



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI
CAMPUS POETA TORQUATO NETO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

LAÉRCIO SOARES DA COSTA DE SOUSA

**NA VOLÚPIA DA LUZ: UMA LEITURA ACERCA DO EROTISMO EM *PANDORA*
DE DA COSTA E SILVA**

TERESINA
2023

LAÉRCIO SOARES DA COSTA DE SOUSA

**NA VOLÚPIA DA LUZ: UMA LEITURA ACERCA DO EROTISMO EM *PANDORA*
DE DA COSTA E SILVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres.

TERESINA
2023

S725v Sousa, Laércio Soares da Costa de.
Na volúpia da luz: uma leitura acerca do erotismo em *Pandora* de Da
Costa e Silva / Laércio Soares da Costa de Sousa. - 2023.
94 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI,
Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, Mestrado Acadêmico em
Letras, *Campus* Poeta Torquato Neto, Teresina - PI, 2023.
“Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.”
“Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.”
“Orientador: Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres.”

1. Erotismo. 2. Pandora. 3. Da Costa e Silva. 4. Literatura erótica.
I. Título.

CDD: 469.8



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

NA VOLÚPIA DA LUZ: UMA LEITURA ACERCA DO EROTISMO EM PANDORA DE DA
COSTA E SILVA
LAÉRCIO SOARES DA COSTA DE SOUSA

Esta dissertação foi defendida às 15:00h, do dia 30 de Março de 2023, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Professor Dr. José Wanderson Lima Torres – UESPI
Orientador

Professora Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva – UESPI
Membro interno

Professor Dr. Douglas Rodrigues de Sousa – UEMA
Membro externo

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – UESPI

Visto da Coordenação:

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Aos meu avô Lourenço Belo (*in memoriam*),
pelos valiosos ensinamentos e pelas palavras
de sabedoria transmitidos a mim durante
minha infância.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por ter me concedido a graça de continuar os estudos e finalizar esta dissertação;

Ao meu orientador, professor Dr. José Wanderson Lima Torres, pela sapiência e conhecimento compartilhados comigo ao longo desses dois anos. Sem dúvidas, suas contribuições foram fundamentais para o êxito deste trabalho;

Ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, por ter possibilitado mais esse momento de aprendizado;

À minha esposa, Silvanir Lima de Sousa da Costa – pelo incentivo e compreensão – e ao nosso bebê que nos encheu de alegria, assim que soubemos de sua chegada;

Aos meus pais, Maria Raimunda Soares Costa e Antonio Luiz Moreira da Costa, minhas fontes de amor e de inspiração. A vocês minha gratidão eterna por sempre acreditarem em mim;

Aos meus colegas de mestrado, Daniel Judvan, Wagner José e Lennon Marques, pela troca recíproca de conselhos e a valiosíssima demonstração de carinho e de amizade.

Se o fim da obra de arte é o conhecimento mais completo do homem, da natureza humana, não se pode omitir o lado erótico, muitas vezes absorvente e determinante de todo o comportamento do indivíduo. (COUTINHO, 1978, p. 15-16).

RESUMO

Neste trabalho, analisou-se o erotismo em *Pandora*, obra do poeta Da Costa e Silva, a fim de compreender as múltiplas dimensões do erótico, concedendo especial atenção à maneira como a mulher figura na lírica desse poeta piauiense. A relação entre literatura e erotismo possibilitou-nos a investigação não só do texto erótico enquanto estilo e modo de fazer literatura, mas também do contexto sociocultural, o qual acreditamos ser fundamental para a compreensão da experiência erótica, havendo a necessidade de um estudo interdisciplinar entre a literatura e outras áreas do conhecimento, como filosofia, história e sociologia. Assim, para subsidiar nossas análises, inicialmente o objetivo foi discutir a natureza do erotismo com base nos principais teóricos do assunto; logo em seguida, estudar as manifestações erótico-amorosas presentes na poesia dos movimentos literários do século XIX e início do século XX, estabelecendo relações com os valores e ideais da época, além de averiguar como a mulher figura em relação ao erotismo presente em cada movimento literário desse período, para finalmente oferecer uma análise acerca do texto erótico dacostiano. Desse modo, com a finalidade de alcançar esses objetivos, adotamos uma metodologia descritivo-analítica cuja abordagem, essencialmente qualitativa, assume um procedimento bibliográfico fundamentado na visão de Georges Bataille (1987); Octavio Paz (1994, 1982); Affonso R. Sant'Anna (1993); Durigan (1985), Lúcia Castelo Branco (1985, 2004), entre outros. Diante do que foi estudado, verificamos que a poesia erótica em *Pandora* apresenta um eu lírico insubordinado, cuja ferocidade do desejo erótico é percebida por meio da descrição de figuras mitológicas representativas da virilidade e do poder falocêntrico, como Pã, faunos e sátiros, perseguidores e devoradores das sensuais ninfas, que, por sua vez, dramatizam o modo como a mulher aparece na poesia erótica dacostiana, sendo elas portanto o alvo do desejo erótico masculino. Além dessas mulheres-ninfas, aparecem polissemicamente, em uma mesma mulher, as características de Vênus/Afrodite, sereias, esfinges e virgens-marias, apontando para um aspecto que reflete o desejo e a interdição tão presente na sociedade finissecular, e em especial na poesia parnasiana. Diante dessa mulher polissêmica, o eu lírico manifesta ambigualmente volúpia e castidade, assim como desejo e medo.

Palavras-chave: Erotismo. *Pandora*. Da Costa e Silva. Literatura erótica.

ABSTRACT:

This research analyzes eroticism in Pandora by Da Costa e Silva, in order to understand the multiple dimensions of the erotic with the focus on woman figures in the lyrics of this poet from Piauí. The relationship between literature and eroticism allows us to investigate not only the erotic text as a style and way of making literature, but also the sociocultural context which we believe to be fundamental for understanding the erotic experience. Thus, it is requiring an interdisciplinary study between literature, eroticism and other areas of knowledge, such as philosophy, history and sociology. Initially, the research goal is to discuss the nature of eroticism based on the main theorists of the subject. After that, we aimed to study the erotic-loving manifestations present in the poetry of the literary movements of the 19th and early 20th centuries. Then, we established relationships with the values and ideals of the time, in addition to finding out how women figure in relation to the eroticism present in each literary movement of that period to finally offer an analysis about Da Costa e Silva text. This is a bibliographic descriptive-analytical research with a qualitative approach based on the vision of Georges Bataille (1987); Octavio Paz (1994, 1982); Affonso R. Sant'Anna (1993); Jesus Antonio Durigan (1985), Lúcia Castelo Branco (1985, 2004), among others. Thus, research shows us that erotic poetry in Pandora presents an insubordinate lyrical self whose ferocity of erotic desire is perceived through the description of mythological figures representing virility and phallogocentric power, such as Pan, fauns and satyrs, persecutors and devourers of sensual nymphs, who dramatize the way women appear in Da Costa e Silva's erotic poetry and they are therefore the target of male erotic desire. In addition to these women-nymphs, the characteristics of Venus/Aphrodite, mermaids, sphinxes and virgin Marys appear polysetically, in the same woman, thus pointing to an aspect that reflects the desire and interdiction present in end-of-century society, and especially in Parnassian poetry. Beacuse of this polysemic woman, the lyrical self ambiguously manifests voluptuousness and chastity, as well as desire and fear.

Key-words: Eroticism. Pandora. Da Costa e Silva. Erotic Literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 Estrutura da dissertação	11
1.2 Um olhar da crítica literária acerca da produção poética de Da Costa e Silva	12
2 EROS TRANSGRESSOR: PERSPECTIVAS SOBRE A NATUREZA DO EROTISMO	23
2.1 O pensamento batailliano sobre o erotismo	26
2.2 O pensamento de Octavio Paz sobre o amor e o erotismo	30
3 ROUPAGENS DE EROS NA POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	36
3.1 A escrita do prazer: texto erótico e seus desdobramentos	38
3.2 A poesia erótica romântica	42
3.3 A poesia erótica parnasiana	49
3.4 A poesia erótica simbolista	52
4 AS MÚLTIPLAS FACETAS DO ERÓTICO EM <i>PANDORA</i>	60
4.1 Eros devorador	61
4.1.1 Perseguição amorosa	61
4.1.2 Nudez	67
4.1.3 Consumação do desejo	74
4.2 A polissêmica imagem da mulher no desejo erótico	78
4.2.1 Desejo e castidade	79
4.2.2 Desejo e medo	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

O erotismo é um tema constante na literatura e por meio dele é possível refletir caminhos do desejo inerente aos seres humanos, discutir assuntos relacionados a interditos impostos à sexualidade, apreciar criações do texto erótico por meio da linguagem poética, a qual é metonimicamente expressiva e subversiva, bem como analisar as ideias presentes no contexto de produção da obra literária.

Apesar de que muitos textos eróticos tenham sido silenciados e considerados indecentes, por serem rotulados como imorais e conseqüentemente ferirem os princípios morais e religiosos em determinado período e em dada cultura, ainda sobreviveram e em outros momentos passaram a ser lidos naturalmente como obras de grande valor artístico-cultural, fazendo até mesmo parte das consagradas obras da literatura universal.

A literatura erótica, por se tratar de um fenômeno ligado diretamente à experiência humana e à sua relação indissociável com a dinâmica sociocultural, tem despertado o interesse de vários pesquisadores e críticos literários. Nessa esteira existem trabalhos que se propuseram a percorrer os caminhos do desejo e a oferecer um panorama geral desse tipo de literatura, como fez Alexandrian (1993) em sua *História da literatura erótica*; outros, de forma mais estreita, investigaram o que é um texto erótico e como ocorre os seus desdobramentos na literatura de um país, como realizado por Jesus Antonio Durigan (1985) em *Literatura e erotismo*; outros buscaram compreender o erótico na literatura apenas em um determinado período, como feito por Lúcia Castelo Branco (1985) em *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês*; outros ainda estudaram apenas um aspecto do erotismo por meio de um gênero específico, como analisou Affonso Romano de Sant'Anna (1993) acerca de *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição através da poesia*. Porém, a relação entre erotismo e literatura não se esgota, e a investigação crítica literária deve acompanhar todos os movimentos resultantes dessa relação. Tendo isso como premissa, neste trabalho dá-se continuação ao mesmo objeto de estudo que fora desenvolvido na graduação, em que foi analisado o erotismo na poesia de Elisa Lucinda, cujo título foi *Entre amores e rupturas: liberdade erótica feminina nos versos elisianos* (2020). Assim, com interesse de prosseguir na investigação dos múltiplos traços do erótico na literatura, foi escolhida a produção poética do conceituado escritor piauiense Antonio Francisco Da Costa e Silva.

É perceptível que há nos versos da poesia dacostiana uma linguagem cheia de metáforas, a qual expressa uma das mais singulares experiências humanas, a erótica. Por meio de tal

linguagem pode-se compreender a relação intrínseca entre poesia e erotismo, pois o erotismo é “poética corporal”; e a poesia, “erótica verbal”, como definiu Octavio Paz (1994, p. 12).

Diante disso, o presente estudo aborda a temática do erotismo na obra do poeta Antonio Francisco Da Costa e Silva, mais conhecido no campo literário como Da Costa e Silva. Esse poeta, nascido em Amarante-Pi, possui uma expressiva obra poética situada no contexto das escolas literárias do Parnasianismo, do Simbolismo e do Modernismo. O *corpus* de estudo é seu livro intitulado *Pandora*, que faz parte do livro que reúne toda sua poesia, cujo título é “Poesias Completas” (2000), reunida por seu filho Alberto Da Costa e Silva. A poesia contida nessa coletânea — mais precisamente o livro *Pandora* — é amplamente atravessada pelo erotismo, tema que ainda não foi abordado em se tratando da poesia de Da Costa e Silva. Portanto, é imprescindível verificar o que a escrita erótica dacostiana contempla no que diz respeito à relação entre erotismo e literatura.

Considerando isso, a presente proposta tem por objetivo oferecer possibilidades de leituras críticoanalíticas quanto às implicações ocasionadas pela temática erótica na obra dacostiana, a fim de que o trabalho desenvolvido sobre esta temática tenha muito a contribuir academicamente com os estudos literários.

Além disso, a necessidade de estudar o erotismo na produção poética de Da Costa e Silva justifica-se devido ao fato de que a maioria dos estudos que envolvem a obra desse simbólico poeta amarantino é feita analisando, quase exclusivamente, aspectos sonoro-musicais, memorialísticos ou telúricos. Com isso, é importante oferecer um estudo acerca da poesia erótica em Da Costa e Silva, pois as dimensões do erotismo em sua obra permitem visualizar outro aspecto da riqueza literária do poeta piauiense, os quais estão ligados aos recursos utilizados para a descrição do erótico.

Somando-se a isso, o estudo contribuirá para ampliar o horizonte da crítica literária acerca da literatura piauiense e, em especial, acerca da diversidade temática que possui a obra dacostiana. Esse é um dos nossos objetivos, além de ser uma das metas do atual Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UESPI, que busca incentivar pesquisas no âmbito da literatura piauiense.

Por suas obras estarem predominantemente situadas no contexto das escolas literárias do Parnasianismo e do Simbolismo, poucos estudos têm se debruçado sobre a produção poética de Da Costa e Silva e de obras de poetas pertencentes a tais períodos literários, visto que as críticas do modernismo, principalmente na figura de Mário de Andrade, têm, de certa forma, menosprezado grandes nomes da poesia brasileira produzida no final do século XIX e início do século XX, o que conseqüentemente influenciou acerca do conhecimento da literatura praticada

nesses diferentes estilos.

Apesar disso, é válido ressaltar quanto à poesia desse período, principalmente a do Parnasianismo, o caso de serem encontrados alguns textos de pós-graduação e capítulos de livros que analisam a temática erótica nas obras de vários poetas parnasianos. Destacamos, por exemplo, a tese de Emmanuel Santiago *A musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira* (2016), na qual o autor faz uma análise da poesia erótica dos poetas Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Francisca Júlia e Luiz Delfino. Além desse trabalho, destaca-se o já mencionado trabalho de Affonso Romano Sant’Anna (1993), no qual há um capítulo acerca do erotismo na poesia parnasiana. Contudo, em nenhuma dessas pesquisas há uma análise apurada sobre a poesia erótica de Da Costa e Silva, cuja poética do livro *Pandora* (2000) está inserida no contexto literário do parnasianismo e, segundo nossas hipóteses, é atravessada pelo erotismo.

1.1 Estrutura da dissertação

Considerando os fatores anteriores, esse trabalho estrutura-se da seguinte maneira: inicialmente nosso objetivo é fazer uma contextualização acerca da fortuna crítica de Da Costa e Silva, uma vez que esse levantamento é significativo para percebermos outras nuances que possui a obra poética dacostiana.

Logo em seguida, no segundo capítulo, *Eros transgressor: perspectivas sobre a natureza do erotismo*, o objetivo é realizar uma discussão acerca da natureza do erotismo com base nos principais teóricos do assunto: Bataille (1987) e Octavio Paz (1994). O primeiro possibilita-nos uma compreensão mais filosófica e antropológica acerca da origem do erotismo; já o segundo propicia-nos um entendimento mais profícuo sobre diferentes perspectivas do amor e do erotismo ao longo da história.

No terceiro capítulo, *Roupagens de eros na poesia brasileira do século XIX e início do século XX*, é realizada uma averiguação acerca do erotismo na poesia brasileira do Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo, períodos literários que dialogam com a produção poética do Poeta Amantino, principalmente com a obra *Pandora*, que é parnasiana. O nosso foco, nesse capítulo, está direcionado para a maneira como a mulher figura na poesia erótica de cada período literário mencionado acima. Para isso, valemo-nos principalmente do trabalho vanguardista “O canibalismo amoroso”, de Affonso Romano Sant’Anna (1993) e de outros não menos importantes, como “Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês”, de Lúcia

Castelo Branco (1985) e “Literatura e erotismo”, de Jesus Antonio Durigan (1985).

No quarto capítulo, *As múltiplas facetas do erótico em Pandora*, nosso objetivo é analisar os múltiplos aspectos do desejo erótico na lírica dacostiana em *Pandora*, concedendo especial atenção à maneira como a mulher figura em relação ao desejo erótico. Para isso, são observadas as estratégias miméticas usadas para a descrição do erótico e sua relação com a matéria histórico-social, qual o cenário descrito para representar o erótico, assim como uma comparação com os modelos anteriores de manifestações eróticas em nossa poesia.

1.2 Um olhar da crítica literária acerca da produção poética de Da Costa e Silva

Considerado como um dos mais importantes poetas do início do século XX, Antônio Francisco da Costa e Silva possui em torno de sua obra poética uma significativa fortuna crítica. O trabalho desse poeta amarantino instigou pesquisas que lhe renderam o título de poeta da saudade, devido ao seu poema que melhor exprime o sentimento saudosista em relação à terra natal. Além desse título, Maria do Socorro Magalhães ressalta que o concurso realizado em 1928 — pelo Cenáculo Piauiense de Letras, com o apoio do jornal *O Piauí* — para escolha do “Príncipe dos Poetas Piauienses”, foi vencido por Da Costa e Silva, que ainda hoje ostenta o título de maior poeta do estado (MAGALHÃES, 2002, p. 125), sendo também o compositor do hino do Piauí.

Sua estreia definitiva na literatura ocorreu no ano de 1908, com a publicação de “Sangue”, que, segundo o crítico literário, historiador e também poeta, Alberto Da Costa e Silva (1997), esgotou em poucas semanas e consagrou o poeta piauiense no cenário nacional, sendo bem recebido pela crítica e pelo público. Ao fazer comentários sobre essa obra, Alberto ressalta se tratar de um livro inserido dentro da ortodoxia simbolista, trabalhando os versos com fluidez musical, vocabulário culto e ao mesmo tempo popular. Somando-se a isso,

Nessa obra de estreia, em que a mulher é o grande tema — e é um grande poeta do amor e da carne no amor o Da Costa e Silva de **Sangue** (e também o de **Pandora**) — já surgem três outros motivos que continuarão a aparecer, entrelaçados ou isoladas, em todo o curso do amarantino: o sentimento de amor materno; o apego à terra natal; e a identidade do poeta com o rio Parnaíba. O tipo de linguagem inaugurado em **Sangue**, no tratamento desses temas, não se alterará no itinerário dacostiano. (SILVA, 1997, p. 22 - Grifo do autor).

Assim, o tema da terra natal e a sua identidade com o rio ganharão força no livro subsequente – *Zodíaco* (1917) – onde o poeta da saudade tem o desejo de descrever a máquina da natureza (SILVA, 1997). Trata-se de uma obra de poeta já consagrado que em nada deixa a

desejar quanto a obra antecessora, pois o poeta avança no seu projeto literário, fazendo um roteiro com seções destinadas a cantar a paisagem de sua terra natal (*A palmeira, O Ipê*), demonstra preocupação ecológica (*A enchente, A queimada, e A Derrubada*), exalta em um saude arrebatadora os costumes do povo de sua terra (*Amarante, A Balsa, A Moenda, A cantiga, O Aboio*). Se no plano das ideias há evolução, o poeta ascende também no plano estético, pois a poesia simbolista presente nessa obra é um avanço para outro simbolismo, como aquele praticado na Europa, em que se destaca versos livres ou polimétricos, requinte de efeitos sonoros, invenções rítmicas, aliteraões, paronomásias, etc. (SILVA, 1997).

Diante dessa notoriedade, é possível mencionar pesquisas que tiveram como corpus a obra de Da Costa e Silva. É o caso da tese de Marly Gondim Cavalcanti Souza, intitulada *Análise músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor* (2006). Neste trabalho a autora tem a finalidade de examinar a música na poligrafia poética dos referidos autores que, embora pertençam a contextos e estilos literários diferentes, têm em suas obras processos e estilos de escrita ligados a aspectos sonoro-musicais que podem aproximá-los em diálogo ou entrevê-los em suas singularidades.

Defendendo a tese de que a música é o elemento comum que aproxima a poesia de tais autores, ao ultrapassar as fronteiras do tempo, da cultura, da geografia e da língua, Marly Gondim (2006), na primeira parte de seu trabalho, descreve o “chão a ser pisado” principiando pela definição de receptor musical e literário, bem como pela relação entre literatura e música, logo em seguida ressalta o contexto sociomusical no qual está inserido cada poeta; já na segunda e última parte, Gondim verifica as “confluências literárias e artísticas”, analisando o “perfil do vocabulário e da temática sonoro-musicais, dentro dos títulos, num primeiro momento, e, em seguida, dentro dos textos nas obras dos autores já mencionados” (SOUZA, 2006, p. 4), seguindo uma ordem cronológica assim como está posta na ordem dos nomes presentes no título do seu trabalho.

No resultado apresentado por Marly (2006), destacam-se as aproximações dos três poetas — Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e de Léopold Sédar Senghor — quanto aos aspectos da oralidade, isto é, da música do povo que se transmite de geração em geração, que em Da Costa e Silva mesclam-se com elementos de suas raízes sociais e com a do seu fazer literário que envolve a combinação de formas cultas com uma poderosa comunicação popular (SOUZA, 2006). Além desses, há aspectos vindos “através da educação formal nos moldes da cultura europeia”, que no poeta amarantino ligam-se ao acesso a bens culturais cultivados, o que conseqüentemente o influenciaram em sua poética, como a composição de Wagner. Outro aspecto diz respeito à “presença da cultura greco-latina”, pois tanto em Da Costa

e Silva quanto nos outros dois poetas são valorizados a:

[...] seleção de itens lexicais, a civilização clássica e sua música (instrumentos musicais, dança). Figuras da mitologia greco-latina povoam a obra de cada um, mesmo em fusão a elementos cristãos (Walt Whitman, Da Costa e Silva e Senghor) ou da tradição ancestral africana (Senghor). (SOUZA, 2006, p. 281).

De igual modo, Marly Gondim trabalhou em sua dissertação, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a temática da música na poesia de Da Costa e Silva, cujo título é *O Impulso Gerador dos Títulos Musicais na Poesia de Da Costa e Silva e de Moura Rego* (2001). Nesse trabalho a autora argumenta que os títulos dos poemas dos referidos poetas piauienses promovem o encontro da poesia com a música ou da música com a poesia e identifica suas obras, como um todo, com os aspectos musicais introduzidos. Para chegar a essa constatação, no primeiro capítulo a autora estabelece uma relação entre poesia e música e nos demais capítulos analisa o impulso gerador de títulos musicais na obra poética de Da Costa e Silva e de Moura Rego sob o ângulo das formas musicais e das menções feitas às músicas, bem como aos seus elementos musicais (SOUZA, 2001).

Outra dissertação que teve como corpus a obra dacostiana é da autoria de Maria Daíse de Oliveira Cardoso, cujo título é *Memória e poesia: uma análise da poética de Da Costa e Silva* (2015). Nesse trabalho a autora analisou a relação entre poesia e memória na poética de Da Costa e Silva, especificamente no seu primeiro livro *Sangue* (1908), fazendo um recorte que seleciona os poemas “Saudade”, “Mater” e “Rio das Garças”. Em tal análise, Maria Daíse (2015), na primeira parte de seu trabalho, realiza um estudo que estabelece uma relação entre literatura e memória; logo em seguida faz uma “abordagem sobre as reminiscências e o fazer poético, ou seja, o limiar entre o eu lírico e o autor” (CARDOSO, 2015, p. 13); e finaliza retomando os conceitos estudados para analisar os três poemas selecionados.

O resultado do trabalho feito por Maria Daíse apresentou aspectos memorialísticos relacionados à representação da terra natal (a cidade, a mãe, a natureza,) do poeta piauiense. Percebeu-se também que a poética dacostiana usa como recurso procedimentos literários que atrelam memória e efeito estético.

Além desses estudos, existem outros dois bem significativos, os quais constam, inclusive, no livro que reúne toda sua poesia. Trata-se das contribuições feitas por Oswaldino Marques (2000), em *O espelho do mundo: refrações*, e por José Guilherme Merquior (2000), em *Indicações para o estudo da obra de Da Costa e Silva*. No primeiro, Marques defende que a maturidade do pensamento dacostiano alcançada produzirá uma poesia que reflète as imagens

do mundo, com uma expressividade poética estilisticamente delineada por meio de fortes compassos rítmicos, de versos bem construídos e de belas metáforas que só poderiam a melhor forma de representação da vida.

O trabalho realizado por esse crítico, enfatiza principalmente elementos de natureza estilísticas (melodia, sintaxe, métrica, ritmo, figuras de linguagem) em conjunto com a experiência lírica do poeta. A visão crítico-literária de Marques (2000) é minuciosa em descrever os processos de criação poética em cada livro de Da Costa e Silva. Informando-nos sobre o primeiro livro do poeta piauiense, *Sangue* (1908), publicado em Recife, local onde o poeta fez seus estudos na área do direito, Marques (2000) destaca se tratar de uma obra que denota invulgar domínio formal, no qual não existiriam perplexidades nem “irresolução no modo de plasmar a exata matéria que se coadune com a sua *energeia* expressiva.” (MARQUES, 2000, p. 18).

Não restam dúvidas de que o talento literário de Da Costa e Silva, ainda aos seus 23 anos, já demonstrava uma maturidade no trato com a linguagem e na expressividade inventiva do seu eu poético. Maturidade alcançada com esforço e disciplina do poeta, que desde muito cedo foi um leitor nato e dedicou-se aos estudos:

Tudo faz crer que o jovem escritor, ou por severa disciplina ou ao acesso de suas intuições, assimilou o que pôde dos vários estratos do vernáculo, lavrando insofrido a textura fônica, com sua instrumentalização acentual e desenvolvimento melódico; a camada do travamento sintático e a da urdidura referencial; o plano das invenções tropológicas, já a singrar o argenteo do imaginário, na vertigem das figurações. (MARQUES, 2000, p. 18).

Acerca dos poemas em *Zodíaco*, Marques (2000) aponta duas dimensões divergentes do espírito do poeta amarantino, que, à semelhança de Verhaeren — em quem coexistia uma sedução pela dinâmica moderna dos grandes centros urbanos e uma apurada inclinação à sua “Flandres bucólica” — o poeta piauiense “mostrava-se atraído, ao mesmo passo, pela refulgência dos grandes centros culturais europeus e pelo discreto sortilégio de sua Amarante interiorana, dotada, não obstante, do poder de nele inflamar evocações ‘divinas’.” (MARQUES, 2000, p. 20).

Contudo, a postura adotada pelos poetas para resolver os impasses dessas ambiguidades é realizada de forma diferente, pois o poeta belga de expressão francesa adota um socialismo utópico consubstanciada pela evocação do homem à fraternidade; enquanto Da Costa e Silva, nada afeito a questões ideológicas, volta-se para as paisagens, os fenômenos naturais e os costumes do homem sertanejo de sua terra por meio de uma idealização que muito lembra a postura dos nossos primeiros românticos da primeira e segunda gerações:

Da Costa e Silva trabalha, em essência, com imagens primordiais, com resíduos psíquicos: o enraizamento nativo (Amarante), a identificação materna, a recorrência imagética do rio Parnaíba são expressões de arquétipos: as águas primevas, a mulher prototípica, o mito edênico.

Os traços paisagísticos fazem parte dos dados esteticamente indiferentes da linguagem — são 'material' e não estrutura, na terminologia dos formalistas russos. (MARQUES, 2000, p. 21).

Esse crítico ainda ressalta que a arte dacostiana não deve ser analisada levando em consideração as imagens criadas pela poesia do poeta, mas sim a estrutura estilística de seus poemas em conjunto com a experiência, pois só desta forma — análise crítica do conteúdo plasmado ou modelado em um estilo literário — se estaria analisando como crítico a linguagem da arte de Da Costa e Silva. Desta forma, Marques (2020) advoga que, embora a motivação por trás de *Zodíaco* seja o desejo de exaltar a natureza e a vida do piauiense, o ensejo dessa obra seria a experimentação verbal de uma sensorialidade inigualável.

Após dedicar mais linhas em analisar a poesia dos dois primeiros livros de Da Costa e Silva, Marques (2020) focaliza para a tese de que o poeta amarantino seria um espelho que, assim como o rio parnaíba reflete as sombras e as nuvens, o poeta, por meio de uma subjetividade e reflexão apuradas, refletiria as imagens do mundo com uma linguagem digna de um verdadeiro poeta da saudade e príncipe dos poetas.

