



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES I
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS –GRADUAÇÃO EM LETRAS

DEYVID DE OLIVEIRA PEREIRA

A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA ESCRITA POÉTICA DE BEATRIZ
BRANDÃO, DELFINA BENIGNA
E ILDEFONSA LÁURA CÉSAR

FORTALEZA
2014

DEYVID DE OLIVEIRA PEREIRA

A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA ESCRITA POÉTICA DE BEATRIZ
BRANDÃO, DELFINA BENIGNA
E ILDEFONSA LÁURA CÉSAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – ênfase em Literatura Comparada, do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Literatura Comparada.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Professora Doutora Edilene Ribeiro Batista

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- P49r Pereira, Deyvid de Oliveira.
A representação do amor na escrita poética de Beatriz Brandão, Delfina Benigna e Ildefonsa Láura César / Deyvid de Oliveira Pereira. – 2014.
131 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Letras.
Orientação: Profa. Dra. Edilene Ribeiro Batista.
- 1.Brandão,Beatriz Francisca de Assis,1779-1868 – Crítica e interpretação. 2.Cunha,Delfina Benigna da,1791-1857 – Crítica e interpretação. 3.Cesar,Ildefonsa Laura,fl.1844 – Crítica e interpretação. 4.Amor na literatura. 5.Mulheres e literatura – Brasil. I.Título.

CDD B869.13

DEYVID DE OLIVEIRA PEREIRA

A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA ESCRITA POÉTICA DE
BEATRIZ BRANDÃO, DELFINA BENIGNA
E ILDEFONSA LÁURA CÉSAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – ênfase em Literatura Comparada, do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Literatura Comparada.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Professora Doutora Edilene Ribeiro Batista

Aprovada em 15/04/2014

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Doutora Edilene Ribeiro Batista (orientadora)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof^a. Doutora Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof^a. Doutora Sílvia Márcia Alves Siqueira
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos amigos de Tocantins,

Eu agradeço

Aos amigos do Grupo de Estudo “Outras Vozes: Gênero e Literatura”,

Eu agradeço.

A minha orientadora e amiga, Professora Doutora Edilene Ribeiro,

Eu agradeço

Aos leitores deste trabalho,

Eu agradeço.

Estas que o meu Amor vos oferece,
Não tardas produções de fraco engenho
Amadas Nacionais, sirvam de empenho
A talentos que o vulgo desconhece.

Um exemplo talvez vos aparece
Em que brilha nos traços, que desenho:
De excessivo louvor glória não tenho
E se algum merecer de vós comece.

Raros dotes talvez vivem ocultos,
Que o receio de expor faz ignorados;
Sirvam de guias meus humildes cultos.

Mandei ao Pindo os voos elevados,
E tanto sejam vossos versos cultos,
Que os meus nas trevas fiquem sepultados.

(Beatriz Francisca de Assis Brandão)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. VONTADE DA ARTE, LIBERDADE, MORAL, LIMITE E OUSADIA: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA ESCRITA FEMININA DO BRASIL OITOCENTISTA	11
1.1 <i>A vontade da arte</i>	12
1.2 <i>Da liberdade: entre corpo e alma: o amor na era clássica</i>	17
1.3 <i>Da liberdade ao moralismo: a nocividade e loucura de amar</i>	31
1.4 <i>Os séculos do limite</i>	36
1.5 <i>A ousadia: escritura e ficção</i>	40
2. ESTÉTICA NEOCLÁSSICA E LÍRICA AMOROSA: O AMOR EM BEATRIZ FRANCISCA DE ASSIS BRANDÃO	44
2.1 <i>Bucolismo e transgressão: a desarmônica arcádia de D. Beatriz</i>	48
2.2 <i>Amor e Amores: lírica da paixão e seus antagonismos</i>	55
2.3 <i>Da idealização à incerteza: a representação do amor e seus desvios neoclássicos</i>	68
3. MORTE, PASSADO E DESEJOS: O AMOR EGOCÊNTRICO DE DELFINA BENIGNA DA CUNHA E ILDEFOSA LÁURA CÉSAR	76
3.1 <i>Amor e Morte: o jeito definiano de lamentar</i>	79
3.2 <i>Inveja e liberdade: o não gozo de Ildefonsa Laura César</i>	87
CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS	114

RESUMO

Ao longo da história da Literatura Ocidental, vemos ser difundida uma concepção de amor que vai fundamentar a forma como este sentimento é apresentado nas produções literárias do Trovadorismo e retratado em períodos posteriores a esta estética. Das cantigas de amor ao desespero romântico, a temática do amor terá papel significativo nas letras de Camões, Bocage, Cervantes, Tomás Antônio Gonzaga e outros. Entretanto, apesar das vastas reflexões a respeito desse assunto, quando ousamos ultrapassar o falocentrismo do cânone literário e buscamos a representatividade dada ao amor pela mulher escritora, incorremos em uma problemática: o discurso literário feminino sobre esse tema só tem reconhecimento nacional em autoras modernas e contemporâneas. Fica, então, a dúvida: se o amor sempre esteve presente, seja de forma direta ou indireta, como tema importante nas produções literárias desde os tempos mais remotos, por que ele não é estudado na escrita de autoria feminina brasileira no período de sua formação? Assim, na tentativa de preencher essa lacuna teórica, a presente pesquisa ocupa-se em refletir a recorrência da temática amorosa na escrita poética feminina do período colonial brasileiro, nos poemas de Beatriz Francisca de Assis Brandão, Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Láura César. Para que possamos entender e mesmo realizar as reflexões aqui propostas, torna-se, pois, necessário considerar aspectos significativos que circundam a representatividade do amor presente nos poemas das autoras acima citadas, a saber: a estética literária a qual elas se encontram vinculadas (na maioria dos casos, a segunda fase neoclássica); a influência clássica na produção poética do Brasil Colonial; o contexto histórico, político e ideológico do Brasil de então. O caráter de resgate histórico/literário desta pesquisa pretende abarcar um campo específico da crítica literária feminista: a reflexão e análise dos textos de autoria feminina do Período Colonial. Desta forma, além de se propor uma visita a textos esquecidos, esperamos promover o aumento da fortuna crítica acerca dessas escritoras e, por consequência, ofereceremos material para futuras reflexões.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA COLONIAL BRASILEIRA; GÊNERO; ESCRITA FEMININA; AMOR.

ABSTRACT

Throughout the history of Western literature , we see to be disseminated a conception of love that will substantiate how this feeling is presented in literary productions Trovadorismo and portrayed in later periods to this aesthetic. From love songs to romantic despair, the theme of love letters has a significant role in de Camoes, Bocage , Cervantes , Tomás Antônio Gonzaga and others. However, despite vast reflections on this subject when we dare to overcome phallocentrism the literary canon and seek the representation given to love the woman writer, we incur in a problematic: the female literary discourse on this topic only has national recognition in modern authors and contemporary . Then there is the question: if love was always present, directly or indirectly, as constant theme in literary productions since ancient times , why it is not studied in the writing of Brazilian female authorship in the period of it formation? Thus, in an attempt to fill this theoretical gap, this research is concerned with reflecting the recurrence of thematic loving female poetic writing in the Brazilian colonial period , in the poems of the Francisca de Assisi Beatriz Brandão , Delfina Benigna da Cunha and Ildefonsa Laura César. In order to understand and even make reflections proposed here , becomes therefore necessary to consider significant issues surrounding the representation of love present in the poems of the authors mentioned above , namely the literary aesthetics to which they are bound (in most cases , the second neoclassical phase) ; classical influence in poetic production of colonial Brazil ; historical , political and ideological context of Brazil then. The character of historical / literary redemption of this research is intended to embrace a specific field of feminist literary criticism: a reflection and analysis of the texts of female authorship of the Colonial Period . Thus, in addition to proposing a visit to forgotten texts, we hope to promote the increase of critical fortune on these writers and, therefore , we will provide material for further reflection .

KEYWORDS : BRAZILIAN COLONIAL LITERATURE; GENDER; WOMEN'S WRITING; LOVE .

INTRODUÇÃO

Em muito a crítica literária brasileira tem se pautado nas narrativas históricas para legitimar as possíveis análises das produções artísticas nacionais. Teóricos como Antônio Cândido, Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, através da relação entre literatura e sociedade, realizam estudos nos quais os valores estéticos, temáticas e formas são considerados, sobretudo, como um processo advindo dos anseios observados em cada época. No Arcadismo, por exemplo, temos a racionalidade provocada pelo iluminismo, trazendo, como tendência, a revisão dos postulados artísticos clássicos greco-romanos e da era Renascentista; no Romantismo, por sua vez, em decorrência do espírito revolucionário habitado na população da primeira metade do século XIX, vemos a elite cultural se preocupando em desenvolver uma literatura dita nacional e, principalmente, distante dos padrões lusitanos até então vigentes.

Contudo, a partir da corrente pós-estruturalista instalada nas primeiras décadas do século XX, os estudos da história sofrem uma reviravolta e os pilares que os sustentavam¹ são questionados, trazendo à tona uma discussão que pensava o verdadeiro valor do passado e sua significação para a sociedade em geral. O conceito de História, dessa forma, é corrompido na medida em que teorias ocupadas em pensar a linguagem colocam em pauta as implicações advindas de quaisquer enunciados, inclusive as narrativas históricas, e observam as particularidades imanentes à ordem do discurso², a saber, a carga ideológica, o caráter de construção sócio-política e, sobretudo, o aspecto multicultural observados nas múltiplas³ falas sociais existentes.

Hayden White, um exemplo a ser citado, em seu texto “Enredo e Verdade na Escrita da História” argumenta que, por se utilizar do discurso, a narrativa histórica em muito se aproxima da produção literária em prosa. Como consequência a autenticidade da produção da história pode incorrer no risco de imitar inúmeras possibilidades de leitura ou escritura e ainda diversas formas de observar um dado acontecimento. Segundo White, em a *História da escrita*, ao elaborar seu texto, o historiador acaba

¹ David Lowenthal, em um ensaio intitulado “Como conhecemos o passado”, com mais de 150 páginas, publicada pela revista *Projeto História* (Nov/98) apresenta que a construção cronológica do passado iniciou-se no Século VI, por necessidade de verificar as datas anuais da páscoa. Esse modelo se solidifica e torna-se padrão para as pesquisas históricas. A linearidade do tempo, a partir de uma visão criacionista, rumo para uma sucessão de acontecimentos que tenderá unicamente ao fim. Nesse processo de escrita Histórica, como cita o autor “acontecimentos específicos eram colocados em anos específicos nesses anuários, e, quando nenhum acontecimento parecia suficientemente importante, os anos listados eram simplesmente deixado em branco”.

² As dúvidas acerca das narrativas históricas tem, como fundamentação basilar, a concepção de discurso de Foucault: este considera que o discurso carrega consigo cargas ideológicas basicamente fundamentadas em valores implicados pelos aparelhos repressores.

³ O conceito de multiplicidade é abordado por Gilles Deleuze e Gatarri, em seu livro *Mil Platôs*, no qual o autor destaca os rizomas sociais, que, para ele, seriam as manifestações ou nascimento de diversificados grupos, dentro de um contexto mais amplo. A ideia de multiplicidade é, pois, a relevância, dentro de uma ordem sistêmica mais abrangente, de inúmeras experiências de vida, tempo e história.

recorrendo a formas já estabelecidas e deixa-se levar pelo gênero discursivo e suas nuances, que pode assumir um caráter trágico, épico, tragicômico. Ao relevar a periculosidade da narração de um fato histórico – o pensador toma como ponto de análise a narração do Holocausto e a forma como os testemunhos se deixam levar pelo caráter emotivo impregnado na memória – White salienta que o historiador deve oferecer em sua produção um aspecto coadunado com a cientificidade esperada⁴ do discurso histórico

Concomitantemente, a visão do tempo ganha novas perspectivas. A linearidade cristã é colocada em suspeita e o passado começa a ser visto não mais como uma entidade estagnada e absoluta, mas uma construção que passa a fazer sentido na sua experimentação no tempo vivido, ou seja, no presente. Tendo em vista essa mudança metodológica e a consideração de múltiplas temporalidades⁵, Paul Ricoeur abordará a impossibilidade de se descrever o passado em sua forma completa, em sua totalidade. Para este pensador o que se pode fazer é dar “representância” a fatos acontecidos, estabelecer uma aproximação com o real a partir de interpretações de “rastros” deixados e encontrados no presente.

Apesar de apresentar um mecanismo possível de se narrar um fato vivido, Ricoeur acaba salientando o caráter extremamente filosófico, quiçá artístico, de se trabalhar o passado. Quando deixa evidente que a representação de um fato acontecido passa, necessariamente, pelo filtro da interpretação, este pensador aponta para uma das necessidades básicas, se não crucial, do historiador contemporâneo: a sensibilidade de perceber a importância de um rastro e pensar sua significância cautelosamente sem, no entanto, deixar evidente os valores ideológicos impregnados na formação do pesquisador. Acerca dessa questão ele afirmará que:

O rastro é, assim, um dos instrumentos mais enigmáticos pelos quais a narrativa histórica “refigura” o tempo. Ela o refigura construindo a junção que efetua o reconhecimento do existencial e do empírico na significação do rastro. Sem dúvida, o historiador, enquanto tal, não sabe o que faz ao construir signos como rastros. Ele permanece, para com eles, numa relação de uso. É ao frequentar os arquivos, ao consultar os documentos, que se põe a rastrear o passado como tal. O que significa o rastro é um problema não do historiador-cientista, mas sim do historiador-filósofo. (RICOEUR, 1997: p.209)

⁴ O termo refere-se, sobretudo, à receptividade do leitor perante uma narrativa histórica. Segundo White, o caráter científico do discurso sobre o passado deve prevalecer, mesmo quando esse passado passa por filtros interpretativos de cunho emocional.

⁵ Compreende-se temporalidade como a experiência de vivência particular e diferenciada do tempo. Este conceito apresenta que o tempo possui significações distintas, dependendo do local, grupo social, e, até mesmo, da individualidade do sujeito.

A partir do fragmento exposto, observamos que Ricoeur, ao abordar os meios pelo quais o historiador deve encaminhar-se na pesquisa e representação do real, ao passo que institui uma via possível para o trabalho da narração da história, evidencia, também, a ambiguidade e periculosidade que se tornou trabalhar o passado. Este já não é mais visto pela concepção absolutista e positivista de um lugar comum, não habitável e, porém, passível de acesso.

François Hartog, também refletindo essa nova perspectiva de trabalho com o tempo e com o passado, por sua vez, irá se dedicar a discorre sobre como se dá o entendimento das múltiplas temporalidades observadas após as produções científicas pós-estruturalista⁶ e a atuação do historiador perante essa complexa teia que compõe a sociedade contemporânea. Em seu texto “Tempos do mundo, história, escrita da história” este pensador parece demonstrar uma inquietude tendo em vista que a ideia de uma história universal, que outrora vigorava nas produções históricas, não mais é vista como aceitável e possível em virtude das inúmeras compreensões sobre o tempo bem como a pluralidade cultural que já não se foca, apenas, no círculo ocidental, em especial, europeu. Como consequência dessa observação, Hartog considera que o regime de historicidade⁷ utilizado pela produção do século XIX, por exemplo, já não se faz eficaz na medida em que o aspecto fragmentado da sociedade contemporânea exige que sejam relevadas parcelas, grupos ou organizações sociais com uma percepção particular em que as significações sobre o tempo ganham intensidade diferenciada. Acerca dessa questão, ele afirmará que:

O recurso de regime de historicidade não pretende evidentemente ser a solução, o coelho tirado da cartola, mas ele permitiria começar a trabalhar, interessando-se pelas diferenças e pelas extremidades das formas de temporalidade, aqui e lá: pelas interações, pelas imbricações, pelas sobreposições, pelas interpenetrações, pelos deslocamentos, pelos desprendimentos dos regimes de historicidade articulando espaço e tempo. Porque não há um tempo único; diversas foram e são as experiências do tempo, há em toda parte, maneiras homólogas de fabricar tempo humano ou social em um mundo que jamais ignorou, em maior ou menor escala, troca de interações. (HARTOG, 2006, p. 23).

Como se pode observar a partir do fragmento acima, Hartog cria a concepção de regime de historicidade e salienta que a sua aplicação exige, na era contemporânea, que seja desenvolvido um trabalho investigativo no qual a articulação com o passado,

⁶ A desconfiança do discurso e a análise sistêmica, de cunho não mais europeizado, caracteriza as produções teóricas dessa corrente. Dentre os representantes, destaca-se Foucault.

⁷ “Eu entendo por regimes de historicidade os diferentes modos de articulação das categorias de presente, passado e do futuro. Conforme a ênfase seja colocada sobre o passado, o futuro ou o presente, a ordem do tempo, com efeito, não é a mesma. O regime de historicidade não é uma realidade acabada, mas um instrumento heurístico” (HARTOG, 2006: p.18)

presente e futuro se realiza para dar conta de abordar as necessidades imanentes a cada grupo estudado. O que o texto de Hartog deixa evidente, além da questão metodológica em relação ao trabalho com as múltiplas temporalidades, é a movimentação científica em se analisar e/ou historicizar grupos sociais antes negligenciados pelo modelo investigativo do século XIX. Ao afirmar que o historiador deve pensar o passado sob uma ótica que releve as particularidades que este tema representa para uma dada parcela da sociedade, este pensador aponta para o frenesi de estudos focados em pensar o aspecto fragmentado, porém unificado, da contemporaneidade. Nesse sentido, podemos evidenciar que a concepção de tempo provocou também, além de uma revisão metodológica, uma mudança de objeto: agora a história já se ocupa em definir uma unicidade linearmente conectada e tendenciada ao fim, mas observa outros componentes tendo em vista a multiplicidade que nos compõe como sujeito.

Este frenesi de refutação do modelo tradicional de historicidade culminará, conseqüentemente, na busca de pilares teóricos multidisciplinares: história, filosofia, sociologia e literatura acabam se tornando fontes para a interpretação e escrita da história – agora social e cultural. Contudo não é só a História que usufrui dessa aproximação. Na literatura, essa relação terá extrema significação para a crítica literária historiográfica nacional. É a partir da revisão do passado e da pesquisa histórica das multiplicidades que poderemos ver o nascimento, por exemplo, de *História da mulher no século XIX* de Michelle Perrot, *A invenção do cotidiano* de Michel de Certeau, por exemplo.

A revisão do passado é, antes de ser uma metodologia vindoura, um mecanismo, também, de reconhecimento e de alteridade e, conseqüentemente, construção de identidade, tanto das multiplicidades existentes quanto para a própria construção de nossa identidade nacional. A esse respeito Marilene Weinhardt, em seu texto “Ficção e História: a retomada de um antigo diálogo” afirmará que:

Talvez enquanto os outros busquem construções epistemológicas, nós nos empenhamos em descobrir um fugidio passado que nos explique e justifique. Na busca da impossível descoberta, do resgate interdito, o passado é moldado, ainda que também, e sempre, provisoriamente [...] O nosso outro talvez seja o antepassado. É preciso encontrá-lo, ainda que ficcionalmente. (WEINHARDT, 2002, p. 110)..

Evidentemente que a elaboração teórica desenvolvida pela literatura se distancia do que se realiza nos trabalhos históricos. Enquanto estes pretendem descrever um passado específico, tendo em vista uma representação aproximada ao real, aquela

não se ocupa em definir ou reconstruir o real e o passado, muitas vezes, torna-se um provedor de criações literárias, mas não o elemento essencial para o *labore* poético.

Embora a literatura⁸ não se foque, necessariamente, na questão de composição sociopolítica de uma parcela específica da sociedade, e independe disso para existir, ela não deixa de ser remodelada por aspectos imanentes a cada período ou grupo. Dessa forma os estudos e análises de obra, por sua vez, podem utilizar os elementos temporais registrados na escrita para pensar o discurso poético que emerge, rizomaticamente⁹, de contextos variados e, também, múltiplos. Diante dessa nova postura crítica e investigativa, o advento de pesquisas históricas focadas na produção intelectual de segmentos da sociedade antes desconsiderados fomentou o nascimento de linhas de estudos regidas por novos interesses: a de revisão do passado e dos postulados estéticos que excluíram das discussões literárias a escrita oriunda de grupos marginalizados ou “diásporas”¹⁰.

Thomas Bonnici, em seu texto “Teoria e Crítica Pós-Colonialista” abordará que essa proposta revisionista realizada e promovida pela discussão pós-colonialista levará a crítica literária a observar a produção sob um foco diferenciado, sobretudo no que tange ao que ele denomina como processo de descolonização. Em sua perspectiva, Bonnici definirá que o engajamento político pretendido pela revisão do passado e de sua forma afetará a percepção canônica de produção na medida em que a crítica literária não se fecha mais na análise, tão somente, de autores consagrados, como Machado de Assis, por exemplo, mas deixa-se enveredar pelas letras de escritas dita marginalizadas¹¹. Acerca dessa questão abordará que:

O deslocamento do Cânone literário, a releitura e a reescrita fazem parte de um programa geral de descolonização. A descolonização é um processo de desmascaramento e demolição do poder colonial em todos os seus aspectos. Enganam-se aqueles que pensam que a declaração de independência política produz, por si só, a *descolonização da mente* e que as literaturas nacionais [...] ficaram livres de inscrições e de resíduos coloniais. (BONNICI, 2009, p. 276)

⁸ O termo literatura refere-se à produção de prosas e poesias.

⁹ O termo “rizoma” é utilizado por Gattari e Deleuze no livro *Mil Platôs*. O conceito de rizoma é, basicamente, a manifestação de uma multiplicidade, contudo inserido num contexto mais abrangente. A escrita feminina pode ser usada como exemplo de rizoma, haja vista que ela emerge de um sistema literário específico, porém mantém algumas particularidades que a difere das demais produções.

¹⁰ Termo utilizado pela crítica pós-colonialista para definir aquelas pessoas que “sofreram deslocamento livre ou forçado de seu país para novas regiões” (BONNICI, 2009: p.277). Segundo Thomas Bonnici, o Brasil é um país de diáspora por si só, haja vista que ele se compõe por um multiculturalismo advindo da miscigenação ocorrida entre os povos.

¹¹ Entende-se por escrita marginal aquela produzida pela parcela da sociedade que vivia/vive à margem do sistema político vigente.

Vê-se, então, uma modificação da relação teórica entre história e literatura. Esta última, agora, se fundamenta, também, nas produções ocupadas em historicizar pequenas parcelas da sociedade. A emergência do discurso fora do padrão europeizado fomenta, por sua vez, uma produção crítica voltada à análise de grupos outrora silenciados, como é o caso, por exemplo, das escritoras brasileiras do século XVIII. Neste cenário Zahidé Lupinacci Muzart, com seu livro *Escritoras Brasileiras do Século XIX* surge como exemplo de extrema significação. Esta pesquisadora traz, para o conhecimento geral, produções literárias de autoria feminina, contemplando ainda algumas escritoras do século XVIII brasileiro, como é o caso das poetisas Beatriz Francisca de Assis Brandão, Delfina Benigna da Cunha, Idelfonsa Laura César, autoras que pretensiosamente analisaremos nos capítulos a seguir.

Ao dar voz às literatas esquecidas pelo cânone nacional, Zahidé promove um processo de releitura crítica que não se foca mais em analisar apenas os autores consagrados, mas também em mostrar que a escrita feminina, mesmo em condição desigual ao homem, possui um valor estético significativo e digno de ser citado nos livros de crítica literária produzida no Brasil.

Apesar de resgatar escritos esquecidos e reuni-los em três conceituados volumes, a proposta de Zaidé Lupinacci, por si só, não sustentaria uma análise científica das produções poéticas de autoria feminina por dois motivos: 1) a crítica historiográfica nacional é falocêntrica e, logo, oferece aparatos teóricos de ordem também centrada no falo, não contemplando mulheres, afinal estas eram consideradas intelectualmente inferiores aos homens; 2) analisar as poesias de autoria feminina do período colonial exige entender, antes, como era a vida da mulher na colônia brasileira, afinal, como aponta Roncari, em sua obra *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*, as produções árcades nacionais, apesar de tender ao ficcional, imbrica, num só contexto, criador e criatura através da manifestação de um eu-lírico indissociável da autoria.

A partir de narrativas históricas sobre a vida da mulher brasileira, bem como da *História do Amor no Brasil*, obra de Mary Del Priori, pode-se criar um panorama aproximado à vida do feminino na colônia e, conseqüentemente, pensar a produção poética de mulheres desse período, tendo como ponto de partida uma leitura analítica focada nas considerações estéticas e formais presentes nas obras destas mulheres. Entretanto, a mulher da colônia brasileira é, também, figura construída por um sistema social sexista. Como aponta Simone de Beauvoir, "não se nasce mulher, torna-se mulher". Nesse sentido, sendo rótulo de uma sociedade misógina, o entendimento que

se tem de mulher retoma, também, uma polifonia que tem herança desde os gregos, passando pela Roma Antiga, pela Idade Média até o Brasil setecentista e oitocentista. Nesse ambiente, entender o feminino e sua produção, requer também entender o processo de construção desse feminino, afinal o patriarcalismo do Brasil de então era suficientemente intenso para moldar, inclusive, o inconsciente da mulher, que toma como verdade absoluta o seu lugar de inferioridade, como podemos observar nas estratégias discursivas de Beatriz Brandão, ponderada no segundo capítulo.

Assim, entender a escrita feminina do período colonial brasileiro, sobretudo aquelas que tematizam o amor, é um processo que extrapola o limite diacrônico desta pesquisa, afinal o entendimento de amor representado por estas mulheres é, também, fruto de uma construção social que privilegia sempre o masculino, seja ela enquanto sublime, como aponta Platão, ou representação neoplatônica do amor cortês, difundido nos mais de oito séculos de domínio judaico-cristão, que tende a apontar, sempre, a virtude masculina de rejeição à tentação da carne.

O amor, assim como a literatura, não é lugar de reflexões vulvocêntricas. Em *O Banquete* a sublimidade do amor só pode ser vivida majoritariamente pelo homem; em *Fedro* o mesmo acontece¹². Na Roma Antiga, o Amor torna-se inimigo da moral masculina e o amor cortês, dos tempos medievais, não tem outra intenção se não demonstrar os méritos de bravura e virtude de um homem apaixonado pela mulher bela e idealizada¹³.

Mas a mulher da segunda metade dos setecentos e da primeira metade dos anos oitocentos não se importa mais com as normas Estatais e Clericais. Um exemplo disso pode ser observado nos inúmeros casamentos consensuais¹⁴. É certo que elas são, ainda, manipuladas por um sistema que as utiliza como subcategoria, mas o fervilhar de um sentimento de nacionalidade, somado aos ideais iluministas e ao processo de Igualdade e Fraternidade, lema da Revolução Francesa, promoverão, nas escritoras brasileiras da colônia, a sensação, ainda que ínfima, de que a verdade que as aprisionava

¹² Apesar de o amor ser discutido basicamente por homens, há, também, participação, ainda que pouca, de mulheres clássicas que exerceram a reflexão sobre o Amor, como é o caso de Diotima (sábua com quem Sócrates haveria discutido sobre o amor e que definiria Eros como um *dáimon*), Alceste e Safo.

¹³ O amor cortês apresenta um feminino totalmente ficcional, que se coloca na posição de deusa nas cantigas de amor, mas de ingênua, influenciável, nas cantigas de amigo. Um exemplo a ser citado é Don Diniz, trovador medieval que, na canção de amigo “pastorela do papagaio” apresenta uma mulher pedindo conselhos amorosos a um papagaio – animal que, segundo a ciência, consegue imitar pouco mais de 20 palavras ou enunciados de nossa linguagem.

¹⁴ Segundo Mary Del Priori, o século XVIII registrou, na população dita de massa, um número preocupante, aos olhos da Igreja, de casamentos consensuais, os que se dão de forma informal e que não necessita, necessariamente, mais da bênção religiosa para acontecer. Com o matrimônio desviado dos padrões de então, inicia-se uma visão de casamento em que o amor poderia pautar-se como elemento necessário ao concubinato.

não lhes parece mais um discurso capaz de conter o grito feminino silenciado por milênios.

Apesar de as mulheres possuírem uma conduta diferenciadas do masculino, essa condição não implica, necessariamente, numa insurgência da escrita sobre um padrão totalmente diferenciado do vigente, por exemplo. As produções literárias realizadas por mulheres brasileiras do período colonial seguem um padrão específico e elaborado pela sociedade patriarcal. Essa coadunação entre produção masculina e feminina decorre-se, sobretudo, pelo fato de a literatura buscar em si mesma um referencial para produção, limitando a imanência do discurso a um modelo formal internalizado na cultura. Como a escrita feminina nasce, no Brasil e no mundo, somente no século XVIII, esta buscará nas obras masculinas um referencial de produção na medida em que encontra nos seus percursos, como aponta Harold Bloom em seu livro *A Angústia da influência*, um estopim inicial de criação poética.

Entretanto na medida em que observamos a literatura produzida por mulheres como uma tendência de cumprimento estético e valorativo padronizado pelo falocentrismo, torna-se evidente, também, uma tendência ao desvio dos modelos vigentes. O diferencial habita no estilo de cada escritora e a maneira como elas desenvolvem suas poesias, sobretudo no que tange à temática amorosa.

Beatriz Francisca de Assis Brandão, por exemplo, seguirá um padrão neoclássico, com manifestações líricas pré-românticas. Todavia o caráter ideológico do amor apresentado por ambas escolas se confrontarão, sobretudo, com o valor judaico-cristão que permeia a formação desta poetisa. Enquanto de um lado evidenciamos o amor sendo apresentado e vivido como sentimento sublime, tendência *Árcade*, do outro vemos poemas que confrontam as leis humanas a partir de uma argumentação direcionada aos interesses do corpo. Em medidas aparentemente proporcionais, vemos nas letras de Beatriz uma trajetória que se inicia com a idealização do amor e culmina na irrealização terrena deste sentimento. Este fator, por conseguinte, irá promover na escrita de Beatriz um canto ao sentimento amoroso cunhado em perspectivas duais e, sobretudo, inconformadas.

Diferente de Beatriz Brandão, Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Láura César, estas, na medida Neoclássica, cantarão um Eros distante da idealização vista, por exemplo, na primeira metade de *Marília de Dirceu*¹⁵. Delfina Benigna da Cunha e

¹⁵ A primeira metade de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, tal qual o faz Virgílio, quando, na *Bucólica II* apresenta o canto de Coridão a Alexis, canta para Marília as boa-venturanças de viver com o pastor na Arcádia.

Ildefonsa Laura César tendem a versar o amor através de um desespero típico da segunda geração Romântica no Brasil.

Delfina Benigna da Cunha retratará o amor pela perspectiva da ausência e da descrença. A impossibilidade de realização amorosa com um homem idealizado, chamado pela autora de Elmano, levará esta escritora a sugerir, em vários momentos, a morte como solução para a dor da saudade. Em uma de suas glosas, por exemplo, todo o discurso poético retrata a tensão desfalcada entre desejo e possibilidade.

O desespero é constante em Delfina Benigna da Cunha e também o será em Ildefonsa Laura César. Assim como aquela, esta retratará o amor sob a forma da ausência e da impossibilidade de realização, algo como um lugar perdido, e não recuperado. Contudo, a presença da morte não será recorrente em seus textos. O amor pessimista e erótico de Ildefonsa Laura César, por sua vez, remonta à aceitação da condição de escritora na colônia: o pessimismo surge como desistência às regras e limites sociais atribuídos ao feminino; o erotismo como canto audacioso de quem não quer se sujeitar à condição de amante vigiada.

Ao fazermos um breve comentário sobre a produção literária dessas autoras brasileiras do Período Colonial, podemos perceber que a temática do amor se faz presente em suas escrituras, de forma significativa, porém com fulgores distintos. Embora coadunem com um padrão formal promovido, sobretudo, pela escrita masculina, estas mulheres acabam se distanciando do postulado estético observado na literatura de então. De forma intimista, a temática amorosa recorrente nos escritos das poetisas mencionadas representará as particularidades de um amor empoderado pelo feminino e que reflete a vida de uma mulher nos fins do século XVIII e começo do século XIX do Brasil colonial, como podemos observar nos capítulos sequenciais desta pesquisa.

**VONTADE DA ARTE, LIBERDADE, MORAL, LIMITE E OUSADIA:
A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA ESCRITA FEMININA DO
BRASIL OITOCENTISTA.**

1. VONTADE DA ARTE, LIBERDADE, MORAL, LIMITE E OUSADIA: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA ESCRITA FEMININA DO BRASIL OITOCENTISTA.

As definições filosóficas e as mudanças históricas acerca de como conceber o amor, seus conceitos, suas funções, suas particularidades, remete-nos a um campo de estudo que se projeta de forma ampla e, sobretudo, com pensamentos variados. Da era clássica, passando pelo período medieval e alcançando o Brasil oitocentista, verificamos um falar sobre este sentimento que parece encontrar, sobretudo na literatura, um lugar vindouro, capaz de aproximar o ideal pretendido com as condicionalidades socioculturais e históricas inerentes ao período em que ele é pensado.

Outrossim, mesmo adequando-se ao tempo e às características da época em que se encontra, o amor, como aponta Foucault, em seu livro *A História da Sexualidade*, condiciona-se, ao longo do tempo, a ordens impostas por Instituições Sociais. Esta adequação torna-se limitadora de espaço e de regimes para a prática de amar. Em decorrência daquilo que o pensador chamará de aparelhos repressores, sobretudo o exercido pelo Estado e pela Igreja, valores morais e tradicionais, cuja conduta prima pela negação e/ou controle da sexualidade, imporão resistência aos sentidos e implicações advindas da paixão, o que culminará, posteriormente, numa visão negativa acerca da imanência deste sentimento.

Levar em consideração os postulados foucaultiano apresentados na supracitada obra nos implica a observar, também, a dinamicidade de como o amor é tratado ao longo dos tempos. Da liberação tendida ao sublime à negação absoluta de sua manifestação observada na Idade Média, este sentimento adequa-se às exigências de cada época, redefinindo-se de forma distinta, ora associado ao amor enquanto expressão física, ora ao culto metafísico que lhe parece nato. Eis o indício de uma pluralidade histórica ou, quiçá, de uma dinamicidade contida por regras de ordem religiosa e estatal esperadas no comportamento do ser amante e amado.

Entretanto, mesmo sendo moldado de acordo com a época em que se manifesta, parece existir uma mentalidade comum de amor. Esta, de ordem sublime e metafísica, persiste. Ainda que haja uma ideia sob padrões de comportamentos dogmáticos, a sublimação do sentimento em si, sobretudo na literatura, parece vigorar, desde os gregos, e impor ao ser amado ou amante sensações e manifestações peculiares àqueles que, como aponta Virgílio, caem na loucura de amar.

Diante de um enigmático mistério, o de se considerar o amor como expressão sublime, corpórea ou expressão de época, surgem-nos questionamentos que parecem importantes para esta pesquisa: 1º) O que seria, mesmo, o amor: fruto de uma vontade incontrolada ao belo, como aponta Platão, ou produto social de civilizações e eras distintas? 2º) Seria o amor uma manifestação física do corpo humano? 3º) Se o amor fora controlado ao longo do tempo, sobretudo após a era helenística, por que persiste, na literatura, de até final do século XIX, uma representação destoada das exigências e normas sócio-comportamentais previstas ao longo da história do ocidente? Seria a escritura uma forma ousada de descumprir e viver o que é proibido? Seria a literatura o veículo de expressão de um amor idealizado, ou uma forma real de experiência, haja vista que ela, como aponta Barthes, cria uma realidade própria?

