

# LITERATURAS OITOCENTISTAS

# FORMAS DO AMOR NA LÍRICA DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Jaime Ginzburg<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Maria

## Figuras femininas

**D**entro de uma tradição patriarcal opressora e autoritária, Álvares de Azevedo manteve com as idéias dominantes uma relação ambivalente, oscilando entre a aceitação resignada das normas sociais e a busca libertária de perspectivas capazes de apontar horizontes diferentes. Este artigo é uma adaptação de uma parte de uma tese de doutorado sobre o assunto, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1997.<sup>2</sup> Pretendemos abordar aqui, de maneira breve, através da reflexão sobre alguns textos do autor, o modo específico como podemos observar, nas representações do amor, a formulação dessa ambivalência. A idéia central é de que em Azevedo encontramos referências a diferentes perfis de mulher – tanto a mulher digna, socialmente valorizada, como a mulher vulgar, marginalizada – e a presença dessas diferentes figuras corrói, ironicamente,<sup>3</sup> o substrato idealista, comum no romantismo. As ilusões são submetidas a estranhamento e choque, sinalizando incongruências que, em um próximo estudo,

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Maria. Coordenador do GT de Teoria do Texto Poético da ANPOLL. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisador do CNPq.

<sup>2</sup> O trabalho foi orientado pela Profa. Dra. Maria do Carmo Campos e teve como título *Olhos turvos, mente errante – Elementos melancólicos em Lira dos vinte anos, de Álvares de Azevedo*.

<sup>3</sup> O conceito de *ironia* deve ser compreendido especificamente na acepção elaborada no romantismo alemão, em especial por Karl Solger, conforme exposto mais adiante.

pretendemos interpretar como marcas da experiência do autoritarismo brasileiro do período imperial.

Um poema sem título de Álvares de Azevedo, cujo primeiro verso é “Quando à noite no leito perfumado”, incluído na primeira parte da *Lira dos vinte anos*, aborda o tema do amor. Ele inicia com uma referência ao leito, que se apresenta como “perfumado” (v.1), pelo fato de nele estar deitada uma moça. Durante seu sono, no “vapor da ilusão”, ela chora (v.3-4), sem que se saiba a razão da manifestação de tristeza. Na segunda estrofe, no verso 5, o sujeito indica explicitamente o que está fazendo: “eu te contemplo”.<sup>4</sup> Como ocorre em *O infinito* de Leopardi, a atitude contemplativa resulta aqui em ressonâncias emocionais, em uma investigação dos sentimentos do próprio sujeito.<sup>5</sup>

A tristeza da moça é reforçada pelo “suspiro tépido” (v.7) em seu peito. Então, o sujeito reage beijando-a “a furto” (v.9), esperando que isso provoque impressões na amada, que ela lembre os seus “amores” (v.11). Ele tenta se comunicar com a amada enquanto ela dorme, de maneira simbólica, esperando atingi-la positivamente.

Sua intenção de contato não exige que ela acorde. Pelo contrário, no verso 13 encontramos o imperativo “dorme”, que demonstra o interesse do eu em manter a situação tal como está. O “silêncio” é agradável, trazendo “ternura” ao peito (v.13-4). Situação equivalente é encontrada em *Canção*, de Vitor Hugo.

“(…) Te estou a ver dormir  
Que sonhos se afigura  
Teu hálito exprimir?  
Contemplo então contente  
Teu corpo encantador...(…)”<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Situação similar é encontrada na *Noite na taverna*. Relata Cláudius Hermann: “(…) eu a via sempre ali, eu lhe contemplava a cada movimento gracioso do dormir: eu estremeia a cada alento que lhe tremia os seios – e tudo me parecia um sonho (...)”. AZEVEDO, 1942. v.2. p.139.

<sup>5</sup> LEOPARDI, 1985.

<sup>6</sup> HUGO, Vitor. *Canção*. In: MAGALHÃES, [s.d.]. p.150.

A quinta estrofe descreve um beijo na moça, “colhido a medo” (v.19). Ele tem como propriedades acender as veias (v.17) e iluminar os olhos (v.18). Esses dois traços se distinguem. Enquanto o primeiro consiste em uma indicação de impacto corporal, excitação física, o outro sugere encantamento, satisfação emocional. Logo depois, na sexta estrofe, o sujeito especula a respeito dos efeitos do olhar da amada. Eles

23. Talvez pudessem reviver-me n'alma

24. As santas ilusões de que eu vivia!

O verso final expõe o passado do sujeito lírico como sustentado por ilusões. Não é feita qualquer referência, no caso, a realizações amorosas, ou a um relacionamento bem-sucedido. A matéria de sua vida são as ilusões, que recebem o adjetivo “santas”. O teor do poema não é contradito pela afirmação final, na medida em que, no presente, o que se observa não é propriamente uma demonstração de envolvimento amoroso bem-sucedido, mas um ato contemplativo. O fato de a moça estar no leito não é bastante para definir com precisão a existência de um vínculo intenso, ou de um envolvimento sexual, entre os dois; falta a manifestação da moça, que poderia confirmar ou desmentir a insinuação de que esteja no leito por interesse amoroso e sexual pelo rapaz. O momento flagrado expõe, na verdade, algo de problemático e perturbador, pois a amada está triste, o que ocupa a atenção do sujeito nas duas primeiras estrofes. A essa tristeza se une a ausência de comunicação direta entre os dois, uma vez que o único meio de contato é o beijo “a furto”, dado sem consentimento prévio. Esses dois fatores são responsáveis por uma problematização da possibilidade de crer que se trate de um envolvimento amoroso bem-sucedido.