Já no segundo estudo, Merquior considera que a poesia produzida entre 1902 e 1930, em suas dimensões da fanopeia, melopeia e logopeia¹, teria em Da Costa e Silva o mestre da fanopeia, isto é, o poder da personificação pelo qual a poesia cria imagens em sua irradiação conotativa. Para Merquior, o poeta amarantino não se restringiria somente à criação dessas imagens, mas se destacaria como um exímio músico do verso, que magistralmente produz um efeito poético ao deixar o verso suspenso para continuar o sentido e a sintaxe nos versos seguintes, sendo um dos maiores mestres nessa prática. Além disso, Da Costa e Silva se mostrou um poeta apaixonado pelo verso no sentido de utilizá-lo de variadas formas ao estruturar sua poesia por meio de decassílabos, de sonetos, sendo pioneiro do verso longo e do verso livre, bem como um prenunciador na “reexperimentação com várias formas passadas, como a balada e o vilancete” (MERQUIOR, 2000, p. 40). Ressalta-se ainda que uma das principais

¹ Essas três dimensões dizem respeito a conceitos formulados por Ezra Pound em *ABC da literatura* (2006), cujas finalidades são carregar a linguagem de um maior grau de significados possíveis, através das funções de: “Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual”, como é o caso da fanopeia; de “Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala”, como é feito na melopeia; e de “Produzir ambos efeitos estimulando as associações (intelectuais e emocionais) que permanecem na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados”, como ocorre na logopeia (POUND, 2006, p. 63).

características da poesia dacostiana, observada por Merquior, diz respeito à capacidade que o poeta amarantino possuía em unir traços de uma poesia culta com aspecto de uma oralidade comunicativa, maestria poética que fora conseguida por poucos e grandes nomes da poesia brasileira, como Olavo Bilac e Cruz e Sousa.

Outro trabalho que merece destaque é a dissertação de mestrado *Da Costa e Silva: uma leitura da saudade* (1996) — que em seguida foi transformada em livro — defendida por Cunha e Silva Filho. Nela o autor preocupa-se inicialmente em defender a ecleticidade com que o poeta da saudade transitava entre os movimentos literários à época, destacando principalmente a incursão do poeta amarantino no Modernismo como sendo um predecessor dos recursos estéticos dessa escola literária, assim como da poesia concretista dos anos cinquenta. Por esse motivo, Cunha e Silva parece indignar-se bastante com o fato de alguns críticos, como Alfredo Bosi e Pedro Lyra, classificarem a poesia dacostiana apenas entre os movimentos parnasianos e simbolistas. Vejamos como Cunha e Silva lástima essas imprecisões:

Não seria nunca um poeta desatualizado aquele que, como Da Costa e Silva no seu rico e variado veio poético, tenha explorado dois temas “fulcrais da poesia do Ocidente, o da Grécia e o da Infância, como idades de ouro perdidas” [...] Quem lia Witman, quem primeiro se referiu ao poeta Ezra Pound ou quem se irritava quando alguém fala mal de nossos modernismo não pode ser um poeta anacrônico. (SILVA FILHO, 1996, p. 26-27 - grifo do autor)

Essa obsessão de Cunha e Silva em rotular Da Costa e Silva como um poeta modernista chega mesmo até a ser incômoda, pois, ao que parece, a opulente qualidade que ostenta a poesia dacostiana (construída abundantemente dentro das estéticas simbolista e parnasiana) dependeria de uma aprovação que o inserisse na estética do Modernismo. Não estamos com isso sendo contrários ao fato de que Da Costa e Silva tenha composto versos conforme os preceitos instaurados a partir da semana de arte moderna de 22, porém o que enfatizamos é que a arte poética de Da Costa e Silva fala por si mesma enquanto valor artístico, não dependendo de uma filiação do poeta a determinada escola literária.

Apesar disso, devemos reconhecer o esforço de Cunha e Silva, pois o seu trabalho, sendo a primeira dissertação acadêmica sobre a obra dacostiana, oferece preciosíssimas informações preliminares sobre a vida, a obra e a fortuna crítica em torno da produção poética de Da Costa e Silva.

Ademais, o estudo sobre a saudade feito por Cunha e Silva também envolveu a análise

sobre os processos intertextuais por meio de referências exoliterária² e endoliterária³. Quanto ao primeiro tipo de referência, o autor destaca “reservam-se apenas alguns poucos textos nos quais percebemos a presença de constante de referências tomadas à mitologia (sobretudo em *Pandora*), ao cristianismo, à história, à pintura (Murilo, Millet) e à música (Wagner).” (SILVA FILHO, 1996, p. 35). Já quanto ao segundo tipo de intertextualidade (endoliterária), Cunha e Silva diz ser o mais predominante, o que demonstra o quanto o poeta da saudade era amante da arte literária. Para esse aspecto intertextual, foram observados três tipos: o primeiro “alusão literária no título ou no corpo do poema”, como o poema “Josafat” que faz referência a Verlaine, Mallarmé, Cruz e Sousa, Antonio Nobre; o segundo tipo “citação sem aspas com ou sem alteração sintática”, como ocorre no poema homônimo em homenagem ao poeta belga Verhaeren, cujos fragmentos são: “cidades tentaculares”, “campos alucinados”, “forças tumultuárias” etc. O último tipo “citação grifada no verso” encontra-se no poema “Momento homo” com uma referência literal à frase de Horácio “**Pulvis et umbra sumus**” (SILVA FILHO, 1996).

Ademais, Cunha e Silva analisou que saudade aparece na obra dacostiana em três situações distintas “incidentalmente no poema”, “como temática dominante no poema, de forma explícita ou implícita” e “metalinguisticamente” (SILVA FILHO, 1996, p. 61). Ele analisou três tipos de saudades na obra do poeta amarantino, os quais aparecem separados em quatro momentos distintos, a saber: no primeiro, anoranza e nostalgia, que traduzem o sentimento de perda, de ausência da pessoa amada ou de um bem perdido, como a felicidade passada, a mocidade, o aconchego materno etc. No segundo momento, analisou apenas a *onaranza*, encontrada nos poemas “Mater”, “A sombra de ouro”, “Mater venerada” e da série de poemas encontrados na seção “Imagens do amor e morte”, da obra *Verônica*. Já no terceiro momento, analisou a *nostalgia*, que expressa o sentimento de saudade voltado para a terra natal, como pode ser encontrado na série “Minha terra”, da obra *Zodiaco*, e nos sonetos de “Sobre outros céus”, da obra *Pandora*. No quarto e último momento, Cunha examinou apenas a *orela*, que significa o sentimento saudade ligado ao desejo de felicidade ideal, encontrada nos poemas “Cântico de sangue”, “A escalada”, “Hino ao sol”, “Vertigem”, “Canto espiritual”, “Símbolo” e “Canto simbólico” (SILVA FILHO, 1996).

Além desses trabalhos, é possível mencionar sumariamente os artigos “H. Dobal leitor de Da Costa e Silva: representação poética e desleitura” de Wanderson Lima (2011), no qual o

² Para Cunha e Silva, “diz respeito ao intertexto que pode ser constituído tanto por textos não verbais[...] como por textos verbais não literários.” (SILVA FILHO, 1996, p. 35).

³ Para Cunha e Silva, “compreende os textos literários propriamente ditos.” (SILVA FILHO, 1996, p. 35).

autor faz um estudo comparado sobre a representação poética da paisagem física e humana do Piauí na obra de Da Costa e Silva e de H. Dobal; “Pintura e música nos poemas de Da Costa e Silva”, de Raimunda Celestina Mendes da Silva (2018), que aborda a estreita relação que a poesia dacostiana possui com a música e com a pintura.

Em se tratando da representação do Piauí na literatura, Da Costa e Silva comumente é lembrado, visto que o vate amarantino dedica saudosos versos à natureza piauiense e à tradição sertaneja. A exemplo disso, João Crisóstomo da Rocha Cabral (1940), em sua “Vis poética na literatura piauiense” — na qual são analisados os principais fatores da arte literária piauiense, os quais são a terra, o clima e o homem — não dispensa adjetivos elogiosos acerca da poesia telúrica do poeta amarantino. Para esse autor, Da Costa e Silva “é o máximo, o gigante, o Himalaia da rima. Percorreu todos os campos no Parnaso, esparzindo o próprio Sangue para adubar as flores de sua poesia.” (CABRAL, 1940, p. 169).

Analisando alguns poemas dacostianos, como “Rio das Garças” e “Saudade”, João Crisóstomo (1940) deixa-se levar, como em êxtase, pela poeticidade isomórfica entre o rio e o fluxo de subjetividade com que Da Costa e Silva enche o rio Parnaíba e deixa-se encher por este. Sobre “Rio das Garças” o crítico julga o soneto “incomparável, como labor e sentimento, para chave-de-ouro desta parte do meu trabalho” e a respeito de “Saudade” aprecia: “um dos melhores sonetos da língua portuguesa, contendo, a meu ver, o mais belo verso brasileiro”

Assim, o crítico ver em inúmeros versos do vate piauiense um dos aspectos que melhor defende a sua tese sobre a vis poética piauiense, isto é, a imagem influenciadora do rio encantador sobre os poetas piauienses e, para essa finalidade, o poeta amarantino seria “o Reno brasileiro, de águas castalianas” (CABRAL, 1940).

Wanderson Lima (2011) também ressalta, sobre a representação do Piauí em Da Costa e Silva, que a lírica desse poeta amarantino se volta para motivos piauienses que oscilam entre:

- i) um descritivismo que engloba técnicas parnasianas (rigor formal) e impressionistas (especulação das sensações provocadas pelo objeto, produção em série com sutis variações sobre um mesmo tema) e ii) um romantismo tardio que impõe o filtro da subjetividade idealizante ao objeto que capta. (LIMA, 2011, p. 61)

Sob esse filtro, o autor destaca que o estado natal do poeta é mimetizado como se fosse “um eldorado onde as matas são sempre verdes e pulsantes de vida, onde o rio é sempre caudaloso e cristalino, onde o povo guarda uma pureza e uma ingenuidade ímpares” (LIMA, 2011, p. 62). Dentre os motivos que levaram Da Costa e Silva a ser influenciado tardiamente pelo Romantismo, Lima (2011) apresenta dois fatores, sendo o primeiro de fonte literária, o qual se explica pela influências que escritores românticos exerceram sobre Da Costa e Silva,

como os de expressão francesa Verhaeren, Verlaine, Baudelaire, inclusive, o poeta amarantino dedica um poemeto à Verhaeren; e o segundo de fonte extraliterária, que se explica, hipoteticamente, por meio de uma compensação psicológica — o poeta idealiza a terra — como uma forma de reação às estereotípias que vinculam uma imagem negativa acerca do estado do Piauí.

Contudo, a poesia de Da Costa e Silva não se restringe somente a aspectos temáticos com versos direcionados à terra natal, mas há uma versatilidade estilística que faz muitos rotularem suas obras em diferentes contextos literários. Isso porque o poeta piauiense era afeito a transformações e constantemente reinventava sua produção poética. Cunha e Silva, por exemplo, ressaltará que a poesia de Da Costa e Silva é múltipla e cheia de recursos poéticos, ao ponto de reunir, até mesmo em um único poema, várias características de diferentes períodos literários, pelos quais poderíamos ver o poeta como um "romântico, parnasiano, simbolista, pré-concretista e até mesmo modernista." (SILVA FILHO, 2003, p. 104).

Ao observar a versatilidade do poeta amarantino, Cunha e Silva (2003) faz um estudo com objetivo de que a produção poética de Da Costa e Silva seja reavaliada do ponto de vista canônico e da crítica especializada, que comumente rotulam sua obra como parnasiana e simbolista. A exemplo disso, basta observarmos o trabalho realizado por Alfredo Bosi (2015), em seu manual de *História concisa da literatura brasileira*, no qual o crítico afirma ter sido Da Costa e Silva influenciado pelo poeta simbolista Cruz e Sousa, classificando a obra do poeta piauiense como simbolista, porém destaca que mais tarde o vate amarantino “involuiria” para o neoparnasianismo. Posto isso, Cunha e Silva (2003) faz um estudo comparado entre a poesia de Da Costa e Silva e a do poeta modernista Manuel Bandeira, apresentando diálogos intertextuais entre os dois poetas e ressaltando as inovações literárias realizadas pelo poeta piauiense, as quais seriam sintomáticas do Modernismo brasileiro.

A leitura que o pesquisador Cunha e Silva (2003) realiza acerca dos poemas “Carnaval” e “Refrão do trem noturno” parece-nos limitadas, ficando somente no aspecto estilístico visual-espaciais, a que ele retoma indiscriminadamente sob outros termos, como “espaço gráfico”, “ludismo espacial-figurativo” etc. Ao mencionar outras características — sensações rítmicas e acústicas que o poder sinestésico dos poemas analisados possuem — o autor fraqueja em sua argumentação, ao supor que se trata de características essencialmente simbolistas. Uma exceção seria o fato de haver, no segundo poema, a menção às marcas futuristas por meio da animização do trem, bem como os espaços em branco e a falta de pontuação. Ao final, a aproximação feita entre os dois poetas permitiu a seguinte conclusão: “É na semântica do tema que Bandeira se revela um poeta modernista, ao passo que é no exercício da visualidade e da fisicidade ou

materialidade textual que Da Costa e Silva se mostra afinado com a modernidade.” (SILVA FILHO, 2003, p. 120).

Outro estudo que também aproximou a poesia de Da Costa e Silva da estética modernista foi realizado por Tiago Cavalcante da Silva, no artigo intitulado *Entre muralhas, escombros e silêncios: (sobre) vivência e poesia em Alhambra, de Da Costa e Silva* (2017), no qual, sob os estudos da crítica genética, o autor faz um resgate da poesia esparsa do último livro do poeta piauiense e, com o auxílio de alguns documentos históricos, propõe uma interpretação dos poemas em *Alhambra*. A partir de fontes extraliterárias, Tiago Cavalcante (2017) articula uma explicação acerca do silenciamento da póstuma e não concluída obra dacostiana. Isso se explica, conforme aponta o autor, devido a um momento pessoal da vida do poeta, o qual era resultado de um escândalo ocorrido durante a sua administração como Delegado do Tesouro Nacional no estado de São Paulo. Em carta (de 5 de novembro de 1931) ao seu amigo Queiroz, Da Costa e Silva relata sentimentos de tristeza e de indignação por causa dos escândalos que foram praticados a muitos anos e que só vieram a despontar durante sua gerência, pelo que ele teve de pedir afastamento do seu cargo público, o que lhe veio a ocasionar falta de recursos financeiros.

Segundo nos esclarece Tiago Cavalcante (2017), os poucos poemas e a não conclusão da obra *Alhambra* seriam consequências de toda essa conjuntura vivida pelo poeta. Assim, o próprio título do inacabado livro — “Alhambra, do árabe fortaleza vermelha, constitui um rico complexo palaciano protegido por imensas muralhas e localizado em Granada, na Espanha.” (DA SILVA, 2017, p. 123) — sugere o muro ou fortaleza que a poesia foi para o poeta em um momento difícil da sua vida, pois permitiu-lhe rememorar a velha Amarante do poeta, bem como fazer reflexões que permitissem a ressignificação da sua vida.

Assim, mediante o silêncio vivido, o poeta começa a esboçar uma estética modernista à maneira subjetiva dos seus eus-poéticos, que retomam temas como a família, a religiosidade e a terra natal (DA SILVA, 2017):

Esse percurso de ressignificação conduz Da Costa e Silva em seu **trem noturno** a temáticas como a própria infância, a família e a terra natal, girando a memória num **carrossel fantasma** que resgata à vida do poeta a alegria e a leveza abafadas pelo que vivia no momento da produção, inacabada, de **Alhambra**. (DA SILVA, 2017, p. 123 - grifo do autor).

Novamente, ao mencionar o poema “Refrão do trem noturno”, as características do Modernismo observadas são quanto aos aspectos estilísticos-espaciais, com versos brancos livres e um léxico com influências futuristas, tudo isso como a fazer oposição à escola literária do Parnasianismo, na qual Da Costa e Silva foi um exímio versificador.

Outro crítico que aponta o caráter modernista em *Alhambra* é Fausto Cunha, em *Lição perene* (1998), ao comentar a edição de 1885 das *Poesias Completas* pela editora Nova Fronteira. Para esse autor, a poesia dacostiana está fincada em nossa literatura devido à genialidade e ao cuidado a que se dedicava o poeta na elaboração dos seus versos, alguns dignos de um Antero de Quental. Sobre *Alhambra* Cunha ressalta:

As peças recolhidas em *Alhambra* comprovam que Da Costa e Silva estava pronto para o "salto modernista", numa linha semelhante à de Felipe d'Oliveira, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, algo até de Mário de Andrade. Numa antologia do nosso modernismo, ele já tem o seu lugar com "O Refrão do trem noturno" e o "Carrossel fantasma". A página sonora e luminosa que é "O despertar no Amazonas", de 1928, espelha mais uma vez a paixão telúrica que está no sangue de toda a poesia de Da Costa e Silva. Importa notar aqui, mais que a facilidade com que o poeta transitava entre uma e outra estética, sua admirável sensibilidade à forma como o poema devia revestir-se. Sua inexaurível riqueza formal pode ofuscar-nos, mas não impedir-nos de descer mais fundo. Eis que o grande poeta é o nosso guia, ou captando e transfigurando a paisagem, ou pulsando a angústia secreta e o frêmito lírico da sofredora alma humana. Se é, e por que é um poeta perene, a razão está aí. (CUNHA, 1998, p.1).

Não restam dúvidas de que a obra de Da Costa e Silva é um mosaico que reúne diferentes estilos estético-literários e temáticas variadas, como o próprio poeta declara por meio do eu lírico de sua poesia:

Tornei-me espelho do mundo
Desde de que o meu pensamento
Ficou límpido e profundo
Como o azul do firmamento. (SILVA, 2000, p. 275).

De outra forma, quando é estabelecida, como destacou Oswaldino Marques (2020), uma isomorfia entre o rio e o fluxo da subjetividade do poeta:

Sou como um rio que, de tanto
Refletir sombras, se tornou sombrio...
Rio de dor, rio de pranto,
Ninguém sabe o mistério deste rio. (SILVA, 2000, p. 260).

Desta forma, o eu poético de Da Costa e Silva é um espelho-rio que reflete subjetivamente os mais variados sentimentos e experiências humanas. Se considerarmos essa afirmação e analisarmos a obra dacostiana não somente sob o prisma regional com seus aspectos telúricos, veremos sua poesia exprimir uma experiência inerente ao ser humano: a erótica.

2 EROS TRANSGRESSOR: PERSPECTIVAS SOBRE A NATUREZA DO EROTISMO

Para compreendermos a natureza do erotismo e conseqüentemente sua pulsão na literatura, consideramos fundamental partir da noção de Eros — também conhecido como Cupido na mitologia romana — principiando pela história de seu mito.

Os mitos têm uma finalidade significativa para a compreensão de determinados fenômenos da experiência humana. Diga-se de passagem que servem para explicar não somente acontecimentos que a ciência não consegue dar respostas convincentes, mas também para ampliar nossos horizontes e conseqüentemente dar sentido à vida humana no caos que é este mundo onde se tem de lidar com dores, com infortúnios, com sentimentos conflitantes e com a morte. Além disso, traduzem os mais diversos desejos e sentimentos humanos.

Como ressaltado por Karen Armstrong (2005), os mitos sempre estiveram presentes na história do ser humano, visto que este, por meio da imaginação, sempre criou mitos. Essa escritora destaca que as descobertas arqueológicas (ferramentas e ossos de animais sacrificados), referentes ao homem de Neandertal, são comprovações de que este tenha tomado consciência de sua mortalidade e conseqüentemente criado uma contranarrativa, por meio da mitologia, como resposta a tal situação conflituosa.

Com base nessa constatação, verifica-se que a natureza mitológica está ligada à capacidade de o homem possuir pensamentos que transcendem sua experiência cotidiana, dando valor e significado à sua vida. (ARMSTRONG, 2005).

Apesar de atualmente o mito ser desacreditado, principalmente devido a avanços da ciência e do pensamento moderno, Armstrong (2005, p. 5) argumenta que “tanto a mitologia quanto a ciência ampliam os horizontes do ser humano”, pois permitem a este entender e viver plenamente diante da realidade que o cerca.

É possível destacar, com base no que os túmulos dos homens de Neandertal revelam, quanto à definição de mito proposta por Karen, cinco aspectos importantes sobre o conceito de mito. O primeiro diz respeito à experiência da morte e o medo de extinção; o segundo, que a mitologia é inseparável do ritual, pois o ser humano sente a necessidade de consagrar, em um mundo profano, um espaço, objeto ou até mesmo a si próprio em/para algo sagrado; terceiro, por ser invocado ao lado de um túmulo, isto é, no limite da vida humana, o mito, ao tratar do desconhecido, permite que o ser humano vá além de sua experiência; quarto, mostra como o indivíduo deve se comportar; quinto, a mitologia diz respeito a um plano que existe em paralelo ao nosso.

Diante disso, a eficácia do mito está no fato de que, ao dar sentido à vida humana com base em uma narrativa paralela à nossa realidade, permite a organização não somente da vida interior, mas principalmente da vida em sociedade.

A poesia dacostiana, que transita entre o Parnasianismo, o Simbolismo e o Modernismo, irá recorrer à tradição greco-latina fazendo uso principalmente da mitologia grega para exprimir liricamente a experiência erótica. Diante disso, nota-se a importância de estudar os mitos para se ter uma melhor compreensão da obra *Pandora*, por exemplo, em cujo conteúdo há várias referências à mitologia grega e romana.

O desejo erótico pode ser facilmente explicado pelo mito de Eros, o qual tem sua origem na mitologia grega antiga e, embora existam diferentes versões, todas apresentam o caráter transgressor de Eros e sua predisposição de unir seres por um sentimento arrebatador de continuidade perdida.

Sobre esse ser mitológico, quanto ao seu surgimento ou nascimento, Robert Graves (2018) destaca que há várias versões, como, por exemplo, a que defende ter Eros sido originado do ovo primordial gerado pela noite, sendo o primeiro dos deuses sem o qual os outros não teriam nascido; outros consideram que sendo contemporâneo da mãe Terra e de Tártaro, Eros provavelmente não tenha tido pai ou mãe, sendo obra da deusa do parto, Ilítia. Já outras versões que supõem uma ancestralidade para Eros destacam que este seja filho de Afrodite (Vênus na mitologia romana) com Hermes, ou com Ares, ou com o próprio Zeus, pai de Afrodite; ou filho de Íris com Zéfiro, o Vento Oeste.

Seja qual for sua origem, Graves (2018) ressalta que se consolidou uma imagem de Eros como possuidor de uma personalidade travessa que, sob as características de um jovem belo com asas e com arco e flechas, sai desferindo suas setas inflamadas de amor-paixão sobre seres humanos e até mesmo contra os deuses, sendo responsável por perturbar a ordem das coisas.

Tendo por base essas características, de Eros será originado o termo erótico, adjetivo que, conforme sua etimologia proveniente do grego *erotikós*, significa algo relacionado ao amor, à paixão e ao sexo. Para a psicanálise, Eros é pulsão de vida, de desejos que impulsionam os seres em suas várias dimensões da existência e cuja energia é chamada de libido. O seu oposto é Thanatos, pulsão de morte que está ligada à dissolução dos seres e é fruto da nossa cultura ocidental repressiva.

Com certeza, uma considerável explicação acerca da pulsão de vida do fenômeno erótico, ou do desejo de continuidade perdida a que se referiu Bataille (1987), encontra-se no livro *O banquete* (2009), de Platão, por meio do discurso de Aristófanes. Para este, a natureza primitiva da humanidade compreendia três sexos, o masculino, o feminino e o andrógino

(composto por macho e fêmea). Por serem muito fortes e inteligentes, os andróginos ameaçavam os deuses, pelo que Zeus resolveu separá-los, e desde então tais seres procuram sua outra metade, motivados por Eros, no desejo de se complementarem. Assim foi explicado o amor, a paixão, que enlaça todos os seres humanos desde sua existência.

Sem dúvidas, esse mito do andrógino é um dos textos mais antigos que explicam o impulso erótico de união dos seres. Lúcia (2004) argumenta que a ideia dessa busca de continuidade perdida fará parte da produção de vários escritores interessados no assunto, sejam eles poetas, romancistas, místicos, ou sexólogos. Ressalta-se também que a ideia de união presente nesse mito não se restringe à união física entre casais, mas está localizado em um plano muito maior, pois dialoga com o entendimento sobre conexão presente no termo latino *religere* (de onde vem a palavra religião), e com isso depreende-se que são atingidas outras esferas, como a conexão com a origem da vida, com o cosmo, com Deus e com outras formas de conexões espirituais ou atividades de cunho transcendental (BRANCO, 2004).

Considera-se fundamental mencionar os processos pelos quais Eros está delineado, pois desta maneira será possível verificar as pulsações do erotismo nas diferentes formas de expressão humana ao longo da história. Segundo Castelo Branco (2004), um desses processos é o misticismo e nele compreende-se que estão inseridas todas as formas de manifestações eróticas concernentes à completude ou à conexão que se estabelece transcendentalmente em um plano espiritual.

O outro processo é a arte que, de forma mais autêntica e poderosa, retrata a natureza de Eros, uma vez que ambos apresentam características subversivas que põe em evidência a interioridade transgressora existente no indivíduo. Para Lúcia (2004), a arte estabelece uma relação erótica com o leitor/espectador, o qual terá, em seu primeiro contato com a obra de arte, uma experiência ligada sempre ao sensual, este entendido como sendo algo que provoca um certo fascínio que de imediato não é explicado nem compreendido pela razão ou intelecto. Embora se trate de algo bem pessoal, pois está relacionado ao julgamento de valor (o que agrada e/ou desagrada em uma obra de arte?), nesse quesito Castelo Branco não descarta a possibilidade de que a razão possa interferir por meio de apreciações críticas.

Ainda sobre o caráter subversivo da arte, Lúcia (2004) é bem clara em destacar que na arte as manifestações eróticas poderão fugir de justificativas aceitas pela moral vigente de qualquer sociedade, como a que concebe o sexo apenas dentro do casamento e para a procriação. A consequência dessa qualidade perversiva resultará no entendimento de que a arte “sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico como fins em si.” (2004. p. 13).

Além desses dois processos, existe outro elemento que abrangerá, em sua totalidade, os domínios de Eros, trata-se da figura feminina. Como argumentará Lúcia (2004), a mulher seria o ser/sujeito que mais se aproximaria da condição inicial do andrógino, visto que esta, durante a gestação, mesmo que temporariamente, terá uma completude, pois contém outro ser dentro de si. O contato com esse novo ser explica de igual forma o caráter paradoxal do erotismo que tanto está presente no pensamento de Bataille (1987), isto é, a relação entre vida e morte. Assim, a mulher paradoxalmente vive nos desígnios de Eros, pois é com a morte do óvulo e do espermatozoide no seu útero que passa a ter vida outro ser.

Essa constatação explica o fato de que, assim como o erotismo foi histórica e amplamente cercado de regras e de controles sociais, a mulher também teve, principalmente quanto à sexualidade, várias formas de imposições para tentar controlar sua força erótica enquanto sujeito, o que a tornava uma figura idealizada nas artes, bem como o objeto do desejo erótico do homem ocidental. Explica-se, com base nessa observação, o objetivo e o desejo de verificar como a mulher é visualizada na poesia erótica de Da Costa e Silva.

Toda essa discussão permite constatar a maleabilidade inerente à personalidade de Eros que, independentemente da base ou da origem da qual o erotismo se manifestará, a certeza é de que os impulsos eróticos abrangerão: “as visões alucinadas dos místicos, o diálogo uterino entre mãe e filho, os mitos sobre criação e fim do universo.” (BRANCO, 2004, p. 14).

Apresentadas as primeiras impressões sobre a natureza de Eros, passaremos a aprofundar, nas próximas seções, os estudos sobre o erotismo com base nas contribuições de dois intelectuais — Georges Bataille (1987) e Octavio Paz (1994) — que são os mais conceituados e utilizados em se tratando do objeto de estudo deste trabalho.

2.1 O pensamento batailliano sobre o erotismo

O erotismo pensado por Bataille diz respeito a um aspecto imediato da vida interior, o qual necessita de um objeto externo e cujo caráter se opõe à sexualidade animal. A escolha desse objeto é pessoal, é subjetiva e pode recair sobre qualquer ser ou coisa. Por meio desse processo de escolha são mobilizados aspectos psíquicos inerentes à vida interior que irão nos diferenciar dos animais, nos quais esse aspecto já é dado sem nenhuma interferência. Esta observação permite refletir sobre a natureza do erotismo, pois o impulso erótico que sobrevém sobre o ser humano age de forma interior provocando ações que culminam na busca do ser

provocador do desejo.

A construção do pensamento batailliano acerca do erotismo ocorre por meio de proposições, em sua maioria paradoxais, na qual há a apresentação de erotismo proveniente da experiência interior causada pela oposição e complementaridade existente entre interdito e transgressão. Inicialmente o autor não define com clareza o que seria a experiência interior, temática sempre presente na produção intelectual desse pensador francês. No entanto, detendo-se na importância de retomar o assunto relativo à experiência interior, Silvia Raimundi Ferreira (2019), referindo-se ao livro *A experiência interior* (2016a) de Bataille, esclarece que:

No livro em que desenvolveu o tema (2016b), Bataille apresentou a experiência interior como movimento de busca pelo impossível, movimento de contestação dos saberes estabelecido, movimento que não seria justificado por nenhum dogma, nenhuma ciência, nem mesmo pela estética. A experiência seria um ápice, uma operação de encontro com o não saber, uma tentativa de transposição dos limites impostos pelo discurso. Com essa definição, o autor abriu um debate que visava questionar tanto teorizações religiosas quanto filosóficas sobre a experiência, por ambas serem categorias de entendimento que recobrem – e de certa forma anulam – a experiência em si, já que orientam suas práticas visando um fim: Deus, na religião e o saber, na filosofia. Para Bataille, o princípio norteador da experiência se opunha radicalmente à ideia de propósito final, na medida em que é o não-sentido, presente no êxtase, que comandaria a ação. (FERREIRA, 2019, p. 15).