Ousadamente, tentando responder a tais questionamentos, partamos, então, para a contextualização histórica do Brasil da segunda metade do século XVIII e resgatemos os escritos de mulheres silenciadas, mas que hoje ecoam frenesim na academia. O nosso objetivo é pensar como o Amor era concebido no período colonial brasileiro e como era a sua representação na literatura, sobretudo naquelas produzidas no Arcadismo brasileiro, especificamente nos escritos de Beatriz Brandão, Delfina Benigna da Cunha e Idelfonsa Láura César.

1.1 A VONTADE DA ARTE.

A literatura brasileira da segunda metade do século XVIII vivenciou um movimento literário que se impôs, conforme defende Afrânio Colinho, Massaud Moisés, Luiz Roncari, Alfredo Bosi, de forma estanque e que se propagou satisfatoriamente no território nacional. A busca pelo “bom gosto” poético fez eclodir um ideal estético que pretendia substituir o Cultismo e Conceptismo em vigor para dar espaço a uma forma pautada, sobretudo, pela simplicidade e pelo equilíbrio entre fantasia e razão, os mesmos utilizados nos versos de um poeta como Virgílio, por exemplo. Nascia assim o Arcadismo ou Neoclassicismo: uma proposta de revisão da forma poética oitocentista com pretensão de criar um modelo de produção literária embasado nos padrões clássicos greco-romanos.

Para que se entenda o Arcadismo brasileiro e como ocorreu a sua expansão, é necessário, pois, apontar dois grandes acontecimentos que mudaram a vida no Brasil Colonial: o primeiro seria a descoberta de jazidas de ouro em Minas Gerais; o segundo,

a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro, respectivamente, ocorridos na segunda metade do século XVIII e primeiras décadas do século XIX.

Com a descoberta de jazidas de ouro em Minas Gerais, o Brasil vive uma rápida urbanização da região Sul do país. Embevecidas pela possibilidade de riqueza muitas pessoas, de outras capitânicas e também da metrópole, mudam-se para os polos de extração e se aglomeram em pequenas vilas, como, por exemplo, em Vila Rica. O modelo de vida rural é então em grande escala, substituído pela convivência em sociedade e, como consequência, a cultura brasileira começa a se unificar, se manifestando de forma diferenciada à de Portugal.

O frenesi de crescimento econômico e social promovido pela descoberta de ouro na região de Minas Gerais iria encontrar um momento vindouro com a chegada da Família Real para ao Brasil. A partir deste acontecimento se intensifica o processo de urbanização do país e a sociedade, que outrora ascendia diante de limites demarcados pela ausência da metrópole perante as necessidades básicas como educação, se beneficia de um progresso advindo conjuntamente com a mudança da corte. Nesse momento, por exemplo, verificamos a cultura e a informação se instituindo a partir da criação das primeiras Universidades e da imprensa.

Em meio ao desenvolvimento urbano e ao conseqüente advento da cultura brasileira, a valorização da intelectualidade e da arte logo encontraria um lugar próspero. Com o Arcadismo se cria uma rede de difusão da literatura em que produção e crítica se entrecruzavam com o propósito de estabelecer um labor poético coadunado com os padrões clássicos e europeus. Nesse cenário, a classe intelectual começa a ganhar mais *status* e a literatura, discutida em academias como Arcádia Ultramarina e Arcádia dos Renascidos, passa a ser considerada uma produção cujo engenho exige, necessariamente, um amadurecimento crítico e racionalista suficientes.

Diante desse cenário, encontraríamos aquilo que para Antonio Candido seriam os primeiros passos para a formação do nosso sistema literário. Em seu livro *Introdução à Literatura Brasileira*, evidenciamos uma historiografia literária preocupada em estabelecer relação entre o amadurecimento sociocultural do país à institucionalização de uma literatura nacional, iniciada pelo movimento árcade. Por meio de uma visão sistêmica da organização social das teorias Marxistas, Antonio Candido salienta que, tendo em vista o contexto histórico do Brasil da segunda metade do século XVIII, as produções literárias desse momento já não se manifestam mais de forma isolada, mas organizam-se em prol do “esboço de uma literatura como fato cultural configurado, e não apenas como produções individuais de pouca repercussão” (CANDIDO, 2007, 33).

Embora a organização e institucionalização da literatura brasileira tenha galgado uma difusão significativa e os modelos clássicos tenham sido tomados como referenciais para a produção literária nacional, a poeticidade idealizada pelos árcades logo encontraria alguns percalços que, mesmo indesejavelmente, levaram, em algumas fases, os poetas a produzirem uma arte dita “sem espontaneidade”. Acerca dessa questão Afrânio Coutinho vem afirmar que:

Tendo aparecido, como uma tendência geral, nas artes e nas literaturas europeias ao longo do século, o Neoclassicismo, no propósito de recapturar o espírito dos antigos, o faz sem espontaneidade, antes como um resultado de erudição e entusiasmo intelectualista decorrente de um gosto arqueológico pela Antiguidade Clássica (COUTINHO, 1986, p.203).

Como depreendemos, estabelecia-se uma espécie de exigência à reprodução fiel do modelo clássico. Desconsideravam-se, ou se pretendia desconsiderar as peculiaridades do Brasil do fim do século XVIII e a poesia deveria se nortear pelo primado da razão e pelo ideal de simplicidade apresentados nos postulados horácianos, a saber, de que a poesia deveria ser bela e útil, e no bucolismo virgiliano.

A realidade brasileira, entretanto, mesmo que em pleno fervor de crescimento econômico e social, pouco se assemelhava à era Clássica greco-romana. Nesta a mitologia era, de fato, vivida cotidianamente e o amor, o sexo, a vida conjugal não passavam pelo filtro do pecado e tampouco a Arcádia parecia ser um lugar distante.

A afirmação feita por Afrânio Coutinho nos oferece argumento pertinente se considerarmos a expressão lírica árcade, em especial o bucolismo, tomando como referência a perspectiva de que, segundo Massaud Moisés, as inúmeras poesias produzidas nesta fase são “pastiches” do modelo helênico e romano. Mas, como se sabe, no processo de criação literária é inevitável que o eco do contexto histórico não interfira na criação.

O literato, mesmo se abstendo de representar o contexto em que vive, acaba partindo dele para compor suas obras. Nesse sentido, um texto poético vincula, em sua tessitura, aspectos imanentes a alguma outra obra anterior, bem como apresenta uma significação de mundo em que a inteligibilidade é possibilitada pelas vivências histórico-contextuais. Nesse processo, uma obra, como é o caso dos escritos árcades, não só se referencia num padrão ideal de engenho, como define Horácio, como transpõe, para esse padrão, uma interpretação cujo prisma cria significações através de uma realidade vivida no mundo, especificamente na segunda metade do século XVIII.

Antoine Compagnon, ao refletir sobre a realidade do mundo como referência para a construção da realidade literária, elabora uma discussão teórica que tende a observar a literatura como subsidiada pelo “regime do mais ou menos”. Para este crítico, a linguagem literária não só se referencia nela mesma como também se utiliza de um lugar real para se constituir. A produção poética, ao passo que se influencia por um modelo já difundido, recorre a um referencial de mundo para criar sua significação. Citemos:

Reproduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura - , e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afina de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem (COMPAGNON, 2006, p.126).

É provável que a teoria desenvolvida por Compagnon não se enquadre, necessariamente, à realidade brasileira das produções árcades, pois estas não se preocupam com a genialidade Romântica e nem estabelecem uma relação, como cita Harold Bloom em seu livro *A Angústia da Influência*, pautada pela angústia do “efebó” perante o “percursor”. Contudo, a colaboração deste pensador se faz pertinente na medida em que observamos a literatura de então como uma tendência ao desvio, ora dos pressupostos clássicos de busca do “bom gosto”, ora dos dogmas sociais vigentes: de um lado os modelos greco-romanos são considerados como influência necessária ao alcance da beleza estética, do outro esse mesmo modelo acaba se adequando às necessidades, particularidades e concepções de um país distante, a mais de 1500 anos, dos postulados retratados nas obras clássicas de um Platão, Sêneca, Lucrécio e Epicuro. Assim, tanto a imanência da linguagem literária, na qual a literatura fala da literatura, quanto a referência no mundo, provocada pela *mímesis*, permeiam a produção poética brasileira deste momento.

A partir da relação entre mundo e literatura apresentada por Compagnon, somos induzidos, então, a pensar uma questão que se torna latente tendo em vista o primado estético árcade e a produção poética emergida desse movimento: a adaptação do gênero bucólico realizada nas produções neoclássicas Nacional. Como se faz perceber, a influência greco-romana nos bons poetas¹⁶ nacionais da segunda metade do século XVIII, não parece ter interferido na reprodução de um eu-lírico distante, em

¹⁶ Massaud Moisés afirma que somente bons poetas, no Arcadismo nacional, conseguiram expressar uma poesia que não fosse cópia dos modelos clássicos. Tomas Antônio Gonzaga seria um exemplo a ser citado.

experiência vivida, dos bosques onde cantavam Teócrito e Virgílio. Nesse sentido, o uso de uma espécie literária, no caso aqui o bucólico, passará, então, a expressar, sob o modelo virgiliano, um lirismo que é próprio do Brasil oitocentista. Isso pode ser justificado com poetas como Cláudio Manuel da Costa, que apresenta aspectos cultistas em seus primeiros versos árcades, bem como em Tomaz Antônio Gonzaga, que, na segunda parte do poema *Marília de Dirceu*, cantará um desespero próprio da segunda fase romântica brasileira. Essa reinterpretação do modelo clássico será retratada por Antonio Candido da seguinte forma:

A literatura culta dos senhores foi a matriz da literatura brasileira erudita. A partir dela formam-se aos poucos a divergência, o inconformismo, a contestação, assim como as tentativas de modificar as formas expressivas [...] adaptando os gêneros às necessidades de expressão dos sentimentos e da realidade local (CANDIDO, 2007, p.15).

Diante da adequação formal realizada pela estética árcade, Massaud Moisés, ao apontar a necessidade de um poeta árcade em não agir como mero imitador, deixará evidente que, assim como a necessidade em se pautar pela produção clássica greco-romana, o talento se configurava como uma norma essencial à perfeição do labore literário de então. Não era suficiente apenas reproduzir, em totalidade formal e temática, a escrita de Virgílio, por exemplo; cabia ao escritor árcade se inspirar nos poetas modelos como elemento provocativo de sua genialidade ambiciosa. Acerca do trabalho literário vivenciado no Arcadismo ele afirmará que:

A imitação dos antigos, em pouco tempo transformada num dos postulados diletos dos árcades, não queria dizer mera cópia servil, mas estímulo que um modelo de perfeição é capaz de provocar na genialidade latente de um poeta ambicioso de atingir o máximo de suas virtualidades. A imitação não dispensava o talento, antes, exigia-o como norma, para que a obediência a um modelo não se tornasse arremedo ou pastiche impessoal e medíocre: o modelo insuflaria no poeta o seu sopro animador, assim despertando-lhe as energias adormecidas (MOISÉS, 2008, p. 225).

Assim, conforme podemos ver, Antonio Cândido, Massaud Moisés, Afrânio Coutinho, Luiz Roncari, Sílvio Romero e vários outros teóricos da literatura brasileira são de acordo, no que tange à crítica literária historiográfica nacional, que o Arcadismo se configura, essencialmente, como uma volta intencional aos valores de produção clássica. Cunhadas no mito da Arcádia¹⁷, as produções deste momento encontrarão nas reflexões helenísticas e romanas da Antiguidade uma possibilidade de *labore* artístico cuja intencionalidade é ser claro e simples. Negando o estilo Barroco, outrora em vigor, as produções brasileiras do século XVIII visarão ao nascimento de uma arte tal qual

¹⁷ Região montanhosa do Poloponeso (Grécia), considerada, na poesia pastoril da Antiguidade, verdadeiro paraíso, habitada por seres eleitos, que se dedicavam à poesia e aos ingênuos prazeres domésticos. (MOISÉS, 2004; p 35)

prevê Horácio em sua poética, no qual a poesia, para possuir valor, deveria ser bela e útil, ao mesmo tempo.

Assim como a forma clássica e a lírica nacional coadunaram-se para formar os primeiros movimentos de emancipação da literatura nacional, o Amor e a sua representação fizeram-se pelo mesmo processo de adaptação discursiva. Simplicidade e beleza deram espaço para a expressão de um amor polissêmico e quase destruidor, que anima-se pela vontade da carne e sublima-se na certeza de uma plenitude extracorpórea.

Platonismo, estoicismo e epicurismo mesclam-se com a doutrina judaico-cristã, advinda desde a Idade Média, para criar uma lírica amorosa dinâmica, que oscila entre os postulados clássicos e a intrínseca fé no dogma cristão. Logo, para que possamos analisar a representação do amor nos escritos de Beatriz Francisca de Assis Brandão, Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Laura César, somos convidados a revisitar e/ou conhecer a visão clássica acerca do amor bem como a era das lendas maravilhosas da Idade Média.

1.2 DA LIBERDADE: ENTRE CORPO E ALMA: O AMOR NA ERA CLÁSSICA.

Na Grécia Antiga, lugar em que a liberdade de pensamento oferece veículo essencial para a tentativa de definição do amor, temos dois exemplos significativos no que concerne ao pensar o Eros, seus efeitos, origens e sentidos. Trata-se de *O Banquete* e *Fedro*, ambos diálogos representados por Platão. Em *O Banquete*, escrito por volta de 380 A.C., Platão reproduzirá os discursos dos intelectuais gregos de então, que se encontram reunidos num banquete em comemoração à vitória de Agaton¹⁸ durante uma competição de retórica. Na ocasião, estão presentes os personagens Fedro¹⁹, Pausânias²⁰, Erixímaco²¹, Aristófanes²², e Sócrates. O tema proposto é o canto ao Eros e, consequentemente, a influência deste Deus no comportamento humano.

O primeiro discurso da obra é o proferido por Fedro. Neste, o pensador aponta para uma possível teogonia do Eros, que, à sua perspectiva, seria um dos mais antigos Deuses. Fedro afirmará que:

¹⁸ Agaton de Atenas, poeta trágico vivido entre 448-401 A.C.

¹⁹ Fedro de Mirrino, discípulo do sofista Hípias, interlocutor único de Sócrates no *Fedro* e amigo do próprio Platão. (BINI, 2010; p.39)

²⁰ Pausânias de Cerames, discípulo do sofista Pródico. (BINI, 2010; p.39)

²¹ Filho de Acumeno, médico. Tanto o pai como o filho pertenciam à importante corporação dos Asclepiades (descendente de Asclépio, o Deus da medicina). A arte da medicina era, geralmente, transmitida de pai para filho. (BINI, 2010; p.37)

²² Comediógrafo Grego.

Eros é um grande deus, uma maravilha entre os seres humanos e deuses, o que se manifesta de múltiplas maneiras, mas, sobretudo, em seu nascimento. Honramo-lo como um dos mais antigos deuses, do que é testemunho o seguinte: Eros não tem pais, nem há deles nenhum registro na prosa ou na poesia. Segundo Hesíodo²³, caos foi o primeiro que veio a ser... em seguida surgiu Gaia²⁴ de amplos seios, fundamento sólido de todos para sempre, e Eros²⁵ [...] Assim, segundo o consenso de muitos, Eros é um dos mais antigos e veneráveis; e, como tal, ele constitui a causa de nossas maiores bênçãos. (PLATÃO, *O Banquete*, 178b)

Com base no fragmento acima Fedro defende que Eros seria um dos mais antigos dos Deuses. Para ele a inexistência do Amor provocaria, tanto nos homens quanto nos Deuses, em geral uma desordem, haja vista que estes não teriam o poder necessário para cultivar um sentimento sublime e tampouco existiriam afetividades. Caso o Eros fosse um dos mais novos do Olimpo, sua ação não seria reconhecida em episódios anteriores a ele.

Aprofundando mais a leitura de Fedro, e contrariando-o em alguns momentos, o discurso seguinte tende a apontar a existência de dois deuses distintos, cuja ação se verifica, sobretudo, nos tipos de pessoas que se embebem do poder de um Deus. Trata-se da fala proferida por Pausânias. Vejamo-la:

Não acho, Fedro, se a regra aqui é fazer discursos de louvor a Eros, que definimos bem nosso objeto. Se Eros fosse uno, estaria correto, mas como não é, seria mais correto indicar previamente que tipo iremos louvar. (PLATÃO, *O Banquete*, 180d)

Considerando que Eros e Afrodite são indissociáveis, Pausânias apontará que, tal qual Afrodite, há, também, dois tipos de Eros, cuja manifestação se dá em duas maneiras distintas: no primeiro caso, o comum, o ato de amar possui características de ordem imediatista e relacionada ao corpo, é recorrente na camada da sociedade despreocupada com as virtudes de se amar; o outro tipo de Eros, por sua vez, será denominado Celestial, uma modalidade mística que se expressava, em sua maioria, entre os homens. Basicamente fundamentada pela pedagogia grega, na qual o mais velho repassaria seus ensinamentos aos efebos, este tipo de amor está diretamente relacionado a, de certa forma, um culto de amizade e cuidado que nega, ou o faz de forma comedida, a prática sexual fisiologicamente latente – isso pode ser observado, sobretudo, nos momentos finais de *O Banquete*, em que Sócrates parece sempre relutar

²³ Hesíodo de Ascrea (floresceu no século VIII a. C.), poeta épico. (BINI, 2010; p.42)

²⁴ A terra.

²⁵ O Amor.

contra as vontades de ter Alcebíades como amante, manifestando seu apreço apenas às relações entre filósofo e efebo, mesmo que seu aluno insista em direcionar a relação para um nível de contato mais corpóreo. Acerca dessa questão Sócrates afirmará: “Lembra-te que a visão do intelecto só se começa a se tornar aguda quando a visão do corpo começa a diminuir. Mas estás, ainda, muito longe desse tempo” (PLATÃO, *O Banquete*, 219a).

Dessa forma, como se observa, o amor celestial pregado a outra face de Eros apresentada na fala de Pausânias é de ordem eminentemente masculina. Comedido por via de uma virtude que parece observar com cuidado a consumação descuidada do desejo físico. Amar, nesse sentido, tomaria como ponto de afirmação e longevidade a adaptação virtuosa do controle dos desejos e a inserção voluntariada nos assuntos do pensamento. Nessa modalidade, o ato de amar se expressaria não pela prática física em si, mas pela negação desta ocorrência, haja vista que ceder às implicações do corpo afastaria o ideal de amor verdadeiro, aquele que se concentra mais nos assuntos da alma e da filosofia que nos caprichos da vontade.

Erixímaco, não negando a fala anterior de Pausânias, proferirá um discurso que parece aprofundar, ainda mais, os pensamentos acerca dos efeitos de Eros. Observando as reações do amor no organismo, o pensador apontará que a ação de Eros é, de certa forma, um impulso natural a algo que se torna cativo: uma vontade, um estímulo²⁶ de realizar ou cumprir algo. O então orador pontuará que “Eros não se limita (apenas) a ser um impulso das almas humanas para a beleza humana, sendo sim a atração de todos os seres vivos para a multiplicidade de coisas” (PLATÃO, *O Banquete*, 186a).

Entretanto, em seu discurso Erixímaco, tende a concluir que os impulsos naturais ao desejo e ao amor devem ser regrados. Não há negação de uma das partes, contudo, uma necessidade de harmonia precisa para o bem estar humano. Apesar de indicar a reação física promovida pelo entusiasmo erótico, Erixímaco ressalta, ainda, para o controle dos prazeres em vista de uma harmonia necessária ao bem viver. Acerca dessa questão o médico grego reforçará que “temos que nos manter vigilantes tanto quanto possível em relação a um outro tipo de Eros” (PLATÃO, *O Banquete*, 188a).

Ao concluir o papel de Eros na sociedade ateniense, sobretudo nos homens de então, e apontando para o papel do amor nas incitações de desejos, Erixímaco terminará sua fala apontando que:

²⁶ O uso do termo estímulo não se refere à pulsão comportamental behaviorista.

[...] Eros, se concebido como um todo único, exerce um poder múltiplo e grandioso, em síntese, um poder total; entretanto, quando consumado com um bom propósito, de maneira moderada e justa, quer aqui na terra ou no céu, é um poder ainda maior, absoluto e nos proporciona felicidade plena, nos capacitando, em consequência, a nos unirmos e celebrarmos a amizade, inclusive com os deuses acima de nós (PLATÃO, *O Banquete*, 188d).

Assim, conforme pode ser visto, o amor, na perspectiva médica e biológica defendida por Exerímaco, Eros comporta-se como elemento fundamental para o nascimento e fulgor de vontades no ser humano. Por causa deste Deus os homens se interessariam por algo, tornando esse algo em um objetivo a ser alcançado e, até por vezes, numa necessidade eminentemente ligada ao ato de viver.

No quarto discurso, o único que se organiza por uma lógica diferenciada dos demais apresentados até então, temos a contribuição de Aristófanes. Este, não elencando características ou origem do Eros, tenderá a apontar o efeito deste Deus sob uma perspectiva diferenciada. Enquanto as falas dos pensadores anteriores observam que a relação entre Eros e homem a partir da crença de que a presença deste Deus no humano implicaria, necessariamente, em uma reação e sentimento específico, seja ele direcionado à busca do bom e belo em instância física ou à contemplação destes fatores numa ordem celestial e verdadeira, na fala de Aristófanes, entretanto, as implicações do Eros, bem como o comedimento necessário à sua experimentação não serão objetos de análises.

O interesse do comediógrafo se foca na visão unificadora que Eros promoveria aos seres humanos. Destoando da Teogonia de Fedro, das duplas manifestações de Afrodite, da visão médica defendida, Aristófanes, não apontará o Amor como veículo de vontades e desejos comuns, como se subentende na fala desenvolvida por Erixímaco, mas sim como entidade mística ocupada em proporcionar aos seres vivos a unificação plena, a conjunção de duas partes antes separadas. Diante de sua proposta discursiva, o comediógrafo ateniense apontará que:

[...] De todos os deuses ele [o Eros] é o que mais ama os seres humanos; permanece ao lado da humanidade e é o curador daqueles males cuja cura representa a suma felicidade da raça humana (PLATÃO, *O Banquete*, 189d).

Aristófanes, para sustentar sua fala de que Eros seria o “curador” dos males da raça humana, se fundamentará no mito de que haveriam três tipos de seres: o macho, a fêmea e o *Andrógino*, que possuía ambos os sexos “um composto de ambos os sexos, o qual compartilhava igualmente do masculino e do feminino” (PLATÃO, *O Banquete*, 189e). Em formato inteiramente redondo, esses seres possuíam quatro braços, quatro pernas, dois rostos semelhantes, posicionados em lados opostos, e um pescoço

cilíndrico Com o passar do tempo e com o reconhecimento dessas criaturas e de suas qualidades e seu poder, os Deuses, considerando o perigo que estas raças poderia lhes acarretar futuramente, e não podendo exterminá-las, resolve, em reunião de conselho, separar estes seres, remodelando-os até chegar ao escopo humano por nós conhecido. Tem-se, enfim, a separação: Zeus dividiria os sexos dos seres e Apolo se incumbiria de ajeitar o corpo cortado (puxar a pele cortada, inverter a cabeça, entre outros), organizando-o e deixando o umbigo como cicatriz, uma marca da separação e, também, um símbolo e alerta à humanidade para que não afrontassem as vontades celestiais.

Considerando que os seres humanos seriam fruto de um castigo divino e de uma separação anterior, Aristófanes, definirá, então, o papel do Eros na sociedade. Como um Deus que se ocupa em curar as feridas advindas de tempos remotos, o amor seria a entidade mística capaz de provocar, nos seres, a sensação de completude tolhida em época regressa, mesmo que essa sensação dure pouco tempo. Assim, Eros, segundo as ideias aristofânicas, seria o impulso do homem para o encontro de sua outra parte. A sensação de plenitude encontrada num relacionamento, em que ambas as partes seriam correspondentes entre si levaria o ser à origem, a uma completude.

De fato, não só no presente que ele concede a bênção inestimável de nos conduzir ao que nos é próprio, como também proporciona essa grandiosa esperança para o futuro, a de que se prestamos aos deuses e devida reverência, ele nos devolverá nossa antiga natureza, e nos curando, nos ajudará a atingir a felicidade dos abençoados. (PLATÃO, *O Banquete*, 193d)

Destoando da linha argumentativa desenvolvida por Aristófanes e voltando-se, em alguns aspectos, à ordem de discurso desenvolvida até então, a saber, o culto de Eros como o mais antigo dos Deuses, a existência de dois tipos distintos de amor e o seu papel unificador, conforme apontou, respectivamente, Fedro, Pausânias, Erixímaco e Aristófanes, Agaton direcionará sua fala, enfocando que “... se deve louvar Eros primeiro pelo que ele é, para depois o fazer pelos benefícios que concede” (PLATÃO, *O Banquete*, 195a). Tal fala se dá em virtude de o intelectual observar que os discursos proferidos tendiam a pensar o efeito erótico nos mortais que sua origem e particularidade, de fato.

Pretendendo abordar o Eros enquanto entidade mística, e não os seus efeitos nos mortais, Agaton desenvolve uma fala que tende a observar as características de Eros, seu lugar de ação e, sobretudo, sua influência nos seres. Um dos primeiros confrontos ideológicos estabelecidos se dá, diretamente, pela negação dos postulados elencados por Fedro. Segundo o primeiro, o Eros é o mais jovem dos Deuses, aquele que estabeleceu amizade e paz entre os homens e entre as divindades do olimpo. Ao

defender esta máxima, o então orador salienta que, caso Eros fosse um dos primeiros Deuses, não haveria registro místico de sofrimentos, dores, e sim paz e amizade, haja vista que são estes os sentimentos promovidos pela influência erótica. Assim, Agaton, ao usar os Deuses gregos como exemplo, afirmará que:

Se Eros estivessem entre eles, não teria havido castração ou agrilhoamento, bem como as outras diversas violências cometidas; pelo contrário, somente amizade e paz, como ocorre agora, desde que o Eros reina entre os Deuses. (PLATÃO, *O Banquete*, 195e)

Ao apontar o Eros como um dos mais novos Deuses, Agaton se utilizará da argumentação acima exposta, na qual se infere que o nascimento do Amor teria estabelecido harmonia e bem estar tanto nos homens quanto nas entidades do Olimpo. Agindo em ambientes de ordem imaterial, a saber, o sentimento e a consequente alteração no comportamento, Eros, na perspectiva de Agaton, se situa no caráter e nas almas dos Deuses e dos homens. Entretanto, apesar de fazer morada no caráter, Eros não é responsável pelos atos daqueles que se veem embevecidos com seu poder e, logo, não é promotor de injustiças ou situações que destoam a paz e a harmonia imanentes a sua ação, haja vista que “Eros não é autor nem vítima de nenhuma injustiça, não a cometendo contra deuses e humanos, nem sendo objeto das injustiças deles” (PLATÃO, *O Banquete*, 196b).

Temos, então, na fala de Agaton, um Eros que não se responsabiliza pelas ações vis daqueles que se veem na mania erótica. Logo, assim como nos demais discursos proferidos, uma necessidade humana de constante policiamento perante a força do entusiasmo provocado pelo Deus Grego. O trecho abaixo se torna elucidativo:

Somos unânimes em admitir que a moderação constitui um controle dos prazeres e apetites, ao passo que nenhum prazer é mais poderoso que o Eros. Mas se são mais fracos, estão necessariamente sob o controle do Eros, sendo este que o controla; a consequência é que Eros, pelo fato de ser controlador dos prazeres e apetites, tem que ser excepcionalmente moderado (PLATÃO, *O Banquete*, 196c).

Conforme fragmento acima, Agaton, veementemente, argumentará que o Eros não é o causador de dores e injustiça à Alma. Este, conforme apontamos, oferece ao amante uma paz e harmonia, desde que encontre um lugar vingueiro para tal ação. Nesse sentido, toda e qualquer ação que contrarie os postulados de paz advindos da interferência erótica tem como culpado o próprio ser amante, que se deixa levar pela fraqueza e rende-se, tão somente, ao prazer possibilitado pelo Eros.

Contrariando todas as falas até então desenvolvidas, nas quais Eros é tido como um dos mais veneráveis e queridos Deuses, Sócrates, último orador do banquete,

defenderá a possibilidade de Eros não ser um Deus, e sim um *dáimon*²⁷. Este possuiria um aspecto disforme e destoadado da bondade divina. Contudo, para que entendamos como Sócrates chega a esta conclusão, faz-se necessário, antes, apontar os percursos retóricos usados pelo filósofo na sua argumentação.

O primeiro ponto questionado diz respeito ao fato de o Eros ser amante do bom e do belo. No posicionamento socrático, a avidez por algo só se dá quando esse algo não nos é possibilitado ou acessível. Não desejamos aquilo que possuímos e sim aquilo que não temos. Nessa lógica, se o Eros procura o Belo e o Bom, pressupõe-se que esta entidade não é possuidora de tais características e, por não possuí-las, não se enquadraria na categoria de divino. Ora, um Deus, por natureza e na crença grega de então, é naturalmente detentor das qualidades acima definidas, não sentindo necessidade de procurá-las. Logo, a busca realizada pelo Eros remete a uma carência que este possui.

Mas, considerando que Eros não seria um Deus e não teria naturalmente em si a bondade e a beleza divina, por que, então, ele se lança a uma busca constante de tais características? A resposta para tal pergunta encontra-se no próprio argumento socrático²⁸. Este, aponta que o Eros fora gerado no dia do nascimento de Afrodite, deusa do amor. Filho de Poros, a representação mística do Recurso, e de Penia, personificação divina da penúria e pobreza o Eros serve a esta deusa, amando a sua beleza bem como a beleza dos demais deuses.

Assim, temos uma definição de Eros que se estabelece, sobretudo, pela relação entre carência e recurso. A vontade de Poros se juntará a pobreza de Penia, dando forma a um ser místico que se encontra sempre numa busca de algo que seja belo e bom, seja esse algo encontrado em Deuses ou em homens. Eis, então, o motivo pelo qual Sócrates defende o Eros como “demônio”. Este, não possuidor de atributos divinos, mas é, todavia, desejoso de tais características.

Na qualidade de filho de *Poros* e *Penia*, coube-lhe uma sorte semelhante a deles. Em primeiro lugar, está sempre na penúria e está longe de ser, como a maioria o imagina, delicado e belo: pelo contrário, é rude, enrugado, anda descalço e não tem lar; deita-se constantemente sobre a terra nua, pois não dispõe de um leito, descansando junto à soleiras das portas e à margem das estradas ao ar livre; coadunando-se com a natureza de sua mãe, permanece convivendo sempre com as privações. Entretanto assemelha-se a seu pai, é um planejador que visa a tudo que é belo e bom e, de fato, ele é corajoso, impetuoso e intenso, um admirável caçador, o tempo todo urdindo estratégias (PLATÃO, *O Banquete*, 203d).

²⁷ Para Sócrates, o demônio e divindade (*Daímon*) seria o ser mitológico que nem é considerado Deus e nem Humano. Este habita no íterim entre ambos e tem influência, sobretudo, no homem.

²⁸ A fala de Sócrates confunde-se com a de Diotima, a senhora com quem Sócrates havia debatido sobre Eros e chegou a conclusões destoantes das crenças então vigentes.

Diante de uma definição de Eros, soma-se, ainda, uma outra faceta que, por si só, colabora com a definição e entendimento do ser “demônio” e sua ação. O *daímon*, como aponta Sócrates, é a entidade que possui trâmite acessível entre o humano e o celeste. Ao imprimir nos homens as suas particularidades e ao influenciá-los, o Eros reproduziria nas pessoas a vontade de beleza e de bondade celeste que não possui, levando-as à busca de um belo que, em vários momentos, pode se confundir com os aspectos imediatistas possibilitado pelos sentidos (visão, olfato, tato).

Compreendendo que o Eros transpõe ao homem a carência que o define enquanto ser místico, a saber, a falta do belo e do bom, e observando que a beleza maior dos deuses é a sabedoria, Sócrates conclui, por fim, que o Eros ama o belo, e, por conseguinte, ama a sabedoria. Nessa lógica, o exercício de amar não estaria vinculado necessariamente ao ato físico em si (este, segundo os postulados de todos os intelectuais envolvidos no banquete parece ser uma preocupação comum), afinal este tipo de realização implicaria numa efemeridade confluyente com o próprio desgaste humano – a exemplo de caso, podemos citar a velhice como condição inexorável de perda do belo biológico - mas sim no contemplar a sabedoria e virtudes como representação terrena dos atributos celestes. Logo, o Eros seria filósofo, pois não detém todo o saber divino, mas é ávido por ele. Acerca dessa questão, concluirá Sócrates:

A sabedoria diz respeito às mais belas e mais nobres entre as coisas; ora, Eros é amor direcionado para aquilo que é belo e nobre, a conclusão é que Eros tem que ser *filósofo*, ficando assim entre o sábio e o ignorante. E a causa disso se vincula a sua origem, ou seja, é herança de um pai sábio e provido de recurso e de uma mãe não sábia e desprovida de recurso (PLATÃO, *O Banquete*,204b).

Mesmo defendendo o interesse de Eros para com o belo, representado pela sabedoria, Sócrates não parece negar a atração física como meio de se amar alguém. O entusiasmo provocado pelo Eros emanaria, naturalmente, um desejo ou afeição pelo outro, que se estabelecerá, inicialmente, por via dos sentidos. A vontade de possuir e usar o outro, que se mostra belo em corpo, faz-se importante no ato de amar, contudo, não deve prevalecer como sustentáculo para tal sentimento, tendo em vista que tais relações são efêmeras e não aproxima o homem do amor verdadeiro, ou seja, daquele que visa ao belo e ao bom. Acerca desta questão, Sócrates enfatizará que:

Aquele que agir corretamente deve começar quando jovem seu encontro com belos corpos. Primeiramente, se seu condutor o conduzir corretamente, deve se apaixonar por um outro corpo em particular e neste gerar belos discursos; na sequência, contudo, é necessário que observe como o belo associado a um outro corpo é cognato do belo associado a qualquer outro, e que se

pretende buscar a beleza da forma seria muito tolo se não considerasse
como una e a

mesma beleza de todos os corpos; uma vez haja compreendido isso, deve fazer de si um amante de todos os corpos belos e atenuar a intensidade do que se sente em relação a um só corpo. [...] Sua próxima etapa consistirá em conferir mais valor à beleza das almas do que às dos corpos, de modo a que não importa quão escassa seja a graça capaz de vicejar em qualquer alma, lhe baste para amar e zelar, além de gerar e instigar discurso que promoverá o aprimoramento dos jovens (PLATÃO, *O Banquete*, 210b).

Assim, temos com Sócrates, uma definição de amor que nega a máxima de que o Eros seria um Deus bom e belo. Este, na verdade, define-se pela ausência desses elementos e, em decorrência da intermediada relação entre mortal e imortal, acaba transferindo, por via da influência que tem nos homens, o ávido interesse pela sabedoria plena. Por causa dessa particularidade, Sócrates, enfim, aponta que o verdadeiro amor não se encontra em satisfações imediatistas de desejos, e sim na busca do saber. Segundo o filósofo, este seria o caminho ideal para se alcançar a imortalidade da alma humana, conforme veremos agora com a leitura de *Fedro*.

Em seu diálogo *Fedro*, Platão, assim como em *O Banquete*, apresentará o discurso proferido por intelectuais da Grécia Antiga, a saber Lísias (o discurso deste orador fora lido por Fedro) e Sócrates. No que concerne ao entendimento e efeitos do Eros na sociedade, especificamente na diferenciação comportamental daquele que ama e daquele que não se encontra em frenesi erótico, iniciarão um debate que será um dos mais belos diálogos reproduzido por Platão. O tema em questão não é necessariamente a origem do Eros, como visto na fala socrática evidenciada em *O Banquete*, mas sim a posição do amante e do não amante perante a influência deste Deus na vida cotidiana grega e, sobretudo, os tratos diferenciados aos grupos mencionados.