A amada escolhida pelo sujeito lírico é descrita como “Virgem do meu amor” (v.9). A palavra “virgem” indica que se trata de uma moça pura e virtuosa. A mesma função semântica é desempenhada por “anjo”, no verso 13. Seus olhos são “transparentes” (v.21), o que reitera a idéia de pureza, embora a pálpebra seja “sombria” (v.22), o que está associado à dúvida quanto ao que ela de fato sente, formulada nas duas estrofes iniciais.

Há nessa moça um traço de transcendência. Suas lágrimas recebem o adjetivo “divinas” (v.4), e o beijo nela dado é considerado “divinal” (v.17). Nos versos 15 e 16, o sujeito leva ao extremo o valor que a moça tem para ele:

15. E sinto que o porvir não vale um beijo

16. E o céu um teu suspiro de ventura!

A importância da amada supera a atribuída ao *porvir* ao *céu*. Ambos os termos portam o traço semântico da indeterminação de limite, sendo o segundo termo particularmente forte, pela acepção tradicional que associa o céu a Deus. Esses versos procuram emprestar ao sentimento amoroso uma medida de grau que aponte para o imensurável. Trata-se de uma dedicação que é interessante por ser *excessiva*, considerando as idéias de Keats.<sup>7</sup>

A intenção de caracterizar uma mulher como angelical é difundida no século XIX. O historiador Peter Gay informa que “em meados da década de 1850, William A. Alcott, o reformador educacional americano que também era médico (...) admitia que existiam algumas mulheres ‘desavergonhadas’, porém a maioria ocupava uma ‘esfera apenas ligeiramente abaixo da perfeição angelical’”.<sup>8</sup> A posição de Alcott faz parte de um debate, desenvolvido nas idéias institucionais, médicas e psicológicas do século passado, a respeito da sexualidade da mulher. Ela encontra sintonia com a formulação do Dr. William Acton, para quem uma mulher angelical não deveria “ser tratada como uma cortesã”.<sup>9</sup>

A pureza feminina, para a moral burguesa oitocentista, era considerada um mérito. Gay expõe em detalhes as idéias dominantes sobre o tema, bem como as polêmicas a respeito dos “extraordinários paradoxos que a sexualidade feminina representava para a classe média do século XIX, encabulada como era, comprometida com o

---

<sup>7</sup> Conforme as idéias de Keats expostas em ABRAMS, 1953. p.136.

<sup>8</sup> GAY, 1988. p.118.

<sup>9</sup> GAY, 1988. p.117.

decoro, ansiosa por mudanças e ao mesmo tempo angustiada por causa delas”,<sup>10</sup> “atribuindo à mulher um caráter confuso e contraditório, o homem descobriu, surpreso, que ela era a um só tempo tímida e ameaçadora, desejável e assustadora”.<sup>11</sup> Circulavam tanto defesas de que a mulher era “um animal inteiramente sexual”,<sup>12</sup> “sempre pronta para o coito”,<sup>13</sup> como as proposições de que o sexo abala a saúde da mulher, e que têm sorte as que nunca fizeram sexo.<sup>14</sup>

Peter Gay explica que, com o avanço da sociedade capitalista, as mulheres passaram, gradativamente, a participar mais do mercado de trabalho;<sup>15</sup> ao mesmo tempo, era mantida a idéia conservadora de que os talentos femininos deveriam ser empregados na vida de “esposa e mãe”, em casa. Uma mulher que demonstrasse interesses emancipatórios enfrentaria a rotineira determinação de que a mulher é “demasiadamente sublime para fazer qualquer coisa além de ficar sentada em sua total ignorância de mãos postas para que os homens possam adorá-la em seu altar”.<sup>16</sup>

Outro exemplo ilustrativo oferecido por Peter Gay é o de sir Lawrence Jones, cujas memórias remetem aos primeiros anos do século XX, período em que a virgindade feminina “era muito valorizada, e às vezes até mesmo simulada”, como demonstração de integridade.<sup>17</sup>

Inevitavelmente, os relacionamentos com moças ‘eram formais e bem-comportados, mantinha-se a distância que as convenções exigiam, e os assuntos de conversa eram restritos’. Quando sir Lawrence e seus amigos se enchiam de coragem e perguntavam algo

---

<sup>10</sup> GAY, 1988. p.120.

<sup>11</sup> GAY, 1988. p.129.

<sup>12</sup> GAY, 1988. p.113.

<sup>13</sup> GAY, 1988. p.115.

<sup>14</sup> GAY, 1988. p.118.

<sup>15</sup> GAY, 1988. p.135.

<sup>16</sup> GAY, 1988. p.140.

<sup>17</sup> GAY, 1988. p.212.

sobre o sexo, recebiam de bandeja todas as pieguices culturais dominantes, mesmo quando se dirigiam a peritos. Ele relembra um jantar de estudantes com um médico que todos conheciam bem; quando um de seus amigos perguntou ‘se as mulheres tinham prazer no ato sexual’, o médico, ‘falando na condição de médico’, disse à assembléia de rapazes presentes: ‘Posso afiançar que nove em cada dez mulheres são indiferentes ao sexo, quando não o repudiam ativamente; e a décima, que tem prazer no ato sexual, será sempre uma meretriz’<sup>18</sup>.

Nesses registros de sir Jones, dois elementos são fundamentais. O primeiro é a necessidade de distanciamento com relação às mulheres, em razão das convenções. O segundo é a indiferença feminina ao sexo, proclamada pelo médico. A referência à “meretriz”, no final da passagem, associa diretamente manifestação espontânea da sexualidade e marginalização social.

