ato de indiscrição. Em segundo lugar, a explicitação do motivo clássico e a evocação de referências literárias da poesia virgiliana (incluindo a figura do pastor Córídon¹⁰), ressaltam a natureza ficcional do relato e seu aspecto convencional. Além do que, passa-se da descrição detalhada e vívida (hipotipose) das graças do corpo feminino, que agora ressurgem genericamente em “encantos da nudez e o busto feminil”, para o modo narrativo.

Neste poema, que é com certeza um dos mais ousados de Raimundo Correia (senão o mais), capaz de extrapolar os limites do formalismo sensual e repleto de insinuações sobre a genitália feminina, a timidez do *voyeur* se faz presente, mesmo que apenas no nível da composição literária. Foi preciso apaziguar a sensualidade do poema, reforçando o processo de distanciamento e circunscrevendo o corpo da mulher ao sem tempo das referências clássicas. Ao final, o poeta assume um tom prosaico quase didático para esclarecer ao leitor que tudo não passa de uma fantasia inconsequente, a despeito da possibilidade de estupro que o poema deixa em suspenso.

Mas não é apenas na Grécia e na Roma antigas que Raimundo Correia foi buscar pretexto para colocar no papel seus devaneios voyeurísticos. O exotismo das civilizações orientais, sobretudo a dos países islâmicos, também fornecia um material palatável ao gosto do público. Antes que se consolidasse no ocidente a imagem de um mundo maometano controlado por uma rígida moral religiosa, com mulheres obrigadas a se cobrirem de véus dos pés à cabeça, imaginava-se um universo de delícias, constituído de espaços — tais como casas de banho e haréns — habitados por provocantes odaliscas e escravas de misteriosa beleza. As artes plásticas do século XIX deixaram inúmeros testemunhos desse orientalismo erótico, desde a fantasia sádica de *La mort de Sardanapale* (1827), de Eugène Delacroix, até o luxurioso quadro

¹⁰ Córídon é o protagonista da segunda écloga das *Bucólicas* de Virgílio. Trata-se de um pastor apaixonado por um escravo — Aléxis —, que sofre por não ser correspondido. Raimundo Correia, ao recorrer à figura do pastor virgiliano para referir-se ao sátiro, alude apenas a sua natureza campestre, descartando o teor homoerótico da fonte latina. Cf. VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução Raimundo Carvalho. Edição bilíngue. Belo Horizonte: Crisálida/Tessitura, 2005, pp. 20-25.

Le bain turc (1862), de Jean-Auguste-Dominique Ingres, obra na qual, já ao final de sua vida, o pintor fez culminar sua verdadeira obsessão pelo assunto, amontoando pouco mais de vinte nus femininos numa tela de 1,08m de altura por 1,10m de largura. Outro artista a se dedicar seriamente ao assunto foi Jean-Léon Gérôme, como se observa em *La grande piscine de Brousse* (1885), entre outras de suas obras.

A incursão de Raimundo Correia por tal seara deu-se em “Sonho turco”, poema de *Aleluais* (1891). No poema, o “miserável trácio” Nasá é visitado em seus sonhos pela Fortuna, que lhe promete realizar todos os desejos, inclusive seus “mais excêntricos anelos”: castelos, pomares, parques cheios de caça, tesouros, joias e mais: “Mulheres e cavalos, com fartura,/ Bons cavalos e esplêndidas mulheres” (percebe-se, nesta estrutura em quiasmo, o nivelamento das mulheres, na condição de escravas, a cavalos). Nasá, então, torna-se o Grão Turco de Constantinopla e adentra seu harém, povoado por uma “nuvem de flores e odaliscas”. Durante cinco estrofes, o poeta nos apresenta algumas cativas de origens étnicas variadas: uma armênia de “lânguidos olhos úmidos”; uma bósnia que “rainha triunfal parece”; uma núbia de “seios brônzeos, fartos e desnudos”; uma mestiça egípcia que alia “a redondez femínea dos quadris” com braços “musculosos, elásticos, viris”, demonstrando um “temperamento hermafrodito”. Vejamos mais uma dessas cativas:

Outra é circassiana: a espalda, o busto
E as torres de marfim das pomas nuas,
De fresca e rija carnadura, ostenta;
Tronco de estátua, torso alvo e robusto,
Que em duas lisas pernas, como em duas
Firmes colunas de alabastro, assenta.

Embora a carnadura seja “fresca”, nada mais na estrofe abona tal frescura, pois os seios são de marfim, o tronco é “de estátua” e as pernas, “firmes colunas de alabastro”. Toda a descrição concentra-se na arquitetura corporal da mulher e na brancura de sua pele. Um belo espetáculo para a vista, mas frio e duro feito uma peça de mármore. Aliás, nenhuma das mulheres do poema possui a textura sensual de Aspásia ou a exuberância visual da Vênus em “Ouro sobre azul”; são pálidos fantasmas, formas sem substância, quase só esboços — frutos de um erotismo esquemático e baseado em estereótipos. Entre os perfis étnicos representados, dois chamam a atenção pelo fato de escaparem ao tipo caucasiano, hegemônico no parnasianismo: o da núbia e o da egípcia. Eles, entretanto, parecem menos sublimes que os demais. A núbia, por exemplo, tem alguma coisa de diabólico, pois dos seios dela rescendem

“filtros infernais”, enquanto a mestiça egípcia, de corpo andrógino, estrangula seus amantes com seus braços musculosos, como as fêmeas das espécies em que o macho é devorado após o acasalamento. A mulher de pele escura aparece como uma presença ameaçadora, nos limites da civilização com a barbárie, do humano com o bestial, avizinhandose da figura da mulher fatal. Impossível não enxergar aqui o racismo de uma sociedade formada com base no uso da mão de obra escrava de origem africana, mesmo que as figuras representadas habitem países muito distantes da realidade nacional, nas franjas de um mundo imaginário. O poema foi publicado no livro de 1891, a três anos, portanto, da assinatura da Lei Áurea, mas nele a mulher escravizada ressurgue como fetiche numa atmosfera de exotismo, cercada de um fausto nababesco.

No final das contas, Nasá desperta em sua “humilde choupana”, ainda na miséria. A fantasia erótica da personagem apresenta-se como tal: um sonho — evidenciando a ideia de distanciamento verificada em “Ode parnasiana”, em que o mundo idealizado da Grécia antiga é salvo-conduto para ingressar no universo do erotismo, sendo que, em “Sonho turco”, não apenas a ambientação remete a um lugar exótico e fantástico, como tudo se limita a um sonho sem maiores consequências na vida da personagem. O poeta ainda arrisca um ensinamento nos últimos versos, quando Nasá reflete sobre a maneira como tanto o mais humilde camponês quanto o mais proeminente dos homens (Mamu — Mahmud? —, o sultão otomano) são vítimas da zombaria da Fortuna, pois o sultão sonha “desperto” aquilo o que um miserável sonha enquanto dorme, o que, de maneira tortuosa, acaba igualando os dois. Por trás de tal conclusão insólita, deve estar a ideia da vida como sonho, de acordo com a célebre fórmula barroca de Calderón de la Barca. A lição ao final do poema — edificante, mas não convincente — quer justificar a incursão pelo terreno pantanoso da fantasia erótica e do gozo voyeurístico, ainda que as figuras femininas mais pareçam manequins sem vida.

Dos poemas eróticos de Raimundo Correia, outro que merece destaque é “Noites de inverno”, de *Versos e versões*, pela proximidade física e pela intimidade sugeridas entre a mulher que se despe e o eu lírico:

Enquanto a chuva cai, grossa e torrencial,
Lá fora; e enquanto, ó bela!
A lufada glacial
Tamborila a bater nos vidros da janela;

Dentro, esse áureo torçal
Do cabelo que, rico, em ondas se encapela,
Deslaça; e o alvor ideal

Do teu corpo à avidez do meu olhar revela;

Porque, à avidez do olhar
Do amante, é grato, ao menos,
Dessas noites no longo e monótono curso,

— Claro como o luar —
Ver um busto de Vênus
Surgir nu dentre as lãs e dentre as peles de urso.

Em comum com outros poemas que já vimos, como “Ouro sobre azul” e “Aspásia”, “Noites de inverno” traz uma ênfase sobre os cabelos, aqui dourados. Porém, um dos pontos que o destacam é o fato de o eu lírico interagir diretamente com a figura feminina, que se despe para ele, revelando-lhe o “alvor ideal” de seu corpo. Não se trata, portanto, da representação do *nude*, se por isso entendemos a mulher despida que não demonstra consciência da própria nudez, haja visto que ela se despe para seu amante com um propósito nitidamente sexual: o de excitar-lhe o “ávido olhar”. O eu lírico, por seu turno, não manifesta qualquer timidez, o que não significa que o poema não seja suficientemente recatado. Não há, por exemplo, uma descrição mais detalhada do corpo feminino, que surge por entre “lãs” e “peles de urso” como um “busto de Vênus”. O distanciamento se dá indiretamente, pois a amante não é uma divindade olímpica; ela é apenas comparada à imagem de uma. Estamos diante, portanto, de uma mulher real, quer dizer: contemporânea, terrena, acessível. No entanto, a brancura de sua pele, que é clara “como o luar”, sugere um corpo tão frio quanto a noite de chuva e de ventos congelantes do lado de fora, pois remete a uma peça de estatuária. O desenlace da situação, ou o enlace dos amantes, fica em suspenso, em estado de virtualidade. Temos mais um exemplo da postura hesitante de Raimundo Correia ao representar a nudez feminina, que pode ser caracterizada pela combinação de algumas ousadias com uma série de capitulações, de concessões a um decoro de contornos mais ou menos definidos.

Na poesia de Raimundo Correia, o predomínio dos aspectos ópticos, que o autor nomeia como “avidez do olhar”, é responsável por um abrandamento do teor erótico dos poemas, e não exatamente em decorrência de uma elisão do corpo do eu lírico — como sugere Affonso Romano de Sant’anna —, mas pelo emprego de metáforas e símiles de natureza cromática que destituem a figura feminina de qualquer permeabilidade, inclusive sexual, expediente que o próprio Sant’anna chama de esfriamento. No formalismo sensual, a adequação do corpo aos princípios do “belo” (isto é, a um modelo genérico e abstrato de beleza, que goza de prestígio cultural) esvazia esse corpo de sua carnalidade, resultando numa sublimação das formas

femininas. Ao contrário do que ocorre no romantismo, a musa da poesia parnasiana não mais recobre suas graças com o manto do pudor, porém sua nudez, embora perscrutável, é uma couraça intransponível aos desejos do poeta, e isso mesmo em poemas mais desabusados como “Noites de inverno”. Aparentemente, em Raimundo Correia, apenas “Aspásia” consegue escapar, ainda que não integralmente, à rigidez de uma sensualidade que tende ao cromático e ao geométrico (veja-se, por exemplo, o jogo de curvas e retas verticais na descrição do corpo da circassiana em “Banho turco”, que bem parece um desenho reduzido a seus traços gerais).

A partir dos poemas analisados, percebe-se que a imagem do corpo coerente com os princípios do formalismo sensual é a do *corpo clássico*, que predomina tanto na poesia parnasiana quanto na arte acadêmica do século XIX. De acordo com Mikhail Bakhtin, o que caracteriza a estética clássica é um corpo “rigorosamente acabado e perfeito”, sem porosidade com o mundo exterior e invariavelmente jovem, pois equidistante dos dois pontos limiares da existência humana — o nascimento e a morte —, nos quais a descontinuidade individualizante que tal corpo representa se vê ameaçada por sua reintegração ao mundo natural¹¹. Contrapõe-se, portanto, ao corpo grotesco da cultura popular, que em seu inacabamento adquire uma dimensão cósmica, expressando o ciclo vital da natureza ao fundir a criança e o velho, o vivo e o morto, o humano e o animal (ou o vegetal), o indivíduo e sua comunidade etc.¹². No corpo grotesco, o chamado *alto corporal*, isto é, as partes de nossa anatomia que representam simbolicamente as faculdades humanas mais elevadas — a cabeça, relacionada ao pensamento; o rosto, ao caráter individual; o coração, aos sentimentos —, está subordinado ao *baixo corporal*, que diz respeito a tudo aquilo o que, em nossa fisiologia, aproxima-nos da natureza e se refere a nossas necessidades mais básicas, como o ventre, o sexo e o traseiro¹³. Já no corpo clássico, o baixo corporal é elidido em detrimento da “massa de um corpo *individual e rigorosamente delimitada*” (grifo do autor), com uma “*fachada maciça e sem falha*” (*idem*), e mais: “Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações de sua vida íntima”¹⁴. Ainda segundo Bakhtin, o modelo classicista do corpo humano — inspirado na arte da Antiguidade clássica, mas que só a partir do Renascimento tornar-se-ia o modelo hegemônico (e por isso o

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 6ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 2008, pp. 25-6.

¹² *Idem, ibidem*, p. 17.

¹³ *Idem, ibidem*, pp. 18-9.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 279.

teórico russo o chama de “novo cânon”) — exprime a consciência do indivíduo burguês como uma existência única e autônoma em relação ao restante da realidade¹⁵.

A imagem da mulher que é pura superfície, como na pintura, ou completamente maciça, feito uma estátua, impera no parnasianismo e, em específico, na poesia de Raimundo Correia. Estamos diante do modelo classicista do corpo, tal qual Bakhtin o descreve. Na origem do esteticismo na literatura do século XIX (no bojo do qual se desenvolve o parnasianismo francês) — ou seja: na formulação da doutrina da arte pela arte —, já encontramos a defesa de uma ideia de beleza que exclui qualquer vínculo com o baixo corporal. Théophile Gautier, no prefácio de seu romance *Mademoiselle de Maupin*, afirma que “nada do que é belo é indispensável à vida”, isolando a beleza do ciclo vital da natureza e a definindo como descontínua em relação à totalidade da existência. Negando à arte qualquer senso de utilidade, ele continua: “Nada do que é verdadeiramente belo pode servir para alguma coisa; tudo que é útil é feio, pois é a expressão das necessidades do homem, que são desprezíveis e repugnantes, assim como sua pobre e doentia natureza. — O lugar mais útil de uma casa são as latrinas”¹⁶. O belo, para o autor, destaca-se do mundo natural, excluindo da figura humana qualquer elemento que remeta ao baixo corporal. É interessante perceber que, mais do que uma defesa contra o utilitarismo, contra o pragmatismo econômico burguês, a doutrina da arte pela arte pretendia salvaguardar o romance de Gautier de eventuais acusações de imoralidade, combatendo o papel edificante que grande parte da crítica atribuía à literatura. Tratava-se, portanto, de demandar um salvo-conduto à arte que lhe permitisse explorar os temas que ultrapassavam os limites morais da opinião pública, o que incluía aqueles relacionados ao erotismo. Porém, havia uma condição: a de que o erótico fosse belo, que se eliminasse dele a confusão fisiológica de mucosas e secreções, de entranhas e orifícios. Não é difícil identificar em tal proposta os princípios nos quais se baseiam o formalismo sensual do erotismo parnasiano.

A tentadora, feminil nudez

Dos poemas de Raimundo Correia que tratam da nudez, é em “Versos a um artista”, de *Versos e versões*, que melhor se manifestam as contradições de sua abordagem do erotismo. O poema, dedicado a Olavo Bilac, assume um tom prescritivo, apresentando os critérios do bom

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 21.

¹⁶ GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Charpentier et Cie, 1876, p. 21.

fazer poético, cujo modelo — deduz-se — está na obra do poeta homenageado. Nas primeiras estrofes, parece haver uma lição análoga à de “Plena nudez”:

Tu, artista, com zelo,
Esmerilha e investiga!
Níssia, o melhor modelo
Vivo, oferece, da beleza antiga.

Para esculpi-la, em vão, árduos, no meio
De embraseada arena,
Batem-se, quebram-se em fatal torneio,
Pincel, lápis, buril, cinzel e pena.

A Afrodite pagã, que o pejo afronta,
Exposta nua do universo às vistas,
Dos seios duros na marmórea ponta
Amamentando gerações de artistas,

Não na excede; e, ao contrário, em sua rica
Nudez, por mil espelhos,
Mostra o que ela não mostra, de pudica,
Do colo abaixo e acima dos artelhos.

Como de praxe na poesia parnasiana, o trabalho escultórico serve de metáfora ao fazer poético. O eu lírico instiga seu interlocutor, um artista, a construir uma imagem de Afrodite (“modelo vivo da beleza antiga”), tarefa na qual outros menos habilidosos falharam. Ele pede ao artista que reproduza fidedignamente as graças da deusa que, em sua nudez, afronta o pudor ao mesmo tempo em que inspira gerações de escultores. Como se trata de uma estátua, seus seios são “duros”, de “marmórea ponta”; em compensação a imagem do “seio lácteo”, recorrente na obra de Correia, transpõe os limites do meramente cromático e ganha uma consistência gustativa, revelando seu substrato edípico: Afrodite amamenta aqueles que nela se inspiram. Essa estátua lactante sintetiza muito da estranheza involuntária do erotismo na poesia de Correia, que está sempre alternando recato e ousadia, por vezes de maneira incoerente e despropositada. Da mesma forma como, em “Plena nudez”, desejava-se contemplar Vênus toda nua da cabeça aos pés, o eu lírico expressa o desejo de que o artista torne visível, amplificando-a “em mil espelhos”, a “rica nudez” que a divindade oculta de nossos olhos. Entretanto, as estrofes seguintes parecem ir em direção contrária:

Analisa-a, sagaz, linha por linha,
E à tão sagaz minúcia apenas poupa
Tudo o que não se vê, mas se adivinha

Por sob a avara roupa...

Deixa que a roupa avara
Do peito o virginal tesouro esconda,
E o mais, até... onde, perfeita e clara,
A barriga da perna se arredonda...

Basta-te à vista esperta
Revelar-se, através do linho grosso,
O alabastro da espádua mal coberta,
E o Paros do pescoço.

Basta que traia, como trai, de leve,
O contorno flexuoso...
Basta esse rosto ideal — púrpura e neve —
E a linha grega do nariz gracioso.

Um quase nada basta, enfim, que traia
Ao teu olhar agudo,
Para que este deduza, tire, extraia
Daquele quase nada, quase tudo...

Agora o eu lírico pede ao artista que analise Afrodite minuciosamente, mas que poupe o que a deusa esconde sob as vestes. A postura precavida da divindade, que oculta toda a área que vai do “virginal tesouro” do peito até a panturrilha, lembra a *Venus italica* de Artur Canova, estátua produzida sob inspiração da *Medici Venus*, cerca de 1812. A estátua, como o original que lhe serviu de modelo, apresenta Vênus surpreendida nua, provavelmente ao banho, numa das múltiplas versões da cena paradigmática que, na literatura, rastreamos até o livro III das *Metamorfoses* de Ovídio. Entretanto, diferentemente da *Medici Venus* (cópia do primeiro século de uma peça em bronze da era helenística), que procura esconder os seios e a genitália com as mãos, na obra de Canova a deusa se protege mais pudicamente dos olhares indiscretos com um manto. Para a “vista esperta” do verdadeiro artista, prossegue o poema, basta alguns detalhes da anatomia e da fisionomia femininas — como a “espádua mal coberta”, o “Paros do pescoço”, o “rosto ideal” e a “curva grega do nariz” — para que o poeta consiga conceber todo o restante do corpo de sua modelo, extraíndo “daquele quase nada, quase tudo”. Continuando:

Embora o olhar profano
Não possa ver o que ela só não nega
Ao lado avesso do grosseiro pano,
A cuja guarda os mimos nus entrega;

Nem de leve brecha ao menos
Abra nessa, onde fulge, áspera costra,
Como a pérola — lágrima de Vênus —

Rútila dentro de uma casca de ostra...

Desnuda-a imaginariamente; e a poma,
O ventre, o talhe escultural da cinta,
E o amplo quadril pondo-lhe à mostra, toma
O teu pincel a pintá-la, e pinta!

Embora o “olhar profano” do artista não alcance a nudez de Vênus, ele deve imaginá-la integralmente para, enfim, representá-la. Duas questões chamam a atenção nestas estrofes. A primeira delas é a qualificação do olhar do artista — também chamado de “vista esperta” e “olhar agudo” — como “profano”. Esse olhar analítico que esquadrinha a realidade empírica para reproduzi-la na forma de arte é capaz de profanar os objetos sobre os quais se detém, isto é, de suprimir-lhes a aura, para reconstitui-la depois em sua obra. Ou seja: observados de perto, os elementos que constituem a realidade não são capazes de sustentar aura nenhuma — apenas na arte esta seria possível, apelando-se à doutrina do distanciamento. Por isso, o olhar do artista sobre a nudez possui qualquer coisa de pornográfico, que convém não reproduzir no objeto artístico. Em segundo lugar, não posso deixar de mencionar, ainda que anacronicamente, a hilaridade que o último verso inspira a ouvidos atuais (“[toma] teu pincel a pintá-la, e pinta!”), principalmente tratando-se o pincel de uma imagem fálica. É claro que o trocadilho involuntário só funciona por sua consonância com o assunto do poema, que trata da nudez de Vênus. Nas duas últimas estrofes, lemos:

Nem, na febre da estética, profunde
Mais teu olhar, buscando-lhe a nudeza
Perlustrar de seu corpo: mapa-múndi
Da suprema beleza.

Poupa às faces da deusa a onda purpúrea:
Pinta-a, ideando-a só: o heril recacho,
O torso e o resto... Sem, tremenda injúria!
A túnica lhe abrires de alto a baixo...

O eu lírico previne o artista a não ceder à “febre da estética”, que o levaria a aprofundar o olhar e perquirir a nudez daquela que lhe serve de modelo. É preciso poupar a deusa da vergonha de ser exposta nua. Ora, o desenvolvimento e a conclusão do poema parecem estar em evidente contradição com as primeiras estrofes, nas quais é sugerido que a “rica nudez” de Vênus seja amplificada “por mil espelhos”. Na verdade, Raimundo Correia está empregando a distinção entre a modelo “real” e sua representação, entre realidade empírica e arte. Na obra de

arte, seriam permitidas certas liberdades que, na vida real, não seriam — a nudez da estátua é aceitável; a da modelo, não. Portanto, o artista deve despir esta última “imaginariamente”, “ideando-a só”, deduzindo, do pouco que vê, todo o restante do corpo. O recato do artista e da modelo devem ser preservados. Como se percebe, a condição para o erotismo é o distanciamento e a manutenção da aura, que exclui a nudez feminina do plano da realidade ordinária. A mulher contemporânea, concreta, não é para ser vista nua, ou pelo menos sua nudez não deve ganhar publicidade (valor de exposição); isso já seria pornografia. O poema expõe metalinguisticamente o princípio do idealismo empírico definido no primeiro capítulo.

“Versos a um artista” advoga limites ao imperativo visual, circunscrevendo-o ao âmbito das fantasias, o que não acontece em “Plena nudez”, embora, neste, o princípio do distanciamento também seja vigente. No soneto de *Sinfonias*, o poeta não demarca explicitamente os limites entre arte e vida, não contrapõe sua Vênus de mármore à mulher real, ainda que tal contraposição esteja subentendida e faculte ao poema a investida em assunto licencioso. Porém, em “Plena nudez”, o distanciamento é pretexto para desobstruir qualquer obstáculo ao gozo voyeurístico, enquanto no poema de *Versos e versões* o mesmo distanciamento constitui-se como obstáculo, como limite a não ser ultrapassado. Parece que “Versos e a um artista” corresponde a uma resposta do próprio Correia a “Plena nudez”, a uma espécie de retratação. No caso, a emenda ficou muito maior que o soneto.

Num poema como “Versos a um artista”, revela-se a ambiguidade da postura de Raimundo Correia em relação à nudez. Manuel Bandeira alude a isso ao tratar da sensualidade na obra do autor de *Aleluias*: “A ‘tentadora, feminil nudez’ foi tema frequente na obra do poeta. Nudez antes adivinhada e decantada (decantada em dois sentidos: no de cantada e no de purificada) antes adivinhada pelo poeta do que lobrigada e possuída pelo homem. (...). A sua sensualidade exercia-se, pois, pela imaginação”¹⁷. Segundo Bandeira, na obra de Correia, a nudez é tanto cantada, celebrada, quanto depurada de sensualidade, abstrata. Para o poeta maranhense, de temperamento pacato, o erotismo seria vivenciado apenas como fantasia. A despeito do biografismo no qual Bandeira incorre, é possível perceber a justeza de seu juízo quando pensamos num poema como “Versos a um artista”, em que se defende o primado da imaginação sobre o da empiria quando se trata da temática erótica. Não por acaso, o autor de *Libertinagem* utiliza justamente tal poema para ilustrar suas assertivas.

¹⁷ BANDEIRA, Manuel. “Raimundo Correia e o seu sortilégio verbal”. In: CORREIA, Raimundo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961, p. 18.

Ao considerarmos a obra de Correia diacronicamente, desde *Sinfonias* (1883) até *Poesias* (1898), percebemos que a depuração da nudez vai gradativamente prevalecendo sobre sua celebração. De um voyeurismo mais explícito — ainda que tímido — no segundo livro, passa-se ao emprego cada vez mais generalizado de expedientes responsáveis por atenuar o teor erótico dos versos, sendo que, no último livro, o número de poemas dedicados ao erotismo reduz-se a apenas um, e ainda assim sob uma perspectiva desfavorável. Comparemos, por exemplo, “Citera”, de *Aleluias* (1891), com “Ouro sobre azul”, do livro de 1883, que tratam do mesmo tema (o nascimento de Vênus):

Rebenta o mar de encontro ao duro peito
Do alcantil que a defesa entrada vela,
E vem lambe-lhe, em pérolas desfeito,
As cárdeas conchas da alvacenta ourela.

Netúnios deuses, ante a flor mais bela
Da Iônia, em seu profundo e salso leito
Estremecem de amor. Bate aos pés dela
O coração das águas satisfeito...

Franjam-lhe o manto as algas e os sargaços;
Embalam-na rebombos e assobios;
E, envolta em doce, luminosa bruma,

Sente que a cingem com lascivos braços
Tritões e a osculam grossos beijos frios,
Bocas cheias de beijos e de espuma...

Afrodite, “a flor mais bela da Iônia” — e figura central do poema —, está praticamente invisível. Trata-se de uma silhueta indistinta, cujos contornos são definidos pelos elementos que a cercam. Dela, sabemos apenas que está vestida (“Franjam-lhe o manto as algas e os sargaços”), contrariando a representação usual do tema. Já em “Ouro sobre azul”, o foco está claramente na nudez da divindade, mesmo que apresentada em termos genéricos. Não há nudez em “Citera” e também quase não há menção ao corpo de Afrodite, a não ser uma circunstancial referência a seus pés no sétimo verso. Entretanto, o desejo do eu lírico — que se configura como uma perspectiva impessoal — é deslocado para a paisagem marítima, que se torna hipererotizada, a começar pelo mar, que lambe as bordas de um alcantil. Despontam entidades mitológicas como “netúnios deuses” trêmulos de amor e tritões que abraçam a figura feminina e a cobrem de beijos espumosos. O corpo feminino, porém, foi completamente elidido.

Embora haja essa progressiva depuração da nudez na obra de Correia, isso não significa que a ambivalência em relação ao tema não persista. Em *Versos e versões*, por exemplo, “Versos a um artista” coexiste com “Aspásia” e “Noites de inverno”; em *Aleluias*, “Citera” divide espaço com “Sonho turco”. A única exceção está em *Poesias*, no qual somente um poema trata de “eróticos assuntos”, como já foi dito. Vamos a ele (“Tentações do ermo”):

O asceta que trocara os bens mundanos
Pelo místico pão amargurado,
Deixa agora o retiro, onde, isolado,
Ia, na paz de Deus, contando os anos?!

É que ele, quando aos laços e aos enganos
Do mundo se esquivou, tinha um pecado:
Em Virgílio e em Catulo era versado,
Em Ovídio e outros clássicos profanos...

E um dia, indo apanhar ervas ao monte,
E o púcaro de barro encher na fonte,
Viu... (Ou seria uma ilusão talvez)

Viu surgir entre as moitas a Serpente:
Uma ninfa... e vestida unicamente
Da tentadora, feminil nudez.

No poema, conta-se a história de um eremita que se afasta da vida mundana a fim de melhor cuidar das coisas divinas. Porém, ele possuía um pecado incontornável, capaz de colocar a perder sua santidade: era conhecedor da literatura latina do período clássico, os tais “clássicos profanos”, repletos de ideias e valores pagãos, mas, principalmente, de enredos picantes. Certo dia, ao desempenhar tarefas rotineiras, o eremita depara com uma ninfa “vestida unicamente” de sua nudez, “Serpente” que lhe viera testar a força de vontade, mas que talvez consista na projeção dos desejos reprimidos de uma mente contaminada por leituras licenciosas. Temos a figura da fêmea sedutora, uma Eva cuja imagem se confunde com a da serpente do Jardim do Éden, o grande símbolo da tentação na cultura judaico-cristã. O corpo feminino, em sua nudez, converte-se numa perigosa via de perdição da alma, que afasta o homem de Deus. Até aqui, nenhuma novidade, afinal, como já vimos, a tópica da mulher como o “portão do diabo” é milenar. O que chama a atenção é o fato de que a doutrina do distanciamento é colocada sob suspeita: o erotismo dos textos clássicos torna-se um fator de corrupção, mesmo que escritos num passado longínquo e chancelados como grandes representantes da alta cultura. O apelo à mitologia greco-latina, assim como à história antiga, não diminui a influência perniciosa que a

leitura de assuntos eróticos é capaz de exercer. De “Plena nudez” até “Tentações do ermo”, passando por “Versos a um artista”, percebe-se uma desconfiança crescente quanto à tematização da nudez feminina. O gozo voyeurístico que, a princípio, pretendia-se ilimitado torna-se, primeiro, condicionado a uma representação puramente fictícia e idealizada do corpo da mulher e, posteriormente, um perigo à integridade moral e espiritual do indivíduo. A decantação da nudez atinge, no último livro de Correia, seu grau mais elevado.

Um poeta respeitável

Manuel Bandeira conta uma anedota a respeito de Raimundo Correia. Segundo relato de dois amigos seus, que haviam conhecido o poeta maranhense durante o período em que este exercia o cargo de vice-diretor do Colégio Fluminense (função por ele desempenhada entre 1899 e 1903), Correia sentira-se ultrajado com a publicação de “Plena nudez” num jornal de Petrópolis¹⁸. Tal fato parece demonstrar, por parte do autor, uma preocupação com sua imagem pública, que poderia ser arranhada pelo poema escrito nos tempos de juventude. Mais do que um indício biográfico, capaz de ilustrar o recato assumido pelo poeta em sua vida adulta (e que fazia dele um legítimo representante da moralidade burguesa), tal história é um dado que aponta para uma conjuntura maior, relacionada à consolidação do parnasianismo como tendência poética dominante, e que nos auxiliará a compreender melhor a progressiva capitulação de Correia diante da temática erótica, afastando-nos do enfoque exclusivamente biográfico escolhido por Bandeira¹⁹.

Segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos, o primeiro livro genuinamente parnasiano publicado no Brasil seria *Sonetos e rimas* de Luís Guimarães, saído em 1880²⁰, embora já se pudesse verificar características parnasianas na obra de outros autores antes disso, como no poema de Alberto de Oliveira “Aparição nas águas”, que consta do volume *Canções românticas*, de 1878. Entretanto, conforme Manuel Bandeira dá notícia, o termo “parnasiano”

¹⁸ BANDEIRA, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹ “Como estudante em São Paulo contam os seus amigos que acompanhava os colegas nas noitadas de café, mas à hora da esbórnica voltava para a casa, não havia rogo nem zombaria que o pudesse aliciar. Casando-se cedo, dois anos depois de formado, foi sempre esposo exemplar”. BANDEIRA, Manuel. “Raimundo Correia e o seu sortilégio verbal”. In: CORREIA, Raimundo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961, p. 18.

²⁰ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A renovação da poesia parnasiana”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil: era realista/era de transição*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 115.

foi utilizado pela primeira vez para designar publicamente um grupo de poetas brasileiros apenas em 1886, em nota escrita por Alfredo de Sousa a respeito de um livro de Francisco Lins²¹. Outros marcos importantes do parnasianismo no Brasil foram a publicação de *Meridionais* (1883) e *Sonetos e poemas* (1886), ambos de Alberto de Oliveira, e de *Versos e versões* (1887), de Raimundo Correia. Tais livros tiveram grande importância na difusão e no estabelecimento dos fundamentos do parnasianismo na literatura brasileira. Porém, a obra que viria consolidar definitivamente a posição dominante da estética parnasiana em nossas letras é *Poesias*, de Olavo Bilac, trazida a lume em 1888.

Ao contrário de seus colegas da tríade, que publicaram seus primeiros livros ainda no período de desagregação do legado romântico, incorporando ecleticamente os elementos de diversas correntes poéticas, Bilac inicia sua carreira literária já como um parnasiano acabado, sendo que, no poema de abertura de *Poesias* — o antológico “Profissão de fé” —, aparecem sintetizados, de maneira didática, os princípios estéticos assumidos pelo parnasianismo. Tal fato demonstra que, à altura da estreia de Bilac, a poesia parnasiana havia se instituído entre nós como um conjunto coerente de referências temáticas e estilísticas, a partir do qual era possível extrair um programa definido. Além disso, o grande êxito de *Poesias* alçou o parnasianismo a um novo patamar de prestígio literário, no qual a escola se manteve pelas próximas décadas, eclipsando o simbolismo. Para se ter uma ideia de tal êxito, basta considerar que, em seu primeiro ano de publicação, o livro vendeu quatro mil exemplares²² num panorama editorial em que edições de mil exemplares levavam até trinta anos para se esgotar²³.

De fato, a percepção generalizada era de que se vivia no Brasil uma situação de indigência cultural. O recenseamento geral iniciado em 1872 e publicado em 1876 dava conta de que 15,7% da população brasileira, entre pessoas livres e escravas, era alfabetizada; os dados de 1890 eram ainda mais desanimadores: apenas 14,8% dos brasileiros saberiam ler e escrever²⁴. Como consequência, o autor brasileiro escrevia para um público restrito, que em muitos casos abrangia exclusivamente seu círculo social, publicando em edições não raro financiadas do próprio bolso. No entanto, mais ou menos na passagem da década de 1880 para

²¹ BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, pp. 7-8.

²² SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões culturais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 110.

²³ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2004, p. 66.

²⁴ *Idem, ibidem*.

a de 1890, as condições precárias de nosso sistema literário começavam a dar alguns sinais de melhora, ao menos nos principais centros urbanos, como o Rio de Janeiro. Em 1872, a porcentagem de pessoas alfabetizadas na capital federal era de 35,2%, número que subiria para 50,8% em 1890²⁵, formando um bom contingente de potenciais leitores. Com o fim da escravidão, aumentava o número de empregos remunerados, criando uma demanda por novas formas de entretenimento, entre as quais se incluíam publicações populares que, beneficiando-se do avanço das tecnologias de impressão, invadiam o mercado em edições baratas, voltadas ao gosto de um público socialmente diversificado²⁶. Verifica-se uma expansão de estabelecimentos voltados ao comércio de livros, que, de aproximadamente 30 em 1885, chegavam a 50 em 1890, embora mais da metade deles não alcançasse os cinco anos de funcionamento e tenha havido uma retração em seu número após esse período²⁷.

Ainda que tais dados reflitam a disseminação de uma literatura de “gosto popular”, constituída basicamente de romances com enredos rocambolescos e melodramáticos — sem falar das leituras “para homens”, categoria que incluía desde obras francamente pornográficas até escritos naturalistas e outros que pretendiam expor as mazelas sociais e a degeneração dos costumes de maneira mais ou menos crua —, eles também indicam um maior nível de estruturação do mercado editorial na cidade do Rio de Janeiro. Nesse período, mesmo obras com maiores pretensões estéticas, tais como *Canaã*, de Graça Aranha, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *A esfinge*, de Afrânio Peixoto, gozaram de considerável sucesso comercial²⁸. Hélio de Seixas Guimarães aponta que, a partir de 1870, assiste-se a um processo de “regularização da produção editorial no Brasil”, no que se destaca a figura de Baptiste Louis Garnier, o primeiro editor a publicar sistematicamente a literatura brasileira de seu tempo²⁹. Por volta do final do século XIX e início do XX, nosso mercado editorial contava com meia dúzia de importantes casas editoriais: além da Garnier, havia no Rio de Janeiro os Laemmerts, Francisco Alves, Jacinto Alves e Quaresma; já em São Paulo, a Livraria Teixeira. Entretanto, é preciso considerar que tais editoras procuravam escolher diferentes nichos de atuação, evitando

²⁵ EL-FAR, Alessandra. *Páginas de sensação — literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 70-1.

²⁶ *Idem, ibidem*, pp. 66-87.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 32.

²⁸ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil — 1900*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004, pp. 201-8.

²⁹ GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 85.

competição direta, pois o mercado ainda não comportava uma oferta mais ampla de publicações³⁰.

O surgimento de um público consumidor possibilitou que a literatura se institucionalizasse na vida social do brasileiro, ao menos entre as classes instruídas. Até então, nossos homens de letras escreviam basicamente para seus pares. No período neoclássico, a literatura circulava no interior de agremiações de alcance limitado, como a Academia Brasílica dos Renascidos, na Bahia, e a Academia dos Seletos, no Rio de Janeiro³¹. Durante a vigência do romantismo, embora a publicação dos folhetins na imprensa garantisse uma base maior de leitores, grande parte da produção literária restringia-se ao meio universitário, fazendo-se presente em jornais e grêmios estudantis e no ambiente das repúblicas³². Em paralelo à vida acadêmica, constituía-se uma boemia literária, em torno da qual se reuniram muitos dos principais escritores brasileiros até o começo do século XX³³. A ressonância social da literatura esteve, portanto, subordinada a formas de sociabilidade específicas, de modo que a totalidade da população se mantinha alheia ao que era escrito. Contudo, ao longo das três últimas décadas do século XIX, com o desenvolvimento da imprensa e a organização do mercado editorial brasileiro, as circunstâncias começavam a mudar.

Antonio Candido — considerando historicamente a inserção social da atividade literária na cidade de São Paulo — descreve como, por volta de 1890, houve uma “incorporação efetiva da literatura à vida da comunidade paulistana, por meio dos padrões de suas classes dominantes”³⁴, fazendo com que a literatura deixasse de ser um meio de expressão exclusivo dos estudantes da Faculdade de Direito. Segundo o crítico, a essa altura, “(...) a literatura se

³⁰ “Desde a instauração do processo de impressão no país, dificilmente dois ou mais editores alcançavam êxito ao mesmo tempo. A história da edição no século XIX no Brasil — marcada pela sucessão de nomes como Pedro Plancher, Paula Brito, B. L. Garnier, os irmãos Laemmert e, mais tarde, Francisco Alves — indica que o restrito mercado editorial brasileiro mostrava suas brechas apenas quando algum empresário entrava em visível processo de paralisia ou decadência. Quando atuavam simultaneamente, como foi o caso da Garnier e da Laemmert, os editores selecionavam um terreno aparentemente estável, delimitando áreas distintas de interesse para evitar a concorrência direta e a disputa pelos leitores de igual predileção”. EL-FAR, Alessandra. *Páginas de sensação — literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 41.

³¹ Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, pp. 80-4.

³² Cf. *Idem*. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: *Literatura e sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, 157-65; ADORNO, Sérgio. *Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 181 et seq.; CAMILO, Vagner. *Riso entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 1997.

³³ Sobre a decadência da boemia dos tempos românticos e a emergência de uma “boemia dourada”, cujos hábitos de consumo refletiam a importação do estilo de vida burguês dos países industrializados, acompanhando um projeto de modernização da cidade do Rio de Janeiro, cf. BROCA, *op. cit.*, 39-85.

³⁴ CANDIDO, 2008, p. 165.

torna acentuadamente *social*, no sentido mundano da palavra. Manifesta-se na atividade dos profissionais liberais, nas revistas, nos jornais, nos salões que então aparecem”³⁵ (grifo do autor). Essa maior inserção da atividade literária na sociedade paulistana, que reflete o que acontecia nos demais centros urbanos do Brasil, coincidia com a voga da poesia parnasiana e da prosa naturalista.

Nesse período, vemos surgir um empenho na valorização do papel social do escritor, relacionada a um princípio de profissionalização da atividade literária. O marco simbólico dessa valorização é a fundação da Academia Brasileira de Letras em 20 de julho de 1897, na qual estiveram envolvidos diversos escritores ligados ao parnasianismo, a começar por Machado de Assis, escolhido o primeiro presidente da instituição (cargo que ocuparia até sua morte, em 1908)³⁶. Além de Machado, contava-se ainda com Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Guimarães Passos, Artur Azevedo, Luís Guimarães e Luís Murat. Em *A vida literária no Brasil — 1900*, Brito Broca registra como essa tentativa de institucionalização da literatura brasileira que guiou os fundadores da ABL esteve relacionada à decadência das formas de sociabilidade que caracterizavam a boemia carioca, na qual estavam inseridas figuras importantes de nossa cena literária. As razões dessa decadência passam tanto pela remodelação urbana do centro do Rio de Janeiro de 1903 a 1906, que transformou essa área da cidade no ponto de visitação preferido da elite da cidade (atraindo, assim, um comércio mais “qualificado”), quanto pela importação do estilo de vida e dos hábitos de consumo da burguesia dos países europeus industrializados. Dessa maneira, a imagem típica do literato carioca deixava de ser gradativamente a do boêmio para tornar-se a do burguês, com seu modelo vitoriano de moralidade³⁷.

A questão da moralização da imagem do escritor era especialmente sensível a Machado de Assis, que, lançando mão de seu prestígio intelectual, sua ascendência pessoal sobre os demais membros da Academia e sua autoridade como presidente de tal instituição, fez de tudo para barrar a candidatura de indivíduos que não estariam à altura do decoro requerido para integrar-se ao seletivo grupo dos imortais. Um caso exemplar foi o de Emílio de Meneses, boêmio inveterado e temido por sua verve satírica, que só conseguiu ser eleito para a Academia após a

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 166.

³⁶ Conforme destaca Péricles Eugênio da Silva Ramos, Machado de Assis não foi apenas um predecessor e incentivador do parnasianismo, mas também um de seus principais expoentes, como se pode perceber nos poemas de *Ocidentais*. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia parnasiana: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967, pp. 37-8.

³⁷ BROCA, *op. cit.*, p. 40.

morte de Machado³⁸. É possível relacionar esse puritanismo do autor de *Quincas Borba* à atitude de Raimundo Correia, já chefe de família e poeta de renome, quanto à republicação de “Plena nudez”. A ousadia e a irreverência estudantis não encontravam mais espaço num momento em que a figura do escritor começava a ser considerada uma peça importante na vida nacional, na medida em que ajudava a difundir valores civilizatórios entre uma população urbana recém egressa no universo da cultura letrada³⁹. A necessidade de mudar a imagem pública do escritor também foi alvo da preocupação de Bilac. Numa conferência intitulada “A minha geração literária”, proferida em 1907, assim disse o poeta:

Foi essa época em que os poetas faziam o possível para ser homens à parte, distinguindo-se dos outros homens pelo furor dos paradoxos e pelas extravagâncias das maneiras. Nem todos os poetas foram boêmios desvairados, cavando entre si e a sociedade um largo fosso de escândalo; mas todos ostentavam um soberano desprezo pelas coisas mesquinhas, ou que mesquinhas lhes pareciam, da vida humana; e ainda os que não deixavam crescer sobre as costas cabeleiras incríveis, nem iam improvisar elegias nos cemitérios alta noite, nem procuravam outro processo pueril como esse para traçar, bem firme e bem nítida, uma linha de defesa entre os seus costumes e as suas maneiras e os costumes e as maneiras a quem a linguagem boêmia da época, importada da França, dava os qualificativos desprezíveis de “burgueses” e de “filistinos”, — esses mesmos viviam dentro de uma alta e isolada torre de sonho e de orgulho, considerando que, como contemplativos, eram superiores aos homens de ação que, cá embaixo, também viviam, trabalhavam e sofriam no mundo vário...⁴⁰

Vê-se que, apesar do absentismo da poesia parnasiana, uma das preocupações de Bilac era a posição ocupada pelo intelectual na sociedade brasileira de sua época. Segundo pode-se deduzir dessa passagem, era preciso abandonar a marginalidade à qual o imaginário romântico havia relegado o poeta, mesmo que o preço fosse dissipar a aura em torno da poesia, destituindo-a do caráter de excepcionalidade que cercava as atividades do espírito. E essa nova situação,

³⁸ *Idem, ibidem*, pp. 41-2.

