

Mulher e amor

Sandra Maria Pereira do Sacramento¹

Tcharly Magalhães Briglia²

RESUMO:

A princípio, a literatura comparada ocupava-se com a busca do artístico em obra ditas canônicas; entretanto, hoje, com a mudança de paradigmas, que relativiza qualquer hierarquização, pode ocorrer sobre qualquer produto cultural. Neste artigo, elegem-se, para enfoque, temas comuns acerca da mulher, tanto objeto da dedicação masculina, quanto sujeito de sua própria enunciação, em textos ditas literários e em produções midiáticas, como as da música popular.

Palavras-chaves: Desierarquização; Literatura; Música popular

ABSTRACT:

At first, the comparative literature focused on the search of the artistic in canonical works. Nevertheless, nowadays, with the change of paradigms, which relativizes any hierarchy, it is possible to occur to any cultural product. In this paper, it is elected to analyze ordinary themes about women, both as an object of male dedication as the subject of her own annunciation, in literary texts and in media production, like the popular music.

Key Words: Non-hierarchization; Literature; Popular music

1. Entre o literário e o popular

Em contraposição à tradição estética da alta literatura, reivindicaram os culturalistas, por seu turno, a ampliação investigativa, ao denunciarem a pretensão do literário de estar imune ao alarido das ruas, destacando, exatamente o cunho ideológico do cânone e a possibilidade da relativização das hierarquias conceituais que pré-determinaram a alta cultura, a cultura de massa e a cultura popular, ainda que o aparato teórico dos estudos literários tenha sido aplicado aos estudos de recepção midiática, no início das investigações; atribuindo ao receptor da mensagem a função ativa de mediador do sentido. É o que afirma Eduardo Coutinho em *Literatura Comparada na América Latina*:

Para muitos estudiosos, não há na realidade um discurso literário – a literatura é uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras – e sua especificidade,

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. Coordenadora do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); Membro do corpo Docente do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações; Professora Associada à Cátedra UNESCO de Leitura; Professora Plena de Teoria da Literatura do DLA/UESC, com publicações em vários periódicos, como constam em seu currículo *Lattes/CNPq*.

² Discente do Curso de Letras do DLA/UESC, ex-bolsista de Iniciação Científica (FAPESB), orientado pela professora Sandra Maria Pereira do Sacramento.

ou melhor, sua 'literariedade', não passa de uma elaboração por razões de ordem histórico-cultural (COUTINHO, 2003, p.71).

Logo, tal perspectiva acaba por desentronizar as chamadas belas-letras, vistas abstraídas de uma contextualização maior, pois, se a representação do chamado real constitui uma produção discursiva, então, toda enunciação remete a um enunciado comprometido com uma determinada formação ideológica, como quer o pensamento pós-estruturalista. Tânia Carvalhal, em *Interfaces da Literatura Comparada* (2001), coloca a necessidade atual do não desprezo às outras manifestações de cultura e como o cânone foi questionado:

Alguns caminhos se impõem com clareza: o princípio deles, antes repetidamente mencionado, o que nos leva a considerar o texto literário como um elemento **híbrido**, cuja auto-suficiência e mesmo pureza são atualmente contestadas. O século XX, com os estudos sobre produtividade textual, ensinou-nos como se constrói o literário em uma complexa gama de relações, como se alterou nossa compreensão do conceito de representação, da nossa concepção que consiste em simular a realidade dando-lhe mais força que o real. Condena-se, como também na noção de identidade, a tendência à univocidade e à coerência de sentido. De fato, a crítica investe contra a tirania do representado para que sejam subvertidas as normas clássicas da representação, fiel e transparente do mundo (CARVALHAL, 2001, p. 17). (*negrito da autora*)

Na discussão sobre as transformações ocorridas na teoria da literatura, responsáveis, em parte, por evidenciar o caráter híbrido da literatura, como cita Carvalhal, Roberto Acízelo de Souza, por sua vez, em sua *Teoria da literatura* (2004), afirma que a Teoria da Literatura entra em declínio nas décadas de 1960 e 1970, apoiando-se em Compagnon, de *O demônio da teoria; literatura e senso comum* (1999). Acrescenta o primeiro:

Como sinal inequívoco dessa circunstância, aponta-se o fato de ela ter-se tornado alvo de crescentes restrições, que lhe contestam tanto os fundamentos metodológicos e conceituais – o centramento no texto, o universalismo de suas posições, o caráter ultra-especializado de seu conjunto de noções e procedimentos analíticos - quanto as motivações e compromissos políticos ocultos que a orientariam – suas atribuições de valor estético e submissão ao cânone formado pelas grandes obras (SOUZA, 2004, p.38-39).