Essa interpretação, inicialmente, é a que mais se aproxima da defesa sobre as características do erotismo em Georges Bataille, pois, como ele mesmo defendeu, sem experiência não poderíamos falar de erotismo e muito menos de religião. Assim, para esse pensador francês, verifica-se que a dimensão do erotismo, basicamente, dá-se por meio da consciência e da experiência proveniente do interdito e da transgressão; bem como da descontinuidade e da continuidade, aspectos que serão desenvolvidos criteriosamente a seguir. No entanto, antes de aprofundar esses conceitos, considera-se imprescindível apresentar a base sobre a qual se desenvolverá tais aspectos.

Diante disso, este tipo de questionamento é válido para instigar a busca sobre a qual se funda o erotismo na raça humana: tendo por base a consideração de que o erotismo é fundado na oposição, ou melhor, na transfiguração da sexualidade animal, a partir de qual momento se deu a passagem do instinto sexual, que é animal, para o desejo erótico?

Como resposta a esse questionamento, o próprio Bataille nomeia o trabalho (proveniente da consciência acerca da morte), pois este, ao que parece, seria a passagem pela qual o homem passaria do animal para uma forma mais organizada de vida. Contudo, Bataille registra que com a organização promovida pelo trabalho — que reflete uma preocupação com o futuro, com a alimentação e com a sobrevivência — surgiram paralelamente interditos ligados à morte e não ao instinto sexual. Com isso, reconhecendo certas limitações de registros históricos que

ofereçam bases para desenvolver, a partir dos primeiros interditos sexuais, a sua proposição sobre o erotismo, Bataille, por inferência, acredita que, assim como o trabalho engendrou atitudes com relação à morte, o homem tomou consciência de sua sexualidade nesse mesmo período e conseqüentemente formulou um conjunto de condutas *humanas* que regulariam os instintos sexuais. Diante disso, Bataille conclui que o homem sai de sua animalidade primeira “trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo.” (BATAILLE, 1987, p. 21). Em outras palavras, o nascimento do erotismo para o ser humano é resultado da consciência acerca da morte, e a consequência desse conhecimento gera uma vida que será organizada pelo trabalho, que, por sua vez, tira o foco da sexualidade animal, regulamentando-a.

Tomando por base a última parte da citação, que afirma ter sido o erotismo originado especificamente da sexualidade envergonhada, Bataille desenvolverá os vários interditos que são produtos da organização promovida pelo trabalho, dentre os quais se pode citar o incesto, o sangue menstrual, a nudez etc. Todavia, a força do erotismo é manifestada na capacidade de superar os limites, de operar a transgressão em meios aos interditos, e, quanto mais barreiras existirem, mais o fascínio em quebrá-las aumentará (BATAILLE, 1987). Nesse sentido, o objeto fundamental dos interditos é a violência, que o mundo do trabalho tenta excluir e no caso específico da investigação batailliana “trata-se ao mesmo tempo da reprodução sexual e da morte.” (BATAILLE, 1987, p. 28). Isto porque os dois são os excessos a que pertencem fenômenos ligados a dois interditos que são comumente observados nas sociedades ocidentais cristãs, o primeiro ligado à morte (não matarás) e o segundo à reprodução sexual (Não pecarás contra a castidade ou não adulterarás).

No entanto, até mesmo alguns interditos deixam margem para que a transgressão seja praticada, como é o caso do mandamento “não matarás”, que é permitido em sacrifícios religiosos e em tempos de guerra, pelo que se pode perceber a natureza contraditória desses dois aspectos do erotismo, pois a transgressão suspende o interdito sem *suprimi-lo*, ou melhor, a transgressão supera-o mantendo.

Em vista disso, é apresentada a asserção de que a “transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa” (BATAILLE, 1987, p. 42). Dentro dessa afirmação, está contido o fascínio do jogo erótico, que só é possível porque o ser humano tem o conhecimento do interdito e mesmo assim o viola, caso não existisse o conhecimento do interdito, o homem estaria nos limites da sexualidade animal. De igual modo, mesmo tendo o seu conhecimento e se somente o observamos e “a ele nos submetemos, não temos mais consciência dele” (BATAILLE, 1987, p. 26) e da violência que o fundamenta, pois só teremos

conhecimento do interdito quando transgredimos. Em síntese, Bataille declara:

Podemos mesmo ir até à proposição absurda: "O interdito existe para ser violado". Esta proposição não é, como parece inicialmente, um desafio, mas o enunciado correto de uma relação inevitável entre emoções de sentido contrário. Sob o poder da emoção negativa, devemos obedecer ao interdito. Nós o violamos se a emoção for positiva. Não é da natureza da violação cometida suprimir a possibilidade e o sentido da emoção oposta: ela chega mesmo a ser sua justificativa e sua origem. Não seríamos atemorizados da mesma maneira pela violência se não soubéssemos, pelo menos se não tivéssemos consciência, obscuramente, que ela poderia nos conduzir ao pior. (BATAILLE, 1987, p. 42).

Por conseguinte, o sentimento de angústia ou remorso após o interdito quebrado é semelhante a intensidade do desejo erótico que proporcionou a transgressão. Outro prisma pelo qual é explicado o erotismo corresponde à noção de descontinuidade e continuidade, que também possui uma forte ligação com o mito do andrógino, já mencionado neste trabalho. Entretanto, recorrendo às ciências biológicas, Bataille (1987) explana que desde a concepção o ser humano é um indivíduo descontínuo, no sentido de que isoladamente ele nasce e morre. Será mencionando a morte como continuidade do ser e a reprodução como evidência da descontinuidade do ser — ao mesmo tempo que põe em jogo a continuidade — que Bataille revelará o encantamento que domina o erotismo:

O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distinto. (BATAILLE, 1987, p. 12)

O caráter da morte para a continuidade do ser vem desde o homem de Neandertal, como já apresentado, e o que ela provoca no indivíduo é uma saída do seu estado de descontinuidade para a continuidade. Já na reprodução o sentido da continuidade se manifestará na nudez, na orgia e até mesmo na regulamentação social que lhe foi destinada para este fim específico, isto é, o matrimônio.

Contudo, embora Bataille (1987) reconheça a existência de pessoas que possam ignorar a mais simples fusão dos seres, ele destaca que não se pode fugir da nostalgia da continuidade que comanda em todos os homens as três formas de erotismo, a saber: o erotismo dos corpos, o dos corações e também o erotismo sagrado, os quais conduzem a descontinuidade do ser para a continuidade em outro ser.

O eu lírico da poesia dacostiana encontra-se envolvido por uma continuidade que é, ao mesmo tempo, sintomática dos três erotismos destacados por Bataille. Por esta razão, a busca

nostálgica, em relação ao outro ser, suscita um desejo sensual de completar-se e realizar-se na pessoa amada.

Os pontos de vista sobre o erotismo apresentados por Bataille e até aqui discutidos podem ser entendidos em seu conjunto da seguinte forma:

A continuidade é dada na superação dos limites. Mas organizar o que por essência é desordem é o efeito mais constante do movimento a que dei o nome de transgressão. Pelo fato de introduzir a superação num mundo organizado, a transgressão é o princípio de uma desordem organizada. Ela deve seu caráter ordenado à organização a que tinham chegado os seus praticantes. Essa organização, fundada no trabalho, é ao mesmo tempo fundada na descontinuidade do ser. O mundo organizado do trabalho e o mundo da descontinuidade são um só e mesmo mundo.” (BATAILLE, 1987, p. 78)

Aqui o autor esclarece que interdito e transgressão parecem estar em um plano mais social: da razão, do trabalho, assim como descontinuidade e continuidade, apesar de mais abrangentes, estão mais próximos de um plano espiritual. Todavia ambos os enfoques são partes de um mesmo fenômeno, o erótico.

2.2 O pensamento de Octavio Paz sobre o amor e o erotismo

Dupla chama⁴, assim Octavio nomeia a relação entre amor e erotismo, aspectos que derivam da sexualidade primitiva/animal, na qual o sexo é sempre o mesmo. Nessa dupla chama, o aspecto da sexualidade básica deixa o seu fim elementar — a reprodução sexual — e passa a ser socializado/transfigurado pela vontade e imaginação humana.

A partir dessa concepção mais geral sobre o amor e o erotismo, podemos inferir que há variadas formas de manifestações eróticas, uma vez que há sociedades e culturas com costumes ecléticos e valores morais diversos. Além disso, a sociedade passa por constantes transformações, o que torna auspicioso estudar o erotismo na sua relação dinâmica com os costumes e vontades de um povo, por oferecer uma compreensão dos comportamentos sexuais do indivíduo.

Antes de adentrar nessa multiplicidade por que passa o conceito e as manifestações do

⁴ Embora Octavio Paz estabeleça distinções tênues entre o amor e o erotismo, não iremos nos deter em uma discussão teórica acerca dessa possibilidade. Aliás, o próprio Paz, acerca da poesia grega, destaca: “As fronteiras entre erotismo e amor são movediças; apesar disso, não me parece arriscado dizer que a grande maioria dos poemas gregos são mais eróticos que amorosos.” (PAZ, 1994, p. 45). Tais fronteiras são tão movediças quanto a distinção entre erotismo e pornografia, como já discutimos anteriormente. Assim, quando mencionamos amor, estamos discorrendo sobre o mesmo fenômeno que envolve o erotismo.

erotismo, Paz estabelece uma distinção necessária entre o amor, o erotismo e a sexualidade, delimitando a que se refere cada termo. Nesse sentido, o escritor mexicano esclarece que o amor está relacionado à atração por uma única pessoa (corpo e alma) — sem dúvida uma concepção platônica de amor; já o erotismo diz respeito a um instinto sexual que é transfigurado pela vontade humana, é sexualidade socializada que cria fantasias e faz parte do imaginário cultural de um povo; enquanto a sexualidade é sempre animal, ou seja, está relacionada ao instinto sexual, que por sua vez está ligado apenas à função procriadora, na qual o sexo é sempre o mesmo e, portanto, não há fantasias, nem jogos de sedução.

Apesar dessas estreitas distinções, esses três elementos são inseparáveis e fazem parte de um mesmo fenômeno, que é a vida, por isso estão imbricados: “não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade. Mas a cadeia se rompe em sentido contrário: amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível.” (PAZ, 1994, p. 97).

Outro interessante apontamento feito por Octavio Paz tem a ver com sua percepção poética do erotismo, pois ele destaca que o erotismo é uma poética corporal e a poesia uma erótica verbal. Desta forma, ambos possuem um carácter que foge do comum, do trivial, isto é, assim como a poesia é a desautomatização da linguagem em sua irradiação conativa, o erotismo é a metáfora da sexualidade humana, ou seja, sua representação do sexo com algo a mais. O que nos faz compreender que o erótico aborda tensões que se darão tanto no nível da linguagem como do conteúdo retratado. Essa dimensão é singular quando utilizada para analisar a poesia erótica de Da Costa e Silva, pois os recursos de figuras de linguagem estão incutidos no fazer literário do poeta amarantino, que privilegia imagens através de uma linguagem cheia de metáforas e variados recursos de sugestão do erótico.

Ressaltamos que, embora Octavio Paz beba na fonte batailliana para escrever sobre o erotismo, a perspectiva adotada em suas argumentações segue mais uma linha histórico-social — fundamentada em revoluções sociais e sexuais e em contextos literários, nos quais predominavam diferentes concepções de amor e de erotismo — do que uma abordagem filosófica e antropológica como a que é utilizada por Bataille.

Ademais, a tese defendida por Paz (1994), de que o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal, sendo transfigurada pela vontade e imaginação humana, obriga-nos a estudar o erotismo inseparavelmente da matéria social, pois os diferentes contextos socioculturais e históricos apresentam concepções diferentes na maneira de pensar o amor e o sexo, o que certamente afetará na forma como ocorre essa metáfora da sexualidade. Só para termos uma dimensão disso, pode-se estudar diferentes concepções de amor ao longo da história. A título de exemplificação, só na teologia cristã existem três pontos de vista sobre o

amor: amor *ágape*, que diz respeito ao amor de Deus, cuja tradução seria caridade; amor *philia*, que tem haver com a amizade e a fraternidade; e amor *eros*, que está relacionado ao ato de estar apaixonado e de sentir atração sexual. Além desses conceitos, C.S. Lewis (2017) acrescenta mais uma definição, amor *storge*⁵, em “Os quatro amores”.

Assim, tendo conhecimento dessas dimensões, Paz (1994) ressalta que uma das principais influências que formam a imagem do amor e do erotismo em nossa sociedade ocidental nasce dos ideais de amor platônico – aquele concebido como impulso vital, “que ascende, degrau por degrau, até a contemplação do bem supremo. Essa ideia contém outra: a da paulatina purificação da alma que, a cada passo, distancia-se mais e mais da sexualidade até que, no auge dessa ascensão, dela se despoja inteiramente.” (PAZ, 1994, p. 24).

O que nos chama a atenção nessa forma de pensar o erotismo é a minguada função do corpo, que era tão secundarizado que serviria apenas para aprisionar a alma. Por esse motivo, quanto mais se negava os prazeres do corpo, mais a alma ascendia ao bem supremo. Essa postura é também adotada pela figura do religioso solitário, que, rejeitando os desejos carnis, procura conectar-se às esferas do sagrado. Um bom exemplo disso são os jejuns, praticado em quase todas as religiões.

A figura que faz oposição ao religioso solitário é a do libertino, como argumenta Paz (1994, p. 24) [...] “o libertino afirma o prazer como único fim diante de qualquer outro valor. Ele quase sempre se opõe com paixão aos valores e às crenças religiosas ou éticas que postulam a subordinação do corpo a um fim transcendente.”. Apesar disso, ambos possuem semelhanças, já que tanto um quanto o outro negam a reprodução, porém de formas diferentes. Assim, o erotismo para o libertino possui um fim em si mesmo. Não se busca outra coisa a não ser unicamente o prazer. Já o erotismo no religioso solitário – e aqui é bom destacar que Paz está se referindo principalmente aos ritos religiosos praticados por seitas tântricas da Índia – a sexualidade serve para se conectar com a figura do divino, negando, dessa forma, a reprodução. Em outras palavras, o erotismo pode ser compreendido como toda prática sexual, cuja finalidade deixa de ser a reprodução ou a conservação da espécie.

Além da percepção de erotismo acima, Paz destaca que uma das primeiras dramatizações sobre amor e erotismo, no sentido estrito dessas palavras, pode ser encontrada no livro *Metamorfoses (O asno de ouro)*, de Apuleio, por meio da narração do mito de Eros e Psiquê. Essa narrativa mitológica funciona como um aforisma da ideia de amor/erotismo em

⁵ C.S. Lewis (2017) relaciona esse tipo de amor com a feição: “‘afeição, especialmente de pais em relação a filhos’, mas também de filhos em relação aos pais. Essa é, não tenho dúvida, a forma original do termo, bem como o sentido principal da palavra” (LEWIS, 2017. p. 51-52).

nossa cultura ocidental, baseando-se na percepção que o relaciona à transgressão, ao castigo e à redenção (PAZ, 1994, p. 32). Essa forma de compreender o amor/erotismo foi tão incorporada socialmente que diversas narrativas tomam por base esse mesmo princípio, como as novelas e os romances românticos, nos quais sempre há um impedimento para a realização do amor, o que faz surgir a transgressão seguida do castigo para finalmente ocorrer a redenção dos amantes, como destaca Paz “É o tema de Goethe na segunda parte do Fausto, o de Wagner em Tristão e Isolda e o de Aurélia, de Nerval.” (PAZ, 1994, p. 32). Na literatura brasileira, ocorre a mesma sequência narrativa, como nos romances alencarianos (*O Guarani*, *Iracema*, por exemplo).

Como vimos, as primeiras impressões sobre a dupla chama estavam ligadas especificamente a uma compreensão filosófica/platônica, mitológica e até mesmo religiosa. No entanto, o autor, reconhecendo o papel da Arte como meio de exprimir os sentimentos e inquietações humanas, muda o foco e passa a estudar o amor através das narrativas literárias e da poesia, pois “O que nos têm dito os poetas, os dramaturgos e os romancistas sobre o amor não é menos precioso e profundo que as meditações dos filósofos.” (PAZ, 1994, p. 49). Sendo assim, a partir do capítulo “Pré-história do amor”, observa-se que o poeta e crítico literário mexicano recorre ao primeiro poema de amor *A feiticeira*, obra de Teócrito, para a partir dele lançar luz sobre uma percepção de amor que se fundamenta em uma descrição violenta e energética, que envolve dualidades, como ódio e desejo, assim como desejo e desgosto (PAZ, 1994).

Nesse mesmo poema, Paz observa que a mulher assume conotações divergentes do que acontecia em outras lugares, pois a mulher que figura em *A feiticeira* é mais atuante no jogo da sedução erótica, o que fez com que Paz relacionasse tal postura ao contexto histórico. Feito isso, o crítico literário mexicano defende que “Para encontrar prefigurações e premonições do que seria o amor entre nós é preciso ir a Alexandria e a Roma. O amor nasce na grande cidade. (PAZ, 1994, p. 51). Paz defende essa tese porque foi nesses grandes centros que ocorreram transformações ligadas ao papel feminino na sociedade. Verifiquemos melhor como Paz trabalha essa relação entre literatura e contexto histórico para formular a ideia de amor apresentada anteriormente:

O poema de Teócrito não poderia ter sido escrito na Atenas de Platão. Não só pela misoginia ateniense, mas pela situação da mulher na Grécia clássica. Na época alexandrina, que parece um pouco com a nossa, ocorre uma revolução invisível: as mulheres, encerradas no gineceu, saem ao ar livre e aparecem na superfície da sociedade. Algumas foram notáveis - não na literatura e nas artes, mas na política, como Olímpia, a mãe de Alexandre, e Arsínoe, a mulher de Ptolomeu Filadelfo. A mudança não se limitou à aristocracia, estendendo-se a essa imensa e ruidosa povoação de comerciantes, artesãos, pequenos proprietários, empregados menores e toda essa gente que, nas grandes cidades, viveu e ainda vive de conversa fiada. Além

de seu valor poético, o poema de Teócrito joga indiretamente alguma luz sobre a sociedade helênica. De certa forma é um poema de costumes; é significativo que nos mostre não a vida dos príncipes e dos potentados, mas sim a da classe média da cidade, com suas pequenas e grandes paixões, seus apuros, seu bom senso e sua loucura. Por esse e outros poemas de Teócrito, assim como pelas 'farsas' de Herondas, podemos ter uma idéia da condição feminina e da relativa liberdade de movimentos das mulheres. (PAZ, 1994, p. 54).

Portanto, a partir dessa contextualização, Paz (1994) vê que ideia que permeia a noção de amor/erotismo é inseparável da condição feminina. Assim, com os avanços ocorridos nesse grande centro urbano, as mulheres são mais livres e passam de objetos eróticos para serem sujeitos.

Quanto ao contexto da cidade de Roma, Paz analisa a poesia erótica de Catulo, pois este

[...] tem um lugar único na história do amor pela concisa e afiada economia com que expressa o mais complexo: a presença simultânea na própria consciência do ódio e do amor, do desejo e do desprezo. Nossos sentidos não podem viver sem aquilo que nossa razão e nossa moral reprovam. (PAZ, 1994, p. 56).

Diante disso, depreende-se uma concepção de erotismo/amor ligada à liberdade e à transgressão de valores morais, o que está em consonância com a mesma ideia de violação presente em Bataille e na própria noção de Eros enquanto figura mitológica responsável por perturbar a ordem das coisas com o fogo da paixão.

Sem a pretensão de esgotarmos as variadas noções de amor/erotismo existentes e as quais Paz fez menção, passemos à síntese feita por ele, isto é, a de que são três os elementos constitutivos que formam a nossa imagem do amor e que permanecem inalteráveis, são eles: exclusividade, atração e pessoa.

A *exclusividade* diz respeito ao amor com reciprocidade e apenas a uma única pessoa; a *atração* está relacionado ao que desperta no indivíduo o desejo de continuidade e ocorre de forma involuntária, podendo ser proveniente do extinto sexual e outros fatores, porém requer uma voluntária aceitação do outro ser; e por fim *pessoa*, cuja origem é etrusca e na Roma significava máscara do ator teatral, cujo elemento que move e anima o personagem por trás da máscara é a alma ou *anima*. A noção de alma e corpo seria, portanto, o elemento essencial do amor, pois o amor/erotismo “é atração por uma alma e um corpo, não uma ideia: uma pessoa. Essa pessoa é única e é dotada de liberdade; para possuí-la, o amante tem de ganhar sua vontade. Possessão e entrega são atos recíprocos.” (PAZ, 1994, p. 187).

Apresentadas as principais contribuições sobre a natureza do erotismo, o que se depreende é que o homem, assim como os animais, possui um desejo de união que é instintivamente sexual, o qual é sempre o mesmo e nos é dado naturalmente. Contudo, ao tomar consciência da morte, o homem passa a organizar a vida por meio do trabalho e

consequentemente esta nova postura irá construir uma ordem fundamentalmente interdita. E como o homem funda essa ordem, vive nela e para ela, ele será um indivíduo que permanece interdito. Todavia, pode-se questionar: como o homem sairá desta ordem que ele mesmo criou e é praticamente inerente à vida social? Ele sairá paradoxalmente transgredindo e ao mesmo tempo mantendo o interdito, por esse motivo criará eventos, cerimônias, festas, orgias e outras diversões que o desligará do mundo do labor para se conectar com a voluptuosa esfera do erótico.

Em síntese, para Georges Bataille (1987), o erotismo parte da atividade sexual, todavia, diferente dos animais que fazem uso do sexo somente para a procriação, o ser humano faz dessa atividade uma prática erótica, por isso o erotismo é exclusivamente humano. Em consonância com Bataille está Octavio Paz (1994) ao destacar que o erotismo é “sexualidade socializada e transfigurado pela imaginação do homem” (PAZ, 1994, p. 16). Sendo assim, o erotismo estará presente em todas as sociedades e será interpretado de acordo com costumes e valores de cada povo em diferentes épocas, o que consequentemente terá várias linhas destinadas à experiência erótica na literatura.

Ademais, conforme apontou Andréas-Salomé, independente da abordagem ou do ponto de vista utilizado para estudar e compreender o erotismo, “sempre teremos o sentimento de proceder com extrema parcialidade. Isso ocorre por tentarmos pensar o erotismo através de métodos da lógica, ou seja, partindo de seu aspecto exterior.” (ANDRÉAS-SALOMÉ, 2005, p. 51). Contudo, como é apresentado em Bataille (1987), o erotismo deve ser estudado com base na experiência interior. Não obstante, a interioridade de cada ser se conjuga e é formada subjetivamente, por esse motivo se torna ainda mais instigante e desafiador estudar o erotismo, principalmente em suas manifestações na literatura, como veremos na próxima seção deste trabalho.

3 ROUPAGENS DE EROS NA POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

O recorte feito para esta seção explica-se considerando a aproximação com o contexto de produção literária em que está inserida a poesia dacostiana até o ano de publicação da obra *Pandora* (1919). É óbvio que tal período possui uma aproximação significativa em termos de influências não somente do contexto sócio-histórico como também pelas produções artístico-literárias, os quais contribuem para uma compreensão mais acurada acerca do erotismo na obra de Da Costa e Silva. Além disso, o poeta da saudade transita por diversos estilos literários de tal período, como o Parnasialismo, o Simbolismo, o Modernismo, sendo sua produção poética fortemente influenciada por outras, como o Romantismo.

Tanto a visão sócio-histórica quanto a percepção que se tem através do texto erótico descrevem ou rotulam o século XIX como eminentemente hipócrita, visto que os valores de uma burguesia de moral vitoriana eram cultivadas de forma aparente, enquanto que na verdade os prazeres eram vivenciados avidamente de maneira velada. Isso ocorre não somente no Brasil como também em toda a Europa, pois como ressaltado por Rubén Solís Krause (2007), no plano cultural, florescia o Iluminismo com o qual perdurava um espírito dionisíaco e hedonista que refletiria na literatura erótica, sendo que naquela conjuntura a repressão política (por meio da criação e valorizações de leis morais) e o florescimento da libertinagem estavam sempre presentes na vida dos governantes, reis, aristocratas e burgueses.

Assim, o estudo do erotismo na literatura não deixa de ser o estudo da repressão da nossa sexualidade, visto que, conforme a psicanálise freudiana, “a civilização se baseia na permanente subjugação dos instintos humanos” (MARCUSE, 1975, p. 27), assim o homem é um animal que diante da sexualidade permanece interdito (BATAILLE, 2020). Todavia, os domínios de Eros se dão entre a interdição e a transgressão, pois que fascínio maior há do que transgredir, de transpor os limites de si mesmo e de quebrar uma barreira?

A historiadora Mary Del Priore (2011) destaca que a principal marca da hipocrisia do século XIX era o adultério e o principal exemplo vinha de cima, isto é, da corte portuguesa recém-instalada na capital do império⁶. A exemplo disso, é relatado que o futuro imperador do Brasil, d. Pedro I. era pouco comedido, sendo suas aventuras amorosas nada disfarçadas, é possível até mesmo afirmar que o primeiro imperador do Brasil não escondia de ninguém seus

⁶ Del Priore (2011) registra os murmúrios acerca da rainha Carlota Joaquina Teresa Caetana de Bourbon y Bourbon, esposa de d. João VI, acerca dela se comentava uma relação com o comandante das tropas navais britânicas, Sydney Smith. (PRIORE, 2011, p. 49).

casos, uma vez que, conforme a alguns “biógrafos, ‘seu apetite sexual’ era insaciável. Ele não conhecia limites, nem diante da família, nem diante do marido da mulher desejada. Não importava a condição social: mucamas, estrangeiras, criadas ou damas da corte.” (PRIORE, 2011, p. 49).

Diante disso, percebe-se o apetite sexual sendo executado avidamente, e, apesar de existirem regras quanto à sexualidade, verifica-se uma constante preocupação no que diz respeito ao desempenho sexual. Não faltavam, por exemplo, receitas “milagrosas” para que o membro masculino fosse mais viril, como o consumo de testículos de galo, de ovelhas etc. (PRIORE, 2011). Talvez o melhor exemplo literário venha do poema “O elixir do pajé” de Bernardo Guimarães, no qual é ensinado um elixir composto “de plantas cabalísticas colhidas” para que o mole e cansado chouriço do pajé voltasse ao vigor de antes. Acerca da eficácia do milagroso elixir, o eu poético exclama: “uma só gota encerra/quinze dias de tesão”. Esse poema de Bernardo Guimarães, por ser uma paródia em tom jocoso e satírico ao poema épico “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias, revela-nos um traço constante da nossa literatura erótica, o qual está ligado a uma tradição erótica em tom de comicidade.

Sobre isso, o trabalho realizado por Eliane Robert Moraes, em sua *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015), evidencia uma perspectiva histórica da literatura erótica brasileira, na qual Moraes — por meio de um procedimento a lá *Candido* — defende ser a literatura erótica brasileira pertencente a uma tradição que quase sempre redundava em um tom jocoso e de riso, em comparação com a portuguesa, que se vale do escárnio, a brasileira “parece jactar-se com a cumplicidade do riso” (MORAES, 2015, p. 21). Para essa autora, o clímax e a síntese de tal tradição erótica seria a obra *Macunaíma* de Mário de Andrade, onde o famoso anti-herói faz uso de sua sexualidade por meio de inocentes brincadeiras eróticas.

Outra marca significativa desse período era pautada pela relação venal, enquanto no período colonial a relação era pautada pela dominação, exercida principalmente por meio da relação senhor-escrava (PRIORE, 2011). A relação venal se explica pelo fato de que, dentro da moldura burguesa, os relacionamentos eram conduzidos devido aos interesses econômicos, que se davam principalmente por meio de casamentos arranjados. Isso se dava não somente aqui no Brasil mas também na Europa, pois, como argumenta Anthony Giddens (1993), na Europa pré-moderna, o casamento se dava não por uma relação de atração sexual mútua, mas sim com base em fatores econômicos.

O primeiro passo dado para que a sexualidade fosse regulamentada foi tirar dela o caráter de prazer para relegar-lhe uma função ligada ao aspecto biológico da reprodução, sendo esta exclusiva da família patriarcal e que obviamente se daria somente dentro do casamento

(BRANCO, 1985). Esse panorama histórico é significativo por ilustrar as práticas amorosas cultivadas durante os períodos literários em que a poesia dacostiana floresceu e foi contagiada, o que possibilitará-nos um relação com a matéria social a fim de analisar melhor a experiência erótica plasmada na obra literária de Da Costa e Silva e dos movimentos literários da época em questão.