³⁹ “O distanciamento em relação ao ativismo político e o desejo de reconhecimento oficial enquanto árbitros e produtores de cultura implicavam a aceitação dos valores dominantes na sociedade, ou seja, dos valores da elite. Alguns poucos, como veremos, não iriam tão longe, mas era evidente a ‘respeitabilidade’ da Academia sob a direção de Machado de Assis e seu grupo. Ficava patente, mesmo nas menores questões, que a glória da boêmia havia passado. A circunspeção pessoal de Machado e seu comentário de que a Academia era de ‘boa companhia’ adaptavam-se perfeitamente a literatos de gostos e hábitos mais sóbrios”. NEEDLE, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 228-9.

⁴⁰ BILAC, Olavo. “A minha geração literária”. In: *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp 891-2.

como sugerido por Marx e Engels, está relacionada à profissionalização do escritor, ou melhor: a sua proletarianização⁴¹. Novamente Bilac, a respeito dos de sua geração:

Que fizemos nós? Fizemos isto: transformamos o que era então um passatempo, um divertimento, naquilo o que é hoje uma profissão, um culto, um sacerdócio; estabelecemos um preço para o nosso trabalho, porque fizemos desse trabalho uma necessidade primordial da vida moderna e da civilização de nossa terra; forçamos as portas dos jornais e vencemos a inércia e o medo dos editores; e, como, abandonando a tolice das gerações anteriores, havíamos conseguido senhorear-nos da praça que queríamos conquistar, tomando o lugar que nos era devido no seio da sociedade, e incorporamo-nos a ela, honrando-nos com a sua companhia e honrando-a com a nossa; e nela nos integramos de tal modo que, hoje, todo o verdadeiro artista é um homem de boa sociedade, pela sua educação civilizada, assim como todo o homem de boa sociedade é um artista, senão pela prática da Arte, ao menos pela cultura artística.⁴²

Há, percebe-se, uma incoerência entre fazer da atividade literária “um culto, um sacerdócio” e transformá-la numa “profissão”, isto é, “estabelecer um preço para o nosso trabalho”. O que prevalece, no entanto, é um senso de dignidade do ofício literário, uma valorização da função social da poesia, o que só pode ser obtido mediante a plena incorporação desta ao projeto civilizacional levado a cabo pelo Estado brasileiro no começo do século XX. Interessava inserir o Brasil no conserto das nações civilizadas, superando nossa herança colonial e a indigência cultural em que vivia grande parte da população, inclusive a elite. Essa modernização da realidade nacional incluía, segundo Bilac, a profissionalização do escritor. Um exemplo do empenho de Bilac nessa questão — e também da maior formalização das relações comerciais no interior do mercado editorial — foi a fundação, em 1914, da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras, idealizada por Oscar Lopes e que contava com o autor de *Poesias* como presidente honorário. O principal objetivo da agremiação era a defesa dos direitos autorais dos escritores contra práticas consideradas abusivas da parte das editoras. Infelizmente, a Sociedade Brasileira dos Homens de Letras não chegou a atingir seus propósitos, deixando de existir em 1917⁴³.

⁴¹ “A burguesia despiu de sua auréola todas as atividades veneráveis, até agora consideradas dignas de pudor piedoso. Transformou o médico, o jurista, o sacerdote, o poeta e o homem de ciência em trabalhadores assalariados”. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. “Manifesto do partido comunista”. Tradução Victor Hugo Klagsbrunn. In: REIS-FILHO, Daniel Aarão (org.). *O manifesto comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 10.

⁴² BILAC, *op. cit.*, p. 892.

⁴³ BROCA, *op. cit.*, pp. 91-5.

Apesar do otimismo de Bilac em relação à profissionalização do escritor brasileiro, ainda era impensável para um escritor viver de sua atividade criativa, como demonstra o caso de Aluísio Azevedo que, mesmo desfrutando de popularidade, abandonou a carreira literária, desapontado com o escasso retorno financeiro que a publicação de livros e folhetins lhe trazia⁴⁴. Foi a imprensa, portanto, a principal via de profissionalização do escritor brasileiro. Além dos jornais da capital e das províncias, o começo do século XX assistiu ao surgimento das revistas ilustradas, como a *Kosmos* (publicada pela primeira vez em 1904), publicações beneficiadas pelo desenvolvimento das tecnologias de reprodução de imagens e que contavam em seus quadros com literatos famosos⁴⁵. De acordo com Sergio Miceli, a contribuição para a imprensa tornara-se uma atividade regular para muitos escritores que, se não encontravam aí a renda necessária a sua subsistência, tinham nela ao menos uma “renda suplementar cada vez mais indispensável”⁴⁶.

Luiz Costa Lima, ao tratar da constituição de nosso cânone, que excluía as obras de teor erótico e pornográfico (ele se refere especialmente à poesia fescenina de Bernardo Guimarães), identifica no moralismo dos intelectuais da passagem do século XIX para o XX uma tentativa de as elites locais legitimarem a cultura brasileira diante da burguesia vitoriana no contexto da inserção do novo país — que apenas recentemente havia abolido a escravidão e se convertido ao regime republicano — no rol das democracias liberais, marginalizando tudo o que pudesse ser considerado moralmente repreensível. Na visão dessas elites, era preciso desvincular a imagem do Brasil daqueles costumes bárbaros e incivilizados das classes mais baixas, cuja composição étnica era miscigenada (verdadeira mácula sob a visão do racismo cientificista da época)⁴⁷.

Portanto, a progressiva decantação da nudez na obra de Raimundo Correia, que culmina no livro de 1898 com o total apagamento da temática erótica, deve ser pensada no contexto do processo de institucionalização da literatura na vida social do brasileiro, o que coincidiu com a vigência do parnasianismo como tendência poética dominante. À medida que se atribuía ao

⁴⁴ Para uma descrição pormenorizada do abandono da literatura por Aluísio Azevedo, cf. BROCA, *op. cit.*, pp. 47-53.

⁴⁵ Para uma análise do tipo de literatura publicada na *Kosmos*, cf. DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos (análise da Revista Kosmos: 1904-1909)*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

⁴⁶ MICELI, Sergio. “Poder, sexo e letras na República Velha”. In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 54.

⁴⁷ LIMA, Luiz Costa. “Bernardo Guimarães e o cânone”. In: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 250-1.

homem de letras grande responsabilidade na construção de uma identidade nacional que se adequasse aos valores dos países “civilizados”, era preciso que o decoro literário acompanhasse a dignidade da qual se investia o escritor como figura pública. José Aderaldo Castello e Antonio Candido descrevem da seguinte maneira tal “processo de oficialização literária”: “De um lado, a tendência acadêmica, respeitosa do decoro, procurando instaurar nas letras os padrões de dignidade exterior, de respeitabilidade burguesa. De outro, a irregularidade de uma boêmia vigorosa, a mais viva e fecunda que o nosso país conheceu (...). A literatura militante nutriu-se muito tempo da tensão entre estas duas concepções (...). Mas a primeira acabou prevalecendo, quando os elementos mais representativos da segunda se acomodaram na respeitabilidade”⁴⁸.

No que pese a personalidade recatada de Correia, a ira do poeta diante da publicação de seu soneto num jornal de Petrópolis parece encaixar-se no panorama da valorização social da atividade literária, que passava a requerer um grau elevado de respeitabilidade. Resta questionar, agora, de que maneira a poesia parnasiana encaixa-se nesse processo.

A República parnasiana

Durante o período de desagregação das bases políticas da monarquia no Brasil, três modelos disputavam a ascendência ideológica sobre o movimento republicano. O primeiro deles era o projeto liberal, inspirado na Revolução Americana, que tinha como principal representante o Partido Republicano Paulista (PRP), fundado em 1873 e ligado aos interesses dos grandes proprietários de terras, especialmente daqueles envolvidos com a lavoura cafeeira⁴⁹. De maneira geral, os princípios liberais já haviam sendo implantados no Brasil pelo regime monárquico desde a promulgação da Constituição de 1824, que buscava garantir, em teoria, as liberdades civis. No reinado de D. Pedro II, avançou-se ainda mais nesse sentido com a Lei de Terras, de 1850, e a Lei de Sociedades Anônimas, de 1882⁵⁰, incluindo as medidas que preparavam gradativamente o fim da escravidão. Entretanto, o centralismo político do governo imperial tornara-se um empecilho ao desenvolvimento das forças econômicas que

⁴⁸ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: do romantismo ao simbolismo*. 5ª ed. Difusão Europeia do Livro, 1974, p. 90.

⁴⁹ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 24-25.

⁵⁰ *Idem*. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 43.

movimentavam a atividade exportadora, as quais passaram a reivindicar maior poder decisório. Tais forças, organizadas em torno do PRP e agremiações congêneres, defendiam um sistema político federalista, baseado numa maior autonomia das províncias (o que, na prática, significava maior poder político às oligarquias regionais).

Outro projeto, este mais radical — o jacobinismo —, inspirava-se na Revolução Francesa e tinha como base social os estratos médios da população, que ganhavam maior relevância à medida que as cidades cresciam. Como os jacobinos não controlavam o poder econômico, a solução liberal — como pensada pelo liberalismo clássico — não os atraía; defendiam, em vez disso, uma transformação profunda das estruturas da sociedade brasileira por meio da ampliação democrática dos direitos políticos. Dentre os propagadores da República, eram eles os mais sensíveis ao apelo simbólico da mudança de regime, identificando a monarquia com a opressão e a ignorância, causadoras do atraso do Brasil em relação às nações desenvolvidas⁵¹. O terceiro projeto republicano era o positivista. Inspirados pelo sistema filosófico desenvolvido por Auguste Comte, os positivistas relacionavam a monarquia a uma etapa ultrapassada do desenvolvimento da humanidade e defendiam o modelo político da ditadura republicana, segundo o qual cabe a um Estado centralizador, controlado por uma elite esclarecida e tecnicamente informada, disseminar as benesses do progresso entre a população. A ideologia positivista, por seu caráter técnico-cientificista, além de exercer grande atração sobre médicos e engenheiros, influenciou decisivamente setores das forças armadas brasileiras, ainda que as ideias de Comte fossem *a priori* pacifistas e antimilitaristas⁵².

É impossível não enxergar no republicanismo radical dos jacobinos algo do combustível da retórica inflamada da poesia social-realista, assim como, no positivismo, os vetores ideológicos da poesia científica que se desenvolvera em torno da Escola de Recife⁵³. Misturadas com o liberalismo clássico, mais ao gosto das elites constituídas, essas tendências formavam o caldo ideológico do qual se nutriu nossa poesia pós-romântica em seu afã reformista. Contudo, depois de cerca de duas décadas de agitação política a favor da República — preparando o imaginário nacional para a mudança de regime —, o grupo de nossos republicanos históricos quase não teve participação efetiva nos eventos imediatos que resultaram na Proclamação⁵⁴.

⁵¹ *Idem*, 1990, p. 26.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 27-28.

⁵³ Para uma descrição pormenorizada do que foi a poesia científica, cf. SABINO, Márcia Peters. *Augusto dos Anjos e a poesia científica*. Dissertação de mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 2006, pp. 19-37.

⁵⁴ CARVALHO, 1990, p. 48.

Esta, que ocorreu na forma de um golpe militar, deu-se pelo acirramento das tensões entre as forças armadas e o gabinete ministerial do Visconde de Ouro Preto, que tomara medidas para restringir os direitos políticos dos militares.

A maneira como a Proclamação ocorreu apontava o quanto era limitado o espaço para transformações profundas na sociedade brasileira. Mudava-se o regime, mas não as bases da economia brasileira, que continuava apoiada sobre uma estrutura fundiária altamente concentrada e na exportação de produtos agrícolas, como o café. Tão logo o novo regime foi instaurado, as propostas mais radicais começaram a perder espaço. Num primeiro momento, o modelo autoritário da ditadura republicana idealizada por Comte influenciou a organização do novo governo ainda nas mãos dos militares, mas o projeto que acabou vingando foi o federalista, de inspiração liberal, defendido pelos representantes das oligarquias provinciais. No entanto, a submissão da economia aos princípios liberais não se fez acompanhar de uma expansão dos direitos civis e políticos. Apenas 2% da população tinha direito a voto, sendo que a alfabetização era o principal critério de exclusão do eleitorado, tornando-se um poderoso instrumento discriminatório, pois a Constituição republicana dispensava o Estado de oferecer instrução primária à população⁵⁵. Dessa maneira, o receituário liberal operava na prática como mantenedor dos privilégios das classes abastadas⁵⁶. Enfim, o advento da República — frustrando a expectativa de muitos — não representou um processo de democratização da sociedade brasileira.

Logo após a Proclamação da República, houve um período de grande instabilidade política e econômica. Por um lado, o novo regime tinha de lidar com levantes e com focos de resistência monarquista; por outro, uma política econômica baseada no estímulo desenfreado ao crédito levou o país a uma grave crise inflacionária, o Encilhamento, que estimulou a febre especulativa e o investimento irresponsável de recursos financeiros. Um novo arranjo político era necessário para estabilizar a situação sem alterar drasticamente as estruturas econômicas e sociais. O poder passaria da mão dos militares para a dos civis, dando início à chamada “política dos governadores”, na qual o poder Executivo federal barganhava com as oligarquias estaduais como forma de obter apoio no Legislativo. Em contrapartida, aprovavam-se medidas em benefício dos grupos econômicos representados por essas oligarquias, como os cafeicultores.

⁵⁵ *Idem*, 1989, p. 45.

⁵⁶ *Idem*, 1990, p. 25.

Esse processo de acomodação das forças políticas e econômicas em torno do novo regime resultou num arranjo político conservador que ficou conhecido como República dos Conselheiros. A necessidade de preservar o acesso ao crédito internacional e de atrair investimentos estrangeiros fez com que o governo adotasse medidas de austeridade fiscal e criasse uma estrutura política de coalizão, tentando transmitir uma imagem de credibilidade. Ao mesmo tempo em que monarquistas aderiam ao novo regime, passando a ocupar cargos importantes da administração estatal, os republicanos históricos abandonavam suas convicções mais radicais, deixando para trás os revolucionários renitentes⁵⁷. As palavras de ordem eram o pragmatismo e a formação de um aparelho burocrático técnico e eficiente, impermeável a disputas políticas. Na prática, o que houve foi uma ampla cooptação de forças que dirimiu a oposição organizada⁵⁸.

O governo federal esforçava-se em mobilizar as elites em torno de um projeto modernizador do país, a Regeneração, que teve a reforma urbanística da cidade do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX (apelidada jocosamente de “Bota-Abaixo” pela imprensa) como seu principal feito. Sob o comando de Francisco Pereira Passos — prefeito da cidade entre 1902 e 1906 —, o centro do Rio foi remodelado, derrubando-se os antigos casarões coloniais, que haviam se tornado cortiços nos quais a população pobre se espremia. O traçado sinuoso das ruas da região central, com suas vielas apertadas, deu lugar a um desenho urbanístico que viabilizava o transporte de mercadorias, tendo em vista o acesso ao porto e à malha ferroviária. Com isso, procurava-se também melhorar as condições sanitárias da capital, varrida de tempos em tempos por epidemias letais. Era necessário garantir a entrada do Brasil no universo da modernidade burguesa, e uma capital federal renovada não apenas garantia um fluxo mais eficiente de mercadorias, como também servia de vitrine ao capital internacional, dissipando a imagem de cidade insalubre⁵⁹. Dessa maneira, o Brasil atingia o ápice de sua *Belle Époque*, procurando se modernizar sem, no entanto, modificar significativamente sua estrutura econômica-social.

Era natural que, à medida que as ideias mais radicais perdiam espaço, as vertentes literárias que a elas se ligavam — as poesias socialista, realista e científica — arrefecessem. As condições instauradas pela República levaram muitos homens de letras da geração de 1870 a se

⁵⁷ SEVCENKO, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 69.

⁵⁹ Cf. BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical — a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

desiludirem com o engajamento político, sem falar das circunstâncias práticas que lhes restringiam a liberdade, como a perseguição que o novo regime empreendeu contra seus opositores e a cooptação dos intelectuais pelo Estado, principalmente por meio do gabinete do Barão do Rio Branco⁶⁰. Na esteira do recuo das tendências poéticas mais aguerridas politicamente, a literatura como um todo perdeu seu poder de intervenção no debate público. O homem de letras deixava de ser porta-voz de anseios reformistas e passava por um processo de “absorção nos quadros ideológicos do poder constituído”, nas palavras de Luís Augusto Fischer⁶¹. Em primeiro lugar, é preciso considerar que, embora o trabalho na imprensa, como foi dito, tenha se tornado uma importante fonte complementar de renda para o escritor, geralmente sua subsistência dependia de cargos no funcionalismo público, o que, num Estado patrimonialista como o brasileiro, significava uma dependência pessoal direta em relação aos poderosos por meio do mecanismo do favor⁶². Porém, mais importante do que um compromisso com os interesses políticos organizados, a adesão do intelectual à ordem social da *Belle Époque* dava-se por meio de sua incipiente profissionalização, que demandava uma sintonia fina com a ideologia de seu público, pertencente às classes dirigentes ou que a elas aspirava. Grande parte do trabalho dos homens de letras na imprensa, tanto nos jornais de circulação mais ampla quanto nas revistas ilustradas, estava em oferecer um verniz literário à vida elegante nas altas rodas da sociedade, criando, para a elite, uma imagem sofisticada de si mesma.

A institucionalização da literatura passava pela convergência do meio literário com o estilo de vida mundano dos mais ricos⁶³, fazendo com que os horizontes da atividade literária se espraiassem pelos saraus realizados nos salões das famílias importantes; pelas conferências que proporcionavam um aperitivo intelectual a um público em geral pouco ilustrado; pelo colonismo social dos jornais e das revistas. Enfim, o prestígio de um escritor dependia diretamente da capacidade de contentar o público e de expressar o gosto e as opiniões deste⁶⁴. É a isso que se refere Afrânio Peixoto — típico intelectual de nossa *Belle Époque* — ao definir

⁶⁰ CARVALHO, 1989, p. 37.

⁶¹ FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 93.

⁶² Remeto-me à clássica análise de Roberto Schwarz a respeito do favor na sociedade brasileira do século XIX: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, pp. 16-21.

⁶³ Sobre o mundanismo da vida literária no Brasil na passagem do século XIX para o XX, cf. BROCA, *op. cit.*, p. 35-8.

⁶⁴ Cf. NEEDEL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 224-49.

a literatura como o “sorriso da sociedade”, isto é, ao presumir que a atividade literária expressa esteticamente o estado de espírito da comunidade que lhe deu origem: “A poesia é como o sorriso da sociedade. Quando ela é feliz, a sociedade, o espírito se lhe compraz nas artes e, na arte literária, com ficção e com poesias, as mais graciosas expressões da imaginação. Se há apreensão ou sofrimento, o espírito se concentra, grave, preocupado, e então, histórias, ensaios morais e científicos, sociológicos e políticos, são-lhe a preferência imposta pela utilidade imediata”⁶⁵. Seguindo essa lógica, pode-se depreender que, dissipada a turbulência que caracterizou as últimas décadas do Segundo Reinado e a primeira década do regime republicano, o elevado senso de responsabilidade social da geração de 1870 cede espaço a uma literatura leve e galante, mais de acordo com o otimismo progressista das classes médias e altas durante a *Belle Époque*. É nesse panorama que o parnasianismo assume a primazia em nosso sistema literário.

Álvaro Santos Simões Júnior, em seu estudo sobre a produção satírica de Olavo Bilac, mostra como o poeta se transformou num grande bastião da ideologia oficial do período, principalmente no que diz respeito ao projeto modernizador da Regeneração, relacionado à reforma urbanística do centro do Rio de Janeiro que, entre outras coisas, pretendia sanear tal área da cidade. Além de assumir a campanha pelo serviço militar obrigatório, Bilac utilizava-se de seu considerável espaço na imprensa para fustigar — seja em suas crônicas, seja em seus poemas satíricos — aqueles elementos da realidade social que, ligados a nossa herança histórica, atravancavam o caminho da implantação de um modelo civilizacional inspirado no das nações industrializadas. Tal furor reformista não raramente se voltava contra a população mais pobre, as chamadas “classes perigosas”, encarada como um vetor de atraso e de instabilidade social. Para o poeta, a resposta para os problemas brasileiros estava na inserção do povo no âmbito da cultura letrada, o que, no final das contas, significava garantir uma homogeneidade cultural e ideológica tomando como referência a cultura da burguesia europeia⁶⁶.

Por conta de seu universo temático, que remete à Antiguidade clássica e às civilizações exóticas, o parnasianismo oferecia um imaginário literário neutro em relação às disputas políticas e aos problemas sociais de seu tempo. Nada mais apropriado a um público constituído

⁶⁵ PEIXOTO, Afrânio *apud* BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s.d., p. 220.

⁶⁶ SIMÕES-JR., Álvaro Santos. *A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, *passim*.

em grande parte no seio de uma elite que se caracterizava pelo “bovarismo”, conforme a crítica que lhe fazia Lima Barreto, aproveitando-se da figura de Emma Bovary, do romance de Gustave Flaubert⁶⁷. Podemos definir tal bovarismo como uma tendência das classes privilegiadas em se refugiar das mazelas da realidade contemporânea num mundo fantasioso de luxo e de sensações requintadas. Além disso, graças à predominância dos aspectos descritivos, a estética parnasiana — que se comprazia na composição de quadros vívidos por meio da hipotipose — afastava-se da retórica política da poesia condoreira e da social-realista, reforçando ainda mais seu caráter esteticista, relacionado à doutrina da arte pela arte.

Numa sociedade que começava a se urbanizar e que — devido à mudança de seu estilo de vida — assistia a uma dissolução dos índices que tradicionalmente distinguiam as classes em seu interior, o virtuosismo verbal da poesia parnasiana, assim como o preciosismo de seu vocabulário e o caráter erudito de seu repertório temático, representava um capital simbólico que permitia uma clivagem no quadro social. De maneira ambígua, o conhecimento literário ornamental representado pelo parnasianismo, ao mesmo tempo em que distinguiu as classes dominantes daquelas que começavam a ascender economicamente, era uma via de legitimação da parte desses mesmos estratos emergentes, que desejavam se integrar ao seleto rol das elites tradicionais⁶⁸. Por outro lado, há de se considerar também a decadência de determinados setores dessas elites tradicionais, ocasionada — entre outros motivos — pelo deslocamento geográfico da atividade agrário-exportadora na conjuntura da expansão da lavoura cafeeira. Com a perda da importância econômica de seu grupo familiar, os rebentos de tais setores encontravam em sua formação cultural privilegiada o meio prioritário de manutenção de parte de seu prestígio social, quando não uma garantia de subsistência que os livrasse dos ofícios manuais e mercantis, considerados indignos aos de sua classe de origem. Dessa maneira, tais indivíduos, até então pertencentes à classe dos proprietários, tornavam-se homens de letras proletarizados, seja por meio do jornalismo, seja por meio da obtenção de cargos públicos, num processo de desclassificação social⁶⁹.

Portanto, entre os estratos mais altos e os médios da população, a cultura literária, quanto mais patente e cintilante fosse, tornava-se um importante fator de distinção social. O parnasianismo, com seu aparato de preciosismo linguístico, virtuosismo versificatório e classicismo temático, adequava-se às necessidades de seu público sem abrir mão da

⁶⁷ NEEDEL, *op. cit.*, p. 260.

⁶⁸ FISCHER, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁹ MICELI, *op. cit.*, *passim*.

inteligibilidade, pois mobilizava um conjunto de convenções literárias e lugares-comuns facilmente reconhecíveis para um leitor ilustrado. Como a formação intelectual do público era, no geral, precária — predominando um modelo de erudição baseado na superficialidade das fórmulas prontas e das referências consagradas — essa inteligibilidade, que vinha revestida como privilégio das classes instruídas, é uma das razões que explicam o sucesso obtido pelo parnasianismo em nossas letras. Em primeiro lugar, a poesia parnasiana garantia verniz cultural a estratos sociais ciosos de se distinguirem do restante da população; em segundo, trazia referências eruditas de fácil reconhecimento para um público acostumado a uma abordagem ornamental da alta cultura; em terceiro, ao fazer tábula rasa das questões políticas e da realidade contemporânea, não representava qualquer ameaça à ideologia oficial do período — Jeffrey D. Needell: “O parnasianismo talvez tenha servido melhor às predisposições particulares de um público restrito e pouco refinado. Embora não tivesse o apelo vigoroso dos românticos (...), os parnasianos privilegiavam a destreza verbal, as imagens compreensíveis e a adesão às formas e imagens clássicas, felizes coincidências com as forças tradicionais brasileiras. Suas imagens e mitos gregos eram identificações culturais especialmente bem-vindas para poetas cultos e igualmente para a audiência leiga, e os vinculavam tanto ao classicismo francês quanto a um edificante passado europeu”⁷⁰.

Por conta de sua origem francesa, o parnasianismo emprestava um ar cosmopolita ao gosto da elite. Além do mais, ao refugiar-se nos temas da Antiguidade clássica e no legado artístico da tradição ocidental, ele permitia às classes dominantes, educadas de acordo com o racismo das correntes cientificistas do período, a fuga de um dos aspectos mais incômodos da realidade nacional: a composição étnica diversificada da população, marcada pelo estigma da mestiçagem. Ao fazer a ponte da poesia brasileira com a tradição europeia, o parnasianismo confirmava as raízes latinas de nossa cultura, integrando-a ao legado civilizacional do Ocidente, erigido sobre as ruínas de Grécia e Roma antigas, e permitindo a muitos homens de letras mestiços dissimularem suas origens. Brito Broca: “Essa mania da Grécia, como também da latinidade que de há muito prevalecia entre nós, era um meio, por vezes inconsciente, de muitos intelectuais reagirem contra a increpação de mestiçagem, escamoteando as verdadeiras origens raciais, num país em que o cativoiro estigmatizara a contribuição do sangue negro”⁷¹.

⁷⁰ NEEDELL, *op. cit.*, p. 234.

⁷¹ BROCA, *op. cit.*, p. 157.

Finalmente, o parnasianismo, lançando mão da descrição de ambientes exuberantes e objetos de luxo, como vestes da moda, leques e joias, atendia às expectativas de uma camada social que, à medida que incorporava o estilo de vida da burguesia europeia, pretendia diferenciar-se do restante da sociedade pelo consumo. Needell, comentando a prosa de Coelho Neto (que guarda muitas correspondências com a poesia parnasiana), afirma: “A natureza sensual das descrições de aposentos, decoração, gente e roupas indica o fetichismo da mercadoria que era um elemento essencial da época. Com efeito, ao tornar as descrições tão palpáveis quanto possível, o autor convidava o leitor a desfrutar vicariamente os cenários e os caros prazeres aristocráticos (...). Como a vitrine de uma elegante loja de departamentos, páginas assim eram mais um atrativo às fantasias associadas ao consumo material”⁷².

Tais características ajudam a entender melhor o sucesso que a poesia parnasiana logrou alcançar nas letras nacionais na passagem do século XIX para o XX. Politicamente absentista e ideologicamente afinado com a ideologia de nossas classes dominantes; eurocêntrico e capaz de oferecer um gostinho de cosmopolitismo a uma elite em geral provinciana que começava a se adequar à vida nos centros urbanos; suficientemente sofisticado, mas familiarmente convencional; enfim, o parnasianismo caiu como uma luva para nossa *Belle Époque*. Se a poesia pós-romântica, com sua natureza beligerante e politicamente engajada, era o produto de um turbilhão de eventos que ameaçavam alterar a face da sociedade brasileira, o classicismo burguês e conservador da estética parnasiana definia uma fase de acomodação das forças sociais em torno de um projeto modernizador que, no entanto, mantinha incólumes estruturas econômicas enraizadas desde o período colonial.

Simões Júnior, comparando a sátira militante de Bilac com sua poesia “séria”, observa que ambas se adequavam a uma mesma visão de mundo, da qual a estética parnasiana era um correspondente cultural: “A separação de estilos sério e leve permitiu ao poeta utilizar sua arte contra as mazelas urbanas sem contaminá-la de elementos espúrios. (...). Havia uma Higiene parnasiana que estendia o saneamento até o mundo da palavra impressa. A *nostalgia de Paris* e as prestigiosas teorias racistas então vigentes contribuíam para a recusa do dado local e a intensificação do cosmopolitismo literário”⁷³; e mais: “(...) o projeto estético que norteou a concepção de *Poesias* (1888) transformava-se nitidamente em projeto ideológico, que deu sustentação ao empenho das elites republicanas em disciplinar e isolar as classes populares ao

⁷² NEEDELL, *op. cit.*, p. 240-1.

⁷³ SIMÕES-JR., *op. cit.*, p. 283.

justificar as melhorias da *forma* da cidade até mesmo quando o ‘Bota-Abaixo’ voltava-se contra grande parte dos cidadãos”⁷⁴. Em suma, na estética parnasiana, o reformismo conservador que representava a ideologia oficial de nossas classes dirigentes durante a *Belle Époque* encontrou uma conveniente forma de expressão.

Todavia, o estudo da vertente erótica da poesia parnasiana oferece a oportunidade de perceber que o parnasianismo triunfante de 1900 não é exatamente o mesmo que assistiu à estreia de Olavo Bilac, anterior à institucionalização da atividade literária no Brasil. Acompanhando cronologicamente a obra de Raimundo Correia, vê-se que, desde *Sinfonias* (1883) — que traz alguns poemas que poderiam ser considerados ousados pelo público da época — até *Poesias* (1898), no qual a temática erótica é suprimida, o parnasianismo foi se depurando de uma série de ambivalências até se adequar docilmente ao gosto dominante. Não que essas ambivalências fizessem dele uma escola literária potencialmente contestadora (muito pelo contrário), mas elas o inseriam no clima geral de inconformismo e de sede pelo novo que tomava conta da juventude letrada. Por algum período, o parnasianismo fez parte do caldo cultural em que nossos bacharéis cozinhavam o sonho de uma sociedade moderna e democrática. O que mudou foram menos os princípios estéticos parnasianos, que podiam ser empregados tanto numa poesia mais provocativa quanto numa poesia conformista, do que a situação do escritor na sociedade brasileira. A respeitabilidade à qual Raimundo Correia aspirava em sua maturidade não era apenas uma idiossincrasia sua; era, também, uma exigência oriunda das novas circunstâncias sociais que cercavam a atividade literária. A maioria dos intelectuais que não se adequaram a esse contexto acabou marginalizada.

Softcore

Via de regra, o erotismo parnasiano tendia ao esquemático, estabelecendo limites restritos à criatividade dos autores e à imaginação do público. Ainda assim, é forçoso reconhecer que, quando se leva em conta tão somente o gênero lírico, o parnasianismo nos brindou com uma galeria de nus femininos sem precedentes na história da literatura brasileira, sendo que as inúmeras regras que o poeta deveria seguir ao abordar o assunto licencioso era a garantia de sua aceitabilidade perante os leitores. Regulamentava-se minuciosamente a libido

⁷⁴ *Idem, ibidem.*

para melhor explorá-la. O erotismo protocolar do parnasianismo das décadas de 1880 e de 1890 demonstra que, desde que sob circunstâncias bem definidas, havia uma flexibilidade maior do público na questão do juízo moral sobre a obra literária. Nas duas décadas seguintes, devido à integração da literatura ao projeto civilizatório das elites de nossa *Belle Époque*, essa maior liberalidade do gosto sucumbiu não por algum acirramento dos mecanismos oficiais de censura, e sim por conta do novo papel atribuído ao escritor na sociedade brasileira, o que impelia este a um maior compromisso com os valores que asseguravam a ordem vigente.

Nas franjas do erotismo esquemático parnasiano, porém, vez ou outra surgiram poemas mais audaciosos que apontavam para o fato de que as mudanças no campo dos costumes podiam ser lentas, mas eram irrefreáveis. Nem toda mulher a figurar num poema parnasiano era uma estátua, uma personagem mitológica/histórica ou habitante de um universo imaginário exótico. Há também a mulher comum, do dia a dia, que aparece com alguma frequência na vertente erótica do parnasianismo, porém é geralmente nos poemas em que ela dá as caras que a timidez do eu lírico revela-se de maneira mais explícita. É o caso de “No banho” e “No jardim”, de Raimundo Correia. Vê-se, com isso, que a sexualidade da mulher contemporânea continuava sendo um tabu para os parnasianos. Mas há um soneto de *Aleluias* que merece atenção tanto por sua ousadia quanto por sua sutileza — estou me referindo a “Beijos no céu”:

Sonhei-te assim, ó minha amante, um dia:
— Vi-te no céu; e, enamoradamente,
De beijos, a falange resplendente
Dos serafins, teu corpo inteiro ungia...

Santos e anjos beijavam-te... Eu bem via!
Beijavam todos o teu lábio ardente;
E, beijando-te, o próprio Onipotente,
O próprio Deus nos braços te cingia!

Nisto, o ciúme — fera que eu não domo —
Despertou-me do sonho, repentino...
Vi-te a dormir tão plácida a meu lado...

E beijei-te também, beijei-te... e, ai! como
Achei doce o teu lábio purpurino,
Tantas vezes assim no céu beijado!

O poema nos insere, logo de saída, num universo onírico, assumindo a forma de um devaneio inconsequente que não deveria afligir os leitores mais circunspectos. No sonho, o eu lírico vislumbra sua “amante” sendo beijada por uma falange de arcanjos e pelo próprio deus

cristão. Antes de mais nada, a figura feminina é uma mulher comum, sem aura e com a qual é possível estabelecer contato íntimo, e não uma virgem inatingível ou uma deusa pagã inexpugnável. Não se menciona a nudez dela, mas o fato de os beijos das criaturas celestes lhe cobrirem o “corpo inteiro” já é suficientemente sugestivo. O eu lírico, então, é despertado pelos ciúmes que a cena lhe provoca e, ao contemplar a mulher dormindo a seu lado, beija-a ardorosamente, excitado por imaginá-la beijada por tantas bocas, e tão bentas.

Neste soneto, mais do que em qualquer poema realista, a cena romântica da mulher adormecida é completamente subvertida: a amada dorme ao lado de seu amante, quando é surpreendida por uma súbita manifestação de desejo. Além disso, as figuras angelicais e a divina são destituídas da castidade e da solenidade habituais ao serem representadas atracando-se a um corpo feminino, numa espécie de *gang bang* celestial⁷⁵; não é exagero falar de sacrilégio neste caso, e tal caráter sacrílego, que possui algum componente de choque, é um elemento a mais a contribuir para a voltagem erótica do poema. Finalmente, é preciso levar em consideração o voyeurismo do eu lírico que, mesmo tomado de ciúmes, excita-se com o lábio “tantas vezes beijado” de sua amada, o que aproxima o poema do gênero pornográfico *cuckold* (em bom português, “corno”), em que um homem, num misto de humilhação e deleite, assiste a sua companheira sendo possuída sexualmente por outrem. Note-se, ainda, a ambiguidade da palavra *lábio*.

O grande truque de “Beijos no céu” é que seu teor sexual não é explícito — são só beijos, afinal. Soma-se a isso o fato de a fantasia sacrílega do eu lírico ser atribuída a um sonho e não a uma experiência “real”, ficcionalmente falando. O decoro estilístico está garantido, mas muita libido perversa se manifesta sob sua superfície. Trata-se de um ataque ferino contra os valores morais e as crenças da época, desfechado, no entanto, de maneira sutil e numa linguagem casta, sem os arroubos antropófagos da poesia realista. Raimundo Correia utilizou subterfúgios formais para emprestar a seus versos licenciosos uma aparência de recato. Uma vez que, com base na poesia do autor de *Versos e versões*, foi possível descrever os princípios canônicos do erotismo parnasiano, de agora em diante interessa investigar quais as estratégias que outros autores utilizavam para escapar ao caráter esquemático de tal erotismo e desafiar as convenções morais de seu público, sem colocar a perder a imagem de respeitabilidade que o lugar social do escritor no Brasil começava a exigir.

⁷⁵ No universo das publicações e dos filmes pornográficos, *gang bang* é um gênero no qual uma mulher mantém relações sexuais com três ou mais (às vezes muito mais) parceiros.

ALBERTO DE OLIVEIRA

O perverso sonso

Certo lirismo de timbre romântico nunca esteve ausente da poesia de Alberto de Oliveira, mesmo em sua fase de adesão mais estrita aos ditames parnasianos. Em livros como *Meridionais* e *Versos e rimas*, por exemplo, não é raro que poemas conformes às convenções temáticas do parnasianismo francês se alternem com outros em que o tom sentimentalista seja evidente (para não falar do aproveitamento sistemático de temas caros ao romantismo). Numa entrevista concedida a Múcio Leão em 1927, Oliveira afirmou: “E cada um de nós, com o tempo, regressou às suas próprias emoções, à sua alma, aos seus anelos. Hoje, essa é a verdade, cada um de nós é um romântico a seu modo”¹. A despeito da rígida observância das normas da versificação, da sintaxe muitas vezes truncada e do pendor descritivista, percebem-se, ao longo de toda a obra do autor de “Vaso chinês” — e não apenas em sua fase final, portanto — resquícios de uma sensibilidade tipicamente romântica. Vejamos, a esse respeito, fragmentos do poema “Alcova deserta”, publicado na terceira série de *Poesias*, de 1903:

Templo esquecido, altar sem deus, leito vazio,
 Leito onde ela dormiu, que esperas entreaberto?
 Nunca mais de seu corpo ao contato macio,
 Como sob uma flor a corrente de um rio,
 Palparás de amor, pobre leito deserto!

O eu lírico dirige-se ao leito de sua amada, lamentando a ausência desta. O tom lamurioso que o poema adota logo em sua primeira estrofe já permite supor o motivo de tal ausência: a jovem, de vinte anos de idade, está morta, como nos informa a sexta estrofe: “Ela está morta, morta em pleno esplendor de sua mocidade!”. Há uma sublimação da figura feminina, que, ao desempenhar o papel da musa desvelada (segundo as tópicas do medo do amor), é comparada a uma deusa cujo altar seria o leito. O eu lírico, então, passa a imaginá-la em seus momentos de intimidade:

Ela não virá mais! Teu níveo cortinado
 Caia imprestável no ar, murcho perpetuamente!
 Foi-se a formosa mão de mármore delicado

¹ OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas – vol. III*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, p. 304.

Que o fazia, assim como um cálice nevado,
Ao seu toque amoroso abrir-se de repente.

Foi-se o alabastro nu, sem mancha, que de leve
Ele roçou naquela espádua de rainha;
Dos contornos a curva escultural e breve,
O seio cuja alvura escurecera a neve,
Em jaspe e rosa a altear os dois botões que tinha.

Ela não virá mais na pompa luminosa
Dos seus vinte anos, sobre os teus lençóis de linho
Esfolhar alta noite, a vir do baile ansiosa,
As roupas virginais, como uma grande rosa
Folha a folha a despir-se em fresco redemoinho.

Ela não virá mais, da basta cabeleira
Os raios no candor das franhas desparzindo,
O romance tomar à tua cabeceira,
E suspendendo a leitura, em volúpia ligeira,
Um fantasma de amor interrogar sorrindo.

O poema atualiza a cena paradigmática do voyeurismo parnasiano, trazendo-a para o espaço da privacidade burguesa e a mesclando com elementos do motivo romântico da virgem adormecida (já vimos que tanto a primeira quanto o último são variações do episódio mitológico de Diana e Actéon). As graças feminis do corpo da jovem são descritas com um considerável grau de detalhamento: fala-se da “mão de mármore delicado”, do “alabastro nu” do corpo, da “espádua de rainha”, da “curva escultural e breve” dos contornos, da alvura do seio e, inclusive, do matiz entre avermelhado e róseo dos mamilos; tudo de acordo com os princípios do formalismo sensual parnasiano, casado às metáforas minerais (esfriamento) que aproximam a figura feminina de uma estátua (imobilidade). No entanto, a rigidez dessas imagens se desfaz na quarta estrofe do poema, em que a mulher, ao se despir de suas “roupas virginais”, é comparada a uma rosa se desfolhando.

Contudo, em dois pontos o poema se desvia em relação aos lugares-comuns que vimos até agora na poesia erótica brasileira da segunda metade do século XIX. Em primeiro lugar, o voyeurismo da cena é apenas virtual, pois o eu lírico não observa de fato sua amada; ele apenas a imagina, o que parece destituir o poema de certa ousadia erótica verificada em alguns poemas de Raimundo Correia. Em segundo lugar, atribui-se a um objeto inanimado, o leito, um contato mais íntimo com o corpo feminino; há um deslocamento dos desejos do eu lírico para um elemento que compõe o ambiente, o que, embora eventualmente possa ser visto em Raimundo Correia, constitui-se como o procedimento por excelência do erotismo em Alberto de Oliveira, que lhe empresta outra dimensão: em Oliveira (ultrapassando sua produção erótica), os seres

inanimados não apenas interagem com os seres animados, como também ganham vida interior — eles pensam, sentem, falam e até cantam. Em “Alcova deserta”, depois de feita alusão ao cortejo fúnebre da jovem morta, os objetos do quarto dela, como a harpa, as cortinas, o leque, o espelho etc., unem-se ao eu lírico em seu lamento pela ausência da mulher amada:

A Harpa

Deu-me a tarde que morre, espaços e arvoredos,
Raios do ocíduo sol, cores do Poente, além,
Um sentir novo. Vem com a ponta de teus dedos
Fazer-me soluçar cânticos e segredos.

A Janela

Vem! Já brilha uma estrela!

O Cortinado

É quase noite. Vem!

Ao final, surge a visão da jovem morta (Ema), prometendo ao poeta um reencontro no além (“Não creias para nós tudo acabou no instante/ Em que sentiu teu beijo a friez de minha mão”). Percebe-se, em “Alcova deserta”, alguns elementos fundamentais do medo de amar romântico, tais como a virgem inacessível e o espaço doméstico devassado (ainda que só em pensamento). O tema da virgem morta — figura que comparece no poema também como visagem — é uma radicalização do motivo da virgem adormecida, pois a impossibilidade da consumação do ato amoroso torna-se definitiva. Além do que, ao morrer com sua virgindade intacta, a mulher está ainda mais próxima da condição celestial. No entanto, tais elementos coexistem com especificidades estilísticas notadamente parnasianas, como a ênfase nos procedimentos descritivos, a contextura rígida dos versos (mais afeita ao discursivo do que ao melódico) e o emprego das regras do formalismo sensual. O amálgama entre as duas tendências poéticas permite supor a persistência histórica de um substrato cultural que, em meados do século XIX, foi o combustível do conservadorismo moral de uma geração ciosa de introduzir no Brasil os princípios econômicos e políticos do liberalismo. No poema de Alberto de Oliveira, a virgem romântica, por meio do expediente do esfriamento, incorpora traços da divindade-estátua parnasiana, tornando-se ainda mais refratária aos impulsos eróticos do eu lírico — a sensualidade feminina, calcada e recalçada, deixa de ser uma fonte explícita de ansiedade, cedendo espaço ao tom elegíaco do poeta que lastima a perda de sua amada.

Todavia, espraia-se pelo poema uma malícia difusa, subterrânea, que tudo parece contaminar, começando pelo esmero com o qual Oliveira dedica-se a delinear a nudez da figura feminina, assim como a atenção dada ao desnudamento em si. Ao cortinado do leito, que costumava-se abrir como um “cálice nevado” ao contato da mão de Ema, o eu lírico ordena: “Caia imprestável no ar, perpetuamente murcho!”. O cortinado erguido sobre a cama, como um falo ereto, deve tombar definitivamente, pois é inútil a espera pelo *toque* da amada. Se, de acordo com as palavras de Eugênio Gomes, os objetos inanimados em Alberto de Oliveira atuam como “agentes intermediários” aos quais “o observador atribui as sensações que a cena despertava em si próprio”², supõe-se o grau de excitação sexual em que o eu lírico se encontra ao mentalizar a amada no quarto dela, em seus momentos de intimidade. As primeiras cinco estrofes do poema configuram, aparentemente, uma fantasia masturbatória. Note-se que o primeiro objeto do quarto a lamentar a ausência de Ema, a harpa, assim suplica a sua falecida dona: “(...) Vem *com a ponta de teus dedos*/ Fazer-me soluçar cânticos e segredos”.