Tais posições têm levado os pesquisadores em literatura, adeptos das correntes mais atuais, a se posicionarem pela inclusão, em suas análises, de produções culturais, antes não contempladas no rol do cânone literário, como letras de música, clipes televisivos, filmes, cordel, entre outras. Vejamos o que nos diz, acerca dessa temática, Eneida Maria de Souza, em sua obra *Crítica Cult* (2007), publicada, inicialmente, em 2002.

No final da década de 1990, passados precisamente 21 anos do ‘IV Encontro de professores de Literatura’, um dos traços mais fortes do discurso crítico é a gradativa diluição dos marcos teóricos, causada pela vertente pós-estruturalista e pelas inclinações pós-modernas da crítica. Após o *boom* teórico e metodológico que dominou os estudos literários a partir dos anos 1960, procede-se à revalorização da história e ao exercício da prática interdisciplinar e cultural. Tendências de ordem revisionista irão ainda dominar o cenário teórico do nosso tempo, ficando os discursos sujeitos a balanços e releituras [...]. A crise das ideologias e da representação, o desencanto diante da sedução dos grandes relatos emancipatórios iriam naturalmente influenciar o papel até então exercido pela instituição universitária quanto à natureza de sua produção. A proliferação de outros meios de divulgação do saber, como as revistas culturais, os jornais e a televisão irá acarretar transformações no discurso crítico (2007, p. 19-20).

A citação acima foi retirada do capítulo “Os Livros de Cabeceira da Crítica” e a autora faz menção ao “IV Encontro Nacional de Professores de Literatura”, realizado em novembro de 1977, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), durante o qual os debatedores fizeram um balanço da produção universitária, oriunda de mestrados e doutorados, em Literatura, no Brasil, a partir de dissertações e de teses, defendidas na década de 1970.

Nessa transformação do discurso crítico, ao se impor a relativização das hierarquias postas sobre o conceito de literário, outras manifestações, chamadas no passado de para-literárias, passaram a ser objeto de análise sem o olhar disciplinador; esse encerrava antes, uma forma de juízo de valor. Os temas mulher e amor são uns dos mais recorrentes na literatura e na música popular. A mulher sempre despertou no homem uma série de indagações, e tais referências se encontram na Bíblia ou em contextos como o da Idade Média, com a poesia cortesã, passando pelo romantismo, em que é colocada em um pedestal do inatingível ou sob a influência do existencialismo e do feminismo. O amor também foi tema explorado, indo de uma visão platônica à que prega o amor mais concreto, o amor realizado. Cada uma dessas concepções encerra os valores de determinada época, envolvendo o religioso, o domínio da técnica e da ciência, além da emancipação feminina.

2. O amor em várias épocas

A poesia, abaixo reproduzida, é do Conde de Vimioso. De origem portuguesa, tem forte influência trovadoresca, isto é, da Idade Média, dos cantares de amor e de amigo, com versos de sete sílabas (= redondilha maior), de acordo com a medida velha; entretanto, ela já guarda uma visão mais polida, necessária à sociabilidade esperada para os ideais da época, entre o final do século XIV e inícios do XV, chamada por isso de poesia palaciana.

Meu amor, tanto vos amo,
Que meu desejo não ousa
Desejar nehua cousa.

Porque, se desejasse,
Logo a esperaria,
Sei que vós anojaria:
Mil vezes a morte chamo
E meu desejo não ousa
Desejar-me outra cousa.

(Conde de Vimioso)

Trata-se de uma composição lírica, uma vez que há o extravasamento dos sentimentos do *eu poético*, que busca elevar a sua amada a uma dimensão divina. Como sabemos, a patrística, filosofia da Igreja Católica da Idade Média, adaptou o platonismo aos valores cristãos e, para ambos, o corpo é sempre negado, pois leva ao conhecimento sensível, portanto, ao erro, à *doxa*.

Assim, na dimensão platônica, a alma humana passa a se unir ao corpo e se compõe de duas partes: uma superior (intelectiva) e outra inferior (alma do corpo) e o imaginário cristão encarregou-se de esculpir a imagem feminina presa à imaculabilidade mariana, em que eram necessárias a resignação, a obediência e a ausência do corpo para a reprodução.