A obra se inicia com a reprodução, feita por Fedro, da fala de Lísias. Basicamente apontando as diferenças entre o sujeito amante e o não amante, o discurso de Lísias tende a observar o primeiro a partir de tendências de comportamentos comuns, perceptíveis, principalmente, a partir de uma irracionalidade nas relações amorosas. Influenciado pelo poder do Eros, aquele que se acomete pela mania²⁹erótica tende a manter uma relação com o seu objeto amado pautando-se, sobretudo, por uma ideia de controle e doação. Nesse contexto, o frenesi advindo da influência divina se manifestaria por meio de ações de ordem irracionais, cujas intenções se voltam mais ao insistente interesse de afirmação deste amor, não só perante o ser amado, mas também diante da sociedade, que à doação racional aos caprichos do amor.

²⁹ A mania, na concepção grega antiga, é o frenesi provocado no homem diante do contato de um Deus ou de um demônio. Comumente chamado de loucura, seria a expressão humana em frente à influência direta ou indireta do místico.

Contrariamente àquele que está acometido pelas forças do Eros, o sujeito não amante, segundo a fala de Lísias, por sua vez, mantém seus comportamentos rotineiros permeados por escolhas pratico-rationais do bem viver. Acreditando que a sanidade humana se destoaria da racionalidade mínima para a vida em sociedade, o ser não-amante não se submeteria a interesses de expressão social de afeições passionais, a saber, o ciúme, bem como o sentimento de posse e controle em relação ao objeto de sua paixão. Esta característica, por sua vez, oferecer-lhe-ia credibilidade maior no que concerne à orientação do jovem grego, o efebo, haja vista que a verossimilhança nas relações homem e meio se apresentaria com mais inteligibilidade naquele que se abstém das particularidades do ato de amar. A respeito do tema, Lísias concluirá:

E a conclusão é que podes esperar tornares uma pessoa melhor cedendo a mim do que a um apaixonado. De fato, amantes elogiam o que dizes e o que fazes além do que representa melhor, em partes porque receiam desagradarte, em parte porque o desejo empanou seu discernimento (PLATÃO, *Fedro*, 233b).

Conforme fragmento acima, o discurso de Lísias tende a se ocupar em discorrer sobre a nocividade do desejo desregrado, provocado pelo Eros e sua influência na sociedade grega da Antiguidade clássica. A loucura, marca comum prevista nos que amam, tende a direcionar o ser amante para comportamentos e situações em que não se tem estabelecida uma relação pautada em verdades possíveis, racionalizadas. Tal fator, por sua vez, interferiria diretamente na compreensão de mundo e na orientação pedagógica que seria pertinente aos homens mais velhos. Entretanto, apesar de deixar subentendida uma espécie de negação ou nocividade da influência erótica, o discurso de Lísias não aponta para a paixão como algo de todo eminentemente ruim, mas sim uma manifestação mística que deve ser policiada.

Presenciamos, com tal afirmação, a instalação de uma das temáticas principais da obra em questão: a condição do amante perante a interferência do Eros. Será a partir desse ponto que Platão, representando a fala de Sócrates, reproduzirá um dos mais belos e conhecidos discursos sobre o amor e sobre a alma humana, fala essa que romperá o limite do tempo e do espaço, interferindo na compreensão do amor em todo o Ocidente.

A contribuição de Sócrates tem início com a negação do discurso de Lísias. Após a leitura das considerações sobre o amor desenvolvidas, Sócrates coloca-se a discutir o tema, apontando para algumas incongruências retóricas evidenciadas na fala anteriormente vista. Concluirá, pois, o filósofo:

O que? Deveríamos eu e tu elogiar o discurso pelo fato de seu autor ter dito o que deve e não meramente porque discursou de modelo claro e conciso,

com a fraseologia exata? Se for esse o caso, deve concedê-lo em seu interesse, já que, devido a minha estupidez isso me passou despercebido. Prestei atenção apenas nos aspectos retóricos e pensei que o próprio Lísias não o consideraria satisfatório. A mim pareceu, Fedro, a menos, é claro, que divirjas, que ele disse a mesma coisa duas ou três vezes, como se efetivamente não tivesse muito a dizer acerca do assunto, ou como se não estivesse interessado no assunto a ponto de desenvolvê-lo. Na verdade, pareceu-se que esteve, num feitio juvenil, se exibindo com o objetivo de demonstrar que é capaz de dizer a mesma coisa de duas maneiras distintas, e numa ou noutra excelente (PLATÃO, *Fedro*, 235a).

Ao negar o discurso lido por Fedro, Sócrates recorre às musas e, embevecido pelo poder místico que lhes é característico, começa o seu canto apontando que antes de definir o efeito do amor no ser humano, seria conveniente observar o que seria, à luz da tradição grega, o Eros. A esse respeito definirá o sentimento como expressão do desejo, como mecanismo de vazão das manias eróticas que se instaurariam pela manifestação mística do Eros na alma humana. Para ele, a pulsão ao desejo se manifestaria, pois, de duas formas consonantes, mas, por vezes, desarmônicas entre si: o desejo relacionado ao imediatismo do físico e a pulsão filosófica ao saber, expressão do amor virtuoso. Evidenciemos com o fragmento abaixo:

Ora, todos sabem o que é o amor e o desejo bem como sabemos que os não amantes também desejam o belo. Então, como distinguirmos o amante do não amante? É necessário ponderarmos que cada um de nós é governado por dois princípios que seguimos para onde quer que nos conduzam: um é o desejo inato por prazeres, enquanto o outro é a opinião adquirida que persegue o que é melhor. Esses dois, por vezes, são concordantes dentro de nós, por vezes discordantes; por outro lado, às vezes, é um deles que predomina, às vezes o outro. [...] De modo que devo dizer que o desejo que sobrepuja a opinião racional que se empenha na direção do correto e que é impulsionado rumo ao gozo da beleza e, ademais, é intensamente compelido pelos outros desejos (apetites) que lhes são afins rumo à beleza corpórea – esse desejo, quando conquistador da vitória, extrai seu nome desse próprio impulso – e é chamado de amor (PLATÃO, *Fedro*, 237d).

A definição de amor acima apresentada, embora seja aprofundada posteriormente na nova argumentação desenvolvida pelo filósofo, expõe particularidades que promoverão uma análise mais consistente acerca do tema e seu efeito na alma humana, sobretudo no que concerne ao aspecto sedente do desejo e a necessidade latente de seu controle por via de uma virtude racionalizada. Será por meio da análise de ocorrência do amor nos homens que Sócrates irá refletir o porquê de amarmos, e, sobretudo, o que acontece à alma humana quando subjugada às peculiaridades de Eros.

Ao findar seu discurso, acreditando fazê-lo de forma abençoada pelas musas, Sócrates põe-se a refletir sobre suas ponderações e, em virtude de tal exercício, nota

vacâncias retóricas que afrontariam crenças e verdades outrora afirmadas, conforme se mostra no fragmento abaixo:

De fato, se acontecesse de um homem de caráter nobre e gentil, alguém que estivesse ele próprio apaixonado por um rapaz de caráter semelhante, ou que fora alguma vez amado por tal pessoa, nos ouvir dizer que os amantes desenvolvem intensos desentendimentos por conta de coisas insignificantes e que, ciumentos, prejudicam seus amados, não supões que imaginaria estar dando ouvidos a indivíduos educados entre vulgares marinheiros que jamais conheceram a generosidade do amor, e que se recusaria, terminantemente, a assentir com nossa censura feita a Eros? [...] Deve-se dar preferência ao amante, preterindo o não amante (PLATÃO, *Fedro*, 243c).

Ao observar a incongruência de sua fala, e também a de Lísias, que fora proferida por Fedro, Sócrates deixa de tomar como foco o não-amante e sua conduta para observar o efeito do amor no ser amante. Com esta mudança de perspectiva, o filósofo parece rumar seus pensamentos para a tentativa de entendimento do porquê de se amar e não, precisamente, os motivos de não se amar.

Partindo do pressuposto de que o amor, impulso ao bom e belo, é natural aos seres humanos, Sócrates, redefine sua fala apontando para uma espécie de modelo ideal de se amar. Nesta sua explanação, o amante ideal se confrontará com o amante vulgar, dando, por fim, justificativas místicas e comportamentais para as ações de cada um dos grupos definidos.

Para se qualificar ou mesmo apontar as características de ambos os grupos de amantes, o discurso socrático desenvolverá uma ordem argumentativa que se iniciará, basicamente, com a análise efeito do Eros nos seres, onde este habituará e qual a particularidade humana que se abre para a manifestação erótica. Surge, então, um dos mais complexos e completos discursos sobre o amor.

A partir da ideia de que o Eros seria um *dáimon* e que sua atuação se dá no intermédio entre o divino e o humano e considerando que o homem é formado de matéria e espírito, Sócrates apontará que a fluência deste ser místico encontrará na alma humana um espaço vindouro para sua manifestação. Mas o que caracteriza a alma, qual a sua fonte de existência? Acerca desta questão, Sócrates pondera que “toda alma é imortal, pois aquilo que se mantém sempre em movimento é imortal (PLATÃO, *Fedro*, 245d)”. Na lógica socrática, a alma seria uma entidade imaterial que se movimenta, em automatismo, a partir de princípios contínuos e intermináveis, mas de ordem extracorpórea, algo que mantém o movimento sem ter, antes, início ou mesmo fim. Uma expressão metafísica de sistema dinâmico que se fortalece por forças outras além das oferecidas pelos sentidos físicos do ser vivente.

Entretanto, a definição de alma, como aponta o próprio Sócrates, “exigiria uma longa e minuciosa exposição, que seria inteiramente a tarefa de um Deus”. Na incapacidade retórica de se apresentar, especificamente, o processo de dinamismo do espírito – este, segundo Sócrates, só se daria por meio de “analogias” - o filósofo abordará que:

[...] a alma, considerada coletivamente, tem sob seu cuidado tudo que é inanimado e atravessa todo o céu assumindo distintas formas em distintas ocasiões. Ora, quando está perfeita e suas asas íntegras, ela voa alto e o mundo inteiro está sob seu domínio; a alma, contudo, que perdeu suas asas perambula até pousar sobre algo sólido, onde se instala assumindo um corpo terrestre, o qual, devido o poder da alma nele encerrada, parece capaz de movimento próprio. E todo composto de alma e corpo é chamado de ser vivo (PLATÃO, *Fedro*, 246c).

Na definição de alma acima apresentada, ao passo que aponta a alma repousada como sempre saudosa dos voos outrora alçados. Esse desejo implicaria num movimento próprio, no ser vivo, rumo aos interesses de retorno ao céu. Entretanto, Sócrates aponta, também, que a dinamicidade da alma encontra filtros interpretativos na experiência corpórea, que reinterpreta a necessidade da alma como necessidade de busca de prazer terreno. A imanência sublime, dessa forma, se adapta ao imediatismo da matéria. A adequação, surgida em decorrência da perda das asas, aqui entendida como estopim que mantém o movimento da alma repousada no humano, confunde-se com o belo físico imanente ao ser vivo. A alma repousada, nessa lógica, manteria seu interesse em perambular livremente pelo céu, todavia a aquisição de novas asas exigiria do corpo a abstenção de gozos rápidos. Como, então, recuperar as asas perdidas e como alçar o voo outrora possível? Sócrates nos responderá o seguinte:

[...] O divino encerra a beleza, sabedoria, bondade e todas as demais qualidades a essas semelhantes. São essas qualidades que nutrem e fazem crescer as asas da alma, enquanto as opostas, como a vileza e o vício, fazem-nas encolher e desaparecer (PLATÃO, *Fedro*, 246e).

Ao passo que Sócrates aponta para uma tensão existente entre alma e matéria, sua explanação acaba, pois, por contemplar a ação demoníaca³⁰ do Eros no espírito do ser vivente. Em decorrência de habitar o lugar divino e o terreno, o Eros manifesta na alma humana a busca pelo bom e belo, encontrados nos domínios celestiais. Logo, o Eros imprimiria a *mania* no homem de forma a impulsioná-lo à beleza sublime e, conseqüentemente, à imortalidade mística, que só seria possível com a aquisição de novas penas às asas das almas repousadas.

³⁰ Refere-se ao *dáimon* e não à visão cristã de demônio.

Todavia, mesmo o Eros cumprindo um papel de incitação à dinamicidade, à verdade absoluta e à imortalidade da alma, o ser vivente, especificamente o humano³¹ possuiria dois “cavalos” alados que rumariam para interesses distintos: um, o sublime, com reminiscências de um tempo em que vivera o belo, condicionará o corpo ao retorno a este belo; o outro, por sua vez, tenderá a se contentar com a manifestação de beleza de ordem prática. Nessa sua metáfora, haveria um cavalo sábio, ávido pela imortalidade, e outro, de igual poder persuasivo, por necessidades de gozo, apenas.

Surge, então, o papel do pedagogo, que, aos olhos do pensamento socrático, se caracteriza pela orientação dos efebos na busca pela sabedoria e, conseqüentemente, pela imortalidade. Ao homem mais velho, aquele que redefinirá o comportamento do jovem grego às ponderações filosóficas, caberia observar e acompanhar o iniciante na busca pelo voo da alma. O amor, nesse contexto, seria amadurecido levando em consideração a beleza implícita na alma do efebo.

Sócrates, ao defender as manifestações do amor, sugere que o belo da alma do ser manifestará o interesse do Deus do qual a alma presenciou a beleza e verdade. Nesta medida, um rapaz que tem uma alma cuja visão contemplou o belo de Zeus, por exemplo, adquirirá interesses que este Deus possui. O amor, dessa forma, condicionar-se-á às particularidades místicas que mantém afinidade e caberá ao pedagogo o direcionamento do rapazinho às benesses de seu interesse de beleza. Entretanto, apesar de o homem mais velho possuir a capacidade de orientar o efebo, ele deve, também, manter afinidade mística com o rapaz a ser direcionado ao amor ideal. Um amante de Apolo, por exemplo, não poderia ensinar algum menino cuja alma mantém relação com Hera. Acerca dessa questão, afirmará Sócrates:

Empreendem a busca de um rapazinho a ser seu amado cuja natureza se assemelhe a do Deus, e quando conquistam seus afetos, imitando eles mesmos o Deus e fazendo uso de persuasão e treinamento levam o amado, na medida do possível em cada caso, os hábitos e maneiras de ser o Deus (PLATÃO, *Fedro*, 253b).

Endeusamento, manifestação celestial ou mesmo a expressão vulgar do amor, Eros, conforme podemos observar nas análises pretensiosamente feitas de *O Banquete* e *Fedro*, de Platão, algumas ponderações acerca de como o amor era concebido na era clássica tornam-se latentes, sobretudo no que tange à aceitação ou negação deste torpor. A primeira, e mais importante, defende uma ideia de Eros cuja manifestação incita o

³¹ Para Sócrates, A alma que um dia chegou a contemplar a beleza divina, quando perde suas asas, repousa no corpo dos homens; aquelas almas que não chegaram à experimentar o belo, repousa, quando decaídas, em animais irracionais.

homem tanto a ações ditas vis como à contemplação sublime deste sentimento. Mesmo o enfoque apresentando-se na necessidade de controle do corpo perante os anseios da alma, os postulados apresentados, sobretudo o socrático, não parece negar, em ordem moral pelo menos, a manifestação vulgar do amor.

Em o *Banquete*, apesar de presenciarmos variados discursos acerca do Eros, é comum o tom de aconselhamento no que se refere ao controle do Amor e sua mania. Em *Fedro* o mesmo se estabelece, apesar de Lísias considerar a vida sem a interferência do sentimento na conduta humana como adequada. Entretanto, em ambos os diálogos, persiste mais uma análise do tema que, necessariamente, uma mostra de motivos lógicos para evitar-se o amor. Nas falas, o enfoque não é se o vulgar deveria ou não se deixar envolver pelo sentimento amoroso, mas sim os motivos pelos quais ele se apaixona e quais comportamentos são comuns nos acometidos pela mania de amar.

1.3 DA LIBERDADE AO MORALISMO: A NOCIDIDADE E LOUCURA DE AMAR

Diferente do que se vê na Era Grécia Antiga, em que amor, matéria, alma e comportamento se associam a fim de ditar uma conduta ideal ou mesmo um respaldo lógico para a manifestação erótica, na Roma Antiga, lugar e momento em que as reflexões filosóficas assumem um aspecto voltado mais à educação moral da população, o discurso sobre o amor parece tender mais a um aspecto nocivo, focado na loucura que este sentimento provocaria naquele que ama. João Teodoro D'Olim Marote, tradutor do livro *Vida Feliz*, de Sêneca, em seu prefácio nos apontará para essa tendência moralística da filosofia Romana. Acerca desta questão afirmará:

Na filosofia da época, o enfoque era sobretudo na moral. Os romanos andavam, então, sequiosos de aconselhamentos ético-morais, regras de conduta e direção espiritual. As várias escolhas filosóficas procuravam, pois, satisfazer todos esses anseios. (MAROTE, 2005, p 08).

Ocupados em pensar um modelo ideal de conduta e de vida feliz, romanos como Lucrecio e Sêneca retomam as correntes helenísticas epicurista e estoicas e as reproduzem, em latim, direcionado os postulados de ambas vertentes a um interesse comum, a saber, a moralidade racionalizada que rumaria o homem à felicidade plena.

Apesar de defenderem um ideologia sobre o amor a partir de pressupostos similares, a saber, a que observa o amor como manifestação destoadada de um comportamento moral ideal e racionalizado, ambas correntes se diferirão entre si em

algumas medidas, sobretudo no que tange à concepção de simplicidade e de mundo, no sentido de que o entendimento de natureza se dá pela unicidade entre homem e seres que o circundam, e de suas particularidades. Lucrécio, discípulo de Epicuro, por exemplo, por via de um pensamento cuja intenção é entender a natureza das coisas através de um prisma atomista, herança de Epicuro, apresentará uma concepção de amor embasada nos critérios epicuristas de *ataraxia* e de *aponia*. Vejamos o que nos diz Pessanha ao apontar sobre os postulados de Epicuro:

Epicuro afirma que o prazer que o homem deve buscar não é o da pura satisfação física, imediata e mutável, o “prazer do movimento”. Para Epicuro, o prazer se deve nortear a conduta humana – o prazer em dimensão ética e não apenas natural, é o “prazer do repouso”, constituído pela *ataraxia* (ausência de perturbações) e pela *aponia* (ausência de dor). Ambas podem ser alcançadas na medida em que o homem, através do autodomínio, busque a auto-suficiência que o torne um ser que tem em si mesmo sua própria lei, um ser autárquico, capaz de ser feliz e sereno independente das circunstâncias (PESSANHA, 1985, p 15).

José Américo Pessanha, ao ponderar sobre o epicurismo e Epicuro, afirmará que uma vida tranquila, ausente de perturbações seria, nas falas do filósofo grego, uma vida sob os moldes atarácicos e, conseqüentemente, feliz. O desvio ou o uso desregulado dos prazeres perturbaria não apenas à *ataraxia*, mas, também, a *aponia*, provocando dores e perturbações desnecessárias à vida humana.

Embasado nessa ideologia, Lucrécio, por fim, descreverá, em um poema intitulado *Da Natureza das Coisas*³², a sua visão de unicidade entre o ser e ambiente, utilizando-se, para isso, de uma argumentação de ordem analítica e de observação³³. Este apresentará que os elementos e os seres organizam-se de forma coadunada e recíproca, no sentido de que cada parcela da existência cumpriria e apresentaria uma reação distinta, porém unificada diante do meio. Vento, sol, luz, alma, corpo, dessa forma, seriam conseqüências físicas de um processo de movimento dos átomos³⁴.

³² Este poema divide-se em cinco livros.

³³ O método de produção de conhecimento epicurista se dá pela “experiência do sensível. As repetidas experiências dos sentidos, preservadas pela memória, dariam nascimento à antecipação (*prolepsis*). Esta teria a função de classificar as experiências e fixar seus limites” (PESSANHA, 1985; p. 12)

³⁴ Um dos postulados principais da corrente epicurista é retirar da sociedade o medo do divino e da morte. Ao pensar a natureza como conseqüência de estados físicos, químicos, Lucrécio defende uma natureza que não se organiza por uma lógica divina superior. Esta corrente, apesar de não negar a existência dos Deuses, apontará que estes não se importam com a imperfeição humana e que, muitas vezes, a desconhece, inclusive. O epicurismo, dessa forma, separa o mundo celeste do terreno, explicando o terreno a partir de uma lógica física de funcionamento da natureza.

Neste contexto em que a natureza é considerada como consequência de alinhamento e declínio, *Clinamen*³⁵, de átomos. O amor, uma das sensações criadas pela contemplação natural e desmedida do que existe, é também, na mesma medida que a natureza, uma manifestação física e química acontecida na alma amante.

Em seu *Livro IV*, do poema *Da Natureza das Coisas* Lucrécio definirá o amor e, sobretudo, como se dá sua ocorrência. Na sua argumentação, o pensador conclui que o frenesi provocado pela paixão, no desejo natural de gozo humano³⁶, decorre de reações químicas e fisiológicas. Amar, nesse sentido, seria uma espécie de manifestação natural, mas cujo controle se dá por meio da interferência humana. A preocupação, na verdade, não é a de deixar-se enlouquecer, mas procurar meios que evitem tal situação. O amar, assim como a riqueza e outros gozos de ordem material, não implica, necessariamente, na abstenção de tal gozo, como afirma Lucrécio em:

Aquele que evita o amor não fica privado do fruto de Vênus, mas antes recolhe aquilo que lhe é agradável e sem dificuldades. Efetivamente, o prazer que recolhem os que estão de cabeça fria é mais puro do que o dos desvairados (LUCRÉCIO; 1985, p 202).

Diante de uma instabilidade do que é ou do como se amar, Lucrécio nos induz à consideração de que, para ele, amor torna-se ideal na medida em que não é sobreposto às inúmeras outras expressões naturais presentes na existência humana. A sexualidade, nesse sentido, não se enquadraria como capricho do amor, mas sim mecanismo pelo qual ele poderia se manifestar. Os sentidos, visão, audição, olfato, incitariam o humano às regalias naturais que lhes são imanentes, contudo, de tais benefícios implicaria, diretamente, na insurgência de uma dependência unifocal, que deixaria a pessoa aquém para as demais situações, seres e meio que o rodeiam.

O aspecto nocivo destinado ao amor, como aponta Lucrécio, está voltado à obsessão humana por simulacros³⁷ fixados na mente de um dado jovem. A figura de uma mulher bela, ou, como cita o autor, “de jovens afeminados” (LUCRÉCIO, 1985; p.

³⁵ Este conceito deriva do pensamento de que os átomos, além de serem diversos, possuem pesos distintos. O *Clinamen*, dessa forma, seria o movimento de queda de um átomo. Na visão epicurista, essa ocorrência implica em modificações naturais, causadas pela dinamicidade dos átomos, causando consequências ao funcionamento lógico da natureza. Entretanto, este declínio do átomo não é visto com negatividade, e sim como uma ocorrência também natural, mas provedora de consequências diversificadas.

³⁶ Lucrécio salienta a imposição do desejo de expelir sêmen como torpor inicial para o desejo obsessivo de algo.

³⁷ Simulacros, para Lucrécio, são imagens reproduzidas de algo. Uma flor, por exemplo, possui um simulacro específico, ora amarelo, ora roxo. Nesta medida, o simulacro seria acionado pela memória.

200), incitam uma procura infundável por um desejo muitas vezes inalcançável. Essa obsessão por simulacros, representaria a fraqueza humana na medida em que este se deixa dominar por um desejo intenso, que irrita-o e perturba-o. Acerca dessa questão, o pensador ironicamente irá descrever:

Também àqueles que na flor da idade começa a correr pelos canais o líquido seminal, no mesmo dia em que se torna maduro dentro do corpo, aparecem imagens de vários corpos, com o aspecto de belas feições e de lindas cores, os quais o incitam, irritando-o, os lugares turgidos de abundante sêmen de tal modo que eles, como se tudo passasse na realidade, derramam em ondas a abundante corrente que mancham o vestuário. (LUCRÉCIO, 1985 p 200).

Certamente verificamos uma exigência de conduta ideal no que se refere ao controle do sentimento amoroso nos postulados epicuristas defendidos por Lucrecio. O amante, como se depreende do fragmento acima, se sujeitaria a uma imaginação e/ou irreabilidade, fundada apenas em imagens desejadas. Essa vivência, entretanto, implica numa condição de comportamento que destina, necessariamente, ao vexame e ao descontrole moral do homem.

Contudo, a negação moral da manifestação amorosa restringia-se à intensidade e/ou alimentação desta condição física. O sexo e a conquista, mesmo sendo estopim para a insurgência imprópria das manobras amorosas, era considerado assunto de cautela, afinal este mesmo desejo fisiológico seria o provedor de uma busca interminável de um simulacro ideal onde se torna possível “despejar o líquido”(LUCRÉCIO,1998; p. 201) que sai do corpo. O não amar, ou não deixar-se enlouquecer, como deveras era dito, cumpriria um exercício constante e, mesmo em cuja probabilidade se acentua, o comedimento deveria sobressair-se perante a racionalidade moral de então.

Em seu *livro IV*, conforme se observa, a concepção lucreciana de Amor parece manter uma linha tênue entre desejo e obsessão: este considera que o homem de cabeça fria goza o prazer com mais intensidade. Entretanto, este mesmo prazer é vivido por quem ama. Eis, então, o objetivo real de Lucrecio: amar, como se depreende, está necessariamente relacionado à crença de que existe um Deus que orienta este sentimento. Mas, como já fora apontado, os Deuses, na visão epicurista, muitas vezes desconhecem a existência humana em virtude da imperfeição que esta raça carrega.

Ao sempre recorrer à figura de Vênus, Lucrecio estabelece um diálogo que parece confrontar a lógica do desejo com a irracionalidade da crença. De um lado os simulacros imprimem uma busca ideal de satisfação; do outro a crença na figura de

Vênus justificaria essa idealização, afinal “[...] aquele que recebeu o dardo de Vênus, tende a ir ao lugar de onde foi ferido e procura juntar-se e lançar o líquido que sai do corpo a esse corpo (o desejado): pois o desejo sem voz pressagia a volúpia. (LUCRÉCIO, 1985; p 201).”.

Assim como Lucrécio, com seus ideais epicuristas, defende uma espécie de periculosidade à moral de quem ama, chegando a afirmar que o amor é, na verdade, uma doença cuja “insensível ferida” põe enfermidade à alma amante. Geralmente associando o amor a uma manifestação de loucura, provocada pela interferência comportamental da busca insensata pelo simulacro ideal para o despejo de sêmen, Lucrécio é categórico quanto à obsessão, que transforma o desejo de semear³⁸ em procura infundável de uma imagem estimuladora dessa produção de semente.

Enquanto no epicurismo vemos uma visão de natureza pautada por uma lógica de ordem atomista e que distancia os deuses da ação terrena, no estoicismo, por sua vez, a concepção de natureza e simplicidade se embasarão num postulado que busca, ainda no religioso, uma explicação para a existência humana e natural. Segundo esta corrente, o meio em que vivemos funciona a partir de um *logos*³⁹ específico, ordenado por meio de ciclos⁴⁰ contínuos e com uma linearidade pré-estabelecida pela razão pandêmica das coisas. Aqui, o foco não se dá na argumentação que separa os planos terrenos do celeste, mas sim na relação entre ambos.

Para o estoicismo, contrário ao epicurismo, o uso dos prazeres é negado em detrimento de uma ideia comum de que, ao se dedicar ao prazer, o homem desconsidera o *logos* natural, colocando-se como elemento modificador do meio e não como produto deste meio. Nesta lógica, aquele que destoaria da razão natural das coisas, desconsideraria, por conseguinte, a concepção de vida como *pneuma*⁴¹, como consequência mística de um processo inexoravelmente fora do controle social.

Considerando a natureza como obra celeste e com seguimento lógico estabelecido por uma racionalidade superior, os estoicos, por fim, manifestarão sua maior diferença com os epicuristas, justamente a partir desse entendimento de meio.

³⁸ O termo semear é usado por Lucrécio no sentido de que o Sêmen seria uma semente natural ao homem.

³⁹ O *logos* ou racionalidade de funcionamento da Natureza considera que esta se compõe a partir de uma organização sistêmica de cunho divino. O homem, mero elemento desse sistema lógico maior, se submete às condicionalidades da vida, haja vista o fato de ele, também, ser fruto desse *logos* que permite a existência.

⁴⁰ A corrente Estoica considera que a natureza mantém um ciclo próprio, com início e finitude. Este ciclo, quando completado, inicia outro numa interminável racionalidade que foge ao controle humano.

⁴¹ *Pneuma*, para os estoicos, seria o sopro divino que dá lógica e fulgor à existência e predominância da natureza

Enquanto estes separam o mundano do divino, aqueles tendem a associá-lo ao próprio cumprimento de existência do ser.

Eis, então, o maior diferencial que se estabelece entre epicurismo e estoicismo: enquanto aquele se dedica ao prazer moderado, este se submete à negação absoluta dos desejos como mecanismo ideal para se viver uma vida feliz. O amor, neste contexto, ganha aspectos nocivos não por causa do gozo desregrado, mas pela tendência à negação da máxima estoica de que há uma unidade lógica superior que controla, prevê e modifica o meio. Ao passo que se tornam servos deste sentimento, o ser amante tende a se desconsiderar como parcela introduzida num ciclo pré-estabelecido, desrespeitando, pois, os desígnios previstos para a sua existência.

Eis, como diz Pessanha, o aspecto estoico mais desenvolvido pela moral romana: a resignação perante um sistema lógico e a virtude de suportar o peso com placidez e calma. A simplicidade estoica, dessa forma, se distancia da simplicidade epicurista na medida em que aponta o prazer como mecanismo de desvio ou desconsideração do *logos*. O homem estoico, é pois, aquele que suporta as nuances do existir com uma moral de aceitação irrefutável de um dado comportamento. A esse respeito, o teórico citado defenderá que “Não foi a lógica dos estóicos gregos, nem mesmo sua teoria do mundo físico, que sobretudo atraiu o interesse dos estóicos romanos. Foi antes sua moral da resignação, sobretudo nos aspectos religiosos que ela permitia desenvolver. (PESSANHA, 1985; p. 22)⁴²

1.4 OS SÉCULOS DO LIMITE

Ao passo que a concepção de amor se restringe a práticas específicas ao longo da era clássica, cria-se uma visão, sobretudo após o período romano, de que este sentimento seria uma expressão desnecessária, porém insurgente na população em geral. Com o advento do monoteísmo, especificamente do Cristianismo, inicia-se um processo de reeducação acerca deste tema, limitando-o a uma única visão verdadeira sobre o assunto: a de que o amor verdadeiro era o de Deus para com os homens.

Apesar de cumprir um papel fundamental na construção da concepção de homem e deus, de terreno e celeste, a Idade Média, com sua conduta sendo regida por dogmas cristãos e clericais, até a sua afirmação sofreu vários processos de adequação,

⁴² Pessanha apontará que o estoicismo romano encontrará lugar vingueiro sobretudo após a massificação do politeísmo judaico-cristão. Essa corrente se adapta, por meio de um sincretismo

religioso, ao interesse clerical na medida em que aponta a resignação perante o *logos* que oferece o *pneuma*, ou sopro divino.

sejam eles no âmbito comportamental da sociedade, assunto este que abordaremos mais à frente, sejam eles na organização eclesiástica da fé, com adaptações dos postulados platônicos, epicuristas e estoicas.

No que concerne ao platonismo, a igreja adaptou-se à crença grega de amor celeste difundida por Sócrates e reproduzidas por Platão. O ideal de alma, somado à necessidade de purificação do corpo para o alcance do ambiente celeste encontra nos postulados cristãos um espaço ideal de reinterpretação (ainda hoje não há possibilidade de se dizer em essência os postulados platônicos). O amor celeste, que outrora fora defendido por filósofos gregos, torna-se o amor na figura de um só Deus, sendo possível ao homem alcançá-lo em tempo menor que o atribuído por Sócrates⁴³.

Assim como valores platônicos, associa-se, também, aos dogmas judaico-cristãos, às regras de simplicidade epicuristas, no sentido de que o homem deve ser comedido em todas as suas ações, bem como às estoicas, nas quais a insurgência de um amor na terra seria, na verdade, uma expressão irreal deste sentimento. Um exemplo de estoicismo e epicurismo previstos na fé cristã pode ser notado com os postulados de Santo Agostinho, que preza por uma vida simples em detrimento de pompas materialistas.

Porém, este assunto torna-se melindroso de se debater haja vista as inúmeras crenças hoje ainda em vigor. O que nos interessa, para então, é apontar que este processo de adaptação, assim como no campo filosófico e clerical, deu-se, também, no vulgo. Denis de Rougemont, em seu livro *A História do Amor no Ocidente*, nos aponta para o processo de construção de amor hoje em vigor, usando, para tanto, os mecanismos utilizados na idade média. A partir do mito de Tristão e Isolda, o autor elabora uma teoria que observa, sobretudo, os mecanismos oratórios pelos quais se predominaram crenças cáticas e druidas⁴⁴, conceituadas pelo clero como pagãs, no cristianismo ou no imaginário ocidental, influenciando épocas e, principalmente, a literatura.

A partir da incongruência estabelecida entre ideal de amor e a sua prática⁴⁵, de fato, o autor desenvolverá uma análise sobre o sentimento amoroso ao longo do tempo

⁴³ Sócrates afirma, em *Fedro*, que somente depois de dez mil anos que uma alma retorna ao seu movimento natural, o voo no céu e a contemplação, ainda que longe, da beleza celestial

⁴⁴ Segundo Denis, a figura de amor representada, por exemplo, em romances do século XIX, são consequências de um sincretismo religioso advindo da repressão de manifestações religiosas no século XII, sobretudo ao culto da Deusa.

⁴⁵ O nascimento de um discurso amoroso na Idade Média, fomentou em Denis um questionamento que contrapunha o sentido do amor e sua prática, no medievo. O amor cantado no século XII não se assemelha à prática percebida neste mesmo século. Essa incongruência deu início ao pensamento de Denis, que acabará concluindo que a manifestação sublime de um amor contrário aos dogmas religiosos é,

ao passo que revelará interpretações significativas para o entendimento deste torpor, bem como o motivo de o mesmo vigorar ainda nos dias atuais. Utilizando-se da leitura do mito, Denis tomará conclusões elucidativas acerca do sistema social em que vivemos e, sobretudo, nos conceitos de verdades que outrora criamos. Acerca desta questão o autor afirmará.

[...] eu me proponho a considerar *Tristão* não como uma obra literária, mas um tipo de relação entre homem e a mulher num determinado grupo histórico: a elite social, a sociedade cortês e impregnada de cavalarias do século XII e XIII. Esse grupo, na verdade, desapareceu há muito tempo. Entretanto suas leis ainda são as nossas, de forma oculta e difusa. Profundas e renegadas por nossos códigos oficiais, essas leis tornaram-se ainda mais incômodas, pois somente exercem poder sobre nossos sonhos (ROUGEMONT, 2003, p 30).

Para Rougemont, o amor é criação social promovida por dois fatores essenciais: o poder e repressão dos dogmas da igreja perante a sociedade e a manifestação comum de práticas destoantes das regras clericais⁴⁶. Segundo a igreja, como fora apontado anteriormente, o único amor possível, verdadeiro e justo seria o amor de Deus pelos homens e qualquer manifestação contrária se classificaria como herege. O matrimônio, único lugar onde o amor poderia manifestar-se de forma mais aceitável, haja vista que este se construiria pelo preceito do bem-querer para além do sexo e da procriação, seja ela biológica ou econômica, nesse contexto torna-se prática comum e necessária, entretanto carregada de desconfortos que emanariam em tentativas de fuga.