Um detalhe, porém, dá uma conotação perversa a esse episódio de (auto?) erotismo juvenil: o eu lírico fantasia com uma jovem morta, cuja mão fria foi beijada por ele, como menciona a visagem na última estrofe do poema. Justamente a mão, parte do corpo de Ema no qual se concentra parte significativa da carga erótica do poema (o “toque amoroso” sobre o cortinado; “as pontas dos dedos” a arrancar segredos da harpa). “Alcova deserta” apresenta uma multiplicidade de tons: embora o elegíaco predomine desde a primeira estrofe, temos o erótico nas três estrofes seguintes, uma nota idílica na quinta estrofe (na qual se descreve Ema lendo um livro) e momentos em que o elegíaco transforma-se em fúnebre, como na sexta estrofe:

Dando entrada a um esquite, abriu-se aquela porta;
Dos tocheiros este ar dourou-se à claridade;
As ruas alto e escuro um coche agora corta;
Alveja o cemitério ao longe... Ela está morta,
Morta em pleno esplendor de sua mocidade.

Tal oscilação de tons acaba resultando numa sensualidade mórbida, numa dose de necrofilia que se dilui no sentimentalismo geral do poema. O eu lírico se divide entre a excitação pela imagem da nudez feminina e o lamento pela perda de seu objeto de desejo. A mulher morta (na maioria das vezes, virgem) é um dos temas prediletos de Alberto de Oliveira que, sem

² GOMES, Eugênio. “Alberto de Oliveira”. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 91.

nenhum exagero, dedicou dezenas de poemas a ele ao longo de toda sua obra, quase sempre com alguma conotação erótica em diferentes graus de sublimação. Essa insistência aponta para uma continuidade da sensibilidade romântica, agora combinada aos rigores da escola parnasiana.

No segundo capítulo desta pesquisa, eu dizia que o motivo da virgem adormecida (do qual a virgem morta é uma variante) é uma solução literária que permitia a fruição estética de impulsos eróticos indesejáveis através de uma fórmula moralmente aceitável, conjugando os prazeres do voyeurismo a uma disciplina dos afetos. No caso de “Alcova deserta”, a fórmula não apenas é incapaz de apaziguar o teor erótico do poema como ainda lhe acrescenta uma dimensão perversa. Sob o tom elegíaco, o poeta parece dissimular a sensualidade que o motivo da virgem espionada suscita, principalmente quando lhe é aplicado o imperativo visual parnasiano, que tudo pretende desvendar. Porém, tal sensualidade, desviada de sua finalidade (a satisfação erótica), retorna de maneira inesperada, causando uma erotização do tema fúnebre. Dentre os parnasianos, Alberto de Oliveira é o mestre dos deslocamentos e dos desvios, por meio dos quais o autor se acerca do erotismo, fazendo com que, para escapar de uma incursão pelo obsceno, sua poesia assuma um caráter frequentemente perverso. A seguir, analiso todo o percurso que leva de uma abordagem dissimulada do desejo sexual — o que Antonio Candido, a propósito da lírica de Casimiro de Abreu, chamou de “amor sonso” — até os recônditos da perversão. Antes, porém, veremos de que maneira a obra de Alberto de Oliveira insere-se na linha mestra do erotismo parnasiano.

A Vênus virginal

O primeiro livro de Alberto de Oliveira, *Canções românticas* (1878), é — como o título sugere — um representante de nosso romantismo tardio, semelhantemente a *Primeiros sonhos*, de Raimundo Correia. No entanto, ao contrário deste, o livro de Oliveira incorpora elementos das tendências poéticas que começavam a se esboçar no período, como o parnasianismo. O poema “Aparição nas águas”, que abre o volume, é tido como uma das primeiras manifestações da estética parnasiana entre nós, mas ainda calcada numa sensibilidade romântica. Vamos à primeira estrofe:

Vênus, a ideal pagã que a velha Grécia um dia

Viu esplêndida erguer-se à branca flor da espuma,
 — Cisne do mar Iônio,
 Desvendado da bruma,
 Visão, filha talvez da adente fantasia
 De um cérebro de deus:
 Vênus, quando te vejo a resvalar tão pura
 Do largo oceano à flor,
 Das águas verde-azuis na úmida frescura,
 Vem dos prístinos céus,
 Vem da Grécia, que é morta,
 Abre do azul a misteriosa porta
 E em ti revive, ó pérola do Amor!

Estamos diante de uma representação do nascimento de Vênus por meio da écfrase, tema analisado no capítulo anterior. Na imagem da deusa que se apresenta aos olhos do eu lírico, ressurgem o mundo ideal da Grécia antiga (embora Vênus seja o nome latino de Afrodite), estabelecendo um distanciamento em relação à realidade ordinária. Na segunda estrofe:

É como um sonho imenso de gigantes,
 Cortado de relâmpagos de assombros,
 Este espasmo em que fico, quando vejo
 Da luz nascente desatar-se a um beijo
 Os teus longos cabelos ondeantes
 Sobre o mármore santo de teus ombros
 Há como um abrir de Ilíadas augustas
 Pelo sidéreo espaço que dominas,
 Um como céu de deuses que se rasga,
 E um levantar de místicas cortinas!
 Depois, no fundo azul do quadro imenso,
 A visão nua, as carnes fluorescentes...
 Sonhos... palpitações... deslumbramentos...
 A voz apocalíptica dos ventos,
 E o Mistério infinito
 A dilatar as pálpebras dormentes!

A estrofe está repleta de termos que remetem a um transcendentalismo de sabor romântico: “místicas cortinas”, “voz apocalíptica” e “Mistério infinito” (para não falar das extravagantes “Ilíadas augustas”), a se somarem a “misteriosa porta” da estrofe anterior. A nudez de Vênus parece desmaterializar-se nessa atmosfera espiritualizada, o que é reforçado pelo uso das reticências nos versos que a ela se referem, emprestando-lhe contornos vagos (“A visão nua, as carnes fluorescentes.../ Sonhos... palpitações... deslumbramentos...”). O único

O visão da nudez de Vênus, especificamente dos seios, implica no perigo do desregramento dos sentidos, da queda no estado de anomia (“Do meu amor os ímpetos não domas”; “Quem não sentira n’alma estes arrancos,/ Todo o ferver do interno cataclismo”). Percebe-se, portanto, que mais do que uma sobrevivência romântica num poema parnasiano, temos, em “Aparição nas águas”, um parnasianismo de fachada, limitado ao aspecto temático. Ao referir-se às “formas de Diana”, Oliveira ainda relaciona o nascimento de Vênus ao banho de Diana, motivo matriz de uma larga tradição da poesia erótica que alcança nosso parnasianismo, como já vimos fartamente.

No livro seguinte de Oliveira, *Meridionais* (1883), o mesmo tema reaparece, desta vez plenamente desenvolvido de acordo com os princípios parnasianos, pois é em tal livro que se dá a conversão do autor à escola de Leconte de Lisle. Cabe destacar que *Meridionais* e os dois trabalhos seguintes, *Sonetos e poemas* (1886) e *Versos e rimas* (1894), são aqueles nos quais o poeta fluminense seguiu mais de perto os cânones do parnasianismo francês. Em 1883, a deusa grega do amor figura numa série de três sonetos, intitulada “Afrodite”. No primeiro deles, há a descrição vívida (hipotipose) de uma paisagem marítima em estado de júbilo pelo surgimento da divindade, que só dá as caras no último terceto:

O oceano estremece, abrem-se as brumas,
E ela aparece nua, à flor do oceano,
Coroadada de um círculo de espumas.

O tema, além de concebido segundo os preceitos do descritivismo parnasiano, atende às convenções temáticas classicistas, não se tratando mais da adaptação romântica de um relato mitológico, como em “Aparição nas águas”. Já no segundo soneto, representa-se a maneira como reagem a natureza e os seres marinhos à visão da nudez de Afrodite:

Cabelo errante e louro, a pedraria
Do olhar faiscando, o mármore luzindo
Alvirróseo no peito, — nua e fria,
Ela é filha do mar, que vem sorrindo.

Embalaram-na as vagas, retinindo,
Ressoante de pérolas, — sorria
Ao vê-la o golfo, se ela adormecia
Das grutas de âmbar no recesso infindo.

Vede-a: veio do abismo! Em roda, em pelo
Nas águas, cavalgando onda por onda

Todo o mar, surge um povo entranho e belo;

Vêm a saudá-la todos, revoando,
Golfinhos e tritões, em larga ronda,
Pelos retorsos búzios assoprando.

O processo de esfriamento da figura feminina, ao se referir à “pedraria do olhar” e ao “mármore alvirróseo” do peito, explicita-se ao fim do terceiro verso, quando tal figura é descrita como “nua e *fria*”. As ondas a embalam numa nuvem de pérolas, enquanto o golfo, ao vê-la dormindo, sorri-se. Há, portanto, um deslocamento dos desejos do eu lírico para os elementos que compõem a paisagem, aos quais vêm-se somar golfinhos e tritões para celebrar a divina beleza. Na abertura do primeiro terceto, mostra-se o imperativo visual da poesia parnasiana, conclamando-se o leitor a observar Afrodite, recém surgida das profundezas do oceano (“*Vede-a: vem do abismo!*”). O soneto de Oliveira guarda muitas semelhanças com “Ouro sobre azul” de Raimundo Correia, lançado em livro no mesmo ano, como se percebe pela atenção dada aos cabelos (o que é uma constante da iconografia de Vênus nas artes plásticas), pela personificação dos elementos marinhos e pelo emprego do verbo *ver* (no caso de Correia, associado à primeira pessoa do singular: “cuido ver”). A explicitação tanto do esfriamento quanto do imperativo visual sugere a consciência com a qual, àquela altura, as convenções do parnasianismo vinham sendo empregadas, e o fato de elas serem encontradas na obra de dois autores distintos, em poemas sob muitos aspectos similares, demonstra que, a partir de 1883, é possível pensar numa escola parnasiana no Brasil, com características definidas, embora o termo “parnasianismo” só viesse a encontrar publicidade em 1886. O terceiro e último soneto da série, por sua vez, consiste no caso mais exemplar do formalismo sensual parnasiano na literatura brasileira, razão pela qual não seria exagero defini-lo como canônico:

Clítia, quando tu vens e a mão nervosa,
Fino alabastro, as roupas te desata,
E nua surges e entras n’água, ansiosa,
Dando às vagas o colo que arrebatava;

Não sei, mulher, que amor que abrasa e mata
É este, ao ver-te a forma primorosa,
Que em suas linhas nítidas retrata
Mármor polido de pagã formosa.

Mas quando o corpo escultural, perfeito,
Molhas na vaga e a coma te flutua
Como em doudo pulsar me estala o peito!

Tremo de zelos e o meu ser recua,
Vendo-te, e vendo o mar que vem desfeito
Levar-te em beijos, Afrodite nua.

Neste soneto, Afrodite toma o lugar de Diana na cena paradigmática do voyeurismo parnasiano, sendo que, desta vez, o eu lírico assume posição análoga à de Actéon, expressando-se na primeira pessoa do singular, mas moralmente salvaguardado pelo distanciamento garantido pelo tema clássico. Destacam-se os contornos da divindade (“forma primorosa”; “linhas nítidas”), deixando clara a analogia com uma estátua (“fino alabastro”; “mármor polido”; “o corpo escultural, perfeito”), e todo o prazer sensual que o quadro enseja deriva de seu apelo imagético; em sintonia com isso, há uma reiteração do verbo *ver*: “Vendo-te, e vendo o mar que vem desfeito”. É possível constatar, no poema, todos os componentes do erotismo parnasiano e de seu formalismo sensual, o que se comprova na imagem maciça (porque semelhante a uma escultura) e ao mesmo tempo etérea (pois dotada de uma corporeidade puramente virtual) por meio da qual a figura feminina ganha forma sensível.

Muitas são as diferenças técnico-formais entre os sonetos que constituem a série “Afrodite” e o poema “Aparição nas águas”. Neste, encontramos um vocabulário romântico que delineia uma miragem feminina altamente espiritualizada e de contornos indefinidos; naqueles, a mulher é um ser plenamente apreensível pela visão, descrito em seus aspectos mais admiráveis e de acordo com as convenções temáticas do classicismo. No entanto, é possível observar uma convergência com o poema de *Canções românticas* na quarta estrofe do soneto III: diante do corpo nu da divindade grega, o eu lírico “treme de zelos” e “recua”, no que se percebe uma atualização do poeta tímido da lírica petrarquiana, do qual descende o adolescente enamorado do romantismo, ou seja: o eu lírico do soneto em questão também é um *voyeur* tímido, como ocorre na poesia de Raimundo Correia. Ora, na quinta estrofe de “Aparição nas águas”, o eu lírico — contemplando os seios de Vênus — teme igualmente diante da ameaça da perda de domínio sobre si. Conclui-se que, a despeito das mudanças nos aspectos técnico-formais do romantismo para o parnasianismo, houve a permanência de um mesmo substrato ideológico. O estilo literário mudou, porém a timidez, como manifestação do horror à possibilidade da anomia, continuava.

Uns visos de mitologia

Seguindo a trilha do convencionalismo erótico na obra de Alberto de Oliveira, destaco o poema “Prelúdio” — localizado na abertura de *Meridionais* —, que visa introduzir o leitor aos pressupostos estéticos e ao universo temático da poesia parnasiana, invocando seres que pertencem a esse universo ou que personificam tais pressupostos:

Resplandcentes crianças,
Rimas dispersas em danças,
A volvearem suaves,
Como aves.

Sonhos que a mirra perfuma,
Quimeras brancas de espuma,
Do aljôfar das alvoradas
Coroadas.

Wilis, sereias e nixes,
Turquesas, rubins, onixes,
Granadas, berilos, prásios,
Topázios;

Bandos de fadas errantes,
Chusmas de gênios brilhantes,
Sombras de ignotas Ilírias,
Valquírias;

Ao final do poema, essa galeria de seres resplandcentes, e outros mais, são conclamados a povoar os versos do poeta:

Chegai dos longes Eurotas,
Ó cisnes, íbis, gaivotas,
— Alados lírios de plumas
De espumas!

Chegai, ó nuvens rosadas,
Nuvens de seda espalhadas
Na luz vibrante e sonora
Da aurora!

Chegai, ó anjos dispersos,
Ó anjos que encheis meus versos,
Poesia, sombras cheirosas,
De rosas!

Entre a abertura e o fecho do poema, porém, alguns elementos invocados interessam diretamente aos propósitos deste estudo:

E os sons das lúbricas festas
Que vão troando as florestas,
Onde andam à luz, em bando,
Cantando,

Náiades, faunos, assombros,
Ninfas de esplêndidos ombros,
Molhando d'água nos veios
Os seios.

Nestas duas estrofes, o poeta adianta que, dentre os temas abordados em seu livro, estão os “eróticos assuntos” aos quais Raimundo Correia referir-se-á alguns anos mais tarde, mas previne o leitor de que a condição para o tratamento de tais assuntos é projetá-los no mundo fabuloso da mitologia greco-latina, evidenciando a doutrina do distanciamento. Aliás, o poema todo, postado à entrada do volume, mais do que uma profissão de fé (como aquela que abre as *Poesias* de Olavo Bilac), é uma espécie de pórtico que transporta o leitor ao imaginário próprio do parnasianismo, envolvendo-o na atmosfera rutilante que perpassa os poemas de *Meridionais*. Logo de saída, o leitor percebe que não está mais no plano da realidade ordinária, por isso as coisas perdem parte de seu peso e de sua gravidade, e é possível acercar-se de alguns temas delicados de maneira galante e lúdica. É esse o clima de poemas como os três sonetos que compõem a série “Afrodite”, e que pode ser percebido mais condensadamente no soneto “Paganismo” do livro de 1894, *Versos e rimas*:

Lembro-me ainda: o bosque era tão verde, a areia
Tão fina, e em torno a voz das árvores. Ninguém.
Ninguém. E enquanto ao pé cantava uma sereia
N'água, n'água ambos nós cantávamos também.

Nus, descalços, com os pés da linfa sobre a veia,
Todo o rio, que o céu no vítreo olhar retém,
Corríamos, à luz de que se veste e arreia
O bosque, e a mais o amor levanta-nos além.

E a água nos festejava os corpos e dizia:
“Voai, nadai dentro em mim! quero o vosso calor!
A água eu sou do deserto, eternamente fria!”

E Hérnia, coroada ali de liana aberta em flor,
Hérnia do rio azul nas duas mãos bebia
E dava-me a beber do rio azul do amor.

O título já possui o objetivo de subtrair o conteúdo do soneto ao universo da moral cristã, que condena o prazer sexual como pecado. O eu lírico e sua amada, ambos nus, banham-se juntos num veio d'água (não se trata mais, portanto, de uma beldade surpreendida ao banho), enquanto a natureza, ganhando vida, celebra o amor entre eles, sentimento evocado como um entusiasmo que eleva as almas dos dois amantes acima das copas das árvores. Como testemunhas, apenas uma sereia, o rio e o bosque; as duas personagens não esboçam nenhuma sombra de culpa, nem de vergonha, feito Adão e Eva no Jardim do Éden. Esse quadro paradisíaco da Antiguidade certamente tem sua origem na cosmovisão judaico-cristã, que o poema, entretanto, gostaria de manter em suspenso. A atmosfera do soneto é de serena sensualidade, mas para atingir tal grau de desinibição não bastou localizar a ação na Antiguidade clássica; foi necessário reportar também ao mundo onírico da comédia shakespeariana *A midsummer night's dream*, na qual Alberto de Oliveira foi colher a figura de Hérnia, instituindo um movimento de duplo distanciamento. Além do mais, escapando da tendência ao detalhamento do sensualismo formal, o poeta reveste suas personagens de uma nudez translúcida, que não se dá a ver ao leitor. A ideia por trás do poema é eroticamente sugestiva, mas sua execução é pudica, como se percebe pela insípida metáfora para o ato sexual que conclui o soneto: “Hérnia do rio azul nas duas mãos bebia/ E dava-me a beber do rio azul do amor”.

Em “Nova Diana”, também de *Versos e rimas*, os mesmos elementos recebem uma abordagem diferenciada. O poema relata o dia em que Laura resolve andar nua pelo bosque, imitando as divindades femininas das narrativas mitológicas:

Laura, uma vez, do claro banho a linfa
Deixando — espelho da beleza sua,
Como as ninfas pagãs, soberba ninfa,
Entrou no bosque inteiramente nua.

Lera que assim, num tempo já distante,
Erravam pelo mato as deusas belas,
E desse dia na manhã brilhante
Quis — nua — ter alguma cousa delas.

E havia em tudo naquela hora, em tudo,
N'água, na sombra, na folhagem fria,
Na flor, nas plantas, no rochedo mudo,
Uns como visos de mitologia.

Os elementos naturais, guardando alguma reminiscência atávica dos tempos antigos, chegam a confundi-la com a deusa Diana:

E plantas, água, flor, verde folhagem,
Vendo-a surgir, como se ao tempo fora
Em que Diana lhes sorria a imagem,
Julgaram-na a formosa caçadora.

O mesmo porte! o mesmo gesto lindo!
A mesma cabeleira ondeante e flava!
À mão, somente, curvo e ao sol luzindo,
O arco de tensa corda lhe faltava.

— É ela mesma! um sussurro se derrama —
O arco que importa! vamos festejá-la! —
E corre a espíá-la o pássaro da rama,
E a água de pés de prata corre a espíá-la.

Alvoroça-se o bosque, e em burburinho
Contínuo e vário ramalhado soa,
E em cada moita garganteia um ninho,
De cada ninho sai um'asa e voa.

E tudo canta! acordam de repente
Todas as cousas que em repouso estavam,
E cantam! cantam, como antigamente,
Nos bons tempos da Hélade, cantavam.

A natureza toda se anima diante da nudez de Laura e passa a celebrar sua beleza (assim como, em “Alcova deserta”, os objetos do quarto lamentam a ausência de sua dona), sendo que, ao final do poema, o eu lírico — que nos diz sondar atento a “alma das cousas” — entoia uma canção que emana do próprio bosque. Mas o que nos interessa especificamente aqui são as estrofes intermediárias, por seu teor erótico:

E ela, esplendendo em toda a formosura,
Nua lá vai!... Lasciva e meiga, a espaços,
A liana em flor estreita-lhe a cintura,
Cinge-lhe as formas num milhão de abraços.

E de súbito o sol por uma aberta
Surge, e espalha dos raios o tesouro;
E ela aparece ao sol toda coberta,
Toda coberta de seus raios de ouro.

Ilumina-se o quadro. Como um bando
De servas, a seus pés as sombras descem,
Depois se vão aos poucos afastando,

E de rasto no chão desaparecem.

E ora em pleno esplendor, que mais semelha
Pérvia túnica, lúbrico arrepio
Corre-lhe as carnes, como uma centelha,
Como o trêmido lúbrico de um rio.

As aves, que dois frutos supuseram
Serem-lhe as pomas, de uma vez mimosa,
As pomas virginais picar-lhe vieram
Com o róseo bico os bicos cor-de-rosa.

Laura, vestida única e exclusivamente de raios solares, exhibe sua nudez resplandecente, que parece a manifestação sensível da aura que lhe empresta porte divino à figura. Ela é coberta de afagos e carícias por todos os lados: um cipó florido lhe abraça a cintura; as sombras caem a seus pés, submissas; as aves bicam-lhe os mamilos, confundindo-lhe os seios com frutos — em suma, o bosque, em sua diversidade de seres, converte-se num amante zeloso e apaixonado. Não é por acaso que “as carnes” de Laura são atravessadas por um “lúbrico arrepio”. Está claro que o eu lírico delega a essa natureza “animizada” a realização de seus desejos íntimos, tanto que a voz dele e a do bosque confluem nas últimas estrofes do poema. Como em “Paganismo”, há um detalhamento mínimo da nudez, a não ser pelos bicos dos seios, que sabemos cor-de-rosa (aliás, em “Alcova deserta”, também essa parte da anatomia feminina recebe do autor atenção especial). É interessante destacar que, a despeito do arrepio sensual que atravessa o corpo da nova Diana, as pomas dela são qualificadas como “virginais”, o que lhe empresta um caráter casto. Não esqueçamos que um dos atributos da deusa Diana, a original, é a virgindade.

Há mais uma questão pertinente aqui: Laura não é Diana; trata-se, na verdade, de uma mulher contemporânea, ainda que se deslocando num cenário que possui “uns visos de mitologia”. Alberto de Oliveira abre mão em alguma medida do distanciamento, embora o evoque por meio da comparação com a divindade grega. Talvez por isso a musa desnuda, em vez da atitude hierática das deusas, demonstra certa frivolidade em seu intento de imitar o que faziam as entidades mitológicas do passado; ela mais parece uma menina ingênua e inconsequente, que encara a própria nudez como brincadeira. Sua atitude é lúdica, embora a natureza a trate com reverência. Tal nudez descomplicada, também perceptível em “Paganismo”, aparenta ser o oposto do que se verifica naqueles poemas em que se manifesta o medo de amar, seja na lírica romântica, seja no voyeurismo tímido de nossos parnasianos. Entretanto, essa leveza no tratamento erótico da mulher contemporânea só é obtida mediante expedientes apaziguadores, como a ausência de um maior detalhamento descritivo do corpo

feminino (contrariando os princípios do formalismo sensual) e o deslocamento dos desejos do eu lírico para os elementos que compõem o cenário. É tendo em vista este último expediente que uma passagem da canção do bosque, cantada na voz do eu lírico, adquire uma conotação sexual insuspeitada:

Sua doce presença a tudo anima,
Levanta os velhos, mágicos ardores
Verte-lhes n'alma, e o azul se cobre, em cima,
De astros, e o chão de flores.

Circule a seiva como uma corrente
Em meus troncos, meus rios se avolumem
E caudalosos, rujam novamente,
E novamente espumem;

(...)

Subam ao sol meus cedros! entrem brutos
Os meus pés pela terra, e esta cabeça,
Curva ainda há pouco, toda flor e frutos,
Aos astros apareça!

O bosque, retomando os “mágicos ardores” do passado, pede que a seiva volte a circular em seus troncos e que seus rios se avolumem, enchendo-se de espuma; pede ainda que os cedros se ergam até encontrar a luz do sol e que “esta cabeça” (que não é especificada qual, mas que se supõe relacionada aos cedros), há pouco pendida, levante-se às alturas e se revele aos astros. Tais imagens estão impregnadas de simbolismo fálico, relatando uma espécie de ereção do bosque, ente que por ora se expressa pela boca do eu lírico. Troncos de árvore se erguendo, seiva circulando, rios aumentando de volume e espumando; tudo isso parece uma forma cifrada de descrever uma ejaculação. Já a imagem de pés (na verdade, raízes) entrando “brutos” pelo solo sugere uma penetração vigorosa. Se atinarmos para o fato de que o bosque — abraçando a figura feminina com seus cipós e mordiscando-lhe os seios por meio de seus pássaros — apresenta-se como um amante de Laura, a inocência do quadro inicial ameaça despedaçar-se, mas ninguém, sem denunciar a própria malícia, poderia acusar o autor de ter retratado o que, ao menos no plano simbólico, assemelha-se a uma cena de desvirginamento. Atente-se ainda para o uso do imperativo nessas estrofes (“circule”, “se avolumem”, “rujam” etc.), que coloca o ato sexual no campo da iminência, sem apresentá-lo como fato consumado. Em meio a isso, não se sabe se o eu lírico é apenas o porta-voz da mensagem do bosque ou se é este que funciona como um agente dos desejos daquele, o que pode ou não implicar o eu lírico diretamente naquilo

o que está prestes a acontecer. Estamos diante de uma série de subterfúgios, um jogo de deslocamentos, por meio da qual Alberto de Oliveira avança, de maneira dúbia, sobre os limites morais da época.

Outro aspecto relevante do poema é a atualização promovida por ele do madrigal LII de Francesco Petrarca. Em seu madrigal, Petrarca compara sua amada Laura a lavar o véu com Diana ao banho, surpreendida por Acteón. Já a figura feminina do poema de Oliveira, também chamada Laura, sai do rio onde se banhava e, nua, põe-se a andar pelo bosque, que a confunde com Diana. Em ambos, compara-se uma mulher contemporânea, de nome Laura, à deusa caçadora dos antigos, porém, se no madrigal temos uma nudez simbólica, sugerida por analogia com o episódio mitológico, em “Nova Diana” a nudez é literal e conscientemente exibida. Essa consciência da Laura de *Versos e rimas* de estar sendo vista nua, ainda que pelos elementos naturais, coloca sua nudez no limite do *nude* com o *naked*, do nu artístico com o nu pornográfico, só faltando, para se converter neste último, a intenção deliberada por parte da personagem de provocar sexualmente; como foi dito, ela trata — talvez inadvertidamente — a própria nudez como mero jogo. Temos, no poema de Alberto de Oliveira, mais uma versão da cena paradigmática do voyeurismo parnasiano, mas, desta vez, o eu lírico (oculto), delega sua cupidez ao bosque e aos seres animados e inanimados que o constituem.

Complexo de Pigmalião

Nas seções anteriores, vimos como Alberto de Oliveira lida com os lugares-comuns do parnasianismo. Agora, veremos mais um deles, o da mulher-estátua. O mais representativo dos poemas de Oliveira a tratar do tema é “A estátua”, de *Sonetos e poemas*:

Às mãos o escopro, olhando o mármore: “Quero
— O estatuário disse — uma por uma
As perfeições que têm as formas de Hero
Talhar em pedra, que o ideal resuma.”

E rasga o Paros. Graça toda e esmero,
A fronte se arredonda em névea espuma,
Eis ressalta o nariz de talhe austero;
Alça-se o colo, o seio se avoluma;

Alargam-se as espáduas; veia a veia
Mostram-se os braços... Cede a pedra ainda
A um golpe: e o ventre nítido se arqueia.

A curva, enfim, das pernas se acentua...
 E ei-la acabada a estátua, heroica e linda,
 Cópia divina da beleza nua.

Do pedaço de mármore, o escultor vai obtendo, “uma por uma”, as formas de uma deusa. Cada detalhe de seu corpo, segundo o cânone classicista, surge diante dos olhos de seu criador e do eu lírico, cuja perspectiva impessoal enquadra o olhar do leitor. Repare-se que as partes da anatomia feminina são evocadas de maneira despojada, sem qualificativo nenhum, a não ser o nariz “de talhe austero”. Apenas o resultado final, o todo acabado, merece adjetivação: trata-se de uma estátua “heroica e linda” (cá entre nós, uma qualificação bastante anódina). O formalismo sensual foi levado a um ponto extremo em que a sensualidade cede completamente ao aspecto formal. À “cópia divina da beleza nua” falta aquele charme que fazia, dos contemporâneos de Flaubert, masturbadores. Vê-se, em “A estátua”, os expedientes do esfriamento e da imobilidade utilizados sem qualquer ambivalência, pois não há uma erotização da matéria inanimada, ao contrário do que acontece em diversos poemas parnasianos que tratam do mesmo assunto.

Na timidez dos poetas românticos, que repercute ainda no voyeurismo parnasiano (sobretudo em Raimundo Correia), subsiste o receio quanto a uma dissolução dos laços tradicionais que garantem a coesão social. Sob esse ponto de vista, a nudez feminina representa o perigo do total desvirtuamento dos valores morais. Já o esfriamento e a imobilidade, atenuando e até mesmo anulando o potencial erótico do corpo feminino, visam exorcizar o perigo da anomia transformando a mulher numa estátua que pode ser admirada, mas nunca amada, nem mesmo num futuro enlace nupcial; a virgindade da estátua é inquebrantável. Assim, pode-se considerar o esfriamento e a imobilidade também uma expressão do medo do amor, que, no entanto, faculta o gozo visual, desde que se abstraia a carnalidade da figura feminina. Se, na poesia romântica, a expectativa amorosa paralisava o eu lírico adolescente, o poeta parnasiano prefere paralisar a amada até o ponto da completa inércia, que é uma forma de *não ser* assemelhada à morte, talvez por aí se explique o modo como o tema da virgem morta se propaga na obra de Alberto de Oliveira sem comprometer a coesão de seu universo imaginário.

Tanto a virgem morta quanto a mulher estátua são espectros oriundos do medo de amar, a diferença é que, no segundo caso, a representação se dá por meio das convenções formais parnasianas, que prescrevem maior objetividade e um distanciamento emocional da parte do eu

Insano extravaragar! Insana fantasia!

Do ponto de vista do detalhamento da anatomia feminina, não há grandes diferenças em relação a “A estátua”; a descrição é sucinta — apenas enumera as partes do corpo, com exceção da “finíssima alvura” atribuída à superfície do mármore. O que muda é o abandono da objetividade com a qual o tema da mulher-estátua costuma ser tratado no parnasianismo. No geral, o eu lírico oculta-se na perspectiva de um observador genérico, muitas vezes impessoal. Aqui, não: o eu lírico, entregue a um devaneio, deseja a estátua com verdadeiro furor e sofre pela imobilidade dela. Este é o poema em que o complexo de Pigmalião dos poetas parnasianos atinge seu grau máximo, pondo às claras o teor erótico das representações artísticas do nu na arte acadêmica do século XIX.

Em “Mármore”, não é mais o poeta que recua diante da nudez da mulher, mas é o corpo feminino, convertido em pedra, que bloqueia as investidas do eu lírico. Há uma tentativa de superar os limites do voyeurismo e da timidez, porém a mulher-estátua — que segue “insensível e dura”, “silenciosa e fria” — mantém-se irredutível. Nesse conflito, esboça-se o reconhecimento de que, embora se queira romper com as restrições impostas sobre a sexualidade, as circunstâncias objetivas não correspondem a tal anseio, por isso o romance com a estátua somente é possível no plano da fantasia, no “extravaragar” do poeta. Num certo sentido, talvez o poema acuse um mal-estar com o imobilismo da sociedade brasileira após o advento republicano, que — apesar das inúmeras mudanças desde meados do século XIX — ainda se mantinha presa a estruturas, práticas e formas de pensamento do passado. Uma vez que a mulher-estátua simboliza um desejo de estabilidade social e de preservação da ordem moral, o eu lírico, que aspira dar-lhe vida e tomá-la como amante, investe na verdade contra as estruturas esclerosadas da sociedade brasileira, reconhecendo, porém, ao fim do poema, a inutilidade de seus esforços. O fato de esse poema fazer parte do mesmo livro no qual se encontra “A estátua” — soneto que lhe é diametralmente oposto — demonstra as contradições de nossa realidade e as diversas maneiras como um mesmo poeta podia lidar com elas.

Uma das utilizações mais interessantes do expediente do esfriamento, no entanto, encontra-se num poema bem posterior, do final da vida de Alberto de Oliveira, intitulado “Molde de seio” e que consta da 4ª série de *Poesias* (1925):

Quando o Vesúvio, um dia, em Pompeia vazava
Fogo e cinzas, a escória ardente se lhe atreve

De um colo de donzela conspurcar-lhe a neve,
Surpreendendo-a a tremer, transida, numa cava.

O seio virginal, que meio nu se arcava,
Tocou, cingiu, sorveu num beijo, por que ceve
Toda a volúpia. E assim o molde exato e breve,
Resfriando, nos legou, feito de espuma e lava.

Vão-se impérios e reis, os bons como os tiranos,
É inda hoje num museu da Itália o mimo existe
Que o vulcão modelou, faz quase dois mil anos;

— Obra de arte das mãos da bruta Natureza,
À própria Natureza e aos séculos resiste
Nesse molde de cinza a forma da Beleza.

Oliveira aproveita um tema da história antiga: a destruição de Pompeia sob a lava do Vesúvio no ano de 79 d.C. Percebe-se, novamente, o carinho que o autor nutre pelos seios femininos, descritos como “colo de donzela” e “seio virginal”, cuja “neve” foi conspurcada pelo magma. Ele não apenas descreve os seios, como nos faz imaginá-los sendo encobertos pelos detritos do vulcão: é como se a lava os sorvesse voluptuosamente, no que, mais uma vez, verifica-se a atribuição de desejos sexuais a seres inanimados. A figura feminina, seguindo os preceitos do medo de amar, é uma virgem, e sua pele cor de neve, um traço de esfriamento. Mas o real interesse quanto ao processo de esfriamento está no fato de o magma, ao se resfriar, preservar a forma do seio da donzela através dos séculos, convertendo-se num modelo de beleza imorredoura. Temos aqui uma concepção do belo que é puramente formal: a formosura do seio consiste em sua forma física e não em sua substância; ela persiste até mesmo depois da extinção daquela que lhe deu origem, transcendendo o corpo. Trata-se de uma beleza que prescinde de carnalidade. Para que a virgem representasse o belo ideal, foi preciso mineralizar suas formas, torná-las rocha vulcânica (vestígio de algo que, no passado, foi quente — a lava —, mas que agora é destituído de calor).

Em “Molde de seio”, Alberto de Oliveira consegue a síntese dos princípios estéticos fundamentais do parnasianismo: o soneto postula uma beleza feminina puramente formal (formalismo sensual) obtida por meio da petrificação de contornos (esfriamento e imobilidade) e que persiste quase dois milênios após o corpo real da mulher extinguir-se (distanciamento). Tudo isso sem abrir mão da figura da virgem, de perfil romântico. A despeito disso, o poema, ao contrário de “A estátua”, consegue manter uma dose de erotismo, como já foi apontado, por meio da descrição sexualmente sugestiva da lava cobrindo a figura feminina e da atenção

fetichista devotada aos seios, que acabam se autonomizando em relação ao restante do corpo. Depois de analisado o modo como as convenções do erotismo parnasiano são processadas na obra de Alberto de Oliveira, averiguemos, agora, as especificidades da poesia do autor.

O erotismo sonso

Antonio Candido, a propósito da lírica amorosa de Casimiro de Abreu, cita a “estratégia de conquistador sonso” como uma de suas principais características. No geral, em Casimiro (e ao contrário do que costuma acontecer na poesia de seus colegas de geração), o amor não é representado nem como uma experiência demasiado sublime, nem como fonte de desespero existencial. Segundo Candido, prevalece na lírica amorosa casimiriana uma “excitação dos sentidos”, dissimulada “por um jogo hábil de negaceios”, que se manifesta do seguinte modo: “(...) ora a tristeza da posse inatingível, ora a ironia da posse disfarçada, ora o falso pudor da posse protelada. E, dominando tudo, *a capacidade quase virtuosística de elaborar imagens delicadas, a fim de atenuar as consequências finais da arte amorosa*” (grifo meu); isso de acordo com uma “teoria burguesa do amor romântico”, segundo a qual “devem ficar subentendidos os aspectos carnavais mais diretos, devendo, ao contrário, ser manifesto com o maior brilho e delicadeza possível o que for idealização da conduta”⁶.

Em Alberto de Oliveira, pode-se perceber os mesmos subterfúgios, cujo objetivo é dissimular os aspectos carnavais da matéria sexual. Oliveira sempre oculta os elementos eróticos de sua poesia por meio de metáforas, símiles e paralelos que remetem a uma natureza idílica ou a um ambiente doméstico acolhedor. No soneto “Paganismo”, vimos como o enlace sexual entre o eu lírico e sua amada é apresentado nos seguintes termos: “Hérnia do rio azul nas duas mãos bebia/ E dava-me a beber do rio azul do amor”. Tal amor sonso, acusando a influência de Casimiro de Abreu, pode ser rastreado até a produção romântica do poeta, como se percebe nas estrofes finais de “A A. C.”, que faz parte de *Canções românticas*:

O sol, ao levantar-se, em vão forceja
De encontro aos doze vidros de diamante
Que tem tua vidraça;
Ele é grande demais para que te veja,

⁶ CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, pp. 512-3.

Não cabe no teu ninho palpitante;
Forceja em vão, e passa.

Minh'alma, como o sol, em vão forceja
Contra as grades que tens no peito amante,
Tenta-as em vão quebrar;
Ela é um átomo, flor, e te deseja;
Bem cabe no teu ninho palpitante...
Deixa-a entrar, deixa-a entrar...

Estamos, mais uma vez, diante da cena da virgem adormecida. Assim como o sol força inutilmente a entrada no quarto através do vidro da janela, a alma do eu lírico também força sua entrada contra as grades do peito de sua amada. Porém, enquanto o sol não cabe no “seio palpitante” da virgem, a alma do eu lírico, que é um “átomo”, cabe. Não é preciso ser muito malicioso para se pensar em tais imagens — o sol querendo atravessar a janela e a alma do poeta querendo se intrometer no coração da amada — como formas de penetração que aludem ao ato sexual. O que se esconde nas palavras finais do eu lírico (“Deixa-a entrar, deixa-a entrar...”, sugestivamente pontuadas pelas reticências, que deixam alguma coisa indeterminada em suspenso) é uma fantasia de defloração. A alma do poeta, como um pássaro que deseja se abrigar no “ninho palpitante” da virgem, estabelece uma analogia não muito obscura com as funcionalidades dos órgãos sexuais masculino e feminino.

O amor sonso é um discurso amoroso que explora uma zona indefinida entre a metáfora e o eufemismo, lançando mão de analogias apaziguadoras para dissimular o caráter libidinoso de sua mensagem. Entretanto, é preciso considerar que, em Alberto de Oliveira, esse tipo de discurso ultrapassa os limites do que acontece em Casimiro de Abreu. Neste, as analogias são utilizadas para atenuar os aspectos sexuais da interação entre o eu lírico e sua amada; naquele, a dissimulação estende-se a um rol mais amplo de motivos eróticos, que extrapolam o ato sexual em si e nos quais, nem sempre, o eu lírico está direta ou indiretamente implicado. Isto porque, conforme veremos a seguir, o erotismo na obra de Oliveira se constitui a partir do desvio como estratégia mimética e engloba práticas sexuais desviantes, as chamadas perversões. Portanto, passo a me referir de agora em diante a um *erotismo sonso*, isto é, a uma sensualidade cifrada e dissimulada, como tivemos a oportunidade de verificar tanto em “Alcova deserta”, com sua fantasia masturbatória, quanto em “Nova Diana”, com seu episódio implícito ou simbólico de desvirginamento.

Consideremos, a propósito de tal discussão, o poema “Ângela”, escrito em *terza rima* e que faz parte do livro de 1894. Ele nos conta a história de uma mulher de natureza quase

angelical (por isso seu nome — Ângela), que atravessa a vida inteira devotada às coisas do espírito e indiferente aos apelos da carne, levando uma existência ascética, análoga a de freiras reclusas (tanto que seu quarto se assemelha a uma cela de convento). Contudo, na idade madura, ela é assaltada pelo desejo:

Era sublime assim. Porém um dia
A luz do amor feriu-a em seu degredo,
Por influxo de incógnita magia.

Talvez, passando as contas em segredo,
Uma, do tênue fio desgarrada,
Foi em seu seio ocultar-se a medo;

Talvez, por frincha exígua e delicada,
Em seu triste aposento alguém coasse
O extenso raio dessa luz dourada...

O certo é que ela amou, como se amasse
Aos seus vinte anos, e o rubor do pejo
Pela primeira vez lhe tinge a face;

Pulsa-lhe a carne ao sopro do desejo,
E pela primeira vez se lhe cresta
O lábio, em febre, apетecendo um beijo...

Certo dia, num momento de oração, talvez uma das contas do terço (ou rosário) de Ângela tenha se desprendido e, alojando-se em seu seio, causado um arrepio que lhe despertou para os prazeres sensuais. O poema fala de amor, mas está claro que se trata de uma pulsão de fundo sexual (“Pulsa-lhe a carne ao sopro do desejo”), que “cresta” seus lábios e lhe põe “em febre”. Ângela, invadida pelas novas sensações, enrubescer de vergonha. Na terceira estrofe acima, há imagens cheias de ambiguidade erótica. A “frincha exígua e delicada”, através da qual se espreme um “extenso raio” de luz solar, sugere a entrada da vagina, que, mantendo-se virgem depois de tantos anos, é apresentada como um “triste aposento”. Provavelmente, o raio de luz que invade a cela sombria é o gozo sexual, o orgasmo — e o rubor da face, a pulsação da carne e os lábios crestados parecem sinais físicos disso. Esta não seria a primeira nem a segunda vez que Alberto de Oliveira explora o simbolismo erótico contido na imagem do sol atravessando uma janela, como já vimos em “A A. C.” e ainda veremos em “A janela e o sol”. Mas será que tal erupção de libido e de prazer aconteceu espontaneamente ou estará o poeta, de maneira dissimulada (sonsa, portanto), querendo descrever a masturbação feminina? A ambiguidade é irredutível; não se pode confirmar a hipótese, nem tampouco descartá-la. Leve-

se em conta que o episódio se passa enquanto Ângela faz suas orações e veremos como o poeta flerta perigosamente, por meio de seu erotismo sonso, com os limites da moralidade da época.

É provavelmente em “As três formigas”, de *Sonetos e poemas*, que Alberto de Oliveira leva às últimas consequências seu intento de explorar o duplo sentido das imagens poéticas, disfarçando um motivo de natureza erótica numa historieta quase infantil. No poema, três formiguinhas enfrentam uma verdadeira odisseia pelo quarto de Dona Estela para chegar até uma rosa, localizada num vaso. Contudo, o que desperta o interesse dos três pequenos insetos em relação à flor é que esta representa a própria Dona Estela ou, mais especificamente, seus lábios:

E à flor o assalto preparam
As três formigas... Ai! dela,
A flor, que os lábios beijaram
De Dona Estela!

Alcançar a rosa é uma forma de, por deslocamento, as formigas desfrutarem dos beijos da dona do quarto, aliás, Ivan Junqueira, a propósito do poema, chama a atenção para o modo como a flor e Dona Estela acabam se confundindo ao longo do texto⁷. Agora vejamos o júbilo que as três amigas manifestam ao alcançar seu objetivo:

Chegam à rosa! Que altivo
Seio encarnado! Que encanto
Nesse encarnado lascivo
Que tem no manto!

E uma se adianta animosa,
Mais esta após, mais aquela...
Ai! rosa, querida rosa
De Dona Estela!

Correm-lhe as pétalas. Uma
Desce-lhe ao pólen, que toma;
Da boca aos pés se perfuma
Com seu aroma.

Enchem-se de ouro, que é de ouro
Su'alma. Sedas desatam
Que a prendem. Vida, tesouro,
Tudo arrebatam.

⁷ JUNQUEIRA, Ivan. “A face erótica de Alberto de Oliveira”. In: *Ensaios escolhidos — volume I: de poesia e poetas*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 293-4.