Por isso, a amada evocada é intocável, ficando o desejo em um plano do *êidos*, das *Ideias*, uma vez que a existência se dilui nas essências espirituais: “e meu desejo não ousa/desejar nehua cousa”. E, caso ele ouse desejá-la, prefere a morte: “mil vezes a morte chamo/e meu desejo não ousa/desejar-me outra cousa”.

O soneto do poeta do Classicismo português Luís de Camões, ao contrário dos versos em redondilha maior, acima analisados, nos traz uma outra dimensão do amor.

Soneto

Quem diz que Amor é falso ou enganoso,
ligeiro, ingrato, vão, desconhecido,
Sem falta lhe terá bem merecido
Que lhe seja cruel ou rigoroso.

Amor é brando, é doce e é piedoso;
Quem o contrário diz não seja crido:
Seja por cego e apaixonado tido,
E aos homens e inda aos deuses odiosos.

Se males faz Amor, em mi se vêem;
Em mim mostrando todo o seu rigor,
Ao mundo quis mostrar quanto podia.

Mas todas suas iras são de amor;
Todos estes seus males são um bem,
Que eu por todo outro bem não trocaria.

(Luís de Camões)

Na forma, repete o modelo fixo do soneto: dois quartetos e dois tercetos, em versos decassílabos, com rimas interpoladas, nos quartetos, e entrecruzadas, nos tercetos. A saber: enganoso/rigoroso, merecido/desconhecido (ABBA); piedoso/odiosos, crido/tido (ABBA); vêem/bem, rigor/amor, podia/trocaria (CDE-DCE). No conteúdo, apresenta-se dividido entre o amor à maneira platônica, e o amor realização, da paixão.

No primeiro verso, do segundo quarteto, o *eu poético* afirma: “Amor é brando, é doce e é piedoso”, o que ele vem a abominar, pois tanto os homens quanto os deuses tornam-se odiosos diante deste sentimento: “E aos homens e inda aos deuses odiosos”, porque tira o ser de sua razão e o coloca “cego”. No último terceto, porém, ocorre uma fusão entre o amor espiritual e o amor paixão, levando o *eu poético* a afirmar: que o amor também causa ira: “Mas todas suas iras são de amor;” (1º verso do 2º terceto); e que esse mal, ou seja, a ira amorosa é também um bem: “Todos estes seus males são um bem” (2º verso do 2º terceto); “Que eu por todo outro bem não trocaria.” (3º verso do 2º terceto). Tal ambivalência encerra o conflito experimentado pelo homem da época, entre os valores castos pregados pela Igreja Católica, em seu neo-platonismo, e o sensualismo corrente trazido pela abertura a um mundo ampliado para o europeu, diante das grandes descobertas, o domínio de técnicas e o conflito já anunciado da Reforma proposta por Martin Lutero.

O soneto abaixo reproduzido é do poeta do Arcadismo português, Bocage. E segue a estrutura corrente dessa composição lírica: dois quartetos e dois tercetos, em versos decassílabos, com a seguinte formação rímica: ABBA; ABBA; CDC; DCD.

Soneto

A frouxidão no amor é uma ofensa,
Ofensa que se eleva a grau supremo;
Paixão querer paixão; fervor e extremo
Com extremo e fervor se recompensa.

Vê qual sou, vê qual és, vê que dif'rença!
Eu descoro, eu praguejo, eu ardo, eu gemo;
Eu choro, eu desespero, eu clamo, eu tremo;
Em sombras a razão se me condensa.

Tu só tens gratidão, só tens brandura,
E antes que um coração amoroso,
Quisera ver-te uma alma ingrata e dura,

Talvez me enfadaria aspecto irosos,
Mas de teu peito a lânguida ternura
Tem-me cativo, e não me faz ditoso.

(Bocage)

Neste poema, o *eu poético* tem uma concepção do amor, contrária à visão platônica. Para esse filósofo só o mundo das essências era o aceitável. Vejamos o que tem a nos dizer Marilena Chauí:

O mundo material ou de nossa experiência sensível é mutável e contraditório e, por isso, dele só nos chegam as aparências das coisas e sobre ele só podemos ter opiniões contrárias e contraditórias. [...]

Eis por que a ontologia platônica introduz uma divisão no mundo, afirmando a existência de dois mundos inteiramente diferentes e separados: o mundo sensível da mudança, da aparência, do devir dos contrários, e o mundo inteligível da identidade, da permanência, da verdade, conhecido pelo intelecto puro, sem qualquer interferência dos sentidos (CHAUÍ, 1996, p. 212).