3.1 A escrita do prazer: texto erótico e seus desdobramentos

O erótico ou o pornográfico muda conforme os valores sociais e estéticos (SANTIAGO, 2016, p. 29), o que nos faz entender que a relação entre pornografia e erotismo é histórica. No entanto, muitos tentam aplicar uma tênue distinção entre os conceitos e definições que circundam os termos, sendo comumente rotulado como sublitteratura o modo de representar a sexualidade em seu modo mais vulgar (normalmente com palavras ou expressões que descrevem o sexo sem meios termos) — isso seria o pornográfico; enquanto a forma de representação da sexualidade de forma mais velada, por meio de estilos literários que vão além da descrição do sexo, englobando aí sutilezas, jogos com as palavras, figuras de linguagem, seria portanto o erótico. Em outras palavras, o erótico estaria vinculado à arte, já o pornográfico destituída desta.

Ao traçar um caminho sobre a natureza do texto erótico, deve-se afastar do que o senso comum rotula como erótico ou como pornográfico, pois o que defina a qualidade de um texto erótico não é sua relação com o sexo explícito ou velado, mas sim a natureza do escrito com seu estilo literário juntamente com a capacidade de expressar a experiência erótica.

Para os que levam a fundo a distinção entre esses conceitos, frequentemente é considerado o propósito evidenciado nas escritas. Sendo assim, o pornográfico por ser mais atrevido e sem compromisso com a arte, teria o intuito de produzir excitação ao descrever sem meios termos o ato da conjugação carnal; em contrapartida, é apontado que o erótico teria uma finalidade em si mesmo e o compromisso com o belo, com a arte, embora também sejam conceitos bem problemáticos. Sendo assim, essa diferenciação parece ser contraditória e não se sustentar, pois, conforme Lúcia Castello Branco (2004), a moral de vários contextos sociais, como a da justiça inglesa do século XIX com os valores morais vitorianos, censurou várias obras, por considerar que feriam os princípios ético-morais de suas épocas, já em outros contextos estas mesmas obras foram reconhecidas e prestigiadas, como *Ulysses*, do irlandês James Joyce.

Por esse e outros fatores, Eliane Robert Moraes considera falsa a distinção entre o erótico e o pornográfico, visto que normalmente o critério usado para fazer tal distinção é de fundo moralista e se baseia em afirmar que o erótico é mais velado, enquanto o pornográfico mostra tudo. Dissertando sobre isso, Moraes argumenta:

Por certo, a dificuldade de se estabelecer as diferenças entre o que seria “erótico” ou “pornográfico” – reafirmada pelos historiadores, que preferem empregar os dois termos indistintamente – também decorre da mesma indeterminação formal que impede o reconhecimento de um gênero literário. A questão é enfrentada por Henry Miller, num ensaio escrito por ocasião da proibição de seu *Trópico de Câncer*, em meados dos anos 30. Nele, o escritor observa que “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha”. Para o autor, essa “qualidade do espírito” estaria intimamente relacionada à “manifestação de forças profundas e insuspeitas, que encontram expressão, de um período a outro, na agitação e nas idéias perturbadoras”. (MORAES, 2003, p. 129).

Nesse sentido, o erótico/pornográfico estaria ligado ao que a linguagem causa no leitor, sendo portanto um efeito, e como tal seria problemática uma distinção, já que está ligada à personalidade ou subjetividade de cada leitor. Por esse motivo, jogar a responsabilidade de julgar um texto erótico/pornográfico como bom ou ruim apenas pelos critérios subjetivos, sem critérios crítico-literários, parece-nos inadequado. Alexandrian (1993), com mesma inquietação a respeito do texto erótico, promete que será compreendido, em seu estudo, quais são os verdadeiros critérios para julgar se um livro erótico é bom ou mau, se realmente pertence à literatura ou é apenas um documento psicopatológico. Concordamos com esse autor ao afirmar não existir diferença entre texto erótico e texto pornográfico, porém não compramos a ideia de que seja mais interessante distinguir o erótico do obsceno:

Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

O termo obsceno, sob a forma latina *ob-scaenam*, significa algo que está fora de cena, nos bastidores, em outras palavras seria aquilo que nomeia o sexo explícito. Talvez venha daí o seu uso restrito para os bastidores do quarto do casal, onde se possa falar algumas palavras quentes que apimentem a relação. Já sob a forma latina *obscenus*, o termo originalmente define-se como mau agouro, mal presságio, funesto, sinistro, aproximando-se da palavra obscuro e de um sentido escatológico. Em ambas as definições não se encontra nenhuma indicação que possa afastá-lo do pornográfico, distinguindo-o, pelo contrário, pode-se observar que o termo colabora para representar o erótico. O que percebemos quando se debate sobre termos como o erótico, o pornográfico e o obsceno é o fato de serem usados arbitrariamente para revelar certos

graus de representação da sexualidade. Assim o erótico exprimiria a sexualidade de forma velada, o pornográfico descreveria as cenas do sexo, assim como é retratado na pornografia cinematográfica, e o obsceno, usando palavras técnicas, feriria o pudor.

Assim como Eliane (2003) não faz distinção entre erótico e pornográfico, para se referir à literatura erótica, ela também não o faz em relação ao obsceno, na verdade a obscenidade, ratificamos mais uma vez, trabalha em favor do pornográfico/erótico, possuindo a função de substituição, pois, em vez de apenas representar, a obscenidade é o próprio sexo, corpo, objeto do desejo, subverte sua função abstrata de signo para ser a própria coisa, como declarou Lucienne Frappier-Mazur (1999).

Posto isso, é válido o questionamento: o que seria uma linguagem erótica? Ou melhor, o que seria um texto erótico? (DURIGAN 1985). Para Durigan (1985), o erotismo na literatura constitui-se por um texto erótico cuja definição pode ser compreendida como um “conjunto de relações significativas com a finalidade de organizar, através da linguagem, uma representação cultural da sexualidade.” (DURIGAN, 1985, p. 93).

Assim, na relação do erotismo com a literatura, percebe-se que os domínios de Eros têm possibilitado diferentes formas de representação da sexualidade por meio da linguagem erótica. Considerando isso, Durigan (1985) ressaltará que o erotismo na literatura se metamorfoseia de diferentes formas, seja na natureza (como se ver bastante no arcadismo), seja na imitação da atividade sexual animal, que complexifica ainda mais o jogo erótico humano; seja através dos silêncios narrativos e dos deslocamentos dos focos narrativos que passavam para a descrição minuciosa dos traços faciais, dos figurinos ou dos cenários, cultivando-se, durante o período realista, o visualismo, amplamente usado por alguns prosadores. (BRANCO, 1985). A maioria desses recursos foram adotados como uma maneira de driblar a moral vigente e as fortes restrições impostas ao desejo erótico, fazendo com que o erotismo se refugiasse no implícito, no não dito, nas entrelinhas, no sussurro (DURIGAN, 1985, p. 11) ou, para exemplificar literariamente, na descrição de “Uns braços” (ASSIS, 1994) de D. Severina, os quais faziam Inácio perder a compostura, ou no beliscão e na pisadela de Maria das Hortaliças em Leonardo-Pataca (ALMEIDA, 1996), resultando no nascimento do protagonista do romance de Manuel Antônio de Almeida.

Dessa forma, observa-se um caráter dinâmico que molda o texto erótico de acordo com as transformações socioculturais, como defende Lúcia Castello Branco (1985). Analisando período correspondente ao final do século XIX e início do século XX, ela evidencia as roupagens adotadas por Eros, as quais foram marcadas por fortes valores morais pertencentes à ética vitoriana, que influenciava principalmente a sexualidade, a qual era amplamente

reprimida e controlada. O que se observa é que o desejo erótico, ou melhor, a experiência erótica era manifestada sob variadas formas, por meio de estratégias que revelavam a força de Eros e a hipocrisia da sociedade daquela época.

Desta forma, para nos aproximarmos das manifestações eróticas da poesia dacostiana, é imprescindível investigar a intersecção entre texto literário e o contexto histórico-social. Considerando a intersecção desses parâmetros, observa-se que a poesia presente nos versos do poeta amarantino possui estilos parnasianos, e o contexto reflete os impasses da transição de valores entre o desejo de preservação dos padrões morais e religiosos estabelecidos desde o período colonial e ao mesmo tempo implementação de um projeto modernizador proveniente de uma ideologia burguesa industrializada. O conflito entre esses últimos polos do contexto social do final do século XIX e início do século XX causará manifestações eróticas no texto literário que ora se mostrarão de forma velada, ora de maneira desvelada.

Diante disso, nem sempre o erotismo na literatura se valerá da linguagem metamorfoseada no implícito, pois, como argumenta Lúcia Castello Branco (2004), há também uma literatura de erotismo debochado que reproduz a descrição de atividades eróticas nos detalhes dos encontros amorosos, nos pormenores dos entrelaçamentos dos corpos. Afinal, a finalidade do erotismo é a fusão dos corpos e a consecução do prazer, devido à nostalgia da continuidade perdida (BATAILLE, 1987).

É importante ressaltar ainda, quanto às manifestações do erotismo na literatura, o que apresentou Sant'Anna (1993) acerca das representações da mulher na poesia erótica brasileira, as quais se davam sob várias formas, como mulher-flor, que é somente vista, pintada, contemplada e idealizada; mulher-fruto ou mulher-caça, a qual é veementemente perseguida e devorada sexualmente; mulher-estátua, a qual seria polissêmica, visto que teria um sentido que encarnava uma vertente pagã (ela é a Vênus/Afrodite) e uma vertente cristã (virgem Maria), sendo este aspecto o que mais estará presente na poesia erótica parnasiana.

Isso se dá devido ao fato de que a literatura produzida durante o século XIX até início do século XX organiza um imaginário erótico que reflete tensões entre o desejo e a interdição. Durante esse período prevalece a ideologia romântica, a qual já vinha argamassada ao longo do século XVIII e que será mais enfatizada e desenvolvida, precisamente, a partir do ano de 1836 quando inicia a escola literária do Romantismo. Após esse predomínio romântico, surge outro que lhe é oposto, chamado de pós-romantismo, no qual prevalecem correntes realistas, sem esquecer, é claro, a *belle époque* do início do século XX, fortemente marcada por modismos europeus e grandes transformações socioculturais. Sendo assim, a poesia dacostiana precisa ser analisada levando em consideração esse profícuo contexto, de onde será possível tecer

profundas reflexões e considerações acerca do erotismo na obra do poeta em questão.

Em linhas gerais, o trabalho feito por Sant'Anna (1993) apresenta uma leitura criteriosa e satisfatória sobre a organização literária do imaginário erótico de cada período da nossa literatura. Ressalta-se que o estudo feito por esse crítico considera o texto dentro da moldura literária, isto é, o que é dito e como é dito, pelo que o autor frisa não se tratar de uma leitura sobre os autores com seus aspectos psicanalíticos ou subconscientes. Dito isso, Sant'Anna (1993) cita como exemplo o caso de o Parnasianismo ter em sua moldura literária a representação do padrão de beleza feminina da Vênus, a qual é esculpida pelos poetas-escultores que revelam seus desejos pulsantes por meio de suas líricas canibalescas-amorosas.

Outro trabalho exemplar, mas não de igual envergadura, se comparado ao de Sant'Anna em *O canibalismo amoroso* (1993), foi realizado por Lúcia Castello Branco em *Eros travestido* (1985), apresentando uma leitura acerca do erotismo no realismo burguês, período que engloba o Realismo propriamente dito (escola literária) e o Naturalismo. Porém a autora não se limita a esses períodos, estendendo-se ao Parnasianismo e ao Simbolismo. Isso se justifica, segundo Lúcia (1985), porque no Parnasianismo haveria uma manifestação do pensamento realista na poesia, enquanto que no Naturalismo seria uma reação, por meio do Decadentismo, ao pensamento positivista da época. Tendo como base estes dois trabalhos, perscruta-se, na repartição dos próximos subtítulos, como se configura o erotismo na poesia brasileira. A fim de entender melhor as minuciosidades desse contexto sociocultural e literário, passaremos ao estudo do erotismo em cada período da literatura brasileira, durante o período já mencionado, concedendo especial atenção à maneira como a mulher figura em cada estilo literário.

3.2 A poesia erótica romântica

Como ressaltado anteriormente, a ideologia romântica sempre esteve presente nos variados momentos das escolas literárias brasileiras, influenciando, de forma significativa, a produção poética de vários autores. Nesse sentido, é indispensável apresentar um panorama com as principais características e ideias concernentes ao Romantismo.

As características do período romântico se explicam, principalmente quanto ao Brasil, devido ao momento histórico, no qual o sentimento nacionalista aflorava calorosamente com os primeiros anos pós-independência. Com isso, criava-se na literatura representações idealizadoras que constituíssem a verdadeira imagem do brasileiro e da paisagem deste país. Assim, no plano literário, o Romantismo, em sua forma mais simplória, configura-se como uma

abordagem de valorização de elementos identitários que constituem o ideário de nação e de oposição ao classicismo, e isso não somente no Brasil, mas na França, onde a “literatura foi uma reação profunda contra a literatura clássica nacional”, assim como em países como a Inglaterra e a Alemanha cujo fundo primitivo era de “gênio autóctone” (LÖWY, SAYRE, 1995, p. 2). Portanto, o Romantismo enquanto corrente literária no Brasil teve, como um dos principais nortes, o desenvolvimento de uma literatura que discorria sobre a formação da nação. Temos como exemplo a literatura indianista de José de Alencar, como apontado por Ricupero (2004).

Ressalta-se que essas características não são as únicas dentro do romantismo, seja ele tomado em sua expressão literária, seja em sua dimensão política. Vários denominadores foram forçados, inutilmente, na tentativa de qualificar a natureza do romantismo. Tentativas formuladas arbitrariamente e que mais neutralizam e esvaziavam uma possível definição.

Contudo, é possível esboçar algumas dimensões que caracterizam a ideologia do romantismo, embora não seja nosso objetivo neste trabalho problematizar sua natureza diversificada e às vezes contraditória, trabalho que fora muito bem realizado por Löwy e Sayre (1995). Por isso, fazemos uso das contribuições desses autores que apresentam várias modulações do romantismo com suas respectivas características.

A tomada de partida adotada por Löwy e Sayre (1995) é basicamente o entendimento de que o romantismo é uma reação de desencantamento ante as transformações sociais que ocorrem a partir das revoluções industrial e francesa, pois o que vai se instalando e permanecendo de fato são os processos de industrialização capitalista e o surgimento da burguesia. Estes (espírito capitalista e burguesia) são os principais fatores sobre os quais várias vertentes românticas irão fazer contraposição.

E nesse processo dialético e antitético observam-se como características predominantes, mas não exclusivas, o sentimento saudosista, valorização da sociabilidade pré-capitalistas, desejo do retorno ao passado ou a preservação de tradições no presente ou até mesmo uma formulação utópica para o futuro. Embora as teorizações feitas por esses dois pensadores marxistas sejam realizadas priorizando o fundo político — o que é bem plausível, uma vez que o romantismo se originou e desenvolveu-se por meio do entrelaçamento com as políticas sociais — as nossas análises partem das apreensões e tensões que a arte literária recebe do Romantismo. Assim, teremos como apoio algumas características do Romantismo brasileiro enquanto escola literária.

Ao escrever sobre Romantismo brasileiro, Alfredo Bosi (2015) ressalta que as coordenadas do contexto são basilares para a manifestação de diferentes traços mentais e

afetivos, sendo o sujeito emissor da mensagem literária o fundamento da visão romântica, pois é a partir do “eu” que se desenvolverá o conteúdo da literatura desse período. Por esse motivo, os primeiros românticos, principalmente os da primeira e segunda geração, incapazes de resolver os problemas e conflitos sociais, lançam-se à evasão, prevalecendo a subjetividade, o sentimentalismo, a exaltação da natureza e o culto à língua nativa e ao folclore. De igual modo, Massaud Moisés (2012, p. 121) destaca que no transcurso das primeiras quatro décadas “imperaram o ‘eu’, a anarquia, o liberalismo, o sentimentalismo, o nacionalismo, por meio da poesia, do romance, do teatro e do jornalismo (que fazia sua apreciação naquela época)”.

De modo geral, essas são as temáticas que prevalecem no Romantismo literário brasileiro, e a junção dessas características ligada ao objeto de estudo desse trabalho visualiza-se através dos romances de José de Alencar, nos quais é possível observar as características de um Romantismo nacionalista e as expressões do desejo erótico por meio dos romances *Iracema* e *O Guarani*, em cuja linguagem, beirando ao poético, é possível observar as manifestações de Eros por meio das voluptuosidades despertadas pela imagem idealizada dos seus personagens e as variadas metáforas do desejo através da natureza.

Com isso, é interessante observar que durante cada período literário prevalece uma forma de representação o desejo erótico, e isso se dá devido aos costumes e aos ideais prevalentes em cada contexto sócio-histórico. Deste modo, a poesia que antecede o Romantismo é uma poesia marcada pela visualidade, pois o período correspondente ao século XVIII tem o desejo erótico refreado até mesmo no nível da linguagem, em que o poeta desenha e pinta a mulher amada, enquanto que na poesia romântica prevalece o aspecto da oralidade, na qual as palavras possuem um tom de canibalismo erótico. Assim, na poesia neoclássica ou árcade, foca-se o desejo erótico por meio da mulher que é vista como mulher-flor, ao passo que no Romantismo essa mulher é visualizada como mulher-fruto (SANTANA, 1993).

Valendo-se da mitoanálise e da psicanálise freudiana, Sant'Anna (1993) interpreta o desejo erótico-canibalesco da poesia romântica a partir da oralidade freudiana que reflete o desejo do ser humano desde o nascimento. Essa oralidade deve ser compreendida não sob o viés de uma literatura ou poesia oral (marcas de oralidade, linguagem informal, variações linguísticas ou algo do tipo), mas em seu sentido erótico-sexual, visto que Freud vê na infância um erotismo oral cuja fase é definida da seguinte forma:

A primeira de tais organizações sexuais pré-genitais é a oral ou, se assim preferirmos, canibal. Nela a atividade sexual ainda não se encontra separada da ingestão de alimentos, correntes opostas ainda não estão diferenciadas em seu interior. O objeto das duas atividades é o mesmo, a meta sexual consiste na incorporação do objeto, no modelo daquilo que depois terá, como identificação, um papel psíquico relevante. Um

resíduo dessa fase de organização que a patologia nos leva a supor pode ser o ato de chupar o dedo, no qual a atividade sexual, desprendida da atividade da alimentação, trocou o objeto externo por um do próprio corpo. (FREUD, 2016, p. 108).

A partir da compreensão sobre o erotismo oral/canibal descrito acima, pode-se alargar o entendimento acerca da poesia erótica romântica, pois os versos produzidos durante esse período serão marcados pela metáfora da mulher-caça ou mulher-fruto, cujas partes do corpo são descritas como alimento do apetite erótico do eu poético. Em outras palavras, assim como o recém-nascido incorpora e leva à boca qualquer tipo de objeto, no erotismo oral/canibal, visualiza-se a necessidade de incorporar canibalística e eroticamente o outro. E, dentro do contexto da poesia erótica romântica, esse outro será sobremaneira a mulher negra, objeto erótico que será sugada, comida e desejada de forma erótica, refletindo assim a mentalidade racista, sexista e patriarcal do século XIX que até o ano de 1888 ainda era predominantemente escravocrata.

O poema que melhor reflete a transição da poesia neoclássica para a poesia romântica erótica foi escrito por João Salomé Queiroga (1810-1878), intitulado “Retrato da Mulata”. Nesse poema, Santana (1993) analisa a passagem da mulher-flor para mulher-fruto, pois nas primeiras estrofes o poeta apenas visualiza, descreve e pinta a mulher negra, sem se aproximar, mantendo-se à distância e sendo coerente com título do poema (“Retrato da Mulata”), por isso o eu lírico “contém” o seu desejo erótico ficando apenas no plano visual: *Faces vermelhas/E sobranceiras/Cor de carvão!* No entanto, ao final do poema, o poeta sai do plano visual e passa para o plano tátil, aproximando-se e tocando a mulher negra, que agora se torna a mulher-fruto e, portanto, *comível*. Finaliza assim o poema:

Já que pintei-te
Minha querida,
Vênus nascida
Cá no Brasil,
Em prêmios dai-me
Muxoxos, queixas,
Quindins, me deixas
e beijos mil. (QUEIROGA, 2022)⁷

Ressalta-se o fato de que o eu poético associa, indiscriminadamente, frutos à mulher negra, havendo portanto uma confusão que transparece a intenção canibalesca amorosa, pois o eu lírico deseja quindins e beijos mil. Constata-se, então, que o aspecto da mulher fruto é intensificado quando a poesia romântica descreve a mulher sertaneja, mestiça ou “mulata” (SANTANA, 1993), pois tais mulheres, por estarem em uma situação de marginalização

⁷ QUEIROGA, Salomé. Retrato da mulata. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/sq01.html>> Acesso em: 29 jul. 2022.

social, eram vistas culturalmente como fáceis, sendo portanto objetos do desejo erótico masculino. Além disso, elas representam uma marca da transição do século XVIII para o século XIX.

O que se percebe nessa poesia é uma descrição que alcança as mais intensas manifestações do desejo erótico quando se trata da mulher negra, visto que tal mulher representava certo padrão de erotismo:

Não faltaram marcas do apetite masculino em relação à morena ou mulata na literatura dos séculos XVIII e XIX. O riso de pérolas e corais, os olhos de jabuticaba, as negras franjas e a cor do buriti são os signos sedutores dessa fêmea que convida ao paladar, à deglutição, ao tato. São elas as verdadeiras presas do desejo masculino, mulheres-caça, que o homem persegue e devora sexualmente. Morenice e robustez eram, então, padrões de erotismo velado e de beleza. (PRIORE, 2011, p. 23).

É evidente que a incorporação da mulher negra como objeto do desejo erótico é desenvolvida em um plano econômico — e diria também racista — no qual essa mulher é vítima do sistema patriarcal e escravocrata, por esse motivo Sant'Anna (1993, p. 28) argumenta se tratar de “um processo de sucção sexual e social”, pois a mulher negra que está na cozinha preparando a comida também se torna o alvo do desejo erótico do senhor da casa-grande.

Os traços do erotismo canibalesco da poesia romântica, em relação às mulheres afrodescendentes, foram tão intensos e drasticamente desenvolvidos que seus vestígios são vistos através da literatura e de outras manifestações artísticas até os dias atuais. Não faltam exemplos e denúncias acerca da forma como a mulher negra tem sido erotizada e hiperssexualizada dentro de nossa cultura. Conceição Evaristo (2005), por exemplo, ressalta que as mulheres negras são apresentadas na literatura escrita por homens como sendo mulatas libidinosas e portadoras de uma sexualidade perigosa, constatação comprovável desde as análises das negras e mulatas da poesia de Gregório de Matos, passando por personagens como Vidinha de Manuel Antônio de Almeida, Bertoleza e Rita Baiana de Aloísio Azevedo, Gabriela de Jorge Amado, bem como as pinturas “as mulatas” de Di Cavalcanti, só para mencionar outra manifestação artística.

Anthony Giddens ressalta que o amor romântico surge e ganha força a partir do final do século XVIII, incorporando elementos valorativos da cristandade, cuja sexualidade era praticada somente dentro do casamento, bem como elementos do *amour passion*, — que possui um caráter mais individual e transgressor, tal como é o erotismo dos corpos, a que se referiu Bataille, embora se distingue deste por alguns fatores. A percepção tida acerca da

argumentação feita por Anthony Giddens é a de que o amor romântico (que incorpora elementos da cristandade) está mais ligado a uma ideia platônica de amor sublime, enquanto o *amour passion* está mais atrelado e preso ao um caráter sexual. Para Anthony Giddens, o amor romântico foi essencialmente caracterizado levando em consideração aspectos da feminilidade, visto que ao longo da história são evidenciados vários argumentos que comprovam a ideia de amor romântico ligado às feições maternas, aos cuidados femininos, uma vez que várias influências afetam as mulheres dentre elas Giddens menciona a criação do lar, a modificação na relação entre pais e filhos, bem como a "invenção da maternidade" (GIDDENS, 1993, p. 53).

Ao discorrer sobre a relação do homem com o amor romântico, Giddens (1993) argumenta que o homem está mais propenso aos jogos da sedução, sendo assim ele poderia usar do valores do amor romântico apenas como uma técnica para conquistar mulheres e consequentemente ter os seus desejos satisfeitos.

A princípio, o que se pode deduzir é o fato de que o amor romântico apresenta essas duas vertentes na poesia romântica brasileira, isto é, o *amour passion*, que será aquele dirigido à mulher negra, com o seus aspectos mais canibal; enquanto amor romântico de cunho moralista será reservado às mulheres brancas. É sob esses signos que Sant'Anna (1993) criteriosamente traz uma análise psicológica com base no texto erótico, revelando que a poesia erótica romântica dramatiza o jogo entre a mulher espozável (branca) e a mulher comível (preta).

O caráter dado por Sant'Anna (1993) à poesia erótica romântica privilegia a relação erótico-racial-econômica, e, embora seja mencionado a dramatização entre a mulher branca e a mulher negra, fica evidente que suas análises são feitas priorizando o discurso erótico masculino em relação à mulata. Nesse sentido, prevalecem basicamente dois discursos: o de sedução que assume um teor cordial; e o de violação que toma uma perspectiva de denúncia acerca do poder erótico-falocêntrico exercido sobre o corpo da mulher negra.

No primeiro discurso, a poesia erótica romântica transparece uma ideia falseada de que a mulata estaria sentindo prazer nas trocas eróticas com os senhores de escravos. Isso porque a mulher negra teria como dote e possibilidade exclusiva de ascensão o seu próprio corpo, enquanto o dote da mulher branca, embora nas trocas sociais esteja explícito o controle sobre o seu corpo, através do casamento — organização que legitima a prática sexual e canibalesca — ainda poderia ascender por meio da inteligência e do trabalho (SANT'ANNA, 1993).

Esse discurso é verificável nos poemas em que a voz feminina negra parece ser complacente com os desejos eróticos do poeta, ou seja, por trás da voz feminina negra, existe

uma voz masculina que procura legitimar o desejo erótico do homem branco. Na verdade, o que existe é um jogo ambíguo em que não se sabe se a mulata realmente aceita esse jogo de sedução como uma forma de ascensão social (o que não a deixa isenta de ser vítima de tal sistema ideológico predominante), ou se na verdade se trata apenas de uma forma de legitimação do desejo erótico e do exercício do poder masculino sobre o corpo negro. Para comprovar tal pensamento, Sant'Anna (1993) analisa o seguinte poema de Trajano Galvão (1830-1864):

A CRIOULA

Sou cativa... que importa? Folgando
 Hei de o vil cativo levar!...
 Hei de sim, que o feitor tem mui brando
 Coração, que se pode amansar!...
 Como é terno o feitor, quando chama,
 À noitinha, escondido co'a rama
 No caminho — ó crioula, vem cá! —
 Não há nada que pague o gostinho
 De poder-se ao feitor no caminho,
 Faceirando, dizer — não vou lá! —
 Tenho um pente coberto de lhamas
 De ouro fino, que tal brilho tem,
 Que raladas de inveja as mucamas
 Me sobreolham com ar de desdém.
 Sou da roça; mas, sou tarefeira...
 Roça nova ou feraz capoeira.
 Corte arroz ou apanhe algodão,
 Cá comigo o feitor não se cansa;
 Que o meu cofo não mente à balança,
 Cinco arrobas e a concha no chão! (GALVÃO, 2022)⁸

Portanto, há no poema uma evidente prova de que a escravidão afinal não foi tão mal, segundo a lógica do canibalismo erótico romântico, pois as trocas amorosas seriam benéficas tanto para as escravas quanto para os homens brancos que se julgavam donos dos corpos destas. Interessante ressaltar que esta mentalidade será usada por Gilberto Freyre em *Casa grande e senzala* (2019) como uma forma de argumentar que as relações sexuais exercidas entre os senhores/feitores com as escravas teriam sido benéfica para constituição da identidade brasileira, transparecendo uma visão romanceada do regime escravocrata, encobrindo assim as verdadeiras mazelas e atrocidades vivenciadas pelas populações afrodescendentes. Ainda, segundo Helena Bocayuva (2001) a perspectiva freyreana das relações de gêneros era moldada pelo patriarcalismo e a escravidão, nos quais os corpos femininos eram explorados pelos senhores.

⁸ GALVÃO, Trajano. A crioula. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/tra01.html>> acesso em: 29 jul. 2022.

3.3 A poesia erótica parnasiana

O Parnasianismo ocupa um espaço singular na história da literatura brasileira, pois foi somente no Brasil que ele mais se desenvolveu e teve mais longa duração, sendo o único movimento artístico a não ser apagado pelo posterior (Simbolismo), enquanto nos demais lugares já havia perdido forças, somente no Brasil surge uma segunda geração, os neoparnasianos. A respeito disso, Otto Maria Carpeaux ressalta: “O Neoparnasianismo é um fenômeno particular da literatura brasileira. Aqui e só aqui fracassou o Simbolismo; e por isso, o movimento poético precedente sobreviveu, quando já estava extinto em toda parte do mundo” (CARPEAUX, 1951, p. 197).