A paixão extraconjugal, destarte, seria uma espécie de desvio do verdadeiro e sublime sentimento apregoado pela fé cristã. Entretanto, apesar de as regras ditarem comportamentos e ideais esperados, a prática social, pelo menos no que tange ao controle do pensamento, descumpria os valores religiosos alimentados pela catequese. Nessas desobediências à doutrina estatal e religiosa surge uma ideia de amor que não associa a felicidade à vivência a dois necessariamente, ligada ao ato matrimonial, mas sim à experimentação de sentimentos encontrados no âmbito comum e distante das regras do concubinato.

Segundo Denis Rougemont o amor, hoje ainda apresentado na mentalidade contemporânea, teria nascido da adaptação acima apresentada. O matrimônio, local onde o amor terreno seria possível, redefine-se no imaginário medieval como uma forma

na verdade, uma construção discursiva que tende, no uso comum de figuras de linguagem, a cultuar Deuses outros sem que a Igreja notasse e reprimisse essa manifestação tradicional de crenças célticas, orientais, e mouras.

⁴⁶ O culto pagão, em virtude de seu caráter anticristão, vê-se vigiado e tolhido por causa da ascensão monoteísta.

de prisão⁴⁷, dando espaço, enfim, ao interesse comum de encontrar em relações extraconjugais o ideal de paixão resguardado, por séculos, nos costumes outrora tolhidos em virtude da ascensão judaico-cristã. Contudo, a impossibilidade moral e religiosa impedia a expressão do amor haja vista que tal fato incorreria no pecado mortal do adultério. Diante de uma repressão que limitava o sentimento e o restringia, coaduna-se, também, reminiscências de costumes e práticas que outrora vigoravam, conforme pudemos observar nos textos clássicos já referenciados.

Como um resíduo, talvez, um eco que toava no imaginário social e o levava a crenças, lendas, mitos e criações de verdades organizadas sob a assimilação do sincretismo religioso, nascia uma visão de amor em que a única medida possível seria cumprida no exercício para além do casamento. O adultério, nessa medida, seria a expressão ideal deste sentimento.

Ao passo que o adultério redefine-se como mecanismo de vasão do sentimento amoroso, nasce, também, aquilo que, para Rougemont, seria considerado a lírica amorosa⁴⁸, uma manifestação discursiva que assimilaria os interesses pagãos à condicionalidade cristã. Em meio a um controle ostensivo do amor e suas práticas e, concomitantemente, ao desejo comum de expressão das particularidades da paixão, o sentimento amoroso ganharia, na Idade Média, um tom nocivo e sublime, ao mesmo tempo. A nocividade retinha-se a comportamentos preconcebidos e, por causa desse fator, o tema torna-se discutível, apenas, em histórias, lendas, mitos e romances, mecanismos estes que abarcariam a necessidade pagã, mesmo obedecendo a ordem moral existente.

Um exemplo que pode evidenciar tal situação pode ser observado nas cantigas de amor, poemas que cultuavam o amor cortês, contudo com o entendimento maior de impossibilidade de sua experimentação. Surgem, então, ideias de amor intrinsecamente ligadas à ordem clerical e ao interesse tradicional. A lírica, advinda desse embate ideológico, acabaria transpondo interesses morais religiosos com vontades humanas consideradas erradas pelo poder eclesiástico em vigor.

⁴⁷ A imposição do casamento como medida ideal de experiência amorosa avalizada pelo clero, ganha aspecto direcionado mais à procriação, seja ela física ou econômica. Ao homem cumpriria o papel de prover a casa e à mulher a submissão absoluta perante a personificação de Deus, a saber, o homem medieval.

⁴⁸ Inicialmente, a lírica amorosa se define como expressão cátera e druida de cultos a Deusas (isso justificaria, segundo Denis, a idealização absoluta da mulher, bem como a negação de consumação física). Todavia, com o passar do tempo, a mística do amor cortês perde seu significado, deixando apenas uma lírica específica, com significados outros, que extrapolam a pretensão inicial de veneração de entidades místicas em seitas de culto à grande mãe. Esse assunto será mais abordado no segundo capítulo deste trabalho.

Ao passo que o casamento ganha contornos mais ligados a interesses materiais, o amor se afasta do ideal cristão e assume, nas crenças pagãs, uma medida de expressão capaz de suprir a necessidade latente que ainda não fora superada ao longo dos séculos. Não podendo fazê-lo de forma direta, a sociedade medieval, enfim, expressará tal reminiscência no âmbito da literatura, criando poemas, lendas e mitos, em que não se vangloria a junção abençoada divinamente, mas o adultério como prática pertinente à experimentação da paixão.

Apesar de a repressão acerca dos assuntos do amor ser tolhida no período medieval, é neste momento que vemos firmar, sobretudo na literatura, um ideal de amor que acabaria influenciado todo o ocidente. Os romances de cavalaria, as cantigas de amigo e lendas e mitos populares promovem uma concepção de amor ideal, mas impossível de se realizar. Esta impossibilidade, ao invés de agir como inibidor de um amor destoante da moral cristã, torna-se, na verdade, elemento de fomento para o cultivo do mesmo. Denis Rougemont, por exemplo, afirmará:

O mito, no sentido rigoroso do termo, se constitui no século XII, isto é, num período em que as elites realizavam um grande esforço em prol da ordenação social e moral. Trata-se de conter precisamente os impulsos do instinto destruidor, pois a religião, ao combatê-lo, aguçava ainda mais. (ROUGEMONT, 2003, p 33).

Assim, mediante repressão e expressão lírica do sentimento amoroso, em que vemos vigorar a ideia de amor sob um modelo comportamental e específico, mas que parece ser possível apenas no âmbito fictício, cria-se uma visão deste sentimento destoando-o da era, conduta e crença presente no período em questão. Nessa medida, a literatura possibilitaria o nascimento de uma realidade própria em que a libertação ofereceria aos homens e mulheres de então o gozo proibido de se apaixonar. O mesmo processo parece ecoar ao longo da história, encontrando, sobretudo na literatura brasileira de autoria feminina e masculina produzida no período colonial.

1.5 A OUSADIA: ESCRITURA E FICÇÃO

Quando nos ocupamos em pensar o Amor no Brasil Colonial, especificamente na literatura produzida nesse período, nos lançamos num ambiente de estudo que parece ganhar uma polissemia mais específica que a clássica ou medieval. Na primeira, as múltiplas formas de encarar o amor se manifestam de acordo com o interesse e perspectiva do falante ou da sociedade a que pertence: Fedro, Erixímaco, Agatão,

Sócrates, Aristófanos e Pausânias, por exemplo, abordarão sobre Eros levando em consideração a sua profissão e formação. Na Roma antiga, a moral e ética moldarão o sentimento dando-lhes indícios de nocividade e controle que, durante a Idade Média, se fará de forma mais acentuada.

Na idade média, conseguintemente, a pluralidade se encontrará no confronto direto entre tradição pagã e postulados católicos, dos quais emergirá uma lírica mística que satisfaz o interesse social de cultura e o modifica segundo os preceitos da doutrina cristã. Esta tensão, conforme apresentamos, gerará uma lírica específica que modificará a mentalidade ocidental e promoverá na literatura um lugar de expressão menos despreendida de dogmatismos cristãos e patriarcais.

Na colônia brasileira, contudo, esta polissemia não alcançará uma pluralidade de abordagem e de concepções. Aqui surge um hibridismo de como se encarar ou falar do amor no qual podemos evidenciar uma mistura e oscilação entre correntes de pensamentos voltados à necessidade de experimentação deste sentimento e, antagonicamente, à virtuosa implicação religiosa perante o tema. O amor representado nos textos de um Tomaz Antonio Gonzaga, por exemplo, apesar de buscar nos moldes greco-romanos, não defende um ideal de consumação tal qual prevê Sócrates ou tampouco parece refletir sobre a questão de forma a conseguir alcançar um ideal pleno do Eros. O que se evidencia é uma veemente necessidade de se ‘gozar a vida’, expressada, sobretudo, na primeira parte da obra *Marília de Dirceu*, na qual o epicurismo virgiliano será remodelado e a visão do *carpe diem* ganhará uma significação específica relacionada, sobretudo, ao sentido *fulgere urbem* vivido no período da colônia e da expansão urbana ocorrida no fim do século XVIII. Ao passo que Tomas Antônio Gonzaga nota a impossibilidade real de tal ação, de viver o ideal árcade em plenitude, a sua lírica versará sobre a insatisfação por tal irrealização amorosa, como podemos notar na segunda parte da mesma obra.

Assim, no Brasil colonial, especificamente no Arcadismo nacional, a influência greco-romana e também medieval entoam ecos importantes para o *labore* literário de então. Há, nas obras deste momento, a incidência de um trato específico com amor e uma reprodução do mesmo sob modelos que carregam consigo os postulados acima apresentados. Massaud Moisés, no seu *Dicionário de Termos Literários*, apontará sobre o arcadismo e a literatura produzida neste momento e concluirá que:

Em resumo, o estoicismo guarda o seu reverso: o epicurismo. Na verdade, os árcades são sensualistas, uma vez que fundam nos sentidos para desejar uma existência plena: estoicismo e epicurismo mesclam-se compensadoramente. (MOISES, 2004; p 37).

Apesar de haver uma oscilação no que tange à escola literária a qual pertencem, vale observar que a produção literária de autoria feminina, no Brasil Colonial, se insere, em sua maioria, num padrão estético árcade. Apesar de oscilarem, ora para o Barroco e ora para o Romantismo, estas poetisas se pautarão num modelo de qualidade que via nos versos gregos e romanos um ideal de imitação. As musas, a acórdia, o uso de anagramas, a predominância de sonetos bucólicos corrobora tal afirmativa e nos faz considerar a literatura brasileira produzida nos fim do século XVIII e começo do século XIX como um eco de construção poética cunhada em valores neoclássicos, mas que mantém uma herança judaico-cristã e pagã, outrora vigentes no período medieval brasileiro.

Eis, então, que corroboramos um hibridismo marcado pela adaptação dos valores clássicos e medievos à realidade da colônia brasileira. Nesse contexto os postulados platônicos, epicuristas, estoicos parecem confluír para a manifestação lírica de um espírito indefinido, polissêmico e, sobretudo, ficcional, que ora deseja a vivência do amor, ora se resigna por causa da impossibilidade de experimentação. Esta pluralidade prevista nas obras de Cláudio Manuel da Costa, Tomas Antonio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e outro árcades será constante. Contudo, nas produções poéticas de mulheres como Beatriz Brandão, Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Laura César tal hibridismo torna-se mais latente haja vista a imposição de comportamento ideal esperado para o feminino e a ousadia destas mulheres em transpor o limite tradicional que lhes é atribuído e iniciar viagens literárias em realidades próprias e timidamente livre de regras falocêntricas.

Vejamos este processo em Beatriz Francisca de Assis Brandão.

**ESTÉTICA NEOCLÁSSICA E LÍRICA AMOROSA: O AMOR EM
BEATRIZ FRANCISCA DE ASSIS BRANDÃO.**

2. ESTÉTICA NEOCLÁSSICA E LÍRICA AMOROSA: O AMOR EM BEATRIZ FRANCISCA DE ASSIS BRANDÃO.

Nascida na cidade de Vila Rica, então Ouro Preto, Minas Gerais, no dia 29 de Julho de 1779, como aponta Eliane Vasconcelos, na antologia organizada por Zahidé Lupinacci Muzart, intitulada *Escritoras Brasileiras do Século XIX*⁴⁹, Beatriz Francisca de Assis Brandão, era filha do Sargento-mor Francisco Sanches Brandão e Isabel Feliciano Narcisa de Seixas.

Apesar da educação feminina, no período colonial brasileiro, ser direcionada ao aprendizado dos costumes e práticas domésticas e, conseqüentemente, ao ensinamento básico das primeiras letras, Beatriz Brandão se inicia, graças à ajuda de um amigo da família, na descoberta de novos idiomas, a saber: francês e italiano. Acerca da educação destinada a Beatriz Brandão, Eliane afirmará que:

Circunscrita à educação da época, a instrução que recebeu limitou-se às noções elementares das primeiras letras e a algum rudimento de música, mas tirou partido da presença de um amigo da família para conhecer outros idiomas. Com ele aprendeu francês e italiano, o que lhe possibilitou o estudo de suas literaturas, estendendo seu conhecimento também para a nossa. (VASCONCELOS, 2000, p. 82)

A iniciação e futuro domínio dos idiomas, conforme fragmento acima, ofereceram a D. Beatriz⁵⁰ um amadurecimento discursivo peculiar. Com o italiano, tomou conhecimento da medida clássica, seus valores, suas expectativas e seus ideais artísticos e filosóficos; com o francês, entrou em contato com o Iluminismo e suas teorias, bastante em vigor na Europa de então. Esse poliglotismo repercutirá no lirismo da autora, conforme apontaremos mais à frente.

Quanto à vida matrimonial, não sabendo se Beatriz havia se casado ou não, Eliane Vasconcelos apenas pontuará que: “Joaquim Norberto informa que ela viveu sempre celibatária, mas J. F. Velho Sobrinho diz que “Ela foi casada com o capitão Vicente Batista Rodrigues” (VASCONCELOS, 2000, p. 82). Cláudia Gomes Dias Costa Pereira, por sua vez, em sua tese *Contestado Fruto: a poesia esquecida de Beatriz Brandão*, orientada por Constância Lima Duarte, afirma que Beatriz casara-se com Vicente Batista, mas que dele se separou por atos de “sevícias”. Diz ela:

Beatriz, por muito jovem, não queria se casar, mas foi obrigada a fazê-lo. O casamento, contra a vontade, ocorreu em 1813. Em 1832, Beatriz separa-se e “oferece libelos de divórcio contra o marido Vicente, dizendo-se vítima de

⁴⁹ Apesar da obra *Escritoras Brasileiras do Século XIX* contemplar, evidentemente, produções femininas oitocentistas, ela abre espaço, também, às raras manifestações literárias femininas do século XVIII.

⁵⁰ Segundo Eliane de Vasconcelos, o pseudônimo D. Beatriz foi utilizando durante o período em que a autora, como jornalista, escreveu no *Marmota Fluminense*.

sevícias por ele praticada” e, em 1832, aos sessenta anos, divorcia-se e muda para o Rio de Janeiro, onde continuou a exercer com relevo as suas atividades literárias (PEREIRA *apud* CARVALHO, 2011, p. 269)

No Rio de Janeiro, onde resolveu morar depois de separada, Beatriz Brandão, em 05 de fevereiro de 1868, aos 89 anos de idade, morre, deixando-nos uma significativa produção de sonetos, quadras, poemas bucólicos e encomiásticos, epigramas, que outrora foram publicados por Januário da Cunha Barbosa, no segundo volume do *Parnaso Brasileiro* (1831), e depois pela própria Autora, reunidos com o título de *Cantos da Mocidade*, em 1856⁵¹. A segunda obra, também publicada no *Parnaso Brasileiro*, foi *Carta de Leandro a Hero*, e *Carta de Hero a Leandro*.

Inserida no Arcadismo brasileiro, Beatriz Brandão poetizou seguindo uma ordem racionalizada, sustentada pelos pilares horacianos de prática poética, no qual a obra literária, para ser perfeita, deveria unir a beleza à utilidade. Acerca desta questão, Dante Tringali (1993), tradutor de *A Arte Poética de Horácio* apontará que:

Horácio retoma a disputa entre *esteticismo* e *eticismo* que deriva de Platão. Para o esteticismo a função da arte é ser arte, agradar; para o eticismo a função da arte é educar. Platão condena a arte por causa de seu esteticismo. Aristóteles se inclinara pelo esteticismo, mas em consonância com a alma grega que só busca a glória. Coube a Horácio conciliar harmonicamente as duas posições: a arte deve, simultaneamente, agradar e educar, ressaltando-se que agradar é função essencial, educar, função acidental, embora importante. (TRINGALI, 1993, p. 67)

A produção de literatura de qualidade, conforme defende Horácio, todavia deve, além de manter a relação esteticismo e eticismo, representar, com verossimilhança, o gênero literário escolhido pelo poeta, afinal “a finalidade da arte consiste em inspirar sentimentos e cada gênero inspira sentimentos que lhes são próprios” (TRINGALI, 1993; p. 63). As éclogas, ou bucólicas⁵², a exemplo de caso, carregam, em sua estrutura, a simplicidade como ideal de vida e como fonte de inspiração ética. Tendo Virgílio⁵³, Massaud Moisés destaca o melhoramento latino do gênero, que antes representavam, pelas letras de Teócrito⁵⁴, rusticamente a vida entre homem e campo.

⁵¹ Eliane Vasconcelos aponta para duas outras edições de *Cantos da Mocidade*, entretanto, sem acesso a arquivos que comprovassem três edições da obra, prefere silenciar-se a esse aspecto, apesar de tê-lo referido.

⁵² Os versos idílicos de Virgílio tanto podem ser chamado de Bucólicas ou Éclogas; o segundo termo, contudo, é mais utilizado em línguas neolatinas.

⁵³ Poeta Clássico nascido numa aldeia próximo à cidade de Mântua no ano 70 a.C (RIBEIRO, 2006; p. 16)

⁵⁴ Poeta grego, nascido em Siracusa, colônia grega situada na Sicília, no ano 310 a.C. (RIBEIRO, 2006; p. 14)

Concomitantemente à leitura de obras clássicas e ao consequente aperfeiçoamento estético previsto na literatura nacional do fim do século XVIII, Beatriz Brandão, por via da leitura de textos em francês, entra em contato, também, com postulados filosóficos cunhados nos preceitos de igualdade e fraternidade. A queda do poder monárquico e a ascensão de uma nova política instituída na França fomentou, no ocidente, a sensação e anseio por liberdade, culminando, conseqüentemente, na negação ou questionamento das amarras políticas e sociais de então.

Vila Rica, centro comercial e de instantânea ascendência econômica, e seus habitantes, ao passo que se tornam mais ricos, expressam também os seus descontentamentos com a exploração exorbitante da metrópole. Luciano Figueiredo (2009), em seu texto “Mulheres nas Minas Gerais”, ao passo que dá destaque às tentativas bem sucedidas de pequenos negócios, sustentados por mulheres, afirmará também que, das colônias brasileiras, das Minas Gerais era a mais conflitante. Figueiredo concluirá:

O que deve ser levado em conta para a compreensão da história das mulheres nesse recorte específico das Minas Gerais e sua sobrevivência transcorreu sob um quadro incomum de tensões políticas e pressões da cultura dominante. Em nenhuma região colonial do Império português os níveis de tensões teriam alcançado as proporções que tiveram nessa região. [...] Parece não ter havido paz possível para administradores, funcionários reais, autoridades e qualquer um que integrasse o projeto de colonizador na região. Nunca foi tão duro o *aprendizado da colonização* como nas Minas Gerais do século XVIII (FIGUEIREDO, 2009, p. 185)

Inserida num ambiente de insatisfação política e de tendência à emancipação, Beatriz Brandão deixa expor, em seus versos, um lirismo também sedento por liberdade, mas que se resigna à condição social de “se tornar mulher”⁵⁵, como diria Simone de Beauvoir. Mas Beatriz, ainda que resignada, não deixava de expor o antagonismo social e intelectual que lhe era saliente aos olhos. Assim ela nos dirá:

“Estas, que o meu Amor vos oferece,
Não tardas produção de fraco engenho,
Amadas Nacionais, sirvam-me de empenho
A talento que o vulgo desconhece.”

No território selvagem da literatura⁵⁶, o eu lírico de D. Beatriz tende a versar sobre a relação entre a mulher e escrita poética, como se faz evidente no fragmento

⁵⁵ Simone de Beauvoir, em seu livro *O Segundo Sexo* tende a observar o processo de construção social e histórica do estereótipo feminino. Assim, Simone aponta que não se nasce mulher, mas torna-se mulher.

⁵⁶ Elaine Showalter, ao apresentar a iniciação feminina na literatura, aponta que a mulher escritora insere-se num “território selvagem”, falocêntrica por formação.

acima, utilizando-se dos recursos lógicos, e de uma retórica dual, que se volta contra a verdade, mas que a ela se vê forçada a se render devido ao intrínseco patriarcalismo de então. Similar à dualidade de Gregório de Matos, Beatriz sustentará um discurso poético, político e religioso em favor de uma liberdade específica: a licença para amar.

Contrariando a máxima *Árcade* de labor artístico, Beatriz Brandão, como o fez Tomaz Antonio Gonzaga, ao tematizar o amor, acaba caindo na redundância de querer expor algo que transcende o limite da palavra e que se faz entender, possivelmente, apenas por usos de artifícios como metáforas ou qualquer construção de figuras de linguagem e pensamento, numa tautologia de significados incontáveis. Ao inserir assuntos que envolvam a obscuridade do sentimento, esta tendência neoclássica de produção divergirá da racionalidade pretendida na medida em que Beatriz utiliza o molde greco-romano como forma de expressão de um eu-lírico inconsistente e volátil, que ora se manifesta pela sublimidade clássica do amor, ora por uma tensão corpórea, mas também metafísica em sua esperança. Acerca desse impasse presente na poesia de D. Beatriz, Vasconcelos afirmará que:

Vê-se que se trata de uma poetisa que viveu e produziu bem o momento da transição entre duas estéticas: o Arcadismo, que dominava Vila Rica na época de seu nascimento, e os prelúdios do Romantismo que apresentou primeiramente a sua face religiosa, falando do cristianismo, de Deus e explorando imagens bíblicas e nacionalistas. (SILVA, 2012, p 07).

Assim, Beatriz Brandão, por meio da medida clássica e da manifestação subjetiva, buscará, na temática amorosa, o estímulo ideal para o seu poetizar. Ao fazê-lo, cantará um amor polissêmico, que procura manter a relação com os pressupostos métricos e filosóficos do Classicismo, mas que deles se afasta na medida em que apresenta o “delírio”⁵⁷ de amar como um torpor indispensável ao ideal de vida harmônica e feliz em detrimento da forma estética literária prevista para então.

Ofuscado pelo silêncio secular, como cita a Autora, “que o vulgo desconhece”, cabe-nos recorrer às produções resgatadas do armário da história literária e analisar os poemas daquela que fez do Amor sua inspiração e da métrica sua expressão artística e temporal no império *Árcade* que se manifestava pelas academias do Brasil. Eis, então D. Beatriz, a mulher oitocentista que se fez observada⁵⁸ em um ambiente onde a fala correta, em arte, não poderia ser outra se não a masculina.

⁵⁷ Termo utilizado por Beatriz em um de seus sonetos. Entretanto, o termo indica uma vinculação com os postulados de moral romana, especificamente no que concerne à visão epicurista do amor e do entusiasmos que ele provoca na pessoa.

⁵⁸ Conforme aponta Eliane Vasconcelos, os trabalhos de Beatriz foram reconhecidos e merecedores de crítica de Joaquim Norberto, Januário da Cunha Barbosa, Luiz Antônio de Castro. Conta também que o nome de Beatriz Brandão fora indicado para ser sócia do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O

2.1 BUCOLISMO E TRANSGRESSÃO: A DESARMÔNICA ARCÁDIA DE D. BEATRIZ.

Como apontado antes, Beatriz Brandão se insere no movimento Arcáde em vigor na segunda metade do século XVIII. Entretanto, das poesias publicadas na antologia *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, apenas um poema, intitulado quadra, irá explorar o ambiente arcáde. Verifiquemos:

Quadra

Vem surgindo a rubra aurora Nos braços da madrugada; Do seu pranto borrifada Vejo a planta, vejo a flor.	Que lei dura assim condena A mais justa das paixões? Ah! quem pode aos corações Tão austeras leis impor?	Leis humanas atropelam Tuas santas leis augustas: Formalidades injustas Nos regem a seu sabor.
Alígero bando entoa Doces hinos inocentes, Em seus gorjeios cadentes Respiram prazer e amor.	Justo Deus, quando criaste A sensível raça humana, Uma sorte tão tirana Lhe destinou teu amor?	Ambição, vil interesse, Caprichos, preocupações, Escravizam corações, Que nascem para amor.
Suave murmura a fonte Os brandos ramos se movem, Ao longe as vozes se ouvem Da serra e do pastor.	Quando no Éden misterioso Os nossos pais colocaste, Quando o pomo lhe vedaste, Vedaste também o amor?	Sem união de vontades Eterna união persiste, E onde o amor não existe Manda a lei, serve o temor.
Abre a rosa matutina O virgínio rubro seio, Do Zéfiro doce enleio Meiga negaça de Amor.	A maior de tuas obras, O Senhor da natureza, Símbolo de tua grandeza: Objeto do teu rancor!...	Tirce, ó Tirce, por que temes? Decidida é a nossa sorte; Desatar só pode a morte Os laços do nosso amor!
Doces perfumes exala A açucena pudibunda, E com a angélica jacunda Compete em cheiro e candor.	Como, oh Deus, combinar posso Tão fera contradição? Se é crime a doce paixão, Não és desse crime o autor?	Embora nossa união Se oponha bruta avareza: É mais forte a natureza, É mais poderoso o amor!
Tenras rolas, fidas aves, Em recíprocos carinhos, [Unem] rosados biquinhos, Participam mútuo ardor.	Tu os sentidos nos deste, Tu nos fizeste sensíveis: E de paixões invencíveis No entregaste ao furor?	Mão cruel, mão vigorosa Te separa dos meus braços; Mas não quebra nossos laços, Mas não vence o nosso Amor.
Ah! só eu beijar não posso O meu bem, ídolo meu? Amor fiéis nos prendeu; E é crime em nós amor.	Ah! perdoa eu me confundo: Tu queres nossa ventura; Tu prescreveste a ternura, Laços de virtude e de amor.	

Ao nos aventurarmos na sinestésica quadra de Beatriz Brandão, evidenciamos a coadunação estética, em termos métricos e de gênero discursivo, com os padrões árcades de então, conforme exporemos a seguir. Neste poema, todavia, Beatriz reinterpreta o Bucolismo virgiliano, remodelando-o para expor um desejo antagônico ao preceito de razão e simplicidade Árcade. Tentando comprovar tal afirmação, retomemos, então, as *Bucólicas* de Virgílio e as comparemos com os versos idílicos da quadra de Beatriz Brandão.

O tema amoroso é, certamente, constante nas *Bucólicas*⁵⁹ de Virgílio: nelas são expressas, desde o amor homossexual, no caso de Coridão por Aléxis⁶⁰, ao amor heterossexual, representado pela relação entre Galo, famoso poeta elegíaco, e Licóris⁶¹. Contudo, apesar de tematizar o amor, Virgílio o representa para demonstrar, sobretudo, o quanto este sentimento pode ser perigoso ao bem estar humano. Tal característica será evidenciada, principalmente, na Bucólica X, na qual o poeta mantuanense ocupa em dizer o quão perigoso pode ser se entregar às insanidades de amar.

Na Bucólica X, Virgílio reproduz um discurso elaborado para contrastar a vida angustiante de quem ama com a calma possibilitada pelo ambiente campestre. Ao buscar inspiração em Aretusa⁶², este solicita-lhe um “último esforço” para cantar a Galo⁶³, as belezas de se viver em um ambiente campestre, simples e calmo, como uma alternativa para se abrandar a insanidade provocada pelo amor não correspondido por Licóris⁶⁴.

A proposta de Virgílio, como se observa, é cantar a Galo as belezas de se viver na Arcádia. Contudo, este poderia negar-se a viver no *Locus Amenus*⁶⁵ e apenas cultivar um amor não recíproco por Licóris, fazendo-lhe versos elegíacos⁶⁶, que, provavelmente,

⁵⁹ O termo *Bucólicas* pode ser substituído por Éclogas.

⁶⁰ *Bucólica II*.

⁶¹ *Bucólica X*

⁶² Segundo Georges Hacquard, em seu *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Aretusa era uma das ninfas que fazia o cortejo à Deusa Ártemis. Entretanto Alfeu, o deus-rio, ao ver Aretusa se banhar, este Alfeu deixa de ter interesse por Ártemis e passa a cortejar Aretusa. Esta última, tentando cumprir seu voto de castidade, foge para Siracusa, onde é transformada em fonte. Apesar de ter fugido, consta a lenda que Alfeu teria encontrado a ninfa. (HACQUARD, 1996; p. 22)

⁶³ Famoso poeta elegíaco da Roma Antiga.

⁶⁴ Licoris, cujo nome verdadeiro seria Cíteris, haveria abandonado Cornelio Galo para viver com um militar. (GARCIA, s/d; p.81)

⁶⁵ O crítico brasileiro Massaud Moisés, em *Dicionário de Termos Literários* define o *Locus Amenus* como “[...] um lugar aprazível, uma bela e ensombrada nesga da Natureza, composta no mínimo de uma árvore, uma campina e uma fonte ou regato. Aditem-se, a título de variante, o canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento” (MOISÉS, 2004, p. 448). Entendemos na mesma perspectiva de Moisés esta categoria da poesia bucólica.

⁶⁶ Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, dirá sobre a elegia: “Canto fúnebre, *élegos*, pranto”. (MOISÉS, 2004; p. 137)

não seriam ouvidos ou, quando ouvidos, seriam tratados apenas com apatia. Como mecanismo retórico ao convencimento de Galo, Virgílio inicia um discurso em que Homem e Natureza parecem se unir de tal forma a criar um todo harmônico. Loureiros, tamarindos, pedras, os rebanhos e os deuses tornam-se condescendentes da causa do enamorado, demonstrando um aspecto de unicidade, cumplicidade e, principalmente, preocupação com o poeta apaixonado, como se pode observar em:

[...] até os loureiros choravam, até os tamarindos choravam, até o penífero Mênalo e as pedras do gélido liceu choravam àquele que jazia ao pé de um solitário rochedo. As ovelhas também estão em torno (que elas também não vos desprezem e que tu não desprezes teus rebanhos divino poeta: o belo Adones apascenta, também, as ovelhas junto ao rio)... Todos perguntam: de onde veio este amor? Apolo veio e disse “Por que enlouqueces Galo?”⁶⁷

Essa construção virgiliana do cenário bucólico faz emergir um princípio de universalidade em que o centro passa a ser a natureza humana em sua maneira mais simples. O ambiente pastoril, dessa forma, figura como lugar ideal para se viver, um local onde todos os seres se conectam e estabelecem uma confluência entre si, causando, como consequência, uma felicidade imanente, plena e, sobretudo, intensa.

Tudo aquilo que não emergisse naturalmente desse ambiente, a saber, o pastoril, comprometeria a harmonia e colocaria em risco a vida desprovida de grandes dores ou de grandes problemas. Assim, tendo como base este pensamento, Virgílio cantará o amor vivido por Galo como algo que desestabiliza o cenário bucólico e o prazer por ele possibilitado. Para reestruturar a perfeita relação entre homem e natureza seria necessário, pois, que o poeta enamorado vivesse a simplicidade campestre e dela retirasse mecanismos para se curar do nocivo sentimento amoroso que o corrói.

Com o ambiente bucólico se oferecendo como paliativo ao amor não correspondido por Licóris, Galo deixa-se envolver pela vida pastoril no interesse de se ocupar e esquecer as desventuras provocadas pela irrealização amorosa. Ávido que novos amores surjam na Arcádia, o poeta decide “sofrer na selva, em meio aos covis das feras” e a escrever seus “amores nas tenras árvores”, que crescerão e levarão consigo um ideal de vida pautada nos pressupostos de simplicidade decorrentes da perfeita harmonia entre homem e natureza. Entrega-se, então, às atividades cotidianas da vida

⁶⁷ Utilizaremos a tradução livre realizada pelo Professor Dr. Roberto Arruda, nas aulas da disciplina Tópicos de Poesia, do Curso de Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará.

campesina, a caça logo surge como um trabalho capaz de abrandar a dor provocada pelo inconsequente Amor⁶⁸:

Entretanto, percorrerei o Mênalo em companhia das ninfas ou caçarei ferozes javalis. Nenhum frio me impedirá de rodear com meus cães as florestas *Patênias*. Parece já ir atrás dos rochedos, dos ressoantes bosques. Agrada-me atirar flechas Cidônias com os chifres dos *Parthos*, como se isso fosse remédio à minha loucura e como se aquele Deus aprendesse a se acalmar pelos sofrimentos dos homens.

Entretanto, apesar de Galo reconhecer as benesses do ambiente bucólico e se dedicar e desejar as atividades pastoris, o Amor parece não se importar com suas tentativas de cura e abrandamento. A luta contra esse sentimento se torna tentativas vãs, afinal “o Amor tudo vence, e nos cedemos ao Amor”. Mesmo vivendo em um local aprazível e bom, este Deus não se compadece da necessidade humana de estar em paz consigo mesmo e o sofrimento, que outrora deveria se amenizar na arcádia, “cresce de hora em hora” devido ao fato de Galo estar longe de sua Licóris.

Temos, enfim, o amor vencendo o ideal de vida pretendido por Virgílio ao longo de seu poema. Todavia, ao colocá-lo como vencedor o poeta mantuano apenas vem reafirmar a ideia de que este sentimento é ruim e deve ser evitado. É nesse momento que percebemos, com maior destaque, o caráter epicurista dos versos virgilianos⁶⁹: a natureza, entendida como um lugar tranquilo, onde o prazer simples acontece e promove a felicidade humana, é abalada devido ao amor de Galo por Licóris. Este sentimento acaba por comprometer o ideal apregoado pela filosofia epicurista na medida em que rompe com a *ataraxia* (ausência de perturbações) e com a *aponia* (ausência de dor) comum ao cenário campesino. Se não amasse, Galo não sofreria, apenas viveria a felicidade campestre e gozaria dos prazeres naturais advindos de uma vida simples, cujos maiores problemas habitam nas necessidades básicas do pastor, a saber, cuidar das ovelhas e caçar.

Através de uma construção discursiva que tende a estabelecer uma relação antitética entre ambiente campestre e manifestações do sentimento amoroso, vemos os versos virgilianos cantando este sentimento sob uma perspectiva que tende a considerá-

⁶⁸ Virgílio considera o Deus Amor como um Deus que não se interessa pelos sofrimentos e alegrias humanas. A figura de Amor sendo representada pela imagem de uma criança, o cupido, implica, necessariamente, numa possível despreocupação do referido Deus, afinal ele é apenas um menino arteiro. Manuel de Oliveira Puquério afirmará que “para Virgílio o amor é aquele sentimento invencível, que submete as vontades e zomba das inteligências” (PULQUÉRIO, S/D; p. 02)

⁶⁹ A ligação de Virgílio e o epicurismo deu-se, segundo RIBEIRO, pelos ensinamentos que o poeta mantuano tivera com Siro. Cita ainda a aproximação discursiva entre Lucrecio e Virgílio, pois “Lucrecio elogiava a existência pastoral e os campos, lugar que, para ele, levava à felicidade do homem” (RIBEIRO, 2006; p. 29)

lo nocivo à vida humana. Pautado nos pressupostos epicuristas de prazer, o poeta mescla a beleza estética de seus poemas à proposta de difusão dos ideais de vida feliz apregoado por Epicuro⁷⁰, criando, segundo os pressupostos apontados na *Arte Poética*, de Horácio, um poema harmônico, no qual beleza e utilidade se coadunam.

Contrário ao que se vê em Virgílio, na escrita de Beatriz Francisca de Assis Brandão o sentimento amoroso será cantado como algo necessário à completa satisfação humana, mas que, em decorrência de uma forte tradição judaico-cristã, acaba sendo considerado “crime”. Como consequência, a felicidade imanente ao ambiente pastoril será comprometida, fazendo emergir um cenário campestre desarmônico em virtude da ausência do ser amado.