A descrição da rosa — a “querida rosa de Dona Estela” — como um “seio encarnado”, de um “encarnado *lascivo*”, alerta-nos que não devemos ler o poema tão ingenuamente. As formigas percorrem as pétalas da rosa e se embriagam de seu perfume e pólen. Saciadas, elas pretendem ir embora, mas Dona Estela acorda de um pesadelo, dirige-se à flor e, ao deparar com os três insetos, assopra-os, arremessando-os longe. Há algum tipo de conexão da figura feminina com a rosa, pois as formigas conseguem perturbar o sono daquela, levando-a a investigar sua flor num estado de espírito que o eu lírico descreve como sendo de ansiedade:

É dia. A dona da alcova
Já está de pé: e, ansiosa,
Porque mau sonho remove,
Vai ver a rosa.

O caráter erótico do poema se destaca quando relacionamos seu enredo com o motivo da virgem adormecida, embora o tratamento “dona” indique uma mulher casada ou viúva. As formigas fazem as vezes do *voyeur* invasor, mas, no caso, elas não estão interessadas apenas em observar; elas querem possuir a rosa, que, por deslocamento, representam os lábios de Dona Estela. Há um paralelo com “Sempre eu”, do primeiro livro de Raimundo Correia, em que o adolescente tímido aproveita-se do sono de sua amada para furtar-lhe um beijo. Mas, em Correia, a donzela desperta imaginando tratar-se de um beijo materno; no poema de Oliveira, por sua vez, a mulher acorda tomada por um mal-estar, como se pressentisse devassada sua intimidade. Em “Sempre eu”, o beijo do eu lírico é “ardente e terno”, já em “As três formigas”, os insetos refestelam-se na rosa de Dona Estela. Enquanto, no primeiro poema, temos um ato de indiscrição, no segundo, a situação ganha os contornos de um abuso sexual, aparentemente vivenciado durante o sonho. Sob esse ponto de vista, a ambiguidade do termo “lábios” faz todo o sentido, remetendo-se tanto à boca quanto ao órgão sexual feminino; a rosa, portanto, com seu “encarnado lascivo”, pode ser um substituto da genitália de Dona Estela⁸.

⁸ “As três formigas” possui elementos em comum com o famoso poema de William Blake, “The sick rose”, no qual um “invisible worm” faz uma rosa doentia de leito. BLAKE, William. *The selected poems*. Seleção Bruce Woodcock. Londres: Wordsworth Editions, 2000, p. 83. Para Camille Paglia, tal poema expressa uma ansiedade em relação à autossuficiência sexual (masturbação) da mulher, sendo que a rosa representaria a genitália feminina. PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 260-3.

Uma maneira grosseira de interpretar o quadro seria supor que Dona Estela foi bolinada enquanto dormia ou que as formigas, em vez de se dirigirem à rosa, dirigiram-se na verdade à vagina dela, mas os elementos do texto não permitem ir tão longe. O que parece é que as formigas na rosa encenam, numa representação simbólica (porém traduzido em termos objetivos, como numa alegoria), o pesadelo que aflige a figura feminina. Provavelmente, ela sonha que está sendo violentada, como acontece num outro poema do livro anterior, intitulado “O sonho de Berta” e que também conta com um inseto, desta vez um besouro. Qual o propósito, no entanto, desse complicado paralelismo entre o pesadelo de Dona Estela e a história das três formigas? Por meio dele, o poeta dá forma, no plano simbólico, a uma fantasia de abuso sexual que está recalcada na cena romântica da virgem adormecida. Entretanto, essa fantasia, elaborada em diferentes instâncias (primeiro como sonho de Dona Estela, depois como projeção objetiva e cifrada deste), está tão deslocada de seu conteúdo original que pode ser sutilmente fruída, até mesmo inconscientemente. Assim, as formigas dão vazão aos desejos da perspectiva autoral e dos leitores que com ela se identificam — desejos de romper o círculo da privacidade feminina e desfrutar de seu corpo, mas ainda no âmbito da timidez, pois o que se anseia é tomar a mulher adormecida, incapaz de repelir (ou pior: retribuir) as carícias do amante.

Nos três poemas aqui analisados, constatamos como, na poesia de Alberto de Oliveira, imagens inocentes podem conter uma camada de sentido oculta, de conteúdo lascivo. Tal ambivalência do discurso poético, repleta de conotações sexuais, caracteriza o erotismo sonso do autor. Como se não bastasse, esse tipo de erotismo aparece constantemente relacionado a temas e motivos de abordagem arriscada, como no caso de “Ângela” — com sua ambientação religiosa — e “As três formigas”, que possui alguns elementos de fábula.

A orgia universal

Uma das características mais evidentes da poesia de Alberto de Oliveira é o modo como, nela, os objetos e os elementos da natureza são humanizados. Porém, não se trata meramente do emprego da prosopopeia, definida como “figura da retórica que consiste em atribuir vida, ou qualidades humanas, a seres inanimados, irracionais, ausentes, mortos ou abstratos”⁹. Em Oliveira, as coisas não apenas ganham movimento e desempenham ações como se fossem

⁹ Cf. o verbete *prosopopeia*. In: MOISÉS, Massuad. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 385.

animadas, como também apresentam vida interior, sentindo, pensando e falando, conforme observa Medeiros e Albuquerque: “Ele [Alberto de Oliveira] não se contenta em nos dizer, resumidamente, como pensam as coisas. Ele as ouve falar, coloca gramaticalmente os dois pontos, assenta as aspas e dá-nos, então, a transcrição literal, palavra por palavra, do que disse cada objeto”¹⁰. Odylo Costa, a partir disso, identifica um “panteísmo” na poesia do autor, que não é de natureza “mística”, mas “animista”, e no qual “a natureza vai criando alma”¹¹.

No poema “Alcova deserta”, vimos que os objetos do quarto de Ema lamentam a ausência de sua dona, assim como, em “Nova Diana”, o bosque celebra a nudez de Laura e, por meio dos seres que o integram, apresenta-se como seu amante. Neste último caso, percebe-se Oliveira atribuindo desejo e até mesmo prazer sexual às coisas. O mesmo acontece em “Beija-flores” (poema de *Meridionais*), quando se descreve a reação de uma orquídea diante de um beija-flor:

Ah! como a orquídea estremece
Ao ver que um deles, mais vivo,
Até seu gérmen lascivo
Mergulha, interna-se, desce...

Também em *Meridionais*, temos no poema “Raios dourados”:

(...)
A palmeira segreda...
E ao vento, em brando anseio,
Abre a espata de seda,
Como uma virgem descobrindo o seio.

Tal característica foi percebida muito cedo na fortuna crítica sobre Alberto de Oliveira. Já em 1894, no prefácio de *Versos e rimas*, Araripe Júnior — que assinala, na poesia do autor, uma “ternura, unida ao mais vivo entusiasmo erótico”¹² — menciona um “fetichismo erótico”, que se revelaria num poema como “A camisa de Olga”¹³:

¹⁰ MEDEIROS-E-ALBUQUERQUE *apud* COSTA, Odylo. “Alberto de Oliveira”. In: OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas — vol. III*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, p. XVIII.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. XVI.

¹² ARARIPE-JR., T. A. “Entusiasmo e ternura”. In: OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas — vol. I*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, p. 217.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 219.

Deixa cuidadosa mão que a ensaboara
 De Olga a camisa ao sol, rendada e clara,
 Clara de modo tal que o vento em breve
 De longe a vê, de longe corre e, ansioso,
 A beijá-la se atreve.

Dá-me teu cheiro, linho delicioso!
 — Diz, e dizendo fortemente a aspira,
 Deixa envolver-me inteiro
 Na cava do decote, onde — que cheiro!
 Bate seu peito e virginal suspira.

Araripe Júnior assim comenta as duas estrofes: “(...) o poeta, em cuja pupila dançam a lágrima de prazer e a febre do desejo, não resiste à tentação de palpar os encantos femininos, e, na delicadeza de sua ternura mística, encarrega o vento desse início de profanação”¹⁴. Há, no poema, um jogo de deslocamentos por meio do qual a camisa, que guarda o perfume e as formas de Olga, substitui o corpo de sua dona, enquanto o vento coloca em prática os desejos do eu lírico. Eugênio Gomes, observando a frequência de tais deslocamentos na obra de Alberto de Oliveira, menciona a existência constante de um “agente intermediário” nos poemas do autor, “a quem o observador [eu lírico] atribui as sensações que a cena despertava em si mesmo”¹⁵. Em relação a isso, o crítico também aponta um “panteísmo” em Oliveira — assim como Odylo Costa —, que se manifesta na forma de um “antropomorfismo peculiar”¹⁶. É importante perceber que, apesar de tais subterfúgios, nem sempre o caráter indecoroso do poema passa despercebido, tanto que, em “A camisa de Olga”, às liberdades que o vento toma em relação à camisa segue-se uma recusa da parte desta...

Mas a camisa: larga-me! lhe fala,
 Retrai-se toda e a alma gemente exala:
 — Só, qual me vejo, dela assim vazia,
 O ímpeto brutal sofro a este vento;
 Se ela estivesse aqui neste momento
 E eu a vestisse, ele que não faria!

... e uma admoestação moral feita pelo próprio eu lírico ao vento:

¹⁴ *Idem, ibidem*.

¹⁵ GOMES, Eugênio. “Alberto de Oliveira”. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 91.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 93.

Coube-me a vez de reparar o quanto
 Lúbrica a natureza a tudo empresta
 Esta força fatal que pode tanto
 E por beijos brutais se manifesta;

Coube-me a vez de vir notar, e triste,
 Que aquela mesma falta de respeito
 Que é nos homens um péssimo defeito,
 Também no vento muitas vezes existe...

A princípio, poderíamos ver um sinal de timidez nas assertivas do eu lírico, que se mostraria temeroso diante da perda das referências morais, como tantas vezes encontramos em Raimundo Correia (especificamente em “No banho”). Entretanto, ao censurar o vento, que expressa os desejos do próprio eu lírico, este pretende simplesmente isentar-se do que, na situação representada, é pura volúpia e fetichismo. Não há um medo genuíno aqui, apenas hipocrisia. Mais uma vez, o eu lírico dissimula seus desejos, fazendo-se de sonso. Percebe-se, em casos como este, uma tentativa de o eu lírico dissociar-se de seus desejos, colocando-se como um espectador neutro em relação às fantasias poeticamente configuradas. Não é por acaso que Ivan Junqueira enxerga no expediente da “transferência de libido”¹⁷, tão comum à obra de Oliveira, “um processo indireto mediante o qual o autor declina de assumir seus desejos”¹⁸. Além disso, na imagem do vento que apalpa a camisa contra a vontade desta, há um elemento de violência sexual, principalmente se levarmos em conta o jogo de deslocamentos no qual a camisa representa Olga, e o vento, o eu lírico. Estamos diante de uma fantasia de abuso, como tantas outras na poesia de Alberto de Oliveira, algumas das quais ainda teremos a oportunidade de analisar. Talvez este não seja um poema tão pueril quanto julgou Antonio Candido, que parece ter caído no truque do erotismo sonso do poeta, embora estivesse muito bem avisado sobre o amor sonso de Casimiro de Abreu¹⁹.

Outro poema interessante a ser levado em conta é “Cheiro de espádua”, da terceira série de *Poesias*, publicada em 1911:

¹⁷ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 290.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 288.

¹⁹ Antonio Candido se refere a um “dilaceramento estético entre rebuscamento e simplicidade” na obra de Alberto de Oliveira, “que degenera com frequência, de um lado, em pedantismo; de outro, na puerilidade de certos poemas, como, entre muitos, ‘A camisa de Olga’”. CANDIDO, Antonio. “No coração do silêncio”. In: *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1998, p. 63.

“Quando a valsa acabou, veio à janela,
Sentou-se. O leque abriu. Sorria e arfava,
Eu, viração da noite, a essa hora entrava
E estaquei, vendo-a decotada e bela.

Eram os ombros, era a espádua, aquela
Carne rosada um mimo! A arder na lava
De improvisa paixão, eu, que a beijava,
Hauri sequiosa toda a essência dela!

Deixei-a, porque a vi mais tarde, oh! ciúme!
Sair velada da mantilha. A esteira
Sigo, até que a perdi, de seu perfume.

E agora, que se foi, lembrando-a ainda,
Sinto que à luz do luar nas folhas, cheira
Este ar da noite àquela espádua linda!”

As aspas nos alertam que, desde o primeiro verso, estamos diante da voz da brisa noturna, da qual o eu lírico tenta se distanciar. O poema possui traços do sensualismo formal parnasiano (ao mencionar, no começo do segundo quarteto, a carne rosada da espádua), mas não se restringe a ele, pois a viração da noite, além de beijar as costas da figura feminina (sensação tátil), ainda lhe haure o perfume, dando ênfase ao sentido do olfato. Tal ousadia aparentemente só se torna possível operando o deslocamento dos desejos do eu lírico para um agente intermediário. Para Ivan Junqueira, o que temos neste soneto é “uma tentativa de imaterialização panteística agenciada pelo poeta, que a si próprio se furta, assumindo apenas intermediariamente, enquanto brisa noturna (...), a voluptuosa tangibilidade de seu sensualismo olfativo”²⁰.

Um poema bastante curioso de Oliveira no qual vemos o mesmo mecanismo em funcionamento é “Um átomo”, de *O livro de Ema*, contido na segunda série de *Poesias*. Nele, o eu lírico descreve toda a trajetória de um átomo de ferro, desde a terra onde teve origem, passando por vários seres dos quais fez parte (minerais, vegetais e animais), até chegar ao sangue de Ema. Vejamos um excerto:

Este, depois que a vida em seu mais rude aspecto
Animara — e à lembrança agora esse trajeto
Longo lhe vem — lhe apraz ora em teu corpo ardente,
Ó Ema, circular do sangue a corrente;

²⁰ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 288.

Ouve-o! é ele que, ao sol da mocidade, o poema
 Da saúde e do amor canta em teus lábios, Ema!
 Ouve-o! é ele que ao rosto essas vermelhas rosas,
 Tão vermelhas assim, te pôs e tão formosas!
 Ouve-o! é ele que pede, é ele que murmura:
 — “Deixa-me aqui viver, carne cheirosa e pura,
 Deixa-me aqui viver perpetuamente! a vida
 Só agora a compreendo aqui, carne querida!
 Ah! que fogo, ao correr-te os músculos, me inflama,
 Desta rede arterial embalada na trama!
 Que ânsia no colo teu, no cândido regaço,
 Que suave desmaiar, que amoroso cansaço!
 Que desejo, ao roçar dos seios teus pudicos
 Os marfíneos botões, os levantados bicos!”

Depois de atravessar os séculos, a apoteose da existência do átomo está em habitar a “carne cheirosa e pura” de Ema, mas, principalmente, em roçar seus mamilos, o que demonstra, mais uma vez, a preferência de Alberto de Oliveira por tal parte da anatomia feminina. Todo o longo começo do poema, que nos relata as múltiplas formas que o átomo ajudou a compor — e que lembra a poesia científica praticada no Brasil na passagem da década de 1870 para a de 1880 — possui como objetivo apresentar os seios de Ema como o ápice da Criação (ou da evolução, sob uma perspectiva científicista mais afeita ao espírito do poema). O átomo não apenas desfruta sensualmente do corpo de sua hospedeira, como lhe destina ardentes súplicas de amor, feito um amante nos braços de sua amada, mas o deslocamento do desejo erótico e do prazer sensual a um ser inanimado, assim como a longa introdução do poema, dão a este uma aparência mais decorosa, desviando o foco da leitura.

A partir de tais poemas, percebe-se que, para Alberto de Oliveira, a natureza é um tesouro de sensações sexuais que dimanam dos seres que a constituem. Esse caráter orgiástico que a realidade objetiva assume aparece da maneira mais clara possível no poema “Volúpia”, da segunda série de *Poesias*:

Não amo, eu só! meu Deus, em noite assim tão linda!
 Há poucos, antes da lua aparecer (e ainda
 Os vejo ao pé da serra, afastados dos campos,
 Fosforeando a bailar) eram os pirilampos,
 Gemas soltas do seu colar faiscante. E voavam,
 Voava. Seu facho errante era mais vivo. Amavam.
 Agora que este luar, como a alva flor do cacto,
 Desabrochou no céu, a espessura do mato,
 As árvores, o chão, os sítios mais secretos
 E ermos, valos, grotões, é tudo um chiar de insetos;
 Chiar? gemer, suspirar, amoroso reclamo,

Gritos, luta, prazer... Tudo ama. Eu só não amo!

O campo se converte num espaço em que, por todos os lados, ouvem-se os sons de prazer dos insetos, entregues ao jogo amoroso. O ar, impregnado de sexualidade, cria uma atmosfera noturna embriagante, na qual é atizado o “desejo ardente” do eu lírico:

Exalam murta e esponja o penetrante cheiro;
 Como um sonho nupcial, branca a flor do espinheiro
 Cai, entregando ao vento o delicado pólen;
 Bolem as águas, rindo à lua; as folhas bolem
 Amam. Tudo ama. Eu só, com meu desejo ardente,
 Sofro, não sei que espero. Eu não amo, eu somente!

Vai ficando evidente que o “amar” ao qual o eu lírico se refere, e do qual se vê privado, é menos o sentimento amoroso — o estar enamorado —, do que o ato amoroso em si, sexualmente falando. Em tal ambiente intoxicado de libido, o eu lírico testemunha um homem ser recebido pela mulher amada à janela, o que sugere um encontro sexual. Logo em seguida:

Depois... Noite cruel! Claro céu transparente!
 Fico a ver que tudo ama. E eu não amo eu somente!
 Ama este chão que piso, a árvore a que me encosto,
 Esta aragem sutil que vem roçar-me o rosto,
 Estas asas que no ar zumbem esta folhagem,
 As feras que no cio o seu antro selvagem
 Deixam por ver a luz que as magnetiza, os brancos
 Penhascais do deserto, o rio, a selva, os troncos,
 E os ninhos, e a ave, e a folha, e a flor, e o fruto, e o ramo...

Eu só não amo! eu só não amo! eu só não amo!

Perante os olhos e os demais sentidos do eu lírico, a noite se transforma numa orgia universal, da qual apenas ele está excluído. Todavia, levando em conta o caráter sonso do erotismo em Alberto de Oliveira, o poema permite outra leitura: ao dizer “Tudo ama. Eu só não amo!”, o eu lírico transfere toda a carga erótica para o mundo exterior, eximindo-se de qualquer impudência que seu discurso porventura contenha, quando, na verdade, talvez seja seu “desejo ardente”, projetado sobre a paisagem, que insufla as coisas de ânimo sexual. Assim, revela-se o artifício por meio do qual Oliveira quase sempre se acerca da temática erótica, delegando a sensualidade para seres não humanos, em relação aos quais o leitor geralmente não estabelece

empatia. Trata-se de uma nova forma de distanciamento, em que o erotismo se limita ao lúdico, à linguagem conotativa, de modo que, diante de qualquer componente sexual mais explícito, é possível afirmar tratar-se apenas de uma analogia com o universo da sexualidade humana; temos uma desmaterialização do sexo no âmbito do faz-de-conta.

Fábulas perversas

A sensualidade na poesia de Alberto de Oliveira manifesta-se prioritariamente de três maneiras. Na primeira delas, o poeta restringe-se às convenções do erotismo parnasiano, tais como o formalismo sensual, a doutrina do distanciamento e os expedientes de esfriamento e imobilidade da figura feminina, convertida em ou comparada a uma estátua; na segunda delas, há uma dissimulação das referências sexuais contidas no poema, que aparecem numa linguagem ambígua, repleta de duplos sentidos, o que tenho chamado de erotismo sonso; na terceira, verifica-se uma série de deslocamentos por meio dos quais os desejos do sujeito poético são projetados em seres não humanos, dotados de vida interior — trata-se do fenômeno da transferência da libido, apontado por Ivan Junqueira. Tanto no erotismo sonso quanto no processo de transferência, o que temos são estratégias de abordagem da temática erótica que têm por fundamento algum tipo de desvio, seja no âmbito da linguagem (no primeiro caso), seja no âmbito da representação mimética (no segundo caso). O autor de *Meridionais* procura manter-se dentro dos limites socialmente estabelecidos para o texto poético ou, então, tergiversa em relação à matéria sexual, empregando subterfúgios para trazê-la aos olhos do leitor. Em ambas as situações, há um reconhecimento dos códigos morais que influem sobre a literatura; um reconhecimento de natureza conformista, no que se refere ao convencionalismo parnasiano, e de natureza cínica, no que se refere às estratégias fundamentadas no desvio.

Marco Aurélio Mello Reis, seguido por Ivan Junqueira, traça um paralelo entre o erotismo na poesia de Alberto de Oliveira e o modo como a sensualidade se configura na prosa de Machado de Assis, conforme leitura de Augusto Meyer²¹. Em seu ensaio “Da sensualidade”, Meyer afirma: “Com Machado de Assis, entramos no regime das reticências e dos recalcamientos. (...) a sensualidade machadiana, aparentemente tão discreta, começa na penumbra dos seus segundos planos e vai dar numa sombra insondável. Recalcada e por isso

²¹ REIS, Marco Aurélio M. “Leitura de Alberto de Oliveira”. OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas* — vol. I. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, p. XX.

mesmo profunda, às vezes atinge o limite da morbidez”²². Junqueira, por seu lado, estende tal descrição à obra de Oliveira, assim dizendo: “(...) a libido do poeta, ao ser recalcada pelas imposições da censura ética operadas no nível do consciente, se exacerba muitas vezes a um delírio paroxístico que raia as fronteiras da morbidez”²³.

Premido pela moralidade do público, o poeta obedece aos interditos sobre a representação da sexualidade humana em sua manifestação mais aceitável segundo as normas dos discursos religioso e científico, ou seja: o intercurso, via órgãos genitais, entre homem e mulher. Para preservar aquilo o que a sociedade busca proteger nos limites da intimidade conjugal, emprestando-lhe um caráter sagrado, o poeta opera um desvio por meio do qual a libido assume novas formas, muitas delas estranhas à norma instituída — as *perversões*. Michel Foucault demonstra como a tentativa da medicina e das ciências sociais de estabelecerem o que poderia ser considerado o comportamento humano dito normal (ou natural) teve como consequência o alargamento dos domínios das práticas sexuais desviantes, jogando grande parte da experiência humana com o sexo nas trevas do aberrante e do escuso, e criando um verdadeiro catálogo de perversões (hoje chamadas de parafilias)²⁴. Proibida a representação das manifestações sexuais socialmente aceitáveis no âmbito da privacidade doméstica — mas que se tornam alvo de censura tão logo ganham publicidade —, resta ao escritor explorar o campo pantanoso das práticas e desejos ilícitos, muitas vezes afetando repugnância e reprovação, porém com indisfarçado fascínio. Alberto de Oliveira é mestre em lidar com esse tipo de matéria.

Como não pretendo me aprofundar em discussões do campo da psicologia, utilizo o termo “perversão” segundo uma definição clássica, que fortuitamente é contemporânea do alvo deste estudo. Em *Três ensaios sobre a sexualidade*, Sigmund Freud descreve perversão como qualquer impulso ou atividade que promove um desvio em relação ao “objeto sexual normal” — isto é, um indivíduo do sexo oposto, da mesma espécie e sexualmente amadurecido — ou ao “alvo sexual normal”, definido como “a união dos genitais no ato designado como coito, que

²² MEYER, Augusto. “Da sensualidade”. In: *Machado de Assis, 1935-1958*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008, p. 107.

²³ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 288.

²⁴ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 18ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988, pp. 41-57.

leva à descarga da tensão sexual e à extinção temporária da pulsão sexual”²⁵. Neste último caso, vários comportamentos tidos por desviantes podem fazer parte acessoriamente de um “processo sexual mais normal”, desde que a finalidade última do ato sexual seja atingida: o gozo por meio da “união dos genitais”. Tais comportamentos alcançam um estatuto patológico apenas quando se autonomizam dessa finalidade última, substituindo sistematicamente o coito. Portanto, o indivíduo considerado clinicamente pervertido é aquele que não consegue atingir a satisfação erótica senão por meio de seu impulso ou atividade desviante²⁶. Cabe ressaltar que não se trata aqui de diagnosticar Alberto de Oliveira como perverso, mas de investigar a perversão como uma estratégia para se configurar esteticamente os espectros da libido, promovendo um desvio em relação ao ato sexual em si, cuja representação é interdita seja externamente pelas restrições da moral pública, seja pela internalização destas à moralidade individual do autor.

I - Necrofilia

Começo a análise das perversões na poesia de Oliveira com a mais evidente delas: a atração por mulheres mortas, geralmente jovens e virgens. Antonio Candido, ao apontar os “desvios da norma” em nossa poesia não deixa de citar a *necrofilia* como um traço característico em Oliveira²⁷, aspecto já abordado pelo crítico em sua análise do poema “Fantástica”, de *Meridionais*²⁸. Não pretendendo ser exaustivo, segue uma lista de poemas que exploram essa temática: “A A. C.” (*Canções românticas*), “Fantástica” (*Meridionais*), “O interior da câmara” (*idem*), “Saudade da estátua” (*idem*), “No more” (*idem*), “Convalescença” (*idem*), “Mortos para sempre” (*Sonetos e poemas*), “Ementário” (*idem*), “Morta” (*Livro de Ema*), “Alvorada” (*idem*), “Última frase” (*idem*), “Estrada deserta” (*idem*), “Serenata no rio” (*idem*), “Noturno” (*idem*), “28 de abril” (*idem*), “Lucília Coesar” (*Alma livre*), “A que se foi” (*idem*), “Sob um salgueiro” (*idem*), “Praia longínqua” (*idem*), “Póstuma” (*Versos de saudade*), “Cousas passadas” (*idem*),

²⁵ FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a sexualidade”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — vol. VII*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 141.

²⁶ “O caso só se torna patológico quando o anseio pelo fetiche se fixa, indo além da condição mencionada [de estímulo ao coito], e se coloca no lugar do alvo sexual normal, e ainda, quando o fetiche se desprende de determinada pessoa e se torna o único objeto sexual”. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — vol. VII*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, p. 146.

²⁷ CANDIDO, Antonio. “Pomo do mal”. In: *O discurso e a cidade*. 3ª ed. Ouro sobre Azul: 2004, p. 223.

²⁸ *Idem*, 1998, pp. 54-67.

“Último olhar” (*idem*), isso só até que cheguemos a “Alcova deserta”, que foi nosso ponto de partida neste capítulo, mas a lista poderia continuar.

Vimos que o motivo da virgem morta tem sua origem no medo de amar romântico e encontra correspondência, no imaginário parnasiano, na figura da mulher-estátua. De modo geral, o interesse pelo cadáver feminino aparece na poesia de Oliveira sublimado em vários níveis, mas em dois poemas ele é mais perceptivelmente perverso: “Morta” e “Lucilia Coeser”. Começamos pelo segundo, no qual uma mosca recusa-se a corromper o corpo de Helena com seus ovos, eximindo-se de participar de seu processo de decomposição:

“— Morta beleza amada! eu, lucilia auri-negra,
Não vim espanejar as minhas asas toscas
Em teus restos mortais, para, consoante a regra
Desde que o sol é sol, seguida pelas moscas,

À flor de neve e luz dessa face marmórea,
Como póstuma afronta, os óvulos depor,
Cujas larvas depois — triste epílogo à história
De tua formosura! ir-te-iam decompor!

Operária da morte, é mister que eu deforme
E arruíne o que é sem vida — eterna lei mo ordena:
Mas teu longo dormir tranquilamente dorme!
Nem uma ponta de asa há de ofender-te, Helena!”

E a mosca, após confessar seu amor por Helena enquanto viva, continua o solilóquio:

“E hei de poluir agora essa alvura de neve,
E em meu ofício infame apressar o momento
Subterrâneo, em que pó tudo solver-se deve,
Como um archote em fumo ao lhe soprar o vento?

Não! Pese embora à lei que a toda criatura
Manda se altere a forma, ao desaparecer,
Virgem de qualquer verme, a tua formosura
Ao hipogeu da morte há de intacta descer.

Não! Se bem que na terra é força que eu deforme
E arruíne o que é sem vida — alto poder mo ordena,
O teu longo dormir tranquilamente dorme!
Nem uma ponta de asa há de ofender-te, Helena!”

No poema, percebe-se a evidente atenção dada ao processo de putrefação de Helena, ainda que mediante a negativa da mosca. Sendo que, logo nas primeiras estrofes, somos

informados de que um “tênue odor de decomposição” foi o que atraiu o inseto voador à câmara onde se encontra o belo cadáver. O substrato erótico da cena emerge com a analogia estabelecida entre o corpo ainda não corrompido e a condição da virgem (“Virgem de qualquer verme, a tua formosura/ Ao hipogeu da morte há de descer”). Nesse sentido, a mosca assume o papel do poeta tímido que se recusa a profanar a castidade de sua amada; Eros e Tânato se espelham. Outra vez mais, o eu lírico delega o sentimento amoroso a um elemento não humano — neste caso, um inseto —, de maneira que o teor necrófilo do poema se oculta sob a roupagem fabulosa tecida pelo autor. Por trás da máscara do necrófilo tímido, representado pela mosca, esconde-se o sorriso malicioso do necrófilo sonso, impresso na arquitetura formal por meio da qual se integram os componentes do poema.

Em “Morta”, por sua vez, o agente intermediário responsável por remeter-se à jovem morta (mais uma vez, chamada Ema, como em “Alcova deserta”) é a alma da própria finada, que paira sobre seu antigo corpo. A partir da terceira estrofe, essa alma assume o discurso:

— “Carne que tanto amei, doce prisão! — murmura,
Adeus! sozinha vou deixar-te em abandono.
Vinda é a hora fatal em que à serena altura
Sobe o espírito, e desse o corpo à sepultura
Onde há de apodrecer no derradeiro sono.

Inda um momento, e em seu subterrâneo escondrijo,
Onde a espreitar quem vem há séculos estão,
Os vermes sentirás, no insano regozijo,
Aos cardumes ferver sobre o teu peito rijo,
Da matéria operando a decomposição.”

Os vermes se regozijam sobre o peito da jovem morta, num farto banquete que, em algum sentido, poderia ser também uma orgia. Mais adiante, a alma descreve a maturação sexual de Ema:

“Era eu que ao pôr do sol, pelas tardes saudosas,
Fazia de teu seio a curva palpitar,
Eu te esculpi do flanco as linhas flexuosas
E às faces te acendi aquelas duas rosas,
Que ora ao frio da morte acabam de esmaiar.

(...)

Quinze anos era um dia a tua idade apenas,
Quando estremeces toda e sem que o saibas como!

Rasam-se os olhos d'água, arfam-te as mãos pequenas,
Corre-te um frio suor pelas curvas morenas
E o seio virginal incha à feição de um pomo...”

E, juntamente com o desenvolvimento das graças feminis, irrompia em Ema o desejo sexual:

“Era eu! Vinha dizer-te: — Ama! começa agora
A vida! ama e padece! a alma to ordena — e quer!
E amaste! E no teu sangue eu palpitei sonora,
Eu cantei, eu rugi! E foste desde ess’hora
A beleza sem par, a esplêndida mulher!

Como, depois que entrou no largo firmamento,
À nuvem que ficara um minuto em repouso,
Apraz subir mais alto, impelida do vento:
Tal, chegando a essa idade, um desejo violento
Tiveste de atingir toda a altura do gozo.”

Ema, impelida por sua própria alma, é tomada por um “desejo violento” que a fazia querer “atingir toda a altura gozo”, mas uma “lei” que é “contra a natureza” a impedia de realizar seus anelos; lei, diante da qual, a alma capitulava:

“Se então, da luz do Oriente à agonia da tarde,
Tu te estorceste em vão entre angústias mortais,
Se eu não te satisfiz a ânsia rebelde que arde,
É que por uma lei, — que eu respeitei covarde
E é contra a natureza, — era impossível mais!

E assim viste a morrer, virgem de humano tato,
Em arrancos de dor abafando o teu hino...
— Tal nasce ao pé da noite e à noite mesmo, intacto,
Murcha, unindo num feixe as pétalas, o cacto,
E a essência virginal entrega ao seu destino.”

Embora Ema morra virgem, não lhe é negado o desejo sexual; ela não ocupa uma “esfera apenas ligeiramente abaixo da perfeição angelical”, como pretendia o doutor Alcott a respeito das mulheres — Ema não é Ângela. Se a jovem não atende às solicitações que lhe faz a alma, é porque as imposições sociais lhe permitem o gozo somente após o casamento. Trata-se de uma ousadia e tanto, por isso tal declaração precisa ser colocada na boca de um agente intermediário: as normas que procuram restringir os prazeres sexuais aos limites do matrimônio

atentam contra a natureza e os anseios mais profundos dos indivíduos. O tom é de lamento, como o de um *carpe diem* retrospectivo que se cobre de ironia macabra: o corpo feminino que se manteve puro em breve se tornará pasto para o “regozijo insano” dos vermes. E essa ironia prossegue na estrofe seguinte, diante da amarga constatação:

“E ora... Mas com que fim dar a este corpo inerte
Tanto apreço?! Demais, ó carne, onde vivi,
Vais tomando outra cor, entras a desfazer-te,
E dói-me a confissão — já me repugna ver-te,
Cheiras mal, e é mister que eu me afaste daqui.”

O cadáver de Ema já entrou em estado de decomposição, e isso repugna a alma que, até pouco tempo, nele habitava. Estrofes atrás, essa alma relatava o florescer do corpo feminino, com todas as suas graças; agora, descreve o mesmo corpo começando a se desfazer. Tal mudança de registro acaba interferindo nos trechos mais sensuais do poema, contaminando-os com os miasmas da morte. Ema é um ser dotado de carnalidade — ela ama e deseja; assim sendo, também está sujeita ao apodrecimento. Em “Morta”, temos algo diferente do que ocorre em “Lucilia Coeser”, em que a mosca se recusa a conspurcar o corpo de Helena, que se mantém ainda belo. Aqui (e sobretudo na última estrofe citada), Alberto de Oliveira despe Ema e seu cadáver de qualquer aura, adentrando os domínios da pornografia, porém não de forma direta e realista, como em nossos baudelairianos, mas de forma sonsa e mais terrível. A repugnância da alma é mais um ingrediente para o gozo perverso, pois, como nos alerta Freud, as perversões mais assombrosas, como “lamber excrementos, abusar de cadáveres”, representam uma “superação de resistências (vergonha, asco, horror ou dor)”²⁹. O fato de o eu lírico não se envolver na situação representada e de a alma se abster, depois de um tempo, da contemplação do corpo em vias de se decompor não afasta do poema uma sombra pesada e sufocante, na qual se misturam asco e fascínio.

II – Sadismo sutil

Na análise de “As três formigas”, procurei demonstrar como as formigas sobre a rosa encenavam alegoricamente um sonho de abuso sexual que afligia Dona Estela durante o sono,

²⁹ FREUD, *op. cit.*, p. 152.

fazendo-a acordar sobressaltada; em “A camisa de Olga”, vimos o vento apalpar a dita camisa sem a permissão desta, que, por deslocamento, representava sua dona. Se na poesia realista as mulheres estavam sempre disponíveis ao apetite sexual do eu lírico, na poesia de Alberto de Oliveira parece existir um prazer sádico em forçar a figura feminina — como quer que ela se apresente (seja em forma humana, seja como coisa) —, vencendo-lhe a resistência moral e física, isto é, seduzindo-a ou a violando. Por exemplo, em “A janela e o sol”, de *Sonetos e poemas*:

— “Deixa-me entrar. — dizia o sol — suspende
A cortina, soabre-te! Preciso
O íris trêmulo ver que o sonho acende
Em seu sereno virginal sorriso.

Dá-me uma fresta só do paraíso
Vedado, se o ser nele inteiro ofende...
E eu, como o eunuco estúpido, indeciso,
Ver-lhe-ei o rosto que na sombra esplende.”

E, fechando-se mais, zelosa e firme,
Respondia a janela: “Tem-te, ousado!
Não te deixo passar! Eu, néscia, abrir-me!

E esta que dorme, sol, que não diria
Ao ver-te olhar por trás do cortinado,
E ao ver-se a um tempo desnuda e fria?! —”

Há dois enredos neste soneto. O mais convencional deles apela à cena da virgem adormecida: o sol, como um *voyeur* furtivo, pretende devassar o quarto da musa desnuda (literalmente nua), surpreendendo-lhe as formas durante o sono. O segundo, por sua vez, é o conflito entre o sol e a janela, no qual aquele investe sobre esta, tentando trespassá-la. As palavras do astro são repletas de malícia e parecem dirigidas a uma amante, numa espécie de convite sexual: “Deixa-me entrar”; “suspende a cortina” (que bem poderia ser uma saia); “soabre-te”. Mas a janela — que se fecha ainda mais, “zelosa e firme” — rechaça tal investida: “Não te deixo passar! Eu, néscia, abrir-me!”. Ela age como uma virgem ciosa de sua castidade. Ambos os enredos, que se sobrepõem, possuem teor erótico, mas o enredo que inclui o conflito entre a janela e o sol é de uma ousadia maior, alheia a qualquer timidez. O que seria do poema não fosse o pudor obstinado da janela? Entretanto, justamente porque mais ousado, tal enredo precisou ser apresentado de maneira sonsa, lançando-se mão do expediente da transferência da libido para seres inanimados, o que lhe empresta um quê de fábula, de “puerilidade”, como

Antonio Candido poderia apontar. Para Ivan Junqueira, por outro lado, o soneto apresenta uma “tentativa simbólica de estupro”; diz o crítico: “Incontido e cúpido, o sol (pênis) pede à janela (vagina) para entrar, chegando mesmo a implorar-lhe que suspenda a ‘cortina’ (as saias, claro está) e conceda-lhe uma ‘fresta só do Paraíso’”³⁰. Eu não iria tão longe, pois o sol não esboça qualquer reação violenta à negativa da janela, mas é inegável que parte da graça maliciosa (e perversa) do poema está em assistir ao sol tentando seduzir sua interlocutora e atentando contra sua firmeza moral. Não um estuprador, mas antes um sedutor — o sol é um Dom Juan fulgurante, cujo objetivo é induzir sua vítima à perdição.

Na poesia de Alberto de Oliveira, ocorre, com frequência, uma inversão do esquema da timidez. Nos poemas em que figura o *voyeur* tímido, o corpo feminino representa o perigo da ruptura com a ordem moral e, diante dele, o eu lírico recua ou se abstém, temeroso. Entretanto, em poemas como “A camisa de Olga” e “A janela e o sol”, o elemento feminino é quem resiste ao perigo representado pelo masculino, mas tudo relatado de maneira elíptica, enviesada. Manifesta-se, assim, um sadismo de natureza mais sutil do que aquele verificado na poesia realista, cuja origem, no entanto, pode estar no mesmo sistema ideológico formado pela mentalidade patriarcal. A mulher é convertida em objeto dos desejos masculinos, porém, ao mesmo tempo, espera-se dela que mantenha intactos os valores morais que a consagram como honesta e honrada. Por trás das fábulas de duplo sentido de Oliveira, encontramos fantasias de sedução e de violação da mulher que, afirmando seus valores contra a cupidez masculina, encarna o ideal social da santa-mãezinha e da sinhá virgem. Desse modo, compreende-se a feição cifrada que essas fantasias precisam assumir. A mulher apalpada e seduzida não é mais a socialmente desqualificada, a prostituta, a cortesã, mas aquela que se abriga sob o manto da moral vigente; a investida sexual, no caso, corresponde a uma verdadeira profanação. Podemos, agora, ouvir o riso perverso que permeia em surdina um poema como “Ângela”, em que uma figura que sintetiza as características angelicais que a moralidade burguesa e o catolicismo prescrevem ao sexo feminino acaba cedendo aos apelos da carne.

Num poema, ao menos, o sadismo sutil de Oliveira revela sua face explícita: “O sonho de Berta” (*Versos e rimas*), que narra a cena em que Berta prepara-se para dormir, mas é importunada por um besouro:

Soltando o cabelo de ouro
Ao deitar-se, ondeante e farto

³⁰ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 289.

Viu Berta lhe entra no quarto
Um besouro.

— Já agora, exclamara ela,
Não levanto, é capricho,
Para mostrar a este bicho
A janela;

Nem da toalha um açoite
Farei contra este besouro;
E sem mais, senhor agouro,
Boa noite!

Despiu-se. Cândida e lisa,
Quente inda de sua pele,
Tirou mesmo diante dele
A camisa.

Deitou-se. É um mimo de Berta
O corpo, que a vista inflama,
Assim como está na cama,
Descoberta.

Alberto de Oliveira aproveita-se novamente da tópica da virgem adormecida, introduzindo variações. Desta vez, no lugar do adolescente tímido, temos um impudente besouro, diante do qual a beldade não sente qualquer receio de se despir. Embora o eu lírico não se coloque em cena, podemos flagrar sua perspectiva voyeurística na “vista” que se “inflama” diante do corpo nu de Berta. O inseto, portanto, é apenas o agente intermediário ao qual o eu lírico delega seu desejo. A figura feminina vai adormecendo, mas a zoeira provocada pelas asas do besouro torna seu sono intranquilo, fazendo com que tenha um pesadelo:

O que Berta no seu sonho
Viu, ainda hoje, se o refere,
Negro horror à alma sugere,
De medonho.

Viu nos braços, feio e rudo,
Tomá-la, a que em vão se escapa,
Um vulto, de negra capa
De veludo.

E ao passo que a prende e a aperta
Contra o peito, lhe ouve: — Agora
Eis-te, enfim, como quem te adora,
Minha Berta!

E colar-lhe ao seio, abjetos,
Viu-lhe os bigodes compridos,

Muito duros, parecidos
Com uns espetos.

Ao pé deles, que afastava
Com as mãos ambas, como louca,
Um buraco feito boca
Resmungava.

Quis gritar, quis pela santa
Chamar a quem sempre reza;
Mas a voz ficou-lhe presa
Na garganta;

Quis fugir... Um movimento
Ao lasso corpo cativo
Imprimiu, rápido, vivo,
Num momento...

O teor do sonho é bastante óbvio e não requer decifração: trata-se de um estupro, ao qual, impotente, Berta se submete. O estuprador suga-lhe violentamente os seios e, numa atitude de escárnio, faz-lhe juras de amor. Ao despertar apavorada, Berta encontra o besouro morto em seus cabelos, deixando claro que o estuprador nada mais era do que a transposição, para o mundo onírico, do inseto rude e ruidoso que, na realidade empírica, debatia-se contra seu corpo. Tudo não passara de um sonho, como já sabíamos desde o princípio, mas nem por isso a descrição do estupro fez-se menos vívida em nossa mente. O processo aqui é inverso ao que acontece em “As três formigas”, pois, neste, o assalto das formigas à rosa é uma exteriorização do pesadelo que acomete Dona Estela, enquanto em “O sonho de Berta” é o besouro que se infiltra nos sonhos da mulher adormecida, convertendo-se numa figura sinistra vestida de negro e de bigodes pontiagudos. Enfim, em “O sonho de Berta”, a violência latente de poemas como “As três formigas”, “A camisa de Olga” e “A janela e o sol” vem à tona, fazendo soar nítida a nota de sadismo que percorre a obra de Alberto de Oliveira. Sob o aspecto de uma fábula, em que coisas e insetos falam e se comportam como seres humanos, esconde-se uma fantasia sádica que, no caso de “O sonho de Berta”, resolve-se em violência sexual pura e simples.

III – Zoofilia

Um aspecto que pode ter chamado atenção nas análises feitas é a representação de insetos em situações eróticas envolvendo o corpo feminino, como se vê simbolicamente com as formigas e a rosa de Dona Estela em “As três formigas” e, transposto para o mundo onírico,

o ataque do besouro contra Berta em “O sonho de Berta”. Nenhum desses poemas nos permite, de fato, falar em zoofilia, porém “O sonho de Titânia” (também de *Versos e rimas*) é mais direto a esse respeito. O poema é uma apropriação que Oliveira faz de um fragmento da trama de *A midsummer night's dream* de Shakespeare, no qual o elfo Puck, como uma desforra a Oberon contra Titânia, rainha das fadas, pinga nos olhos desta um filtro mágico que faz com que ela se apaixone pelo primeiro ser que visse ao acordar, no caso, um burro:

Titânia, a loura, acorda e, horror! da estranha planta
Graças ao suco estranho, ao poder que a quebranta,
Olha em roda e atro amor domina-a num momento,
Vendo perto a encará-la extático um jumento.
Beijos que ela lhe dá, num sôfrego carinho,
Flores de que lhe adorna o tímido focinho,
Confissões que lhe faz, amor que lhe murmura,
Os pelos a alisar-lhe à tesa orelha escura,
Tudo à verdade induz de que um momento chega
Em que ao monstro mais vil o ser melhor se entrega,
Para os olhos, mais tarde, ao que sonhou volvendo,
Lembrar com asco e espanto o pesadelo horrendo.