Não obstante isso, trata-se de uma escola literária que, segundo a visão de críticos literários, como Mário de Andrade e Antonio Candido, pouco teria contribuído para a formação e consolidação do sistema literário brasileiro. Dentre as principais críticas destacam-se as que rotulam o Parnasianismo de apenas ser uma cópia do modelo francês, do qual teriam se inspirado nossos poetas, e de que estariam “presos” a modelos clássicos.

Acerca da temática erótica na poesia parnasiana, Santiago (2016) ressalta que ela sempre foi constante e observada por variados críticos que, apesar de a tratarem moderadamente, não foram indiferentes à poesia erótica dos parnasianos. Diante dessa constatação e de outras relacionadas à diversidade estilística e temática parnasiana, o pesquisador questiona o motivo pelo qual ainda o público apresenta uma visão tão careta em relação ao Parnasianismo, sendo apontado como resposta os clichês propagados pelas críticas do Modernismo, bem como a falta de conhecimento acerca da poesia cultivada pelos parnasianos.

Desenvolvendo uma literatura marcada pelo culto da “arte pela arte”, os poetas parnasianos adotaram estilos que valorizavam a forma como um fim em si mesma. Diante disso, a poesia que se cultiva a partir de 1880 seria caracterizada pela impassibilidade (embora duvidosa), o racionalismo, a objetividade, sendo portanto uma reação que se dispunha a combater o sentimentalismo e o subjetivismo presentes na poesia romântica (MOISÉS, 2012). De igual modo, Bosi (2015, p. 233) ressalta que é “na convergência de ideais antirromânticos, como a objetividade no trato dos temas e o culto da forma, que se situa a poética do Parnasianismo.”.

Nas linhas dessa objetividade (que não significa exatamente impassibilidade), os parnasianos, prenhes de uma reflexão estética, fixarão em suas poesias um registro atento de

sensações e impressões, que resultará logo em seguida em fetichismo do objeto e em reificação, tão presentes na sociedade burguesa do final do século XIX e início do século XX (BOSI, 2015). Em tal contexto, a poesia parnasiana fruirá, misturando o desejo erótico com o deleite “na nomeação de alfaias, vasos e leques chineses, flautas gregas, taças de coral, ídolos de gesso em túmulos de mármore... e exaurindo-se na sensação de um detalhe ou na memória de um fragmento narrativo.” (BOSI, 2015). O poema “Vaso Chinês”, de Alberto de Oliveira, pode explicitar melhor a relação entre vaso e desejo.

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

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

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

Que arte em pintá-la! a gente acaso vendo-a
Sentia um não sei que com aquele chim
De olhos cortados à feição de amêndoa (OLIVEIRA, 1978, p. 83)

Primeiramente o poeta descreve suas impressões e sensações despertadas pelo objeto, o qual se trata de um “Estranho mimo”. Logo após, parte para um plano no qual a exuberância e a beleza de tal vaso só poderia ter sido feita graças ao talento do artista e ao seu estado de enamorado (isto é, dominado pelos impulsos de Eros) que exprime os seus mais (in)conscientes e reprimidos desejos. Se aceitarmos a metáfora do vaso como sendo representativa da mulher, como defendido por Sant’Anna (1993), pode-se concluir que o eu lírico já está inteiramente entregue à amada “Nele pusera o coração doentio”, porém o distanciamento e a não concretização ou não correspondência do sentimento amoroso tornam o coração entregue doente de amor e ferido por concupiscências não satisfeitas, restando somente o ato de visualizar e pintar a amante, de uma forma tão inebriante e intensa, que até mesmo tal prática “Na tinta ardente, de um calor sombrio” denuncia a lubricidade por trás da criação artística.

Diante disso, o eu poético encontra profundo prazer no ofício de pintar e olhar, nos quais o erótico irá se refugiar, transformando a desventura do coração doentio e solitário através da augusta presença de uma “singular figura” que satisfaz o desejo erótico do eu poético quando a pinta “Que arte em pintá-la!” e a olha “A gente acaso vendo-a/ Sentia um não sei quê [...]”. Tem-se aí, portanto, uma constante caracterização do erótico na poesia parnasiana, isto é, o

voyeurismo tão praticado pelos poetas dessa corrente literária..

O voyeurismo assume grande proeminência dentro da poesia parnasiana, e os poetas dessa corrente artística enfeitam o corpo feminino assim como ornamentam a poesia. Jaz aí o seu recurso, eminentemente visual, o prazer está em ver a mulher em uma imagem de perfeição, equilíbrio e sensualidade, pois a musa parnasiana deveria ser celebrada, em uma época de ideais progressistas e positivistas, como uma figura de mulher saudável, sendo uma deusa de forma pura e perfeita (BRANCO, 1985). Nesses cultos à mulher saudável não faltavam porém uma boa dose do fenômeno erótico que se mistura com a busca da perfeição e com a impossibilidade de consumá-lo. Apesar de existirem inúmeras metáforas para manifestação da experiência erótica na poesia parnasiana, como mulher-estátua, mulher-sereia, mulher-serpente, mulher-esfinge entre outras, todas são concebidas sob o signo do olhar devorador do poeta. Além disso, os parnasianos transpõem do plano artístico do fascínio pela forma, estrutura, composição dos poemas, trato ornamental que dedica aos seus versos para o plano do desejo, pois o corpo da mulher será o elemento moldado, desenhado, pintado e devorado voyeuristicamente.

Esse voyeurismo também não deixa de ser uma extensão do desejo interdito através da polissêmica imagem da mulher, que, em uma mesma estátua, apresenta o conflito das simbologias concernentes à Vênus e à Virgem Maria. Tal dialética do desejo é sem dúvida fruto de um imaginário no qual, de um lado pulsam as forças de Eros e por outro, estão estabelecidas a moral burguesa, altamente repressiva e hipócrita contando com a ajuda da religião e do Estado.

No entanto, a dramatização do desejo não fica presa somente ao visual e ao conflito entre Vênus e Maria, pois existem inúmeros poemas e diferentes poetas que atravessam o campo da interdição e fazem aparecer um erotismo mais atrevido, como pode ser visualizado através do poema “IDYLLIO DE THEOCRITO”, de Múcio Teixeira (1858-1926), no qual são apresentadas várias estratégias de Dáfnis para seduzir uma jovem Donzela. Após uma longa exposição dos benefícios amorosos, a jovem Donzela entrega-se:

Assim, doces palavras murmurando,
Foram a mocidade os dois gosando ,
Beijando-se a sorrir;
E allí, unidos n'um furtivo leito ,
Alma com alma, peito contra peito,
Sonharam... sem dormir! (TEIXEIRA, 1888, p. 145)

Sem dúvidas, essa união amorosa que se dá em um nível platônico e espiritual/transcendental “*Alma com alma*” e em nível carnal “*peito contra peito*” lembra muito o mito do andrógino, a partir do qual se compreende a existência de uma busca eterna de um

ser pela sua outra metade, ocorrendo portanto a fusão, a continuidade de um ser em outro ser, elementos tão fascinantes do erotismo.

Diante disso, observa-se que o erotismo na poesia parnasiana assumiu um padrão ligado às figuras mitológicas das ninfas, representativas da beleza e da sensualidade. Aliás, o próprio nome desse estilo literário já antecipa o padrão erótico a ser exposto, uma vez que na origem de tal escola literária está a palavra parnaso, cujo significado diz respeito a um monte ou a um local montanhoso consagrado ao deus Apolo e às musas, sendo um lugar de inspiração para os poetas.

Nas análises feitas sobre o erotismo em nossa poesia, observa-se a predominância das forças de Eros através de variadas metáforas femininas, como já apresentado neste trabalho, cujos corpos se tornam um símbolo das manifestações de Eros. Esse é um dado curioso que promoveu o questionamento de Sant'Anna (1993) acerca de por onde poderia andar o corpo masculino. De igual modo Litvak (1979) constata que

La mujer es utilizada como uno de los símbolos más importantes; encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo. El demonio toma forma de mujer para seducir al hombre. Salomé, Dalila, Eva, Circe, Cleopatra, invaden la iconografía de la época. Es la seductora que atrae a su presa con sus largos y ondulantes cabellos. (LITVAK, 1979, p. 3).

Com certeza, no canibalismo erótico de Sant'Anna (1993), o corpo da mulher é o objeto do erotismo, encarna as mais variadas representações do desejo e do prazer. Suas figurações na literatura são reflexos do domínio masculino, que vai ditando as regras do controle da sexualidade, apresentando a pura materialização do erotismo na figura da mulher. Nesse estudo, a mulher é exibida sob diferentes metáforas que são os mais variados símbolos do desejo reprimido, mórbido, melancólico, decadente, como será abordado na poesia simbolista.

3.4 A poesia erótica simbolista

A poesia cultivada entre os simbolistas é marcada por uma constante temática relacionada à melancolia e à figura da mulher morta. Ao se buscar uma explicação extraliterária para tal fenômeno, verifica-se um paradoxo, considerando que há, no final do século XIX, uma sociedade marcada por grandes transformações socioculturais, frutos da revolução industrial, bem como cercada de ideais positivistas, cientificistas e deterministas. Porém, o que acontece nesse período, também chamado Decadentismo, tem sido um enigma, o qual é mais fácil de circunscrever o modo como ocorre do que explicar por que se dá a escolha por certos temas de

cunho pessimista (SANT'ANNA, 1993).

Dentre as explicações, é possível mencionar um descontentamento frente às expectativas geradas pela revolução industrial e pela aura decadentista instalada no fim do século. O pessimismo se insere no imaginário europeu e no Brasil ele é atualizado conforme a nossa realidade. A obra que exerceu grande influência quanto a isso foi *O mundo como vontade e representação* (2005), de Arthur Schopenhauer, na qual a realidade é concebida apenas como representação dos desejos, vontades e sentidos, contrapondo assim a ideia positivista de aproximação objetiva da realidade. Para José Guilherme Merquior, a “moldura sociológica do decadentismo e do simbolismo foi a Grande Depressão que, por 25 anos, até as vésperas da Belle Époque (1895), acometeu o capitalismo ocidental.” (MERQUIOR, 1979, p. 132). Esse crítico ratifica ainda o fato de as transformações sociais provocadas pela segunda revolução industrial não serem suficientes para mitigar as críticas da arte de elite aos padrões da cultura burguesa. Como confirmação desse desconforto, há uma reação ideológica proveniente da chamada “filosofia da vida” propagada por Dilthey, Nietzsche, Bergson, respaldando e influenciando o antipositivismo estético dos poetas malditos.

No campo literário, o poeta responsável por sistematizar o clima descrito acima foi o francês Charles Baudelaire, cuja poesia propõe uma inovação temática, como se observa na fala de Baudelaire em um dos projetos de prefácio para a edição de 1861 de sua obra: “Poetas ilustres tinham dividido há muito tempo as províncias floridas do domínio poético. Pareceu-me prazeroso, e tanto mais agradável, porque a tarefa era mais difícil, extrair a beleza do Mal” (BAUDELAIRE, 2019, p. 585). Desse modo, o poeta francês inova ao romper principalmente com os modelos clássicos e românticos de idealização, exaltação de sentimentos moralmente aceitos e temas acolhidos pelos valores socioculturais da época. Sua obra *Flores do Mal* causou grande impacto social por atentar contra a moral vigente, sendo acusada de corromper os jovens, o que levou inclusive Baudelaire a ser processado pelo ministério público. Em sua obra, o erotismo aparece associado “à melancolia, à inquietação metafísica, à obsessão do nada” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 237).

No entanto, a inovação baudelairiana não fica presa somente ao nível temático, mas se expande também para o plano literário, por meio do trato apurado que concede à linguagem, a qual é mais sugestiva, às palavras distribuídas harmoniosamente de forma a aproximá-las com a melodia das músicas, provocando as mais diversas sensações (GOMES, 1994). Essa nova forma de fazer poesia influenciará o Parnasianismo, o Simbolismo e o até o Modernismo brasileiro, como apontou Fernando Monteiro de Barros Jr (2009).

Concretizando os ideais de Baudelaire, o Simbolismo apresentará como principais

características, conforme Gomes (1994), a correspondência, o mistério, a sugestão, a evocação, a proximidade com a música e principalmente o símbolo, que se torna o elemento basilar pelo qual resultará variadas imagens, a qual despertará diferentes sensações. A coerência poética não está ligada à razão, mas ao estado de espírito do poeta que materializa na poesia os seus mais inquietantes e profundos sentimentos, como confirmado por Álvaro Cardoso Gomes:

Concebendo o símbolo como um “disfarce das ideias”, os simbolistas pretendiam encontrar as perfeitas correspondências entre o mundo sensível e o mundo abstrato. Desse modo, o símbolo deixa de ser apenas uma palavra ou uma coisa significando outra; mais que isso, é uma palavra ou um conjunto de palavras que serve para evocar um estado de espírito indefinido e cuja tradução jamais é imediata. (GOMES, 1994, p. 30).

Assim, o símbolo se torna um complemento à sugestão/evocação, unindo também outra característica ligada à musicalidade. Nesta especificidade, há uma forte presença de sonoridades, por meios de assonâncias e aliterações, devido à influência de Verlaine. Adiante Mallarmé, percebendo o lugar comum ocupado pela pura sonoridade na poesia simbolista, complexifica a relação entre poesia e música ao promover mais liberdade sintática, fonemas mais livres e palavras dispostas de acordo com as sensações e ideias fundamentais que estruturam o poema (GOMES, 1994, p. 30).

Já no Brasil, contextualizando o surgimento do Simbolismo, Bosi (2015) questiona se a origem desse estilo literário se daria por motivos internos ou seria importado diretamente pela imitação de modelos franceses. Isto porque os movimentos literários antecessores e coexistentes do Simbolismo, como o Realismo/naturalismo e o Parnasianismo, estavam ligados a uma história social, enquanto aquele parecia destoar dessa realidade sócio-histórica. Assim, a poesia simbolista altamente evasiva segue os caminhos do mistério, da sublimação, do sonho etc.

Ratificando isso, Sant’Anna (1993) menciona a influência do Simbolismo francês e belga — os quais desenvolviam uma literatura com descrição das emoções em uma aura de nebulosidade e tristeza — como forma de compreender a origem de tanta morbidez e abatimento. Esses primeiros apontamentos estão em consonância com os estudos da nossa crítica literária que procurava estabelecer comparatismos entre os escritores brasileiros e os estrangeiros, o que resultou na fala de Antonio Candido (1996), destacando ser o ato de estudar literatura brasileira o mesmo de estudar literatura comparada, visto que “a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade” (CANDIDO, 1996, p. 211). Assim, como uma forma de valorização da literatura escrita por

brasileiros, deveria existir uma referência aos escritores europeus, o que também era legitimado por parte dos críticos literários, prentes em descobrir as fontes e influências. Diante disso, José Veríssimo chama tal corrente literária de apenas “produto de importação”.

Além desses apontamentos de caráter comparatista com o estrangeiro, Sant’Anna (1993) aponta timidamente o papel exercido pelos dois poetas simbolistas de maior envergadura literária, Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraes, os quais tiveram motivos pessoais para transcreverem em suas poesias sentimentos conflitantes e angustiantes. O primeiro teria como fonte de inspiração melancólica o enfrentamento da loucura de sua mulher e o descontentamento de sofrer discriminações por ser poeta negro em uma sociedade de brancos e brancas racistas; já o segundo teria em sua biografia a perda da noiva que se tornaria um símbolo influenciador da sua estética mórbida (SANT’ANNA, 1993). Porém, a argumentação de Sant’Anna (1993) para por aí, reconhecendo em seguida a necessidade de um estudo mais aprofundado acerca da morte e das calamidades enfrentadas pela sociedade finissecular, visto que as explicações de caráter biográfico não seriam verificados nos demais poetas que se apropriariam de assuntos trágicos apenas imaginariamente.

Além desses fatores há também a influência romântica, cujo parentesco se dá através da poesia cultivada pelos byronianos — com destaque para a morte prematura dos poetas por tuberculose, o que resultou no mal do século — que levavam aos últimos graus a subjetividade, o exagero de sentimentalismo e o louvor à morte (GOMES, 1994). Literariamente, o Simbolismo também apreende algumas técnicas parnasianas, como o culto à forma, arte pela arte, todavia ainda se percebem diferenças em questões de graus quanto ao trato das temáticas e estilos abordados. No Parnasianismo, o objeto é descrito nos pormenores, enquanto no Simbolismo o sujeito é minuciosamente apresentado em suas inquietações e desejos; naqueles há o culto à forma, nestes o louvor ao verbo. Porém não existem dúvidas de que a poesia dos simbolistas não preza pela objetividade, razão e academicismos dos parnasianos, mas se fundamenta no enigma, na alusão e na sugestão.

Ao se estudar a fundo a poesia *fin de siècle*, observam-se várias características que se opõem ou se entrecruzam por diferentes estilos literários. Diante disso Merquior faz distinção entre Decadentismo e Simbolismo autêntico, destacando que “um estilo nunca se define, mecanicamente, só pela temática nem pela técnica” (MERQUIOR, 1979, p. 133). Posto isso, o autor distingue:

O decadentismo, niilista ou hedonista, não conhece o messianismo estético dos simbolistas, em cujos escritos pulsa uma inconfundível sede de sacralidade – postura bem afirmativa, frente ao negativismo e ao tédio “decadentes”. No simbolismo radical, não romântico, a parareligiosidade difusa e nostálgica do fim do século vira uma gnose demiúrgica – uma elaboração de arcanos, criação de universos suprarreais.

[...] o simbolismo tenderá sempre a ser um esteticismo intransigentemente artístico, ao passo que os decadentes cederão com frequência ao eco da “espúria” confusão romântica entre arte e vida. (MERQUIOR, 1979, p. 133-134).

Todavia, nem sempre será possível estabelecer uma distinção precisa entre ambos os estilos, uma vez que alguns veem o Decadismo/Decadentismo como um pré-simbolismo e até mesmo escritores eminentemente simbolistas já afirmaram ser decadentes, como Cruz e Sousa, o qual fazendo parte do manifesto inaugural simbolista publicado na *Folha popular*, juntamente com Emiliano Pernetta e Bernardino da Costa Lopes, definiu-se como decadente (MERQUIOR, 1979). Não é menos verdade que até mesmo dentro do próprio Simbolismo há “simbolismo e simbolismos – e, principalmente, existem simbolismos posiços.” (MERQUIOR, 1979, p. 133). Na europa, por exemplo, verificam-se simbolismos de tendências neorromânticas, como o lirismo de Verlaine, o “profetismo bombástico do verso livre” de Émile Verhaeren; bem como de vertente *construtivista*, propagados por Mallarmé e Rimbaud, os quais não têm nada de espiritualistas ou de neorromânticos (MERQUIOR, 1979). Já no Brasil, Bosi (2015) fala sobre uma diferenciação temática no interior do Simbolismo:

a vertente que teve Cruz e Sousa por modelo tendia a transfigurar a condição humana e dar-lhe horizontes transcendentais capazes de redimir os seus duros contrastes; já a que se aproximou de Alphonsus, e preferia Verlaine a Baudelaire, escolheu apenas as cadências elegíacas e fez da morte objeto de uma liturgia cheia de sombras e sons lamentosos. Quanto aos crepusculares, distantes de ambas, preferiram esboçar breves quadros de sabor intimista: mas a sua contribuição ao verso brasileiro não foi pequena, pois abafaram o pedal das excessivas sonoridades a que se haviam acostumado os imitadores de Cruz e Sousa. (BOSI, 2015, p. 269).

Assim, a poesia simbolista fará uso de inúmeros recursos a fim de revelar o erotismo melancólico e mórbido da sociedade brasileira finissecular. Dentre as principais características dessa poesia erótica, Sant’Anna (1993) aponta um canibalismo melancólico, erótico-cirúrgico, verminoso, que paradoxalmente transitam entre o ascensional e o descensional. Tais movimentos podem ser equiparados, respectivamente, ao sublime e ao grotesco utilizados pela poesia romântica como forma de revisão dos cânones clássicos, resultando em uma nova concepção de belo, doravante pautada pelo irracional, místico, fantástico, inquietante etc (DA SILVA SANTOS, 2015). Nessa premissa, o aspecto descensional da poesia erótica simbolista aponta para o rebaixamento, para a castração e a morte (SANT’ANNA, 1993), para o conflito entre Eros e Thanatos, no qual é possível entrever a crise existencial do eu poético através das figuras da mulher morta e as metáforas do homem-verme, que canibalisticamente devora a amada. Cruz e Sousa (1861-1898), no poema “Inexorável”, manifesta tal erotismo melancólico

que acompanha a descida da amada à sepultura, onde terá cada parte do seu belo corpo devorada pelos vermes:

O teu nariz de asa redonda,
De linhas límpidas, sutis
Oh! há de ser na lama hedionda
O teu nariz de asa redonda
Comido pelos vermes vis?! (CRUZ E SOUSA, 2008, p. 465).

Nessa tendência para o baixo, o poeta simbolista canta suas angústias, dores e frustrações. O eu lírico, em consonância com o espírito decadentista de sua época, manifesta um prazer sadomasoquista ao expressar os mais inquietantes e horripilantes sentimentos. Para construir tais imagens degradantes, o poeta faz uso dos mais variados símbolos relacionados ao corpo em decomposição, como a lama hedionda e o verme vil mencionados acima.

Nesses versos, a materialização do erótico continua a ser no corpo da amante, cuja “*boca perfumosa*” possui “*O céu do néctar sensual*”, o qual a partir de agora será afetado pelo “*cancro sepulcral?!?*”; essa construção que se estrutura na oposição entre Eros e Thanatos está presente ao longo do poema, quando o poeta exalta lubrificamente uma parte do corpo feminino para logo em seguida apontar o triste fim que este terá, como a menção às “*mãos de névea seda/De veias cândidas e azuis*” que serão extintas “*na noite trega*” e em “*lúgubres pauis*”, de igual modo – por meio de um jogo de sinestésias tão cara à estética simbolista – as “*tentadoras pomas*”, luxuriosamente quentes, cheias como o elixir e possuidoras de um maravilhoso cheiro que lembra os mais “*cálidos aromas*”, deixarão de existir, fazendo com que o eu lírico sussurre amargamente o fato de que elas “*nunca mais hão de florir?!?*”.

Já quanto ao aspecto ascensional, isto é, da sublimação, a poesia praticada pelos poetas malditos faz uso de metáforas, em uma espécie de gradação, que vão desde o sapo, passando pela escada até chegar à lua. Nesse processo entre o alto e o baixo, configura-se o que foi nomeado por Sant’Anna (1993, p. 146) como “verticalidade simbólica” ou “simbolismo da verticalidade”, pelo qual o desejo erótico transitará, isto é, seja na parte inferior onde há as “*imagens teriomórficas, ctônicas, catamórficas*” seja na superior, onde contém “o brilho inalcançável de uma estrela e a luminosidade fria e castradora da Lua” (SANT’ANNA, 1993, p. 146). Essa dimensão pode ser analisada no poema “Sapo humano”, dedicado a Emiliano Pernetá por Cruz e Souza, no qual a representação do sapo dá continuidade às imagens do verme, da cova, do cemitério, da putrefação etc. Nesse poema, antiteticamente a Baudelaire que tira das flores o mal, o poeta se compromete a tirar vivas canções do lodo onde habita o sapo.

Oh sapo! eu vou cantar tuas misérias, sapo,
Vou tirar, nesse lodo onde habitas de rastros,

Umás vivas canções do teu nojento papo,
Da crosta esverdeada umas centelhas de astros. (CRUZ E SOUSA, 2008, p. 271)

No entanto, ao longo do poema, percebem-se ser essas canções uma reafirmação da natureza decadente e melancólica do homem, pois, enquanto exteriormente o sapo deixa de evocar imagens degradantes “Não és o sapo atroz, coaxador, visguento”, interiormente, agora como sapo/humano, é “o sapo mais abjeto” que possui os mais tenebrosos vícios. Porém, esse sapo tem a possibilidade de ascender, visto que “*Não és o vil, o torpe, o irracional*”, e embora viva “*num viver de pântano e gemidos*”, dentro dele cantam “*aves e estrelas*” como uma forma de revelar a aspiração espiritual ao sublime, ao transcendental.

Na poesia erótica desse período literário, o que fica nítido, portanto, é a continuação das metáforas parnasianas, porém, agora sob o espírito decadentista e o estilo simbolista. Nesse sentido ocorre a passagem da Vênus erótica e devoradora dos parnasianos para a Vênus mortuária dos simbolistas (SANT’ANNA, 1993), os cenários são modificados — em vez da alcova, o corpo feminino se encontra no cemitério, na cova — ou recebem uma nova conotação, na qual a poética do luto e da melancolia é afetada pela força do erótico. A mais simples constatação vem da própria representação da mulher, que nos parnasianos é saudável e formosa, enquanto nos simbolistas ela é degradada, aviltada, tísica e melancólica.

A estética simbolista, apesar de possuir por influência literária grandes nomes da literatura, como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine etc.; e ideologicamente nomes bem expressivos, como Nietzsche e Schopenhauer, Bosi (2015) diz ter sido uma escola que teve um rápido empobrecimento, restando apenas um modo de entender e fazer poesia. A causa disso, segundo o crítico, é resultado da aversão simbolista aos ideais progressistas da época, como a ideologia positivista etc., pois tal escola para sustentar-se deveria acompanhar a realidade histórica, fincando suas raízes na dinâmica cultural ao responder-lhes suas contradições. Todavia, trabalhos mais recentes apresentam uma leitura divergente da que fora feita por Bosi, negando que os poetas decadentes/malditos fossem apenas nefelibatas. Refiro-me ao trabalho *Torre de Marfim Sitiada: a crítica social na poesia simbolista da primeira república (1889-1930)*, de Caio Cardoso Naves Tardelli (2021), onde o autor, tomando por base obras de Hermes Fontes, Gilka Machado, Raul de Leoni e Da Costa e Silva, defende ser a postura evasiva de tais poetas uma atitude de crítica social e política. Em Da Costa e Silva, por exemplo, essa postura estaria ligada ao estoicismo, no qual o poeta amarantino teria um espírito contrário à ao ritmo das metrópoles republicanas, o que resultaria em uma poesia cheia de saudades de sua terra interiorana, de amor à natureza e à vida no campo. A propósito, como simbolista afinado que foi, Da Costa e Silva dramatizou o desejo erótico conforme a estética e a ideologia desse

movimento literário, como é possível analisar em “Madrigal de um louco”

L u a !
 Camélia
 Que flutua
 No azul. Ofélia
 Serena e dolente,
 Fria, vagando pelas
 Alturas, serenamente,
 Por entre os lírios das estrelas;
 Santelmo aceso para a Saudade;
 Luz etérea, simbólica, perdida
 Entre os astros de ouro pela imensidade;
 Esfinge da Ilusão no deserto da Vida!
 Lâmpada do Sonho, lívida, suspensa...
 Vaso espiritual dos meus cismares,
 Custódia argêntea da minha crença,
 Ó Rosa Mística dos ares!
 Unge o meu ser, na apoteose
 Da tua luz, e eu frua,
 Cismando, a pureza
 Da luz e goze
 Toda a tua
 Tristeza,
 L u a !

(DA COSTA E SILVA, 2000, p. 95).

Perseguindo os preceitos baudelairianos, Da Costa e Silva tenciona de igual modo tirar das flores o mal. É o que acontece através das referências a Ofélia em uma aura melancólica, como sinalizado pelos adjetivos dolente e fria. Por meio de um vocabulário culto, sua poesia se faz sentir e compreender pelas sugestões, pelos toques da sensibilidade, conforme defendeu Paz (1994, p. 11), “aquilo que nos mostra o poema não vemos com os nossos olhos da matéria e sim com os olhos do espírito”. Assim o ritmo ditado pela sonoridade do poema e as pausas das linhas de cada verso que se alternam gradativamente do mais curto para o mais longo e do mais longo para o mais curto, parece-nos uma sinfonia de cântico fúnebre.

Dito isso, por se tratar também de um poema visual em formato de losango, o leitor atento perceberá que a imagem formada faz lembrar os contornos de um caixão, simbolizando a morte de Ofélia, que não coincidentemente suicidou-se por causa de amores não correspondidos. Mesmo assim, o eu lírico, por meio de um erotismo associado à melancolia, decide gozar toda a tristeza dessa bela mulher.

Além disso, o formato do poema não lembra somente a esfera melancólica, já que, segundo o “Dicionário de símbolos” de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), a figura dos losangos aponta para um simbolismo estritamente ligado ao erotismo, sendo associada primeiramente ao feminino, em seguida, aos losangos, “Atribui-se-lhes um sentido erótico: o losango representa a vulva; a serpente, o falo, e eles exprimiriam uma filosofia dualista” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 558).

4 AS MÚLTIPLAS FACETAS DO ERÓTICO EM *PANDORA*

Como Pandora, incauta, irrefletida,
O arcano do meu ser, mudo e profundo,
Desvenda e exhibe, revelando ao mundo
Todos os dons que recebi da vida.