A oposição entre dois tipos de mulheres – a distante, caracterizada pela dignidade, e a meretriz, sexuada e socialmente desvalorizada – está associada a duas formas de comportamento amoroso, por parte do homem. O primeiro consistiria na reverência, e o segundo na entrega ao contato sexual. Enquanto o primeiro mantém a mulher em uma posição de respeitabilidade, e a sujeita à contemplação, o segundo atende a expectativa de satisfazer o desejo sexual.

Essa oposição remonta à tradição antiga e medieval, como mostra Philippe Ariés. No Antigo Testamento, “a mulher não se entregava com a paixão provocante da cortesã”; a “mulher perfeita” é mãe e dona de casa.<sup>19</sup> Sêneca teria defendido que “é escandaloso o amor demasiado pela sua própria mulher (...) Um homem sábio deve amar sua mulher com discernimento e não com paixão e, conseqüentemente, controlar seus desejos e não se deixar levar à copulação. Nada é mais imundo do que amar a sua mulher como uma amante...”. São Paulo teria chamado a atenção para o fato de que a mulher introduziu o pecado no mundo, sendo “salva” pela

---

<sup>18</sup> GAY, 1988. p.211.

<sup>19</sup> ARIÉS, 1985. p.154.

disposição à maternidade; para ele, as mulheres devem ser “submissas”. Os “textos eclesiásticos da Igreja” propõem a determinação de que à mulher não cabe confessar o desejo, que deve ser previsto pelo homem.<sup>20</sup>

O estudo de Howard Bloch sobre a lírica medieval contribui para a reflexão sobre o assunto. Segundo o autor, no imaginário poético da Idade Média, para uma mulher ser amada, deve ser inatingível e imaculada. O homem deseja o distanciamento, pois o contato pode macular a pureza da moça. A renúncia sexual enobrece o sentimento. Autores como Guilherme IX e Andreas Capellanus alternariam duas representações do amor: uma obscena, sexuada, e uma sublime, distanciada.<sup>21</sup>

As informações de Ariés e Bloch permitem observar uma continuidade entre as representações da Antigüidade, da Idade Média e do século XIX, no que se refere à oposição entre a mulher pura e a cortesã. Em meio a essa linha de continuidade, temos de lembrar Gregório de Matos. Alfredo Bosi observou no poeta baiano um confronto entre a lírica “idealizante”, dedicada à “mulher branca e bem-posta”, e “os versos chulos”. “De um lado”, diz o crítico, “as amadas distantes, merecedoras de ‘finezas’”, a “perda” e a “renúncia”. De outro, negras e mulatas, em representações grotescas e “exibições escatológicas de partes genitais e anais”. Bosi interpreta que há em Gregório “uma desclassificação objetiva da mulher que nunca se tomaria por esposa, situação que a cor negra potencia”.<sup>22</sup>

Uma das problemáticas centrais no romance *Lucíola*, de José de Alencar, consiste em que a personagem principal, inicialmente, se apresenta como prostituta. A relação amorosa com Paulo a afeta progressivamente. O narrador, que manifesta pudor ao expor sua estória a uma senhora, vive o dilema de construir uma representação de mulher em que pureza, generosidade, virtude se associam com

---

<sup>20</sup> ARIÉS, 1985. p.157-9.

<sup>21</sup> BLOCH, 1995. Em especial p.183, 191 e 194-6.

<sup>22</sup> BOSI, 1992. p.107-9.

sedução e prostituição. A personagem de Alencar mistura, de maneira problemática, elementos referentes aos dois estereótipos do feminino consagrados na tradição.

Em uma passagem de *Macário*, o protagonista propõe uma oposição entre dois tipos de amor, em que o primeiro está vinculado à manifestação da sexualidade, e o segundo ao sentimentalismo.

“Se chamas o amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de duas vidas que se fundem... Tenho amado muito e sempre!... Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza, que adivinha o perfume dela na brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz, e ao seu coração, que formosura há mais divina que a dela – eu nunca amei. Ainda não achei uma mulher assim.”<sup>23</sup>

De acordo com a passagem, a mulher que provoca sentimentos puros, meditação e pranto não corresponde à que se envolve sexualmente. Antonio Candido examinou as representações das mulheres na produção de Azevedo, estabelecendo uma tipologia similar às anteriores, considerando regras da sociedade brasileira do século XIX.

“(…) é preciso lembrar que a família era organizada com rigor e as convenções tinham força quase sagrada. Pressupunha-se que as mulheres ficassem longe dos homens até um casamento aprovado pelo grupo. Em consequência, elas se repartiam virtualmente em duas grandes categorias, quase duas naturezas, exacerbando a imaginação carnal dos jovens: de um lado a moça ‘de boa família’, que segundo as normas deveria ser casta, indiferente ao desejo, reservada e distante; de outro, a mulher degradada pela pobreza e a condição social desvalida, que servia para as necessidades do sexo (...)”<sup>24</sup>

Se utilizarmos esse horizonte como referência para examinar *Quando à noite no leito perfumado*, tendo em conta os preconceitos que circulam no universo descrito por Candido, chegaremos à idéia

---

<sup>23</sup> AZEVEDO, 1942. v.2. p.20.