A partir do quinto verso (“Beijos que ela lhe dá...”), a narração ganha contornos eróticos, interrompidos nos últimos quatro versos, quando o eu lírico, num movimento que é comum na poesia parnasiana em geral e em específico em Alberto de Oliveira, procura tirar um ensinamento, uma moral da história do que foi narrado. Contudo, a suposta universalidade da lição é tão questionável (as pessoas melhores acabam se entregando aos seres mais vis), que percebemos tratar-se de uma débil justificativa para abordar uma temática considerada ignóbil. O motivo foi pinçado de uma peça de Shakespeare, portanto possui uma origem nobre, mas é significativo que justamente tal episódio tenha chamado a atenção do poeta brasileiro, o que combina com o caráter perverso difuso de sua obra. Além do mais, remetendo-se ao mundo fantástico de sonhos de uma obra que goza de grande prestígio cultural, Oliveira insere seu poema no âmbito do distanciamento, salvaguardando-se do juízo recriminatório de um provável leitor mais moralista.

Um baudelairiano enrustido

Analisando a obra de Alberto de Oliveira, do primeiro aos últimos livros, percebe-se que são vários os elementos românticos que sobrevivem em sua poesia. É o caso, por exemplo, das inúmeras variações que o poeta cria do motivo da virgem adormecida, além de sua verdadeira fixação por jovens mortas, que ultrapassa de longe o interesse que qualquer um de nossos românticos ou mesmo de nossos poetas realistas tenha manifestado sobre o tema. Além disso, é nítida a presença da timidez associada ao medo de amar, mesmo no quadro de um voyeurismo mais atrevido. Vejamos um soneto de *Alma em flor* (2ª série de *Poesias*), livro no qual o eu lírico narra, retrospectivamente, o despertar de sua sexualidade ao lado de Laura (aparentemente, uma prima mais velha) no final da pré-adolescência. No poema que o antecede, também um soneto, o eu lírico relata seu hábito de espiar a amada pela fechadura; agora, vejamos a recompensa pelos seus esforços:

Uma noite (Até ali nunca o proveito
Alcançara de a ver: a alcova escura
Mostravas sempre, bronca fechadura!)
Pé ante pé, à porta chego. Espreito.

Havia luz o olhar melhor ajeito.
Tenda piramidal, em toda a altura
Flácido escorre o cortinado. A alvura
Eis de seu leito. Mas vazio o leito!

Súbito um rugir seco a alcova corta;
Súbito e quase nua ela aparece...
Mal pude ver-lhe a saia em desalinho!

A luz se apaga. E o ouvido agora à porta,
Em vez dos olhos, farta-se e estremece
De a ouvir mexer-se entre os lençóis de linho.

A despeito da indiscrição que o soneto sugere, atente-se para o recato da linguagem utilizada (que deixa todo o trabalho de imaginar o corpo nu de Laura a cargo do leitor) e para o fato de que, ao longo dos vários poemas de *Alma em flor*, a maior ousadia que o eu lírico se permite é furtar um beijo de sua amada enquanto ela dorme sob uma árvore. Não fosse a ênfase dada aos aspectos objetivos da cena relatada, o soneto poderia ser um poema romântico, pois nele ainda encontramos uma nostalgia tipicamente casimiriana, assim como a exploração do imaginário erótico e amoroso relacionado à adolescência. O conjunto de *Alma em flor* pode ser integralmente lido pela chave do medo de amar, e isso porque estamos tratando de uma obra

concluída em 1900, ano em que Machado de Assis publica *Dom Casmurro* em livro. Quarenta e um anos já haviam se passado desde que *As primaveras* de Casimiro de Abreu vieram a lume.

Tenho me esforçado em demonstrar que a permanência de elementos da sensibilidade romântica na poesia parnasiana não se deve apenas à química das influências literárias, mas da sobrevivência de um substrato ideológico no qual valores da modernidade burguesa confluem com resquícios da mentalidade patriarcal brasileira, formada durante nosso processo de colonização. Em nosso parnasianismo, expressam-se formas do pensar e do sentir de um passado não tão distante, historicamente incrustadas na mentalidade do homem brasileiro. Quem sabe isso explique o caráter mais maleável de nosso parnasianismo em relação a seu modelo francês (e, porque mais flexível, talvez por isso mesmo mais duradouro).

Em Alberto de Oliveira, no entanto, existe uma procura sistemática de ir além dos lugares-comuns românticos e do convencionalismo parnasiano, mesmo que, muitas das vezes, partindo deles. É nesses casos que o autor opera seus desvios, numa tentativa de burlar os impedimentos que pesam sobre o tratamento literário da matéria sexual. Sem desconsiderar as reservas morais de seu público, o poeta dissimula a sensualidade de seus poemas, flertando perigosamente com a perversão e a pornografia. No erotismo de Alberto de Oliveira, nada é pornográfico, mas muita coisa o é — explico-me: a linguagem do poeta é sempre casta e, em sua obra, não há espaço para o obsceno; porém, desvendado o estrato simbólico de alguns de seus poemas, deparamos com um imaginário erótico diversificado e abrangente, que engloba temas e imagens ousados até mesmo para nossos realistas. Anteriormente, eu disse que não pretendia fazer nenhum diagnóstico sobre a pessoa de Alberto de Oliveira, mas arrisco um diagnóstico de sua persona literária: baudelairianismo enrustido (ou sonso). Não por acaso, Múcio Leão deixou registrado na entrevista de 1927 com o autor de *Meridionais*: “Alberto de Oliveira tem uma fascinação particular por Baudelaire, que foi a primeira influência literária que se fixou em sua inteligência. Foi nas *Flores do mal* que ele sentiu as primeiras emoções da beleza e compreendeu o divino milagre da poesia”³¹. No poema “Cadáver de Ébrio”, de *Versos e rimas*, o impacto causado sobre o autor pela leitura de *Les fleurs du mal* fica evidente:

Dentre os braços, que ao longe esguios se inteiriçam,
E as costelas, o mato em verdes hásteas sai;
Dois lírios, a seus pés num pouco d’água viçam;
Por seu ventre uma lesma arrastando-se vai.

³¹ OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas* — vol. III. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, p. 304.

Curva a cabeça, veem-se os olhos que a pupila
 Baça mostram, sem lume, estúpidos olhando;
 Deformou-se-lhe a boca, hirta avança a maxila,
 O queixo repuxando.

Uma abelha que voava, a errar de folha em folha,
 Sobre o lábio pousou-lhe e, num sutil rumor,
 Colheu ávida aos pés a derradeira bolha
 De um vômito, a supô-lo néctar de uma flor.

Dos ramos através filtra-se a luz radiante
 Do sol. Confuso e longo um burburinho soa:
 É das moscas o bando, o enxame sussurrante
 Que já vem, que revoa...

E, ressupina, ali, numa terra fecunda,
 De onde, fresca e vivaz, brota a vegetação,
 Tarda na fase extrema, aquela cousa imunda
 Vai pouco a pouco entrando em decomposição.

Antonio Candido menciona que, entre 1875 e 1885, dois autores disputavam a ascendência sobre os jovens poetas brasileiros: Baudelaire e Leconte de Lisle; os parnasianos tenderam para este, os realistas, para aquele. Candido: “[Leconte de Lisle] enveredou pela rejeição drástica dos temas contemporâneos, com o desejo de criar uma visão redentora do passado por meio de uma linguagem restauradora, que tencionava aproximar-se da antiga. Os seus seguidores não poderiam aceitar Baudelaire, que naquele tempo era sinônimo de revolta, niilismo, neurose e desmando sexual — alimentos fortes demais para nossos corretos parnasianos, que foram uns verdadeiros campeões de falsas ousadias”³². Candido se equivoca pelo menos em relação a Alberto de Oliveira; o poeta de “A camisa de Olga” foi, na verdade, um campeão de falsas platitudes. Ao que parece, sua poesia oferece-nos uma ponte entre a faceta mais convencional do parnasianismo e algumas inovações temáticas da obra baudelairiana, mas sempre de maneira elíptica, contornando o efeito de choque e sem manifestar qualquer anseio metafísico ou angústia existencial, nem mesmo qualquer traço de satanismo.

Embora as estruturas da sociedade brasileira se mantivessem intactas, o estilo de vida das classes privilegiadas, com a passagem do meio rural ao urbano, havia mudado bastante, gerando incertezas de ordem moral e social. Novos grupos emergiam e passavam a disputar espaço com as elites tradicionais, que eram a base de sustentação do regime monárquico. Com

³² CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 46.

o advento da República, as coisas não se tornaram mais tranquilas. A poesia de Alberto de Oliveira, arrastando consigo elementos românticos e, ao mesmo tempo, apontando dissimuladamente para o que de mais moderno se produzira até então em termos de lírica (tudo isso sob a capa de um parnasianismo meio rococó), é um bom indicador das contradições de sua época. No entanto, não podemos atribuir às perversões em Oliveira — mesma que elas de fato tenham sua origem na leitura de Baudelaire — um caráter moderno unívoco. Pelo contrário, no sadismo sutil de poemas como “As três formigas”, o que temos é manifestação de uma mentalidade patriarcal fortemente arraigada, que trabalha com a dualidade da mulher como objeto sexual e guardiã dos valores familiares, embora, em alguma medida, a agressividade contra a mulher ciosa de sua castidade possa ser entendida também como uma reação inconsciente contra uma moral repressora, encarnada pela figura feminina; uma ambivalência entre tantas outras.

É preciso destacar ainda que, a partir da segunda série de *Poesias* (constituída de textos escritos entre 1892 e 1903), há uma sensível e progressiva diminuição de poemas dedicados ao erotismo, ainda que não de maneira tão drástica quanto o que se verifica na obra de Raimundo Correia. São os três livros mais marcadamente parnasianos de Oliveira (*Meridionais*, *Sonetos e poemas* e *Versos e rimas*) que concentram grande parte de sua produção erótica, o que abarca o período entre 1878 (ano da publicação de *Canções românticas*) e 1894 (publicação do último dos três livros acima citados). Tais parâmetros cronológicos encaixam-se em minha hipótese de que, no período de consolidação do parnasianismo em nossa literatura, houve uma mudança no papel social do escritor na sociedade brasileira, exigindo-se uma respeitabilidade cada vez maior dos homens de letras, que se integravam a um projeto civilizacional que pretendia introduzir o Brasil no âmbito da modernidade burguesa.

Entre nossos parnasianos, Alberto de Oliveira é aquele que mais lança mão de subterfúgios para elaborar a matéria sexual, criando interessantes possibilidades para o imperativo visual que caracteriza sua escola literária. O autor de “As três formigas” faz ver escondendo, isto é, fornece descrições vívidas e detalhistas, que, no entanto, precisam ser consideradas sob um ponto de vista alegórico, que talvez tenha em Baudelaire seu modelo. Ao leitor cabe preencher as lacunas do texto com a própria malícia, do contrário, corre o risco de se perder nessa espécie de país das maravilhas que é o universo imagético de Oliveira, onde as coisas e os animais agem como seres humanos, de forma muito próxima ao que acontece nas fábulas infantis.

FRANCISCA JÚLIA

O travesti masoquista

Francisca Júlia merece destaque entre nossos poetas parnasianos. Além de ser a mulher que mais se destacou no período, seguida a certa distância por Júlia Cortines, a poetisa¹ de “A musa impassível” afirmou-se, nos dizeres de Péricles Eugênio da Silva Ramos, como “o mais característico dos poetas parnasianos do Brasil, pois só a sua poesia se adapta perfeitamente a todas as condições do parnasianismo francês”²; em outra ocasião, o mesmo crítico dissera: “(...) com efeito, [sua poesia] é plástica e sonora; a poetisa professou a arte pela arte, conheceu o *mot juste*, desejou a austeridade formal e sobretudo timbrou em ser impassível, coisa de que os outros parnasianos brasileiros não fizeram questão”³. Embora Francisca Júlia, em determinado momento de sua carreira, tenha se aproximado do simbolismo, deixando-nos poemas que eram mais devocionais do que propriamente espirituais — isto é, que manifestavam uma religiosidade epidérmica —, o que nos interessa aqui é a vertente de sua poesia que melhor se encaixa nos cânones parnasianos.

A princípio, pode parecer uma impropriedade falar de erotismo em Francisca Júlia, visto que a sensualidade em sua poesia é muito sublimada. Contudo, sob um olhar mais arguto, os elementos eróticos se revelam, assumindo uma feição muitas vezes perversa. Começemos a análise pelo soneto “Vênus”:

Branca e hercúlea, de pé, num bloco de Carrara,
Que lhe serve de trono, a formosa escultura,
Vênus, tímido o colo, em severa postura,
Com seus olhos de pedra o mundo inteiro encara.

Um sopro, um quê de vida o gênio lhe insuflara;
E impassível, de pé, mostra em toda a brancura,
Desde as linhas da face ao talhe da cintura,

¹ É comum, nos dias de hoje, a utilização do termo “poeta” para se referir às autoras de poesia, alegando-se que o termo “poetisa” ensejaria algum tipo de marginalização da produção feminina. Por outro lado, num momento em que a líder do Poder Executivo em nosso país insiste em ser chamada de “presidenta” (contra a resistência implicant de grande parte da imprensa), percebe-se que o emprego do termo em sua variante feminina pode representar uma afirmação do espaço das mulheres no campo literário e uma forma de não apagamento da diversidade no âmbito da linguagem.

² SILVA, Francisca Júlia da. *Poesias*. Organização Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961, p. 28.

³ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A renovação da poesia parnasiana”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil: era realista/era de transição*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 144.

A majestade real de uma beleza rara.

Vendo-a nessa postura e nesse nobre entono
De Minerva marcial que pelo gládio arranca,
Julgo vê-la descer lentamente do trono,

E, na mesma atitude a que a insolência a obriga,
Postar-se à minha frente, impassível e branca,
Na régia perfeição da formosura antiga.

A representação da deusa Vênus é um tema frequente em nosso parnasianismo, desde o motivo de seu nascimento (“Ouro sobre azul” e “Citera”, de Raimundo Correia; “Aparição nas águas” e os três sonetos de “Afrodite”, de Alberto de Oliveira), até o da contemplação de sua estátua (“Plena nudez” e “Versos a um artista”, de Raimundo Correia). O enfoque, nestes casos, é a sensualidade da deusa, ressaltando-se quase sempre sua nudez (a única exceção é o soneto “Citera”). Em Francisca Júlia, temos algo diverso. O esfriamento e a imobilidade são levados às últimas consequências, não apenas subtraindo da estátua qualquer conotação erótica, mas a convertendo numa figura austera, colossal e intimidadora. Apesar de sua “formosura”, suas formas são antes imponentes do que atraentes; despertam respeito e medo, e não desejo. Não há “túmido colo” e “talhe da cintura” — traços descritivos excessivamente sucintos — que consigam abrandar “olhos de pedra [que] o mundo inteiro [encaram]”.

O objetivo de Francisca Júlia não era compor um poema de teor erótico, e sim, obedecendo aos preceitos do parnasianismo francês, utilizar a figura de Vênus como um símbolo da impassibilidade, do distanciamento olímpico diante das paixões e do sofrimento humanos. O curioso, porém, é a escolha do tema: por que justamente a deusa do amor se, de amorosidade, tal estátua não guarda o menor resquício e se, pelo contrário, sua frieza é absoluta? A poetisa deliberadamente optou por representar uma Vênus destituída dos atributos com os quais a mitologia greco-latina e a arte ocidental a revestem. Tanto que, no primeiro terceto, a escultura assume as características de outra deusa, Minerva, evocada não em sua condição de deusa da sabedoria, mas da guerra, pois é qualificada como “marcial” e descrita empunhando seu gládio. Um ponto interessante é que, na mitologia, Minerva nasce já trajada de armadura da cabeça de seu pai, Zeus, que havia engolido Métis, sua mãe, ou seja: trata-se de um parto que exclui o fator materno e a circunstância da nudez. Não por acaso, Minerva é sempre figurada de armadura, ao contrário de Vênus, representada via de regra nua. Ainda por cima, a deusa da

guerra manteve-se virgem⁴. Sob muitos aspectos, Minerva pode ser considerada antípoda de Vênus.

Na imagem de Vênus, infiltra-se o caráter austero, casto e viril de Minerva, resultando numa entidade dessexualizada, um passo além da ambivalência observada por Affonso Romano de Sant’anna na figura feminina da poesia parnasiana — na qual se condensa a deusa do amor dos antigos e a Virgem Maria —, uma vez que não é possível reconhecer, nessa estátua, qualquer atributo materno. Enquanto os demais poetas parnasianos empregavam o expediente do esfriamento com alguma ambiguidade, abstraindo a carnalidade da mulher, mas cercando a matéria inanimada de conotações eróticas, Francisca Júlia elimina completamente o caráter sensual do formalismo de sua escola poética, convertendo frieza em frigidez. As principais figuras femininas na obra da poetisa são frígidas — indiferentes aos apelos da carne, contudo não apenas isso: impermeáveis, também, ao afeto; nada é capaz de comovê-las. A simples opção por representar a deusa Vênus nesses termos revela que há algo de mais profundo do que o mero anseio de tematizar a impassibilidade parnasiana.

Francisca Júlia apresenta, com sua estátua, a figura majestática de uma deusa desprovida dos atributos tradicionalmente relacionados ao sexo feminino, tais como a sensualidade da mulher sedutora, a fragilidade das virgens diáfanas ou a ternura materna. Nem Eva, nem Maria — essa Vênus escapa aos dois principais arquétipos femininos que alimentam o imaginário ocidental há quase dois milênios. Tendo considerado isso, um elemento trazido logo ao começo do poema ganha nova dimensão: no primeiro verso, Vênus é descrita como “branca e *hercúlea*”, remetendo ao herói que, entre os antigos, era o símbolo maior da força bruta: Herácles para os gregos, Hércules para os romanos. A deusa incorpora características masculinas, reforçando o aspecto viril que a comparação com Minerva, no primeiro terceto, sublinha. Estamos diante de um ser andrógino, cujos traços de feminilidade são muito tênues, quase indistintos.

Na versão original do soneto, publicada no jornal *A Semana* de 05 de maio de 1894, lia-se no primeiro verso “grave e branca”, o que fora alterado na primeira edição dos poemas de Francisca Júlia, *Mármore*s (1895). Há certamente uma motivação estilística para tal mudança: em “grave e branca”, temos apenas uma crase, na qual a conjunção *e* funde-se à vogal do final de “grave”; em “branca e *hercúlea*”, além da crase (*e* + *her-*), temos uma elisão, em que a última vogal de “branca” é absorvida pelo fonema resultante da crase. Uma das características do estilo

⁴ Cf. *Atena* (verbete). In: GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014, pp. 53-4.

de Francisca Júlia é o grande número de ligações rítmicas entre fonemas, de modo a aumentar a extensão do verso, sem, entretanto, alterar-lhe a métrica, gerando uma tensão interna que caracteriza um verso mais “duro”, isto é, mais condensado. Além disso, com “branca e hercúlea”, obtém-se a aliteração da consoante oclusiva [k], sendo a preferência por consoantes fortes outra peculiaridade do estilo da autora de “Vênus”. Entretanto, além dessas considerações de ordem estilística, percebe-se que essa Vênus máscula, virilizada por sua associação com Hércules, oferece uma imagem-síntese do imaginário temático da poesia de Francisca Júlia, com suas implicações diretas no estilo da poetisa. Em muitos sentidos, é possível perceber nos poemas da autora uma tentativa de apagamento de qualquer índice de feminilidade.

Uma sensualidade rarefeita

Dois sonetos de Francisca Júlia foram inspirados no tema do nascimento de Vênus, embora não se remetendo diretamente a ele: “Anfitrite” e “Rainhas das águas” (este último dedicado a Alberto de Oliveira, que, conforme vimos, tratou do tema em duas ocasiões). “Anfitrite”:

Louco, às doidas, roncando, em látegos, ufano,
O vento o seu furor colérico passeia...
Enruga e torce o manto à prateada areia
Da praia, zune no ar, encarapela o oceano.

A seus uivos, o mar chora o seu pranto insano,
Grita, ulula, revolto, e o largo dorso arqueia;
Perdida ao longe, como um pássaro que anseia,
Alva e esguia, uma nau avança a todo o pano.

Sossega o vento; cala o oceano a sua mágoa;
Surge, esplêndida e vem, envolta em áurea bruma,
Anfitrite; e, a sorrir, nadando à tona d'água,

Lá vai... mostrando à luz suas formas redondas,
Sua clara nudez salpicada de espuma,
Deslizando no glauco amículo das ondas.

O soneto é construído tendo como base o contraste. Nos quartetos, apresenta-se uma paisagem marítima turbulenta, na qual o vento furioso revolve as águas do oceano, colocando em perigo uma frágil embarcação; nos tercetos, o vento e o oceano se acalmam diante de

Anfitrite, que surge na última estrofe no esplendor de uma “clara nudez salpicada de espuma”, expondo suas “formas redondas” (no que se verifica a obediência aos princípios do formalismo sensual parnasiano). Embora tal nudez, descrita de maneira concisa, apareça confinada aos três versos finais do soneto, não é exagero dizer que esta passagem faz de “Anfitrite” o mais erótico (ou, pelo menos, o mais francamente erótico) dos poemas de Francisca Júlia, o que diz muito sobre a sensualidade na obra de tal poetisa. Enquanto poetas como Raimundo Correia e Alberto de Oliveira (antes de cederem às imposições sociais da respeitabilidade) assumiam a nudez de suas beldades marinhas como assunto dileto, dando destaque às formas e graças do corpo feminino, Francisca Júlia, como quem apenas cumpre a tabela das convenções temáticas parnasianas, concede-nos a nudez de sua Anfitrite em apenas três versos. A maior parte do poema ocupa-se da criação de um belo quadro em movimento, obtido por meio da hipotipose (a despeito da temática classicista, as paisagens de Francisca Júlia lembram muito as estampas dos mestres japoneses do período Edo, como Katsushika Hokushai, que causaram grande impressão entre os artistas europeus na segunda metade do século XIX). Agora, vejamos “Rainha das águas”:

Mar fora, a rir, da boca o fúlgido tesouro
Mostrando, e sacudindo a farta cabeleira,
Corta a planura ao mar, que se desdobra inteira
Numa varina azul orladurada de ouro.

Rema, à popa, um tritão de escâneo dorso louro;
Vão à frente os delfins; e, marchando em fileira,
Das ondas a seguir a luminosa esteira,
Vão cantando, a compasso, as piérides em coro.

Crespas, cantando em torno, as vagas, em surdina,
Lambem de popa à proa o casco da varina
Que prossegue, mar fora, a infinda rota, ufana...

E, no alto, o louro sol, que assoma, entre desmaios,
Saúda esse outro sol de coruscantes raios
Que orna a cabeça real da bela soberana.

Neste soneto, a nudez da figura feminina e seu corpo foram completamente elididos pela paisagem marítima. Da “bela soberana” que dá título ao poema, revelam-se apenas dois traços: o “fúlgido tesouro” da boca e o “outro sol de coruscantes raios” sobre sua “cabeça real”, respectivamente no primeiro e nos décimo terceiro e décimo quarto versos — ou seja: está-se falando dos dentes (sorriso) e dos cabelos dela. “Rainha das águas” está a léguas de distância

do formalismo sensual dos poemas de Alberto de Oliveira que, a julgar pela dedicatória do soneto, serviram de inspiração a Francisca Júlia. A poetisa, mais uma vez, apropria-se de um tema corrente na vertente erótica da poesia parnasiana, esvaziando-o de toda a sensualidade, tal qual verificamos em “Vênus”.

Outros dois poemas que tratam da nudez feminina são “A Ondina” e “Dança de centauras”, nos quais se percebe que a sexualidade, quando se evidencia na poesia de Francisca Júlia, adquire uma feição ameaçadora. Leiamos o primeiro:

Rente ao mar, que soluça e lambe a praia, a Ondina,
Solto, às brisas da noite, o áureo cabelo, nua,
Pela praia passeia. A opálca neblina
Tem reflexos de prata à refração da lua.

Uma velha goleta encalhada, a bolina
Rota, pompeia no ar a vela, que flutua.
E, de onda em onda, o mar, soluçando em surdina,
Empola-se espumante, à praia vem, recua...

E, surdindo da treva, um monstro negro, fito
O olhar na Ondina, avança, embargando-lhe o passo...
Ela tenta fugir, sufoca o choro, o grito...

Mas o mar, que, espreitando-a, as ondas avoluma,
Roja-se aos pés da Ondina e esconde-a no regaço,
Envolvendo-lhe o corpo em turbilhões de espuma.

O primeiro quarteto instaura uma atmosfera de sensualidade: temos o mar que “soluça e lambe” a praia (imagem eroticamente sugestiva), enquanto a Ondina caminha nua pela areia; na próxima estrofe, vê-se mais um quadro marítimo, outro de muitos que podem ser encontrados na obra de Francisca Júlia. Eis que, no primeiro terceto, surge um “monstro negro” que agarra a beldade nua e tenta submetê-la sexualmente, mas seu propósito é frustrado pelo mar que, na última estrofe, resgata a Ondina dos braços do agressor. Em “Aspásia”, de Raimundo Correia, também deparamos com uma potencial situação de violência, contudo, no poema de Correia, a perseguição que o sátiro empreende é apenas um elemento secundário da composição, que gira de fato em torno da nudez feminina, constituindo um episódio de voyeurismo; o “rapto”, portanto, é apenas uma convenção temática, da qual o poeta se desobriga rapidamente, sem qualquer tipo de consideração moral. Em “A Ondina”, ao contrário, a tentativa de estupro é o assunto principal, embora tratado com a devida precaução, por meio do uso do distanciamento, que insere a história no universo do maravilhoso mitológico. Apenas em “O sonho de Berta”,

de Alberto de Oliveira, tal assunto foi abordado mais diretamente, com o provável intuito de suscitar gozo perverso.

Outra diferença a ser levada em conta é que, em “Aspásia” (e, de certo modo, também em “O leque”, de Alberto de Oliveira), a violência sexual fica no campo da iminência, isto é, não realizada, mas dada virtualmente como certa; ela está implícita na suspensão da ação, pois, uma vez que a narração foi interrompida em seu momento crítico, o que se conclui é que a narrativa há de seguir normalmente conforme o motivo clássico. Em Francisca Júlia, no entanto, temos um desenlace favorável à figura feminina, que encontra abrigo nas águas do mar. Embora a poetisa procure elidir de sua obra traços de sua condição de mulher, é lícito supor que, devido a seu sexo, ela fosse mais sensível ao tema do estupro que seus colegas parnasianos.

Percebe-se, em “A Ondina”, que o desejo — uma prerrogativa exclusivamente masculina em Francisca Júlia — é uma força que ameaça a integridade da mulher. Passemos, então, a “Dança de centauras”, soneto livremente inspirado em “Fuite de centaures”, de José Maria de Heredia:

Patas dianteiras no ar, bocas livres dos freios,
Nuas, em grita, em ludo, entrecruzando as lanças,
Ei-las, garbosas vêm, na evolução das danças
Rudes, pompeando à luz a brancura dos seios.

A noite escuta, fulge o luar, gemem as franças;
Mil centauras a rir, em lutas e torneios,
Galopam livres, vão e vêm, os peitos cheios
De ar, o cabelo solto ao léu das auras mansas.

Empalidece o luar, a noite cai, madrugada...
A dança hípica para e logo atroa o espaço
O galope infernal das centauras em fuga:

É que, longe, ao clarão do luar que empalidece,
Enorme, aceso o olhar, bravo, do heroico braço
Pendente a clava argiva, Hércules aparece...

No poema, encontramos um numeroso bando de centauras envolvido em jogos de guerra. Com os seios nus “pompeando à luz” e os cabelos soltos ao vento, elas terçam armas, exibindo um aspecto viril e jovial. O teor erótico da nudez dessas criaturas mitológicas é quase nulo, pois o tom da cena é ao mesmo tempo lúdico e marcial — a nudez, aqui, exprime selvageria e liberdade, não sensualidade. Cria-se um universo feminino autônomo, que prescinde do elemento masculino, uma vez que as características deste foram absorvidas pelas

amazônicas figuras que povoam tal universo. Contudo, nos tercetos, a tropa se põe em debandada com a chegada de Hércules que, com seu “heroico braço”, empunha uma “clava argiva” (imagem de evidente conotação fálica). É como se o herói rompesse o círculo de uma feminilidade autocentrada, fazendo com que o contato com o sexo oposto, vindo suspender a cena de jogo, signifique uma promessa de aniquilamento — a introdução da presença masculina no poema desfaz a fantasia de um universo feminino autodeterminado. Além disso, o aparecimento de Hércules, repondo os lugares de gênero, promove uma sexualização da existência e susta o recato da nudez das centaúras, que é possível que fujam não apenas por medo de serem destruídas, mas também de vergonha diante do “aceso olhar” do herói.

Em “Vênus”, tal símbolo de uma masculinidade ameaçadora — Hércules —, é incorporado pela figura central do poema, concedendo a esta uma soberania insolente; na poesia de Francisca Júlia, a autonomia do elemento feminino realiza-se apenas com a extinção do sexo masculino mediante sua assimilação, o que é bastante significativo quando levamos em conta o lugar social das mulheres no Brasil do começo do século XX, conforme se verá mais adiante.

Com a análise dos quatro sonetos que compuseram esta seção, percebe-se o modo como Francisca Júlia atenua a sensualidade das convenções do erotismo parnasiano. Em primeiro lugar, há uma reelaboração de determinados temas, abstraindo deles sua dimensão sexual, como no caso das variações em torno do nascimento de Vênus (“Anfitrite” e “Rainha das águas”). Em segundo lugar, o formalismo sensual da poesia parnasiana é reduzido a um mínimo de elementos (o último terceto de “Anfitrite” e o primeiro quarteto de “A Ondina”), sendo bastante comum que tal princípio estético converta-se em puro formalismo, sem apelo sensual (é o caso da nudez das criaturas mitológicas em “Dança de centaúras”). Nada disso quer dizer que a poesia de Francisca Júlia não atenda aos pressupostos do imperativo visual parnasiano. O que ocorre é que tal imperativo sofre um deslocamento, afastando-se dos corpos humanos em direção ao ambiente (mas não como em Alberto de Oliveira, que projeta sobre seres inanimados os desejos do eu lírico). Em Francisca Júlia, a descrição do ambiente adquire com frequência autonomia em relação aos demais elementos do poema, não sendo incomum que as paisagens roubem a cena do assunto principal. Tal virtuosismo paisagístico da poetisa é, em muitos casos, uma forma de tergiversar sobre temas que tradicionalmente apresentam alguma carga erótica.

Géldas soberanas

Dos poemas de Francisca Júlia, provavelmente os mais conhecidos são os sonetos “Musa impassível” I e II. Assim como em “Vênus”, ambos apresentam uma figura feminina majestática, erigida em símbolo do ideal parnasiano da impassibilidade. Vejamos os dois quartetos do primeiro:

Musa! um gesto sequer de dor ou de sincero
Luto jamais te afeie o cândido semblante!
Diante de um Jó, conserva o mesmo orgulho; e diante
De um morto, o mesmo olhar e sobreceño austero.

Em teus olhos não quero a lágrima; não quero
Em tua boca o suave e idílico descante.
Celebra ora um fantasma anguiforme de Dante,
Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero.

A Musa, que é também a personificação dos princípios poéticos parnasianos em sua faceta mais ortodoxa, não deve perturbar-se diante do sofrimento humano, nem mesmo diante do maior dos miseráveis, representado pela personagem bíblica de Jó. Na França, o parnasianismo surgiu em meio a uma reação generalizada ao sentimentalismo romântico, configurando-se como uma poética voltada ao mundo objetivo, mas, além disso, o poeta parnasiano advogava um não envolvimento emocional do eu lírico com as situações representadas, assim como a manutenção de um mesmo tom equilibrado. Na segunda estrofe, há uma negação do lirismo (“[...] não quero/ Em tua boca o suave e idílico descante”), prescrevendo-se assuntos mais apropriados à épica (“Celebra ora um fantasma anguiforme de Dante,/ Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero”). O segundo soneto da série reforça essa lição:

Ó Musa, cujo olhar de pedra, que não chora,
Gela o sorriso ao lábio e às lágrimas estanca!
Dá-me que eu vá contigo, em liberdade franca
Por esse grande espaço onde o impassível mora.

Leva-me longe, ó Musa impassível e branca!
Longe, acima do mundo, imensidade em fora,
Onde, chamas lançando ao cortejo da aurora,
O áureo plaustro do sol nas nuvens solavanca.

Transporta-me de vez, numa ascensão ardente,
À deliciosa paz dos Olímpicos-Lares
Onde os Deuses pagãos vivem eternamente;

E onde, num longo olhar, eu possa ver contigo,

Passarem, através das brumas seculares,
Os Poetas e os Heróis do grande mundo antigo.

Os dois tercetos consistem numa profissão de fé na doutrina do distanciamento, aproximando a Musa Impassível de Francisca Júlia da “cogitabunda musa” de Raimundo Correia, em “Ode parnasiana”. O “grande mundo antigo”, especialmente em sua expressão na mitologia greco-latina e na literatura clássica, é matéria condizente com uma perspectiva poética que pretende se posicionar além das limitações humanas e das mesquinharias cotidianas. Todavia, não é apenas o caráter metalinguístico que nos interessa nestes dois sonetos. Em “Musa impassível” I e II, a figura feminina adquire características peculiares quando comparada ao imaginário sexual do restante da poesia parnasiana. Embora sua imagem tenha como base os atributos da mulher-estátua, como o expediente do esfriamento demonstra (“olhar de pedra”, “gela o sorriso ao lábio” etc.), ela não se presta ao olhar cúvido de um *voyeur* e sua imobilidade, mais do que um indício de indiferença em relação ao sexo, é um verdadeiro desafio (vide o aspecto marcial da estátua em “Vênus” — irmã gêmea da Musa Impassível —, com sua “atitude a que a insolência a obriga”).

Tanto a deusa Vênus do soneto homônimo quanto a Musa Impassível aproximam-se do tipo da mulher fatal: elas assumem caracteres e prerrogativas masculinas, invocando o espectro da fêmea castradora (de certa maneira, o mesmo pode ser dito em relação às monstruosas amazonas de “Dança de centauras”, desbaratadas pelo macho Hércules). Via de regra, a mulher fatal é aquela que, exercendo o poder na relação, rouba do homem seu papel ativo e o conduz à perdição moral, à catástrofe ou ao aniquilamento⁵. Tal poder, contudo, pode ser exercido de diferentes formas, incluindo meios diretos, como a sedução e a violência, e meios indiretos, como a indiferença e o desprezo. As gélidas soberanas da poesia de Francisca Júlia encaixam-se nesta última categoria: o fascínio aterrador que despertam vem de sua absoluta impassibilidade, da aura glacial condensada em torno delas. Outra variante desse tipo em Francisca Júlia, um exemplar mais mundano e carnal, é a figura feminina do soneto “Pérvida”, que renega o ex-amante, fingindo desconhecê-lo.

Olhando de perto essas figuras, verifica-se alguns traços ainda mais específicos: elas se assemelham ao tipo da mulher-carrasco na fantasia masoquista, cujas origens remontam à obra literária do escritor austríaco Leopold von Sacher-Masoch, autor de livros como *A Vênus das*

⁵ Cf. PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle: le romantisme noir*. Tradução Constance Thompson Pasquali. Paris: Denöel, 1998, pp. 163-244.

peles. Gilles Deleuze, em seu estudo sobre a perversão masoquista à luz da obra de Masoch — *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*⁶ —, delineia esse tipo. Logo de saída, Deleuze rejeita a ideia de uma complementaridade entre o sadismo e o masoquismo, ideia na qual a psicanálise e as correntes tradicionais da psicologia se fundamentam ao supor a existência do sadomasoquismo como uma síndrome em que há a reversibilidade entre os dois termos. Para o filósofo, as duas perversões são autônomas uma em relação à outra, constituindo, cada uma delas, um complexo de fantasias próprio⁷. Disso resulta que a mulher-carrasco do masoquismo não é de natureza sádica; a princípio, ela não obtém prazer em punir sua vítima⁸, tanto que ela precisa ser educada pelo masoquista para que consiga encarnar o ideal fantasístico que este persegue⁹. Assim, é significativo o modo imperativo com o qual o eu lírico se refere à Musa Impassível nos dois sonetos, moldando a imagem dela de acordo com o ideal da impassibilidade.

Na fantasia masoquista, a mulher-carrasco exerce o “fazer sofrer” sob uma “perspectiva exclusivamente masoquista”, distinta da que caracteriza a fantasia sádica¹⁰, e sua crueldade decorre de uma frieza obtida por meio de um processo de *denegação da sensualidade*¹¹. Denegação, em Freud — que é a acepção na qual Deleuze utiliza o termo —, é um processo no qual um determinado conteúdo psíquico recalcado assoma à consciência do sujeito, mas é imediatamente rechaçado¹²; o filósofo francês emprega tal termo referindo-se a uma “neutralização defensiva” de aspectos incômodos da experiência individual com o mundo, que abre espaço a uma suspensão do real em detrimento do ideal, isto é, da fantasia¹³. Tenho apontado, na poesia de Francisca Júlia, um alto grau de sublimação erótica e o apagamento de índices que remetem à sexualidade, o que pode ser verificado na abordagem de temas que integram o repertório convencional do erotismo em sua época; não me parece, portanto,

⁶ DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

⁷ *Idem, ibidem*, pp. 37-47.

⁸ Em *A pescadora de almas*, a heroína Dragomira responde ao cruel Boguslav Soltyk, que a tomava por igualmente cruel: “Você causa o sofrimento por crueldade, enquanto eu castigo e mato em nome de Deus, sem piedade, mas sem ódio”. MASOCH *apud* DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 42.

⁹ “O masoquista precisa formar a mulher déspota. Precisa persuadi-la, fazê-la ‘assinar’ [o contrato entre dominador e submisso]. Ele é essencialmente educador. E corre os riscos de fracasso inerentes à tarefa pedagógica”. *Idem, ibidem*, p. 23.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 43.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 53.

¹² Cf. FREUD, Sigmund. “A negativa”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* — vol. XIX. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 267-71.

¹³ DELEUZE, *op. cit.*, pp. 33.

exagerado afirmar que há, em tal poesia, uma denegação da sensualidade, que encontra no ideal da impassibilidade uma síntese estético-simbólica.

No caso da obra de Masoch, a denegação da sensualidade tem como objetivo alcançar uma “sentimentalidade suprassensual”, na qual a sublimidade dos afetos não seja corrompida pelos impulsos sexuais; dessa maneira, a violência punitiva atua no sentido de uma expiação do desejo, fazendo a vítima ascender à altura de seu ideal, que corresponde a um amor totalmente espiritualizado (desencadeando, porém, satisfação erótica no processo)¹⁴. Pode-se então dizer que o masoquismo, conforme descrito por Deleuze, consiste numa variante extrema e perversa do medo de amar que constamos originalmente no romantismo. Não é por acaso que, do ponto de vista de um erotismo mais explícito, a obra de Masoch é de um recato irretorquível, não apresentando qualquer traço de obscenidade. Para que a mulher-carrasco desempenhe sua função, é preciso que ela abdique de toda a sensualidade e atinja uma frieza glacial, uma indiferença absoluta em relação ao sofrimento de sua vítima, passando a coincidir com o ideal feminino que habita a fantasia desta. Nos poemas “Musa impassível” I e II e em “Vênus”, temos justamente a projeção de tal ideal feminino.

O cerne da literatura de Masoch é o processo psicológico da denegação — “(...) o processo de denegação masoquista vai tão longe que afeta o prazer sexual enquanto tal: protelado ao máximo, o prazer implica uma denegação que permite ao masoquista, no momento mesmo do seu gozo, denegar-lhe a realidade para se identificar com o ‘novo homem sem sexualidade’” —, o que se manifesta formalmente na técnica do suspense: “Nos romances de Masoch, tudo culmina no suspense. Não é exagero dizer que ele introduziu no romance a arte do suspense como força motriz em estado puro: não apenas porque os ritos masoquistas de suplício e de sofrimento implicam verdadeiras suspensões físicas (o herói é dependurado, crucificado, suspenso), *mas porque a mulher-carrasco assume poses estáticas que a identificam com uma estátua*, um retrato ou uma foto”¹⁵ (grifo meu). A tópica da mulher-estátua — que depende dos expedientes de esfriamento e imobilidade — revela-nos aqui uma nova dimensão: a Vênus de Francisca Júlia, na qual uma feminilidade denegada ganha forma sensível, representa um desejo paralisado, petrificado, suspenso no tempo e no espaço.

Outra questão levantada por Deleuze é que o masoquista denega não apenas a sensualidade, mas a realidade em si mesma, em nome de um idealismo totalizante: “Não se

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 53.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 35.

trata então de negar o mundo ou de destruí-lo, tampouco de idealizá-lo; trata-se de denegá-lo, mantê-lo em suspenso pela denegação, para se abrir a um ideal, por sua vez suspenso na fantasia. Contesta-se a fundamentação do real para fazer surgir um puro ideal (...)”¹⁶. Outra não é o anseio que o eu lírico de “Musa impassível II” expressa à entidade à qual se dirige: “Transporta-me de vez, numa *ascensão* ardente,/ À deliciosa paz dos Olímpicos-Lares/ Onde os Deuses pagãos vivem eternamente”; ele quer ser “suspenso” da realidade ordinária (“transportado”) às alturas de um ideal estético e ideológico representado pelo universo da mitologia e da literatura clássicas.

Deleuze ainda contesta a teoria psicanalítica no ponto em que ela enxerga o masoquismo como um direcionamento dos impulsos agressivos do indivíduo contra o próprio eu, motivado pelo sentimento de culpa, instaurando uma fantasia em que o sujeito é castigado pelo próprio pai, o qual a mente, para fugir às implicações homoeróticas, converte numa imagem feminina (materna) por meio do processo psíquico de deslocamento¹⁷. Para o filósofo, o masoquista desejaria habitar uma ordem simbólica em que todas as atribuições e atributos paternos foram absorvidos pela imagem de uma mãe relacionada à fase oral do desenvolvimento infantil, responsável pela nutrição da criança e vista por esta como senhora da vida e da morte¹⁸. Ao mesmo tempo detentora do falo (isto é, plena, autossuficiente) e do poder sobre a vida, o ideal feminino no masoquismo torna-se uma figura onipotente e superdimensionada. O que assistiríamos então na fantasia masoquista não é ao espancamento do eu por um pai travestido, e sim o aniquilamento simbólico da figura paterna: “Não seria precisamente a imagem do pai, nele [no indivíduo masoquista], que é miniaturizada, espancada, ridicularizada e humilhada? Não seria a semelhança com o pai que ele expia, a semelhança do pai? Não seria, o pai humilhado, a fórmula do masoquismo? Se assim o for, o pai seria antes o espancado do que o espancador...”¹⁹.

As gélidas soberanas de Francisca Júlia são altivas ao ponto da insolência porque incorporam as características do sexo masculino. Aos olhos delas, tanto o monstro negro (espectro torvo de uma sexualidade ameaçadora) quanto o temível Hércules convertem-se num

¹⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 58.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 61. É preciso destacar que, para Deleuze, a imagem da mãe oral no masoquismo é sobreterminada, pois incorpora as características da mãe uterina e da mãe genital. É por conta de tal caráter compósito que ela consegue substituir a figura paterna como elemento instaurador da ordem simbólica na psique do masoquista.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 61.

desgraçado Jó. Sob muitos aspectos, tais figuras remetem não exatamente às heroínas das histórias de Sacher-Masoch, mas ao ideal feminino por trás delas. Tal ideal nada tem a ver com a Mater Gloriosa que, no *Fausto* de Goethe, encarna o princípio do Eterno Feminino e é elevada à alegoria da misericórdia divina; pelo contrário, em Masoch, a mulher ideal é uma mãe gélida e cruel, como o seria a própria natureza²⁰. Num de seus sonetos, cujo título é “Natureza”, Francisca Júlia expressa uma concepção muito semelhante do mundo natural:

Um contínuo voejar de moscas e de abelhas
 Agita os ares de um rumor de asas medrosas;
 A Natureza ri pelas bocas vermelhas
 Tanto das flores más como das boas rosas.