E ideias, emoções, tudo o que sinto
Vai descobrindo, para meu tormento,
Desde as ânsias de luz do pensamento
Às loucuras eróticas do Instinto. (DA
COSTA E SILVA, 2000, p. 241)

A epígrafe acima dialoga diretamente com o tema deste trabalho, pois o eu lírico dacostiano destaca que serão revelados os dons que envolvem a vida humana (ideias, emoções), desde as ânsias de pensamentos às loucuras eróticas do instinto. Para este estudo, daremos mais ênfase neste último aspecto, que exhibe o erotismo inerente à natureza de cada indivíduo. Antes, porém, ratifiquemos mais uma vez o talento do poeta piauiense, concedendo destaque principalmente a sua arte literária na obra que é o corpus desta empreitada acadêmica.

Diante disso, sendo exímio versificador, Da Costa e Silva demonstrava notória habilidade quanto à criação de rimas e a metrificação de versos. Chegou até mesmo a responder, em rimas e metro, aos quesitos de uma prova de Direito Penal (MOURA, 2020). Isso porque, em sua conduta parnasiana, o poeta demonstrava um talento inigualável em que o verso saia perfeito no ritmo, “na rima, na métrica, na fluidez do raciocínio a projetar a melodia doce de quem escrevia com a sensibilidade da epiderme.” (MORAES, 2019, p. 122).

Tais habilidades estão presentes em *Pandora*, terceira obra de Da Costa e Silva, publicada pela primeira vez em 1919, a qual se encontra dentro do estilo literário parnasiano, como já mencionado no início deste trabalho. Há nessa produção poética uma forte presença da tradição clássica não somente na retomada da mitologia greco-romana, como o próprio título da obra sugere, mas também no estilo camoniano de fazer sonetos.

Quanto ao conteúdo, para Herculano Moraes, há também em *Pandora* a temática do amor que aparece com muita frequência (MORAES, 2019, p. 121). E, dentro dessa temática, é imprescindível analisar as estratégias miméticas usadas para a descrição do erótico, as características formais e sua relação com a matéria histórico-social, como mulher figura em relação ao desejo erótico, qual o cenário descrito para representar o erótico, todas essas nuances situadas em relação ao contexto estético e ideológico do Parnasianismo.

O próprio título da obra possibilita adiantarmos que os versos dacostianos em *Pandora* têm como foco ou ímpeto concupiscente as musas e ninfas, considerando que à Pandora⁹ são

⁹ Para Paulo Sérgio de Vasconcellos (1998, p. 114), Pandora, em grego, significa aquela “que possui todos os

atribuídas as qualidades de graciosa e bela, apesar de imprudente e má, pois, como se sabe, ela foi responsabilizada por abrir o pote que continha “todos os males que podiam infestar a raça humana, tais como a Velhice, o Trabalho, a Doença, a Loucura, o Vício e a Paixão.” (GRAVES, 2018, p. 253). Esse último elemento está intimamente vinculado ao erótico, uma vez que Eros é responsável por incendiar os corações com o fogo da paixão, da atração libidinosa e do enlaçamento que prende os seres humanos uns aos outros.

4.1 Eros devorador

Neste subtópico, propomo-nos a analisar, de modo geral, os aspectos sugeridos pelo eu lírico dacostiano quanto à consumação ou tentativa de realização do desejo erótico. Nesse sentido, buscaremos apontamentos ou representações que revelam quais as características do ser ou do objeto desejado estão mais presentes na descrição do erótico.

É significativo antecipar que, em um mesmo poema, ocorrem múltiplos enfoques, os quais serão analisados separadamente, mas não dissociados do seu conjunto textual e semântico, pois essa forma de abordagem permite um melhor entendimento e visualização dos pormenores do erotismo na obra analisada. Diante disso, é possível perceber que o erótico do eu lírico dacostiano manifesta-se por meio de uma perseguição amorosa, cujo alvo são ninfas cheias de receios, atraentes em sua formosura e nudez, o que resultará, quase sempre, na consumação do desejo. São essas perspectivas que serão examinadas a seguir.

4.1.1 Perseguição amorosa

Foge-lhe a dríade pagã
 [...]

 Porém, debalde; a fuga é vã,
 Se o ardente amor se manifesta
 Com voz de seda e pés de lã... (DA
 COSTA E SILVA, 2000, p. 213).

Ao se estudar a arte e o erotismo no mundo clássico, como fez Carmen Sánchez (2015), é possível perceber, desde esse período, uma forte tendência para manifestações eróticas inseparáveis da violação de corpos, principalmente o corpo feminino, que é usado como objeto para a satisfação dos impulsos sexuais masculinos. Isso ocorre porque geralmente era

dons”, visto que a ela todos os deuses concederam dons.

perpetuada uma mentalidade misógina em que se deveria usar a violência e a abdução para conseguir a submissão feminina. Como exemplo disso, há a iconografia de Cassandra perpetrada por Ajax na guerra de Troia, em cuja análise se evidencia um possível estupro¹⁰. Assim, essa ferocidade erótica - de perseguição às ninfas - para representar o desejo do homem, trata-se de uma imagem recorrente dentro do pensamento grego, em que as ninfas aparecem como passivas, vulneráveis, atacáveis, perseguíveis, formando, assim, a ideia de que a essência feminina seria composta por tais características, figuração adotada na cultura ocidental e manifestada sob variados aspectos (SÁNCHEZ, 2015), nos quais se destacam uma atitude masculina ativa, enquanto a feminina seria passiva. Aliás, na noção de erotismo defendida por Bataille (1987), a mulher figura como passiva, como aquela que suscita o desejo e que almeja ser perseguida, desejada, cortejada, etc.

Desta forma, o eu lírico, impulsionado pelo desejo erótico, persegue a mulher almejada para se satisfazer a qualquer custo. Isso fica visível quando a poesia dacostiana usa o mito de Pã, de sátiro e de fauno, símbolos do poder falocêntrico que caçam as belas ninfas. Em “Canto do fauno”, por exemplo, há dois sonetos que expressam a força devoradora de Eros através de uma retomada à mitologia greco-romana. Nesse poema, o eu lírico funde-se à figura mitológica dos faunos para fazer pulsar o desejo erótico que a maioria dos parnasianos deixava apenas no plano visual. Sem meios termos, o erotismo apresenta-se com toda sua voluptuosidade:

Ninfa não há, talvez, nesta ribeira,
Que pudesse fugir ao meu desejo
E ao contacto lascivo do meu beijo
Ao meu amor não se entregasse inteira.

Mal as via no bosque, de carreira,
Perseguia-as veloz, buscando o ensejo
Em que o seu medo se mudasse em pejo
Com a posse ambicionada e passageira.

Ia encontrá-las, cheias de receios,
Entre o líber das árvores umbrosas,
Para os dois bicos lhes morder dos seios.

Nuas, virgens, sadias e formosas,
Tive-as todas, em lúbricos enleios,
Em leitos de folhagens e de rosas... (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 205).

Na composição poética dacostiana, ritmo e conteúdo são indissociáveis, pois a

¹⁰ Há uma vasta leitura acerca da complexidade analítica de tal iconografia. No entanto, José Geraldo Costa Grillo oferece uma interpretação coerente em relação ao caráter sexual violador representado nos vasos por ele analisados. Para uma compreensão mais profunda, veja: GRILLO, José Geraldo Costa. Violência sexual no rapto de Cassandra: um estudo de sua iconografia nos vasos áticos (séculos VI-V AC). *PHOÏNIX*, v. 17, n. 1, p. 75-85, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/download/36544/20114>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

alternância dos clássicos esquemas rítmicos decassílabos (heroico e sáfico) corrobora a compreensão de sua poesia. Dessa forma, o canto do fauno é constituído por versos compostos por rimas consoantes e graves, cuja sonoridade possibilita uma melodia de fácil memorização, como é praxe das canções.

Somando-se a isso, há, no conjunto textual e semântico desse poema, um vocabulário estritamente do campo do desejo carnal (beijo, contato lascivo, amor, posse ambicionada, morder dos seios, lúbricos), formando construções sintáticas com várias inversões, como no terceiro verso da terceira estrofe, cuja ordem direta seria “Para lhes morder os dois bicos dos seios”, o que já é uma técnica consagrada entre os parnasianos que tanto buscam a excelência da forma, do ritmo e dos sons.

Nos primeiros versos, o eu lírico deixa claro que a sua ambição erótica é incessante, já que a perseguição não terminará enquanto o desejo e o amor não forem saciados. Diante disso, o eu lírico constrói uma imagem na qual uma bela ninfa, nas proximidades de ribeiros, talvez não fuja do desejo erótico e não resista ao contato lascivo do seu beijo.

É bem significativa a representação deste cenário dentro da poesia parnasiana (ninfas às margens dos rios, tomando banho ou observando a beleza refletida nas águas), em que é possível analisar uma boa porção do desejo erótico que abre caminhos para uma poética voyeur, pois existe sempre a sensação de que há um olhar devorador a observar tais figuras mitológicas no ato de despir-se e de banhar-se. Porém, longe estamos da tópica voyeur ou do distanciamento configurado pela poética da visualidade, já que o eu lírico não só persegue o objeto de desejo como também ocorre a “*posse ambicionada e passageira*”.

Diante disso, percebe-se que olhar do poeta-fauno não fica estático a contemplar a mulher-ninfa, pelo contrário, há um movimento que passa da mera visualização para a perseguição, a busca desenfreada pelo objeto do desejo “*Mal as via no bosque, de carreira,/Perseguia-as veloz, buscando o ensejo*”. Essa metáfora do desejo erótico, se analisada conforme os parâmetros utilizados por Sant’Anna (1993), parece estar mais próxima da poesia erótica romântica, na qual há, como vimos, a figura da mulher-caça (principalmente quando se trata da mulher negra) que é perseguida e devorada canibalisticamente. Porém, ao que parece, a poesia parnasiana atualiza, a seu modo, algumas representações e temáticas do Romantismo, como o distanciamento do eu poético em relação à mulher dormindo, que no Parnasianismo é configurado pela poética erótica da visualidade; e a aproximação/perseguição a essa mesma mulher, que no Parnasianismo poderia ser intitulada como uma tópica do Eros devorador ou perseguidor.

Acerca das ninfas, destaca-se que, dentro da mitologia, elas são consideradas divindades

secundárias, geralmente são descritas como belas mulheres jovens, sendo a personificação da fecundidade e da beleza. Existem basicamente quatro grupos de ninfas: as Dríades, que habitam nos bosques; as Oréades, que vivem nos montes e nas grutas; as Náíades, habitantes dos mananciais fluviais ou das fontes; e as Nereidas, ninfas do mar (BULFINCH, 2006). Em uma possível origem etimológica indo-europeia, ninfa (*Sneubh*) teria o sentido de “amada, objeto de amor” (PELLIZER, 2013, p. 240). Daí a razão de os poetas parnasianos resgatarem a figura das ninfas para fazer pulsar o erotismo mascarado e reprimido que a sociedade da época escondia hipocritamente.

Com isso, podemos inferir que o canto do fauno se torna, então, uma licença para que o eu lírico cante os verdadeiros desejos eróticos de sua sexualidade retraída. Ademais, embora Da Costa e Silva não mencione a que grupo de ninfas o eu lírico perseguidor se refere, pelas características mencionadas, podemos chegar a conclusão de que se trata das Náíades, quando é feita referência aos ribeiros; e das Dríades em referência ao bosque.

Há outra informação interessante nesse cântico lúbrico, que, por se tratar das experiências de investidas do poeta-fauno, revela a possibilidade de o medo da ninfa se converter em desejo, embora mascarado pela timidez ou pudor “*pejo*”. Temos aqui outro movimento, outra mudança de plano, o qual está inserido do âmbito das confluências e divergências entre Eros e Thanatos. Nesse sentido, verifica-se a passagem do instinto de morte — também chamado por Freud como instintos do Eu, cujos traços conduzem o ser humano à autoconservação, à preservação e à melancolia — para os instintos de vida/sexuais que impulsionam o ser na busca do prazer e da felicidade. O medo pertencente à bela ninfa está sob os domínios de Thanatos, e a intenção do eu poético, que está sob os domínios de Eros, é que haja a passagem da ninfa para a mesma esfera libertina em que ele se encontra. Com base nisso, o eu lírico-fauno deseja possuí-la de forma “*ambicionada e passageira*”, o que gera outra passagem, resultante da conversão do medo para a vergonha, que assim como timidez e pudor, está no mesmo campo semântico ensejado pela palavra *pejo*.

Há, portanto, na poesia acima, uma violência erótica irrefreada, chegando até mesmo a ultrajar o ser desejado. Aliás, para Bataille o erotismo tem a finalidade de tirar o ser de seu estado fechado, de isolamento, de descontinuidade para uma abertura, uma continuidade que provoca a dissolução dos seres, uma vez que nada contém a libertinagem ou reduz a violência (BATAILLE, 1987). Existe dentro dessa concepção batailliana uma fonte aproximação com o pensamento e a literatura do Marquês de Sade, a quem Bataille toma por referência para fundamentar sua tese acerca da violação ou da violência do/no erotismo.

Na literatura, a relação entre Eros e Thanatos é bastante estreita, seja em qual estilo

literário for, pois é reflexo de uma sociedade repressora que sempre impôs tabus à sexualidade. Em *Eros e civilização* (1975), Marcuse, ao fazer uma leitura de Eros e de Thanatos da psicanálise freudiana, ressalta que ambos complementam-se, são frutos da coação cultural, que, como vimos em Bataille, é advinda da organização promovida pelo trabalho, em favor do progresso. Marcuse então acredita que, se o ser humano vivesse apenas sob os seus impulsos naturais, não haveria associações e preservações douradoras, uma vez que “O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte.” (MARCUSE, 1975).

São as tensões entre Eros e Thanatos que Da Costa e Silva explorará na terceira estrofe, mais precisamente no primeiro verso, no qual o eu lírico-fauno, em sua canção sadicoerótica, revela encontrar as ninfas cheias de receios. Percebe-se uma tensão, um sentimento de apreensão diante do que se julga perigoso ou uma incerteza acompanhada de certo medo em relação a resultados ou consequências que as ações do fauno possam provocar às ninfas. Isso porque na mitologia os faunos são caracterizados como uma figura que desperta medo ou horror, pois se tratar de uma divindade secundária metade homem e metade bode, os quais vivem nos campos e florestas buscando satisfazer o seu insaciável desejo erótico, cujo principal alvo são as belas e virgens ninfas. Para Bulfinch (2006), os faunos são divindades latinas brincalhonas correspondentes aos sátiros da mitologia grega. Seu nome no singular, Fauno, é uma referência ao deus romano da fertilidade que fora um rei imortalizado após sua morte, ambos possuíam atributos e características que se assemelham às do deus Pã, terrível e associado terror. (WILKINSON; PHILIP, 2000).

A ferocidade desses seres mitológicos evidencia-se no canibalismo erótico do verso no qual o eu poético declara morder, das ninfas, os bicos dos seios. Essa violência erótica não deixa de ser também uma reação não só aos afrouxamentos dos controles da sexualidade da passagem do império à República, assim como uma insatisfação às promessas de progresso instaladas na época. Sendo assim, a poesia dacostiana é contaminada pela áurea decadentista, reveladora dos horrores de uma *belle époque*, na qual os discursos assumem uma violência que não mascaram a sexualidade até então camuflada. Em síntese, afrouxamento e insatisfação resultarão, por um lado, na violência do discurso erótico (BRANCO, 1985).

Prosseguindo nesta mesma temática, o primeiro soneto de Elêusis apresenta traços mais específicos quanto à perseguição lasciva que o eu lírico-fauno realiza, pois é focalizada uma ninfa pertencente ao grupo das napeias, que vivem nas montanhas, colinas, vales e grutas (BULFINCH, 2006):

Foge, napéia esbelta, sem demora;
persegue-te a correr lascivo bando
De levípedes sátiros, saltando

De pedra em pedra, pelo vale em fora.

Faunos ágeis e astutos seguem-te, ora
Pelos prados em flor, ora galgando
Outeiros e alcantis, talvez julgando
Seguir o vulto olímpico de Flora.

Rios, grotões, estâncias pedregosas
Vencem, por te vencer, quando indefesa
Para o beijo das bocas amorosas...

E ei-los tontos de amor e de surpresa,
Vendo-lhe à Deusa as formas enganosas
Na forma esquiva e eterna da beleza. (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 207).

A perseguição lasciva é constante desde o primeiro ao último verso, na qual é mencionado os sátiros, que na mitologia são retratados como homens-cabras companheiros das bacantes no cortejo dionisíaco, estando, portanto, associados a uma vida dissoluta e libertina. Dentro dessa busca irrefreada do objeto do desejo, o poeta parnasiano não economiza no uso de adjetivos, a fim de oferecer uma descrição autêntica tanto do ser desejante quanto do ser desejado. Assim, os sátiro/faunos são caracterizados como lascivos, levípedes (pés leve, rápido e macios), ágeis, astutos, tontos de amor e de surpresa; já as ninfas dos outeiros e grotões são retratadas como esbeltas, indefesas, possuidoras de formas enganosas, de belezas esquivas e eternas.

Ademais, após o gerúndio da palavra “*saltando*”, o uso do *enjambement* corta sugestivamente a frase como se fosse o próprio salto dos sátiros. Saltos que continuam sendo sinalizados por meio dos *enjambements* presentes nos versos do segundo quarteto, principalmente após os gerúndios, que como sabemos indicam uma ação contínua, que está sendo realizada, o que nos faz compreender que a perseguição amorosa continua com o bando de sátiros galgando/pulando “*Outeiros e alcantis*” em busca do ser desejado.

O cenário apresentado por Da Costa é coerente com tipo de ambiente onde vivem as napeias, como pode ser observado na referência a pedras, vales, prados em flor, outeiros, alcantis (rocha alta, despenhadeiro), e a “*Rios, grotões, estâncias pedregosas*”. Acerca da descrição desse conjunto de elementos visuais referentes à natureza ou ao ambiente campestre, podemos ressaltar que se trata de itinerário que atravessa toda a poesia dacostiana, pois ele usa tal descrição não somente para apresentar o local perfeito de ocorrer a encenação do desejo erótico, mas também para rememorar a saudade da infância interiorana vivida na plácida Amarante. Em síntese, a natureza descrita nos versos acima não aparece somente como segundo plano para ambientar o convívio das ninfas, mas coaduna com o universo poético dacostiano, cujo roteiro emocional contém a natureza como um dos principais elementos (MORAES, 2019,

p. 129).

Observa-se que a cada nova estrofe o cenário muda, demarcando por onde passa a perseguição erótica, que inicia pelos vales, passando pelas campinas (prados em flor) e outeiros para encerrar nos “*Rios, grotões, estâncias pedregosas*”. Nesse local a perseguição se encerra, e as ninfas vencidas e indefesas devem ceder não só ao “*beijo das bocas amorosas...*”, pois o recurso das reticências ao final dos versos permitem inferir que o beijo só foi o primeiro contato da concupiscência carnal. Tais pausas ou interrupções do discurso, ocorrem sugestivamente não só como recurso estilístico, mas também podem apontar para as leis de decoro da sociedade brasileira do século XIX e início do século XX.

Um estudo significativo sobre as estratégias usadas para burlar as leis e códigos de ética da sociedade brasileira desse período pode ser encontrado em “*Erotismo e Literatura*” de Durigan (1985), e em “*Eros travestido*” de Lúcia Castello Branco (1985). Em ambos os livros, como já aludimos no terceiro capítulo, são apresentadas as manobras literárias para sugerir o erotismo. Entre as quais estão as interrupções do discurso dentro do prosa realista, que possuem bastante afinidade com a poesia parnasiana. Alguns estudiosos, como Lúcia Castello Branco, chegam até mesmo a defender que o Parnasianismo seria uma vertente do Realismo através da poesia.

4.1.2 Nudez

Ao deslocar o teatro de seu imaginário para o mundo antigo, o poeta parnasiano se livra dos conflitos judaico-cristãos e aceita a nudez como forma vitoriosa do desejo de verdade e da verdade do desejo. (SANT'ANNA, 1993, p. 115).

A nudez tem sido um tabu sexual bastante antigo em nossa sociedade, basta nos lembrarmos de que, após o pecado original segundo a concepção bíblica, Adão e Eva, passando a ter consciência de suas nudezes, buscaram escondê-las, pois sentiam-se envergonhados. A partir disso, o não encobrimento das partes íntimas ou pudendas tornou-se motivo de constrangimento, de indecência e de imoralidade.

Giorgio Agamben (2010), ao explicar essa narrativa bíblica, diz que homem e mulher já possuíam uma natureza nua e eram cobertos pela graça divina, a qual, após o pecado, foi

removida, o que fez com que tivessem consciência da nudez. Por isso o problema da nudez segundo Agamben é o revés da natureza humana na sua relação com a graça (AGAMBEN, 2010, p. 77).

Para Bataille (1987), o desnudamento é ação efetiva para que ocorra a passagem do estado normal para o desejo erótico, pois há na nudez um sentimento de obscenidade que causa perturbação e desordem, fazendo consequentemente o indivíduo sair de seu estado fechado para uma continuidade desenfreada.

As mulheres-ninfas dos versos analisados até aqui, como as descritas no décimo segundo verso do “Canto do fauno”, estão em consonância com a estética e ideais da poesia parnasiana, isto é, “*Nuas*”, apontando para o voyeurismo; ao lado dessa nudez seguem outras características, como “*sadias*”, o que aponta para a mulher austera e saudável; “*virgens*”, revelando um ideal de caráter religioso; e “*formosas*”, o que forma uma base de perfeição e suprema beleza. Ao lermos tal verso, vem à lembrança o soneto “Profissão de Fé¹¹”, de Carvalho Júnior, no qual se exalta “a exuberância dos contornos,/ As belezas da forma, seus adornos, /A saúde, a matéria, a vida enfim”. Em outro poema, Raimundo Correia, em “Plena nudez¹²”, apresenta de igual modo um eu lírico desejoso pela nudez “Os braços nus, o dorso nu, os seios/ Nus... toda nua, da cabeças aos pés!”. Em síntese, vê-se que a poética da nudez tem grande manifestação no Parnasianismo brasileiro.

Acresce que a poesia erótica parnasiana está repleta de cenas de desnudamento por meio de metáforas da mulher no banho e da dança serpenteante e tentadora (modernamente conhecida como o ritual do striptease). Esse tópico dentro do Parnasianismo atualiza as estórias de “Salomé, da Rainha de Sabá, Taís, Laís, Samlabô e tantas outras sacerdotisas, bacante e demônios femininos” (SANT’ANNA, 1993, p. 109). Nesse tópico, Sant’Anna (1993) chama a atenção não para a nudez em si, mas para o ato de despir-se, para o fascínio proveniente do jogo entre o cobrir o corpo e o desnudá-lo.

Ao usar a expressão “ritual do striptease”, Sant’Anna (1993) relaciona duplamente as ações e gestos das sacerdotisas nos templos sagrados com as atitudes e manejos do desnudamento no quarto. Nesse sentido, ele defende ser a dança um ritual sacro e profano, em cujo despojamento de vestes existe um discurso fascinante marcado pela construção de signos que não implicam o desnudamento rápido, mas uma leveza, uma insinuação possuidora de uma

¹¹ JÚNIOR, Carvalho. Profissão de Fé. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/sq01.html>> Acesso em: 26 fev. 2023.

¹² CORREIA, Raimundo. Plena nudez. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/4027/plena-nudez>> Acesso em: 26 fev. 2023.

alta carga autoerótica e acentuadora não só do caráter sensual da cena, mas também do artístico. Assim, a escrita parnasiana “é essa dança de significados que o poeta executa ora mostrando, ora negaceando a eroticidade que quer se apresentar.” (SANT’ANNA, 1993, p. 112).

O mesmo ocorre quanto à figuração da mulher no banho e, junto a esse aspecto, fica mais evidente o voyeurismo, pois frequentemente é descrito que há um olhar masculino a observar mulheres desnudando-se para tomar banho. Comumente, essa descrição aparece por meio da metáfora dos faunos ou de Pã contemplando as ninfas junto às margens dos ribeiros. Exemplos concretos dessa características são os poemas “Aspásia” de Raimundo Correia; “Nuda puella” (Nua donzela) e “Depois do banho”, de Luís Delfino, poeta Catarinense que mais se dedicou a esse tipo de cena erótica.

Embora o aspecto do desnudamento seja um fator considerável na poesia erótica parnasiana, esse traço não é tão explorado na poesia dacostiana, pois a nudez mencionada pelo eu poético é mais objetiva e direta. Realmente o que acontece é uma posse ambicionada e passageira, em que se prioriza mais a perseguição do objeto de desejo do que os detalhes do ato de despir-se. Apesar de não ocorrer o desnudamento, no terceiro soneto de “Elêusis”, a nudez da ninfa é espreitada por um fauno, abrindo caminho para a poética voyeur proferida anteriormente:

Junto ao móbil cristal da linfa pura,
Que a nudez lhe reflete sem adorno,
Descansa bela ninfa o corpo morno,
Mirando na água a estranha formosura.

Mas, temendo que a espreitem porventura,
O cauto olhar circunvagando em torno
Do ermo sítio onde está, descobre um corno
A apontar entre os tufos de verdura.

Pensa alguém contemplando-a absorto e mudo:
Tenta fugir; em vão, que surge entre
O bosque um fauno feio e cabeludo.

E, antes que nela o monstro o olhar concentre,
Põe, medrosa e ligeira, como escudo,
Uma folha de parra sob o ventre. (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 208).

O poema inicia com o recurso da fanopeia, pois é desenhada e pintada uma imagem cujo cenário remete ao campo, à natureza, onde aparece uma bela ninfa contemplando a sua formosa nudez, a qual não possui nenhum tipo de elemento para embelezar o corpo. Em um primeiro momento pensamos se tratar apenas de uma cena narcisista, porém, aos poucos, são apresentadas ao leitor as impressões do ser desejado que pressente o olhar libidinoso daquele que lhe deseja. Diante disso, podemos ter a percepção de que o foco do eu lírico é a descrição

de uma cena em que se revela os temores da ninfa, por isso ela procura, com um olhar cauteloso ao seu redor, e identifica um corno – chifre, representativo da força e virilidade.

Isso leva a ninfa a pensar que há um olhar devorador contemplando-a lubricamente “absorto e mudo”, isto é, distraído, voltado aos próprios pensamentos, os quais com certeza calculavam o momento certo para efetivar seus intentos libertinos. Esse olhar pertence a um fauno feio e cabeludo, o qual, como vimos anteriormente, representa o desejo masculino, que nesse contexto, como um voyeur, observa a nudez do corpo feminino.

Ademais, nessa dramatização do desejo, a ninfa esboça uma tentativa de fuga da concupiscência sensual do eu lírico, porém, mais uma vez é em vão. Desse modo, paralisada diante dessa situação, a ninfa recorre ao recurso da folha de parra para cobrir a região do órgão sexual “*antes que nela o monstro o olhar concentre*”. Isso ocorre porque no voyeurismo o olhar realiza toda ação erótica do eu poético, o que faz com que a ninfa tente barrar tal contemplação libidinosa, ocultando a nudez. Nesse sentido a visualidade assume papel preponderante.

É válido lembrar que antes do Parnasianismo já havia o apego à visualidade por meio da poesia clássica árcade, na qual o poeta apenas “pintava”, ou seja, representava ou retratava a mulher amada, descrevendo predominantemente seu rosto, olhos e cabelos, diferentemente da poesia parnasiana que descreve constantemente a nudez feminina, havendo desdobramento para o aspecto tátil (SANT`ANNA, 1993). Também é verdade que ao trazer essas categorias eróticas não significa que existam exceções, porém o que foi investigado por Sant’Anna foi a regra, a norma, e não o oposto. Para explicar o apego à visualidade que ocorre anterior à poesia do Romantismo, Sant’Anna argumenta:

E se falarmos de uma semiótica do século XVIII, há que lembrar que, desde o Renascimento, “a poesia é uma pintura falante, e a pintura, uma poesia muda”. Essa questão assume aspectos bem sugestivos, e por aí se poderia passar por Leonardo da Vinci ou voltar a Platão, pois ambos viam na função representativa e imitativa da pintura a fonte de superioridade sobre a poesia. Evidentemente, essa posição parte de um conceito que valoriza a arte como mimese, diametralmente diferente da posição de Hegel e de Heidegger, para quem a poesia é a mais sofisticada das artes. Deixando de lado esses extremismos, importa-nos insistir que, sobre ser um fato o caráter visualista da poesia anterior ao romantismo, ela contrasta com o caráter mais sensualista, tátil e oral que, a partir do século XIX, se torna mais evidente na literatura. (SANT`ANNA, 1993, p. 25).

Daí se explica o recorte feito por Sant’Anna acerca da temática do canibalismo erótico na poesia brasileira a partir do Romantismo, que inicia uma poética da oralidade, isto é, de uma poética na qual o comer ou devorar o ser desejado será constante. Isso se dá também por meio do voyeurismo parnasiano, em que a mulher é devorada pelo olhar.