No poema em análise, o amado solicita à amada empenho “A frouxidão no amor é uma ofensa,” (1º verso do 1º quarteto). E passa a descrever o que o diferencia dela. “Eu descoro, eu praguejo, eu ardo, eu gemo;” (2º verso do 2º quarteto); “Eu choro, eu desespero, eu clamo, eu tremo;” (3º verso do 2º quarteto); “Em sombras a razão se me condensa.” (4º verso do 2º quarteto). Enquanto ela: “Tu só tens gratidão, só tens brandura,”

(1º verso do 1º terceto); “E antes que um coração amoroso,” (2º verso do 1º terceto); “Quisera ver-te uma alma ingrata e dura,” (3º verso do 1º terceto). E, no último terceto, arremata que, apesar de a amada não apresentar sinais visíveis de que o ama, assim mesmo, ele se sente preso a ela: “Talvez me enfadaria aspecto irosos,” (1º verso); “Mas de teu peito a lânguida ternura” (2º verso); “Tem-me cativo, e não me faz ditoso” (3º verso).

O *Soneto da Fidelidade*, do poeta do Modernismo brasileiro Vinicius de Moraes, reivindica uma concepção de amor próxima à de Bocage, ainda que esse tenha vivido, no século XVIII, e aquele, no século XX. Bocage tinge o seu amor com os ares trazidos pela possibilidade de emancipação do ser humano pelas mãos do racionalismo das luzes. Neste momento, o corpo é dessacralizado pela ciência, o que nos remete à pintura *A lição da anatomia* do holandês Rembrandt:



Figura 1: A lição da Anatomia (Rembrandt) ³.

Percebe-se, nesta tela, que o corpo ganha um novo viés de investigação. Não mais o lugar, onde o *mundo das ideias* deve contrapor-se ao *erro da vivência*, nem o instrumento

³ Disponível em: <http://cienciahoje.uol.com.br/banco-de-imagens/lg/web/images/ch-online/colunas/celulas/97567a.jpg>. Acesso em 29 de abril de 2011.

sagrado que abriga uma alma, mas o *corpo máquina*, passível de pesquisas e análises científicas.

Vinicius de Moraes, por sua vez, traz o amor do existencialismo. Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, em seu verbete Existencialismo:

O E. afirma que o homem está ‘lançado no mundo’, ou seja, entregue ao determinismo do mundo, que pode tornar vãs ou impossíveis as suas iniciativas. [...]. O E. reconhece, sem pudores, a importância e o peso que têm para o homem a exterioridade, a materialidade, a ‘mundanidade’ em geral, donde as condições da realidade humana que estão compreendidas sob esses termos: necessidades, uso e produção das coisas, sexo, etc. (1998, pp. 402-403).

Logo, diferentemente, do idealismo, o Existencialismo entende que a *existência precede a essência*, sendo uma moral da ação, uma vez que o ser humano é definido pela opção feita sobre suas ações. E é o que encontramos no poema abaixo reproduzido.

SONETO DA FIDELIDADE

De tudo, meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.

(Vinicius de Moraes)

Como soneto, segue o modelo petrarquiano, isto é, dois quartetos e dois tercetos, com o esquema métrico ABAB; ABAB; CDE; DEC. No nível da forma, podemos dizer que não se distancia do modelo clássico, enquanto no conteúdo, não ocorre o mesmo. O amor aí é um amor realização, sem a dimensão da eternidade, porque a noção de tempo é relativizada, a partir da vivência, e não aquela contada no calendário. Por isso, o *eu poético* defende: “Quero vivê-lo em cada vão momento” (1º verso do 2º quarteto); “E em seu louvor hei de espalhar meu canto” (2º verso do 2º quarteto); “E rir meu riso e derramar meu pranto” (3º verso do 2º quarteto); “Ao seu pesar ou seu contentamento.” (4º verso do 2º quarteto).

Ele tem consciência que tanto a vida, quanto o amor são passageiros. “E assim, quando mais tarde me procure” (1º verso do 1º terceto); “Quem sabe a morte, angústia de quem vive” (2º verso do 1º terceto); “Quem sabe a solidão, fim de quem ama” (3º verso do 1º terceto). E fecha o poema com a convicção de que, “Eu possa me dizer do amor (que tive):” (1º verso do 2º terceto); “Que não seja imortal, posto que é chama” (2º verso do 2º terceto); “Mas que seja infinito enquanto dure.” (3º verso do 2º terceto). Em relação ao amor evocado, no soneto de Vinicius de Moraes, ainda ocorre um vínculo entre os amados, com a consciência de que esse podia se desfazer a qualquer momento.