Por contraste, hás de ouvir em noites tenebrosas
 O grito dos chacais e o pranto das ovelhas;
 Brados de desespero e frases amorosas
 Pronunciadas, a medo, à concha das orelhas...

Ó Natureza, ó Mãe pérfida! tu, que crias,
 Na longa sucessão das noites e dos dias,
 Tanto aborto, que se transforma e se renova,

Quando meu pobre corpo estiver sepultado,
 Mãe! transforma-o também num chorão recurvado
 Para dar sombra fresca à minha própria cova.

A Natureza, essa “Mãe pérfida”, é indiferente à sorte de seus filhos. Ela se expressa tanto por “flores más” quanto por “boas rosas” e estende, indistintamente, “noites tenebrosas” sobre o chagal e a ovelha, dando azo a “brados de desespero” e “frases amorosas”. De seu seio, irrompem abortos, rapidamente reaproveitados na criação de novas formas de vida; o ciclo vital continua sua implacável marcha a despeito dos destinos individuais, de modo que, ao eu lírico, resta apenas desejar ser convertido num “chorão recurvado” sobre a própria sepultura, pois nada mais se pode pedir a tal mãe, tão severa. A Natureza também é uma soberana impassível e toda poderosa, assim como a Musa e Vênus. Outra figura feminina que pode ser colocada em tal galeria é a “clara rainha” de “O mergulhador”, poema escrito tendo como base uma “ideia de Murger” (de Henri Murger, poeta e romancista francês). No poema, o poeta, disposto a atender

²⁰ “‘Ao luar’ [conto de Masoch], enfim, entrega-nos o segredo da natureza: a própria natureza é fria, maternal e severa. É essa a trindade do sonho masoquista: frio-maternal-severo, gélido-sentimental-cruel”. *Idem, ibidem*, p. 52.

as vontades de uma caprichosa Senhora, traça uma analogia entre seu ofício e a história de um mergulhador que se aventura no fundo do mar para de lá trazer uma pérola para sua rainha:

Querendo mais um astro em seu cabelo, a clara
Rainha assim falou: “Desce ao mar e passeia
Por esse amplo palácio onde canta a sereia,
E traz-me lá do fundo a pérola mais rara”

E o bom mergulhador, em busca do tesouro,
Desce, passeia o olhar pela amplidão marinha;
Acha a pérola, e oferta-a à formosa rainha
Numa caixinha azul vermiculada de ouro.

O poeta é assim também: se teu capricho, instante,
Requer, Senhora, um verso, unicamente um verso,
Mas um verso perfeito, áureo, sonoro e terso,
Que diga a tua ideal formosura radiante,

Ao fundo da su'alma imaculada e santa,
Undoso plaino azul, vasto mar onde boia
O dourado palácio onde a sereia canta,
Mergulha, e vai buscar a desejada joia.

Mesmo não se tratando de uma ideia original de Francisca Júlia, a escolha do tema é bastante significativa, pois está em consonância com o restante da obra da poetisa, demonstrando a coerência de um universo imaginário organizado em torno de elementos da fantasia masoquista. Inclusive, não está ausente de tal obra, apesar de seu recato, nem mesmo um poema em que se revela o gozo perverso da vítima, ainda que de maneira enviesada, semelhantemente ao que acontece nas fábulas perversas de Alberto de Oliveira. Estou me referindo ao poema “Dona Alda”, classificado como um “*lied* moderno”:

Hoje D. Alda madrugou. Às costas
Solta a opulenta cabeleira de ouro,
Nos lábios um sorriso de alegria,
Vai passear ao jardim; as flores, postas
Em longa fila, alegremente, em coro,
Saúdam-na: “Bom dia!”
D. Alda segue... Segue-a uma andorinha;
Com seus raios de luz o sol a banha;
E D. Alda caminha...
Uma porção de folhas a acompanha...
Caminha... Como um fúlgido brilhante,
O seu olhar fulgura.
Mas — que cruel! — ao dar um passo adiante,
Enquanto a barra do roupão sofralda,

Pisa um cravo gentil de láctea alvura!
 E este, sob os seus pés, inda murmura:
 “Obrigado, D. Alda.”

Por trás de uma historieta aparentemente ingênua, quase infantil, oculta-se um enredo no qual elementos da fantasia masoquista estão presentes: temos Dona Alda, uma senhora de olhos faiscantes, que, por estar distraída, acaba pisoteando um lírio; este, calcado sob seus pés, ainda lhe agradece. A crueldade de Dona Alda não é deliberada; ela não sente prazer sensual em esmagar o agradecido lírio, que, por outro lado, caracteriza-se por uma “láctea alvura”, representando pureza de alma. É interessante que a flor escolhida seja um cravo, convencionalmente relacionado à cor vermelha, que remete à paixão. Coloca-se em cena as imagens da mulher-carrasco indiferente e da vítima sentimental, que pretende expiar a própria carnalidade para alcançar um amor espiritualizado. Ambas as figuras representam uma sensualidade denegada e estão envolvidas numa situação de castigo físico, na qual o gozo da vítima é patente. Trata-se de um poema cheio de perversidade, mas não se pode afirmar com certeza se estamos diante de um erotismo sonso, dissimulado, conforme se vê em Alberto de Oliveira. Na verdade, é bem possível que a aparência inofensiva de tal narrativa decorra do processo de denegação que perpassa toda a obra de Francisca Júlia.

O travesti literário

Francisca Júlia desfrutou de considerável prestígio entre seus pares na passagem do século XIX para o século XX, sendo continuamente citada como um dos maiores nomes de nosso parnasianismo e colocada ombro a ombro com Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia. Não é de se espantar, portanto, que Mário de Andrade a tenha incluído entre os “mestres do passado” em seu necrológio à poesia parnasiana publicado no *Jornal do Comércio*, em 1921. Antes mesmo de trazer a lume seu primeiro livro, *Mármore*s (1895), a poetisa já chamava a atenção por conta dos poemas publicados na imprensa, especialmente em *A Semana*.

A princípio, o que mais impressionou os admiradores de Francisca Júlia foi seu estilo, considerado “viril” por muitos, o que levou algumas pessoas a duvidar que o autor daqueles versos tão corretos e vigorosos fosse de fato uma mulher. O caso mais anedótico é o do crítico e também poeta parnasiano João Ribeiro, que, pensando tratar-se “A paisagem” — publicado

em A Semana de 13 de outubro de 1894 — de um soneto saído da lavra de Raimundo Correia, chegou a escrever, sob o pseudônimo de Maria de Azevedo, um poema (“Jazigo”) como resposta à “poetisa imaginária”, em que realizava um pastiche do estilo utilizado por Francisca Júlia na composição de seu soneto²¹.

Desfeito o mal-entendido, Ribeiro assinaria o prólogo de *Mármore*, no qual, após fazer o mea-culpa em relação a sua leitura inicial da obra da poetisa — e se defender das acusações, segundo ele injustas, de que “só via nas mulheres as aptidões inferiores das cozinheiras”²² —, o crítico afirma: “E todos nós inquiríamos se era verdadeiramente de mulher aquele coração enérgico e possante, capaz de propelir o sangue de um milhão de artérias”²³. Isso porque os versos de Francisca Júlia destoavam da “banalidade vulgar e desolante do comum das poesias escritas outrora por mulheres”, marcada por uma “languidez antipática e irracional”, da parte de meninas “rubicundas e gordas (...) algumas até gluttonas” que “andavam a chorar pelos cantos da casa e a morrer em cada verso”²⁴. Em outros termos, o que João Ribeiro acusa na produção poética feminina é a permanência de lugares-comuns do romantismo, que haviam caducado há tempos.

Entretanto, no que se baseava tal impressão de masculinidade que os poemas de Francisca Júlia inspiravam em seus leitores?²⁵ Em primeiro lugar, numa época em que se atribuía ao sexo feminino uma natureza mais passional e uma queda para o sentimentalismo, a irredutível objetividade da poetisa paulista causava espécie, sobretudo por seu pendor para a impassibilidade. Em segundo lugar, Francisca Júlia desdenhava o verso melodioso e de sonoridade fácil, ao gosto romântico, praticando um verso rígido e condensado, isto é, com um grande número de ligações rítmicas entre vogais, incluindo o horror parnasiano ao hiato que, na contagem silábica, era habitualmente dissolvido num ditongo — expediente conhecido como sinérese (Olavo Bilac e Raimundo Correia, mais sensíveis às possibilidades melódicas, não foram tão dogmáticos quanto à obediência de tal regra). Outro aspecto estilístico na poesia da

²¹ SILVA, *op. cit.*, pp. 6-7. Todas as edições do jornal A Semana podem ser consultadas gratuitamente na Hemeroteca digital da Biblioteca nacional, no seguinte endereço: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

²² *Idem. Esfinges*. São Paulo: Bentley Jr. & Comp., 1902, p. I.

²³ *Idem, ibidem*, p. IV.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. IV-V.

²⁵ Mário de Andrade, por exemplo, no artigo dedicado à poetisa em “Mestres do passado”, menciona um “espírito masculino” e “a viril, lírica, expansão dos sentimentos e das comoções de sua vida”. ANDRADE, Mário. “Mestres do passado”. In: BRITO, Mário da Silva. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 265.

autora de *Mármore*s é a sonoridade “áspera” de seus versos, obtida pelo entrechoque fonético, como se vê metalinguisticamente expresso no último terceto de “Musa impassível” I:

Versos **que** lembrem, com seus **bárbaros** ruídos,
Ora o **áspero** rumor de um calhau **que se quebra**,
Ora o **surdo** rumor de mármore**s** **partidos**.

No terceto mencionado, percebe-se o farto emprego de consoantes oclusivas orais (destacadas em **negrito**), que explodem na boca, dando a impressão sonora de sucessivos impactos. Além disso, há a persistência ao longo de toda a estrofe da consoante *r* (destacada em **itálico**), de natureza constritiva/vibrante, tanto em sua variante [R] quanto na [r], o que, por sua vez, passa a sensação de um corpo sendo arrastando continuamente ao longo da estrofe (a fricção contra a superfície representada por [R] e alguns pequenos atropelos, por [r]). Completando a tessitura fonética da passagem, chamo a atenção para a incidência das consoantes *s* (sublinhado) — exclusivamente em sua forma fricativa/surda [s], como rápidos golpes desferidos contra o ar — e *m* (em cinza), que, como consoante oclusiva nasal, imprime a ideia de vibração. Em suma, temos uma completa isomorfia, na qual a escolha das consoantes simula os aspectos de um desmoronamento. A camada fônica funde-se à imagética, originando três versos de grande poder sugestivo. De forma geral (e numa escala menor do que na estrofe que acabo de analisar), Francisca Júlia busca um verso de sonoridade impressionante e vigorosa, a se somar ao pitoresco de suas imagens cheias de vivacidade; o resultado é uma poesia que João Ribeiro definiu como “enérgica, vibrante” e que “trazia a veemência de sonoridades estranhas, nunca ouvidas, uma música nova de que as cítaras banais do nosso Olimpo nos haviam desacostumado”²⁶.

Francisca Júlia opunha o vigor de sua poesia ao tom delicado que se esperaria da escrita de uma mulher naqueles tempos; nisto se baseava o acento másculo apontado em sua obra por muitos de seus contemporâneos. Um evento biográfico pode ter influído na assunção, por parte da poetisa, desse estilo caracteristicamente viril. Numa carta de 1894, endereçada a Max Fleiuss, Francisca Júlia evidencia como havia lhe calado fundo uma crítica de Severiano de Rezende, quando da publicação de seu primeiro poema na imprensa. O severo crítico teria lhe dado o seguinte conselho: “Minha senhora, há ocupações mais úteis: dedique-se aos trabalhos

²⁶ *Idem, ibidem.*

de agulha”²⁷. É possível dizer que a poesia de Francisca Júlia se constrói por meio de uma denegação não só da sensualidade, mas da sexualidade em si, o que significa um apagamento de qualquer traço de feminilidade segundo os padrões de gênero da época. Contudo, embora o incidente com Severiano de Rezende possa ter exercido alguma influência sobre a escrita da poetisa, apenas esse “trauma” não parece ter o peso necessário para se constituir como fator decisivo. A excepcionalidade da obra de Francisca Júlia — a mais parnasiana em nosso parnasianismo e a mais máscula numa cena literária dominada quase exclusivamente por indivíduos do sexo masculino — faz pensar numa conjuntura maior, relacionada à posição da mulher na sociedade brasileira no final do século XIX e início do XX.

Como acontece em toda cultura de origem patriarcal, a relação entre os sexos na sociedade brasileira fundamentava-se numa profunda *especialização dos sexos*, segundo a definição de Gilberto Freyre²⁸. Tal especialização prescreve características físicas, funções e comportamentos específicos para cada um dos dois gêneros, estabelecendo uma rígida delimitação entre eles. Por conta do modo como se desenrolou nosso processo de colonização, ao homem coube a proteção da terra e as atividades econômicas, enquanto à mulher restava o cuidado com os filhos e a responsabilidade pela ordem doméstica. Era o homem, também, que se encarregava de atuar no espaço público, seja no âmbito político, seja no intelectual, enquanto a mulher levava uma existência exclusivamente privada, submetida aos desígnios do marido num sistema de reclusão que, para Freyre, tem origem no legado moçárabe incorporado à cultura portuguesa²⁹.

²⁷ SILVA, 1961, p. 6.

²⁸ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15^a ed. São Paulo: Global, 2004, pp. 207-8.

²⁹ É preciso levar em conta certo exagero na formulação de Gilberto Freyre. Antonio Candido, num artigo destinado ao público estrangeiro, aponta que, em muitas famílias brasileiras do período colonial, especialmente mais ao sul do país (na região hoje conhecida como Sudeste), a mulher desempenhava um importante papel: “Although she was subject to the husband and respected him greatly, and although the costumes condemned her to a system of seclusion, the fact is that in the management of the affairs of the house she always played such an important role that we cannot think of her as lacking capacities for command and initiative. Perhaps the problem of woman’s status in the Brazilian family is better understood if it is viewed as the product of a dual social and cultural situation; in this case the woman appears as carrying on a specific type of cultural participation and a social function, different from those of the husband, and therefore not to be compared with his except with great caution. They are two complementary spheres, each with its ethos more or less differentiated from that of the other, often in conflict, but generally supporting each other in the maintenance of a considerable sociological balance”. CANDIDO, Antonio. “The Brazilian family”. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. (orgs.). *Brazil, portrait of a continent*. Nova Iorque: The Dryden Press, 1951. Mary del Priore apresenta dados que revelam, na cidade de São Paulo do final do século XVIII, um elevado índice de mulheres na condição de arrimo familiar: “O censo de 1789, [sic] aponta que 46% dos domicílios examinados são chefiados por mulheres. Há um contínuo êxodo masculino, dirigido às minas de Goiás e homens são recrutados como força de resistência militar aos espanhóis”. DEL-PRIORE, Mary. “O corpo feminino e o amor: um olhar”. In: D’INCAO, Maria Angela (org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989, pp. 33-4. Contudo, ainda que numa dimensão menor do que a proposta por

A posição de Francisca Júlia no sistema literário brasileiro durante a *Belle Époque* demonstra maior abertura institucional à participação feminina e uma flexibilização dos papéis determinados aos sexos. A poetisa paulista tornou-se uma importante figura pública, contribuindo com alguns dos principais veículos impressos do país e realizando conferências sobre assuntos diversos, que incluíam a feitiçaria, lobisomens e viagens astrais, sempre de um ponto de vista pseudocientífico³⁰. No entanto, como os episódios do começo da carreira de Francisca Júlia demonstram, o relativo avanço social (relativo porque a mulher ainda não possuía direitos políticos e as possibilidades profissionais eram restritas) nem sempre se fez acompanhar de uma mudança correspondente de mentalidade. Os estereótipos da santa-mãezinha patriarcal e da dona de casa burguesa eram hegemônicos no imaginário social, definindo as expectativas em relação aos interesses e às prerrogativas do sexo feminino. Foi contra tais expectativas que a poesia parnasiana de Francisca Júlia se insurgiu, mas não por meio de uma redefinição do papel da mulher na literatura, e sim pelo apagamento das marcas de feminilidade de seu texto. A autora de *Mármore*s angariou prestígio entre nossos parnasianos na condição de um travesti literário.

O primeiro livro de Francisca Júlia, *Mármore*s, foi publicado em 1895; já *Esfinges* (na verdade, uma edição revista e ampliada do anterior, com a supressão de alguns poemas), em 1903, ou seja: em pleno período de vigência do novo papel do escritor na sociedade brasileira, de quem se esperava uma adequação às regras da respeitabilidade. Aliás, esta é uma das marcas dos poetas da segunda geração parnasiana — o neoparnasianismo —, constituída por indivíduos que começaram a versejar à sombra das *Poesias* de Olavo Bilac: uma preocupação excessiva com o pudor e o decoro. Para Francisca Júlia, todavia, a situação era ainda mais delicada, pois, além de lidar com as expectativas construídas em torno da figura do escritor, ainda tinha de administrar, social e subjetivamente, os tabus relacionados à sexualidade feminina, sobretudo por tratar-se de uma “mulher de família”; ela atendia a uma dupla exigência de respeitabilidade, portanto.

Cecília Prada, ao discutir a posição das escritoras brasileiras no século XIX, aponta para um interdito que atuava sobre a produção feminina: “(...) ‘mulheres não devem escrever sobre determinados assuntos, ou de tal forma’. A definição idealizada de ‘mulher’ como ser etéreo, ‘superior’ — virtuosa, delicada, ingênua, pura e tola —, ser romântico, fora de realidade vil do

Freyre, o modelo descrito por ele impôs-se como o padrão das relações familiares no Brasil desde os primórdios de nosso processo de colonização até o século XX.

³⁰ SILVA, 1961, pp. 17-20.

mundo, protegido no recesso do lar, aquinhado com a sublime missão (exclusiva) da maternidade etc. etc.... foi imposta pela ideologia masculina no decorrer de vários séculos, e principalmente no século XIX, auge da sociedade patriarcal burguesa”³¹. Não bastava que a escritora encontrasse espaço institucional para sua literatura, ela tinha ainda de lidar com uma série de fatores adicionais que, geralmente, determinavam o caráter de sua obra: “E assim, mesmo aquelas que conseguiam romper com o primeiro interdito (‘proibido escrever’) e lutaram arduamente por uma posição no mundo literário, não conseguiram na maioria dos casos eliminar os interditos do seu próprio inconsciente e ultrapassar os limites de uma certa literatura bem-comportada, formal, estritamente fiel aos cânones literários de gênero e forma impostos pelo convencional ‘bem-escrever’ (masculino)”³². A obra de Francisca Júlia, em sua obsessiva busca pela correção formal, encaixa-se perfeitamente na descrição fornecida por Cecília Prada.

Um fantasma rondava a tradicional família brasileira do começo do século XX: o espectro da “mulher moderna”, isto é, emancipada. Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, com base na leitura de revistas voltadas ao público feminino das primeiras décadas do século XX, demonstram como as mudanças no estilo de vida das mulheres por conta de sua inserção no meio urbano eram um fator de apreensão generalizada: “Diante da variedade de questionamentos, experiências e linguagens tão novas que as cidades passaram a sintetizar, intelectuais de ambos os sexos elegeram como legítimos responsáveis pela suposta corrosão da ordem social a quebra de costumes, as inovações nas rotinas das mulheres e, principalmente, as modificações nas relações entre os sexos. Conjugaram-se esforços para disciplinar toda e qualquer iniciativa que pudesse ser interpretada como ameaçadora à ordem familiar, tida como o mais importante ‘suporte do Estado’ e única instituição social capaz de represar as intimidadoras vagas da ‘modernidade’”³³. Como se percebe, o pavor diante da possibilidade da anomia que caracterizava a sociedade brasileira em meados do século XIX persistiu durante muito tempo. A bem da verdade, vimos que as turbulências enfrentadas pelo país nos primeiros anos de consolidação do regime republicano fizeram recrudescer ainda mais o anseio por ordem e estabilidade, o que passava pela manutenção dos valores tradicionais no campo da moralidade.

³¹ PRADA, Cecília. “A pena e o espartilho: escritoras do século XIX”. In: *A pena e o espartilho*. 2ª ed. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2010, p. 33.

³² *Idem, ibidem*.

³³ MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil — República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 371-2.

Um dos símbolos de tal anseio conservador é a mulher-estátua, que, além de expressar uma ansiedade em relação à sexualidade feminina, talvez também expressasse o desejo de sustar (denegar?) o tempo, de interromper a marcha histórica das mulheres em direção a uma maior igualdade entre os sexos — a mulher-estátua é a mulher presa ao papel atribuído a ela pelo sistema patriarcal. Novamente, Maluf e Mott: “O dever ser das mulheres brasileiras nas três primeiras décadas do século foi, assim, traçado por um preciso e vigoroso discurso ideológico, que reunia conservadores e diferentes matizes reformistas e que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo que *cristalizava* determinados tipos de comportamento convertendo-os em *rígidos* papéis sociais” (grifos meus). O expediente da imobilidade aplicado à figura feminina na poesia parnasiana corresponde, ao nível da forma literária, a uma imobilidade histórica à qual se desejava submeter as mulheres, congelando-as nas funções tradicionalmente ligadas a seu sexo. É isso o que sugere Luís Augusto Fischer, comentando a adesão irrestrita de Francisca Júlia ao ideal da impassibilidade: “Tal submissão ao cânone da impassibilidade, por certo, poderá ser resultante da condição feminina da mulher Francisca, que como poeta produz poemas tão sem ação, tão travados pela ação da regra parnasiana”³⁴.

A rigidez das gélidas soberanas de Francisca Júlia, ao que parece, responde a duas ordens de imobilidade: a suspensão (denegação) da sensualidade e da própria sexualidade feminina, e as pressões sociais que atuavam contra a mulher para mantê-la em sua posição tradicional. Dessa maneira, entende-se melhor o surgimento tardio da *femme fatale* na figura da mulher-carrasco das fantasias masoquistas de nossa poetisa parnasiana. No segundo capítulo, procurei descrever como, na poesia realista, a imagem da mulher fatal possuía um caráter incidental, ao passo que nos modelos europeus de tal poesia, especialmente em Baudelaire, a mesma imagem era abundante. Isso se dava ao fato de que, na virada para a década de 1880, o atraso brasileiro no que diz respeito ao processo de emancipação feminina era considerável em relação aos países industrializados. Quando as mudanças no estilo de vida da população urbana começam a evocar o perigo da autonomia das mulheres, a *femme fatale* dá as caras, mas é preciso petrificá-la, afastá-la brandindo uma clava ou denegar-lhe a feminilidade. Contudo, tais expedientes não eram capazes de esconjurar totalmente o pavor que sua figura inspirava.

O masoquismo de Francisca Júlia, assim como seu travestismo estilístico, deve ser pensado como o resultado de uma denegação da sensualidade em geral e da sexualidade

³⁴ FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre a ressonância e a dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 142

feminina em específico, levada a cabo pelo apagamento da ameaçadora presença masculina via sua assimilação, numa sociedade em que a autoridade do homem sobre a mulher era ainda inquestionável. Além disso, percebe-se que a poetisa ocupava uma delicada situação limítrofe, cindida entre suas ambições literárias (o que significava conquistar uma posição pública num campo dominado pelo sexo masculino) e suas aspirações familiares, que exigiam dela a adequação a um ideal social que lhe prescrevia uma vida exclusivamente doméstica: “‘A mulher que é, em tudo, o contrário do homem’, foi o bordão que sintetizou o pensamento de uma época intranquila e por isso ágil na construção e difusão de representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao ‘recôndito do lar’ e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, até encaixá-la [a mulher] no papel de ‘rainha do lar’, sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona de casa”³⁵.

A poesia de Francisca Júlia, num protesto impotente contra as amarras sociais da mulher, insurgia-se contra a própria sexualidade, sem deixar de manifestar certo gozo perverso e até mesmo um homoerotismo sublimado (visto que o eu lírico assume constantemente a perspectiva da vítima masoquista diante da mulher-carrasco). Tal homoerotismo é bastante compreensível num universo temático em que a presença masculina se recobre de um aspecto ameaçador. Nesse sentido, a casta nudez das centauras em seu jogo marcial oculta (ou melhor, recalca) uma atmosfera de lesbianismo³⁶.

O conflito de Francisca Júlia com a própria condição feminina explica o fato de que, à margem de sua poesia parnasiana, floresceu uma série de poemas devocionais e outros baseados na idealização dos laços familiares, mais de acordo com as expectativas sociais quanto ao comportamento e à natureza da mulher; eram uma espécie de respiradouro à implacável virilidade de seus versos impassíveis. Mais significativo ainda foi o abandono ao qual a poetisa relegou sua carreira literária após a publicação de *Mármore*s, passando a se dedicar cada vez mais à relação com o marido e ao papel de dona de casa. Segundo consta, o marido — Filadelfio Edmundo Munster, um modesto telegrafista — não possuía o mesmo preparo intelectual de sua esposa e tampouco uma origem social notória³⁷. É possível que Francisca Júlia sentisse a contradição entre sua figura pública, que a obrigava a uma denegação de sua feminilidade, e

³⁵ MALUF/MOTT, *op. cit.*, p. 373.

³⁶ Para os fins deste estudo, não é relevante especular se Francisca Júlia manifestava algum tipo de tendência homoerótica; o que interessa é pensar o homoerotismo em sua obra como a sedimentação formal de um drama psicossocial relacionado à posição da autora no campo literário.

³⁷ SILVA, 1961, pp. 19-20.

seus deveres maritais, que a circunscreviam a funções exclusivamente domésticas, acabando por optar pelo ajustamento aos padrões sociais que definiam o comportamento de cada um dos sexos. O desfecho de tal conflito, no curso do qual a poetisa abriu mão de suas ambições pessoais em nome da vida familiar, infelizmente foi trágico: no mesmo dia em que o marido sucumbia à tuberculose, Francisca Júlia era encontrada morta (a possibilidade de suicídio nunca foi descartada)³⁸.

Uma escola (literária) para rapazes

Para contrabalancear as expectativas do público quanto à literatura produzida por mulheres, Francisca Júlia pesou a mão para o lado oposto, resultando não apenas numa galeria de personagens femininas virilizadas, como também num travestismo estilístico, por meio do qual procurava emular qualidades tidas como próprias à escrita dos homens. Entretanto, um problema não atacado até o momento se impõe: por que a denegação da sexualidade e da feminilidade na obra de Francisca Júlia implica numa necessária incorporação de atributos masculinos? Não seria possível obter uma neutralidade ou mesmo um equilíbrio em relação às características de ambos os sexos?

Como demonstra a filósofa Simone de Beauvoir, a supremacia dos homens sobre as mulheres, instaurada desde tempos longínquos, estabeleceu o sexo masculino como a norma, como o termo neutro em relação ao qual o feminino é tomado como um desvio — a mulher desempenha o papel de um *Outro* irredutível diante do homem, que, por sua vez, encarna a universalidade da condição humana; daí a equivalência de “homem”, indivíduo do sexo masculino, com ser humano, indivíduo pertencente à espécie humana: “(...) está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; (...). Praticamente, assim como para os antigos havia uma vertical absoluta em relação à qual se definia a oblíqua, há um tipo humano absoluto que é o tipo masculino”³⁹. E mais: “Já dissemos que o homem só se pensa pensando o *Outro*: apreende o mundo sob o signo a dualidade; esta não tem, de início, um caráter sexual. Mas, naturalmente, sendo diferente do homem que se põe como o Mesmo é na categoria do Outro que a mulher é incluída; o Outro envolve a mulher; ela não é, a princípio, assaz importante

³⁸ *Idem, ibidem*, pp. 21-2.

³⁹ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 16.

para encarná-lo sozinha (...). Quando o papel da mulher se torna mais importante, absorve ela, em quase sua totalidade, a região do Outro”⁴⁰ (grifo da autora). Ser o Outro, neste caso, corresponde à posição social secundária da mulher na sociedade: “Dizer que a mulher era o *Outro* equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante: era *além* do reino humano que seu domínio se afirmava: estava, portanto, *fora* desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens”⁴¹ (grifo da autora). Beauvoir conclui: “Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é — qualquer que seja sua magia —, o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito”⁴².

Escrever feito homem seria um modo de alcançar a almejada neutralidade sob a qual se ocultaria o estigma da feminilidade, que tem justificado a marginalização da escrita feminina num subcampo literário à parte, cujos temas e abordagens diriam respeito exclusivamente às mulheres, destituído, portanto, de interesse universal. Em outras palavras, masculinidade e neutralidade se equivalem. No parnasianismo, que tende à objetividade, a um olhar analítico sobre os aspectos sensíveis do real, essa equivalência torna-se ainda mais gritante. É como se apenas o olhar masculino pudesse contemplar o mundo de maneira objetiva, pela perspectiva de uma racionalidade impessoal, impermeável às idiossincrasias. A mulher, por outro lado, presa a funções fisiológicas que a aproximam promiscuamente das forças da natureza, seria refém da própria subjetividade e estaria sempre às voltas com seu mundo interior, seja ele psicológico, seja orgânico; o discurso sexista a considera um organismo voltado à própria particularidade, incapaz de transcender seus limites subjetivos e fisiológicos⁴³. Não é por acaso que João Ribeiro atribui à escrita feminina características da literatura romântica, combatida pelos parnasianos por seu excessivo subjetivismo.

Além de considerar a hegemonia do sexo masculino no sistema literário da época, devemos levar em conta que o parnasianismo enseja uma forma de ver o mundo especificamente masculina. Nele, a mulher é um outro desprovido de motivação própria; trata-

⁴⁰ *Idem, ibidem*, pp. 108-9.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 110.

⁴² *Idem, ibidem*.

⁴³ “A mulher tem ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram em sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com as glândulas. O homem esquece soberbamente que sua anatomia também comporta hormônios e testículos. Encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo, que acredita apreender em sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica: um obstáculo, uma prisão”. BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 16.

se apenas de um corpo convertido em objeto a ser desejado e possuído pela perspectiva que o enquadra, sempre masculina, mesmo (ou principalmente) quando impessoal. Camille Paglia encontra na arte grega do período clássico a configuração de um *olhar apolíneo* que fundamenta tanto o racionalismo ocidental quanto as diversas estéticas classicistas surgidas ao longo da história da arte; um olhar cujas origens se encontram no medo do homem diante das forças da natureza, identificadas desde muito cedo com o corpo feminino. Para superar tal medo, o homem procura submeter a realidade a um rígido sistema analítico e classificatório, na esperança de, por meio de uma apreensão conceitual, obter controle sobre ela. O olhar apolíneo é uma visada objetiva e racional sobre o mundo, à procura de leis e formas universais que se sobreponham à indistinção e à imprevisibilidade dos elementos que constituem a existência. O poema “De manhã”, de Vicente de Carvalho — analisado no começo do primeiro capítulo —, oferece uma descrição exemplar dessa forma de enxergar o mundo. O olhar apolíneo volta-se contra mulher por perceber nela o engendramento de obscuras tramas da natureza, por isso pretende fixá-la num objeto estático de contemplação ou numa categoria analítica desprovida de substancialidade empírica e histórica⁴⁴.

Pode-se pensar no imperativo visual parnasiano — com seu idealismo empírico e seu reincidente voyeurismo — como uma das manifestações do olhar apolíneo na literatura. Francisca Júlia precisou adequar-se não somente a circunstâncias sociais que impunham obstáculos às mulheres no desempenho da atividade literária, como a um modelo poético que determinava uma perspectiva especificamente masculina segundo padrões culturais estabelecidos desde tempos imemoriais. É por isso que o destaque obtido por ela entre seus colegas parnasianos chamava atenção, e é por isso também que precisou desenvolver um estilo másculo que encontrava em suas figuras femininas viris uma contrapartida temática. Ser “o mais característico dos poetas parnasianos do Brasil”, no dizer de Péricles Eugênio da Silva Ramos, implicava diretamente em seu travestismo literário.

⁴⁴ PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, *passim*.

LUIZ DELFINO

O fetichista siderado

A trajetória literária de Luiz Delfino inicia-se na década de 1850, em plena voga do romantismo brasileiro. Durante quase três décadas, seus poemas se enquadraram na vertente hugoanista de nossa poesia, que constituiu a geração condoreira, cujo principal representante foi Castro Alves. Entretanto, com a consolidação da estética parnasiana em nosso meio literário, Delfino — que já havia angariado considerável prestígio a essa altura — converteu-se aos ditames da nova escola, aderindo ao soneto, forma fixa na qual foi profícuo, para não dizer prolixo. São os sonetos que melhor expressam a faceta parnasiana de sua obra, que nunca se afastou inteiramente, entretanto, de alguns elementos da sensibilidade romântica (o que não é uma exclusividade sua, conforme procurei demonstrar nas poesias de Raimundo Correia e Alberto de Oliveira); por isso, neste capítulo, enfocarei seus sonetos, sobretudo aqueles que apresentam características nitidamente parnasianas.

Vale destacar que Delfino flertou com a estética nefelibata, e por isso, em 1898, chegou a ser eleito pela revista simbolista Vera-Cruz como “príncipe dos poetas brasileiros”, como uma alternativa dentro do *establishment* parnasiano. A isto, somava-se o fato de o poeta não ter publicado um livro sequer em vida, a não ser um opúsculo contendo o longo poema “A filha d’África”, escrito em 1862, mas saído do prelo apenas em 1885, por conta do aquecimento do debate em torno do fim da escravidão. Todo o prestígio literário obtido por Delfino deveu-se à contribuição aos veículos de imprensa da época. Seu filho, Tomás Delfino dos Santos, foi quem, após a morte do pai, tomou a iniciativa de reunir sua produção e publicá-la em livros, que vieram a lume entre 1926 e 1943, quando o modernismo já havia se instaurado como estética dominante, dissipando o interesse que tal produção pudesse suscitar. A imagem de poeta à margem do mercado editorial certamente chamou a atenção dos simbolistas da Vera-Cruz¹.

Para introduzir a investigação da maneira como o erotismo se configura na vertente parnasiana de Luiz Delfino, comecemos por dois sonetos: “Nuda puella” (de *Algas e musgos*) e “Depois do banho” (*Íntimas e Aspasia*s). Vamos ao primeiro:

¹ Todas as informações biográficas e sobre a carreira literária de Luiz Delfino foram tiradas da introdução feita por Lauro Junkes à *Poesia completa* do poeta catarinense. Cf. DELFINO, Luiz. *Poesia completa I: sonetos*. Organização Lauro Junkes. Florianópolis, SC: Academia Catarinense de Letras, 2001, pp. 27-50.

Soltas de leve as roupas, uma a uma
 Caem-lhe: assim a camélia se esfolha;
 E quando na água o belo corpo molha,
 A água soluça, e o enleia, e geme, e espuma.

Logo que ela no banho, que perfuma,
 Como ao luar um cacto, desabrolha,
 Envolve-a o céu radiante, e a luz em suma
 Põe-lhe o véu de oiro em cima, e a afaga, e olha.

Ao sair, molemente em ondas frouxas
 À nuca, à espádua, às nádegas, às coxas
 Vão rolando os cabelos abundantes:

Cobrem-lhe um pouco o rosto, o seio, o flanco...
 E ei-la, bem como à sombra um lírio branco,
 No orgulho astral das deusas deslumbrantes!...

O poema desenvolve a cena paradigmática do erotismo parnasiano (a tópica da beldade vista ao banho) e guarda semelhanças com “No banho”, de Raimundo Correia, embora no soneto de Delfino tudo se passe ao ar livre e não numa “câmara deserta”. Outro aspecto que diferencia os dois poemas é que, ao contrário do que acontece em Correia, o eu lírico não se inclui na situação representada, mantendo-se como uma perspectiva impessoal. No entanto, o desnudamento da figura feminina ocorre de modo semelhante, progressivamente, por meio de uma enumeração das partes de seu corpo, lançando-se mão da mesma metáfora: o desfolhamento — “Desfolhaste-te tu, flor (...)” (Correia) e “(...) assim a camélia se esfolha” (Delfino). Raimundo Correia, porém, é mais econômico ao nos mostrar as partes do corpo de sua beldade: “(...) nu, dentre a veste/ Teu colo começou a aparecer,/ E a espalda, e o dorso (...)”, interrompendo a descrição neste ponto para que se manifeste, em seguida, a timidez do eu lírico. Já Delfino não se faz de rogado: “À nuca, à espádua, às nádegas, às coxas/ Vão rolando os cabelos abundantes:/ Cobrem-lhe um pouco o rosto, o seio, o flanco...”. Não se vê traço nenhum de timidez. Como destaca Affonso Romano de Sant’anna, talvez seja esta a primeira referência a “nádegas” na poesia brasileira, pelo menos na literatura dita séria².

Em “Nuda puella”, o imperativo visual supera a timidez e nos oferece uma das imagens mais bem-acabadas do formalismo sensual parnasiano, sem afastar-se do idealismo empírico, que almeja preservar a aura da representação do corpo feminino; uma aura que se explicita no “orgulho astral das deusas deslumbrantes” que recobre a nudez da figura central do poema.

² SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 113.

Outra manifestação sensível da ideia de aura está no “véu de oiro” que o “céu radiante” estende sobre a mulher. Ao véu literal com o qual o poeta romântico recobre a virgem, substitui o véu da aura sobre a nudez como maneira de permitir o gozo voyeurístico sem resvalar nos domínios do pornográfico. Aliás, quanto mais ostensiva a nudez na poesia de Luiz Delfino, maiores são os arroubos cosmológicos do poeta em relação ao corpo feminino. No poema “Nudaque vera”, por exemplo, encontramos nos dois tercetos:

Oh! nua!... nua é que te quero!... nua...
Igual à rosa, ao lírio, à estrela, à lua,
No brilho astral dos monólitos nus³.

Em rico estofo um corpo não escondas,
Onde por linhas ideais, redondas,
Cantam os sóis a *Ilíada* da luz.

O corpo da mulher, quando nu, torna-se superlativo e parece feito da mesma substância resplandecente das estrelas; é uma nudez que ofusca e fulmina. Vamos, agora, a “Depois do banho”:

Sai do banho: o seu corpo alabastrino
Goteja: a água murmura do abandono;
Vê-se abatida, lânguida, com sono...
Lança mão do lençol, quase sem tino.

Mostra-lhe o espelho o corpo peregrino:
Ela o admira, e busca ver-lhe o dono...
Anjo, merece um céu; mulher, um trono:
Cisma, e sacode as tranças de oiro fino.

Senta-se, e mostra a orla avermelhada
De uma estrela, que emerge no infinito,
Sob uma névoa loura inda molhada.

Seu rosto inquieto oscila alegre e aflito:
Mas... numa longa asa confiada,
Pensa fugir ao mais ligeiro grito...

³ Na edição organizada por Junkes, consta: “No brilho astral dos *monólitos* nus”; entretanto, a palavra proparoxítona rompe com o ritmo do soneto, baseado no revezamento de decassílabos heroicos e sáficos. Com “monólitos”, teríamos um verso com tônicas na quarta, na sétima e na décima sílabas poéticas. Por questões estritamente formais, optei pela grafia “monolitos”, mesmo não se tratando de uma forma dicionarizada.

O soneto apresenta uma idealização da figura feminina que se aproxima do prestígio romântico da mulher: como ser angelical, ela merece um céu; como mulher propriamente dita, um trono. Ela se torna uma espécie de ídolo; sua imagem é recoberta de aura, que lhe empresta um alto valor de culto. Porém, ao mesmo tempo, no primeiro terceto, deparamos com uma audácia sem precedentes na poesia parnasiana: o poeta representa a genitália feminina — uma “orla avermelhada” que se mostra através de uma “névoa loura inda molhada” (pelos pubianos) quando a amada se assenta. Seria praticamente um *close* ginecológico, tão comum ao repertório imagético pornográfico, não fosse um único detalhe: a transubstanciação metafórica da vagina numa estrela “que emerge no infinito”. Eis a grande ambivalência do erotismo em Luiz Delfino: o imperativo visual parnasiano nunca foi levado tão adiante, mas o preço a se pagar é uma auratização excessiva da anatomia feminina, que adquire contornos hiperbólicos. O corpo da mulher apresenta um alto valor de exposição, convertendo-se, cada recôndito seu, num espetáculo ao gozo voyeurístico; contudo, seu valor de culto é igualmente distendido além dos limites do razoável. Essa poesia esbarra no grotesco, quase como uma paródia pornô do lirismo amoroso de poetas como Dante e Petrarca, embora o motivo de tamanha idealização da mulher seja o de justamente escapar à pornografia.

Nefelibata e decadentista

Além de uma parte considerável da obra poética de Luiz Delfino ter sido produzida sob os princípios da escola romântica, sua produção mais recente, constituída pelos sonetos, apresenta grande diversidade de tendências. Antes de considerar sua vertente caracteristicamente parnasiana, convém passar em revista algumas dessas tendências, para melhor se obter uma perspectiva integral da obra. Em primeiro lugar, gostaria de destacar a vertente do lirismo amoroso altamente sublime e espiritual dos três volumes de *Imortalidades*, dedicados a Helena, musa análoga a Beatriz e a Laura na tradição literária ocidental. Consideremos o soneto “A Virgem”:

O ar cantava, ao ouvi-la e ria, ao vê-la.
O sândalo precipite inclinava
A fronte verde, quando ela passava:
Nua, a fonte quisera em si contê-la.

Quem nos braços pudesse adormecê-la,
Para os lírios contar, que ela pisava:

Tinha por ela a flor o amor de escrava;
Tinha por ela a luz o amor da estrela.

À sombra de oiro dos cabelos bastos
Brilham no olhar mais doce os sóis mais castos,
Vestia-a só diáfana alvorada.

A esposa, a mãe talvez houvesse nela;
Mas... tão humilde, e, além de humilde, bela:
Era a Virgem de auréolas cercada.

A figura feminina aparece nua, vestida unicamente da “diáfana alvorada”, que é a manifestação sensível da aura tecida em torno dela (o que se torna ainda mais explícito nas “auréolas” que a cercam). A natureza inteira se rende e se regozija diante de sua presença, mas sua nudez apenas aludida e não pormenorizada é tão inocente quanto seu olhar, no qual brilham “os sóis mais castos”. Nela, pressente-se a esposa e a mãe, papéis femininos que supõem uma libido canalizada para os limites legítimos do círculo familiar. No último verso, a figura feminina é chamada de “Virgem”, cuja maiúscula denuncia sua filiação ao arquétipo de Maria; é o próprio Eterno Feminino que se despe nos poemas de *Imortalidades*, e não para nos mostrar sua nudez humana, mas sua essência, constituída de pureza e modéstia (“humildade”).

Outra faceta interessante de Luiz Delfino é a decadentista, que pode ser encontrada principalmente em *Rosas negras*, que remete às flores malignas de certo autor francês, cuja influência foi decisiva na formação de nossos poetas realistas. Embora Delfino também não adira sistematicamente ao satanismo de Baudelaire, sua poesia alcança aspectos repugnantes aos quais os realistas, obcecados pela temática sexual, não ousaram descer. Vejamos, por exemplo, o segundo quarteto de “Segunda confirmação do inferno”:

Nadava em fezes ruins; e ouvia-se o estampido
Irromper-lhe da voz, que enquanto chega, cresta:
— A luz é negra; o sol é mais negro, e não presta. —
É da cloaca, onde habita, o fétido rugido.

O decadentismo de Luiz Delfino diferencia-se da poesia de Carvalho Júnior e de seus continuadores pela ascendência da figura da *femme fatale*, enquanto na poesia realista predomina a imagem da “mulher em abandono” (nos dizeres de Glória Carneiro do Amaral), vítima dos impulsos antropófagos do *voyeur*-canibal, variante do *homme fatal* da literatura

romântica. Pode-se perceber tal diferença no soneto “Hipótese”, síntese de vários lugares-comuns decadentistas:

Se me lavas à boca a taça da aventura
Só por ver onde vai minha credulidade:
Se é convite falaz que em teu olhar fulgura,
Há gazua em teu riso, e em ti perversidade.

Mas eu hei de sair de minha sepultura,
Inda morto, inda tarde ouvirás a verdade:
E empoeirando de medo a tua formosura,
Medirei pela tua a minha crueldade.