A temática do voyeurismo na poesia parnasiana brasileira foi analisada preliminarmente

por Sant'Anna (1993). Para esse crítico literário, o voyeurismo institui o véu como traço ambíguo do desejo e da interdição, o que se traduz na ambiguidade do homem perante a mulher por meio de duas séries de mecanismos: a primeira está ligada ao impulso do desejo do poeta, buscando um aquecimento, um movimento e uma proximidade quanto ao corpo feminino; já a segunda diz respeito ao esfriamento, imobilidade e distanciamento em relação esse mesmo corpo feminino (SANT'ANNA, 1993).

Porém, na poesia erótica dacostiana, o voyeurismo não se restringe apenas ao olhar, pois o que observa é que a ação do olhar dá início à perseguição erótica que segue. Isso sem dúvidas está em consonância com o que Sant'Anna apresentou acerca dos mecanismos paradoxais do recalque e da interdição do desejo. Porém, em Da Costa e Silva a prática do voyeurismo, em relação ao distanciamento, não substitui a ação pela visão, pelo contrário, ambos se complementam. É o que pode ser observado no quinto poema de “Rondas”, no qual o eu lírico diz que um olhar atinge uma ninfa, que em seguida é perseguida:

A fruta mágica de Pã
Acorda os gênios da floresta,
Em notas límpidas de festa,
À luz sonora da manhã.

Com voz de seda e pés de lã,
De entre os festões de verde giesta,
Sobre a ninfa um olhar assesta
Lúbrico e lépido egipã.

Rosas em torno à linda testa,
Foge-lhe a dríade pagã
Nua, a correr, tímida e lesta...

Porém, de balde; a fuga é vã,
Se o ardente amor se manifesta
Com voz de seda e pés de lã... (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 213).

Mais uma vez a cena se repete, com os mesmos movimentos do jogo erótico dacostiano: ninfas sendo observadas por um voyeur; perseguição amorosa por um ser mitológico ligado ao desejo carnal e à satisfação erótica, como fauno, sátiros, Pã, egipã; palavras de mesmo campo semântico para representar a intensidade do apetite sexual (Lúbrico é um adjetivo que aparecerá constantemente nesse tipo de poesia, ao lado de outras palavras, como lascivo e volúpia); presença de virgens nuas, receosas e tímidas a correr; expressivas sinestésias, como “luz sonora” (visão e audição), “voz de seda” (audição e tato); e finalmente a impossibilidade de fugir da voluptuosidade do apetite sexual.

O egipã – descendente de Pã, ou considerado também como um sátiro – possui características (lúbrico e lépido) propícias para que haja a perseguição erótica e

consequentemente a consumação. A ninfa que habita nos bosques (dríade), apesar do receio ou timidez, parece estar desejosa por esse encontro erótico, visto que a interrupção marcada pelas reticências após a palavra “*lesta*”, dá a sugestão de que a ninfa, afinal, não estava tão temerosa assim. Desse modo, sua correria, apesar de rápida, não é o suficiente para fugir do erótico, por isso é alcançada e a “fuga” realmente se torna vã, e o amor eros triunfa.

Em “Paganismo”, o eu lírico dacostiano canta a exuberância do céu, que só é belo porque alguém o deixa iluminado. Esta que o faz trata-se de uma divindade do luar – Selene – conhecida por seus vários casos de amor. Ela deixa não só o céu mais claro, mas também parece preencher os sonhos do eu poético, pois, à medida que o luar vai desfazendo “*toda a noturna bruma*”, as ilusões vão surgindo no eu lírico “*Como estrelas glaciais no azul sempiterno*”. Vê-se que Da Costa e Silva não economiza no uso de metáforas. Seu vocabulário, sempre refinado, exige do leitor um bom dicionário para compreender a sua emo(inven)ção lírica, mas não há nada de hermético em seu fazer artístico, pois a potência das imagens criadas abrem um leque de possibilidades interpretativas. Assim, ao selecionar uma determinada imagem ou tema de plano de fundo para representar o seu erotismo, o poeta da saudade usa e abusa de palavras do mesmo campo semântico referente ao assunto tratado, demonstrando que sua poesia não é feita por impulso leviano, mas que ela passa pelo crivo da maturidade linguística na seleção vocabular, sintática, e rítmica.

Continuando, vejamos como isso funciona no poema em questão, mais precisamente a partir do segundo quarteto, onde eu lírico fita, encantado, o céu que a lua ilumina e perfuma. Aqui, o uso da sinestesia (visão e olfato) deixa claro que essa lua povoa não só os céus, mas igualmente os sentidos do eu lírico. Aos poucos, percebe-se que o poeta não está cantando o luar, mas sim uma mulher bela, por isso ele revela sentir que o luar não seja eterno. Constatado isso, o eu lírico passa à sugestão do erotismo, nos dois últimos tercetos:

[...]
 Ao fulgor desta noite olímpica e solene,
 De brancuras nupciais como as noites do Pólo,
 Quero volver aos céus de Castália e Hipocrene.

No delírio pagão em que sonhava Apolo
 Sobre o seio desnudo e claro de Selene,
 Sonho que sonho ao luar sobre o céu do teu colo. (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 209-210).

A primeira sugestão ao deleite sexual vem com o uso da expressão “*De brancuras nupciais*”, que são assim brancas porque são vividas sob a luminosidade de uma noite olímpica e solene, belos adjetivos escolhido não de forma fortuita, já que a claridade dessa noite de vínculo conjugal é comparada com as noites polares — fenômeno que acontece quando a noite

recebe luz solar, passando inclusive a ter duração de mais de 24 horas. A segunda alusão erótica aparece quando o eu poético revela querer "*volver aos céus de Castália e Hipocrene*", fontes consagradas às musas. Sendo assim, o eu lírico sente-se impelido a banhar-se ou a inundar-se no reflexo desse luar, e nada melhor do que ser em fontes onde são refletidas tantas outras imagens belas e sensuais.

O último apontamento para o desejo erótico ocorre quando eu lírico sonha com o seio desnudo e claro de Selene, o que não só aponta para a nudez do corpo feminino, mas também finaliza revelando ser esse céu descrito e pintado anteriormente o céu do colo da amada "*sobre o céu do teu colo*". Nesse poema, percebe-se que nada é por acaso, a luz do luar é um desejo, o céu iluminado é um colo feminino. Não há dúvidas, estamos diante da volúpia da luz, uma bela metáfora que exprime o desejo erótico do eu lírico dacostiano.

Ao lado da nudez aparece o fator da beleza/formosura, que faz parte da qualidade erótica da nudez. Esse aspecto é tão significativo que Sant'Anna (1993) julga ser a beleza o aval para a aceitação da nudez. De igual modo, Alberoni¹³ (1988) acredita, de forma mais incisiva, que o erotismo masculino é mais visual, sendo ativado pela beleza. Com base nisso, o sociólogo italiano argumenta que, se o homem tivesse de escolher entre uma celebridade nua porém feia e outra bela mulher nua apesar de desconhecida, não haveria dúvida de que a escolhida seria a segunda; já o erotismo feminino estaria ligado não à beleza, mas ao sucesso, ao status de reconhecimento social.

A beleza feminina aparece exaltada, por exemplo, no segundo soneto de "Elêusis", no qual o eu lírico declara ser feliz por amar uma mulher que lhe sugere "*A encarnação de Vênus, ou de Ceres,/Ou de outra deusa da divina Helade*". Assim, eu poético exalta a beldade da amada ao fazer comparações com Vênus (como já vimos, representa a paixão libertina, a sensualidade) e Ceres (deusa ligada à fertilidade, à agricultura, correspondente a Deméter da mitologia grega). Mais à frente, ele destaca que a virgindade torna a amada mais linda ainda, chegando a superar em formosura todas as mulheres, não só as do presente, mas também as da antiguidade, como a "Vênus loura", a "Juno morena" e a "pálida Diana", deusas conhecidas e celebradas pela beleza e sensualidade. Mesmo assim o eu lírico exclama: "*Nenhuma delas te venceu, nenhuma!*". Ao final do poema, o eu poético cogita "*Se a beleza é ilusão que nos engana,/Ao amor és ilusão, em suma,/ Da beleza divina em vida humana!*" (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 208). Vê-se, portanto, que a beleza é um elemento essencial para o erotismo

¹³ Em "O Erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução", Francesco Alberoni apresenta uma visão sobre o erotismo baseada em critérios bastante subjetivos e dicotômicos, explorando dimensões eróticas femininas e masculinas, que a meu ver, em alguns aspectos, são contestáveis.

dacostiano, assim como destacou Alberoni (1988) acerca do erotismo masculino. Em outros poemas, vimos que a beleza constantemente estava presente como fator significativo para materialização do erótico, como em “*Nuas, virgens, sadias e formosas,*” de “Canto do fauno”, em “*Foge, napeia esbelta, sem demora*” e quando o eu lírico-fauno exalta as deusas formas das ninfas “*Vendo-lhe às Deusas as formas enganosas/Na forma esquiva e eterna da beleza*”, ambos de de “Elêusis” (Grifos nosso).

Em suma, o estado de nudez feminina acrescida da beleza abre caminho para a consecução do desejo erótico, como ressaltado por Bataille, a “mulher nua está próxima do momento da fusão, que ela anuncia” (BATAILLE, 1987, p. 86). Essa fusão também possui preponderância na atividade erótica do eu poético da lírica dacostiana, como veremos a seguir.

4.1.3 Consumação do desejo

Os elementos analisados anteriormente (receios, nudez) são essenciais para a harmonia e o equilíbrio buscados pelos parnasianos, tornando-se a base de todo o fenômeno erótico (BRANCO, 1985, p.43). Todas essas mulheres-ninfas, possuidoras dessas características, foram perseguidas e alcançadas pelo erotismo que pulsava no eu lírico-fauno “*Tive-as todas em lúbricos enleios,*”.

Tal fenômeno erótico ocorre porque, segundo Bataille (1987), apesar de o ser humano está envolvido no mundo do trabalho, isto é, da razão e da organização, há nele também um fundo de violência que constantemente o tira do seu estado de descontinuidade, um movimento que sempre o faz exceder os limites. Sem dúvidas, essa violência se manifestará na transgressão dos tabus prescritos à atividade sexual.

Se analisarmos o contexto sociocultural em que está inserida a produção poética de Da Costa e Silva, veremos que a sociedade do final do século XIX e início do século XX, mormente os avanços científicos e mudanças sociais (principalmente no campo da sexualidade), ainda haviam os conflitos internos causados por essas novas transformações frente aos reflexos morais vitorianos do século precedente. No entanto, sendo o domínio do erotismo o da violência, da transgressão, da violação (BATAILLE, 1987), ele sempre buscará meios para transgredir, como já foi observado através das inúmeras estratégias e metáforas analisadas neste estudo e como pode ser verificado no segundo soneto de “Canto do Fauno”, onde a consumação erótica é o principal assunto:

A oréada mais linda deste outeiro
 Sem a menor hesitação, foi minha:
 Tive-a nos braços como me convinha
 E fui o fauno que a beijou primeiro.

Rolamos juntos num despenhadeiro,
 Onde, por vê-la tímida, sustinha
 Seu corpo airoso e arisco de andorinha
 No meu braço solícito e ligeiro.

Resvalamos às pontas dos rochedos,
 Abraçados, unidos, confundidos,
 Entre beijos, carícias e segredos...

E a minha voz vibrava aos seus ouvidos,
 Como a fruta de Pã entre os silvedos,
 Em arrulhos, gorjeios e gemidos... (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 205-206).

Em primeira análise, por se tratar de uma canto lascivo, chama-nos atenção a repetição do som vocálico da letra “o” que em cada verso soa ao ouvido do leitor mais de uma vez, seguido desse som vocálico surgem, com menor intensidade, porém não insignificantes, os sons das letras “a”, “e” e “i”. A sonoridade provocada por esse encadeamento de vogais torna a leitura dinâmica, assim como são solícitos e ligeiros os braços do eu lírico-fauno e a efetivação do desejo sexual que é encenada nesse poema. Ademais, o poeta opta por versos que se organizam ao longo do poema com rimas alternadas (primeiro e último verso dos quartetos) e rimas emparelhadas (segundo e terceiro verso dos quartetos) — já nos tercetos a organização se dá com rimas cruzadas. Quanto à semelhança das letras nessas rimas, todas são consoantes, e, quanto ao acento tônico, todas são graves. Desse modo, temos um poema que do ponto de vista sonoro embala o ouvinte por meio de um ritmo musical que celebra a paixão libertina, e, a fim de confirmar nossa leitura, o poema encerra confundindo canto de aves – “arrulhos” e “gorjeios” – com gemidos. A propósito, como defendeu Paz (1982), o ritmo é a unidade da frase poética e sua constituição enquanto linguagem.

Somando-se a isso, percebe-se que o foco desse poema, do primeiro ao último verso, é a descrição da consumação erótica. Para realizá-la, o eu lírico elege, desta vez, uma oréada – ninfa que, como o próprio poema adianta, vive nas proximidades dos outeiros/montes. Observa-se que, diferente do que ocorre em outros poemas, neste não há a perseguição erótica, pois a ninfa “*Sem a menor hesitação*” entrega-se ao amor eros do eu lírico que a teve nos braços como convinha. Após isso, ocorre uma troca frenética de beijos, abraços libidinosos que gradativamente apontam para a conjugação carnal, pois eles se encontram “*unidos, confundidos*” e nessa união luxuriosa não faltam “*beijos, carícias e segredos...*”

Mais uma vez as interrupções marcadas pelas reticências são de grande primor

estilístico, servindo para demarcar a sugestividade dos segredos/prazeres proibidos. Esse recurso repete-se na poesia dacostiana apresentando diferentes conotações. Não há dúvidas de que os segredos tem a ver com uma esfera lúbrica, uma vez que a voz que vibra aos ouvidos da mulher almejada é comparada à Flauta de Pã entre os silvedos.

A Flauta de Pã dentro da mitologia grega é responsável por apresentar um som que regozijava os deuses, as ninfas e os animais (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015). Antes de mencionarmos seu surgimento é necessário apontar que o seu criador – Pã – é considerado o deus dos cultos pastoris, possui aparência meio humana e meio animal, com cabeça e tronco humanos, chifres e pés de bode. Geralmente as características que a Pã são atribuídas estão relacionadas a um caráter libertino, cujo desejo sexual seria insaciável. Posto isso, Pã, além de perseguir as ninfas e se aproveitar da embriaguês delas durante os rituais do deus Dionísio, praticava a masturbação solitária (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015). Em uma de suas perseguições, não consegue capturar a casta Siringe, que, para se esconder, transforma-se em junco. Como Pã não conseguiu distingui-la dos demais juncos, resolve cortar vários juncos aleatoriamente, transformando-os em seguida numa flauta, que ficou consagrada como a Flauta de Pã (GRAVES, 2018). É justamente igual ao som dessa Flauta de Pã que o eu lírico irá sussurrar os segredos do seu canto lúbrico.

A realização do desejo, como vimos até essa etapa, está materializada através da adoção das figuras mitológicas para fazer pulsar o instinto sexual do poeta. Essa constatação evidencia-se claramente no primeiro soneto de “Paganismo”, onde o poeta declara-se um “*poeta pagão*”, um “*grego inatual*”, sente-se “*um Deus do antigo mundo*”:

[...]
Sou um grego inatual, que a repousar aspira
Esta feia cabeça estranha de Sileno
No vale tropical do teu colo moreno,
Que, em anseio de amor, por meu amor suspira.

E este céu de verão, vítreo de claridade,
Na volúpia da luz, em que o meu ser inundo,
Convida mais a amar que o próprio céu da Helade.

Basta, por me sentir um deus do antigo mundo,
Ter a possibilidade carnal da tua mocidade,
Sobre o mármore em flor do teu ventre fecundo... (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 209).

Ao se projetar para o mundo mitológico grego, o eu lírico dacostiano vê-se como um grego antigo, mas especificamente um tipo de sátiro envelhecido “Sileno”, que na mitologia grega foi responsável por cuidar e educar Dionísio, sendo, por isso, também relacionado com o vinho, que simboliza alegria, festa, êxtase, como é característico desse deus bacante.

Analisando o nível sintático desse poema, observa-se que há inversões sintáticas e enjambements ou encadeamentos, como ocorre no final do primeiro verso transcrito, cuja ordem sintática direta seria “aspira a repousar”, com o sentido complementado sintática e semanticamente no segundo verso (eis, portanto o encadeamento), isto é, ele deseja repousar a sua cabeça no vale tropical do colo moreno de sua amada. O mesmo tipo de inversão ocorre propositalmente com verso que lhe faz rima, “*por meu amor suspira*”, em vez de “suspira por meu amor”.

Todo esse trabalho poético torna a leitura do poema cheia de ambiguidades, provocando diferentes possibilidades interpretativas, que somente um leitor atento perceberá que tudo isso, no conjunto textual, servirá para a compreensão do poema. Com base nisso, depreende-se que os recursos mobilizados na construção da poesia dacostiana dialoga não só com o rigor formal da estética parnasiana, mas também com os ideais da época quanto a forma de representação do desejo erótico, pois as metáfora e as comparações são largamente utilizadas para não ferir tanto os valores morais da época.

Nessas metáforas do desejo erótico, o poeta pagão transforma tudo em motivo para amar — o céu, a luz, as cores da natureza. A sensibilidade poética dacostiana apura e depura aquilo que cotidianamente seria rotulado como banal e o metamorfoseia para ilustrar a potência do seu desejo, quando, por exemplo a epiderme é tocada pela claridade de um céu de verão, cuja volúpia de luz atravessa-lhe e inunda-lhe o ser, convidando-o ao amor “*Na volúpia da luz, em que o meu ser inundo/Convida mais a amar que o próprio céu da Helade*”. Quanta inventividade no segundo verso do primeiro terceto desse soneto. Até mesmo a luz está carregada de voluptuosidade! E, como esse grego inatual foi banhado por ela, deseja ardentemente “*ter a posse carnal*” da mocidade da mulher amada “*Sobre o mármore em flor do teu ventre fecundo...*”

A expressividade poética de Da Costa e Silva é, portanto, sublimada, ganha força e sugestividade através dos inúmeros recursos estilísticos adotados. O rigor formal parnasiano não suprime os valores que ostentam sua arte representativa da experiência erótica, mas dá-lhe equilíbrio, em que o pensamento purifica a linguagem e metaforiza o conteúdo.

Em “Idílio romântico”, o poeta piauiense descreve-nos outro céu, agora iluminado sob a luz tênue da lua. O que o poeta deseja expressar é realmente uma imagem de amor romântico, como o próprio título sugere, por isso os dois enamorados andam lado a lado, “*Meu ombro junto ao teu, minha mão presa à tua*” e correspondem-se mutuamente “*E os olhos sob a ação recíproca do olhar*”. O diálogo é travado apenas pelos sentidos da paixão, da ternura e do amor. Tudo soa perfeito, sendo comparado, inclusive, a “*um sonho de luz dentro da treva, o luar*”.

Nos dois tercetos do soneto, a sugestão para o amor erótico assume conotações mais expressivas de uma conjugação sexual:

Entre as árvores, sob o alvo esplendor da lua,
Vamos tão juntos que aspiramos o mesmo ar;
Não se distingue mais minha sombra da tua...

A eterna confissão fizemos, sem falar:
— Meu amor! — Meu amor... — e o idílio continua,
No silêncio da noite, ao crescente lunar. (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 214).

Observa-se uma delicadeza para sugerir romanticamente a união sexual. Primeiramente os amantes estão envolvidos em uma esfera lúbrica do amor, na qual aspiram o mesmo ar. Em seguida, seus corpos estão tão acoplados que as suas sombras se confundem ao ponto de não serem mais distinguidas. Corrobora essa descrição erótica as sugestões marcadas pelas reticências, sempre pontuais e inseridas no início de uma demonstração de carinho. O poema encerra com a linguagem dos corpos, dos sentidos, visto que, para a eterna confissão desse amor, não foram necessárias palavras e, assim, o idílio erótico-amoroso continuou no silêncio da noite. Vê-se uma elegante forma de encerrar o poema, dando a sugestividade para que o leitor continue imaginando o restante desse idílio erótico-amoroso.

4.2 A polissêmica imagem da mulher no desejo erótico

Anjo, esfinge ou mulher, visão que almejo,
Por quem vivo de amor e a quem receio,
Vida da minha vida, que eu não vejo,
És a deusa a quem eu amo e a quem odeio...
(DA COSTA E SILVA, 2000, p. 97).

A epígrafe acima sintetiza muito bem a imagem polissêmica da mulher no desejo erótico da poesia dacostiana, pois a mulher desejada dubiamente figura ora como uma santa/anjo, ora como uma esfinge/Vênus. Diante disso, esse tópico conterà a análise de um aspecto em que o eu lírico manifesta um desejo erótico em relação a uma mulher que ambigualmente encarna as características de sensualidade e de castidade, ou seja, uma vertente pagã e cristã, visto que ela é a personificação de Vênus/Afrodite e da virgem Maria. Essa imagem polissêmica da mulher parece-nos estar em todo o conjunto poético da obra dacostiana, em virtude da presença marcante da religiosidade. Só para exemplificar essa vertente erótica na poesia dacostiana, há em seu primeiro livro *Sangue* (1908), de estética simbolista, os poemas “Lady Macbeth”, “Pureza obscura”, “Deusa Pagã” etc.. Neste último, é enorme a quantidade de referências à sensualidade-castidade da mulher desejada, como “Casto Esplendor de carne”, “volúpias

cálidas, audazes...”, “extrema-unção do Sensualismo”, “comunhão profana dos Desejos...” e, no último terceto, finaliza “Nossa senhora eterna do pecado”.

Tendo isso como base, os poemas que serão analisados a seguir permitem-nos vislumbrar dois aspectos polissêmicos em relação à mulher: o primeiro está relacionado ao desejo e ao impedimento devido aos valores morais, pois o eu lírico vê sedução e castidade, desejo e culpabilidade por meio da dramatização entre a Virgem de Murilo e Vênus. O segundo aspecto refere-se ao desejo e ao medo, inferidos através da esfinge devoradora que atualiza o mito da *femme fatale*. Analisemos melhor cada uma dessas dimensões.

4.2.1 Desejo e castidade

Devido aos fortes valores morais ainda presentes na sociedade brasileira finissecular, o indivíduo tinha de lidar com as concupiscências carnis e ao mesmo tempo com as imposições de castidade à sexualidade. Conforme destacou Mary Del Priore (2011), as mulheres durante o século XIX e início do século XX ainda eram obrigadas a estampar princípios morais de castidade e pureza, suas vidas estavam ligadas à dependência masculina e no geral tinham comportamentos recatados e passivos. Além disso, a virgindade até aquele momento continuava sendo um fator que se impunha à sexualidade feminina. É bem verdade que, em qualquer sociedade que passa a ser organizada, de alguma forma, existirão tabus para regulamentar o desejo sexual. Nessa perspectiva, podemos trazer o pensamento batailliano de que o erotismo se dá justamente na relação paradoxal entre interdito e transgressão.

Visto sob essa ótica, o contexto da produção dos versos dacostianos em *Pandora* faz surgir um erotismo em que a mulher é visualizada sob uma aura erótica do desejo masculino e uma atmosfera de valores éticos-morais ainda muito presentes. Dito isso, verifica-se que a mulher incorpora esta duplicidade (desejo e castidade), como pode ser analisado no poema intitulado “Poema dos olhos”, composto por seis sonetos, nos quais o eu lírico focaliza eroticamente os olhos da amada, que ora são os olhos celestiais da Virgem de Murilo, passando pelos olhos de uma humana esfinge, para logo em seguida culminar nos olhos verdes de Vênus.

Inicialmente, observam-se os olhos azuis da amada, que dão “*a impressão de mística ternura/Dos olhos celestiais da Virgem de Murilo*”. Essa virgem faz referência a uma pintura do artista barroco Bartolomé Esteban Murillo, pintor que tinha grande apreço em representar imagens de virgens (do Rosário, Maria) em suas obras. Focalizando a imagem da virgem, — postura também bem característica dos parnasianos, que observam um objeto e descreve-os em seus mínimos detalhes — o eu lírico dacostiano reage dubiamente, ao deixar entrever o desejo

erótico e o sentimento de culpabilidade judaico-cristão tão presente nos poetas parnasianos (SANT'ANNA, 1993).

Assim, a virgem representa a interdição do desejo em relação à mulher/vênus que vai surgindo aos poucos ao longo do poema, como se observa quando o eu lírico procura inutilmente, nos olhos azuis, porém agora mais claros, as qualidades esperadas por aquela que diz levar uma vida espiritual:

Claros olhos azuis, onde em vão se procura
Ver, através do olhar nostálgico e tranquilo,
A beleza interior que se possui naquilo
Que é a vida espiritual de toda formosura; (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 215)

Aos poucos a imagem puritana da virgem vai se apagando, procura-se os valores morais, a “*beleza interior*”, e nada é encontrado. Pelo contrário, o que se ver nos próximos versos, — após passar pelos olhos de uma humana esfinge, que esconde os mistérios de amor — são os “[...] *olhos divinais e lendários de Vênus*”. Observa-se, portanto, a confusão do eu lírico nesse jogo de representação do desejo, cujas manifestações oscilam entre a exaltação da pureza da virgem, da sua beleza interior e da sua formosura – sem, entretanto, esboçar uma descrição mais carnal do seu desejo erótico reprimido – e a exposição da lúbrica Vênus, que povoa os sonhos audazes dos gajeiros helenos. Acerca disso, Sant’Anna discorre sobre os poemas de devoção, nos quais a mulher que aparece sacralizada vai cedendo lugar ou sendo sobreposta por aqueles em que ela se torna apenas objeto de uma violência erótica do homem.

É exatamente o que acontece quando essa mesma castidade funciona como uma atração sádico-erótico, que não obstante, assim como a nudez, impulsiona ainda mais a fantasia do eu poético, pois as características púdicas (pudor, pejo, virgens) atribuídas à figura feminina, que o eu lírico tem prazer em enunciar, são por ele transgredidas ou violadas libertinamente. Nesse viés, pode-se descartar o terceiro soneto de “Rondas”, em cuja metáfora ligada à natureza é possível verificar que o eu lírico dacostiano assume a forma de abelha, a fim de procurar a rosa do seu desejo para sugar-lhe lubricamente o pólen benfazejo, deixando-a em seguida rubra de vergonha/pudor:

A abelha de ouro do desejo,
Que me fugiu do coração,
Busca a roseira do teu beijo
Cheias de rosas em botão.

A abelha de ouro, em doce voejo,
Deixa a colmeia da ilusão,
Para esperar, em ronda, o ensejo,
Propício à rósea enfloração.

A abelha de ouro, ao rumorejo
De longa e lúbrica sucção,
Haure-te o pólen benfazejo.

A abelha de ouro vê, então,
A rosa rúbida de pejo,
Estremecer de comoção. (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 212)

Inicialmente o poema apresenta um eu lírico-abelha que sai do plano da imaginação “colmeia da ilusão” em busca da realização do desejo erótico. A origem desse desejo carnal é proveniente do coração – centro das emoções e vontades. Ao buscar a roseira, o eu poético segue, por meio de um “*doce voejo*”, embalado de concupiscência.

Do ponto de vista estilístico, esse poema é bastante sugestivo, pois há uma alternância de rimas cruzadas, cujos sons (-*ejo* e -*ão*) lembram o ruído ou rumorejo das asas da abelha, como aludido no nono verso. Além disso, a construção sinestésica “*doce voejo*” revela não somente a preocupação com a utilização de figuras de estilo, mas também estabelece uma relação de coerência com o campo semântico do conteúdo abordado, ao intensificar a alegria ou vontade que se tem na busca por satisfação erótica. O rigor formal ainda continua com a adoção de rimas consoantes e toantes, sendo que estas, quanto ao acento tônico, são agudas e aquelas, graves. Ademais, o paralelismo estabelecido no primeiro verso de cada estrofe — repete-se “*A abelha de ouro*” seguida de um estado ou atitude — encaminha o leitor para os estágios do desenvolvimento da ação erótica.

Assim, do ponto de vista erótico, o eu lírico nos leva, a cada nova estrofe, a uma diferente etapa do jogo da sedução. Dessa maneira, em uma espécie de gradação libertina, a primeira estrofe apresenta o ponto de partida — o desejo erótico que brota do coração e a escolha do objeto do desejo (a roseira) a ser buscado; em seguida, na segunda estrofe, ocorre a perseguição do ser desejado, pois o eu lírico, saindo da colmeia da ilusão, fica à espreita, aguardando, em ronda, o momento oportuno para satisfação de seu apetite sexual, nomeadamente *enfloração*. Quanta engenhosidade em uma só palavra! A qual nesse contexto assume conotações não só estéticas (rimas, retomada ao campo semântico das rosas), mas principalmente lúbricas (*enfloração*, como ato de mergulhar flores em ácidos graxos a fim de se extrair seu óleo essencial, faz alusão ao ato da conjugação carnal, pois enflorar é colocar dentro, é encaixar, assim como faz a abelha ao encaixar-se na rosa/flor para extrair-lhe o pólen); após isso, na terceira estrofe, acontece finalmente a consumação do desejo sexual, sinalizada por meio de outra bela metáfora, que aproxima palavras do campo erótico (lúbrica) com palavras do universo do reino *plantae* e *animalia* — o pólen da rosa, que é sugado/haurido pela abelha. Até a essa etapa da representação do desejo, poder-se-ia ter a finalização do poema, se

considerarmos os objetivos alcançados pelo eu lírico-abelha. No entanto, na quarta estrofe, é adicionada uma informação que reflete o estado de espírito pós consumação erótica, pois o eu lírico vê a rosa vermelha de pudor ou de vergonha, apontando, portanto, para as consequências da transgressão de uma sexualidade casta, controlada, ou, como diria Bataille (1987), uma sexualidade envergonhada.