A letra da música *Já Sei Namorar*, por sua vez, abaixo reproduzida, de Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, traz uma concepção amorosa da pós-modernidade, em que os laços afetivos não ocorrem, ou são imediatos. Segundo Zygmunt Bauman, em *Amor Líquido: Sobre A Fragilidade dos Laços Humanos* (2004), os relacionamentos hoje são frágeis e flexíveis, sejam eles entre homem e mulher, sejam entre familiares. Eles se equiparam aos relacionamentos que ocorrem no ambiente virtual, em rede, sem longo prazo, gerando cada vez mais insegurança, para os envolvidos.

Já Sei Namorar

Já sei namorar
Já sei beijar de língua
Agora só me resta
sonhar
Já sei onde ir

Já sei onde ficar
Agora só me falta sair
Não tenho paciência
pra televisão
Eu não sou audiência

para a solidão
Eu sou de ninguém
Eu sou de todo
mundo
E todo mundo me
quer bem
Eu sou de ninguém
Eu sou de todo
mundo
E todo mundo é meu
também
Já sei namorar
Já sei chutar a bola
Agora só me falta
ganhar
Não tenho juiz
Se você quer a vida
em jogo
Eu quero é ser feliz
Não tenho paciência
pra televisão
Eu não sou audiência

para a solidão
Eu sou de ninguém
Eu sou de todo
mundo
E todo mundo me
quer bem
Eu sou de ninguém
Eu sou de todo
mundo
E todo mundo é meu
também
Tô te querendo
Como ninguém
Tô te querendo
Como Deus quiser
Tô te querendo
Como eu te quero
Tô te querendo
Como se quer

(Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes)

Logo, o *eu poético* vive o instante e o sonho vem depois da realização: “Agora só me resta sonhar” (3º verso), pois “Já sei namorar” (1º verso); “Já sei beijar de língua” (2º verso); “Já sei onde ir”; (4º verso) e “Já sei onde ficar” (5º verso). E a felicidade é algo ao alcance da mão, mesmo que, para tanto, não esteja com ninguém, ou, por outra, também pode estar com alguém, pouco importa. “Eu quero é ser feliz” (20º verso), porque “Eu sou de ninguém” (12º verso); “Eu sou de todo mundo” (10º verso); “E todo mundo me quer bem” (11º verso); “Eu sou de ninguém” (12º verso); “Eu sou de todo mundo” (13º verso); “E todo mundo é meu também” (14º verso). Aí, o *eu poético* estabelece uma distinção clássica para o amor, isto é, o amor platônico e o realizado.

3. O eterno feminino

O poema a ser analisado a seguir é do poeta do classicismo português Luís de Camões.

Mote alheio
Menina dos olhos verdes.
Por que não me vedes?

Voltas

Eles verdes são,
E têm por usança
Na cor esperança
E nas obras não.
Vossa condição
Não é d'olhos verdes
Porque me não vedes.

Isenções a molhos
Que eles dizem tardes,
Não são de olhos verdes,
Nem de verdes olhos.
Sirvo de geolhos,
E vós não me credes,
Porque me não vedes.

Haviam de ser,
Por que possa vê-los,
Que uns olhos tão belos
Não se hão-de esconder.
Mas fazeis-me crer
Que já não são verdes,
Porque me não vedes

Verdes não são
No que alcanço deles;
Verdes são aqueles
Que esperança dão.
Se na condição
Está serem verdes.
Por que me não vedes?
(Luís de Camões)

O poema acima é uma cantiga, ligada ao amor cortês. Segundo Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, ainda que não se tenha certeza da existência das cortes de amor, como afirma Beauvoir, o certo é que as composições que tematizam a mulher chegaram-nos trazendo toda uma cosmovisão da época e têm origem na Idade Média.

Não se tem certeza de que as cortes de amor tenham realmente existido. O certo é que, ante a Eva pecadora, a igreja foi levada a exaltar a Mãe do Redentor. Seu culto tornou-se tão importante que se pode dizer que no século XIII Deus se fizera mulher; uma mística da mulher desenvolve-se, portanto, no plano religioso. [...]. Observa-se no sul primeiramente e, em seguida, no norte, um amadurecimento cultural que beneficia as mulheres e lhes dá um novo prestígio. O amor cortês foi descrito, freqüentemente, como platônico (BEAUVOIR, 2009, p.145).