Eu te direi: — Ninguém turva embalde uma vida;
És da festa, que acaba, a sobra corrompida;
És a úlcera, e dela, o rubro incêndio, e o horror.

Sombra, o teu infortúnio é grande, é sem remédio;
Teu passado é remorso, o teu futuro é tédio;
És o espectro do beijo, és o espectro do amor...

Se, a partir do segundo quarteto, o eu lírico ameaça seu formoso algoz, é por ter aprendido com ele a crueldade. A figura feminina é falsa, perversa, representa a corrupção da carne e está dividida, por sua vida dissoluta, entre o remorso e o tédio. Ela seduz o pobre enamorado, conduzindo-o ao aniquilamento. As mulheres fatais na obra de Luiz Delfino são muitas, espalhadas por *Rosas negras* e pela segunda parte de *Íntimas e Aspasia*s. No entanto, elas pouco interessam aos propósitos específicos deste estudo, pois fazem parte de um universo imaginário na maioria das vezes estranho ao parnasianismo, dando provas da heterogeneidade dos elementos que compõem a poesia de Luiz Delfino. Os elementos decadentistas da obra do poeta catarinense serão levados em conta somente em sua interseção com os da estética parnasiana (e do modo como ela se configurou no Brasil, com seus resquícios de sensibilidade romântica); não será possível considerá-los em sua particularidade.

Apesar da representação frequente da mulher fatal, Luiz Delfino se aproxima da poesia realista por outros flancos. Alguns de seus poemas lembram a atmosfera intoxicante das alcovas de Carvalho Júnior, a quem Delfino dedicou um dos sonetos de *Arcos de triunfo*, intitulado “Nênia”. Também não está ausente de sua poesia — antes pelo contrário — a imagem da mulher desfalecida sobre o leito, como é possível ver em “Apatia” (*Íntimas e Aspasia*s):

— Capricho de mulher!!... E não te importa

Essa lasca de mármore sem vida,
 Negra, como a tua alma pervertida,
 Doce, como o colchão que te suporta?

Guardas a escrava — um longo dia — à porta:
 Ficas no leito... e a cama revolvida,
 E o gesto mole, e a fronte descaída
 Do travesseiro, como gente morta?... —

Não respondeu. — Naquele descalabro
 O jorro de um pequeno candelabro
 Manto de oiro e de luz macia arrasta.

A estátua branca e nua de Diana
 Num plinto, a um canto, em bela forma humana,
 Tinha menos nudez, e era mais casta.

A mulher está tomada de profunda acídia e desfalecida como se estivesse morta. Está nua, e sua nudez não esboça qualquer recato, como a comparação ao final do soneto revela; trata-se uma nudez sem aura, um nu mais próximo do pornográfico (*naked*) que do artístico (*nude*), por isso não pode ser comparada à estátua de uma deusa, no caso Diana, uma divindade marcadamente virgem. O poema, embora não apresente a figura do *voyeur* canibal, pronto a devorar sexualmente sua vítima, aproxima-se do realismo pornográfico da geração de 1870. Num poema como “Sacra fames” (*Algas e musgos*), entretanto, constata-se indícios de canibalismo amoroso:

E tens talvez no escrínio inda áureo pomo...
 Que fome grande eu sinto dele... como
 Enche-me todo este desejo, e o quero...

E também em “Lovelace” (*Íntimas e Aspásias*):

Achei quem neste céu me acalentasse,
 Dando-me à fome as carnes palpitantes:
 Este banquete eu não sonhava dantes;
 E eu puder, sem ti, sonhar que o achasse?

Já em “Na alcova”, de *Algas e musgos*, descreve-se uma “alcova pequenina e carinhosa”, onde, “num leito gentil”, o eu lírico conversa com sua amada, deitada de braços em meio à

“espuma abundante e deleitosa de rendas brancas de um lavor sutil”. Tal atmosfera aconchegante contrasta, porém, com os desejos inflamados dos amantes:

Era-lhe o olhar inquieto e voluptuoso,
Guardando-o à frente uma severa prega,
Como num nicho à argola um cão raivoso,

Que uiva, late, investe, e não sossega:
Porém o lábio trêmulo e queixoso,
Vencida e inerte, ao meu desejo a entrega...

O olhar voluptuoso da mulher é representado como um cão raivoso, o que se aproxima da zoomorfização do desejo sexual que constatamos na poesia realista. Em “Na alcova”, contudo, o impulso bestial parte da figura feminina e não de seu amante. Por outro lado, ela se entrega “vencida e inerte” aos braços deste, reproduzindo a atitude passiva da mulher em nosso realismo poético, não se configurando como uma *femme fatale* que ameaça devorar seu parceiro. Estamos diante de uma figura acessível que, embora não seja a virgem diáfana dos sonhos românticos, também não chega a ser o espectro castrador das fantasias decadentistas; trata-se de uma mulher comum, destituída de aura, embora a voluptuosidade dela contenha um quê de ameaçador, ligado ao perigo da anomia.

No entanto, é preciso frisar que essa não é a tônica com a qual Delfino costuma representar a mulher ao leito, pois, nos diversos poemas em que a tópica é trabalhada, o que vemos frequentemente é uma auratização da figura feminina que, mesmo não se atendo aos limites da timidez — permitindo, vez ou outra, algo mais que a satisfação visual —, não é indiferente ao prestígio romântico da mulher, como se percebe em “No leito” (*Algas e musgos*):

Como estátua de mármore, na cama
Feita de linho, e sobre o nevoeiro
De rendas, em que rola o travesseiro,
Que luar doce o corpo teu derrama.

Azula-o brandamente etérea chama,
Molha-o a luz do teu olhar fagueiro;
E o sol, nos teus dois sóis prisioneiro,
Embalde ir para o céu forceja e clama.

Deixa-o ir. — Fica tu serena e casta
No calor desta alcova pequenina,
Que a imensa curva azul talvez mais vasta.

Deixa-me após na luz que me fascina,
 Deste céu em que estás, e que me basta,
 Cair morto aos teus pés, mulher divina.

A comparação a uma estátua de mármore logo no primeiro verso sugere os expedientes da imobilidade e do esfriamento. O erotismo deste soneto é muito tênue, quase totalmente sublimado, posto que não se faz referência explícita à nudez da figura feminina, definida como “serena e casta” (a nudez é apenas sugerida no seguinte verso: “Que luar doce o corpo teu derrama”). Mais do que contemplar a beleza de sua amada, o eu lírico pretende “cair morto” aos pés dela, como quem é fulminado perante a visão de uma divindade. A “mulher divina” representa o corpo feminino saturado de aura. O auge desse processo de auratização da mulher está em “Terror do maravilhoso”, da primeira parte de *Íntimas e Aspásias*:

Os prodígios do corpo teu, sabê-los,
 Penetrá-los, querer ouvi-los, tanta
 Ansiedade em mim traz, que já me espanta
 Como um deus.... deus qualquer, não me dá vê-los.

Do nicho de oiro astral dos teus cabelos,
 Como a aurora, ao mostrar-se, esplende e canta,
 Deves nua sair, iriando: e em zelos
 Já dobro à terra o coração e a planta:

Já num êxtase grande, em vasto gozo,
 Silencioso, mudo, imóvel, quedo,
 E ao mesmo tempo quieto e sem repouso,

Na aparente atitude de um rochedo,
 Dentro de vulcões de amor tempestuoso,
 Caio pasmo aos teus pés, a arfar de medo...

O medo do amor se transfigura em “terror do maravilhoso” diante de um corpo feminino que se revela em sua nudez como alumbramento. O desejo do eu lírico de conhecer e “penetrar” os prodígios do corpo da mulher desperta uma ansiedade que se confunde com temor religioso. Como se tomado por um êxtase místico ao contemplar sua amada, esse eu lírico se dobra aos pés dela, ofegante de medo. Enquanto no lirismo romântico a possibilidade da nudez feminina inspirava o receio de submergir na anomia (um perigo que, por sua vez, fascinava o poeta realista), em Luiz Delfino tal receio, oculto sob uma aura saturada, leva o eu lírico ao limite do paroxismo. O desejo desencadeado pela nudez feminina é vivenciado como experiência metafísica, que gera um colapso da carne. Existe aqui uma tensão entre um erotismo explícito

e um impulso de sublimação que converte o estado anômico num transe místico, no qual o *voyeur*, em vez de perder os freios morais, perde o domínio sobre as próprias forças, quedando-se esgotado.

O erotismo na poesia de Luiz Delfino está confinado entre estes dois marcos: uma absoluta sublimação do sentimento amoroso, em que o prazer voyeurístico se converte em “terror do maravilhoso”, e uma concepção pornográfica do corpo feminino, próxima àquela que verificamos na poesia realista.

Pã & Pigmalião

Como não poderia deixar de ser, a poesia de Luiz Delfino apresenta diversas convenções do erotismo parnasiano, tais como a doutrina do distanciamento e o complexo de Pigmalião, que trata do fascínio pela mulher-estátua. Um dos usos que o poeta faz do distanciamento é a criação de um universo erotizado, onde criaturas mitológicas encarnam os desejos do eu lírico e as forças vitais da natureza. Por exemplo, em “Banho ao luar” (*Algas e musgos*):

Foi uma noite à límpida lagoa,
Que para recebê-la se enfeitara:
Não é que o Olimpo inda hoje se esboroa,
E dele cai um deus, que lá ficara?

E ao saber que ela iria ao banho, voa,
E forra o lago, e acende-o, como uma ara;
Azuis lá dentro, e os astros arranjara,
E clarões moles, que por selvas coa.

Ela nas margens deixa a roupa: nua,
Como quem entra numa festa lauta,
Lasciva, entre o tinir dos sóis, flutua,

Com um e outro correndo inerme e incauta,
Cai-lhe aos pés Pã, lacera-a a unha da lua,
E há uns ais pelo céu de sons de flauta...

Mais uma vez, temos a tópica da beldade ao banho. O distanciamento oferece uma moldura mitológica, narrando o modo como Pã, afamado perseguidor de ninfas surpreendidas durante o banho, ilumina a lagoa com os reflexos das estrelas e enche o ar de sons lascivos com sua flauta. Na figura de Pã, é a própria natureza que se curva diante da nudez feminina. Em

“Ainda pela montanha”, que compõe a seção “Sertanejas” de *Rosas negras* (constituída de poemas de temática bucólica), Pã aparece mais uma vez, entretido em meio à orgia universal da natureza, “motim” que atravessa a madrugada:

Quero que tu, nesta montanha gozes
De um retiro, que visto i[n]da não tinhas:
Ali há um vale, e há uma gruta... adivinhas:
É o sítio augusto das metamorfoses.

Não sai como um ferver de surdas vozes
Por onde pões os pés, quando caminhas?
Fazem cousas (que horror!) estas florinhas...
Não têm vergonha estes moitais ferozes...

Arregaçam a túnica sem pejo:
Ais... pequeninos ais... beijo e mais beijo!...
E este motim é desde a madrugada.

Pã... não vês a correr? Não vens de ouvi-lo?
Ora... vai indo, não é nada aquilo:
É atrás de um gemido uma risada...

O campo transborda de energia sexual: as flores fazem coisas indecorosas; as moitas se entregam desavergonhadamente a uma paixão feroz; a terra geme sob os pés; o espaço é preenchido de gemidos e sons de beijos; Pã pode ser visto e ouvido a correr por aí. Há um deslocamento dos desejos do eu lírico para a paisagem, cuja descrição é um convite à mulher amada para o prazer sexual. Esta estratégia se assemelha ao que ocorre na poesia de Alberto de Oliveira, embora, na obra do autor de *Meridionais*, os desejos do eu lírico se ocultam sob os elementos da natureza, ao passo que, em “Ainda pela montanha”, o tom com o qual o eu lírico se dirige à amada é sedutor e não disfarça suas intenções; Luiz Delfino costuma ser mais franco e menos sonso que Oliveira. Além da personificação dos impulsos eróticos do eu lírico na imagem de Pã, outro componente que garante o distanciamento é a transposição do espaço rural para o universo da mitologia e da literatura clássicas quando, no quarto verso, afirma-se: “É o sítio augusto das metamorfoses”, referindo-se à obra de Ovídio. Ainda em *Rosas negras*, outro poema que apresenta aspectos semelhantes é “Cio”, presente na seção “Pagãs”:

Não ouças, não, o soluçar do cheiro
Dos lírios brancos, dos rosais florentes...
Que te não fale ao ouvido o jasmineiro...
No vale Pã e os Sátiros não sentes?...

Olha. É cada perfume um mensageiro,
Que te enlaça nas asas transparentes:
Cantam teu nome os troncos e as correntes,
Dançando aos sons de um colossal pandeiro!...

Com junquinhos gentis prende-te os pulsos
Eros, morde-te estranho calafrio,
Antes carícia, o flanco, e aos impulsos

Verás irada a natureza em cio,
E os deuses desgrenhados e convulsos
Beijando em choro as Náiades do rio!...

Assim como em “Ainda pela montanha”, a natureza — povoada de seres mitológicos —, conflagra-se de libido. Contudo, em “Cio”, o eu lírico remete-se a um interlocutor indefinido, genérico, como quem compartilha as próprias experiências como se fossem de outra pessoa. Em meio a tal paisagem luxuriosa, que parece entregue a um rito dionisíaco (“Cantam teu nome os troncos e as correntes,/ Dançando ao som de um colossal pandeiro!...”), o impulso amoroso toma os indivíduos de assalto e eles se veem mordidos de um “estranho calafrio” lúbrico. Os próprios deuses, perdendo sua olímpica compostura, enlaçam-se sofregamente com as Náiades. Trata-se de um mergulho imaginário no estado de anomia, permitido pelo distanciamento que as referências à mitologia grega instauram.

Em “A gota d’água” (*Algas e musgas*), temos um fauno, figura tradicionalmente representada de maneira semelhante ao deus Pã. No poema, a água — sobre a qual se projetam impulsos eróticos — abre seu caminho entre as pedras, dando origem a um curso fluvial. Algo próximo do erotismo sonso de Alberto de Oliveira pode ser percebido aqui, como nesta passagem: “(...) a água fere a pedra dura;/ (...) e gota e gota, uma após uma,/ A beija, a encanta, a enlaça, a fura”, em que o processo erosivo da matéria rochosa pela água é descrita nos termos de uma defloração. Após abrir um sulco na terra, que é o leito do rio, a água, que embala o sono de uma ninfa, diverte-se ao ver um indiscreto fauno, na situação de *voyeur*, observando a beldade adormecida: “E ri de um fauno astuto e vil, que espia/ Náiade ao colo seu dormindo nua”. Pã, ou suas versões semidivinas (faunos e sátiros), é uma espécie de máscara atrás da qual o eu lírico esconde o próprio desejo. Ao deus dos bosques, famoso por seu apetite sexual, qualquer indiscrição ou comportamento lascivo é permitido, pois as convenções classicistas assim o garantem.

Na obra de Luiz Delfino, o distanciamento pode manifestar-se também como exotismo orientalista. Aliás, em *Algas e musgos*, há uma seção inteira reservada a essa temática:

“Levantinas”. No soneto “Arco”, o entrosar-se com o corpo feminino é comparado a uma viagem ao Oriente:

Viajo agora ebriado o velho Oriente...
E eu que sei o esplendor das formas tuas,
Que és branca, como o luar das noites suas,
Que és, como o aroma dos seus bosques, quente,

Tendo-se sempre em meu pensar presente,
Lagoa funda e quieta em que flutuas,
E que a beijar-te as doces carnes nuas,
Nunca sinto fartar-me e estar contente: (...)

Além dessa comparação da mulher à atmosfera sensual do Oriente, Luiz Delfino oferece a imagem de odaliscas sedutoras. Em “A sede de Padixá”, o soberano é servido por uma “escrava adolescente” que...

Nua... quase em nudez, as formas deslumbrantes,
Cantando à harpa tricorde uma canção dolente,
Que fez ver, como um sonho, as mesquitas distantes.

Num descuido de harém, numa graça felina,
(...) estendendo a mão branca, comprida e fina,

Ela, por não lhe dar o que no olhar lhe ria,
Perfidamente meiga, em taça bizantina,
Dava-lhe o céu, que em fogo o Bósforo acendia...

Em “A sultana”, por sua vez, a parcial nudez feminina irradia tamanha aura que inspira um pavor respeitoso (semelhantemente ao que acontece em “Terror do maravilhoso”), obrigando os súditos a fugir:

Foi festa, e grande, em toda Cachemira
Quando chegou, montada no elefante...
Viu-se em leve sandália de safira
O seu pé de uma alvura deslumbrante;

Colhendo as sedas, sua mão ferira
Com a luz nevada a multidão, diante
Da qual o rosto apenas se descobrira
Na sombra do riquíssimo turbante;

Mas quando viram seus nevados seios,

Branços, riscados de azulados veios,
C'roados de uma auréola de cabelos,

— Tênuos fios de estrela que irradia...
Para não ofendê-la à luz do dia
Fugiram dela ao trote dos camelos.

Vê-se que, enquanto a escrava adolescente de “A sede de Padixá” possui um quê de *femme fatale* — haja visto sua meiga perfídia —, a sultana é uma versão oriental das mulheres divinas que ocupam a imaginação de Luiz Delfino. Deixando as terras orientais, mas mantendo-nos ainda sob o sol mediterrâneo, “O imperador Caracala” (da seção “Nuvens e raios”, também de *Algas e musgos*) apresenta como exotismo o estilo de vida das classes senhoriais da antiga Roma:

Na piscina ele nu entre belezas nuas,
Brancas, no alvo esplendor das semicurvas luas,
Dão horas ao amor, palpitando aos pedaços.

Ultrapassando os limites espaço-temporais que balizam a realidade contemporânea, o distanciamento exotista cria um universo imaginário no qual podemos suspender nosso juízo moral por alguns instantes, desde que respeitadas determinadas regras de decoro. Enquanto a fantasia persistir, é possível deliciar-se com um mundo fantástico livre do peso da censura cristã aos prazeres da carne. Entretanto, poemas como “A sede de Padixá” e “A sultana” demonstram que a suspensão do juízo moral nunca é absoluta, pois tanto no caso da escrava adolescente quanto no da soberana despida permanece um fundo de ansiedade em relação à sexualidade feminina, resultando na imagem da mulher fatal no primeiro e, no segundo, num medo de amar que atinge proporções aterradoras. Enfim, em ambos os poemas, o distanciamento é a condição para a existência da aura em que se dissolve a concretude da mulher como ente sexual.

Quanto ao complexo de Pigmalião na obra de Luiz Delfino, sua expressão mais bem-acabada encontra-se em “With all my love”, da primeira parte de *Íntimas e Aspásias*:

Mármore branco, mármore sem vida,
Na altitude que imprime o ideal e o amor,
Sombra de pedra da mulher querida,
Quero esquentar-te a um fogo criador:

Quero ver-te convulsa, estremecida,
A carne quente, num incêndio a cor,

Buscando alívio ao seio meu pendida,
Na face a angústia, a lágrima, o terror...

Não ser o que és: quero-te a andar: acorda
Mesmo de um mundo de vulcões à borda;
De ti este desejo audaz nasceu:

Move-te, estátua: criação sublime,
Sê minha: é crime? Custe-me esse crime
A dor eterna, a dor de Prometeu!

Assim como em “Mármore”, de Alberto de Oliveira, o eu lírico anseia por ver o “mármore sem vida” das formas de sua amada transformado em “carne quente” e trespasado por convulsões de gozo e estremecimentos, mesmo que isso lhe custe um castigo eterno. Em “Pigmalião” (*Algas e musgos*), por outro lado, há uma subversão do convencionalismo parnasiano: o enlace amoroso é representado por meio de uma analogia com o trabalho do escultor, sendo o corpo da amada a matéria-prima sobre a qual o eu lírico exerce sua ação modeladora:

Sinto-me todo em ti, tendo-te perto;
Prendes-te a mim num forte estranho laço;
Vamos: quem acha o paraíso aberto,
Faz o que fazes tu, faz o que eu faço.

E enquanto o corpo teu osculo, e abraço,
Novos sóis anda um deus a urdir decerto;
E ouvem-se, a um pólen vasto enchendo o espaço,
Édens florir, cantando, em nu deserto.

É a ventura triunfal do malho,
Que bate o bloco, e o embebe, e o anima, e a ideia
Lhe põe, mordendo-o todo, a talho e talho:

E é do amor, que o buril fecunda e ateia,
Que entre gritos do mármore em trabalho,
Nasce Vênus, ou nasce Galateia.

A partir do primeiro terceto, um vigoroso ato sexual é evocado como “a ventura triunfal do malho” e o corpo feminino, que toma a forma que lhe imprime o desejo do amante, é fecundado, entre golpes e mordidas, pelo buril do amor. Sob os talhes do camartelo, o mármore — que é a carne da mulher — grita e dele nasce uma Vênus ou uma Galateia. Há muito de sadismo aqui, o que aproxima o soneto dos delírios canibais dos poetas realistas; porém, a forma metafórica como o ato sexual é descrito e a idealidade que persiste na figura feminina (o eu

lírico faz dela uma deusa enquanto a possui, absorvendo-a em suas fantasias eróticas) subtrai o poema dos domínios do pornográfico. Tampouco se pode dizer que, em “Pigmalião”, temos um erotismo sonso, ao modo de Alberto de Oliveira, pois os quartetos evidenciam quais são os referenciais envolvidos na metáfora. Em vez de um eu lírico bloqueado pela mulher fria e imóvel, de indiferença inquebrantável, o que se verifica é o corpo feminino convertido em matéria passiva e maleável aos desejos do eu lírico, que investe contra ele com toda sua virilidade, dominando-o e o submetendo.

Ninfetas, lactantes e a noiva cadáver

O voyeurismo, como consequência do imperativo visual parnasiano, é um fator determinante na vertente erótica da poesia de Luiz Delfino, que recorre tanto à cena paradigmática da mulher surpreendida ao banho quanto a da mulher ao leito. Contudo, o poeta catarinense constantemente ultrapassa determinados limites que, em geral, seus colegas de escola literária procuravam preservar. Vejamos “Ao deitar-se”, de *Íntimas e Aspasias*:

Cai-lhe revoltu turbilhão fremente
 Dos seus cabelos, como uma cascata
 Que se espalha em seu colo reluzente,
 E eflúvios mornos, no descer, desata.

Por sobre o leito, em que o lençol algente
 Mostra a brancura de brunida prata,
 O rosto sonolento, o olhar dormente,
 De uma princesa na atitude inata;

Deita-se grave, e acautelada ainda,
 Os pés desnus, e da camisa aberta,
 No esmaiado rubor da carne linda,

Luzem seios, que às duas mãos aperta...
 E enchem-lhe sonhos — a oração mal finda —
 A alcova, que ela pensa estar deserta.

Nos poemas parnasianos que apresentam o *striptease* da figura feminina ou a nudez resplandecente de Vênus, o cabelo costuma adquirir uma posição central, mas isso se dá, algumas vezes, menos por uma fixação fetichista do que por ele servir de elemento que, destacando-se, retira a ênfase sobre a nudez propriamente dita e desloca nossa atenção das

partes menos decorosas do corpo feminino. Além do mais, é sempre possível usar do expediente de converter o cabelo num manto que oculta as graças feminis dos olhos do leitor. É o que parece acontecer na primeira estrofe de “Ao deitar-se”. No entanto, à medida que o poema avança, o eu lírico vai dirigindo nosso olhar a outras partes do corpo da mulher: primeiro, os “pés desnus”; depois, os seios, que são caprichosamente retratados através da “camisa aberta” — eles “luzem”, apresentam um “esmaiado rubor” de “carne linda” e são sugestivamente apertados pelas mãos de sua dona. Esse grau de detalhamento é incomum nos poemas que se utilizam da cena paradigmática da virgem adormecida, relacionada à expressão da timidez romântica. No soneto de Luiz Delfino, diferente disso, a cena configura um quadro de voyeurismo patente, que se soma ao prazer fetichista pelos seios. O erotismo de “Ao deitar-se” é muito menos ambíguo que o de Raimundo Correia, que oscila entre uma vontade imperiosa de ver e o temor respeitoso diante do corpo feminino. Aliás, há qualquer coisa de gozo profanador no poema de Delfino, que capta a mulher seminua em momento de oração. É como se o poeta se ocupasse de tecer a aura em torno da figura feminina — que possui uma “atitude inata” de princesa e se mostra “grave” e “acautelada” antes de sucumbir ao sono — somente para desnudá-la de maneira sacrílega em seguida.

Vejamos, agora, “A crisálida”, de *Algas e musgos*:

Cai das pedras a fonte: iria o chamalote
D’água arrufada ao sol — a joia do seu manto;
E uma mulher, quebrando o belo talhe, entanto
Parece que procura apanhá-lo num pote.

A atitude em que está levanta-lhe o saiote,
E desce-lhe o corpete; é vê-la assim um encanto;
Tem a moleza e o ardor da barra de oiro, enquanto
Coalha na lingoteira o fúlvido lingote.

São amplos os quadris; os dois pequenos peitos
Têm brancuras e azuis, são duros e perfeitos;
Sai do colo o fulgor da porcelana fina.

Crisálida ideal, donde irrompe a Frineia,
Tem a força que doma, a graça que fascina...
E na carne a rugir panteras de alcateia...

O eu lírico observa a figura feminina enquanto ela recolhe a água de uma fonte, como quem tentasse capturar o reflexo do sol nas águas. O expediente do esfriamento é amplamente utilizado: a mulher possui um “belo talhe” (feito o de uma estátua) e a “moleza [?] e o ardor da

barra de oiro”, e seu colo irradia o “fulgor da porcelana fina”. No entanto, o olhar cúpido do eu lírico é incisivo, aproveitando-se do desalinho que resulta da postura da mulher. Pode-se reparar, então, nos quadris largos dela e em seus “dois pequenos peitos” que “têm brancuras e azuis” e “são duros e perfeitos”. Luiz Delfino desvela muito mais que Raimundo Correia em “No jardim”, soneto com o qual “A crisálida” guarda semelhanças. No poema de Correia, a figura feminina deixa displicentemente à mostra apenas uma “rósea porção da perna” e o “nível regaço”. Luiz Delfino assume uma postura muito menos hesitante que Raimundo Correia em relação à visão do corpo feminino.

No último terceto de “A crisálida”, o *voyeur* pressente na mulher espionada um germe de *femme fatale*; ela é a “crisálida ideal” da qual há de irromper a Frineia, figura que, apenas com o esplendor de sua nudez, consegue subjugar a vontade dos homens. Dentro de si, em sua carne, essa mulher guarda o rugido de “panteras de alcateia”, imagem bem ao gosto da poesia realista, que oferece uma representação zoomórfica dos impulsos sexuais, mas neste soneto, assim como em “Na alcova”, atribuídos à figura feminina e não ao eu lírico. O poema sugere que, por trás da imagem idealizada da mulher (“crisálida *ideal*”), esconde-se a perfídia e a corrupção. Todavia, é possível fazer outra leitura da metáfora da crisálida: trata-se de uma fase de maturação intermediária entre a larva e o inseto adulto, o que pode significar um estágio de transição entre a menina e a mulher; estaríamos diante, portanto, de uma adolescente, por isso seus quadris são amplos (como os de uma adulta) e os seios pequenos (como os de uma pré-adolescente). Em “A sede de Padixá”, já vimos a erotização da beleza adolescente na figura da escrava. Na poesia de Luiz Delfino, é perceptível o interesse pela figura da ninfeta.

Uma vez que, no complexo romântico do medo de amar, a figura da virgem erige-se em símbolo de transcendência (como aponta Cilaine Alves em seu estudo da poesia de Álvares de Azevedo), é preciso cuidado ao se considerar a imagem da jovem mulher para não se tomar uma convenção da época como idiossincrasia de um autor (leve-se em conta que a pubescente casta é a figura complementar do adolescente enamorado do romantismo). Além disso, não se deve incorrer em anacronismo ao se transpor os tabus da sociedade contemporânea em relação à sexualidade adolescente para um momento histórico em que o casamento com jovens meninas era, se não a regra, ao menos corriqueiro. Entretanto, em Luiz Delfino, parece haver um tipo de encantamento especial por tal etapa do desenvolvimento feminino, como denuncia o soneto “De menina a moça”, reproduzido a seguir em apenas uma de suas estrofes:

Tem-na em seus fios novo encanto presa;

Doce, como a serpente da escritura,
Embala-a o amor na voz da formosura,
Luxuosa chega e o afirma a natureza.

Presa num novo encanto, embalada pelo amor (que a envolve como a serpente do Jardim do Éden) e exprimindo a exuberância da natureza, a ninfeta torna-se refém da própria feminilidade, que começa a despontar. Em “Traquinas”, também de *Algas e musgos*, Delfino apresenta um retrato mais sublimado da beleza adolescente:

Com vestido branco de musselina,
A farta trança negra derreada,
Sem uma joia, ou brinco, ou flor, sem nada,
Era de uma riqueza peregrina.

Tinha a idade da aurora essa menina,
Magra e forte, serena e descuidada;
Cada é numa concha nacarada...
Creras, ao vê-la débil e franzina.

Na fronte riam desmaiadas cores;
Dava de um anjo a tímida lembrança...
Das asas dela ouviam-se rumores.

Como uma borboleta que não cansa,
Tornava a casa num vergel de flores...
Lembrava ainda a virginal criança.

Neste soneto, o encantamento do eu lírico volta-se não à formosura latente da mulher adulta, mas aos resquícios de graça infantil que a figura ainda preserva. O mesmo ocorre em “Depois de mulher”, de *Íntimas e Aspasias*, como se vê em tais fragmentos:

(...)

Tinha de um lírio a lívida menina
A linha tênue e esbelta, o aroma e a cor...
E um sangue quente sob a pele fina,
E à fronte adivinhava-se o esplendor.

(...)

Tem hoje ares de deusa, que não tinha;
Mas guarda os grandes gestos de rainha,
E uma tristeza, que a engrandece e a c’roa...

No segundo terceto de “Fatalitas”, também de *Íntimas e Aspasias*, o eu lírico lamenta a diferença de gerações entre ele e a mulher amada, definida como uma “alma incauta, que anda e brinca a miúdo”:

Ouvem-te, ó coração! Vê lá, segredo,
Que desencontro a nossa vida há tido!
Ela vir assim tarde, e eu vir tão cedo!...

Em “Horizontes ao longe”, de *Rosas negras*, o que o eu lírico lamenta é o amadurecimento de sua amada, que se tornara um “ninho vazio da beleza ingênua e infante”; e mais:

(...)
Tu eras loura e criança e andavas no colégio:
Dias de raios de ouro, e eternos céus risonhos!...

Como inclinavas séria em mim teu corpo régio,
Só para ouvir passar por cima dos meus sonhos
As Venezas de Cardí e os anjos de Correggio...

Há ainda poemas como “Desforço” e “As duas bocas”, ambos de *Rosas negras*, que louvam a graça juvenil e alertam contra sua fugacidade, os quais não transcreverei para não me alongar num ponto que acredito bem demonstrado: Luiz Delfino era um poeta sensível à beleza de jovens púberes e adolescentes, com um toque infantil. Não se trata apenas do louvor da castidade e da pureza na figura da virgem, como no romantismo, mas de uma apologia mais ou menos sublimada, dependendo do poema, da sensualidade adolescente (não esqueçamos que o soneto analisado na abertura deste capítulo, exemplar no que diz respeito ao formalismo sensual parnasiano, intitula-se “Nuda puella”, ou seja: “menina nua”). Um dado biográfico que talvez tenha alguma relevância é o caso amoroso que, aos 62 anos de idade, o poeta teve com Eugênia, sua afilhada; a moça — que estaria por trás da figura de Helena, à qual foram dedicados centenas de sonetos — contava então com 20 anos.

Dos poemas de Luiz Delfino, entretanto, o que mais ostensivamente aborda a questão da sensualidade juvenil é “Angela-Sirena”, no qual se atribui à menina púbere uma dualidade (“Como uma fera angélica e inocente”) constituída pelas seguintes facetas: a angelical, relacionada à inocência infantil, e o caráter sedutor da sereia, uma das representações mitológicas da *femme fatale* no decadentismo, que expressa o aspecto ameaçador da

sexualidade feminina. Observe-se que, diante da libido que começa a se manifestar na garota, o eu lírico, de idade indefinida, é pego de surpresa e, “no atrito quente” dos corpos, encontra-se às portas do desregramento dos sentidos:

Tinha doze anos; chego; de repente
Enlaça-me com força: vou fugi-la;
Aperta-me inda mais, feroz, tranquila,
Como uma fera angélica e inocente.

Quase achei-me sem mim no atrito quente;
E ao ver-lhe o azul da límpida pupila
Molhar-se todo de um vapor luzente,
E uma inquieta tristeza enfim cobri-la,

Lento e lento arranquei-me dela, e a custo,
E sem que disso ideia exata forme,
Logo um pouco a tremer, num vago susto,

Como cansada de um trabalho enorme,
Sobre o meu colo reclinando o busto,
A face em fogo, e soluçando, — dorme.

A dualidade exposta em “Angelica-Sirena” é frequente nos poemas de Delfino que abordam a figura da ninfeta: na mulher adulta, enxerga-se o perigo da mulher fatal e a ameaça da anomia; na criança, a inocência reconfortante. Quando, ao entrar na puberdade, emerge na mulher a essência de seu sexo, ela começa a se transformar numa criatura ardilosa e sedutora; ela é Eva mais uma vez, o portão do inferno. É justamente disso que trata o soneto “O belo feminino”, de *Íntimas e Aspásias*:

És tu, beleza, a cortesã primeira,
És tu quem desce sobre o corpo dela
No dia em que era esplêndida donzela,
E que a fizeste tua prisioneira.

Tu, não ela, tu és a verdadeira
Prostituída e vil: és tu quem gela
E mata da alma a candidez singela,
Tu, beleza funesta e traiçoeira.

A ninfeta, portanto, é uma espécie de figura de transição entre a mulher divina hiperauratizada de poemas como “A Virgem”, do terceiro volume de *Imortalidades*, e a galeria de mulheres fatais da poesia de Luiz Delfino. Entretanto, a ninfeta faz parte do universo destas

últimas, pois expressa uma concepção negativa da natureza feminina, que subsiste dentro dela em estado de latência; ao passo que a mulher divina responde ao arquétipo do Eterno Feminino. Em ambos os casos, o que temos é um processo de essencialização da mulher, que recusa a ela a condição de ser particularizado e concreto.

Nos traços infantis da ninfeta, o eu lírico percebe a inocência e a pureza; nos traços femininos que nela se pronunciavam, intui a perfídia e a promiscuidade. A exaltação da beleza infantil pode ser considerada uma variante do medo de amar, do pavor diante do corpo feminino e da possibilidade da anomia. Contudo, a sensualidade que o eu lírico extrai dessa beleza (ou da conjugação desta com a beleza feminina) demonstra um fundo perverso, no qual a aversão à carnalidade da mulher adulta e o fascínio diante da pureza da criança se conjugam num desejo pedófilo. A ninfeta é uma versão menos sublime da virgem romântica, ou dito de outra maneira: esta é um protótipo de mulher divina, enquanto aquela, de mulher fatal. Um dos aspectos que diferem uma da outra é que a virgem romântica é sempre lânguida e frágil, mas a ninfeta preserva resquícios da vitalidade dos tempos de criança (ela é “magra e forte”, diz o eu lírico de “Traquinas”).

O que caracteriza o olhar do *voyeur* em Luiz Delfino é menos a timidez do que a malícia. Talvez possamos dizer que a ninfeta é a virgem romântica quando observada maliciosamente. E o olhar malicioso de Delfino se detém sobre outro tema que costuma receber um tratamento mais decoroso de outros poetas: a amamentação. Vejamos “Carlota” (*Algas e musgos*):

Desatas o corpete, e abres o seio,
Como a cecém a virginal corola,
Depois o teu olhar, cantando, rola,
Dando as voltas sublimes de um gorjeio,

Num ritornelo, num suave enleio,
Que em doidas festas teu filhinho enrola,
E caís num largo e fundo devaneio,
Que te unindo a ele só, do mais te isola.

Como ao vento, que passa, a luz de um círio,
Vendo o teu rosto, que um luar desbota,
Teus peitos brancos, como o cacto e o lírio,

Treme minha alma de emoção ignota,
E então compreendo Werther em delírio
Ante a imagem serena de Carlota.

À primeira leitura, o soneto parece inocente, mas o destaque dado aos seios da mulher apresenta contornos fetichistas, principalmente quando se leva em conta o processo de desnudamento logo no primeiro verso (“Desatas o corpete, e abres o seio”), que pode enganar o leitor quanto ao assunto do poema. Até mesmo a referência à obra de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, está meio deslocada. Como é sabido, Werther se apaixona à primeira vista por Carlota ao vê-la alimentando com pão um grupo de crianças, numa cena de absoluto recato. Ela, inclusive, usa um singelo vestido branco, cor que denota pureza. Além disso, definir como um “delírio” o encantamento de Werther diante de Carlota pela primeira vez é certamente um exagero. Na verdade, o estremecimento na alma e a “emoção ignota” do eu lírico não encontra paralelo na reação da personagem de Goethe na cena aludida⁴. Se há qualquer dúvida quanto ao caráter fetichista do soneto “Carlota”, basta confrontá-lo com outro poema de Delfino, “A mãe”, também de *Algas e musgos*, do qual reproduzo os quartetos:

Tinha uma graça infinda... uma estranheza
Na cor do rosto fina e desmaiada;
Um toque de oiro na imortal beleza...
E a noite, enfim, dos olhos estrelada!

Uma gorda criança pendurada
A mama chupa em langue morbidez.
E, entre a opala e o rubor de aurora acesa,
Sai-lhe o bico da boca entrecerrada.

Enquanto “Carlota” é um soneto mais tipicamente parnasiano, “A mãe” carrega nas tintas decadentistas, tematizando o fascínio pela mulher convalescente, cujo estado patológico é relacionado à condição de lactante. É como se a “gorda criança” fosse um enorme parasita a sugar a energia vital de sua mãe. O pormenor do bico do seio escapando à boca do bebê, pintado em cores vivas (“entre a opala e o rubor de aurora acesa”), é o elemento mais impressionante do conjunto, dando a sensação de que um gozo fetichista dirige a cena. A atmosfera erótica do poema é mais densa e perceptível do que em “Carlota”, ainda que seu erotismo seja perverso.

⁴ “Seis crianças, de dois a onze anos, apinhavam-se na antessala à volta de uma moça de bela feição, estatura mediana, que usava um vestido branco simples, com laços de um vermelho pálido nos braços e no peito... Ela segurava um pão preto e o dividia entre os pequenos à sua volta, dando a cada um seu pedaço, na proporção da idade e do apetite. E dava-os com tanta doçura... (...) Fiz-lhe uma vênica sem maior importância; toda minha alma estava presa em sua feição, sua voz, seu aspecto. Mal tive tempo de repor-me da surpresa, quando ela correu à sala para buscar as luvas e o leque”. GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2001, p. 21.

É como se o autor, com seu voyeurismo fetichista, infiltrasse perversidade num quadro que retrata a Madona (imagem recorrente na poesia mais comportada de Luiz Delfino).

Outro lugar-comum abordado por Luiz Delfino de maneira despudorada é o da virgem morta que, assim como em Alberto de Oliveira, assume frequentemente um tom necrófilo. Num poema como “Cadáver de virgem” (*Algas e musgos*), vemos o tema tratado convencionalmente segundo suas origens no romantismo, mas com ênfase nos procedimentos descritivos, conforme os fundamentos estilísticos parnasianos; repare-se, por exemplo, no gracioso detalhe da fita que ata os pés da morta no segundo quarteto:

Estava no caixão como num leito,
Palidamente fria e adormecida;
As mãos cruzadas sobre o casto peito,
E em cada olhar sem luz um sol sem vida.

Pés atados com fita em nó perfeito,
De roupas alvas de cetim vestida,
O torso duro, rígido, direito,
A face lânguida, calma, abatida...

O diadema das virgens sobre a testa,
Níveo lírio entre as mãos, toda enfeitada,
Mas como noiva que cansou da festa...

Por seis cavalos brancos arrancada,
Onde vais tu dormir a longo sesta
Na mole cama em que te vi deitada?

A morbidez do tema é contrabalanceada pela delicadeza das imagens. A virgem morta parece dormir e, amortalhada, assemelha-se a uma noiva que se cansou da festa de casamento; a beleza dela, de tão fria, sublima qualquer aspecto sensual. Não há nada de novo aqui: a imobilidade da figura feminina e o destaque dado a sua castidade compõem um quadro típico do medo de amar romântico, mas em moldes parnasianos. Outros poemas, contudo, apresentam uma sensualidade menos sublimada, como em “Alegre depois de morta”, de *Rosas negras*:

Que houve então?... Menos triste agora a vejo,
Vestes de virgem, quase a rir-se ainda:
Tem parco, mas tristíssimo cortejo.

Na face, que mesmo assim morta é linda,
Leva fundo os sinais de um beijo... o beijo
Largo da boca azul da noite infinda...

Essa atração pela beleza cadavérica pode ser percebida também em “A filha morta”, poema do mesmo livro:

Pouco depois, meu Deus, quem o diria?
Inda estava formosa, inda era ela,
Mas fria já, já pálida a donzela,
Lírio morto, que em lágrimas floria...

Em “O instinto das cousas” (ainda em *Rosas negras*), lê-se num de seus tercetos:

Céus e sóis lhe caíram da pupila;
Jazem as mãos ao longo em tronco extinto;
Como é mais bela, vendo-a assim tranquila!

Nestas três citações, percebe-se uma gradação que vai da preservação da formosura da virgem depois de morta até o incremento de tal formosura na imagem do cadáver. Em “Alegre depois de morta”, o beijo da morte, da “noite infinda”, traz alguma sensualidade à cena, pois, num procedimento semelhante ao que costuma ocorrer em Alberto de Oliveira, em tal beijo parece haver uma projeção dos desejos do eu lírico. Num poema de *Íntimas e Aspásias*, porém, essa sensualidade sutil se transforma em ostensivo gozo sádico; estou me referindo a “Laetitia”:

Como és bela inda assim!... isso que importa?
Enquanto em torno tudo é triste e chora...
Oh! que alegria eu sinto em ver-te morta!...

Já em “Transformação”, do mesmo livro:

Oh! é melhor saber-te morta e inerte,
Sombra vã, sem futuro, e sem passado,
E eu no térreo dormir bem ao teu lado,
E ambos nos dentes de asqueroso verme...

Neste ponto, saímos do mero encantamento pela beleza mórbida para cair no desejo de colocar os impulsos necrófilos em prática, do qual um bom exemplo é “A cova”, de *Rosas negras*:

Faz mais larga essa cova, estúpido coveiro;
Pois não vês que são dois buscando o mesmo leito?
É preciso que caiba um longo travesseiro,
Para dormirem face a face, e peito a peito.

Virei deitar-me em tempo: hoje não, me deito
Sem que nos braços meus carregue primeiro:
Quero cobri-la bem, pôr-lhe o tronco direito;
Que é muito longo sempre o sono derradeiro.

O eu lírico pretende dividir a cova com sua amada, como um noivo que dividisse o leito com sua nova esposa; apenas adia o momento de sua macabra noite de núpcias, aguardando pela própria morte. A mesma ideia está presente em outros dois poemas de *Rosas negras*: “O traço de união” e “Núpcias”. Essa necrofilia mais patente de Luiz Delfino em relação ao que encontramos em Alberto de Oliveira está relacionada aos traços decadentistas incorporados a sua obra. Em Oliveira, o desejo necrófilo é delegado a um agente intermediário, como a mosca em “Lucilia coeser” e a alma da virgem em “Morto”; em Luiz Delfino, por outro lado, o eu lírico assume seus impulsos perversos e expressa sua vontade de vivê-los.

O grotesco sublime

Uma das características que o imperativo visual parnasiano assume na poesia de Luiz Delfino é o fetichismo. Na verdade, elementos fetichistas estão espalhados pela obra dos demais poetas parnasianos, mas sempre subordinados ao voyeurismo. Em Delfino, por outro lado, o fetichismo ganha ascendência sobre a configuração de uma perspectiva voyeurística, descartando uma visada geral sobre os corpos representados para se focar em apenas um de seus aspectos, o que institui um predomínio da anatomia sobre a nudez. Não é raro que, no erotismo fetichista do poeta catarinense, as partes do corpo feminino sejam admiradas fora de contexto, isto é, sem que se tematize as circunstâncias nas quais sua contemplação acontece. Um poema que ilustra bem a maneira como o olhar fetichista de Delfino enxerga o corpo da mulher é “Deuses mutilados”, da primeira parte de *Íntimas e Aspásias*:

Mó de ultrajados Paros que atravanca
 Inda a Ácropole, e inda hoje acusa um crime,
 Lembra-me, ao ver-lhe a carne dura e branca
 Em restos soltos de um lavor sublime.