A respeito dessa disforia pós consecução do desejo sexual, Baudelaire — responsável pela inovação de associar erotismo à melancolia e à inquietação metafísica (ALEXANDRIAN, 1993) — refletiu o seguinte:

Já lhe aconteceu, como a mim, cair em grandes melancolias, depois de passar longas horas a folhear imagens libertinas? Já se perguntou a razão do encanto que achamos às vezes em anais de luxúria... e às vezes também do mau humor que eles nos causam? Prazer e dor misturados, amargor de que o lábio tem sempre sede! (apud ALEXANDRIAN, 1993, p. 237).

Esse relato de Baudelaire exemplifica muito bem o pensamento batailliano sobre o erotismo, pois este expõe que experimentamos, “no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado”. Assim, só temos a consciência do interdito a partir do momento que o transgredimos, mas há também nesse jogo um certo fascínio (prazer e dor, como mencionou Baudelaire) que é base do erotismo. Além disso, Octavio Paz (1994) ressaltou que uma das primeiras noções de amor propagado pela literatura trazia como caracterização “um dos grandes mistérios humanos: a mistura inextricável de ódio e amor, despeito e desejo.” (PAZ, 1994, p. 52).

Diante disso, podemos inferir que o poema em questão dramatiza tal dimensão erótica-amorosa, uma vez que traz em sua composição o desejo e a angústia causada pela quebra de interdito ligado às leis de decoro e da pureza sexual, em que a mulher figura como a encarnação do erótico e da castidade, pois ela não somente fica rubra de pejo, mas também estremecida de comoção, ou seja, de pesar, de perturbação, de despeito, etc.

Em matéria literária, essa dramatização quanto ao contexto brasileiro, parece-nos, a princípio, ter origem na poesia erótica romântica, na qual o medo do amor tinha como base um sentimento de culpabilidade. Certamente medo, não da mulher amada, que era idealizada a ponto de ser sacralizada, mas temor de ceder aos impulsos sexuais. Assim, na poesia romântica o poeta apresentava um eu lírico que apenas mirava a virgem adormecida, restando o seu desejo erótico. Escrevendo sobre amor e medo na poesia romântica, Mário de Andrade (1974) destaca que o medo do amor era entendido principalmente como realização sexual, pois o principal motivo era o medo de macular a virgem.

Porém, nesse mesmo ponto em que converge com a poesia romântica, a poesia erótica

de Da Costa e Silva paradoxalmente diverge, uma vez que, embora haja o receio/decoro, frequentemente a interdição é violada.

4.2.2 Desejo e medo

Vimos que a musa parnasiana apresenta duplo enigma. Tais leituras, quando se tratam do desejo e do medo em relação à mulher, estão configuradas por meio da Vênus e da esfinge. Se nos tópicos anteriores vimos que a mulher era um ser passivo e apenas desejada e perseguida, neste tópico veremos que essa postura muda, pois a mulher aparece não só um ser que desperta o desejo, mas também igualmente como ser devorador.

A respeito disso, Sant'Anna (1993) destaca que a literatura dramatiza, sob dois aspectos, o medo que o homem tem das mulheres. O primeiro aspecto está relacionado à agressividade contra a figura feminina, enquanto o segundo está ligado a uma “passividade que pode ser a reafirmação do canibalismo da fêmea sobre o macho” (SANT'ANNA, 1993, p. 80).

Recorrendo à historiografia, a lendas, a costumes e a folclores antigos, Sant'Anna (1993) explica que a mulher era vista como um ser misterioso devido à sua capacidade genitora e ao ciclo menstrual. A exemplo disso, as religiões recomendam que, durante o período de menstruação, a mulher não seja tocada, como é no caso do Judaísmo e do Cristianismo, os quais consideram que as mulheres ficam impuras, e conseqüentemente o contato sexual deveria ser evitado:

As diversas religiões têm ensinamentos de como lidar com a mulher durante o mês-truo, recomendando distância e prometendo desgraças para quem a tocar. Do mesmo modo, já em Heródoto, está a narração de que entre os mesamões, no norte da África, era costume a noiva dormir com vários convidados para que assim se diluísse o espírito perverso que nela habita e que poderia castrar o marido. Há tribos em que os homens encarregados da defloração são isentos de todos os outros trabalhos, porque realizam uma tarefa em si perigosa e mortal. (SANT'ANNA, 1993, p. 81).

Tendo como ponto de partida essas e outras narrativas, a literatura se encontrará povoada de representações arquetípicas de mulheres fatais, como as reescritas e adaptações de Medusa, Eva, Lilith, Górgonas, deusa Kali, Pandora, Salomé, Cleópatra entre outras, as quais funcionam como simulacro em nossa cultura.

Na poesia parnasiana, essa representação aparece ligada à temática da esfinge devoradora, cujo pano de fundo é a interpretação feita com base no mito de Édipo com a esfinge. Assim, como uma esfinge, a mulher seria um enigma cheia de conotações lascivas e ao mesmo tempo apavorante. Isso porque o poeta parnasiano começa com uma caracterização de uma mulher tipo Vênus/Afrodite, desejada pelo eu lírico, e, logo em seguida, passa para uma

descrição de uma mulher tipo esfinge, que o ameaça canibalisticamente. É o que ocorre, por exemplo, em “Poema dos olhos”, nos dois tercetos do primeiro soneto, no qual Da Costa e Silva, passa da imagem da mulher casta - com seus olhos nostálgicos e tranquilos - para os de uma mulher mais libidinosa e enigmática, isto é, os olhos de uma humana esfinge:

Tento, em vão, entrever na luz divina e calma
Que irradia de vós, olhos de humana esfinge,
Os arcanos de amor ocultos na sua alma; (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 215)

Diante da transformação que vai ocorrendo, o eu poético torna-se mais ousado, procurando agora os arcanos de amor, isto é, os mistérios de amor, da paixão, do desejo de continuidade perdida. Porém, o que se percebe é uma busca em vão, visto que ainda não se tem a completa transfiguração para a esfinge/vênus, uma vez que se trata ainda de uma humana esfinge. Todavia, em uma espécie de gradação lasciva, há um avanço no plano do desejo, refletido pelos olhos da ambígua mulher/virgem/esfinge, agora “*Cheios de sedução, de encanto e de mistério*”. Mesmo assim a interdição permanece, já que se trata de uma “*ilusão de um bem que não se atinge*”. Estamos, portanto, diante de uma imagem que é reflexo da sexualidade reprimida, pois, embora o eu poético saiba que existam desejos carnavais escondidos no olhar e amores ocultos na alma da mulher, ele ainda não consegue atingi-los. Por isso, para Sant’Anna, a mulher:

[...] lá está, na ambiguidade de seu signo, e o desejo do poeta pulsa entre o esfriamento e o aquecimento, entre a imobilidade e o movimento, entre o distanciamento e a proximidade imaginária. Desse jogo de tensões sobressai outra característica que reforça o caráter esfingético da figura feminina. Refiro-me ao reincidente voyeurismo, sinal de certa relação perversa entre os amantes. Como a junção dos amantes raramente ocorre, o que existe é um constante excitar-se através dos olhos, que passam a ser substitutos do corpo interdito. (SANT’ANNA, 1993, p. 74).

Portanto, através do olhar, como já mencionamos, o poeta exerce o canibalismo amoroso. Nos versos já analisados, ao poetizar acerca dos olhos da mulher, o poeta está dramatizando os impasses do seu próprio desejo, do seu olhar erótico interdito, pois até mesmo no plano do visual, a posse voyeur não é concretizada. Entretanto, esse cenário muda a partir da segunda estrofe do segundo soneto, quando a mulher/virgem/esfinge se converte plenamente na mulher/esfinge/vênus. Assim, os olhos que aparecem lembram os “*olhos divinais e lendários de Vênus*”, e o eu lírico dacostiano passa a reconhecer não só a própria sensualidade e libertinagem materializados na Vênus, mas também um certo receio em relação à esfinge que pode devorá-lo, a qual vai aparecendo aos poucos por trás da imagem de Vênus.

Olhos verdes, trazendo a olímpica lembrança
Dos olhos divinais e lendários de Vênus,

Que para o sonho audaz dos gajeiros helenos
Eram como faróis de ilusão e esperança;

Olhos cor do mar, olhos cujas meninas
São sereias fatais, capciosas ondinas,
Que nos prendem de amor em seduções pressagas; (DA COSTA E SILVA, 2000, p.
215).

Essa musa-vênus parnasiana é quem povoa os sonhos audazes e voluptuosos dos gajeiros helenos. Isso porque a imagem de Vênus para a poesia parnasiana aponta não somente para a idealização da mulher mas também para sua sensualidade e sedução, como mostra Jean Chevalier e Alain Gheerbrant “Vênus está ligada às ligações de atração voluptuosa e de amor” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 938). Aos poucos tal voluptuosidade feminina vai se transformando em perigosa e em digna de medo, pois o desejo que conduz a essa figura libertina não passa de “faróis de ilusão e esperança”. Assim, surge o mito da *femme fatale* ou da vagina dentada, uma vez que o eu lírico é seduzido por uma mulher que lhe desperta medo e desejo ao mesmo tempo, sendo portanto “sereias fatais” e “capciosas ondinas”, que seduzem os homens e os conduzem à morte.

A literatura ocidental está cheia de mulheres fatais, inspiradas no exemplo de Salomé, que sedutoramente dançou na presença de Herodes Antipas para logo em seguida, sob orientação de Herodíades, sua mãe, solicitar a cabeça do profeta João Batista em uma bandeja; ou inspirada em Lilith, primeira mulher segundo a tradição cabalística, a qual pode ser comparada a um fauno fêmea, sendo a perversão do desejo, mulher demoníaca que tenta seduzir Adão (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015). Assim, reiteradamente são revisitadas tais personificações femininas, preenchendo o imaginário erótico dos nossos poetas parnasianos.

Ademais, observa-se, se comparada à poesia romântica, uma passagem do homem devorador, personificado na figura de Pã, para a mulher fatal da poesia parnasiana. A propósito, essa passagem ocorre até mesmo dentro da próprio Parnasianismo, pois, como visto em o “Canto do fauno”, o desejo masculino representado é perseguidor e devorador; já, a partir dos próximos versos analisados, o plano do desejo do eu lírico muda em relação à mulher, agora personificada na imagem da sereia e da esfinge, cujos olhos já revelam a ambiguidade presente na mulher fatal, pois os mistérios escondidos no olhar estão cheios de lascívia e mistérios, como é notório no terceiro soneto, no qual os olhos que aparecem são da encantadora e perigosa esfinge parnasiana:

Olhos que não sois nem amarelo nem pardos,
Olhos de estranha cor em laivos vespertinos,
Com a indecisa visão dos olhos dos felinos:
O ambíguo olhar dos leões, dos tigres e leopardos;

Olhos de âmbar, sensuais nos movimentos tardos,
 Cheios de seduções e brilhos assassinos;
 Olhos de onde, a alvejar sobre os nossos destinos,
 Despende o deus do Amor seus venenosos dardos;
 [...]
 Olhos para temer, porque, através dos cílios,
 Ocultais, sabe Deus! nesses móveis topázios,
 Sanguinárias paixões e trágicos idílios. (DA COSTA E SILVA, 2000, p. 216).

Como bom parnasiano, Da Costa e Silva focaliza em um ser ou objeto para, por meio da écfrase, típica dos parnasianos, extrair as mais belas imagens de sua inquietante sensibilidade poética. O mestre da fanopeia consegue exprimir diferentes sentimentos a cada nova imagem dos olhos.

Ademais, o imperativo visual demarca não só o olhar erótico, mas dialoga com o plano estético da poesia parnasiana por meio da elaboração daquilo que Candido chamou de soneto fechado, o que segundo Santiago é “aquele que se restringe à configuração de uma situação particular, apresentada de maneira plástica, objetiva e limitada a seus aspectos empíricos, constituindo o que se costumava chamar de *quadro* ou *cromo*.” (SANTIAGO, 2016, p. 42 — grifo do autor). Para esse autor, acontece nesse tipo de recurso um exame minucioso para explorar uma única temática ou assunto, o qual será tratado com exatidão descritiva e vocabular (SANTIAGO, 2016). Com base nisso, o próprio título do poema já adiantou o assunto que seria explorado, pois, como visto nos versos acima, há uma detalhada descrição dos olhos, cujos formatos e cores delineiam o sentimento ou estado de espírito do eu lírico, transparecendo a sensação em relação ao ser desejado.

Prosseguindo na temática deste subtópico, observa-se que versos acima apresentam de forma explícita os paradoxos amor/morte, desejo/medo encarnados na mulher/esfinge, pois ela apresenta não só olhos atraentes mas também de felinos devoradores como os “dos leões, dos tigres e leopardos”. Por isso, seus olhos estão “*Cheios de seduções e brilhos assassinos*”, ocultando “*Sanguinárias paixões e trágicos idílios*”, conceituando assim o arquétipo da *femme fatale*, que está relacionado ao fato de a mulher levar o homem à ruína, uma vez que as várias leituras sobre a figura mitológica da esfinge apontam para uma dimensão em que ela seria “símbolo da devassidão e da dominação perversa” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 389).

Na literatura parnasiana, Sant’Anna demonstra ser a mulher/esfinge “sedutora e perversa e um ser antropofágico por excelência: ou me decifras ou te devoro” (1993, p. 82). Por isso, o eu lírico reafirma constantemente ser essa mulher libidinosa possuidora de olhos que devem ser temidos, pois é por intermédio deles que Eros desfere seus venenosos dardos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia de Da Costa e Silva é um espelho, onde se pode encontrar refletido diferentes experiências humanas por meio de uma linguagem rica em imagens, melodias e significados, como vimos na primeira parte deste trabalho, ao fazer um percurso acerca da fortuna crítica da obra dacostiana. Dentre essas experiências, observamos que a temática do erotismo ou do amor não é estudada com o mesmo entusiasmo como é a saudade, por exemplo.

Diante disso, realizamos uma leitura acerca do erotismo em *Pandora*. Sabendo que o conhecimento sobre a natureza do erotismo é essencial para compreender sua manifestação na literatura, procedemos, na segunda parte do trabalho, a uma discussão teórica sobre a natureza do erotismo, termo proveniente de Eros, que, segundo a mitologia grega, é responsável por envolver os seres em uma paixão libertina. Principiar pela compreensão desse mito possibilitou-nos relacionar melhor a natureza do erotismo com os estudos de Bataille (1987) e de Octavio Paz (1994), pois a base da compreensão do erotismo como o conhecemos atualmente parte dos desdobramentos do entendimento do mito de Eros. Assim, em Bataille (1987), percebemos que o erotismo se dá na experiência interior, englobando aspectos subjetivos da imaginação humana, da escolha do objetivo de desejo com base em critérios pessoais, assim como na relação entre interdito e transgressão. Nesse sentido, a experiência interior diz respeito a uma reação que antecede a ação erótica e ao mesmo tempo toma conhecimento pós consumação erótica. Isso só foi possível porque o homem saiu de sua sexualidade animal a partir da organização do trabalho, o que resultou também em uma forma de regular a sexualidade, nascendo, assim, os interditos, que, não obstante, eram transgredidos, tirando o indivíduo de seu estado de descontinuidade para uma busca incessante da continuidade perdida em outro ser.

Já a visão histórico-social de Octavio Paz (1994) permitiu a compreensão das diferentes formas de pensar e manifestar o erotismo em múltiplos contextos socioculturais. Nesse sentido, observamos que há a concepção de amor baseada em uma concepção platônica, na qual exalta-se mais um amor que transcende o corpo para encontrar na alma o seu nível mais sublime; de igual modo a narrativa mitológica de Eros e Psiquê proporcionou um entendimento sobre amor/erotismo ligado à transgressão, ao castigo e à redenção. Ademais, observamos que a pré-história do amor esteve relacionada a transformações sociais ligadas à liberdade feminina, o que afetou drasticamente na concepção de erotismo, pois, no jogo da sedução, a mulher deixa de ser apenas um ser passivo.

Assim, podemos inferir que o texto erótico ao longo da história passou por várias

modificações quanto à forma de representar o desejo sexual. Por esse motivo, devido a estar ligado às modificações socioculturais, acreditamos que a distinção entre erotismo e pornografia é imprecisa, pois, além de depender de fatores sociais, é de fundo moralista. Acerca da definição do que seria um texto erótico, defendemos a ideia de que se trata basicamente de um “conjunto de relações significativas com a finalidade de organizar, através da linguagem, uma representação cultural da sexualidade” (DURIGAN, 1985, p. 93).

Tendo isso como uma asserção inicial, na terceira parte da dissertação, averiguamos como a mulher figura na poesia erótica do Romantismo, do Parnasianismo e do Simbolismo. Os resultados encontrados indicaram que no Romantismo a mulher é metaforizada sob o signo da mulher-fruto e da mulher-caça, em uma espécie de canibalismo oral, no qual constantemente há a presença das palavras morder e comer. Tal aspecto erótico é intensificado quando se trata da mulher negra, pois os valores e sistema organizacional da sociedade escravocrata davam liberdade para o homem branco exercer sem receios o seu canibalismo erótico-racista sobre esses corpos femininos. Vimos que os reflexos desse erotismo-racial-sexual permanecem na sociedade brasileira por meios de estereótipos ligados à hiperssexualização e à erotização da mulher afro-brasileira.

Quanto ao erotismo na poesia parnasiana, a mulher é representada como um objeto erótico que é desenhado e pintado à moda descritivista do Parnasianismo. O olhar assume papel decisivo nesse período, o que abriu espaço para analisar o voyeurismo. Porém, o poeta não opta somente pelo distanciamento em relação ao seu objeto de desejo, pois, quando são retomados os mitos greco-romanos, por exemplo, para fazer pulsar a libertinagem, verifica-se um canibalismo erótico em que a união dos corpos enamorados é inevitável.

Já em relação à poesia erótica simbolista, notamos que a forte influência de Baudelaire, com sua inovação de associar o erotismo à melancolia, teve forte repercussão entre os nossos poetas decadentes/simbolistas. Diante disso, foi observado que a mulher idealizada nessa poesia erótica era constantemente associada à tristeza, ao pessimismo, e principalmente à morte. Dramatiza-se principalmente o conflito entre Eros e Thanatos, em que o homem exerce o seu canibalismo erótico metamorfoseado na imagem do verme ao realizar a consumação do corpo sem vida da mulher almejada, que figura como uma Vênus mortuária.

Finalmente, na última parte do trabalho, o processo de análise do erotismo em *Pandora* permitiu-nos a verificação de que o texto erótico dacostiano apresenta variadas formas de representação da figura feminina. A principal metáfora utilizada para dimensionar o desejo erótico teve como conteúdo a retomada dos mitos greco-romanos, cuja principal simbologia do desejo masculino eram os faunos e sátiros – possuidores de um desejo sexual insaciável – e a

personificação do ser desejado eram a belas ninfas, as quais constantemente eram perseguidas e devoradas sexual e voyeuristicamente. Dentre as mais significativas formas de a mulher figurar no desejo concupiscente do eu lírico do mestre da fanopeia, estavam os aspectos relacionados à *perseguição amorosa*, em que a mulher figurava apenas como um objeto passivo e o homem como um ser desejante ativo; à *nudez*, que abre caminho para a prática voyeur, porém um voyeurismo que sai do plano da visualidade e alcança outros patamares no jogo da sedução e do amor; à *consumação do desejo*, no qual observamos os recursos para sugerir a posse carnal da mulher que fora perseguida, exaltada em sua beleza e encontrada, não raras vezes, nua. Quanto aos aspectos relacionados à polissêmica imagem da mulher no desejo erótico, vimos duas subcategorias: a primeira teve como critério analítico *desejo e castidade*, cujos resultados apontaram para o medo de o ser desejante realizar qualquer tipo de atividade sexual, por medo de “macular” a virgem, por outro lado, paradoxalmente, a castidade parece possuir um caráter fetichista, pois variavelmente o eu lírico enuncia o estado de pureza feminina para logo em seguida violá-lo; a segunda, *desejo e medo*, o desfecho apontou para a atualização da mito da *mulher fatal*, em que o eu lírico dacostiano reage ambigualmente, sentindo desejo e ao mesmo tempo medo da esfinge devoradora. Essa ambivalência tem raízes históricas e mitológicas (Salomé e Lilith, por exemplo), sendo atualizada constantemente na cultura ocidental.

Nosso corpus de estudo (*Pandora*) foi inteiramente direcionado para a análise do erotismo. A escolha dessa obra deu-se basicamente por critérios subjetivos e também didáticos, uma vez que a poesia erótica dacostiana sistematiza variadas formas de representar o desejo. Dentre os principais recursos usados, chamou-nos atenção as constantes interrupções sinalizadas pelas reticências, as quais sempre eram utilizadas estrategicamente, dando sugestão para algo a mais na realização do desejo, também não fica de fora a adoção de um vocabulário culto e expressivo, o que demonstra uma lapidação no uso da linguagem pela refinação do pensamento. Notamos que o rigor formal desse poeta parnasiano traziam ritmos diversos, o que invariavelmente ditavam o ritmo desejo na perseguição lasciva ou na posse ambicionada e passageira.

A poesia erótica dessa obra levou-nos, tal qual o sujeito poético – que se considerou um grego inatual – para um contexto clássico da antiga Hélade, para lá vermos e sentirmos representada a experiência erótica. Nessa retomada à mitologia, foi basilar uma compreensão dos símbolos e mitos a que o poeta da saudade fazia referência. Reiteramos: nada na poesia desse mestre da fanopeia é por acaso, pois, como analisado, sua poesia erótica é coerente com a descrição do cenário em que estão inseridas as variadas categorias de ninfas; os

enjambements, os ritmos, os sons e as rimas dialogam com as metáforas para expressar o desejo erótico presente nos versos dacostianos.

Portanto, a partir das reflexões, das discussões teóricas e das análises feitas neste trabalho sobre as múltiplas facetas do erotismo em *Pandora*, julgamos ter contribuído para a compreensão da área dos estudos culturais sobre literatura erótica, assim como para uma nova abordagem temática dentro da literatura dacostiana, considerando o ineditismo deste trabalho.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. In: **Nudez**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água editores, 2010, pp. 71-106.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. 25. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- ANDRADE, Mário. Amor e medo. In: **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRÉAS-SALOMÉ, Lou. **Reflexões sobre o problema do amor e o erotismo**. Tradução de Antônio Daniel Abreu. São Paulo: Landy, 2005.
- ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. v. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BOCAYUVA, Helena. **Erotismo à brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- BATAILLE, G. (2016a). **A Experiência Interior**: Seguida de Método de Meditação e Postscriptum. Belo Horizonte: Autêntica. (Edição original 1953)
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense (Coleção primeiro passos), 2004.
- BRANCO, Lúcia Castello. **Eros travestido**: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 211.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CORREIA, Raimundo. **Plena nudez**. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/4027/plena-nudez>> Acesso em: 26 fev. 2023.
- COSTA, Laércio Soares da. **Entre amores e rupturas**: liberdade erótica feminina nos versos

Elisianos. 2020. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em Letras Português) – Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, Timon, 2020.

COUTINHO, Edilberto. **Erotismo na literatura brasileira**. São Paulo: Edibolso, 1978.

CRUZ E SOUSA, João da. **Obra completa**: poesia. organização e estudo por Lauro Junkes. v. 1. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

DA SILVA SANTOS, Fabiano Rodrigo. **O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna**: o motivo da femme fatale entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro. Lettres Françaises, 2015.

DA SILVA, Raimunda Celestina Mendes. Pintura e música nos poemas de Da Costa e Silva. Congresso internacional da ABRALIC. 2018 desleitoral. In: **Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos NorteRio-Grandense / UFRN**, n.4, jul./ dez. 2011.

DE BARROS JR, Fernando Monteiro. **A poesia brasileira do fim do século XIX e da Belle Époque**: parnasianismo, decadentismo e simbolismo. Solettras, n. 17, p. 16-27, 2009

DURIGAN, J. A. **Literatura e erotismo**. São Paulo: Ática, 1985. Série princípios.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**, v. 1, n. 1, 2005.

FERREIRA, S. R. Porque retomar a noção de experiência em Georges Bataille. **Deslocamentos/Déplacements: revista franco-brasileira interdisciplinar de psicanálise**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 13–35, 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/des/article/view/9441>. Acesso em: 14 dez. 2021.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII. In: HUNT, Lynn. (org.) **A invenção da pornografia**: a obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800, São Paulo, Hedra, 1999, p. 217. [Tradução de Carlos Szlak.].

FREUD, Sigmund. **Obras completas: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)**. Tradução Paulo César de Souza. 11 ed. **volume 6**, São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2019.

GALVÃO, Trajano. **A crioula**. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/tra01.html>. Acesso em: 29 jul. 2022.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade, sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Unesp, 1993.

GOMES, A. C. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. 3. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GRILLO, José Geraldo Costa. Violência sexual no rapto de Cassandra: um estudo de sua

iconografia nos vasos áticos (séculos VI-V AC). **PHOÏNIX**, v. 17, n. 1, p. 75-85, 2011.

JÚNIOR, Carvalho. **Profissão de Fé**. Disponível em:
<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/sq01.html>>Acesso em: 26 fev. 2023.

LIMA, Wanderson. H. Dobal, leitor de Da Costa e Silva: representação poética e desleitura. **Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses**, v. 2, n. 4, p. 59-77, 2011.

LEWIS, C. S. **Os quatro amores**. Traduzido por Estevan Kirschner. 1 ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LITVAK, Lily et al. **Erotismo fin de siglo**. 1979.

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. A educação dos leitores e a formação do sistema literário piauiense. **Scientia et Spes**, Teresina, ano 1, n. 1, p. 113-132, 2002.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARQUES, Oswaldino. O espelho do mundo: refrações. in: SILVA, Da Costa e. **Poesias completas**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. Indicações para o estudo da obra de Da Costa e Silva. in: SILVA, Da Costa e. **Poesias completas**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1979.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos pagu**, p. 121-130, 2003.

MORAES, Herculano. **Visão Histórica da Literatura Piauiense**. 6. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2019.

MOURA, Francisco Miguel de. **Antologia poemas e poetas mais amados: ensaios, poesias e bibliografias**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2020.

OLIVEIRA, Alberto. Sonetos e poemas, 1886. In. **Alberto de Oliveira: Poesias Completas** (Org. Marco Aurélio Mello Reis), Núcleo Editorial UERJ, 1978.

PAZ, O. **A dupla chama: Amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siliciano, 1994.

PAZ, O. **O Arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLIZER, Ezio. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega**. Trieste: Hirema, 2013.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução, notas e comentários de Donald Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUEIROGA, Salomé. **Retrato da mulata**. Disponível em:
<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/sq01.html>>. Acesso em: 29 jul. 2022.

SÁNCHEZ, Carmen. **La invención del cuerpo**. Siruela, 2015.

SANT'ANNA, A. R. D. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Unesp, 2005.

SILVA, Alberto da Costa e. **A literatura piauiense em curso: Da Costa e Silva**. Teresina: Corisco, 1997.

SILVA FILHO, Francisco da Cunha e. Da Costa e Silva: do cânone ao modernismo. *in*: DOS SANTOS, Francisco Venceslau (org.). **Prismas 4 - Geografias literárias** – confrontos: o local e o nacional. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

SILVA FILHO, Francisco da Cunha e. **Da Costa e Silva: uma leitura da saudade**. Teresina: Academia Piauiense de Letras - APL/EDUFPI, 1996.

SILVA, Da Costa e. **Poesias completas**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SOUZA, Marly Gondim C. **O Impulso Gerador dos Títulos Musicais na Poesia de Da Costa e Silva e de Moura Rego**. Recife, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco/Universidade Estadual do Piauí.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti. **Análise músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor**. Recife, Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco/Université d'Artois. 2006. 420f.

TARDELLI, Caio Cardoso Naves. **Torre de Marfim Sitiada: a crítica social na poesia simbolista da primeira república (1889-1930)**. 2021.

TEIXEIRA, Múcio. **Poesias e poemas de Múcio Teixeira (1886- 1887)**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa nacional. 1888.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Mitos gregos**. São Paulo: Objetivo, 1998.

WILKINSON, Philip; PHILIP, Neil. **Guia ilustrado Zahar–Mitologia: mitos da criação, deuses, heróis, monstros, locais míticos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.