<sup>24</sup> CANDIDO, 1994. p.10.

de que o poema está de acordo com os valores ideológicos dominantes. O sujeito lírico mantém um distanciamento com relação à mulher. Não há sinal de envolvimento sexual com ela, o que ameaçaria sua dignidade. Ao contrário, as palavras “virgem” (v.9) e “anjo” (v.13) acentuam sua idoneidade. A moça representada deve ser, nesse sentido, uma mulher que a moral burguesa consideraria séria, apropriada para o compromisso. Ela não é o que o médico de sir Lawrence Jones chamaria de uma “meretriz”, nem o que Sêneca denominaria uma “amante”. O sono da moça é a razão prática pela qual, de todo modo, ela não assume qualquer comportamento voluntário, seja de reserva ou de entrega.

Isso ainda não é suficiente para explicar o que há de divino nas lágrimas da moça e no beijo (v.4 e v.17), nem a razão de ela ser mais importante do que o porvir e o céu. Para compreender esses elementos, temos de examinar o componente sublime presente no poema.

Com base na teoria do sublime de Schiller, podemos interpretar a desmedida atribuída pelo sujeito lírico de *Quando à noite no leito perfumado* ao amor que sente como uma forma de torná-lo sublime. Os versos “E sinto que o porvir não vale um beijo/ E o céu um teu suspiro de ventura!” propõem que o beijo e o suspiro da moça superam em importância a grandiosidade do porvir e do céu. Ela se caracteriza como dotada de um encanto extraordinário, que justifica tanto o desejo como o respeito contemplativo por parte do sujeito.

O emprego de “divinas” e “divinal” firmam essa caracterização. Na medida em que a importância da mulher, para os sentimentos do eu, supera a imponderável ilimitação do porvir e do céu, ela se apresenta como portadora de traços transcendentais, isto é, traços que a colocam acima da precariedade humana. Na *Lira dos vinte anos*, encontramos uma série de poemas em que ocorre a divinização e purificação da mulher. Em *Pálida inocência*, a mulher tem “falas divinas” (v.7), “alma de criança” (v.20) e é tratada como “divina e bela” (v.28).<sup>25</sup> Em *Anima mea*, dirigido a uma moça

---

<sup>25</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.63-4.

chamada Ilná, esta é caracterizada como “doce virgem” (v.54) e “anjo de amor” (v.56). É feito um convite amoroso – “Vem, Ilná: dá-me um beijo”, que tem como intenção não o contato erótico, mas o sono: “– adormeçamos” (v.79).<sup>26</sup>

Em *Amor*; a mulher amada é chamada de “anjo” (v.17). O desejo do sujeito é formulado de maneira equivalente à de *Anima mea*: “Na tua cheirosa trança / quero sonhar e dormir!” (v.15-16). Nesse poema, o ponto mais relevante é a sujeição voluntária ao sofrimento: “Amemos! quero (...) sofrer e amar essa dor” (v.1-3).<sup>27</sup> Como acontece na *Ode à melancolia* de Keats, a dor e o prazer estão essencialmente ligados. Em *Meu anjo*,<sup>28</sup> parte de *Spleen e charutos*, a purificação da mulher é sugerida já no título. O beijo resulta em uma “luz do paraíso” (v.13). O ressentimento por não ser correspondido no interesse leva o sujeito, no entanto, a chamar seu anjo de “leviana e bela” (v.19), expressão repetida no primeiro verso de *Por que mentias?*<sup>29</sup>

Em *No mar*,<sup>30</sup> o rapaz delira, sonhando com a imagem da moça (v.38-9), que dormia no seu peito (v.29). O contato se dá entre as almas (v.14-5); o rapaz a beija, enquanto ela dorme (v. 16-8), de modo semelhante ao que ocorre em *Quando à noite no leito perfumado*. No poema *Ela*, Aureliano Lessa apresenta uma representação de um ideal feminino. Considerem-se os fragmentos abaixo.

1. Mais pura que a límpida fronte deitada
  2. Na cândida areia, mais pura que a brisa,
  3.           Que baixo murmura
  4. Nas folhas, mais pura que prece sagrada,
  5. Que a nuvem azulada que a aurora matiza,
  6.           Mais pura, mais pura!
- (...)

---

<sup>26</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.66-70.

<sup>27</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.218-9.

<sup>28</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.187-8.

<sup>29</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.217.

<sup>30</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.9-11.

7. É anjo celeste dos céus exilado,
8. É anjo encarnado que a térrea natura
9. De corpo reveste:
10. Não fosse ela um anjo celeste encarnado,
11. Que às plantas lançara-lhe uma alma! – loucura!
12. É anjo celeste!<sup>31</sup>

A repetição ostensiva da expressão “mais pura” (v.1, 2, 4 e 6) e do substantivo “anjo” (v.7, 8, 10 e 12) contribui para definir uma imagem estereotipada. Nos versos 10 e 11, o sujeito manifesta seu desejo, e expõe que haveria “loucura”, prazer descontrolado, se ela não fosse um “anjo encarnado”. O sujeito renuncia a agir, em razão da pureza da moça.

Recusa semelhante acontece em *Amor e medo*, de Casimiro de Abreu. Tentando explicar à moça por que tem uma atitude esquivada, o sujeito lírico, manifestando sua admiração, explica que, se assim não ocorresse, ele seria um “vampiro infame”, que “sorveria (...) toda a inocência” da moça (v.49-50), e a converteria em “anjo enlodado” (v.52). Nesse sentido, a esquivança e o medo do sujeito se explicam como proteção e reverência à integridade e a pureza da mulher. Esta, exposta em imagens ambíguas, tensionando preconceitos socialmente enraizados, como “Madalena pura” (v.33) e “criança louca” (v.44), permanece ao final, como no início, um objeto de interesse distante.<sup>32</sup>

O poema *Eu não te encaro, donzela*, de Franco de Sá, formula outra idéia de resistência. O sujeito afirma não encarar a moça, ter de baixar os olhos se encontrar os dela (v.13-4), porque ela pode sofrer se ele tornar público o interesse. Então ele declara:

1. Não quero, virgem, não quero,
2. Que tu padeças por mim.<sup>33</sup>

Nos dois casos, em Abreu e Sá, existe uma intenção de renunciar em nome do bem da moça. É claro que isso significa, por

---

<sup>31</sup> LESSA, Aureliano. Ela. In: BANDEIRA, 1996.