Como porém Pigmalião arranca
 Da pedra a vida, e nela um fluido imprime,
 Que a voz lhe sai da aboca arqueada e franca,
 E o ar o largo peito ergue ou comprime?

Leva-me assim de rastos aos seus passos,
 Ela, o ideal da forma peregrina,
 Por ver-lhe, a trechos, colo, seios, braços,

Fronte altiva, que um nada o orgulho inclina,
 Como uma deusa esplêndida aos pedaços,
 Caída um dia de um altar em ruína...

Partindo do complexo de Pigmalião do parnasianismo, de acordo com o qual o corpo feminino é comparado a uma escultura, o eu lírico nos oferece a imagem da mulher como um quebra-cabeças de partes independentes, estabelecendo uma analogia com a profusão de fragmentos de estatuária da Grécia antiga. O eu lírico não enxerga a figura feminina em sua integralidade; ele a vê “a trechos”, feito a estátua de uma deusa que tivesse se espatifado do altar. O autor faz uma opção interessante quanto ao esquema enunciativo do soneto: a escolha mais comum, e a mais espontânea, é o emprego da segunda pessoa do singular para se referir à mulher observada, definindo-a como interlocutora do eu lírico; é o que se verifica, por exemplo, em “With all my love” e “Pigmalião”, para ficar em dois exemplos na obra de Delfino que partem das mesmas convenções parnasianas. Em “Deuses mutilados”, entretanto, utiliza-se a terceira pessoa do singular para se remeter à figura feminina, elegendo o leitor como destinatário implícito da enunciação. Tal esquema evidencia uma despersonalização da mulher, na medida em que ela é enxergada não como um ser íntegro em sua individualidade, mas como um amontoado de partes que se revezam para o deleite visual do observador. No fetichismo de Luiz Delfino, a imagem da mulher atinge um grau extremo de objetificação.

Na primeira parte de *Íntimas e Aspásias*, o arroubo fetichista do poeta catarinense se revela da maneira mais direta possível, por meio de 24 sonetos que se ocupam, cada um deles, de uma parte distinta da anatomia feminina, das mais nobres às consideradas menos pudendas, passando por detalhes inusitados. Os títulos falam por si só: “O luar do seu rosto”, “O cabelo”, “A fronte”, “Os supercílios” (!), “O olhar”, “A orelha”, “O nariz”, “A boca”, “O riso”, “A sua

voz”, “O colo”, “Os seios”, “O cotovelo” (!!), “As duas mãos”, “A mão”, “A unha”, “A coxa”, “A perna”, “O joelho”, “Os pés”, “A unha do dedo mínimo” (!!!), “A pele” e por último, mas não menos importante, “O monte de Vênus” e “Caverna rubra”. Vejamos, dentre eles, “A coxa”:

Era o rosto das virgens de Murillo,
Das virgens de Correggio era o cabelo;
E, para enfim aos séculos dizê-lo,
Não digo mais: o mais era sigilo.

Vi-lhe uma coxa: a coxa era a de Milo
No contorno ideal, no ideal modelo;
Minha vida bateu, parou naquilo:
Foi meu pasmo, e ficou meu pesadelo.

Achar o resto, a trechos refazê-la,
Vai, nesse empenho, todo o meu destino;
Meu sonho agora é levantá-la, erguê-la,

Mesclado ao grande mármore divino,
Como os de Fídias, esse olhar de estrela
Das madonas santíssimas de Urbino...

Neste soneto, também se parte de comparação da mulher à estátua — como em “Deuses mutilados” —, mas expressando o desejo de se reconstituir a imagem integral da amada tomando como base um fragmento seu. Em torno desse fragmento, o poeta mobiliza todo o repertório de convenções do erotismo parnasiano, como os expedientes do esfriamento e da imobilidade, oferecendo um exemplo do formalismo sensual aplicado à fantasia fetichista, de modo que a coxa, cujo “mármore divino” confunde-se com as formas da Vênus de Milo, apresenta o “contorno ideal” de “um ideal modelo” (adequando-se, assim, aos pressupostos estéticos do idealismo empírico).

Como eu já disse, o fetichismo não é uma característica exclusiva da poesia de Luiz Delfino, embora o autor a tenha levado a um patamar inédito. Olavo Bilac, numa conferência intitulada “O feiticismo dos poetas brasileiros”⁵, chama a atenção para a recorrência de imagens fetichistas em nossa poesia, dando para o fato uma explicação em sintonia com o determinismo de seu tempo: “Sendo nós uma raça de amorosos, a nossa poesia tem sido sempre uma poesia de amores. Namoradores e líricos, os nossos poetas são naturalmente feiticistas. Celebrando em

⁵ Segundo Bilac, o termo “fetiche” é um lusitanismo da língua francesa que tem como origem a palavra “feitiço”, por isso ele prefere usá-lo em sua grafia na língua original. Cf. BILAC, Olavo. “O feiticismo dos poetas brasileiros”. In: *Obra reunida*. Organização e seleção Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 988.

versos ardentes os encantos femininos, eles têm predileções e preferências. Uns são os cantores dos olhos, outros das mãos, outros dos pés. Estou em afirmar que não há poesia nenhuma, como a brasileira, tão dada à glorificação dos encantos femininos”⁶. Bilac apresenta uma lista que inclui desde o árcade Tomás Antônio Gonzaga até os parnasianos, mostrando as preferências de cada poeta. Entre eles, o conferencista inclui Luiz Delfino, mas se restringe, pudicamente, a uma estrofe do poeta que trata dos olhos negros de uma mulher e outra, da mão. Aliás, da lista de Bilac não consta nenhuma parte mais indiscreta da anatomia feminina, nem mesmo os seios; ele menciona os olhos, a boca (incluindo lábios e sorrisos), os cabelos, as mãos e os pés, além de aludir à “religião dos braços” de Machado de Assis e ao poema de Bernardo Guimarães em que o eu lírico satiriza o ostracismo do nariz na poesia⁷.

Mas o que Bilac está chamando de feiticismo? Segundo ele próprio, “(...) o feiticismo, em psicologia amorosa, ficou sendo a predileção que, em amor, se tem por um encanto da mulher, ou ainda por um objeto que pertence ou pertenceu à mulher amada”⁸; e ainda: “A esta predileção acentuada por certos encantos femininos é que se dá o nome de feiticismo”⁹. Em específico, “(...) o que caracteriza rigorosamente o feiticismo poético não é a tendência para cantar indiferentemente todos os encantos femininos, mas para cantar um certo e determinado encanto”¹⁰.

Não estou em condições de discutir a validade do veredito de Bilac quanto à ascendência da poesia brasileira sobre as demais no que se refere ao fetichismo. Se de fato nossa poesia até o século XIX apresenta um caráter mais sensual do que se verificaria em outras literaturas (o que Bilac sugere em sua argumentação, mas que é uma premissa discutível), talvez nosso fetichismo correspondesse apenas a uma consequência lógica dos meios que a literatura dispõe para a representação dos seres de natureza espacial. Considerando que a literatura é uma arte que se desenvolve no tempo (como se discutiu no primeiro capítulo com base nas ideias de G. E. Lessing), uma poesia lírica voltada preferencialmente ao corpo feminino acabaria por se focar em algumas partes deste, pois falta ao poema a unidade de percepção que é própria às artes plásticas. Em suma, a literatura deve se conformar em representar a realidade sensível

⁶ BILAC, Olavo. “O feiticismo dos poetas brasileiros”. In: *Obra reunida*. Organização e seleção Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 991.

⁷ Tal poema, “O nariz perante os poetas”, é analisado por Vagner Camilo em seu *Risos entre pares*. Cf. CAMILO, 1997, pp. 104-8.

⁸ Bilac, *op. cit.*, pp. 990-1.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 991.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 993.

sempre de maneira fragmentária, daí o fetichismo ser um desdobramento natural e previsível do erotismo literário, que aborda o corpo humano como objeto de interesse sexual.

Contudo, é possível reconhecer em alguns autores (assim como em determinadas literaturas nacionais e em épocas específicas) uma ênfase maior na representação fetichista do corpo feminino. É este o caso do parnasianismo brasileiro, que tem como fundamento o imperativo visual, e é sem dúvida nenhuma o caso de Luiz Delfino; a confiar no tirocínio de Olavo Bilac, parece ser o caso também da poesia brasileira. Em sua conferência, Bilac descreve que, em nossa literatura, o que está em jogo é sempre o corpo da mulher e quase nunca sua personalidade: “Raras vezes vereis um poeta nosso cantar a alma, a ternura, a inocência de uma mulher”¹¹; porém, ele enxerga tal fato sob uma perspectiva favorável e anedótica: “O feiticismo dos nossos poetas é apenas uma justa e legítima glorificação, a apoteose, o endeusamento dessa maravilha da Criação Divina [o corpo da mulher]”¹². Em seu discurso, a violência simbólica da objetificação transforma-se em galanteio; não lhe aflige que falte à poesia brasileira — e não me refiro apenas a sua vertente erótica — uma imagem integral da mulher.

José Paulo Paes, no texto introdutório a sua *Poesia erótica em tradução*, indica que “(...) essa reificação da mulher aponta para a hegemonia quase total de um discurso falocêntrico em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador”¹³. De fato, a literatura erótica sempre esteve voltada à satisfação das fantasias masculinas e não somente porque, ao longo da história, a literatura foi uma atividade predominantemente desempenhada por homens, mas também por conta dos interditos que sempre pesaram sobre a sexualidade feminina. No parnasianismo, isso não seria diferente, pois, conforme espero ter demonstrado no capítulo anterior, tal escola apresentava uma forma especificamente masculina de ver o mundo. Além do mais, com sua preferência pela dimensão sensível do real, o poeta parnasiano dificilmente enxerga a mulher além de seus aspectos físicos.

Tendo em vista a especialização dos sexos nas sociedades patriarcais, Gilberto Freyre aventura uma explicação sociológica para o fetichismo da poesia brasileira. Em tais sociedades, cada sexo possui funções específicas, de modo que homem e mulher desempenham papéis distintos. Nessa divisão de papéis, cabe ao homem o exercício do mando e das atividades econômicas, assim como o gerenciamento do patrimônio familiar, restando à mulher uma

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 992.

¹² *Idem, ibidem*, p. 1004.

¹³ PAES, José Paulo (org.). *Poesia erótica em tradução*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 16.

existência restrita ao espaço doméstico e uma posição subordinada. As diferenças físicas entre os dois sexos, tanto no que diz respeito à constituição corporal quanto nos modos de se vestir e de se apresentar socialmente, devem exteriorizar as diferenças estabelecidas no interior do sistema patriarcal. O homem se constitui como o “sexo nobre”, enquanto a mulher é convertida no “belo sexo”; assim, o corpo feminino submete-se à autoridade masculina e é moldado culturalmente para satisfazer as vontades e os desejos do sexo dominante, objetificando-se: “(...) todo um conjunto de fato nos autoriza a concluir pela artificialidade ou pela morbidez do tipo da mulher franzina ou langue, criado pelo sistema patriarcal de sociedade e em torno do qual se desenvolveu, no Brasil como em outros países de formação patriarcal, não só uma etiqueta de cavalheirismo exagerado (...), como uma literatura profundamente erótica de sonetos e quadras, de novelas e romances, com a figura de Elvira ou Clarice, de Dolores ou Idalina, ora idealizada em extremo, ora *exaltada pelas sugestões de seu corpo especializado para o amor físico*. De seus pezinhos mimosos. De suas mãos delicadas. De sua cintura estreita. De seus seios salientes e redondos. De tudo que exprimisse ou acentuasse sua diferença física do homem; sua especialização em *boneca de carne* para ser amolegada pelo homem. *Pela imaginação do poeta e pelas mãos do macho*”¹⁴ (grifos meus).

Destaque-se, ainda, que o físico disfuncional das donas e das sinhás de sobrando no século XIX servia como um distintivo de classe numa sociedade em que o trabalho braçal, que tonifica o corpo quando não o extenua completamente, era deixado a cargo de escravos e dos estratos mais baixos da população livre. Freyre continua: “O culto pela bela mulher, que se reflete nessa etiqueta e nessa literatura, e também numa arte igualmente erótica — uma música açucarada, uma pintura romântica, cor-de-rosa, uma escultura sem outra coragem que a do gracioso, a não ser a do nu (mas não o puro, e sim o obsceno); *esse culto pela mulher, bem apurado, é, talvez, um culto narcisista do homem patriarcal, do sexo dominante*, que se serve do oprimido — dos pés, das mãos, das tranças, do pescoço, das coxas, dos seios, das ancas da mulher, como de alguma coisa de quente e doce que lhe amacie, lhe excite e lhe aumente a voluptuosidade e o gozo. O homem patriarcal se roça pela mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, sexo nobre, mais sexo dominador”¹⁵ (grifo meu). No fetichismo da poesia brasileira, teríamos o louvor da especialização do corpo feminino para o prazer masculino, uma afirmação, em forma de gozo sensual, do poder

¹⁴ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 212.

¹⁵ *Idem, ibidem*, pp. 212-3.

patriarcal sobre a existência da mulher. A análise de Gilberto Freyre escancara a ingenuidade (ou hipocrisia) do discurso de Bilac, que enxerga a fixação fetichista de nossos poetas como uma “justa e legítima glorificação” da mulher.

As ideias de Freyre vão ao encontro das de Howard Bloch apresentadas no segundo capítulo, no ponto em que ambos enxergam a auratização da mulher na tradição literária não como uma ruptura com a mentalidade patriarcal ou com o discurso misógino, e sim como um desdobramento destes, mais pernicioso porque, a pretexto de elevar a mulher a uma condição especial, reforça-se a fragilidade e as limitações atribuídas a ela pelo pensamento sexista. A poesia de Luiz Delfino, talvez como nenhuma outra, comprova tal hipótese, pois nela o fetichismo conjuga-se com uma saturação da aura em torno do corpo feminino. Como exemplo, tomemos o soneto “O cotovelo”:

Era um canto do céu não visto, e vê-lo
Era um desejo, uma ânsia, uma agonia!
E ela sentada em meus joelhos ria
À ampla sombra enrolado ao seu cabelo.

Louco da fome das estrelas, pelo
Martírio longo e dor maior pedia...
Até que enfim, quase ind’frente, um dia
Mostrou-me, erguendo a manta, o cotovelo.

Vi-o, e ebriei-me, como de um escombros,
Num revérbero convoluto, o assombro
De um capitel de artista jônio ebriou-te.

Vi-o, como entre nuvens de repente
Das madeixas, que caem do luar, se sente
O hino branco da luz cantando à noute.

Em “O cotovelo”, mais uma vez o leitor é o destinatário do eu lírico (note-se o uso da segunda pessoa do singular no primeiro terceto), e não a amada, o que demonstra a despersonalização da mulher nessa poesia fetichista. O cotovelo, definido como “um canto do céu não visto”, é ansiado pelo *voyeur* que se diz “louco da fome das estrelas”. Quando a amada enfim consente mostrar a parte do braço que tanta expectativa causava em seu admirador (expectativa vivida como verdadeiro suplício), este se vê tomado por um deslumbramento, como quem estivesse diante da aparição fulgurante da lua numa noite nublada. Tal parte da anatomia feminina, geralmente desprezada pelos poetas, ganha uma dimensão cósmica,

astronômica; por si só, vale por um corpo celeste. Já em “A perna”, o corpo feminino — mais precisamente, uma parte dele — começa a ganhar contornos metafísicos:

Esta é bem como o limiar augusto
De Éden, em que ninguém inda há vivido:
Que causa, a quem quer ir, terror e susto,
Pois guarda-o um anjo de clarões vestido.

Quem o caminho dele sabe o justo?
O carreiro das rosas é sabido;
Das pombas brancas ao pombal hei ido:
Mas... como ao paraíso ir mesmo a custo?

E todavia aquela perna indica
Que muito longe dela o céu não fica:
Tentar, como um Titão de um raio em troco?

E aquela ponto de marfim maciço
Passar, subir... quem pode fazer isso?
Um louco? — Eu vou... Quem há do que eu mais louco?

A perna é o caminho ascendente que leva ao paraíso: a genitália feminina. O eu lírico posiciona-se frente a ele tomado por um respeitoso temor, às portas do “terror do maravilhoso” que o vislumbre da vagina lhe inspiraria. É possível traçar um paralelo da perna com a fuma montanhosa que Fausto, ao final da tragédia de Goethe, escala — impulsionado pelo Eterno Feminino — em direção à vida eterna. No entanto, o que se diviniza no soneto de Delfino não é o lado sentimental da mulher, mas sua carnalidade. Vejamos, então, “O monte de Vênus”:

É neste monte que ela, a encantadora,
Que ela, a Afrodite esplêndida, aparece:
É aí que ela cogita, e pensa, e tece
Do rosal negro, ou seara fina e loura,

Que o cobre todo, e todo em roda cresce,
Esse estema auroral que ela entesoura,
Como se do universo a chave fora,
Ou fora do porvir a vida e a messe.

Ninguém aí vai sem ter primeiro amado,
Sem que ela veja um halo de tristeza,
Que faz um deus de um pobre alucinado.

Psiquê o viu, à mão lâmpada acesa,
Ticiano fiel o copiou, mau grado
Trazê-lo oculto ao flanco a Natureza...

O púbis feminino é onde habita a deusa do amor Afrodite; ela está cercada dos pelos pubianos, sejam eles morenos (“rosal negro”), sejam louros (“ou seara fina e loura”), que são apresentados como o halo luminoso que irradia do horizonte pouco antes de o sol nascer (“estema auroral”), simbolizando a aura que recobre o órgão sexual feminino. Eles marcam, portanto, o limiar entre a noite e o dia, a luz e as trevas, o mundo terreno e o paraíso. A vagina não é apenas um elemento de dimensões cósmicas, como se vê com outras partes do corpo da mulher em Luiz Delfino, mas também cosmogônicas, pois é evocada como a “chave do universo”, a “vida e a messe” do futuro: tudo nela se origina. Embora a referência direta do autor seja ao pintor renascentista Ticiano, o eu lírico encara *l’origine du monde*, título que Gustave Coubert deu a sua tela de 1866 que retrata a mesma parte da anatomia feminina. A diferença é que, enquanto o pintor cria uma tensão irônica entre o título de conotações metafísicas e a representação explícita (desaturizada) da genitália feminina, acenado com e ao mesmo tempo subvertendo a sublimação da mulher na arte ocidental, o poeta leva a sério a visão cosmogônica da sexualidade da mulher, como se vê em “A caverna rubra”:

Quando, caverna rubra e monstruosa,
Onde habitam os deuses deslumbrantes
Sobre coxins de sedas cor de rosa,
Talhados para toros gigantes;

Quando paro ante ti alguns instantes,
Na raiva douda, lúbrica ansiosa,
Sombra no rosto, os membros palpitantes,
À porta augusta, viva e esplendorosa;

Eu quisera furtar-me à cobardia
Dos sóis, dos universos afrontados,
Hirtos de inveja, horrendos de ironia,

Caindo em teus abismos estrelados,
Caverna rubra, aberta na harmonia
De um corpo feito de clarões coalhados...

Se em outros sonetos Delfino descarta a mulher como interlocutora, voltando-se ao leitor, aqui ele dá um passo além: toma a vagina como destinatária da enunciação. A genitália converte-se numa “caverna rubra e monstruosa”, onde deuses, entre almofadados “toros gigantes”, desfilam seu aspecto “deslumbrante”. Diante dela escancarada (“aberta na harmonia de um corpo feito de clarões coalhados”), o eu lírico, tomado pelo terror do maravilhoso, hesita

irromper por seus “abismos estrelados”. A genitália feminina é um Olimpo repleto de deuses e uma nebulosa forrada de estrelas. O exagero de tais metáforas é tão despropositado que chego a me questionar se há uma intenção humorística neste e em outros sonetos (afinal, como levar a sério um poema sobre a unha do dedo mínimo?) ou se o absurdo atingido é o resultado de uma supercompensação sublimadora diante de um assunto considerado pornográfico. Parece-me que, diante do *close* ginecológico que está na origem de “Caverna rubra”, com direito a mucosas expostas (a cor rubra da caverna e o cor-de-rosa dos coxins), foi preciso saturar o soneto com metáforas grandiosas e hipérboles, na tentativa de se construir uma aura densa e pesada que abafasse a obscenidade do que está sendo descrito.

O exagero paródico que o poema e a série da qual faz parte sugerem deve-se ao resvalamento no grotesco. No quarto capítulo, ficou demonstrado como, no parnasianismo, predomina a concepção classicista do corpo humano, que exclui da representação deste os elementos que o aproximam da natureza e fornecem dele uma imagem inacabada, o que o vincularia ao movimento cíclico do cosmos. O corpo grotesco da cultura popular, por outro lado, com seu excesso de secreções e entranhas, com seus membros e orifícios desmedidos, dilui-se no universo em conúbio com as forças naturais. Há qualquer coisa de grotesco no corpo esquartejado da mulher em Luiz Delfino, com suas partes vertiginosamente destacadas. A imagem que ressalta da série fetichista de *Íntimas e Aspasias* tem alguma coisa de rabelaisana, com sua anatomia descomunal e aterradora. O poeta catarinense supera a concepção classicista da poesia parnasiana, mas, para não incorrer no naturalismo do realismo pornográfico, restitui ao corpo algo da natureza cósmica de sua representação na cultura popular, por meio do aumento excessivo de sua aura. O grotesco, portanto, é um efeito colateral do conflito entre um imperativo visual tirânico que adentra os domínios do obsceno e um anseio de preservar a dignidade estética do poema, mantendo a aura dos objetos representados; temos então uma modalidade sublime do grotesco, isto é, uma modalidade na qual o grotesco é atingido graças a um desmedido esforço de sublimação.

O que diferencia o grotesco delfiniano do popular é que, enquanto neste o corpo converte-se num símbolo de renovação contínua, daquele se origina um fetichismo perverso que, em vez de provocar o riso revigorante, expressa o pavor em relação à mulher. Na cultura popular, a imagem grotesca do corpo acompanha as festividades carnavalescas, que refundam a ordem social por meio de sua suspensão e inversão provisórias; em Luiz Delfino, o temor pelo caos social tem como consequência um esforço hercúleo de fazer com que a corporeidade feminina desapareça em meio a uma nuvem de hipérboles siderais. O poeta deseja devassar o

corpo feminino, porém não o corpo da mulher decaída, típica do decadentismo, mas o da mulher divina, cuja nudez é pura aura transformada em miragem; caracteriza-o um impulso hierogâmico, de possuir sexualmente o Eterno Feminino, redimindo-se da contingência da própria carnalidade. O medo de amar de raízes românticas não poderia encontrar expressão mais exaltada e ambivalente do que essa.

O voyeur longe dos olhos do público

Em seus “Três ensaios sobre a sexualidade”, Sigmund Freud considera o fetiche como uma “substituição imprópria” do “objeto sexual normal”, que, no caso da libido masculina, seria a genitália feminina. Em outras palavras, o fetichista procura satisfação erótica numa parte do corpo “muito pouco apropriada para fins sexuais” ou então num “objeto inanimado que mantém uma relação demonstrável com a pessoa a quem substitui”¹⁶. Num texto posterior, “O fetichismo”, Freud apresenta uma definição mais sofisticada do mesmo fenômeno: o fetiche seria um substituto ao falo materno, cuja ausência, percebida na infância, desenvolve no garoto o receio de ser castrado (complexo de castração). Para se proteger de tal receio, o indivíduo inconscientemente rejeita (denega) a ausência do falo na mãe, fixando-se num objeto relacionado ao momento anterior à descoberta dessa ausência, por isso, geralmente, o fetiche consistiria em algo que estaria a meio caminho entre o olhar da criança e a genitália feminina¹⁷.

No entanto, para os fins deste estudo, a explicação psicanalítica não é suficiente, pois o fetichismo de Luiz Delfino, como fixação voyeurística numa parte específica da anatomia feminina, não exclui a vagina, pelo contrário: o poeta dedica dois sonetos ao assunto e um terceiro, “A perna”, a ela se remete como a entrada do paraíso. Em Luiz Delfino, não encontramos “a aversão, que nunca se acha ausente em fetichista algum, aos órgãos genitais femininos reais”¹⁸. No máximo, pode-se pensar no medo pela possibilidade de castração como ingrediente fundamental do terror do maravilhoso experimentado diante da vagina e, na aura construída em torno dela, como uma substituição simbólica do falo ou uma compensação por

¹⁶ FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a sexualidade”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — vol. VII*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, p. 145.

¹⁷ *Idem*. “O fetichismo”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — vol. XXI*. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, pp. 155-6.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 157.

sua perda; a aura seria, portanto, o falo restituído à mulher. Felizmente, não é necessário que eu me detenha por muito tempo nesta discussão, que ultrapassa os limites da abordagem metodológica utilizada neste estudo.

O fetichismo de Luiz Delfino leva às últimas consequências o imperativo visual parnasiano, chegando a representar de forma pormenorizada o órgão sexual feminino, além de outras partes anatômicas de inegável apelo erótico. Fora da série fetichista de *Íntimas e Aspasias*, vimos o poeta citar as nádegas em “Nuda puella” e, em “Depois do banho”, tivemos também um vislumbre da genitália feminina. A obra de Delfino flerta audaciosamente com a pornografia. Entretanto, para não incorrer numa poesia pornográfica, há uma tentativa de saturar as imagens de aura, garantindo-lhes dignidade estética. Assim, quanto mais incisivo se faz o olhar do eu lírico delfiniano, maior é o grau de idealização que os poemas atingem, concedendo à anatomia feminina uma dimensão cósmica por meio de metáforas astronômicas e de uma exaltação hiperbólica da beleza da mulher, diante da qual o *voyeur* se queda siderado, com todas as possibilidades semânticas que tal palavra carrega: fulminado e atordoado, e também como quem se encontra sob a influência de algum astro.

Acho seguro afirmar que Luiz Delfino é o mais atrevido de nossos poetas parnasianos, tanto por seu fetichismo sideral quanto pelo tratamento malicioso que concede a determinados lugares-comuns do lirismo romântico. Tal atrevimento não pode ser atribuído a um reformismo juvenil nem à saudável irresponsabilidade de quem ainda não ingressou na vida adulta e ocupa uma posição social à parte, como era o caso dos poetas estudantes de nossa segunda geração romântica e da poesia realista. Praticamente todos os poemas aqui analisados foram escritos ao longo das décadas de 1880 e de 1890, quando o poeta estava na casa dos quarenta e dos cinquenta anos. A essa altura, Delfino contava com uma sólida carreira como médico, era um rico homem de negócios do mercado imobiliário e, no ano de 1890, seria eleito senador por Santa Catarina; já era, também, um escritor consagrado, tanto que, na fundação da Academia Brasileira de Letras em 1897, chegou a ser cogitado como membro. De que modo, então, o poeta conseguiu driblar as crescentes exigências de respeitabilidade que pesavam sobre homens de letras? Aparentemente, Delfino contornou tais exigências eximindo-se de publicar seus livros e dando publicidade, na imprensa, apenas a poemas de temática menos controversa. Por exemplo, no ano de 1885, o poeta publicou 13 poemas em *A Semana*; apenas um deles era de temática erótica e fetichista, “Libido”, que, no entanto, restringia-se a retratar o pé feminino¹⁹.

¹⁹ Consultado dia 03 de março de 2016 na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, no seguinte link: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=383422&PagFis=3>

Lauro Junkes, no estudo biográfico contido na *Poesia completa* do autor, aponta que, no começo da década de 1860, Delfino interrompera a publicação de poemas na imprensa, preocupado que a imagem de poeta viesse a prejudicar sua carreira na medicina. Seguiria publicando esparsamente até 1879, quando voltou a contribuir de forma sistemática com os principais veículos de imprensa do país, talvez animado pela ousadia dos jovens poetas realistas²⁰. Isso demonstra que Delfino possuía uma aguda percepção das circunstâncias sociais que circundavam a produção literária no Brasil, principalmente no que diz respeito à imagem pública do escritor. Não é de se admirar que, tendo dedicado uma parcela considerável de sua obra a temas pouco recomendáveis, optasse por manter seus poemas fora de circulação. É possível que tenha preferido continuar fora do mercado editorial a sacrificar a integridade de sua obra, expurgando dela os sonetos mais licenciosos. Luiz Delfino corresponde ao oposto complementar de Francisca Júlia num campo literário onde a respeitabilidade tornava-se um valor fundamental: enquanto a poetisa, pressionada pela dupla exigência de respeitabilidade que seu sexo lhe impunha, procurou suprimir de sua obra qualquer resquício de erotismo, Delfino produziu uma obra poética que, em diversos momentos, flerta com o obsceno, porém não a submeteu integralmente ao juízo moral do público.

²⁰ DELFINO, *op. cit.*, pp. 33-4.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras literárias

A Bíblia Sagrada: o Antigo e o Novo Testamento. Tradução João Ferreira de Almeida. 2ª ed. Barueri/SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ABREU, Casimiro de. **As primaveras.** São Paulo: Ática, 2004.

AZEVEDO, Álvares de. **Poesias completas.** 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 1962.

———. **Melhores poemas de Álvares de Azevedo.** Seleção Antonio Candido. 4ª ed. São Paulo: Global, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BILAC, Olavo. **Obra reunida.** Organização e seleção Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BLAKE, William. **The selected poems.** Seleção Bruce Woodcock. Londres: Wordsworth Editions, 2000.

CARVALHO-JR., Francisco Antônio de. **Hespérides.** REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, ano 3, nº 3, 2007.

CARVALHO, Vicente de. **Poemas e canções.** 14ª ed. São Paulo: Saraiva, 1950.

———. **Melhores poemas de Vicente de Carvalho.** Seleção Cláudio Murilo Leal. São Paulo: Global, 2005.

CORREIA, Raimundo. **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

———. **Melhores poemas de Raimundo Correia.** Seleção Telenia Hill. 2ª ed. São Paulo: Global, 2001.

DELFINO, Luiz. **Poesia completa I: sonetos.** Organização Lauro Junkes. Florianópolis, SC: Academia Catarinense de Letras, 2001.

———. **Poesia completa II: poemas longos.** Organização Lauro Junkes. Florianópolis, SC: Academia Catarinense de Letras, 2001.

DIAS, Teófilo. **Poesias escolhidas**. Organização, introdução e notas Antonio Candido. 2ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2011.

GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin**. Paris: Charpentier et Cie, 1876.

GOETHE, J. W. **Fausto: uma tragédia — segunda parte**. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2011.

———. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2001.

HEREDIA, José Maria de. **Les trophées**. Paris: Chez Alphonse Lemerre, 1893.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

LISLE, Leconte de. **Œuvres de Leconte de Lisle: Poèmes antiques**. Paris: Alphonse Lemerre, s.d.

OLIVEIRA, Alberto de. **Poesias completas**. Organização Marco Aurélio Melo Reis. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978. Volumes I, II e III.

OVIDIO. **Metamorfosis**. Tradução Antonio Ramírez de Verger e Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

PETRARCA, Francesco. **Cancioneiro**. Tradução José Clemente Pozenato. Edição bilíngue. Cotia/SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

SILVA, Francisca Júlia da. **Mármore**s. São Paulo: Horacio Belfort Sabino Editor, 1895.

———. **Esfinges**. São Paulo: Bentley Jr. & Comp., 1902.

———. **Poesias**. Organização Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução Raimundo Carvalho. Edição bilíngue. Belo Horizonte: Crisálida; Tessitura, 2005.

Antologias

ABDALA-JR., Benjamin (org.). **Antologia de poesia brasileira: realismo e parnasianismo**. São Paulo: Ática, 1985.

AZEVEDO, Sânzio (org.). **Roteiro da poesia brasileira: parnasianismo**. São Paulo: Global, 2006.

BANDEIRA, Manuel (org.). **Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase parnasiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

———. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

PAES, José Paulo (org.). **Poesia erótica em tradução**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). **Poesia simbolista (antologia)**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

———. **Poesia parnasiana (antologia)**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

Bibliografia sobre o parnasianismo

ANDRADE, Mário de. “Carta aberta a Alberto de Oliveira”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, nº 23, p. 96-100, 1981.

———. “Mestres do passado”. In: BRITO, Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, pp. 254-309.

———. “Parnasianismo”. In: **O empalhador de passarinho**. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, 1972, pp. 9-13.

ARARIPE-JR., T. A. “Entusiasmo e ternura”. In: OLIVEIRA, Alberto de. **Poesias completas — vol. I**. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, pp. 217-20.

ASSIS, Machado de. “A nova geração”. In: **Obras completas de Machado de Assis: crítica literária**. São Paulo: Editora Brasileira Ltda., 1959, pp. 180-244.

BANDEIRA, Manuel. “Raimundo Correia e o seu sortilégio verbal”. In: CORREIA, Raimundo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961, pp. 11-32.

BILAC, Olavo. “A minha geração literária”. In: **Obra reunida**. Organização e seleção Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 887-94.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, s.d.

BRANCO, Lúcia Castello. **Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro**. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

BUENO, Alexei. “Bilac e a poética da *Belle Époque* brasileira”. In: BILAC, Olavo. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 15-25.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: do romantismo ao simbolismo**. 5ª ed. Difusão Europeia do Livro, 1974.

CANDIDO, Antonio. “No coração do silêncio”. In: **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1998, pp. 54-67.

———. “A vida em resumo”. In: **O observador literário**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, São Paulo: Ed. Unesp, 1992, pp. 21-6.

———. CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: **Literatura e sociedade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, pp. 117-45.

CARA, Salete de Almeida. **A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil**. São Paulo: Ática, 1983.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951.

COSTA, Odylo. “Alberto de Oliveira”. In: OLIVEIRA, Alberto de. **Poesias completas — vol. III**. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, pp. XI-XXI.

DIMAS, Antonio. **Bilac, o jornalista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Edusp e Editora da Unicamp, 2006. 3 volumes.

FISCHER, Luís Augusto. **Parnasianismo brasileiro: entre a ressonância e a dissonância**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GIL, Fernando Cerisara. **Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880-1919 (antologia e estudo)**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

GOMES, Eugênio. “Alberto de Oliveira”. In: **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, pp. 87-94.

———. “Alberto de Oliveira e o simbolismo”. In: **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, pp. 95-110.

———. “Raimundo Correia e o idealismo horaciano”. In: **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, pp. 111-8.

———. “Uma fonte de Bilac”. In: **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, pp. 126-33.

———. “Ouvir estrelas”. In: **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, pp. 134-41.

———. “Outras fontes de Bilac”. In: **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, pp. 142-8.

JUNQUEIRA, Ivan. “Bilac: *versemaker*”. In: **Ensaios escolhidos — volume I: de poesia e poetas**. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 273-86.

———. “A face erótica de Alberto de Oliveira”. In: **Ensaios escolhidos — volume I: de poesia e poetas**. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 287-97.

KIMORI, Ligia R. B. **Os mestres no passado: Mário de Andrade lê os parnasianos brasileiros**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2014.

KOTHE, Flávio R. **O cânone republicano I**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

MARTINO, Pierre. **Parnasse et symbolisme**. Paris: Librairie Armand Colin, 1967.

MONTALEGRE, Duarte de. **Ensaio sobre o parnasianismo brasileiro**. Coimbra: Coimbra Ed., 1945.

OLIVEIRA, José Osório de. **História breve da literatura brasileira**. Edição revista e aumentada. São Paulo: Martins Fontes, 1939.

OLIVEIRA, Ana Maria D. de. “Bilac e Drummond no meio do caminho”. In: **Congresso da ABRALIC: Cânone e contextos**. Rio de Janeiro: Abralic/CNPq/Finep, 1998, v. 2, p. 575-78.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A renovação da poesia parnasiana”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). **A Literatura no Brasil: era realista/era de transição**. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, pp. 91-149.

REIS, Marco Aurélio M. “Leitura de Alberto de Oliveira”. OLIVEIRA, **Alberto de. Poesias completas — vol. I**. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978, pp. XI-XXIII.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso: desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

———. “Literatura e psicanálise: revendo Bilac”. In: **Por um novo conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1977, pp. 33-91.

SIMÕES-JR., Álvaro Santos. **A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TEIXEIRA, Ivan. “Em defesa da poesia (bilaquiana)”. In: BILAC, Olavo. **Poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Bibliografia geral

ADORNO, Sérgio. **Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 65-89.

———. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução**. Tradução Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp; FAPESP, 1998.

AMARAL, Gloria Carneiro do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996.

ANDRADE, Mario de. “Castro Alves”. In: **Aspectos de Literatura Brasileira**. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, pp. 109-24.

———. “Amor e medo”. In: **Aspectos da literatura brasileira**. 4ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, pp. 197-229.

ASSIS, Machado de. “O primo Basílio”. In: **Obras completas de Machado de Assis: crítica literária**. São Paulo: Editora Brasileira Ltda., 1959, pp. 154-79.

AUERBACH, Erich. “*As flores do mal* e o sublime”. In: **Ensaio de Literatura ocidental: filologia e crítica**. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012, pp. 303-32.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. 6ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 2008.

———. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 181-90.

———. **A câmara clara: notas sobre fotografia**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BATAILLE, Georges. **O erotismo (ensaio)**. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical — a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas — Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

———. **Obras escolhidas III — Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Maria Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Millet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BILAC, Olavo. “O feiticismo dos poetas brasileiros”. In: **Obra reunida**. Organização e seleção Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 988-1005.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Tradução Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil — 1900**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMILO, Vagner. **Riso entre pares: poesia e humor românticos**. São Paulo: Edusp; FAPESP, 1997.

———. “Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do Segundo Reinado”. **Itinerários**, Araraquara, nº 33, pp. 61-108, jul./dez. 2011.

———. “Erotismo e política: em torno de algumas figurações femininas na transição do romantismo para o realismo poético”. **Teresa**, São Paulo, nº 15, pp. 53-75, 2015.

CAMPOS, Haroldo. “Poética sincrônica”. In: **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 205-12.

CANDIDO, Antonio. “The brazilian family”. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. (orgs.). **Brazil, portrait of a continent**. Nova Iorque: The Dryden Press, 1951.

———. **A formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

———. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: **Literatura e sociedade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, pp. 147-75.

———. “Os primeiros baudelairianos”. In: **A educação pela noite**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 27-46.

———. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: **A educação pela noite**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 169-96.

———. “Dialética da malandragem”. In: **O discurso e a cidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 17-46.

———. “Pomo do mal”. **O discurso e a cidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, pp. 213-23.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

———. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COUTINHO, Afrânio (org.). **A Literatura no Brasil: era realista/era de transição**. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DEL-PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

———. “O corpo feminino e o amor: um olhar”. In: D’INCAO, Maria Angela (org.). **Amor e família no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1989, pp. 31-56.

DIMAS, Antonio. **Tempos eufóricos (análise da Revista Kosmos: 1904-1909)**. São Paulo: Editora Ática, 1983.

D’INCAO, Maria Angela. “Amor romântico e família burguesa”. In: **Amor e família no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1989, pp. 57-71.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio: estudo de sociologia**. Tradução Monica Stael. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

ECO, Umberto. “Les sémaphores sous la pluie”. In: **Sobre a literatura**. 2ª ed. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 167-89.

———. **Quase a mesma coisa**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EL-FAR, Alessandra. **Páginas de sensação — literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ENDERS, Armelle. **A história do rio de Janeiro**. Tradução Joana Angélica d’Ávila Melo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.

FLAUBERT, Gustave. **Œuvres complètes de Gustave Flaubert — tome 12**. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1974.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 18ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANCHETTI, Paulo. “O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”. **Remate de males**, Campinas, nº 7, 1987.

FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a sexualidade”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — vol. VII**. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 128-229.

———. “O problema econômico do masoquismo”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — vol. XIX**. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 179-90.

———. “A negativa”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — vol. XIX**. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 267-71.

———. “O fetichismo”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — vol. XXI**. Tradução sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, pp. 155-60.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

———. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 34ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos**. Tradução Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

———. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a paixão terna**. Tradução Sérgio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

———. **Modernismo: o fascínio da heresia — de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Eugênio. “Álvares de Azevedo”. In: **Prata da casa: ensaios de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: A Noite, 1953, pp. 13-21.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2004.

HABERMAS, Jünger. **Mudança estrutural na esfera pública**. Tradução Flávio R. Khote. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HOBBSAWN, Eric J. **A era do capital — 1848-1875**. Tradução Luciano Costa Neto. 15ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HORÁCIO. **A arte poética**. Edição bilíngue. Tradução Dante Tringali. São Paulo: Musa Editorial, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

———. “Romantismo”. In: **Cobra de vidro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 15-21.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KOHE, Flávio R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LAVELLE, Patrícia. **O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LEITE-JR., Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo: Annablume, 2006.

LESSING, G. E. **Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: 2011.

LIMA, Luiz Costa. “Bernardo Guimarães e o cânone”. In: **Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 241-52.

- LITVAK, Lily. **Erotismo fin de siglo**. Barcelona: Bosch, 1979.
- LOBO, Danilo. “A poesia erótica de Carvalho Júnior”. In: **Congresso da ABRALIC: Cânone e contextos**. Rio de Janeiro: Abralic/CNPq/Finep, 1998, v. 2, p. 563-6.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Sexuality in western art**. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1991.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil — República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 368-421.
- MARINGONI, Gilberto. “Império de crises”. **Desafios do Desenvolvimento**, Brasília, nº 67, set. 2011.
- MARKALE, Jean. **L’amour courtois ou le couple infernal**. Paris: Imago, 1987.
- MARTINS, Luís. **O patriarca e o bacharel**. 2ª ed. São Paulo, Alameda, 2008.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. “Manifesto do partido comunista”. Tradução Victor Hugo Klagsbrunn. In: REIS-FILHO, Daniel Aarão (org.). **O manifesto comunista 150 anos depois**. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.
- MATTA, Roberto da. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MEYER, Augusto. “Da sensualidade”. In: **Machado de Assis, 1935-1958**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008, pp. 287-97.
- MICELI, Sergio. “Poder, sexo e letras na República Velha”. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 13-68.
- MOISÉS, Massuad. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NEPOMUCENO, Luís André. **A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira**. São Paulo: Annablume; Patos de Minas: Unipam, 2002.
- NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 51-74.
- OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses: estética antiburguesa — 1830-1848**. Tradução José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, s. d.

PRADA, Cecília. “A pena e o espartilho: escritoras do século XIX”. In: **A pena e o espartilho**. 2ª ed. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2010, pp. 27-39.

PRADO-JR., Caio Prado. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 23ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

———. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PRAZ, Mario. **La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle: le romantisme noir**. Tradução Constance Thompson Pasquali. Paris: Denöel, 1998.

PULTZ, John; MONDENARD, Anne de. **Le corps photographié**. Paris: Flammarion, 2009.

QUINTAS, Fátima. **Sexo à moda patriarcal: o feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre**. São Paulo: Global, 2008.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Tradução Anna Hatherly. Lisboa: Vega, 1989.

SABINO, Márcia Peters. **Augusto dos Anjos e a poesia científica**. Dissertação de mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 2006.

SAPIRO, Gisèle. **La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)**. Paris : Le Seuil, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

———. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. In: **Duas meninas**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 7-41.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “*Mimesis*, tradução, *enargéia* e a tradição do *ut pictura poesis*”. In: LESSING, G. E. **Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: 2011, pp. 9-57.

SEVCENKO, Nicolau. **A literatura como missão: tensões culturais e criação cultural na Primeira República**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

———. **A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SONTAG, Susan. “A imaginação pornográfica”. In: **A vontade radical: estilos**. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 44-83.

SPINA, Segismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê, 2009.

STORA-LAMARRE, Annie. **L’enfer de la III^e Republique : censeurs et pornographes — 1881 – 1914**. Paris: Imago, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOLMAN, Jon. “Castro Alves, poeta amoroso”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, nº 17, pp. 27-49. 1975.

THERBORN, Göran. **Sexo e poder: a família no mundo — 1900-2000**. Tradução Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente**. Tradução Milton Meira Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VIAN, Boris. “Utilidade de uma literatura erótica”. In: **Escritos pornográficos**. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, pp. 19-51.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d.