Nas seis estrofes iniciais de sua quadra Beatriz Brandão se ocupa em descrever, de forma sinestésica, o alvorecer no campo: as primeiras imagens das plantas e das flores, o som de Alígeros, entoando seus hinos, a voz da Serra e do Pastor ao longe, o Zéfiro e o doce perfume da “açucena pudibunda” descreve um ambiente pastoril tranquilo e pacífico. Ao acionar seus sentidos para contemplar a “rubra aurora” de mais um dia harmonioso e belo da vida campesina, o eu-lírico acaba invejando os personagens presentes no poema, pois, diferente deles, este se vê tolhido de experimentar a sensação de acordar na Arcádia com o seu bem amado. Essa angústia pode ser observada, sobretudo, nos seguintes versos:

Tenras rolas, fidas aves,
Em recíprocos carinhos,
[Unem] rosados biquinhos,
Participam mútuo ardor.

Ah, só eu beijar não posso
O meu bem, ídolo meu?
Amor fiéis [sic] nos prendeu;
E é crime em nós amor.⁷¹

Como se nota pelo fragmento exposto, Beatriz parece criar um ideal de Arcádia sustentado, necessariamente, pela relação harmônica entre amor e vida pastoril. A ausência de uma dessas partes comprometeria a felicidade humana na medida em que

⁷⁰ Conforme assinalamos no capítulo 1, Epicuro disserta que o prazer cabível ao homem não deve ser o da pura satisfação física, imediata e mutável, o “prazer do movimento”. Para Epicuro o prazer deve nortear a conduta humana – o prazer com dimensão ética e não natural – é o prazer do repouso, constituído pela ataraxia (ausência de perturbações) e pela aponia (ausência de dor) (SILVA, 1980, p. 15).

⁷¹ O Poema de Beatriz Brandão aqui analisado encontra-se na obra MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritora Brasileira do Século XIX* - Vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. p. 99 a 102.

deixaria em aberto uma necessidade. A figura das “tenras rolas” se enamorando vem comprovar essa ideia.

Ao experimentarem um “rubro amor”, os pássaros emanam aos olhos do eu-lírico uma satisfação por ele não vivenciada. A falta do ser amado, dessa forma, corrompe a tranquilidade do cenário bucólico descrito pela autora e o eu-lírico, mesmo estando neste lugar ameno, tende a vê-lo, apenas, como mero espectador da felicidade alheia.

Beatriz Brandão, ao apresentar uma arcádia incompleta e, por conseguinte, menos aprazível, se ocupará em cantar nas estrofes posteriores os motivos pelos quais o seu eu-lírico não pode gozar de uma vida tranquila no campo. Diferentemente da Bucólica X, na qual o sofrimento de Galo tem fulgor principal no desprezo de Licóris, nos versos de Beatriz o eu-lírico sofrerá um amor que não se realiza em virtude de leis humanas tradicionalmente impostas pela cultura judaico-cristãs. Citemos:

Que lei dura assim condena
A mais justa das paixões?
Ah, quem pode aos corações
Tão austera leis impor.

Embora duplamente filtrado, pela moral católica e pela condição feminina da segunda metade do século XVIII, o amor será cantado no poema como bom e necessário. Ao questionar que leis condenariam as mais “justa das paixões”, Beatriz inicia uma reflexão sobre sua condição enquanto mulher oitocentista ao passo que aponta a tradição sociocultural vigente como incongruente.

Apesar de fazer questionamentos acerca das leis humanas que regem os limites do amor, e, por meio de tal conduta, ressaltar a importância de se viver a completa felicidade no cenário bucólico, Beatriz Brandão apresentará, nos versos seguintes, uma característica típica da escola Barroca: o cultismo. Por meio de uma intertextualidade com Gregório de Matos⁷², esta poetisa, ao passo que reflete os ditames que caracterizam a expressão feminina do sentimento amoroso como algo amoral, conforma-se, em virtude de uma educação cunhada nos valores ditados pela fé, com a sua condição enquanto amante solitária. Essa contradição entre desejo e limite pode ser evidenciada em sua mais alta clareza nos versos:

⁷² O poemas de Beatriz Brandão analisado acima possui intertextualidade com o soneto “A Nosso Senhor Jesus Christo Com Actos de Arrependido e Suspiros de Amor” de Gregório de Matos.

Como, óh Deus, combinar não posso
 Tão fera contradição?
 Se é crime a doce paixão
 Não és desse crime o autor?

 Ah, perdoa se eu me confundo:
 Tu queres nossa ventura;
 Tu prescreveste a ternura,
 Laço de virtude e de amor.

Constatamos, então, a forte herança cristã presente nos poemas de Beatriz. Ela opta por se resignar à condição de um amor não realizado tendo como ponto de partida a certeza de que Deus, em sua onisciência, sabe que rumo dar à vida de cada ser. Nesse momento, o estoicismo, que prega o controle dos prazeres e a resignação com as condicionalidades estabelecidas entre homem e universo é transportado para os versos do poema na medida em que observamos o eu-lírico, em sua virtude, aceitar a condição de viver sem a presença imediata do bem amado tendo vista a um gozo futuro que suplantasse tal sacrifício.

A dualidade entre os pressupostos filosóficos imanentes ao bucolismo virgiliano se confrontarão e, como consequência, trará à tona um eu-lírico que começa a se desesperar. Enquanto de um lado este deseja viver o amor na Arcádia e gozar dos benefícios provindos desse ideal de vida, do outro ele acaba se rendendo a sua condição de amante solitário, pois se vê insignificante e desprovido de artifícios convincentes para descumprir com a norma divina.

Temendo nunca poder gozar a vida campestre com o seu amado, o eu-lírico de Beatriz se desespera por ser refém da cruel lei a lhe impede de viver a paixão em sua plenitude. Como alternativa para se acalantar, ele começa por meio de um discurso de consolo e autoconvencimento, a cantar para si mesmo a força do amor que mantém com o seu bem, terminando o poema com a certeza de que, mesmo com as intempéries da vida, o sentimento amoroso nunca será vencido.

Embora a nossa união
 Se oponha bruta avareza:
 É mais forte a natureza,
 É mais poderoso o amor.

Mão cruel, mão vigorosa
 Te separa dos meus braços;
 Mas não quebra nossos laços,
 Mas não vence o nosso amor

Ao elaborar seus últimos versos, tendo em vista a persistência desejada do sentimento amoroso, o eu-lírico entoava um discurso cunhado, sobretudo, na esperança de um dia poder gozar, com seu amado, a completa felicidade proporcionada pela vida na Arcádia. Tal anseio, que poderia implicar na prevalência dos postulados de uma sociedade contrária à consumação do amor, apresenta-nos quão intenso esse sentimento é representado pela poetisa mineira. Mesmo diante de uma “mão cruel, mão vigorosa” o amor parece vencer as condições que o impedem de se realizar, tornando-se mais forte e, sobretudo, mais cultivado.

Ao considerar o amor como essencial, o discurso poético de Beatriz Brandão apresenta um sentido de paixão distante da visão virgiliana. Enquanto em Galo a paixão por Licóris é vivida de forma indesejada, e este se dedica a querer exumá-la, se entregando à simplicidade da Arcádia, no eu-lírico de Beatriz o amor será cantado através de outra concepção, no qual amar e viver são as duas medidas necessárias para a felicidade humana. A plenitude do amor reafirma a sua importância, haja vista que é por meio dele que o eu-lírico, mesmo não aproveitando em plenitude a tranquilidade da Arcádia, se apascenta na crença de que um dia poderá gozar, com seu amado, a beleza de se viver no campo aprazível e bom.

Nessa esperança, Beatriz Brandão reproduz uma outra significação ao amor, contrária à que Virgílio o retratara. Em seus poemas, este sentimento será cantado como algo natural à vida humana e que, por isso, não pode ser desdenhado ou impedido. Por mais que as duras leis ajam contra sua consumação, ele não deixará de existir e tampouco se tornará extinto no coração do eu-lírico apaixonado.

2.2 AMOR E AMORES: LÍRICA DA PAIXÃO E SEUS ANTAGONISMOS.

Embora o amor seja uma temática recorrente nos escritos de Beatriz Francisca de Assis Brandão, publicados na antologia *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, a sua manifestação acontece em três subcategorias, porém ligadas a um sentido comum: ora o amor é manifestado como um apego à fugacidade terrena; ora com virtudes e normas éticas que o tornam mais sublime que um Deus; ora como um tesouro perdido no tempo e modificado pelas máculas do agora.

Essas três categorias, no entanto, são ramificações discursivas que reproduzem uma significação única ao amar: a de que a felicidade plena só é alcançável por intermédio do amor.

No intuito de verificarmos as mencionadas manifestações nos escritos de Beatriz Brandão, dedicamo-nos, nos parágrafos seguintes, à análise de seus sonetos, também presentes na antologia já referida. Iniciemos com o onirismo utilizado pela Autora em dois de seus sonetos:

Soneto I

Voa, suspiro meu, vai diligente,
Busca os Lares ditosos onde mora
O terno objeto, que minha alma adora,
Por quem tanta aflição meu peito sente.

Ao meu bem te avizinha docemente;
Não perturbes seu sono: nesta hora,
Em que a Amante fiel saudosa chora,
Durma talvez pacífico e contente.

Com os ares, que respira, te mistura;
Seu coração penetra; nele inspira
Sonhos de amor, imagens de ternura.

Apresenta-lhe a Amante, que delira;
Em seu cândido peito amor procura;
Vê se também por mim terno suspira.

Soneto II

De longo suspirar atenuados
Os meus fracos sentidos vacilam;
Meus olhos brandamente se cerravam
De lisonjeiros sonos afagados.

Em refluyente nuvem colocados
Vi Fortuna e Amor, que me buscavam,
E entre os raios de luz, que dardejavam,
Ela mostra a riqueza, ele os agrados.

No áureo cofre seu a Deusa errante
Os mais raros tesouros me oferecia
Por que anela a gente delirante:

Amor entre as mãos ambas suspendia
Um terno coração, puro, e constante:
Esta jóia aceitei, que Amor trazia.

Corroborando a máxima reproduzida no começo deste sub-tópico, a saber, de que a manifestação do amor, nos escritos de Beatriz Brandão, se dá de formas distintas, mas ligadas a um significado único, verificamos que, em ambas as poesias, a temática

amorosa se manifesta ora cedendo aos caprichos do desejo, ora cumprindo a sublimação do Amor como provedor de boa-venturança.

No soneto I, a introspecção do lirismo de Beatriz sugere um esperançoso e sutil cortejo feminino ao “terno objeto” de seu amor. O eu-lírico suplica ao próprio suspiro a busca do seu bem, “por quem tanta aflição” seu peito sente. Nessa súplica, a forma de abordagem é explicada ao suspiro e este deve cumprir o dever fantástico de infiltrar-se, com cautela, no universo onírico do amado e, posteriormente, induzi-lo à contemplação da imagem de uma solitária e saudosa “Amante, que delira”.

O cortejo, que se faz de forma cuidadosamente planejada, anseia esperançosamente, na personificação do eu-lírico feminino nos sonhos do seu terno objeto, verificar uma possível reciprocidade de suspiros, conforme podemos observar no último terceto do soneto. Entretanto, ao passo que elabora uma poesia que objetiva verificar a reciprocidade da paixão, a lírica presente no soneto I demonstra a sutileza de um cortejo feminino, cuja conduta se vê intrinsecamente normativizada por uma ordem estatutariamente fundamentada pelo patriarcado dos tempos de Engenho.

Ao apresentar um eu lírico aflito perante a ação destinada ao suspiro, Beatriz nos induz à imagem de uma mulher vigiada, controlada, que mesmo no universo fantástico, mesmo na introspecção, ainda teme o vexame de expor-se. Regulada, desta forma, a amante recorre a uma arte de sedução, estrategicamente particular, realizada à surdina de um sistema que a suprime.

Como já apontado, o soneto explora o onirismo. Todavia, esta opção, antes de ser uma escolha unicamente estética, parece, também, representar um universo feminino intrinsecamente ligado ao recatos quanto a sua sexualidade. Emanuel Araújo, ao ponderar sobre a sexualidade feminina na colônia brasileira, afirmará que:

Das leis do Estado e da Igreja, com frequência bastante duras, à vigilância inquieta de pais, irmãos, tios, tutores, e à coerção informal, mas forte, dos velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas. (ARAÚJO, 2009, p 45).

Nesse espaço coercitivo, Beatriz Brandão se utilizará de uma lírica que se desenvolve na obscuridade e nos momentos em que não há um rígido controle social. Ao sugerir ao seu suspiro que penetre no coração do amado e nele inspire sonhos de amor e de ternura, é exposto um eu-lírico cuja prática da paixão se sustenta, apenas, por

uma crença e por uma esperança, que são expostas, estrategicamente, à noite e na privacidade feminina, que a segunda metade do século XVIII já proporcionava.

Como demonstra Mary Del Priori, no seu livro *Histórias Íntimas: a história da sexualidade no Brasil* aponta que, com o advento da urbanização no Brasil da segunda metade do século XVIII, o sistema social outrora comum e público torna-se privado, tendenciado cada vez mais para a particularidade, seja ela familiar, seja subjetiva. O século XVIII, no Brasil, inicia o processo de particularização: a sociedade que antes era basicamente rural, torna-se urbana e, no urbano, modifica-se. Novas regras e comportamentos específicos exigidos aos cidadãos inexperientes com cidades tornará o Brasil do Engenho no Brasil do Ouro, ainda que destinado à coroa portuguesa.

Dessa forma, inserida em um contexto histórico em que o controle social do feminino contrastava com a possibilidade, ainda que ínfima e timidamente, de uma privacidade, D. Beatriz gozará de uma liberdade, mesmo que vigiada, provedora de artimanhas discursivas para a expressão de afagos cabíveis apenas ao masculino, afinal à mulher era amoral cortejar diretamente um pretendente.

No soneto II, por sua vez, a sutilidade do lirismo confere espaço a uma representação pictográfica e ficcional dos deuses romanos e a sua relação anfitriã com mortais ávidos por verdades e belezas celestes. Neste o onirismo não se manifestará pela vontade dos sentidos, mas sim pelo desejo de virtudes.

No quarteto inicial, o eu-lírico de Beatriz Brandão nos mostra uma imagem: o doce adormecer de um corpo, cujos “sentidos vacilavam” e cedem espaço aos “sonos afagados”. Neste adormecer, a materialidade do mundo real se desprende para emergir a fantasia do sonho. No plano ficcional e onírico, o eu-lírico é recebido por Fortuna⁷³ e Amor, tornando-se, nesse universo, um corpo estranho, porém sequioso pelos Deuses, que o recebem com prendas: Fortuna oferecia “os mais raros tesouros”; Amor suspendia nas mãos “um terno coração, puro e constante”. Com o desfecho, no último terceto, o eu-lírico, diante de duas grandes ofertas, aceita o terno coração oferecido por Amor, dizendo-nos que “Esta jóia aceitei, que Amor trazia”.

Entretanto, ao passo que o soneto II nos oferece uma poesia repleta de imagens, de figuras, induz-nos, também, a reflexões acerca do porquê de o sonho ser no ambiente divino, do eu-lírico ser honrado com prendas celestes e, sobretudo, que desejos incitaram a construção desse sonho.

⁷³ “É uma das mais antigas divindades Itálicas. Inicialmente venerada como deusa das sementes e dos frutos, transformou-se em deusa que presidia a tudo aquilo que florescia” (HACQUARD, 1996; p. 68)

Considerando que o Arcadismo/Neoclassicismo brasileiro tendia para uma ficcionalidade na poesia, fato esse que podemos comprovar com os versos idílicos de Tomas Antonio Gonzaga, por exemplo, a representação fantástica do onirismo presente no soneto II nos induz à ponderação de que, a exemplo do gosto da época, Beatriz Brandão poetizou, de forma ficcional, num ambiente desconhecido, mas idealizado, onde os deuses romanos habitavam.

Estabelecendo um paralelo entre riqueza e pureza, Beatriz manifesta, alegoricamente, o confronto entre materialidade e virtude. Ao passo que aceita o “terno coração”, o eu-lírico demonstra um interesse maior na purificação de si que no prazer fugaz oferecido pela riqueza. Na medida em que D. Beatriz apresenta, antagonicamente, duas ofertas, expõe um anseio à sublimidade, ao desejo de renovação da poetisa, tendência comum nos intelectuais da época, como aponta Coutinho.

Os nossos poetas arcádicos procuravam afirmar, como os seus contemporâneos, a convicção de que o homem ideal (que cada um a seu modo procurava definir e também realizar) era o “homem em seu estado natural”, movido, racionalmente, por ideias claras e simples; moralmente por princípios éticos naturais; sentimentalmente, por um coração ingênuo e, portanto, puro (COUTINHO, 1986, p 217)

Soma-se a esse fator, ainda, a valoração da simplicidade na literatura da segunda metade do século XVIII. Esta, também cunhada nos preceitos epicuristas, tendo em vista que o predomínio de poemas bucólicos, ao passo que exigia das poesias a relação harmônica entre fantasia e razão, exigia dos eu-líricos uma postura verossimilhante aos preceitos Clássicos. A exemplo de caso, citemos os poetas canônicos de então: Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, para oferecerem verossimilhança às suas éclogas, adotaram pseudônimos pastoris: o primeiro resolveu se chamar Dirceu, o segundo, por sua vez, escolheu o nome Glauceste Satúrnio.

No ambiente celeste e onírico do soneto II, o lirismo de Beatriz Brandão, pelo contraste entre pureza e riqueza, manifestará um eu-lírico ansioso mais pela purificação de si que pela riqueza ofertada por Fortuna. Tal representação se assemelha, na medida em que resiste à tentação de Fortuna, à simplicidade epicurista, mas que mantém relação mais evidente com os postulados platônicos⁷⁴, remodelados pelo tempo e pela adaptação religiosa.

⁷⁴ Afrânio Coutinho afirma que a tendência Neoclássica/Árcade retomava a ideia de academias da Itália, “Naturalmente de inspiração platônica”.

No sonho, o eu-lírico, desprovido dos sentidos, como se pode observar no primeiro quarteto, desmaterializa-se, tornando-se apenas espírito, ou, no dizer platônico, alma. Ao ser recebido por Fortuna e Amor, este corpo desmaterializado coloca-se na condição de corpo celeste ansioso por bonanças imateriais, a saber, o “terno coração”. Ao transpor-se para o lugar dos deuses, o eu-lírico parece transformar-se em alma, sobretudo numa alma merecedora da oferta de Amor. A alma platônica/socrática, entretanto, é definida em *Fedro*, de Platão, como uma pulsão natural ao movimento, “pois aquilo que se mantém em movimento é imortal”(PLATÃO, *Fedro*, 245d). Platão afirma, ainda, que a alma deve se conduzir pelo viés das virtudes, porém só voltará a contemplar a beleza dos Deuses após o cumprimento de dez mil anos, tempo necessário para o crescimento de novas asas nas almas. O tempo, todavia, reduz-se, no caso A alma ávida pela filosofia.

Beatriz, entretanto, reproduz um eu-lírico, possivelmente na qualidade de alma, defronte aos Deuses romanos Fortuna e Amor. Nessa medida, a poetisa parece reinterpretar, como o fizera com o bucolismo, os valores filosóficos do platonismo, remodelando-o de duas formas: 1º por representar a sua alma como equivalente à de um Deus; 2º O discurso de Sócrates, descrito por Platão em *O Banquete* não considera o Eros⁷⁵ como Deus, mas sim como entidade mística mortal, porém sempre renovável, um *dáimon*⁷⁶.

Considerando que a necessidade de purificação era comportamento comum nos intelectuais de então e observando a ideologia da época acerca da verossimilhança artística, poderíamos, talvez corroborar a tendência Platônica de purificação da alma ou de desejo de purificação. Contudo, Beatriz viveu em um colônia, onde a conduta era regida, basicamente, por preceitos cristãos, que se utilizam de dogmas comportamentais, assemelhando-se com o platonismo através da constante vigilância dos prazeres do corpo em função da alimentação da alma.

Nessa relação entrecruzada de tendências filosóficas e comportamentos regidos pela moral eclesiástica, o eu-lírico de Beatriz, por mais próximo que esteja dos postulados Clássicos, carrega consigo internalização de verdades monoteístas. A concessão de um coração puro, nesta medida tanto pode remeter aos postulados platônicos, epicuristas ou estoicos, como pode, também, refletir um ideal religioso de

⁷⁵ Forma como os gregos clássicos se referiam ao Deus do amor

⁷⁶ Raça de seres místicos intermediários entre os Deuses e os mortais.

vida e pós-morte. Não querendo esgotar e nem concluir este assunto, passemos a analisar um outro soneto da Autora.

Soneto III

Solta embora, ó Fortuna, áurea madeixa:
 Não me elevam teus dotes singulares;
 Trovejem sobre mim nuvens de azares,
 Não alças de mim nem glória nem queixa.

Benigna abre o teu cofre, avara o fecha,
 Não me inspira prazeres nem pesares;
 Prodigue incensos sobre teus altares
 Baixa caterva, que ambição enfeixa.

Inabalável é minha alma amante,
 Não te adora, nem teme: um nobre instinto
 Desprezar sabe teu favor volante.

Meu peito sente afeto mais distinto;
 Um instante de amor, um doce instante,
 Vale mais que os tesouros do Corinto.

Ao realizarmos a leitura deste soneto, salta-nos à vista a avidez com que o eu-lírico se interessa pelas sensações provocadas pelo amor. Na medida em que afirma que “Meu coração sente afeto mais distinto”, o lirismo do soneto oferece, ao ato de amar, uma característica sublime, que transcende, inclusive, a força de outros Deuses, a saber, Fortuna, que não é temida e nem adorada. Com uma alma, que não se entorpece com os tesouros do “Corinto”, cidade símbolo da economia grega nos tempos clássicos, Beatriz versará sobre a supremacia deste sentimento, contrapondo-o com a riqueza.

Contudo, que amor é esse? Está clara a contraposição entre amor e riqueza, assim como no soneto anteriormente discutido, mas em que verdades este antagonismo se funda?

Os temos “alma amante” e “meu peito sente afeto mais distinto” talvez poderiam indicar a influência platônica na visão de amor apresentado pelo eu-lírico de Beatriz, afinal a alma amante, para Sócrates é a alma ávida por conhecimento, por voltar ao céu e contemplar a beleza dos Deuses. Entretanto a alma amante, segundo preceitos socráticos, não habita no mundo dos Deuses e sim na materialidade humana. Nela sente um frenesi quando, sinestesticamente, contempla o belo e, em ordem instantânea, lembra-se de uma época em que ficava voando, observando e tentando entrar em contato com o mais belo que se poderia existir: a beleza divina.

O eu-lírico do soneto III, no entanto, se coloca frente à frente com um Deus, num ambiente celeste que se assemelha ao desenvolvido no soneto II, analisado anteriormente. Neste universo, confronta Fortuna, dizendo-lhe palavras que entoam virtudes de um comportamento ávido, apenas, por amar, como é o caso dos últimos verso do soneto, a saber: “Um instante de amor, um doce instante/ Vale mais que os tesouros do Corinto”.

Mas em que sustenta a nobreza desse instante de amor? Nos dois quartetos, como podemos perceber, há um impasse entre a tentação de Fortuna e a indiferença do eu-lírico perante as propostas. A ela, a Deusa, o eu-lírico dirá “Não alcanças de mim glória nem queixa” e “Não me inspira prazeres nem pesares” demonstrando claramente que não cederia aos encantos da riqueza. Observando por esse viés, em que a riqueza é constantemente refutada com sentimentos de desdém, Beatriz aponta para um lirismo cujo comportamento tende ao epicurismo, corrente filosófica resgatada com o retorno de Virgílio como modelo ideal de poesia. A apatia perante os “dotes singulares” de Fortuna, comprovaria tal hipótese, haja vista que o epicurismo, como doutrina central, tende à consumação moderada dos prazeres, e a riqueza produzem sentimentos capazes de abalar a *ataraxia* e *aponia* do ser.

Entretanto, ao passo que o lirismo de Beatriz busca a simplicidade artística na reprodução de um canto tendenciado a postulados epicuristas, deles também destoa, afinal é consentimento dessa corrente que a influência do amor é nociva à plenitude humana tanto quanto a riqueza. Bem, o soneto nos mostra uma visão de amor, cuja pureza sustenta-se em virtudes específicas, porém polissêmicas no que tange à reprodução de pilares filosóficos retomados pela elite intelectual de então.

Assim, então, retomamos a questão: em que valores se firma a inabalável alma do lirismo de Beatriz Brandão? Denis de Rougemont, em seu livro IV *O mito na Literatura* apontará que o culto místico do amor cortês, manifestados por metáforas alegoricamente ligadas aos cultos pagãos de seitas Druidas e Cátaras, com o tempo perde seu aspecto religioso, tornando-se apenas expressões despidas de crenças. O que antes era mística, agora se torna, pela literatura, um mito, fundamentado em uma nova, nobre, virtuosa e sublime simbologia ao amar. Acerca dessa questão Denis pontuará que:

Desde o século XIV, a literatura cortês desligou-se de suas raízes místicas, viu-se reduzida a uma simples forma de expressão, isto é, uma retórica. Mas, automaticamente, essa retórica tendia a idealizar os objetos meramente profanos que descrevia. [...] O *obstáculo* à união amorosa é representado pela exigência moral, e não mais de todo religiosa: não se trata de uma ascese

mística, e sim de um refinamento do espírito que deve conduzir o amante à dádiva de merecer o amor (ROUGEMONT, 2003, p 244)

Ao concluir a influência da literatura na massa, o teórico defenderá, mais à frente que:

Quando perdem seu caráter esotérico e sua função sagrada, os mitos transformam-se em literatura. O mito cortês prestava-se a esse processo mais do que qualquer outro, pois só pudera exprimir-se nos termos do amor humano, se bem que estendido no sentido místico. Dissipado esse sentimento, restava apenas uma retórica. Ela podia exprimir nossos instintos naturais, embora os desviasse insensivelmente para um outro mundo cada vez mais misterioso, capaz de seduzir a necessidade do *ideal* que fora deixado na consciência por um conhecimento místico reprovado e depois perdido. Essa foi a sorte da literatura no Ocidente e só isso pode explicar o domínio, único na história das culturas, que a literatura exerceu sobre a elite e mais tarde sobre as massas. (ROUGEMONT, 2003, p 326)

Apesar de relacionar o nascimento da lírica amorosa como manifestação herege de religiões pagãs, Denis, como podemos observar nos fragmentos anteriores, indica a perca do misticismo que fundava o mito de amor cortês e a insurgência de uma retórica que se calcará, ainda que de forma antagônica e desprovida de fomentos religiosos, através de uma idealização remodelada, que antes vigorava para o culto de deuses pagãos, mas que, depois do século XII, começa a transmutar o amor como símbolo alegórico do paganismo em um amor cuja simbologia se presta à sublimação e resignação de um sentimento nunca consumado, de fato.

Esta retórica do amor se difundirá na elite e na cultura popular, massificando-se, com o tempo, no mito do amor cortês. O processo de internalização na mentalidade artística de idealização do mito, segundo Denis, acontece por via da literatura, difundida, como afirma, por De Lorris, Dante, até Petrarca e repercutindo, também, nos romances alegóricos da Europa do século XVIII. Nessa popularização do mito, são levantados valores e normas de conduta diante de um amor nunca concebido, porém sempre auspicioso pela dádiva de enlouquecer ou morrer de paixão.

Esta influência do mito do amor cortês, por via da literatura, será refletida por Mary Del Priori, no livro *História do Amor no Brasil*. Neste a autora aponta para uma tendência muito comum da literatura colonial brasileira, sobretudo no que concerne à temática amorosa. Segundo ela, canções trovadorescas influenciavam na representação e idealização da paixão, que se apresentava de uma forma mítica e sublime, aquém da verdadeira realidade que era vivenciada na colônia. O Amor cortês, outrora versado por trovadores ou em vigor na cultura popular, concederá um significado comum sobre este sentimento.

Considerando as reflexões de Rougemont e Priori, recorramos a outro soneto, que também tematiza o amor e que pode nos oferecer uma resposta mais consistente quanto à representação da sublimidade amorosa vista nos poemas de D. Beatriz.

Soneto IV

Meu coração palpita acelerado,
Exulta de prazer, de amor delira,
Novo alento meu peito já respira,
É mil vezes feliz o meu cuidado.

O meu Tirce de mim vive lembrado,
Saudoso, como eu, por mim suspira;
Que seletor prazer a esta alma inspira
A amorosa expressão do bem amado!

Doce prenda dos meus ternos amores,vc
Amada, suavíssima escritura,
Que em meu peito desterras vãos temores;

Em ígneos caracteres na alma pura
Grava, Amor, com os farpões abrasadores
Estes doces penhores da temura.

O soneto IV, conforme podemos observar, aponta para a felicidade do eu-lírico que “Novo alento já respira” em saber que o seu “Tirce”⁷⁷ vive lembrado e que, como ele, suspira. A constatação da reciprocidade de sentimento concede o sossego ao eu-lírico, sossego esse que é, também, provedor do próprio ato de poetizar D. Beatriz.

A contemplação, descrita nos dois quartetos, aponta para a felicidade e mudança de perspectiva do eu-lírico. Este, antes aflito, como vimos no soneto I, agora se sucumbe à “amorosa expressão do bem amado”. Entretanto, ao analisarmos os dois tercetos finais, salta-nos a relação entre amor e escrita do eu-lírico de Beatriz Brandão, bem como sua ideologia do que é amar.

No primeiro terceto, o eu-lírico nos mostra a quem está falando, a quem dedica esta confissão de felicidade. Ao dizer “Doce prenda dos meus ternos amores/ Amada, suavíssima escritura” Beatriz evoca⁷⁸ a escrita para dizer-lhe sobre o novo alento que seu peito sente. Todavia, desta vez, não cantará a angústia de um amor incerto quanto à reciprocidade e sim a delirante sensação de certeza do mutuo afeto, como se depreende

⁷⁷ Pseudônimo pastoril dado ao seu amado, por Beatriz Brandão, como afirma Cláudia Gomes Dias Pereira.

⁷⁸ A metapoética, característica típica das produções poéticas da contemporaneidade, é recorrente nos escritos de Beatriz Brandão.

no último verso do terceto, em que o eu-lírico se refere à amada e suave escritura como lugar que em seu peito “desterras vãos temores”

O termo desterra, cujo significado é expulsar, banir, utilizado por Beatriz, indica uma tendência, na autora, de desabafos poéticos. Nesta medida, autor e eu-lírico se tornam um, versando o sentimento comum que os fazem delirar. O mesmo amor, fonte de anseios e dúvidas, se refletirá, na reprodução poética de uma lírica em que parece ser indissociável a relação autor e obra.

Como já afirmado, Beatriz Brandão viveu em um momento em que ao feminino não cabia a manifestação de sentimentos amorosos, haja vista que estes poderiam atizar as ações demoníacas, como previa a medicina da época, bem como os valores cristãos. Acerca desta questão, Priori concluirá que a medicina do século XVIII, apesar de manifestar evoluções significativas no que concerne ao conhecimento do corpo feminino, agira na colônia através de crenças e misticismo acerca do obscuro corpo da mulher.

Presas à crença de que o corpo feminino era um espaço de disputa entre Deus e o Diabo, a ciência médica ratificava o pensamento mágico sobre os poderes do corpo da mulher. Assim, mesmo sem o querer, a medicina proporcionou, paralelamente ao seu desenvolvimento, um território de resistência para o saber-fazer feminino em relação à própria anatomia da mulher. (PRIORI, 2009, p.113)

Em um ambiente misógino, em que mesmo com a ascensão do Iluminismo na Europa, Portugal acaba imprimindo ao corpo da mulher um saber fundamentado, ainda, no misticismo. Por conseguinte, na colônia, onde o saber demorava a chegar, a prática de desconhecimento do corpo feminino e de elaborações de verdades não verificadas incitavam, ainda, a visão de mulher enquanto ser estranho e perigoso.

Nesse contexto sócio-histórico, a escrita, cumpria o papel de desabafo feminino. Nessa medida, autor e eu-lírico se unem para entoar a voz de um lirismo latente por expor a tamanha felicidade que sente pela reciprocidade manifestada.

No evocar da poesia, na unificação entre obra e autor, Beatriz, por fim, demonstrará, mediante seu eu-lírico já repleto de novos ares, o motivo de tê-la chamado. No último terceto o eu-lírico informa que “Amor”, Deus Romano, havia gravado, com “farpões” e com “ígneos caracteres”, “estes doces penhores de ternura”. A mudança demonstrada nos dois quartetos iniciais, denunciam a modificação, também, do poetizar da Autora. Este, que antes declarava “vão temores”, agora expressa a felicidade de amor correspondido.

A figuratização do deus Amor em consonância com um coração que “de amor delira”, implica na reprodução de um sentimento que acontece na materialidade terrena, fato esse comprovado com os versos “Que seletos prazeres a esta alma inspira/ A amorosa expressão do bem amado”, O ato de ver o bem amado inspirou no eu-lírico um delirar de amor, cuja sublimidade, mesmo ofertada por via dos sentidos, transcende à simples manifestação de afeto, tornando-se belo e supremo, merecedor de alcançar o ambiente celeste, ou digno de receber, em “ígneos caracteres” os “doces penhores da ternura”, a dádiva divina do Amor, ainda que na fugacidade humana.

Mas, como aponta Denis, amor mítico e idealizado não se sustenta pela consumação, mas pela tensão entre amor e virtude. O mito do amor cortês ganha força com a consciência de reciprocidade, mas o que o torna tão misterioso e tentador é o “obstáculo” para a sua não consumação. Para Denis, aquele acometido pela paixão não ama, apenas, o objeto em si, mas apetece-lhe os infortúnios éticos que separam o amante do amado. O amor cortês, nessa medida, é o amor que suporta, virtuosamente, todos os percalços e que tem, na dor, a sua redenção total. Acerca dessa questão ele dirá:

O amor feliz não tem história na literatura ocidental, e se não for recíproco, não é amor. O grande achado dos poetas da Europa, o que sobretudo os distingue na literatura mundial, o que exprime mais profundamente a obsessão é conhecer através da dor (ROUGEMONT, 2003, p 71)

No soneto V, em que o lirismo de Beatriz prenuncia o Romantismo, a dualidade amor e tristeza, por fim, manifestará que a concepção de amor do eu-lírico parece se fundamentar mais na idealização e esperança mítica do amor que em reproduções fragilizadas pela tentativa de imitação clássica em sua perfeição.

Mas averiguemos, com o soneto V.

Soneto V

De violentos contrastes embatido
 Meu coração já mal resiste:
 Triste o dia amanhece, e a noite triste,
 Inda mais negra faz meu mal crescido.

Trago a memória o tempo decorrido;
 Memória, que em minha alma sempre existe,
 Doce, terna lembrança, que persiste
 Para maior pesar o meu sentido.

Recordo, caro bem, os claros dias,
 Em que amantes, unidos, e contentes,
 Eu os teus, tu meus votos recebias.

Tudo o tempo mudou: tristes e ausentes
 Sujeito a violentas leis ímpias,
 Zombam de nós os Fados inclementes.

De forma até impactante, o soneto V destoa dos amores versados nos demais sonetos de Beatriz Brandão analisados até agora. Ela, que cantou a aflição, a supremacia do amor diante do gozo fácil, e a esperançosa e veemente crença numa reciprocidade com o bem amado, agora tematiza a agonia de um eu lírico saudoso e descrente de suas próprias convicções. O soneto V é o único, dentre os publicados na antologia *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, em que o eu-lírico de Beatriz opta, como podemos ver, pelo antagonismo de um tempo áureo em contraposição à virtude fragilizada pela descrença da promessa de amor eterno.