<sup>32</sup> ABREU, [s.d.]. p.80-1.

<sup>33</sup> SÁ, Franco de. Eu não te encaro, donzela. In: RAMOS, [s.d.].

outro lado, que a relação amorosa não chega a se concretizar. Permanecer em um plano abstrato garante ao sujeito amante a preservação de um estado de coisas importante. Uma expressão radical dessa idéia está em *Eu e tu*, de Hebbel.

De meu sonho tu emergiste,  
Do teu também surgir me viste.  
Logo os dois havemos de morrer,  
Se um no outro vier a se perder.<sup>34</sup>

Sintético, o fragmento propõe que os amantes se constituem no sonho um do outro, e que, se houver um envolvimento intenso e desnorteante – um no outro se perder – isso representará sua morte. A existência dos amantes, a dedicação recíproca, é garantida pelo estado de sonho, sendo a realização concreta uma ruína do ideal.

Em *Pensamentos dela*, da terceira parte da *Lira dos vinte anos*, encontramos vários elementos do repertório lexical da purificação. Aparecem ali “anjo” (v.4), “virginal” (v.6), “alma celeste” (v.15), “pura” (v.16) e “inocentes” (v.18). A divinização tem seu ponto culminante no verso 28: “Em ti respira inspiração divina”.

Para Macário, a mulher digna de amar tem de apresentar “virgindade” e “inocência”,<sup>35</sup> embora a “virgindade d’alma” possa “existir numa prostituta, e não existir numa virgem de corpo”.<sup>36</sup> Para um dos personagens da *Noite na taverna*, a mulher amada tem traços celestiais. Diante da mulher que contempla, Cláudius Hermann descreve “os olhos a fito naquela forma divina”, e diz a respeito de sua amada: “eram perfumes, porque as rosas do céu só têm perfumes; eram harmonias, porque as harpas do céu só têm harmonias; e o lábio da mulher bela é uma rosa divina, e seu coração é uma harpa do céu”.<sup>37</sup>

Tanto em Álvares de Azevedo, como em Lessa e outros autores, a formação da imagem de uma mulher pura utiliza referências que

---

<sup>34</sup> HEBBEL, Friedrich. *Eu e tu*. In: MEURER, 1995.

<sup>35</sup> AZEVEDO, 1942. v.2. p.21.

<sup>36</sup> AZEVEDO, 1942. v.2. p.23.

<sup>37</sup> AZEVEDO, 1942. v.2. p.140

remetem ao discurso religioso cristão. A garantia de integridade moral e dignidade pessoal da mulher amada estaria associada à sua adequação a um perfil virtuoso cultivado pela tradição cristã. O repertório de expressões do poema *Pensamentos dela*<sup>38</sup> está ajustado a essa concepção.

O sujeito lírico, semelhantemente ao que ocorre em *Amor e medo* e *Eu não te encaro, donzela*, renuncia deliberadamente ao contato amoroso concreto. Ele diz: “não ousa / leve turbar teu virginal repouso” (v.5-6). E condiciona a preservação da ilusão amorosa à posição tomada: “Prefiro amar-te bela no segredo! / Se foras minha tu verias cedo / morrer tua ilusão” (v.12-4). Em parte, a idéia é similar à de *Eu e tu*, de Hebbel.

A busca de uma “ilusão de mulher” (v.15) em *Desânimo*,<sup>39</sup> a nostalgia em *O lenço dela*,<sup>40</sup> e o distanciamento entre o sujeito e a amada em *Sonhando*<sup>41</sup> constituem elementos de representação que caracterizam as expectativas amorosas e seus encaminhamentos de modos de acordo com os quais é inviável a relação amorosa concreta.

Em um ponto oposto, encontramos a figura da mulher que se entrega. O poema de Rilke *A cortesã* é exemplar nessa caracterização. Nesse texto, a voz do sujeito lírico é a da própria mulher, que comenta um passeio em Veneza. O ponto principal é a imagem de que os “mancebos (...) morrem-me à boca, qual se envenenada” (v.13-4).<sup>42</sup> A experiência de contato com a mulher é como um veneno.

Analogamente ao que explica Howard Bloch a respeito da poesia medieval, também aqui se observa, entre a mulher pura e a cortesã, uma ligação básica. Em Abreu, se o rapaz tiver contato com a moça, remove sua inocência; em Rilke, se tiver contato com a

---

<sup>38</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.257-8.

<sup>39</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.244-5.

<sup>40</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.246.

<sup>41</sup> AZEVEDO, 1942. v.1. p.12-4.