Como um amante depressivo, o eu-lírico buscará na memória a “doce e terna lembrança” de um tempo decorrido. O ato de lembrar, todavia, ao passo que lhe possibilita o penar, emerge consigo, também, a beleza e felicidade outrora experimentadas e vividas. A memória reproduz o passado no presente, implicando-lhes sensações nostálgicas, porém com frenesis semelhantes aos vividos antes, em tempos áureos. Acerca do ato de lembrar e suas implicações, Beatriz Sarlo, no livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada da subjetividade* apontará que:

Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontável (em todos os sentidos desta palavra). Poderíamos dizer que o passado se faz presente porque [...] o tempo próprio da lembrança é o presente: isto é, o único tempo apropriado para lembrar é, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio (SARLO, 2007, p 10).

Considerando a fala de Beatriz Sarlo, ao passo que o eu-lírico se “lembra do tempo decorrido”, ele reproduz, no presente, a experiência passada, revivendo-a. Ao revivê-la, entretanto, o prazer da lembrança inebria o eu-lírico que, instantaneamente, torna-se nostálgico ao observar que “Tudo o tempo mudou”. A memória, que é veículo presente de experiências passadas, torna-se, portanto, uma moeda de duas faces: de um lado ela promove a retomada de emoções; do outro, por sua vez, confronta-se com o presente “triste e ausente”, nele agindo como provedor de dores que parece ansiar por serem vividas.

Mas a lembrança, “vinda não sabe de onde” não está sujeita à imparcialidade do tempo. Em sua representação ou reprodução, ela evoca emoções em um presente

modificado e reinterpretado através do torpor do agora. A narração desta lembrança, dessa forma, carregará consigo a emoção de um sujeito, cuja ideologia pode não ser mais a mesma de tempos remotos. É o caso deste soneto: ao relembrar os tempos bons, o eu-lírico tende a observá-lo como um lugar perdido, como uma época de esperanças, de sonhos.

Eis, enfim, a culminação evidente de uma transcendência literária que já sente as dores logo depois versadas no Romantismo. Claramente ligada à tendência de fuga no tempo⁷⁹, apontada pela crítica historiográfica da literatura nacional como a retomada saudosa de uma era vivida, porém exaurida, Beatriz Brandão expõe, neste soneto, um lirismo dúbio e inconstante. Um lirismo que parece não mais aguentar a virtude de não amar, e cujo “terno coração já não resiste” aos infortúnios do tempo e nem a ousadia da lembrança.

2.3 DA IDEALIZAÇÃO À INCERTEZA: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR E SEUS DESVIOS NEOCLÁSSICOS

Conforme análises dos poemas de Beatriz Francisca de Assis Brandão, a representação do amor na escrita desta poetisa parece seguir uma trajetória que terá seu fim no surgimento do pessimismo e/ou descrença perante si e no mundo. Da idealização sublime, antes vista na quadra bucólica e nos sonetos, com exceção do soneto V, ao desabrochar menos ingênuo, porém resignadamente inconformado, de um eu-lírico controverso e, sobretudo, descrente, verificamos o que poderia ser, como aponta Eliane Vasconcellos (2000), uma tendência à subjetividade romântica do lirismo de Beatriz Brandão.

Amor controlado por uma racionalidade pretensiosamente exposta nos artifícios discursivos do lirismo de Beatriz, que parece brincar com o próprio ideal de “bom gosto” neoclássico. Este lhe implicava duas grandes possibilidades de manifestações de um cantar diferente, ainda que regido pelos métodos do poetizar setecentista. Mas antes recorramos à fala de alguns críticos historiográficos acerca do ideal de arte preconizada no Brasil da segunda metade do século XVIII.

Começemos com Afrânio Coutinho. Este, ao refletir o ideal de arte da época conclui que os postulados básicos da escola Arcade/Neoclássica são:

⁷⁹ Tendência romântica de retorno ao tempo vivido, ao tempo áureo. O passado, nessa perspectiva, torna-se o local onde o ideal é nunca retornável.

A norma geral preconizada pela Arcádia para atingir essa renovação dos cânones gastos foi um retorno ao equilíbrio e à simplicidade da arte clássica, à naturalidade e clareza dos modelos primitivos greco-romanos, em suma, ao Classicismo puro e genuíno... (COUTINHO, 1986, p 205).

Massaud Moisés, não discordando de Afrânio Coutinho, concluirá, acerca da escola literária em questão:

O “bom gosto” começava por ser a recusa desse derrame de imaginação em prol do equilíbrio entre a fantasia e a Razão. Preconizava-se a *ragion poetica*, título de uma obra teórica de Gianvincenzo Gravina, de 1708, visando a fazer da poesia um “sonho realizado em presença da Razão. (MOISÉS, 2001, p 225)

Com tendência mais à análise da verossimilhança Árcade, Alfredo Bosi refletirá que:

Denominador comum das tendências arcádicas é a procura do *verossímil*. O conceito, herdado da poética renascentista, tem por fundamento a noção de arte como cópia da natureza e a ideia de que tal mimese se pode fazer por graus: de onde, o matiz idealizante que esbate qualquer pretensão de um realismo absoluto. (BOSI, 1994, p 56)

Contentando-nos com os três fragmentos acima, logo emerge que parece ser de comum acordo, entre os citados, que a poesia dos fins do século XVIII tendia à produção, cujo “engenho” fosse mediado pelo equilíbrio entre razão e fantasia. Como, na história da literatura ocidental, esse ideal de construção poética fora visto, com vicissitude, nos escritos Clássicos do período Helenístico e Romano, os intelectuais da época acabam por retomar a poética clássica como modelo a ser seguido.

Beatriz Brandão nasceu justamente no áureo fervilhar crítico acerca do “bom poetizar”, a saber em 1779. Dessa forma, o aprendizado poético desenvolvido por Beatriz não poderia ser outro, se não o Clássico. Esta, em uma de suas quadras, dirá que:

“Entanto Camões, Bernardes,
Que com cautela guardava,
Nas horas do meu repouso
Ansiosa Meditava.”

No seio do Império Árcade/Neoclassista, Beatriz Brandão aprendeu o metrificar clássico e dele fez uso em duas grandes transgressões: pela razão a Autora demonstra um pulsante, porém inquieto, lirismo reacionário, comprovado pelas argumentações contrárias ao cumprimento das leis que lhe foram impostos; pela fantasia, exhibe um eu-lírico duplamente inquieto, tendo em vista a indissociável visão

de criador e criatura, que transcende a realidade do mundo, mas que pela vontade adquirida no mundo, fundamenta suas verdades, esperanças e crenças num amor profícuo e resistente.

Ao falar de amor, D. Beatriz tende à expressão antagônica de um lirismo ligado à conflituosa relação entre mulher e sociedade colonial. Tema antes versado apenas por homens, no Brasil, o Amor é expressado, agora, por uma outra voz, ainda que falocêntrica, afinal o mito do amor cortês se firma sobretudo pela cortesia do homem perante a dama.

Marcos Carvalho, em seu intrigante ensaio “A violência espelhada: jogos e artimanhas do simbólico na poesia de Beatriz Brandão e Martha Medeiros”, apontará para uma tendência, isso pelo prisma da violência simbólica, de afronta da poetisa, mas, concomitantemente, de resignação à norma vigente. Acerca desse tema pontuará que:

Contraditoriamente Beatriz Brandão, que em vida soube escapar das amarras da submissão e do preconceito, acaba chancelando por intermédio de seus versos valores discriminatórios que lhe foram passados. É difícil não reconhecer, neste ponto, que a poetisa tropeça reiteradamente em armadilhas subjetivas ou que estão montadas sobre a subjetividade opressora de sua época. Seus poemas terminam por exaltar, embora ela de certo não percebesse, alguns dos pilares da opressão patriarcal e da subjugação das mulheres. (CARVALHO, 2011, p. 277)

De fato: uma simples leitura acadêmica de cunho gendrado ainda têm fortes resistências perante linhas críticas de ordem canônica, isso na contemporaneidade que, em mais de dois séculos, se afasta dos escritos de Beatriz Brandão. Ela, inserida na época, via-se necessariamente combalida a práticas e conceitos que se internalizaram dentro de uma mentalidade comum. Como afirma Edilene Ribeiro, ao escrever sobre a mulher colonial brasileira, aponta que as mulheres escritoras sofreu uma dupla colonização: de um lado por viver na era em que o Brasil ainda era colônia; do outro por ser mulher subjugada ao masculino, que, por sua vez também eram colonizados. Acerca desta questão Edilene Ribeiro concluirá que:

Enfim, enfrentando as adversidades de seu tempo, as escritoras do Período Colonial Brasileiro passaram por uma dupla colonização oriunda de uma discriminação geral: 1º) sofrem por serem colonizadas; 2º) arcam com um tratamento por serem mulheres e ainda pagaram alto preço por escreverem. (RIBEIRO, 2013, p. 15)

Entretanto, a poesia de D. Beatriz, como diria Gilles Deleuze, é uma manifestação rizomática⁸⁰, circundada dentro de uma ordem social com padrões comportamentais específicos, no nosso caso, o Brasil Colonial. Dessa forma, mesmo sendo erguida no seio de uma sociedade misógina, a escrita poética de Beatriz ocupa o entre-lugar, no meio de um sistema, mas aquém dele em algumas medidas. Deleuze chamará de rizoma, a manifestação de uma ou de várias multiplicidades, no caso da escrita de D. Beatriz, uma multiplicidade tangente de uma mulher culta, porém submetida à prisão social que a suprime.

Como rizoma do meio em que vive, os poemas de Beatriz apresentam-nos a arte feminina do cortejo onírico, cuja simbologia vai além da opção estética; o consistente puritanismo epicurista, cuja reinterpretação equilibra platonismo e estoicismo cristão; as volúpias de uma confissão amorosa, em que eu-lírico e Autora se unem numa só voz, para cantar afetos de singelos sentidos, sustentados apenas pela esperança; e o desfecho dramático de uma mulher rendida pelo cansaço e pelo peso do sistema.

Várias faces, mas uma única verdade: a possibilidade de amar e seu intrínseco processo de harmonização e equilíbrio humano, a sua felicidade plena. Mas a paixão, como afirma Denis:

A paixão se alimenta daquele impulso do espírito, que aliás, faz nascer a linguagem. Quando ultrapassa o instinto, quando se torna verdadeiramente paixão, ela tende ao mesmo tempo a narrar-se a si própria, seja para se justificar, se exaltando, ou simplesmente para se entreter. (ROUGEMONT, 2003, p. 240)

Outrossim, ao passo que a idealização e representação do amor transmuta-se para o desabrochar do pessimismo, há, concomitantemente a este processo, uma resignificação e interpretações de valores Arcades e Neoclássicos. Exatamente, nesta medida, então, podemos perceber o diferencial de Beatriz Brandão. Esta, pela defesa ou desabafo de um sentimento amoroso, remodelou o lirismo idealizado na época e entoou um readaptado canto da paixão, fundamentado, sobretudo, pelo mito do amor cortês.

Como se observa pelos poemas de Beatriz, a relação entre a sua escrita e a idealização ética romântica parecem indissociáveis. A figuratização dos Deuses

⁸⁰ Para Deleuze, o rizoma é a manifestação de uma multiplicidade, dentro de um contexto social maior, mas que obedece a condicionais éticas e morais específicas. Ou seja, o rizoma, em outros termos, seria a expressão indefinida de uma multiplicidade que se fundamenta tanto nos valores próprios desse rizoma, como no código moral de onde essa multiplicidade se apresenta. Essa ideia está desenvolvida no livro *Mil Platôs*.

romanos Amor e Fortuna, bem como o uso de terminologias, outrora de tom pejorativo em Roma, como “delírio”, por exemplo, evidenciada sobretudo nos sonetos II e III, indica que Beatriz tomou como modelo de produção, os versos clássicos latinos, mas remodelando-o: os termos “delírio”, “ígneos” e “farpões abrasadores” ganham significados distintos, agora veiculados a uma concepção de amor modificada pelo tempo, mas presa a um mito de plenitude do sentimento.

Apesar de fazer referência à visão de amor da Roma Antiga, Beatriz dela se distanciará, em termos filosóficos e práticos. O bucolismo, que outrora Virgílio cantou com veementes versos enlaçados com as reflexões de Epicuro repassada por Siro, tornam-se, nas letras da poetisa mineira, apenas um modelo de versar. Esta não parecia manter relação pastiche com os preceitos epicuristas e estoicos e tampouco se sujeitou à reprodução de uma arcádia totalmente aquém de sua realidade, a de mulher escritora do período colonial.

Essa mistura de correntes filosóficas epicurista e estoicas, que são, por natureza, ideologicamente opostas entre si (a primeira aprova o gozo regulado dos prazeres; a segunda mantinha uma postura ética mais voltada à negação dos prazeres, que poderia acometer em insanidade no ser), é uma tendência observada nas produções árcades nacionais. Acerca dessa questão, Massaud Moisés afirmará que:

[...] o seu estoicismo não desdenha a vida; antes, procura extrair dela o máximo proveito, graças à sabedoria com que busca executar cada ato vital; estoicismo que não significa ódio ao inerente ao homem, mas, sim, que aspira, na prática serena dos bens da vida, a longevidade que permite fruí-los cada vez mais e melhor.

Em resumo, o estoicismo guarda seu reverso: o epicurismo. Na realidade os árcades são sensualistas, uma vez que se funda nos sentidos para desejar uma existência plena: estoicismo e epicurismos mesclam-se compensadoramente. (MOISES, 2004, p. 37)

O caráter epicurista e estoico, dessa forma se unificam ou se remodelam: a vontade do gozo se contrasta com a virtude de não consumação, antagonismo similar ao de Gregório de Matos. Tal impasse e interpretação filosófica, entretanto, não deixará de passar pelo filtro religioso, que predominou durante os mais de oito séculos. Nesta medida, a própria reinterpretção do valor estoico e epicurista não deixará de conter, em seus ideais, uma fagulha dos do cristianismo absoluto do Brasil de então.

Assim como no âmbito filosófico, no ficcional também haverá interferência na reprodução fiel dos modelos clássicos. A arcádia passa a ser um ideal de lugar

inexistente, um *locus amenus*, como afirma Massaud Moisés, “Utopia de um oásis, espaço natural correspondente a uma idade de ouro”. (MOISÉS, 2004; P. 232)

A arcádia cantada por Beatriz Brandão, contudo, não distancia a ficcionalidade da realidade prática. Seus versos carregam, ao passo que uma idealização de que a Arcádia se torna completa somente com a presença do bem amado, uma verdade e valores fundamentados pela tradição judaico-cristã, que impede o eu-lírico de contemplar a “rubra aurora” com seu Tirce amado.

Assim, o lirismo de Beatriz carrega consigo expectativas de que o amor e a vida no campo relacionam-se, cumulativamente, como provedores de um ideal de felicidade harmônico. Somada à manifestação lírica dual em que desejo e imposição social e comportamental se defrontam, estes fatores promoverão, em sua escrita, uma releitura do padrão clássico na medida em que o exemplo do poeta precursor age mais como ponto de partida para uma composição formal do que como imitação fiel de seus valores ideológicos.

Embora sujeita a uma condição social e política inferior a um Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo, Beatriz Francisca de Assis Brandão soube utilizar, com maestria, os pressupostos apregoados pela escola neoclássica adequando-os às necessidades iminentes de uma mulher escritora educada no Brasil colonial oitocentista. Sua escrita ousa transgredir as regras literárias vigentes, produzindo uma literatura menos preocupada em ser fiel à imitação Clássica, mas ocupada, sobretudo, com as peculiaridades quase intimistas de uma mulher dos últimos anos do século XVIII.

Assim como a simplicidade epicurista e a virtude de autodomínio do estoicismo são reinterpretados, por via da tradição cristã, também acontecerá o mesmo processo com os ideais platônicos evidenciados nos sonetos da autora. Entretanto, esse platonismo se apresenta mais como neoplatonismo. O termo alma, expressado de forma direta ou indireta na poesia, indica uma retomada dos escritos platônicos, sobretudo *Fedro*.

Seja ela apaixonada, ou pura, a alma cantada por Beatriz se apresenta como uma alma virtuosa, que nega a oferta de Fortuna, mas aceita o “terno coração” trazido por *Páris*; que desdenha os tesouros do Corinto em função de um só instante de amor; que inspira, ao ver a expressão do bem amado, o poetizar de Beatriz; que sente o peso da lembrança.

Mas a alma pura, defendida por Sócrates e representada por Platão, não ama outra coisa se não o belo celeste: a sabedoria e a bondade. Seu interesse é sempre o de

querer voltar a sobrevoar no céu e, de longe, contemplar as belezas divinas. O movimento, uma vez perdido, por causa do condutor, levará a alma ao declínio, à perda das asas e a se repousar no humano; mas a alma humana, para sê-la, deve ter contemplado, necessariamente, a visão do belo e, em reminiscências, tende sempre a querer o retorno a esta beleza.

A pureza da alma de Beatriz, entretanto, remete a uma pureza que mais se relaciona a um preceito ético-moral que necessariamente à beleza celeste. O eu-lírico, quando refere a sua alma, tende sempre a colocá-la acima do bem e do mal, acima do certo ou do errado. É uma alma independente, curiosa pela experiência de amar, mas não amar o belo platônico, “mas amar o próprio amor”, como afirma Denis Rougemont, em seu livro *História do Amor no Ocidente*.

Ao realizar sua poesia tendo em vista a adequação do modelo Clássico à realidade nacional, Beatriz Brandão deixará em evidência o seu talento enquanto poetisa, haja vista que esta não age como mera imitadora dos Poetas modelos, mas utilizá-los como elemento provocativo de sua genialidade ambiciosa. Acerca do trabalho literário vivenciado no Arcadismo, Massaud Moisés, em seu livro *História da Literatura no Brasil: das Origens ao Romantismo* afirmará que:

A imitação dos antigos, em pouco tempo transformada num dos postulados diletos dos árcades, não queria dizer mera cópia servil, mas estímulo que um modelo de perfeição é capaz de provocar na genialidade latente de um poeta ambicioso de atingir o máximo de suas virtualidades. A imitação não dispensava o talento, antes, exigia-o como norma, para que a obediência a um modelo não se tornasse arremedo ou pastiche impessoal e medíocre: o modelo insuflaria no poeta o seu sopro animador, assim despertando-lhe as energias adormecidas (MOISÉS, Massaud, 2008, pág 225).

Assim, a partir da afirmação feita por Massaud Moisés, podemos dar legitimidade do talento de Beatriz Brandão. Essa escritora, assim como os principais representantes do Arcadismo Brasileiro, aderiu ao movimento estético pretendido pelo neoclassicismo sem se tornar refém de uma literatura que pudesse emanar um falso lirismo ou uma expressividade forçada. Embora sujeita a uma condição social e política inferior a um Tomaz Antônio Gonzaga, por exemplo, Beatriz soube utilizar, com maestria, os pressupostos apregoados pela escola Neoclássica, adequando-os as necessidades imanente a uma mulher escritora, educada no Brasil colonial setecentista, produzindo uma poesia de qualidade, mas infelizmente esquecida pelo cânone nacional.

**MORTE, PASSADO E DESEJOS: O AMOR EGOCÊNTRICO
DE DELFINA BENIGNA DA CUNHA E ILDEFOSA LÁURA CÉSAR.**

3. MORTE, PASSADO E DESEJOS: O AMOR EGOCÊNTRICO DE DELFINA BENIGNA DA CUNHA E ILDEFOSA LÁURA CÉSAR.

O amor, conforme observamos em Beatriz Francisca de Assis Brandão, desenvolve-se em uma poesia que mantém, em aspectos formais e estéticos, um contato próximo com o ideal de literatura *Árcade*, mas que dele se afasta na medida em que a particularidade feminina insere-se com prioridade maior que a reprodução ficcional de personagens e escritores. Todavia, quando avançamos no tempo e lemos os escritos femininos posteriores aos cantos de D. Beatriz, percebemos o amor sendo retratado, cada vez mais, sob um ideal centrado na visão do *eu* perante o tema. O Egocentrismo, somado a um sentimento de melancolia presente no início do século XIX, aproximará os temas relacionados ao amor ao seu oposto absoluto, a saber, a dor e o sofrimento. Antiteticamente, apresentados nos versos de Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Laura César, o ato de não amar fomentará um labor poético de aspectos lamuriosos, hora recorrendo à morte como fim e redenção, hora à manifestação de desespero e inconformidade, respectivamente.

Alessandra Navarro Fernandes em sua dissertação de mestrado “O tema da morte na poesia romântica brasileira”, apesar de não focar necessariamente as produções da segunda fase neoclássica do Brasil, nos apresenta um panorama geral sobre este assunto numa perspectiva da história da mentalidade, evidenciando a concepção medieval e comparando-a ao sentimento Romântico do início do século XIX. Seu ponto de partida são os pensamentos de Philippe Airès (1975), nos quais se encontram uma investigação histórica sobre o conceito de morte ao logo dos séculos.

A partir da consideração inicial de que a população da colônia como um todo teve influência macro da concepção de finitude da vida perpassada pela cultura judaico-cristã, a autora da dissertação discorre sobre o assunto observando que, no Brasil, até século XVII, havia uma consciência mais socializada de morte, decorrente de uma concepção medieval imbricada em tradições comuns acerca do lidar com o fúnebre. O medo e tampouco a dor causada pela perda de alguém, não eram significativos objetos de produção artística devido à crença de que todos iriam se encontrar na nova Jerusalém bíblica. Para exemplificar tal comportamento, recorreremos, então, a George Duby (1999), que, em seu livro *Ano 1000 a ano 2000: na pista de nossos medos*, nos detalha os momentos finais da vida no medievo, citemos:

Na idade média, toda a família, os serviçais, os vassallos, todos se reúnem em torno daquele que vai morrer. O moribundo deve fazer muitos gestos, despojar-se, distribuir entre os que ele ama todos os objetos que lhe pertencem. Ele deve declarar, também, seus últimos desejos: exortar os que lhe sobrevivem a portar-se de forma melhor, e, evidentemente, submeter-se a todos os ritos que o ajudarão a ocupar, no além, uma posição que não lhe seja desagradável. O corpo do defunto é, a seguir, objeto de zelosos cuidados. Fica exposto algum tempo sobre o leito mortuário, que depois é transportado para a igreja. E no interior desta, durante a vigília fúnebre, desenrola-se um último rito, na minha opinião totalmente expressivo da solidariedade que une, naquele momento, os vivos e os mortos: um banquete. Todos os membros da família e da região são convidados a reunir-se em torno da mesa presidida por aquele cuja alma partiu para outro local. Os pobres da redondeza são agrupados e convidados a comer; eles se beneficiam, uma última vez, da generosidade do morto. (DUBY, 1999, p. 124)

Como podemos evidenciar no relato feito por Duby, o caráter social do velório, o valor moral e religioso que lhe era atribuído fazia do ato fúnebre um rito de passagem em que todos se compadeciam e tomavam como exemplo a conduta do defunto. A morte, nesse momento, não é vista com aspecto de sofrimento, tão somente, mas como uma certeza da finitude humana e sua transcendência.

Essa prevalência da lida com a fugacidade da vida, no Brasil, todavia, irá se distanciar das práticas medievais a partir da segunda metade do século XVII. A visão brasileira de morte começa a ter uma significação relacionada à dor e, sobretudo, à individualidade, isso em decorrência do avanço social, político e econômico, que vinha moldando, paulatinamente, o espaço privado, contrapondo-o à vida pública. Esta última passa a se reger pelo controle governamental e as atividades sociais em grupos tonam-se vigiadas por normas e regras de boa conduta. Acerca dessa questão Luiz Roncari pontuará que:

A exploração do ouro abriu o homem da Colônia uma vida muito mais rica em contatos e possibilidades. Seus horizontes ampliaram, não se restringindo mais aos do mundinho do engenho. Vivia em contato frequente com homens de outras regiões e da metrópole que transitavam na zona das minas. [...] Enquanto o homem da roça continuou vivendo relações rústicas, o homem da cidade e vilas encontrou mais espaço e estímulo para desenvolver novos tipos de relações. Tornou-se mais urbano, como requeria a vida social das cidades; mais polido, como exigia a cortesia do convívio, do amor e da amizade; e mais culto, pois dispunha de tempo e recursos para se dedicar ao conhecimento, às artes e às letras (RONCARI, s/d, p. 175)

O processo de urbanização e de mudança dos comportamentos sociais apontados por Luiz Roncari será pensado por Maria Ângela D’Incao, em seu texto “Mulher e Família Burguesa”. Ao analisar os avanços sociais observados no Brasil ao

longo do seu processo de urbanização, a pesquisadora destaca que a aglomeração de pessoas em cidades, como consequência, fez emergir a necessidade de regras e controles sociais necessários ao bem-viver em grupo.

Com a aquisição de seu novo *status* de lugar público, a rua passou a ser vista em oposição ao espaço privado – a casa. Visto que a cidade tinha se transformado num lugar público em que todas as antigas formas de uso foram ou banidas ou ajustadas à nova ordem, muitas pessoas tiveram de mudar não só de local de residência, mas também as formas de diversão de raízes populares e grupais [...] De qualquer modo, o crescimento da população e mais as mudanças de atitude quanto ao uso dos espaços de fora da casa devem ter-se combinado para desencadear a desconfiança em relação aos “outros”, aos desconhecidos. (D’INCAO, 2009, p. 226)

Conforme os limites do público e a vivência do privado vão se distanciando entre si, as relações sociais se modificam concomitantemente: o público torna-se, pois, mais vigiado pelo Clero e Estado e, em contrapartida, o privado acaba por se tornar ideal distante de regras sociais, mas organizado por normas familiares regidas por homens.

A individualidade, por fim, promove uma ressignificação do sofrimento e do amor. A partir dessa condicionalidade, a sociedade começa a insuflar o sentimento de dor e faz emergir um novo sentido à morte e a dor, tornando-as mais egoístas. Aquilo que antes era considerado um momento de redenção humana e ascendência a uma realidade divina passa a ser visto como um culto interno, restrito a família e amigos.

Concomitantemente, a ideia de sofrimento e resignação se fortifica a partir do julgo bíblico estabelecido pelo juízo final. A tradição judaico-cristã de que a salvação dependia, exclusivamente, de um comportamento particular, modifica a mentalidade humana e a relação entre amor e dor, além de se tornar uma peculiaridade comum vivida no âmbito privado, ganha um novo significado, sobretudo àquele que se vê acometido por infortúnios da vida.

Todavia, conceber o sofrimento, em especial o advindo das relações amorosas, como fato, seja de uma relação de dependência ou mesmo de uma incerteza perante o juízo final, reafirma a ideia de fugacidade de vida e alimenta a eclosão de um discurso literário carregado de emotividade e descontentamento, no qual a antitética relação entre amor e dor torna-se temática recorrente. Esse falar encontraria um lugar vindouro na necessidade imanente de se inovar e experimentar novas sensações percebidas, com mais recorrência, nos escritores do início do século XIX. Cantar assuntos fúnebres e a dor deixava latente uma forte carga subjetiva e acabava por tornar belo aquilo que, até

então, não figurava como uma das mais exímias expressões estéticas. Nasce, assim, aquilo que, para Mário Praz, seria considerado como a “estética do horrível e do terrível”, um apreço literário por uma “beleza traiçoeira e contaminada”. Sobre a ascendência de temas pessimistas, o pensador concluirá que:

A descoberta do horror como fonte de deleite e beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza: o horrível, na categoria do belo, terminou por se tornar um dos elementos próprios do belo: do belamente horrível se passou, em graus insensíveis, ao horripilantemente belo. A beleza do horrível não pode certamente considerar-se como uma descoberta do século XVIII, ainda que somente aí a ideia alcançasse a consciência plena. (PRAZ, 1966, p. 45)

Assim a literatura começou a dar um valor estético ao fúnebre na medida em que apresentava uma visão erótico-macabra em que figuravam a beleza e o encanto. Temas relacionados à dor e ao sofrimento ganham aspectos agradáveis, haja vista que eles transformavam uma dada realidade e a reproduzia, por via de um lirismo melancólico, em um discurso carregado de subjetividade, como podemos averiguar nas leituras dos escritos poéticos de Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Laura César.

3.1 AMOR E MORTE: O JEITO DELFINIANO DE LAMENTAR.

Delfina Benigna da Cunha, filha do capitão-mor Joaquim Francisco da Cunha Sá e Meneses, nasceu em 1791, na Estância do Pontal, município de São João do Norte, Rio Grande do Sul. Em virtude de uma epidemia de varíola, perde a visão quando tinha, apenas, 20 meses de idade, passando a ser denominada, mais tarde, como cega.

Embora Delfina tenha se tornada cega quando ainda era criança, ela teve uma formação significativa no que concerne ao conhecimento da estética clássica. Esse fator justificaria, assim, a elaboração de poemas com fortes valores estéticos e formais greco-romanos. Contudo, apesar de possuir uma fundamentação clássica, a poesia de Delfina se distanciará deste modelo na medida em que sua escrita abre espaço para uma subjetividade advinda da percepção melancólica do mundo. Em um de seus sonetos, por exemplo, a poetisa retrata a sua condição de cegueira, salientando o descontentamento por tal sina.

“Vinte vezes a lua prateada

Inteiro rosto seu mostrado havia,
Quando um terrível mal que eu sofria,
Me tornou para sempre desgraçada.

Da luz do Febo sendo então privada,
Cresceu a par comigo a mágoa ímpia;
Desde a infância a mortal melancolia
Se viu em meu semblante debuxada.

Sensível coração deu-me a Natura,
E a Fortuna cruel sempre comigo,
Me negou toda a sorte e Ventura;

Nem se quer um prazer jamais consinto,
E para terminar a minha amargura,
Me aguarda o triste, o sepulcral jazigo.”

Em decorrência de sua deficiência física, a poetisa gaúcha, após a morte de seus pais, recorre à Corte brasileira e, em 1826, consegue uma pensão anual que lhe assegurou o sustento o restante da vida. Essa relação de dependência com as pessoas que a cercava, promove, em Delfina, uma relação de afetividade que era, além de necessária à sua sobrevivência, idealizada por padrões de felicidade pautados pela permanência constante do outro nas suas atividades corriqueiras. Amigos e família ganhavam, dessa forma, uma significação para além de contatos interpessoais, passando a ser figuras indispensáveis na existência desta escritora. A exemplo de caso, podemos citar Manuel Marques de Souza, depois conde de Porto Alegre, que será citado nos seus poemas pelo anagrama Elmano, por quem Delfina alimentará uma paixão secreta.

Delfina Benigna da Cunha morre em 13 de abril de 1857, quando tinha 66 anos. Deixou três obras publicadas, a saber, *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, *Poesia oferecidas às senhoras brasileiras por sua patrícia* e *Coleção de várias poesias dedicadas à imperatriz viúva*, que foi publicada graças a um abaixo assinado contendo 130 assinaturas.

Inserida em um contexto histórico favorável à expressão subjetiva e, ainda, possuindo uma trajetória marcada pelo sofrimento, Delfina acabará observando a finitude da vida sob perspectiva eminentemente egocêntrica, em que a fugacidade imprime significados distintos dependendo de como a morte é concebida pelo lirismo delfiniano. Este irá interpretá-la a partir de dois prismas: a morte do outro e a morte de si.

No caso da morte do outro, por exemplo, não vemos ser utilizada uma construção poética que tende a cantar ou heroicizar aquele que tivera sua finitude terrena, mas sim uma manifestação de um eu-lírico, que busca, a partir desse

acontecimento, expressar a sua dor perante a fugacidade da vida. Essa relação pode ser evidenciada, sobretudo, em um dos sonetos de Delfina, feito por ocasião da morte de sua mãe. Leiamos-lo:

Hórridas sombras, copioso pranto!
Sede minha constante companhia:
Perdi materno amor, oh mágoa ímpia,
Que era dos dias meus suave encanto.

Envolta em triste, em lutuoso manto,
Melpômene baixa à terra fria,
Onde repousa a virtuosa Armia,
E ajuda-me a soltar funéreo canto.

Quem era já não sou, mortal tristeza
Enche meus dias de sombrio luto,
Deserta sinto toda a Natureza.

Minha dor, minha mágoa só escuto
E da magra saudade infausta presa
Meus ais, meu pranto à cara mãe tributo.

Conforme apresentado, o soneto expressa um lirismo carregado de sofrimento e representado por Delfina em decorrência da dor provocada pela morte de sua mãe. O uso de expressões como “Hórridas sombras”, “copioso pranto”, “oh, mágoa ímpia”, “mortal tristeza” e, principalmente, a afirmação realizada no último verso da primeira estrofe, “Que era dos dias meus suave encanto” exprimem este lamento através de uma incerteza da Autora no que concerne à continuação de sua vida a partir desse fato. Contudo, apesar da forte carga subjetiva presente neste poema, o que nos chama a atenção aqui, não é, necessariamente, a lida do eu-lírico com a perda em si, mas a forma como a dor é utilizada e representada na composição dos seus versos.

Ao iniciarmos a análise do soneto em questão, notamos, logo na primeira quadra, uma evocação poética comum, sobretudo, na estética clássica. Delfina, ao invés de recorrer às influências das musas árcades, solicitará que a dor da perda cumpra o papel de fomentador da sua produção literária. Isso pode ser observado, sobretudo, no nos dois primeiros versos do poema, em que o eu-lírico clama pelas “Hórridas sombras” e “copioso pranto”, convidando-os para servirem de companhia. A emoção ocasionada pela morte ganha, dessa forma, uma significação outra que não o mero lamento do acontecimento, mas age como fulgor poético que se apresentará ao longo dos versos seguintes.

Na segunda quadra, por sua vez, evidenciaremos, com maior clareza, o processo de evocação prenunciado na estrofe inicial do soneto. A partir da

representação de um cenário macabro, Delfina solicitará ao sentimento de dor que ele a ajude a “soltar funestos cantos”. A fim de intensificar emoção, a poetisa trará ao ambiente descrito a presença da mãe morta, considerando-a, nesse momento, como a personagem de tragédia mitológica Melpômone, uma das musas da poesia clássica. Ao transformar a figura da mãe em musa inspiradora, o eu-lírico delfiniano alimentará, assim, o sentimento de dor por ela vivido e o fortificará a ponto de utilizá-lo como estopim para a criação poética. Dessa forma o ato fúnebre figuratizado na segunda estrofe do soneto acabará sendo utilizado como mecanismo para a eclosão de uma poesia que objetiva expressar, principalmente, a subjetividade delfiniana através de um resignado discurso de desespero e lamento.

Já embevecida pela inspiração mórbida, Delfina põe-se, então, a cantar o sentimento de perda que a assola. Contudo, esse cantar, antes de idealizar a figura materna, cumpre um papel de intensificação da concepção melancólica exercido pela Autora diante de sua vida. Ao utilizar as expressões “Quem era já não sou, mortal tristeza”, “Enche meus dias o sombrio luto” e “Minha dor, minha mágoa só escuto” o eu-lírico se conscientiza de sua condição, representando uma figura de si diferenciada, na qual apenas a tristeza e a solidão se mostram como único destino possível.

Conforme podemos observar na análise desenvolvida do soneto de Delfina Benigna da Cunha, o eu-lírico delfiniano acabará apresentando um intenso discurso de resignação estoica como uma forma paliativa para conceber a perda de um ente querido. Enquanto de um lado presenciamos um desespero permeando o *labore* poético, por outro esse sentimento acabará se organizando de forma a exigir a adaptação da Autora à sua nova condicionalidade. O ato de súplica à dor retratado anteriormente comprova essa hipótese na medida em que a poetisa parece aceitar o mártir que se estabelece a partir de então.

Contudo, o que se torna interessante observar a partir da análise realizada, na verdade, é a adaptação exercida por Delfina. A figura da morte se torna comum, ainda que na métrica e ao *labore* clássico, cumprindo uma hibridação em que o aspecto temático recorrente na segunda fase do romantismo brasileiro se emaranhará ao molde greco-romano de poesia. Isso, como foi apresentado, se faz muito claro no momento em que a voz da poetisa recorre à sua dor como uma fonte de inspiração poética, bem como no momento em que a figura da mãe morta torna-se, para Delfina, a própria Melpômone.

Diante da relação estabelecida entre dor e escrita poética, podemos apontar que a morte do outro, bem como a concepção da Autora perante tal tema, implica em dois grandes fatores que se destacam nos seus poemas: o primeiro diz respeito à resignação, ainda que melancólica, perante o fato, enquanto medida de aceitação da fugacidade da vida; o segundo volta-se à utilização do sentimento de dor como propulsor de uma escrita poética. Em ambos os casos a morte do outro, antes de ser um desesperador acontecimento, ganha um significado implicado na adequação da conduta humana, seja ela na vida (através de uma revisão dos sofrimentos, condicionalidades e dor) ou na arte (revisão estética e temática).

Diferente do que se vê na relação estabelecida por Delfina Benigna da Cunha no que concerne à visão da morte do outro, as produções poéticas dessa Autora que se ocupa em cantar a morte de si apresentará uma concepção relacionada, sobretudo, ao escapismo comum nas poesias da segunda geração romântica brasileira. O morrer, nesse caso, será observado como um destino aguardado e, por vezes, até apelativamente almejado. Para exemplificarmos tal afirmação, escolhemos uma glosa que canta o amor sob uma perspectiva da sua não consumação.

De que me serve a existência,
 Vivendo em contínuo Pranto,
 Sem gozar o doce encanto
 De um puro amor por essência:
 Se com a morte na ausência,
 Tu, vida, não me convéns,
 Amor, se só te entreténs
 Em me fazer desditosa,
 Findar-me a vida penosa
Ó morte, por que não vens?

Vibra a foice assacalhada
 Descarrega o golpe fero
 Neste peito que, não quero
 A minha alma apaixonada
 Se nutre de pranto, e ais,
 Não consista qu'eu jamais
 Da vida as prisões suporte,
 Vem depressa, vem, ó morte
Findar os meus dias fatais.

Se o amor excessivo
 De dia em dia recresce;
 Se a ausência o não desvanece;
 Se com ele o pranto vivo,
 Sem encontrar lentivo
 Suspiro aos Céus mandando,
 Sempre, em não quando em quando,
 Eu maldigo o meu estado,
 Pois por lei do injusto fado
Ausente vivo penando.

Ó morte, monstro cruento,
 Seva em mim tua coragem,
 E do Letes, na passagem
 Eu esqueça o meu tormento
 Suspiros de cento em cento
 Que de meus peitos voais
 Ide ao melhor dos mortais,
 Dizei-lhe o que ele não crê
 Que intento morrer, por que
Morrendo não peno mais

Ao realizarmos a leitura do poema acima apresentado, evidenciamos que, de fato, prevalece um discurso poético marcado por um intenso desejo do eu-lírico pela da morte de si. Contudo, um ponto em questão observado ao longo da glosa, redefine toda a significação do escapismo, mostrando-nos que o desejo de fuga não age como expressão principal da lírica delfiniana: a morte, aqui, apresenta-se como o ser mitológico ceifador da existência, e não como uma condicionalidade eminentemente humana. Para comprovarmos tal ideia, recorreremos, então, a alguns elementos apresentados no texto, a saber, a interrogação feita no fim da primeira estrofe “Ó morte, por que não vens?”, no qual o vocativo permite-nos pensar em um ser em específico, bem como a representação de figuras macabras como “foice assacalhada”, “monstro cruento” e “carruagem”, figuras que compõem o arquétipo da morte. Diante desses fatores, verificamos que o discurso desenvolvido por Delfina na glosa não promoverá, necessariamente, um cantar sobre a finitude de si, mas sim uma expressão poética que tende a apresentar, à figura da morte, em uma espécie de relato e súplica acerca do descontentamento do eu lírico em viver.

Com base na afirmação expressa no parágrafo acima, e tendo em vista o discurso melancólico apresentado no texto literário em questão, iniciamos, assim, uma investigação da inconformidade delfiniana expressada no poema acima e logo percebemos que o clamor do fim como fuga se fundamenta, necessariamente, pelo conceito de ideal de felicidade amorosa não cumprido. Nos primeiros versos, o discurso poético desenvolvido pela poetisa gaúcha já nos aponta que a causa da desventura da vida se dá em decorrência da não consumação de um amor. Ao apresentar os versos “Sem gozar o doce encanto/ De um puro amor por essência” o eu-lírico indica que a causa básica da infelicidade habita na impossibilidade de gozar o sentimento amoroso em sua completa realização.

Já tendo apontado que o principal fator para o descontentamento do eu-lírico perante a vida é a impossibilidade de se viver um amor em essência, Delfina Benigna

da Cunha, ao longo das estrofes sequenciais, tenderá a um falar poético com fortes expressões subjetivas de desespero, como podemos evidenciar a partir do seguinte trecho: “Eu maldigo o meu estado/ pois por lei do injusto fado/ ausente vivo penando”. Essa carga de lamento se expressará em todo *corpus* do poema e culminará, por fim, numa súplica à morte pela finitude terrena do eu-lírico, que pode ser comprovada e justificada a partir da leitura atenta de toda a última estrofe da glosa analisada.

Tendo em vista esta relação entre lirismo e representação da morte, podemos apontar que, apesar de se utilizar da necessidade da morte de si como forma de aquisição de um sossego e fuga do sofrimento da vida, toda a construção da linguagem poética parece querer persuadir a figura da morte sobre a necessidade latente do eu-lírico em ter seus sofrimentos findados. Contudo, ao se utilizar dessa abordagem, a poetisa acabará promovendo um canto que, antes de ser uma expressão lamuriosa sobre o desejo da morte, apresenta um desejo de vida ideal pautada pela vivência amorosa. Nesse sentido, apesar do eu-lírico delfiniano se ocupar em salientar uma finitude desejada, acabará dedicando em seus versos uma expressão que valoriza o amor acima da morte, haja vista que esta última se fará necessária, apenas, pela ausência do primeiro.

Partindo do pressuposto antagônico e dual observado na glosa de Delfina Benigna da Cunha, observamos, enfim, que a concepção da morte de si apresentada nos versos do poema acima comentado se comporta a partir de um binarismo estabelecido entre vida e morte em que se torna evidente uma idealização de felicidade específica, a saber, aquela cuja experiência amorosa se realiza. O desejo de finitude expressado por versos que apontam para uma tendência ao escapismo Romântico, dessa forma, apenas realça a concepção ideológica de vida que, corrompida pelas condicionalidades do mundo, não se manifesta de maneira a contemplar as necessidades humanas da Autora.

Assim, a temática da morte, nos poemas de Delfina Benigna da Cunha, cumpre um papel significativo em suas produções poéticas. Sob uma perspectiva diferenciada, dependendo da posição assumida pela Autora diante do tema, a concepção e a lida com a questão da finitude da vida cumpre um papel importante ao *labore* artístico desta escritora, ora se apresentando como um fator agravante ao seu sofrimento (a morte do outro), ora cumprindo uma medida de escape de uma concepção de vida idealizada, porém, frustrada (a morte de si).

Sendo utilizada como uma temática constante nas poesias de Delfina e mesmo colaborando como provedor principal do canto poético, a morte, nos versos delfinianos,

cumprirá , na verdade, como provedor da expressão do egocentrismo da poetisa gaúcha no que se refere à percepção individual e particular do seu viver. No soneto feito por ocasião da morte de sua mãe, por exemplo, a Autora não se ocupa em falar sobre o ato fúnebre em si e tampouco apresenta uma visão metafísica sobre a existência transcendental do pós-vida, mas em demonstrar como o eu-lírico se vê diante de tal fato. Outrossim, a mesma lógica se estabelece na glosa. Mesmo recorrendo à personificação da morte, suplicando que esta “Descarregue o golpe fero”, o eu-lírico não destinará seus versos a salientar uma certeza de sossego adquirido a partir do escapismo, mas a expor o eminente apelo de cura advindo pelo sofrimento da vida sem amor.

A presença da morte em contraponto com o amor, assim, nos permite inferir que a poesia de Delfina Benigna da Cunha se utiliza da morte como temática, mas desenvolve um lirismo ambíguo e egocêntrico (eu posso e quero morrer, o outro não pode e nem deve) no qual se tem um predominante um cantar resignado de uma vida ideal não realizada. Este sofrimento teria seu fim a partir da consumação vitalícia do amor e a partir da presença constante do outro nos vínculos afetivos da poetisa. Mas os desígnios e infortúnios da existência não quisam que Delfina Benigna da Cunha poetizasse essa desejada experiência.

Em contraste à impossibilidade de gozo e a dependência física que, conforme observado nas análises, são fulgores de produção delfiniana, esta mesma impossibilidade de gozo será cantada nos versos de Ildefonsa Laura César com um lirismo diferenciado. Esta não buscará na morte uma expressão lírica que busca a solução para um dor latente, mas terá nos cantos de lamúrias um veículo de voz de um eu-lírico, além de descontente, inquieto politicamente, que não chora a dor de existir, mas insiste em viver e questionar seus sofrimentos.

3.2. INVEJA E LIBERDADE: O NÃO GOZO DE ILDEFONSA LAURA CÉSAR.

A produção literária de Ildelfonsa Laura César, com apenas a publicação de dois livros: *Ensaio Poéticos*, publicado em 1844 e *Lição a meus Filhos*, publicado no ano de 1843, possui tendências árcades como o pastoralismo, o bucolismo, mas se afastará da estética neoclássica na medida em que trata de temas, tais como: pessimismo e desejo de liberdade. Acerca dessa questão, Zahidé pontuará:

A poesia de Ildelfonsa, ainda que tardiamente, se filia ao Arcadismo, idealizando a vida campestre com um tom de simplicidade e afeto, privilegiando assuntos mais concretos como a “posse da pequena e alegre casa”, com terreiro gramado, com vacas a pascarem nas proximidades, as quais ordenaria todas as manhãs, transparecendo não só o bucolismo árcade, conferido à natureza, à simplicidade como base de felicidade, mas também o desejo da vida comum com o amado. (MUZART, 2000, p. 148).

Em meio a uma estética de transição, que mantém aspectos formais com o Arcadismo e uma tendência pré-romântica, Ildelfonsa Laura César, por via de poesias de particularidades Neoclássicas, inserirá uma angústia feminina que interferirá no labor poético da poetisa, provocando uma ruptura significativa no que concerne às produções vistas em então: a separação do aspecto ficcional da poesia pastoril sendo desvinculada da prática comum, em que pastor torna-se a personificação campestre de um dado autor. Para que possamos perceber tal ruptura, leiamos uma das líras da autora, selecionada por Zahidé Lupinacci Muzart.

Lira

Quanto invejo da pastora
O viver simples e bom!
Mas a mim negou o fado,
Não quis tivesse esse dom.

Aquela no verde prado
Seu rebanho vê pastar,
A natureza contempla
Que deixa seus bens gozar.

Enquanto o sol ardente
Deixa passar o calor,
Cheirosas flores enrama
Para dar ao seu amor.

Não fazem sua Fortuna
Vãs ilusões de grandeza;
Nem sofre cruéis mortejos
Seu tratar com singeleza.

Cantando à borda do rio,
Que banha alegre morada,
Seus projetos executa
Sem que seja censurada.

Isenta de austeras leis.
Pensa, ri, brinca e quer.
Ignorando rigorismos
É feliz, onde estiver.

Pelos céus abençoados
Vê seus dias, seus prazeres,
Desempenhando mimosa
Seus mais sagrados deveres.

Sua gloria em ser querida
E querer, funda somente.
Carinhosa tem carinhos,
E vive assim bem contente.

Ai de mim! A quem a sorte
De tão altos bens privou

Ditosos dias ainda
Comigo não partilhou.

A lira acima vem apresentar um lirismo marcado, sobretudo, pela inveja à vida da pastora. Em um cenário bucólico, sinestesticamente construído sob a perspectiva de um lugar onde se pode gozar a vida em sua plenitude, a autora Ildefonsa representará uma ficção⁸¹ cuja realidade parece não definir, claramente, os desejos dos pastores, mas as vontades do eu-lírico. Ao passo que verificamos a descrição do “bem-viver” da pastora, Ildefonsa representa uma liberdade que lhe é distante e negada pelo “Fado”. Em decorrência, ela retrata a felicidade de sua própria personagem, que pode gozar a vida em plenitude enquanto sua criadora cumpre a triste missão de invejar a liberdade de sua pastora. Verifiquemos com a primeira estrofe da lira:

Quanto invejo da pastora
O viver simples e bom!
Mas a mim negou o fado,
Não quis tivesse esse dom.

Conforme se faz observar, os verbos, estão conjugados em primeira pessoa do singular, fator este que implica num interesse de reflexão que apenas utiliza a felicidade da pastora como mecanismo de comparação e intensificação da melancolia marcada no lirismo do poema. Tal recorrência promove a separação entre pastora e Autora: estas não são unas, mas vivem em situações e realidades outras. Isto será evidente, sobretudo, na intrigante última estrofe da lira, conforme podemos observar abaixo:

Ai de mim! A quem a sorte
De tão altos bens privou
Ditosos dias ainda
Comigo não partilhou.

Se considerarmos que a lira é produção humana e que a pastora é, pois, uma criatura de labor poético de Ildefonsa, verificaremos que a sua representação, ainda que distante das vontades do eu-lírico, é fruto de sua genialidade. Nesse sentido, a experimentação poética, fundamentada no contraste dos bem-viveres, pode ser

⁸¹ Faz-se necessário apontar, novamente, que uma das características de produção poética do fim do século XVIII marca-se pela ficção dos poemas elaborados então. A Arcádia, como exemplo, torna-se o lugar ideal para se construir um ideal de vida distante da realidade física, experimentada na prática de escrita poética

entendida como antagonismo estrategicamente posto no poema. Ildefonsa, na medida em que representa a felicidade da pastora nas estrofes anteriores, deixar expor o contrário absoluto de sua criação, a saber, a dor do eu-lírico, desabafado na última estrofe do poema. Este desabafo, por sua vez, apresenta-se em tom de ironia, que viria comprovar a intencionalidade de Ildefonsa ao estabelecer a comparação entre pastora e eu-lírico. A expressão “Ai de mim!” parece entonar, consigo, um discurso irônico em que o eu-lírico intenta gritar por uma liberdade que só tem, apenas, no âmbito da escrita.

Criadora invejando criatura e não compartilhando de sua felicidade, como acontecia nos poemas bucólicos dos momentos áureos do Arcadismo. Ildefonsa, nesta intrigante separação, deixa de destacar o ideal da arcádia em detrimento de uma dor que parece não conseguir manter-se em silêncio perante um lugar aprazível e bom. A beleza pastoril é, pois, corrompida pela inquietude do eu-lírico em não poder gozar a liberdade de amar sem que seja vigiada e punida por seus gozos e interesse em prazeres.

Entretanto, em meio a uma liberdade tolhida (a do eu-lírico) e outra possibilitada (a da pastora), surge-nos questões acerca, sobretudo, de o porquê de Ildefonsa estabelecer esta comparação e invejar a criatura advinda de seu eu-lírico. Quando recorremos a fatores extraliterários, a saber a biografia da autora e a condição da mulher no Brasil Colônia, a resposta para o sentimento de inveja ganha significações mais consistentes.

Filha de uma ilustre família baiana, Ildefonsa Laura César nasceu no ano de 1794 e morreu em data desconhecida. Foi educada por sua irmã Angélica Rosa César, a quem dedicou seus livros, e com ela viveu até o seu casamento com o major da guarda nacional Manuel Gomes Tourinho. Enfrentou, corajosamente, o fechado sistema social de sua época, inclusive no que se refere à união matrimonial, uma vez que manteve, antes de se casar, um relacionamento com o estudante de medicina José Lino Coutinho, com quem teve sua única filha, Cora. Casou-se, oficialmente, com outro homem (Manuel Gomes Tourinho), somente após a morte de seu amado. Por causa de sua conduta dita inadequada para então, Ildefonsa Laura César foi alvo de duros preconceitos, proibida de criar sua filha. A respeito da vida da autora, Zahidé afirmará que:

Efetivamente, a vida de Ildefonsa Laura César transcorreu à margem das regras sociais. Viveu com o então estudante de medicina José Lino Coutinho, de quem teve uma filha de nome Cora. Não se conhece as causas da separação do casal, nem as razões de não se terem consorciado oficialmente. (MUZART, 2000, p. 14).

Ao afirmar que Ildefonsa vivera à margem das regras sociais, Zahidé toma como ponto de referência o contexto histórico do Brasil de então, relevando as nuances político-sociais que regiam os comportamentos dos sexos, seja ele masculino ou feminino. Ao primeiro está a tarefa de agir ativamente no mundo enquanto à segunda era incumbido uma responsabilidade de âmbito doméstico, sobretudo ao cuidado e manutenção da família nos moldes morais esperados pelo Clero e Estado. Emanuel Araújo, na discussão acerca da sexualidade feminina na colônia brasileira, afirmará que:

A todo-poderosa Igreja exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade feminina. O fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher era simples: o homem era superior, e portanto cabia a ele exercer a autoridade [...] de modo que o macho (marido, pai, irmão etc.) representava Cristo no lar. A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada (ARAÚJO, 2009, p. 46).

A misoginia marcante, conforme identificado no fragmento acima, só teria um controle menos intenso a partir da maternidade. Com a gravidez a mulher teria a redenção, passando de objeto do pecado para a santidade da procriação. Ser mãe, dessa forma, era um meio para alçar a salvação da alma. A esse respeito, afirma Araújo:

Com prazer ou sem prazer, com paixão ou sem paixão, a menina tornava-se mãe, e mãe honrada, criada na casa dos pais, casada na igreja. Na visão da sociedade misógina, a maternidade teria de ser o ápice da vida da mulher. Doravante ela se afasta de Eva e aproxima-se de Maria, mulher que pariu virgem o salvador do mundo (ARAÚJO, 2009, p. 113).

Em meio a esse cenário de controle e punição, a mulher é considerada, pois, como sujeito dual, que carregaria consigo o aspecto luciferino advindo do pecado original e de santidade, promovida pela purificação do parto. Entretanto, ainda que mãe, o feminino continuará sendo objeto de dúvidas e medos, afinal, na mentalidade de então, em seu corpo habitaria dois contrários absolutos, o bem, oferecido por Deus, e o mal, consequência do fruto proibido do pecado.

Mary Del Priori, ao analisar os tratamentos médicos oferecidos à mulher no Brasil dos séculos XVI a início do XIX, elabora um texto espantoso em que se torna

evidente, ainda mais, os tratos perante o masculino e o feminino. Segundo a historiadora, práticas de sangrias⁸² eram realizadas com intuito curativo.

O sangue, expressão física da alma, deveria ser retirado ao passo que a purificação feminina aconteceria. Entretanto, esta prática deveria ser realizada de forma cautelosa e a mulher, em estado de tratamento, era posta em quarentena tendo em vista que o mal existente em seu corpo poderia infectar, também, aqueles que estavam ao redor da moribunda. Nos dirá Mary Del Priori:

O corpo feminino era visto como um palco nebuloso e obscuro no qual Deus e o Diabo se digladiavam. Qualquer doença, qualquer mazela que atacasse a mulher, era interpretada como um indício da ira celestial contra pecados cometidos, ou então era diagnosticada como sinal demoníaco ou feitiço diabólico. Esse imaginário, que tornava o corpo um extrato do céu ou do inferno, construía um saber que orientava a medicina e supria provisoriamente as lacunas de seus conhecimentos. (PRIORI, 2009, p. 79).

Em meio a um cenário de repressão feminina e alocação social em uma subcategoria fundada na mística clerical, em que o valor e papel da mulher são conjurações divinas, torna-nos claro, pois, o motivo da inveja do “bem-viver” da pastora cantado por Ildefonsa no poema pastoril anteriormente apresentado. A escritora baiana, inserida em uma sociedade de base misógina escreve uma lira em que uma única fala canta a dor de um eu-lírico privado de viver conforme seus desejos.

Corroboramos, assim, a análise da lira, a fala inicial de Zaidé Lupinacci Muzart diante do desejo do bem-viver, possibilitado pela livre arbítrio ao eu-lírico. Entretanto, o desejo de liberdade observado em Ildefonsa não se limita à lira em questão, mas expande-se para demais produções poéticas, sobretudo àquelas que tematizam o amor impossibilitado de ser experimentado pela poetisa. Assim verificamos uma marca do lirismo presente na escritora baiana que lhe concede um diferencial, se comparado a Delfina Benigna da Cunha, por exemplo: o canto de dor observado em seus poemas não se dá pela ausência absoluta de gozos, mas pela privação do mesmo. Leiamos e reflitamos o fragmento abaixo:

⁸² O sangue feminino, segundo Priori, possuiria um elemento místico que alimentaria e fomentaria a maldade nata da mulher. Como forma de amenizar dores, doenças, na época entendidas como castigo divino a um pecado, os médicos acabavam por retirar sangue do corpo da mulher crendo que tal ação iria, ao passo diminuir o mal existente, purifica-las a ponto de não infectar, também, os homens.

Ah! Meu bem, é deleitoso
 Recordar ermos instantes
 Quem dois sensíveis amantes
 Desfrutam em pleno gozo.
 Não há prazer mais gostoso
 Que o néctar provar do amor...
 Mas se o amargo dissabor
 Em seu flagelo vem ser,
 Basta fazê-los sofrer
 De uma saudade o rigor.

Ela me tem mergulhada
 Na mais horrível tristeza!
 Da Sorte sinto a fereza;
 Vivo, mas desanimada.
 De ver-te, meu Bem, privada,
 Não faço se não chorar!
 E posso alívio encontrar?
 Não, que longe de meu Bem,
 Morta de ciúmes também
 Vem-me o peito apunhalar.

Na medida em que verificamos o presente poema, salta-nos à luz a palavra “recordar”. Como apontado na biografia de Ildefonsa Laura César, esta se apaixonara por um estudante de medicina, com quem viveu uma intensa paixão, depois proibida pela sociedade brasileira do início do século XIX. Esta experiência vivida fomenta, por sua vez, uma dor diferenciada da de Delfina, que se absteve de prazeres. Aqui “de uma saudade o rigor” faz nascer um canto de lamúria que parece buscar no tempo a vontade de fuga para uma época feliz e perdida por causa de uma “sorte” privativa de felicidade. O passado feliz, dessa maneira, torna-se um referencial de vida já experimentada em um lugar perdido, impossível de ser recuperado, mas acionado pela memória.

Elizabeth Jelin, socióloga e professora da Universidade de Buenos Aires, apesar de apontar o processo de resgate da memória enquanto re-escritura de um passado histórico, no sentido que a memória, enquanto provedora da escrita histórica, pode preencher lacunas existentes, refletirá a memória, à luz do que nos aponta Proust⁸³, apontando que “ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agente sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos” (JELIN, 2001, p. 39). Nesse sentido, a lembrança, ao passo que pode

⁸³ Ao desenvolver uma reflexão sobre a memória, “Proust percebe que somente a memória individual poderia resgatar as profundezas adormecidas, o passado remoto esquecido com o passar dos anos (ROSSETTI, 2009, p. 84).” Mas este passado, segundo o conceito proustiano, é vivido e experimentado no presente, sendo interpretado pelas condicionalidades do presente e, às vezes de forma involuntária, trazendo sensações advindas com o ato de lembrar.

colaborar para reconstrução de um tempo esquecido, é também veículo de experimentação de sentimentos que são interpretados e revistos, pelo sujeito, e ganha significação específica no hoje.

No caso de Ildefonsa, o ato de recordar a transfere para um lugar no tempo e a faz sentir os prazeres vividos neste lugar, entretanto sem tê-lo em completude. A recordação, somada à ausência, gera um lirismo saudosista, que recorre a uma época em que fora feliz, mas encontra-se impossibilitada de reviver, em intensidade semelhante, a liberdade outrora experimentada.

Mas o ato de lembrar, associado à comparação latente com um presente indesejado, estabelece uma comparação entre passado e presente no qual Ildefonsa acusa, de forma aparentemente resignada, a “Sorte” como causadora de suas dores e sofrimento. Entretanto, que “Sorte” é essa? Ildefonsa a canta acreditando que seu fado lhe foi misticamente predefinido como destino de rancores?

Sorte, entendida como Fortuna, é a Deusa romana do destino. A esta incumbe a vigília e cumprimento dos fados dos viventes. A Ildefonsa, como afirma em seus poemas, foi negado o dom de viver feliz e, como destino trágico, cabe-lhe cumprir uma sina indesejável. Na medida em que a poetisa baiana aponta que sua “Sorte” não lhe foi favorável, ela acaba por culpar seu destino como único responsável pelos infortúnios de sua vida. Entretanto, considerando a já vista ironia da Autora, parece imprudente afirmar que esta “Sorte” seja apenas reflexo da crença de uma sina a ser cumprida de forma virtuosa, como impõe os dogmas religiosos em vigor na sua época. Logo, “Sorte” pode ser considerada como uma alegoria⁸⁴ para o sistema social vigente, que impede a poetisa de experimentar o bem-viver que lhe é desejado.

Mas a sorte de Ildefonsa um dia lhe foi boa, um dia lhe rendeu gozos que deixaram saudades e vontades. A mesma sorte que fomenta um discurso de dor e lamúria é também a mesma que a fez viver momentos agradáveis, sobretudo no que se refere ao gozo do amor e a comunhão de amantes. Uma vez experimentado o prazer de se ter o amor ao lado, Ildefonsa não deixará de expressar nos seus poemas o desejo de retomar uma felicidade impedida. Entretanto, o desejo de retorno mescla-se com um discurso de resignação inconstante, que parece aceitar o fato de ser amante solitária, mas, ainda assim, desgosta de sua condição. No poema *Tantos Males Suportar* verificaremos este sentimento do eu-lírico.

⁸⁴ Discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra. (MOISES, 2004, p.14)

Tantos males suportar

Se tu de longe pudesses
Em mim teus olhos fitar,
Verias que já não posso
Tanto males suportar.

De tristeza já me sinto
O coração palpitar!
Se não chegas, ah! Duvido
Tantos males suportar.

Se a causa de meus gemidos
Tu não vens aliviar,
Desespero de poder
Tantos males suportar.

Sendo tão grande meu peito
Para extremoso te amar,
É, pequeno, para ausente,
Tantos males suportar.

Conforme se verifica, o eu-lírico de Ildefonsa Laura César desabafa uma saudade de um amor vivido em um tempo áureo. Agora, tolhida de tal benefício, esta apenas suporta o fado de existir, apontando para a dureza de se viver solitariamente. Ao fim de cada estrofe, como se observa, o lirismo afirma suportar um mal cuja vontade não condiz com o seu desejo de retornar. Mas esse desejo, por sua vez, não é realizado por falta de participação, seja por condição do amante ou da amante. O desencontro torna-se a tensão e a causa dos males insuportáveis.

Semelhante a trovas de amigo, Ildefonsa alimenta uma esperança de reencontro ao passo que afirma para si que o desejo de, um dia, ter consigo o amado distante. Este sentimento, por sua vez, mantém a lírica amorosa numa nuance que desconsidera a possibilidade de não cumprir, ainda que em pouco tempo, o gozo antes vivido. Eis, então, uma resignação que não se sustenta pela esperança de reencontro futuro, pós-morte, com o amado, ou por uma certeza de redenção no fim. Neste poema, temos a recorrência de uma das facetas das poesias de Ildefonsa que mais a destaca como transgressora dentre as demais escritoras de seu tempo: a relação que esta poetisa mantém com o corpo. No poema acima, a resignação, ainda que dolorosa, ainda que em tom de desabafo, sustenta-se pelo “se” terreno, conforme se observa nos versos:

Se tu de longe pudesses
 ...
 Se não chega, ah! Duvido
 ...
 Se a causa de meus gemidos.
 ...

O uso constante de verbos no subjuntivo implica em uma incerteza, um fato que não possui atributo já definido, mas que é passível de mudança. Esta característica, associada ao fato de o lirismo, no fim de cada estrofe, fazer afirmações, ao invés de questionamentos, parece apontar para uma dor que se sustenta pela ausência, mas que terá cura pela presença, ainda que indefinida. A certeza dos males a serem suportados, dessa forma, é também a certeza de que esses males podem abrandar-se com a chegada do bem amado. Eis pois uma esperança resignada pela incerteza corpórea do amanhã, do futuro. O que parece interessar ao eu-lírico não diz respeito, necessariamente, a uma desistência, em vida, de recuperação do gozo perdido, mas uma afirmação de dor que abre espaços para uma esperança, ainda que duvidada, de se voltar a uma era feliz.

Desejo, amor e vontade são, ao passo que retratados como uma necessidade subjetiva de Ildefonsa, veículos de manifestação de uma ideologia que se mantém com mais vigor no imediatismo e sabores proporcionados pelo corpo. Nos poemas até agora analisados, por exemplo, Ildefonsa lamenta, sempre, um gozo perdido e impossibilitado. Entretanto, a relação física de prazer representado pela poetisa baiana será expressada, de forma intrigante, se considerarmos a transgressão do poema, em sua quadra *Mas eu lhe digo que não*.

Mas eu lhe digo que não

Perdi amor no meu peito
 Com arco, aljava, e farpão:
 Pede-me agora, que o solte;
 Mas eu lhe digo, que não

Chora triste, por se ver
 Em tão estrita prisão:
 Suas súplicas redobra;
 Mas eu lhe digo, que não.

Amaldiçoa o Destino,
 Contra ele impreca, em vão:
 Juramentos afiança;
 Mas eu lhe digo, que não.

Tirano, já se não lembra
 Da sua má condição!
 Humilhado quer vencer-me;
 Mas eu lhe digo, que não.

Amofina-o é meu gosto,
 Tenho nisto galardão.
 Apiedar-me julgava!
 Mas eu lhe digo, que não.

Já de um Deus o sofrimento
 Não te move à compaixão?!
 Assim diz: livre me deixa
 Mas eu lhe digo, que não.

Ria o mundo de prazer,
 Ria de satisfação:
 Existe preso Cupido,
 Não lhe dou soltura, não.

Conforme apontado acima, Ildefonsa vivera, de forma consensual⁸⁵ com o então estudante de medicina José Lino Coutinho. Após a morte deste, Idelfonsa casa-se com o major da guarda nacional Manoel Gomes Tourinho. Entretanto “o amor de Ildefonsa foi um amor infeliz” (MUZART, 2000, p. 146). Sabe-se que o amor por José Lino Coutinho era intenso e há dúvidas, também, se ambos haveriam se casado às escondidas em virtude da pressão social perante a negação do relacionamento entre ambos, haja vista a amoralidade adquirida pelas transgressões que apresentavam⁸⁶.

Diante de uma irrealização amorosa, o poema acima, apresenta um lirismo que rejeita um novo “cupido” em detrimento de um que já “existe preso” no eu-lírico. Referência a José Lino Coutinho e Manoel Gomes Tourinho, ou não, o poema acima deixa evidente uma espécie de cortejo a uma amante que não aceita, intimidada ou teme a abordagem masculina. Nos primeiros versos, por exemplo, o eu-lírico de Ildefonsa afirma que “Perdi amor no meu peito/ Com arco, aljava e farpão” como uma espécie de afirmação que, em decorrência desse acontecimento, seu peito torna-se perfurado para sustentar uma nova paixão. O cortejo, seguido sempre de negação, será visto, sobretudo, na terceira estrofe do poema, conforme destacamos:

Amaldiçoa o Destino,
Contra ele impreca, em vão:
Juramentos afiança;
Mas eu lhe digo, que não.

Todavia, apesar de o poema cantar a negação do eu-lírico a um novo amor, o que torna o poema intrigante não é, necessariamente, a significação do amor⁸⁷ em si, mas ao empoderamento⁸⁸, registrado no discurso de Ildefonsa. Ao fim das estrofes, o eu-lírico frisa, enfaticamente, “que não”. Esta negação presente em todos os últimos versos de

⁸⁵ Segundo Mary Del Priori, no livro **Histórias íntimas**, após o período de mineração o Brasil viveu um período de grande registro de casamentos consensuais, aqueles não oficializados pela Igreja e Estado. Como medida de combate, o governo e clero iniciaram um processo de reeducação familiar e, posteriormente, na efetivação do matrimônio. Um exemplo a ser citado, apesar de não constar na obra em questão, pode ser a Escritora Bárbara Heliodora, que viveu com Alvarenga Peixoto de forma informal e, após interferência governamental, casara-se por portaria do bispo de Mariana, quando a filha do casal já estava com três anos de idade.

⁸⁶ O estudante de medicina publicou, em 1849, *Cartas sobre a Educação de Cora*, poema de cunho feminista, que abordavam a educação de sua filha e que se tornou um dos documentos que melhor representa a educação destinada à mulher brasileira da primeira metade do século XIX. “Como Domingos Borges de Barros, fora o precursor do feminismo na política, o lúcido pai de Cora foi o arauto de sua emancipação espiritual” (MUZART apud CALMON, p. 121 s/d)

⁸⁷ O poema apresenta uma ideia de amor único, incapaz de ser superado por novas possibilidades de paixão, conforme podemos observar na leitura do texto em questão.

⁸⁸ Advindo do tempo empowerment, o vocábulo empoderamento diz respeito à tomada de posse política de poderes anteriormente negados a um determinado sujeito. O sufrágio, por exemplo, pode ser considerado um ato de empoderamento registrado no Brasil, no qual as mulheres lutaram e conseguiram o direito a voto.

cada poema, por sua vez, implica num controle, ou pretensão de controle⁸⁹, do próprio corpo e dos prazeres. Apesar de manifestar sofrimento ao longo dos poemas já analisados, o lirismo desta quadra apresenta um eu-lírico que, além de sofrer, é insistente em determinar que o seu corpo é de seu domínio e quem decide a quem amar é, também, este corpo empoderado. Esta afirmação pode ser corroborada com a última estrofe, de acordo expomos com o fragmento:

Ria o mundo de prazer,
Ria de satisfação:
Existe preso Cupido,
Não lhe dou soltura, não.

Enfim nos deparamos com uma negação veemente que sugere, por sua vez, uma autonomia de si a ponto de enfrentar a visão de corpo feminino enquanto objeto de desejo masculino. Ao negar os risos de prazeres e satisfação do outro que lhe galanteia, o eu-lírico insiste na afirmação de que não se entregará a uma nova paixão, talvez por lealdade a um amor vivido ou por insistência em não ser considerada um objeto de prazer masculino, afinal o eu-lírico deixa bastante evidente a sua falta de interesse em experimentar a paixão com cortejo realizado no poema.

O ato de negar, por sua vez, ao passo que indica um eu-lírico ciente de suas vontades e relutante perante a vontade do outro, não só expressa a transgressão da escritora em afirmar o seu corpo como controlável por si mesmo, mas fere também a máxima misógina de que a mulher não deve expor prazer e sim cumprir seu papel de procriadora e objeto de satisfação sexual do homem. Ao dizer não, Ildefonsa contraria a moral heteronormativa em duas instâncias diferentes: na primeira, como apontamos, temos um eu-lírico feminino convicto de suas vontades; na segunda, por tal convicção, encontramos um lirismo que, além de dizer não ao cortejo masculino, diz não à liberdade do homem de impor regras a um corpo desconhecido e passível de uso voluptuoso da virilidade de então.