<sup>42</sup> RILKE, Rainer M. A cortesã. In: MEURER, 1995. p.188-9.

prostituta, está sujeito ao envenenamento, ainda que figurado. Nos dois casos, o contato amoroso consiste em uma ameaça de corrosão de uma certa integridade. A oposição aponta para um campo de regras comum, há uma afinidade entre “condenação e idealização”.<sup>43</sup>

Álvares de Azevedo apresenta uma definição de prostituição como lodo, em *Macário*,<sup>44</sup> e descreve Cláudius Hermann, na *Noite na taverna*, como um homem que se envolve de maneira promíscua com prostitutas, e que mais adiante define que sua mocidade fora jogada no “lodo”.<sup>45</sup> O autor escreveu um poema sobre o assunto, *Oh! não maldigam*.<sup>46</sup> A preocupação do sujeito lírico é que um rapaz que “foi ao lupanar pedir um leito” (v.3) não seja mal-falado. Os beijos da prostituta, a “perdida” (v.8), são “beijos de veneno” (v.6), analogamente ao que propõe a cortesã de Rilke. O texto insiste na caracterização negativa da situação, utilizando termos como “vício” (v.6 e 14), “nodoou” (v.17), “crime” (v.12) e “leito profanado” (v.22). Associados ao sexo estão outros vícios, o “vinho” e o “jogo” (v.7).<sup>47</sup>

O assunto ganha mais interesse com os poemas *A namoradeira*, de Franklin Dória, e *A freira*, de Junqueira Freire. Neles, as representações de mulheres escapam aos estereótipos. Em Dória, uma voz feminina comenta sua própria vocação para a pluralidade de interesses amorosos. Vaidosa, onde quer que esteja, tem “um cortejo / de mancebos galhardos, gentis” (v.6-7).

Ao final, a moça antecipa que, quando envelhecer, deixará de lado esse modo de vida. Isto é, enquanto ela puder se olhar com vaidade, vai cultivar a diversão com os “mancebos”. Depois, quando

---

<sup>43</sup> BLOCH, 1995. p.199.

<sup>44</sup> AZEVEDO,1942. v.2. p.22.

<sup>45</sup> AZEVEDO,1942. v.2. p.131 e p.141.

<sup>46</sup> AZEVEDO,1942. v.1. p.283-4.

<sup>47</sup> Como explica Paulo Franchetti, “(...) o sexo, sentido sempre como violentação da pureza espiritual, como mácula, é associado à contravenção e ao crime (...) e vivido de forma extremamente culpada e dolorosa (...)” FRANCHETTI, 1994. p.207.

isso não for mais possível, diz: “Tomo as contas, beata vou ser” (v.60). O poema aborda de maneira inusitada os tipos tradicionais de representação da mulher. Enquanto merecer ser admirada, ela se entregará à sedução dos rapazes, não exigindo distanciamento; e se tornará “beata”, casta, virtuosa, quando a vaidade acabar.<sup>48</sup>

Freire, como Rilke e Dória, cria um eu lírico feminino. De acordo com o poema, a “estrela vésper” tem uma influência forte sobre as mulheres, despertando seu erotismo. A “jovem freira” (v.1), sentindo-se vulnerável e ameaçada, alerta contra o “ardor” (v.22) e a “volúpia” (v.31) motivados pela estrela.

Aqui sozinha, ninguém não sabe  
Dos meus desejos, dos males meus.  
(...)  
A estrela vésper produz nas virgens  
Estranho incêndio, vulcão fatal:  
Quer seja freira – do Cristo filha,  
Quer seja antiga pagã vestal.

O poema expõe a freira, exemplo de mulher virtuosa e pura, comprometida com a castidade, manifestando uma intimidade erótica.<sup>49</sup> Ainda que o discurso seja auto-repressor, ele pressupõe uma inadequação da mulher a qualquer dos tipos estereotipados da tradição, por sua ambivalência.

## Extremos

Jamil Haddad discute o tema das representações da mulher em Álvares de Azevedo, propondo que, em alguns casos, as virgens de Azevedo têm sensualidade, havendo uma margem de fusão entre os termos opostos. O poema *Malva-maçã*, incluído na terceira parte da *Lira dos vinte anos*, é um caso de reverência à distância associada a apreciação meticulosamente exposta do corpo feminino.

---

<sup>48</sup> DÓRIA, Franklin. A namorada. In: RAMOS, [s.d.]. p.260-1.

<sup>49</sup> FREIRE, Junqueira. A freira. In: RAMOS, [s.d.]. p.204-6.

A primeira estrofe do poema consiste em uma seqüência de exclamações referentes ao encanto que uma moça provoca. A idéia geral é de que seria ditoso quem conseguisse o prazer de ter contato físico com ela. Os pontos de exclamação nos versos pares têm função de ênfase, atribuindo intensidade a esse prazer suposto. No entanto, na segunda estrofe, o sujeito estabelece que o objeto de seu interesse não é especificamente a moça, mas a folhinha que ela carrega, a malva-maçã do título. A terceira une as idéias anteriores, através de uma manifestação de inveja da folhinha por parte do eu lírico, em razão de haver ocorrido contato corporal entre a moça e sua malva-maçã.

A quarta e a quinta estrofes consistem em uma descrição física da mulher. É nessa parte que se mostra com maior clareza o esforço contemplativo do sujeito, dedicado à percepção minuciosa da figura feminina. O olhar desliza literalmente de alto a baixo: são citados o cabelo, o olhar, os olhos, os lábios, o seio e o colo. Após esse movimento da percepção visual, na sexta estrofe, o sujeito explica como sente a possibilidade de um contato corporal. Então, lê-se: “Fôra morrer – nos teus lábios / Aspirar tu’alma pura! / Fôra ser Deus dar-te um beijo / Na divina formosura.” (v.33-36).