Mas sabemos que Ildefonsa não fora livre em totalidade e tampouco pode praticar, sem punições sociais, aquilo que suas vontades lhe clamavam. Eis, então, que retomamos o debate inicial acerca da ficcionalidade e realidade expressada nos escritos da poetisa em questão. Autonomia ficcional ou real, Ildefonsa expressa neste poema, sobretudo, um domínio de seu corpo. Mas afirmar que este domínio se estenda à

⁸⁹ Utilizamos esta sentença devido ao fato de Ildefonsa ter sido retaliada, em várias formas, pela sua ação transgressora, sendo, inclusive, impossibilitada de criar sua filha Cora, haja vista que a conduta da mãe poderia implicar numa má educação à criança.

vivência prática da autora pode ser uma impudência interpretativa, afinal esta se casa com outro homem e se sujeita à imposição legal de não criar sua filha. Assim, é possível que a negação veemente presente no poema acima possua um caráter mais voltado ao desabafo/ficção que à liberdade da Autora em agir de acordo com sua ideologia.

Lembre-mo-nos, então, do poema inicialmente analisado. Nele o lirismo de Ildefonsa inveja o bem viver da pastora, que possui liberdade de escolha e prazeres de acordo com o seu interesse. O ato de invejar, entretanto, sugere a falta de algo, desejo de ter algo que não lhe é possível: a liberdade de amar e gozar o amor conforme suas vontades. Acerca dessa questão, nos dirá Zahidé:

Sua poesia ficou marcada pela paixão, segundo Afonso Costa, e, talvez, Ildefonsa seja a primeira de nossas escritoras brasileiras a imprimir na sua lírica a marca do erotismo. As liras e quadras, no livro *Ensaio Poéticos*, desvendam parte desse sentimento, mostrando também a coragem dessa mulher que não hesitava em desvelar, à sociedade, uma paixão proibida! (MUZART, 2000, p. 146).

Assim chegamos à tensão básica dos poemas de Ildefonsa Laura César: uma lírica ousada que tematiza o amor carnal, contudo amando não apenas um amante inspirador, mas o desejo de ser liberta e poder gozar de sua vida, conforme lhe é conveniente, na realidade física, e não fictícia. A inveja da pastora, a sorte alegorizada, o apego a gozos corpóreos e a imposição, ainda que ficcional, de um eu-lírico dono de si e do corpo, apontam uma característica comum na escrita de Ildefonsa que a faz, por isso, transgressora em meio a uma regra social de lugares pré-definidos pelo sexo. Zahidé já nos aponta para esta questão, ao afirmar que “temas da liberdade, do amor contrariado; tudo muito dentro de uma intimidade doméstica a denunciar os secretos desejos de uma vida inserida nos padrões vigentes (MUZART, 2000, p. 149)”

Com seus cantos de dor, de amor, de lamúria, de tristeza, Ildefonsa compõem um fazer poético engenhosamente elaborado com aspecto de desabafos, comum na segunda fase neoclássica, mas que parece extrapolar tais limites na medida em que assuntos políticos imbricados nas falas e desejos de experimentação do amor tornam sua escrita transgressora, no sentido de que a poetisa baiana contraria as normas vigentes; bela, considerando que a “estética do horrível”; e, principalmente, de cunho crítico literário, exposto nos aspectos metapoéticos como verificamos na análise do primeiro poemas selecionado neste texto, no qual a separação entre pastora e lirismo induz-nos à

reflexão de que uma experiência de ordem fictícia não cumpriria o prazer exato de um eu-lírico sedento pela vida de sua criatura.

Antecedendo a Simone de Beauvoir⁹⁰, Ildefonsa utilizará, pois, em seus poemas, uma ironia, conforme já analisamos, em que o maior destaque situa-se no lugar e situação da mulher da primeira metade do século XIX. Nos poemas até agora analisados, o amor expressado pelo lirismo é, antes de ser um sentimento apregoado a desejos, também um amor pela vontade de ser livre, vontade esta que entende as causas de suas privações, bem como os seus limitadores: o aspecto misógino da mentalidade comum do Brasil de então.

AMOR IDEAL: OS MODELOS DE FUGA DE DELFINA BENIGNA DA CUNHA E ILDEFONSA LAURA CÉSAR

Ao longo das leituras realizadas neste capítulo, marcas particulares das escritas de Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Laura César tornaram-se bastante evidentes, sobretudo no que concerne à forma como os eu-líricos encaram seu sofrimento e a resolução para a dor que as assolam. Apesar de ambas se inserirem num contexto histórico, em que a mentalidade artística e popular anunciava a privatização de assuntos pessoais, ambas manifestarão seus sofrimentos por vias diferenciadas, uma buscando na morte a solução para seus desamores, outra cumprindo na poesia a missão de apresentar um eu-lírico saudosista e, por isso, desgostoso.

Em Delfina a representação da morte, conforme apontamos, sustenta uma dualidade em que o ato de morrer, ou a declaração de motivos para o fim terreno do eu-lírico delfiniano, mesmo ansiosamente esperado, comporta-se como veículo de cura emocional de um lirismo exausto com o sofrimento causado ausência do amor. O canto fúnebre, dessa forma, surge como consequência de uma idealização de vida aprazível descumprida e maculada pela condição física e emocional da poetisa gaúcha.

O aspecto mórbido registrado no lirismo delfiniano, por sua vez, fomenta o labor literário e, seja enquanto canto de lamúria à morte do outro ou persuasão discursiva para a morte de si, desenvolve uma escrita lamuriosa, que parece, além de

⁹⁰ Simone de Beauvoir, em seu livro **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**, apontará que o papel e lugar social atribuído ao sexo feminino não está ligado a uma subcategoria social inferior ao homem. Este, com a interferência ativa nos assuntos políticos e sociais, acaba por definir os lugares sociais a partir do fator biológico, o sexo de um determinado sujeito. Por via deste canal interpretativo, a mulher torna-se um segundo sexo, frágil e passível de controle.

sofrer com o fim, invejar aquele que ganha a redenção de se ver apartado dos infortúnios da vida. A Autora, ao passo que expressa a inquietude com a separação inexorável, lamenta também o fato de não poder acompanhar, *pari-passu*, a passagem para o desconhecido almejado, a saber, o lugar metafísico de descanso.

Denis de Rougemont, em **História do Amor no Ocidente**, dedica um capítulo para pensar a significação da morte no coração de um amante. Segundo este autor, o ato de morrer, ou a súplica pelo fim caracteriza-se como elemento final para os “obstáculos desejados”⁹¹. Ao morrer, o amante se desprenderia da realidade descumpridora da paixão e encontraria, no pós-vida, a união infinita, abstida de dores e privações. Acerca dessa questão o pensador argumentará que a morte de quem ama “trata-se sempre de conduzir a fatalidade interior, livremente assumida pelos amantes: é a redenção de seu destino que eles alcançam ao morrerem por amor (ROUGEMONT, 2003, P. 63).”

Iniciada com o mito de Tristão e Isolda e infiltrado na mentalidade medieval, esta lida com a morte enquanto medida de redenção, por sua vez, influenciará a concepção de amor, atribuindo-lhe uma significação associada aos obstáculos vividos pelos amantes. Tais obstáculos, em contrapartida, são suportados por causa de uma moral, de cunho religioso, que aponta a resistência carnal como virtude maior daquele que ama. Dessa forma, amor e sofrimento são associados tendo em vista o reencontro futuro e perene daquele que ama.

Assim, influenciada, provavelmente, por uma concepção de amor herança do período medieval, o desejo de morte de Delfina Benigna da Cunha, ao passo que promove um canto dual entre morte e ideal de vida feliz não cumprido, apresenta o fim como redenção, como fuga, mas uma fuga que já não necessita um fim compartilhado entre amantes, como acontecera com Tristão e Isolda, mas um escapismo de transição solitária, ainda que crente no reencontro futuro.

Diferente de Delfina, Ildefonsa Laura Cesar não vê na morte a solução para suas dores e não a clama como solução aos seus martírios. O escapismo percebido na poetisa baiana dá-se de outra forma: por via da vontade de volta ao passado. Em seus versos Ildefonsa expressa uma resistência e reclamação aos infortúnios de sua sorte através de um lirismo aparentemente carregado de vazões sentimentais, mas estrategicamente construído com fins críticos, a saber, desabafar a condição feminina e

⁹¹ Segundo Denis, os “obstáculos desejados” são os crivos sociais enfrentados, de forma consciente, por aquele que ama. O desencontro, a distância, saudade entre outros, tornam-se fatores de separação que imprime, contrariamente, no amadurecimento do sentimento amoroso. O ato de amar, segundo sua perspectiva, figura-se não na prática em si, mas nos empecilhos que promovem o distanciamento.

o infortúnio de uma “Sorte” delimitadora de lugares e ações à mulher amante. O passado, ao ser tematizado, torna-se referência de comparação entre a condição do eu-lírico ontem e hoje e, por meio dele, a escritora reivindica uma liberdade para amar e gozar a vida, tal qual sua pastora e tal qual a própria Autora, quando em junção consensual com José Lino Coutinho.

Ildefonsa, assim, se apegará à memória e nela verá um ideal de felicidade e amor, um dia vivido. A recordação, ao passo que alimenta a dor da Autora, promove, também, a sua escrita, afinal é por via do passado distante que a poetisa cantará suas dores. Contrária a Delfina, que alimentava seu labor poético com temáticas fúnebres, Ildefonsa terá seu labor fomentado pela saudade. Ambos modelos de fuga, por sua vez, prenuncia características que seriam predominantes na segunda fase do Romantismo Brasileiro, em que o escapismo, seja no tempo ou espaço, age como elemento principal para a elaboração de poesias.

Alfredo Bosi, na obra *História Concisa da Literatura Brasileira* nos dirá que:

Os nossos românticos exibem fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posição regressiva: no plano da relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio *eu* (abandonado à solidão, a sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos). [...] O *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão (BOSI, 1994, p. 93).

E verificamos, com a citação acima, uma aproximação dos escapismos comum no Romantismo. Entretanto, apesar de utilizá-lo como veículo de criação literária, a escrita feminina presente nos poemas selecionados neste capítulo apresenta aspectos de transição estética entre o Arcadismo e o Romantismo, no qual éclogas, sonetos, quadras e lira misturam temática entre pastoralismo e misticismo clássico e centralização do eu nos seus assuntos particulares, sobretudo relacionado à dor de um amor imperfeito.

Mas as poetisas, diferente do que acontece na produção poética da segunda metade do Romantismo, não se veem em absoluta tristeza e melancolia. Elas, na medida em que tematizam a morte ou a saudade, desenvolvem tais temas com vista em uma solução, uma esperança, de melhora. Delfina espera na morte a felicidade, o que implica que se a escritora fosse feliz não desejaria seu fim; Ildefonsa, por sua vez, recorre ao passado e o compara com o presente, expressa um lirismo que critica e intenta mudar sua condição de amante sofredora. Ambas lamentam um fado descumprido, mas ao

fazê-lo requerem, em tais ambivalências, a vontade de uma felicidade amorosa, de uma vida em que amantes poderiam trocar prazeres sem crivos físicos e morais.

CONCLUSÃO

Como se faz entender ao longo do trabalho aqui desenvolvido, no Brasil Colonial, a construção do estereótipo feminino trazia consigo uma imagem fundada pelos valores patriarcais de uma sociedade que se fundamenta por uma visão política e cultural eminentemente masculina: ao homem vinculavam-se assuntos que remetiam à descoberta e ao desbravamento; à mulher, destinavam-se o lugar familiar e a vida comedida. Romper com esse seccionado sistema conduzia o transgressor a um conceito de valor por si só renegador. O ideal, então, era conter-se aos preceitos religiosos e misóginos que regiam a colônia, caso contrário, a visão preconceituosa do patriarcado traria à tona, para a mulher, um processo de regressão conseqüentemente configurado em estigmas.

Particularidades vulvocêntricas, nesse cenário, são enclausuradas à vida doméstica, por causa, sobretudo, de uma ideologia que tende a ver o sexo feminino como inferior ao masculino. Como consequência o homem monitora o “segundo sexo” e o detém sob seus domínios, caso contrário, o aspecto luciferino, advindo de Eva, poderia eclodir em erros dificilmente irreparáveis à visão do patriarcado.

Entretanto, apesar de o Período Colonial do Brasil possuir um cenário desfavorável à manifestação feminina fora dos limites do lar, tivemos mulheres que romperam com a conduta social e o dogmatismo religioso/patriarcal e lançaram-se na ousadia, ainda que menosprezada, de produzir arte, poesia.

Outrossim, se faz importante apresentar, porém, que a escrita literária de autoria feminina no Brasil surge, apenas, a partir do século XVIII e que esta não tem como representante apenas as poetisas selecionadas neste trabalho. Rita Joana de Souza, Ângela do Amaral Rangel, Bárbara Heliodora, Maria Josefa Barreto, Maria Clemência e Silveira Sampaio, selecionadas na obra *Escritoras Brasileira do Século XIX*⁹², são outros exemplos a ser citados. Talvez, antes desse período, algumas outras escritoras tenham praticado o labore literário, contudo, não de forma simples e acessível; afinal, até para os homens havia uma imposição política rigorosa acerca da publicação de obras e textos, que diria então às mulheres, que historicamente têm seu papel restrito à vida doméstica.

⁹² Apesar de o título do livro organizado por Zahidé Lupinacci Muzart definir que as escritoras são do século XIX, a coletânea em questão contempla, também, mulheres que transgrediram seus papéis, no que concerne à literatura, no século XVIII.

De fato, se considerarmos a quantidade de textos produzidos por homens e compará-los com os feitos por mulheres, perceberemos que o campo torna-se mais vasto quando se opta por tomar como base escritores canônicos. Contudo, tal circunstância não implica, necessariamente, na negação e esquecimento de textos produzidos por nomes, tais como: Beatriz Francisca de Assis Brandão, Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Laura César que trazem, em sua produção escrita, fatores importantes para o entendimento da formação e da construção da identidade literária feminina, afinal estas escritoras utilizam uma temática universal, a saber o amor, contudo imbricando particularidades de um feminino rigidamente silenciado.

Beatriz Francisca de Assis Brandão não mantém uma relação específica estabelecida entre a realidade propagada no Brasil Colônia com a representatividade do amor presente nos seus textos.

A presença neoclássica, evidenciada pelo uso de figuras bucólicas e pastoris presentes nos poemas de Beatriz Francisca de Assis Brandão, sugere que a forma como o amor é representado nessa autora passa por um padrão clássico. Há, de fato, uma idealização amorosa particularizada e íntima em todos os seus sonetos, epígrafes e quadras. Este sentimento amoroso tem papel especial na expressividade literária do eu-lírico, conforme podemos observar no seguinte fragmento:

O meu Tirce de mim vive lembrado,
Saudoso, como eu, por mim suspira:
Que seleta prazer esta alma inspira
A amorosa expressão do bem amado!

Em seus versos presenciamos o amor sendo apresentado e vivido, tão somente, no campo ficcional. Esta escritora, por se inserir num movimento *Árcade*, segue os preceitos definidos pelas academias literárias de então e elabora poesias cuja pretensão é fingir, na realidade artística, um ideal de vida utópica. Entretanto, ao fazê-lo, D. Beatriz redefine a estética vigente na medida em que impõe, nos seus versos, a instabilidade racional⁹³ de um amante.

Apesar de Beatriz Francisca de Assis Brandão apontar para a desilusão romântica, seus textos terão (em estética, forma e temática) uma relação maior com o

⁹³ A instabilidade racional aqui mencionada diz respeito ao desvio estético do primado *árcade* de razão e clareza. Ao inserir uma concepção particularizada de amor, seja ele enquanto representação do Deus Romano ou do sentimento vivido pela autora, D. Beatriz romperá o primado de razão na medida em que particulariza o amor enquanto sentimento experimentado pelo lirismo, afastando-o da universalidade clássica e trazendo-o para o campo de reflexão do *eu*.

Arcadismo de segunda fase, o que também ocorrerá com Delfina Benigna da Cunha e Idefonsa Laura César, escritoras que apontam para a transição do Romantismo. No caso dessas duas últimas, entretanto, a tendência ao desespero característico do Pré-Romantismo, promoverá a escrita de textos poéticos carregados de subjetividade amorosa antagônica.

Delfina Benigna da Cunha retratará o amor pela perspectiva da ausência e da descrença. A impossibilidade de realização amorosa levará esta escritora a sugerir a morte como solução para a dor da saudade. Vemos consigo, um discurso poético cuja sustentação dá-se pela relação desfalcada entre desejo e possibilidade. Por causa de tal paradoxo, a morte figura como um alternativa desesperada de solução à problemática amorosa:

De que me serve a existência,
Vivendo em contínuo pranto,
Sem gozar o doce encanto
Do meu puro amor por essência:
.....
Ó morte, por que não vens?
.....
Findar meus dias fatais.
.....
Ausente vivo penando.
.....
Morrendo não peno mais.”

Apesar da angústia vivida no amor não realizado e a morte exibir-se como paliativo para a dor da incompletude, Delfina Cunha demonstra o desejo e necessidade que sente em amar. Declara, ela, esse sentimento com uma satisfação subjetiva, mesmo que para a sociedade de então esse sentimento seja considerado inadequado a uma mulher. Daí, então, podemos notar o valor neoclássico adquirindo uma nova faceta nessa escritora: ele passará a cantar um amor contido na ideia e cultivado no pensamento, a um amor fortificado por virtudes que serão observadas como a capacidade de suportar a impossibilidade da realização amorosa. Mary Del Priore, pensando esse ideal de amor, afirmará que “nesse código amoroso não é a diminuição do desejo, mas a tensão em que o indivíduo se reconhece na experiência de desejar. O amor serve, assim, para aperfeiçoar moralmente a personalidade do amante” (PRIORI, 2009: 63).

O desespero é constante em Delfina Benigna da Cunha e também o será em Ildefonsa Laura César. Assim como aquela, esta retratará o amor sob a forma da ausência e da impossibilidade de realização. Contudo, a presença da morte não será recorrente em seus textos. O amor tratado em Ildefonsa Laura César surgirá como consequência de duas grandes causas: primeiro, ela é tolhida do direito de cuidar de sua filha; segundo, casa-se apaixonada por outro homem. Enquanto de um lado a escritora não goza do direito/dever de criar sua filha; do outro, ela se vê vencida pela imposição social e casada com um homem por quem, possivelmente, não alimenta sentimentos amorosos. Esse cenário particular da autora dá fôlego ao pessimismo amoroso muito bem representado por versos lamuriosos, clamadores por liberdade de poder gozar o prazer da paixão.

Há, em Ildefonsa Laura César, um eu-lírico descontente por não ter ao seu lado aqueles que ama. Essa carência abre espaço para que o poema reflita certo sentimentalismo. Sobre essa questão, afirma Zahidé Lupinacci Muzart:

A poetisa revolta-se com o jugo do amado, com sua ausência [...] fazendo ressaltar um cunho quase autobiográfico em sua poesia. O que espanta, além da coragem da poetisa para, em sua lírica, afrontar a época ...
... Das poetisas contemporâneas de Ildefonsa, não há nenhuma que tenha tanta força e, sobretudo, tanto sentimento em seu canto (MUZART, 2000: 149).

O sentimentalismo e a carência de amor não realizado apresentados em suas obras expõe um lirismo insatisfeito com a circunstância da poetisa perante a prática de amar e, nessa insatisfação, reivindica seu direito de liberdade por meio de uma fala poética carregada não só de lamentos, mas de críticas que indicam as causas de tais lamentos, a saber, a inquietude de Ildefonsa perante regras que apenas a faz mais desgostosa.

Ao fazermos uma breve demonstração dos textos produzidos por autoras brasileiras do Período Colonial, podemos perceber que a temática do amor faz-se presente, em suas escrituras, de forma significativa. Desde Beatriz Brandão a Ildefonsa Laura César, há um sentimento amoroso pulsando na criação literária realizada por mulheres. Entretanto, ao passo que observamos este sentimento é representado de forma distinta em cada uma das escritoras analisadas neste trabalho, verificamos, também, uma concepção de amor como veículo de felicidade plena. Dessa forma, amar, cumpre um exercício fundamental ao existir feminino, ainda que este tipo de existência seja proibida por uma regra moral vedada perante os interesses da mulher.

Todavia, conforme apresentamos no capítulo I, o discurso amoroso é fruto de considerações masculinas. Platão, Epicuro, na Grécia Antiga e Lucrécio, Sêneca, Ovídio, Virgílio, na Roma Antiga e a Igreja, no período Medieval, são exemplos. A fala feminina perante este tema camufla-se e à mulher, por sua vez, é repassado um discurso estrategicamente elaborado para os interesses masculinos, ou de purificação para o retorno ao movimento das almas, ou pela negação absoluta do amor como medida exata do bem viver, ou como prática moral sustentado em crenças de resignação plena à espera da redenção absoluta.

Assim, conceituado e caracterizado por falas falocêntricas, os discursos sobre o amor tornam-se, pois, mais voltados à satisfação ou purificação masculina. Entretanto, apesar de ser pensado basicamente pelo homem, as definições do amor acabam por não se estagnar no interesse masculino, apenas. Enquanto discurso, o amar expande os limites das discussões falocêntricas e passam a ganhar, no seio de um vulvocentrismo tímido, um significado apreendido e modificado segundo a visão das mulheres. Inicialmente, pois, mais adequado ao masculino o discurso amoroso passa a ser internalizado pelo feminino a ponto de tornar-se elemento necessário à completa felicidade de mulheres amantes.

Diante deste processo, nos questionamos: se o amor era, inicialmente, propriedade basicamente masculina, por que as mulheres escritoras representam este sentimento sob o mesmo molde interpretativo que o masculino, contudo com significação intimamente ligada a uma necessidade física e metafísica? Como se deu essa adaptação discursiva no feminino e, sobretudo, por que o amor se faz tão importante à mulher se seu fomento inicial deu-se para satisfazer necessidades masculinas?

Harold Bloom (1991), em seu livro “A Angústia da Influência”, apesar de não destinar seus argumentos em favor da causa estética, evidencia, entre os artistas, a preocupação do efebo em “imitar” o poeta precursor, mas adaptando sua realidade por meio de leituras que, ou matam, ou desviam, ou endeusam, ou parafraseiam o seu precursor. A literatura, dessa forma, como uma realidade que inspira outras realidades literárias, elabora um processo de aprimoramento, no sentido de adaptação à época, lugar e sujeito literato. Nesse sentido, uma obra anterior implicaria na influência de uma obra posterior.

Apesar de identificar o processo como uma espécie de disputa entre poeta anterior e poeta posterior, a fala de Bloom nos aponta para um processo literário de

constante mudança de significação de um dado tema. Camões, por exemplo, ao cantar seus amores, torna-se referência, em língua portuguesa e incentivará a representação de um amor tal qual por ele reproduzido, mas modificado. Beatriz Brandão, em um de seus poemas, por exemplo, nos dirá:

Entanto Camões, Bernardes,
Que com cautela guardava,
Nas horas do meu repouso
Ansiosa Meditava.

Denis de Rougemont pontuará, corroborando a fala acerca da herança literária, que a construção da ideia de amor, na mentalidade ocidental, é consequência de lendas, mitos e Romances de Cavalaria. Estes, ao passo que cumpriam um dever cultural, executariam, em toda Idade Média, uma mudança na concepção do tema, que retira da literatura uma retórica específica e, nesta retórica, incita novas criações literárias. O amor cortês, cantado em jograis ou proclamado em público, dessa forma, deixaria, além de marcas catárticas nos ouvintes, imprimiria, paulatinamente, uma ideologia comum e vulgar sobre o sentimento amoroso.

Mary Del Priori, em seu livro *História do amor no Brasil* aponta para o mesmo processo, contudo destacando que no Brasil a interferência da realidade literária se deu por via de romances de cavalaria, muito lido nos primeiros séculos de colonização, e poesia trovadoresca, também declamada em público, seja ele nobre ou não. Aos poucos, pois, o amor reproduzido pela literatura desenvolverá uma mentalidade comum sobre o significado e importância do ato de apaixonar-se.

Diante dessa questão, pensar o discurso amoroso nas produções das escritoras estudadas nos implica em considerar que o lirismo presente nas poesias são advindos de um discurso falocêntrico, mas que fora adaptando-se ao longo do tempo por causa da idealização literária. Arte que imita a vida e vida que imita a arte: uma tautologia de difícil explicação, afinal o que se diz sobre Eros ressoa não só em comportamentos, regras, fórmulas, mas internaliza-se na subjetividade humana a tal ponto de provocar erros interpretativos, afinal, a experimentação do outro não pode ser reproduzida, em verdade, essência e tudo que se diz sobre pode, apenas, aproximar-se de um extrato poética escondido entre palavras, que usa o mundo para se expressar, mas o extrapola na medida em que a fixidez da linguagem limita a reprodução exata de um fulgor literário.

Blanchot (2011), em seu texto “O Futuro e a Questão da Arte” nos apresenta uma reflexão que se faz muito pertinente. Segundo esse teórico, ao dizermos sobre arte, a traímos. Não há como dar conceitos específicos porque tudo que se fala sobre a arte é, se não, uma parcela humana ansiosa por totalidade plena. O fulgor artístico que dá origem à obra esvai-se nas reflexões realizadas sobre a obra haja vista que esta se realiza por elementos do mundo e comum ao homem. Acerca dessa questão Blanchot diz:

A obra faz aparecer e desaparecer no objeto. A estátua glorifica o mármore, o quadro não é feito a partir da tela e com ingredientes materiais, é a presença dessa matéria que, sem ele, permaneceria escondida de nós. E o poema não é feito com ideias e nem com palavras, mas é aquilo a partir do qual as palavras tornam-se sua aparência e a profundidade elementar sobre a qual a aparência se abre e, no entanto, se fecha de novo. (BLANCHOT, 2011, p. 243)

Diante do pensamento de Blanchot, evidenciamos que a discussão intensa de mecanismos e particularidades que promovem o belo em uma arte parecem, antes de classificar, diminuir o processo poético de uma obra literária. Aquilo que uma obra diz se restringe as tentativas de classificação que, talvez, se aproxime da essencialidade, mas não a capta totalmente. A poesia se utiliza da palavra para se expressar, mas não é refém dela para existir e a sua realidade independe da linguagem, apenas a utiliza para se tornar aparente.

Presenciamos, então, algo que parece permear duas realidades cumulativas entre si: a realidade da arte em contraponto à do mundo. Antoine Compagnon chamará esta aproximação de “regime do mais ou menos”, outrora apontado neste trabalho. Logo, a produção poética, ao passo que se realiza em si própria, recorre a um referencial humano para criar sua significação. Assim, a linguagem literária dá-se em meio à nossa linguagem, utiliza-a para se apresentar, mas, nessa apresentação, apenas uma parcela de sua totalidade se ilumina. Dai a necessidade do “regime do mais ou menos” de se observar a arte sem tentar defini-la categoricamente.

Por causa do “regime do mais ou menos”, por sua vez, somos capazes de tentar responder a processos de criação literária e o seu impacto, tanto naquele que escreve quanto naquele que lê. Graças a essa medida podemos, por fim, apresentar um pensamento que parece dar conta, pelo menos em âmbitos historiográficos, de pensar a representação do amor e a adaptação do discurso amoroso à lírica feminina, como é o caso de um pensamento sistêmico e contextualizado de Tânia Navarro Swain, com sua definição histórica do que a autora chamará de “dispositivo amoroso”.

À luz dos trabalhos de Foucault, em que se tem demarcado o dispositivo de sexualidade como controle social, exercido pelo sistema, dos caprichos e desejos do corpo. Tomando este pressuposto como ponto de partida, Tânia Navarro Swain, em seu texto “Entre a vida e a morte, o sexo” apontará que a concepção de amor feminino, tal qual acontece nos limites da sexualidade, será imposto por uma educação específica destinada à mulher, no qual as falas e ensinamentos sobre o que é amor e como concebê-lo provêm de demarcações falocêntricas. O feminino, neste processo de ensinamento, internaliza o ideal de amor subjetivando-o. A historiadora pontuará:

O dispositivo amoroso se afirma nas práticas que se desdobram de forma exponencial para a construção do feminino: a educação formal, a pedagogia sexual, a disciplina dos corpos – magros e belos – a domesticação dos sentidos e dos desejos para seguir a imagem ideal DA mulher. Isto é o assujeitamento, em sua plenitude. Restam asbrechas, o formigamento do desejo de liberdade, para além da sexualidade e do sexo...

O dispositivo amoroso e a sexualidade formam a trama onde se tece e se produz o feminino – a objetivação indissociável do processo de subjetivação, a produção do sujeito de um saber e a produção do saber sobre um sujeito por meio de práticas discursivas e não discursivas diversas. As tecnologias do gênero têm assim uma dupla face, externa e interna a si mesma, que trabalha na produção do sujeito feminino em quadros de valores para os quais é e cria referência. A ação sobre si utiliza técnicas de adaptação, de recusa, de assujeitamentos aos códigos, aos limites, às normas de gênero e de sexualidade (SWAIN, s/d, p. 12)

O dispositivo amoroso, conforme fragmento acima, imprime uma particularidade ao significado de amar. Ao homem, o amor associa-se ao sexo e à mulher é cumprido uma educação em que o ato de amar tem relação voltada, sobretudo, a uma educação de ordem subjetiva de controle do corpo e do sexo. Nessa medida Tânia corrobora a ideia de o feminino é construído socialmente e, nesta construção, moldado conforme interesse misógino da sociedade. O discurso de paixão, amor, quando manifestado por mulheres, dessa forma, seria uma imposição temporal de valores que privilegiam ao masculino enquanto que ao seu oposto, a conduta de amar assemelha-se à placidez e resignação de saber sofrer e sonhar em silêncio, no âmago de uma subjetividade construída, porém empoderada.

Nos textos, aqui analisados, verificamos, entretanto, uma inquietude específica que contraria o recato feminino esperado perante o tema. O dispositivo amoroso, apesar de insuflar na alma feminina um desejo metafísico de amor, não limita os eu-líricos dos escritos femininos coloniais à espera mentecapta de um amante, como acontecia nas trovas de amigo. O amor, pelo contrário, torna-se sentimento vital e que deve ser

vivido, de forma voluntária, por duas pessoas interessadas em se deixar levar pelas nuances do eros. O significado do amor, dessa forma, deixa de ser um atributo masculino, mas torna-se necessidade feminina, necessidade esta que deve ser compartilhada por dois seres que escolheram se render às delicadezas da paixão.

Assim, entender a representação do sentimento amoroso em Beatriz Francisca de Assis Brandão, Delfina Benigna da Cunha e Ildefonsa Laura César como consequência de uma educação estrategicamente voltada ao controle, parece-nos uma medida “mais ou menos” adequada para dizer e entender o processo de significação do amor nos lirismos de cada poetisa aqui analisada. Entretanto elas rompem o recato atribuído com o dispositivo amoroso e lança-se a, assim como o homem, cantar o amor não só pelo viés da complacência, mas do desejo de liberdade para poder gozar sua vida, em instâncias físicas e sentimentais, conforme lhes faziam vitaliciamente

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Emanuel. A Arte da Sedução: Sexualidade Feminina na Colônia. DEL PRIORI, Mary (org.). **História da Mulher no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 45 - 77.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos**, 4. ed. Editora Nova Fronteira, 1986.
- BONNICI, Thomas. Teoria e Crítica Pós-Colonialista. BONNICI, Thomas (org). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas** 3. ed. Maringá: Editora UEM, 2009. p. 257 a 286.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 37. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- CARVALHO, Marcos de. A violência espelhada: jogos e artimanhas do simbólico na poesia de Beatriz Brandão e Martha Medeiros. CUNHA, Helena Parente. **Violência Simbólica e Estratégias de Dominação: produção poética de autoria feminina em dois tempos**. Rio de Janeiro: Editora da Palavra e Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. p. 264-293;
- CHARTIER, Roger. **A História ou a Leitura do Tempo**. Trad: ANTUNES, Cristina. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.
- CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisando um conceito historiográfico. **Revista de Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol 8, nº 16, 1995, p. 179 a 192.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**. São Paulo: Escritura Editora, 2002.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil: era Barroca e Era Neoclássica – 3. ed.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.
- DEL PRIORE, Mary. **História da Mulher no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009.
- DEL PRIORE, Mary, **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.
- DEL PRIORE, Mary. Magia e Medicina na Colônia: o corpo feminino. DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.
- DEL PRIORE, Mary. **Mulheres no Brasil Colônia**. São Paulo: Contexto, 2003.
- DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 01. São Paulo: Ed 34 LTDA, 1995.

DUBY, Georges. **Ano 1000 a ano 2000 na Pista de nossos Medos**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: o uso dos prazeres**. Vol 2. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984.

HATORG, François. Tempos do Mundo, História, Escrita da História. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. (Org.) **Estudos sobre a Escrita da História**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 16 a 25.

JELIN, Elizabeth. Las luchas políticas por la memoria. **Los Trabajos de la memoria**. Argentina: Siglo veintiuno de argentina editores, 2001. p. 39 a 62.

LEBRUN, Gérard. O conceito da paixão. CARDOSO, Sérgio. **Os Sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 17 a 35.

LOEENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Projeto História: trabalhos e memórias. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História**. São Paulo: PUC-SP. N 17, Novembro/98; p. 63 a 201.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: das Origens ao Romantismo**. vol 1. São Paulo: Cultrix, 2008.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras Brasileiras do Século XIX – Vol. I**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

PESSANHA, José Américo Motta, **Epicuro, Lucrecio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio: vida e o obra**. São Paulo: Editora Abril S.A. Cultural, 1973.

PLATÃO, **Fedro**. Trad. BINI, Edson. Bauru – SP: Editora Edipro, 2008. p. 31-111;

PLATÃO, **O Banquete**. Trad. BINI, Edson. Bauru – SP: Editora Edipro, 2010. p. 33-107;

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na Literatura Romântica**. Trad. MENEZES, Philadelpho. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. **A expressão do Amor nas Bucólicas de Virgílio**. Disponível em http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas09-10/01_Pulquerio.pdf Acesso em: 17 mar, 2012.

RIBEIRO, Edilene. Questões de Gênero e Feminismo em “Diálogos”, de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas. **Gênero e Literatura: Resgate, Contemporaneidade e outras perspectivas**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013. p. 11- 25;

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. **A Poesia Pastoril: as Bucólicas de Virgílio**. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do DLCV da FLFCH da Universidade de São Paulo, 2006.

- RICOEUR, Paul. Entre o Tempo Vivido e o Tempo Universal: o Tempo Histórico. **Tempo e Narrativa Tomo III**. Campinas – SP: Papyrus Editora 1997. p.179 a 215.
- RONCARI, Luiz. **Literatura Brasileira**: dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ROUGEMONT, Denis. **História do Amor no Ocidente**. 2ª ed. Trad. Paulo Bandi: São Paulo: Ediouro, 2003.
- SARLO, Beatriz. O tempo passado In: SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 09-44;
- SÊNECA. **Sobre a Vida Feliz**. Trad João Teodoro D’Olim Marote: São Paulo: Nova Alexandria, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e Impasses**: o Feminismo como Crítica da Cultura. Rio de Janeiro, Rocco: 1994.
- SWAIN, Tânia Navarro. **Entre a vida e a morte, o sexo**. Disponível em: http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-entre_a_vida_ea_morte.pdf. Acesso em: 17 dez, 2013.
- TRINGALI, Dante. **A arte poética de Horácio**. São Paulo: Editora Musa , 1993.
- VASCONCELOS, Eliane. Beatriz Francisca de Assis Brandão. MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras Brasileiras do Século XIX** – Vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- VIRGÍLIO. **Élogos**. Trad. GARCIA, Jose Velasco Y Editora Glem. Buenos Aires. S/D;
- WEINHARDT, Marilene. Ficção e História: Retomada de um Antigo Diálogo. **Revista Letras**, periódico nº 58. Curitiba – PR: Editora UFPR, Jul/Dez 2002. p. 105 a 120.
- WHITE, Hayden. Enredo e Verdade na Escrita da História. MALERBA, Jurandir. **A História da Escrita**: teoria e historia da historiografia. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 191 a 232.
- WOLF, Virginia. **Um Teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.