Nos versos citados, percebe-se, pelas imagens escolhidas, que o contato amoroso é considerado algo tão extremo em seu prazer, que joga o sujeito para além dos limites do humano. Primeiramente, tem-se a idéia de *morrer*, e depois, de *ser Deus*. Tanto morrer como ser Deus são modos de abandonar a condição humana.

A seguir, o sujeito declara abdicar do contato amoroso, preferindo apenas ter a malva-maçã que a moça carrega. Ele realiza uma renúncia voluntária e consciente. Não se trata de ter sido rejeitado, de julgar que não tem chances de ser aceito, ou de a mulher estar impedida, por qualquer razão, de se comunicar com ele. Simples e espontaneamente, o sujeito abre mão de propor um relacionamento. Quanto à folhinha, ele declara que pretende usá-la para poder sentir o perfume da moça (v.45-6), apertá-la no peito (v.55), beijá-la ternamente (v.56), dormir com ela nos lábios (v.57), e beijá-la sonhando com a moça (v.59).

A situação parece, em princípio, destituída de bom senso. Se não há qualquer impeditivo para a declaração de amor e para a eventual aceitação por parte da moça, não haveria razão lógica para o sujeito deixar de lado a possibilidade de envolvimento. No entanto, o que ele pede não é o contato físico, “não é tanto” (v. 37-8).

Beijar a moça e ter contato físico com ela se apresenta como “tanto”, isto é, como algo marcado por uma grande importância em termos emocionais. Daí as imagens fundamentais “morrer” (v.33) e “ser Deus” (v.35), apresentadas quando se formula a hipótese de contato físico. Tocar a moça significa ir além dos limites habituais da condição humana.

Se considerarmos as formulações de Schiller, é um amor sublime, em que é projetada sobre a mulher uma grandiosidade imponderável, que coloca a possibilidade de contato com ela fora dos parâmetros rotineiros da existência, como se pudesse ser superada a nossa condição humana precária.

Cabe considerar um trecho de Vitor Hugo.

Se eu fora Deus, senhora, se eu tivera  
Anjos, demônios, a meus pés curvados,  
O caos profundo, os mundos constelados,  
Os mares com seus bravos escarcéus,  
A terra, o ar, a eternidade, os céus,  
Se eu fora Deus, senhora, isto valera  
Um só dos beijos teus.<sup>50</sup>

Neste fragmento de *A uma mulher*, encontramos proporções sentimentais grandiosas, equivalentes em desmedida às de *Malva-maçã* – um beijo da mulher equivale a ser Deus.

Sendo uma representação de um amor intenso e sublime, esse poema é na verdade uma representação da *renúncia* a um amor intenso e sublime. Os versos 37 e 38 indicam que a declaração de amor elaborada nas estrofes iniciais não pretende persuadir a moça ao envolvimento amoroso.

---

<sup>50</sup> HUGO, Vitor. A uma mulher. In: MAGALHÃES, [s.d.].

As ações que o sujeito pretende realizar com a folhinha – dormir com ela, beijar, cheirar, apertar – são metonímicas. A malva-maçã serve como substituição figurada da moça, e o sujeito realiza com a primeira o que poderia eventualmente tentar com a segunda.

Em *Quando à noite no leito perfumado*, a mulher estava dormindo, e por isso não havia conversa entre ela e o sujeito. A sua descrição, como já se mencionou, atribui a ela uma caracterização de pura e virtuosa. No caso de *Malva-maçã*, a mulher também é chamada de “virgem” (v.43) e “donzela” (v.48), e a hipótese de envolvimento é considerada uma “angélica ventura” (v.32). Influi aqui, também, portanto, o fato de que, no século XIX, e de modo geral na tradição ocidental, é preciso ter reserva com relação à mulher pura. Se ela é “virgem” e “donzela”, não se deve exigir contato físico, pois isso faria dela uma “meretriz”.

Porém, em *Malva-maçã*, o problema vai mais longe. O texto acentua muito a condição corpórea da mulher. A primeira, a quarta e a quinta estrofes constituem uma imagem concreta e sensual da figura feminina. As reações do sujeito lírico indicam, ainda que de modo difuso, excitação sexual: as expressões “me inebria” (v. 19), “enlanguesce-me de gozo” (v.26) e “trêmulo delíquio” (v.29) mostram alterações no estado de ânimo e no comportamento do corpo do sujeito. A idéia de reserva, mesmo que possa ser aplicada ao caso, não dá conta dessa rede semântica que torna erótico o olhar do sujeito. A contemplação não ocorre apenas por reverência, mas sobretudo por interesses eróticos.

A principal razão da resistência ao envolvimento talvez esteja expressa simbolicamente nas imagens de “morrer” (v.33) e “ser Deus” (v.35). São imagens que propõem que a intensidade do contato entre o sujeito e a moça seria tal que iria extrapolar os limites do humano. A renúncia ao contato amoroso é então renúncia a essa intensidade, com uma opção por uma medida de prazer aceitável para esses limites.

Ao manifestar o desejo pela folhinha, o sujeito explicita sua disposição para o sexo, que descaracteriza seu comportamento

como modelo de respeito à mulher burguesa. No entanto, o fato de estar disposto não significa que o envolvimento sexual seja a melhor alternativa para suas expectativas afetivas.

Tanto em *Quando à noite no leito perfumado* como em *Malva-maçã*, observamos a presença de dois elementos. O primeiro consiste na idealização da mulher, e o segundo no fato de que, entre ela e o sujeito lírico, não se concretiza uma relação amorosa bem-sucedida. No primeiro poema, embora a moça importe mais do que o porvir e o céu, o eu não pode fazer mais do que beijá-la “a furto” (v.9); no segundo, apesar de que um beijo na moça represente um extremo – “ser Deus” (v.35), o sujeito quer beijar apenas a malva-maçã (v.56).

No entanto, contemplar as mulheres não é, naturalmente, como admirar Deus ou a eternidade. Trata-se da observação de seres concretos. São moças capazes de despertar um fascínio extremo, mas não está em suas almas a razão principal desse fascínio. A concretude física, evidenciada nas referências a partes do corpo em ambos os poemas (em especial, na quarta e quinta estrofes de *Malva-maçã*), é uma das motivações de interesse dos sujeitos líricos. Porém, em nenhum dos casos, ocorre um envolvimento sexual. A contemplação dos corpos não conduz a um relacionamento com eles.

Considerando que, no final de *Quando à noite no leito perfumado*, o sujeito manifesta estar consciente da importância que atribui às ilusões (v.24), e que o pedido da folhinha, em *Malva-maçã*, funciona como mecanismo de substituição do contato com a moça, entende-se que o resultado da reverência ao componente transcendental das moças é a preservação do distanciamento. A motivação corpórea do interesse é moralmente contraditória, com relação à reverência. Essa contradição constitui um efeito irônico. O emprego da palavra “ilusões” em *Quando à noite...*, que distingue o que é desejável e o que é viável para o sujeito, e a renúncia voluntária em *Malva-maçã*, diminuindo as expectativas do desejo, para aquém dos extremos, representam, de modos diferentes, o contato com a realidade precária, e não com a transcendência feminina.

Examinada em seu conjunto, a lírica amorosa incluída na *Lira dos vinte anos* se caracteriza por um movimento que remete ao conceito romântico de ironia. De modo geral, os poemas expõem as mulheres amadas, alvos do interesse dos sujeitos líricos, como dotadas de traços elevados, puros, divinizados, merecendo reverência. Quando isso não acontece, no caso de *Oh! não maldigam*, a abordagem negativa da figura, por simetria, confirma o princípio geral. No entanto, as relações amorosas não chegam a se realizar concretamente, por diferentes justificativas e pretextos, mas segundo um princípio constante: o distanciamento está associado à integridade das mulheres; a aproximação é ameaçadora.

Se seguirmos o esquema proposto por Karl Solger,<sup>51</sup> as abordagens idealizantes da mulher correspondem ao elemento de “entusiasmo”, em que a obra de arte permite o reconhecimento de uma expressão do Absoluto. É possível afirmar isso, se entendermos que este se expresse não apenas na forma de Deus, mas por meio de traços, sinais, indicações de sua presença, levando em conta o teor do poema *Panteísmo*, anteriormente comentado. As renúncias por parte dos sujeitos líricos, as manifestações de ansiedade, as expectativas não realizáveis e os devaneios desnorteantes demonstram a consciência dos sujeitos de que o Absoluto não pode ser plenamente e continuamente vivido, ou de que, se isso ocorresse, incorreria na mácula da pureza e na ruína do ideal.

Na medida em que a lírica amorosa de Azevedo é constituída com base nos princípios do distanciamento, da ausência e da tristeza, sua proposta estética é, por definição, melancólica. O que prevalece constantemente é a auto-absorção do sujeito, que reflete sobre si mesmo, a partir das experiências de falta de comunicação ou de contato físico, e se entrega ao sonho, à ilusão, ao devaneio.

---

<sup>51</sup> SOLGER. On irony.

## Referências Bibliográficas

- ABRAMS, M.H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. New York: Oxford, 1953.
- ABREU, Casimiro de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- ALENCAR, José de. Lucíola. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v.1.
- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ARIÉS, Philippe. O amor no casamento. In: & BEJIN, André (Orgs.), *Sexualidades ocidentais*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. 2v.
- BANDEIRA, Manuel (Org.). *Antologia dos poetas brasileiros: fase romântica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- BLOCH, R. Howard. A lírica do amor e o paradoxo da perfeição. In: *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Apresentação. In: AZEVEDO, Álvares de. *Os melhores poemas*. São Paulo: Global, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v.2.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia completa, poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- FRANCHETTI, Paulo. A poesia romântica. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994. v.2.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GUIMARÃES, Fernando (Org.). *Poesia romântica inglesa*. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

- HADDAD, Jamil Amansur. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo: CEC, 1960.
- HUGO, Vitor. A uma mulher. In: MAGALHÃES JR., R. (Org.). *O livro de ouro da poesia da França*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- LEOPARDI. O infinito. In: FAUSTINO, Mário. *Poesia completa, poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- MAGALHÃES Jr., R., org. *O livro de ouro da poesia da França*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- MEURER, Flávio, org. *Amor, paixão e ironia: poesia do romantismo alemão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva, org. *Poesia romântica: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].
- SCHILLER, Friedrich. Acerca do sublime. In: *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.
- SOLGER, Karl. On irony. In: WHEELER, Kathleen (Org.). *German aesthetics and literary criticism: the romantic ironists and Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

## Resumo

Este trabalho examina representações do amor em poemas de Álvares de Azevedo. A intenção é observar as formas de representação da mulher, marcadas por diferentes níveis de aceitação social. Considerando os preconceitos tradicionais brasileiros, procuramos interpretar o tratamento dado essa representação em termos de uma posição ambivalente quanto ao idealismo dominante no período.

## Abstract

This article examines images of love in Álvares de Azevedo's poems. We try to understand the women figures, with their different social levels. Considering Brazilian traditional prejudices, we try to evaluate this representation, as an ambivalent position, beyond romantic idealism.