Essas são geralmente formadas por um mote, que lança o conteúdo, e, a partir dele, se desenvolve a *glosa* ou *voltas* do poema. A *glosa* ou *voltas* nada mais são do que *conversas* como o *mote*. O esquema rímico é o seguinte: ABBAACC; DCCDDCC;

EDDFCC; ACCAACC. A estrofação é composta de versos, com estrofes de sete versos, em redondilha menor (=cinco sílabas), contagem métrica da chamada medida velha, em oposição à medida nova, de dez sílabas, em alusão ao soneto de Petrarca, poeta do classicismo italiano, formado por dois quartetos e dois tercetos.

Os poemas abaixo têm como título o mesmo nome de mulher: Teresa, entretanto, cada um deles enfoca a mulher sob uma perspectiva, uma vez que foram escritos em épocas diferentes, em que cada um encerra os valores vigentes do período. Vejamos cada um deles:

O Adeus de Teresa

A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos... E depois na sala
“Adeus” eu disse-lhe a tremer cõa fala...

E ela, corando, murmurou-me: “Adeus.”

Uma noite... entre
abriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavalheiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu... Era a pálida Teresa!
“Adeus” lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: “Adeus!”

Passaram tempos... séc’los de delírio
Prazeres divinais... Gozos do Empírio...
Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse – “Voltarei!... descansa!...”
Ela, chorando mais que uma criança.

Ela em soluços murmurou-me: “Adeus!”

Quando voltei... era o palácio em festa!...
E a voz d’Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entrei!... Ela me olhou branca... surpresa!
Foi a última vez que vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: “Adeus”

(Castro Alves)

O poema de Castro Alves estrutura-se em estrofes de cinco versos decassílabos, isto é, de dez sílabas, cujas rimas estão dispostas da seguinte forma: ABBA; CCADD; EEAFF; A; GGADD; A; bem ao gosto do poeta romântico, que não obedece a qualquer

regra, que possa cercear a sua liberdade, ainda que o número de sílabas métricas aí seja regular. Como afirma Schlegel, filósofo do Romantismo alemão, em *Conversa sobre Poesia*:

A razão é apenas uma e em todos a mesma; como entretanto cada homem possui sua própria natureza e seu próprio amor, também traz dentro de si sua própria poesia. Que precisa ser preservada, tão certo quanto ele é aquilo que é; tão certo quanto nele há alguma coisa, pelo menos que seja original; e nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos, que não sabem o que querem (SCHLEGEL, 1994, p. 29).

Entretanto, a liberdade da poesia romântica ia além do texto, uma vez que a boemia era valorizada, tendo poetas, como Fagundes Varela, Álvares de Azevedo e como o próprio Castro Alves, pago com a vida. Tornavam-se, muitas vezes, alcoólatras ou contraíam doenças, como a tuberculose e a sífilis, uma vez que ainda não havia sido descoberta a penicilina para a cura.

No poema, em análise, o *eu poético* se refere a uma paixão intempestiva por Teresa: “A vez primeira que eu fitei Teresa”, (1º verso da 1ª estrofe), “Como as plantas que arrasta a correnteza” (2º verso da 1ª estrofe), levando a uma inversão (hipérbato ou anástrofe), da ordem sintática das palavras na frase, a serviço da emoção. Teresa, na verdade, era uma cortesã, uma “mulher pública” ou cocote; comum, no século XIX, no Rio de Janeiro, então capital do Império. É o que afirma Mary Del Priore, em *História do Amor no Brasil*:

No início do século XIX, o número das então chamadas ‘mulheres públicas’ aumentaria, no entender de estudiosos. E, para esse aumento, a presença de imigrantes açorianas colaboraria decisivamente. Em 1845, em um estudo sobre a prostituição *A prostituição em particular na cidade do Rio de Janeiro*, o médico Lassance Cunha afirmava que a capital do Império tinha três classes de meretriz: as aristocratas ou de sobrado, as de ‘sobradinho’ ou de rótula e as da escória (2005, p. 196).

Teresa, evidentemente, fazia parte da primeira das classes, de acordo com o médico sanitário. Com a confirmação em “Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...” (1º verso da segunda estrofe); “E da alcova saía um cavalheiro” (2º verso da 2ª estrofe); “Passaram tempos... séc’los de delírio” (1º verso da 3ª estrofe); “Prazeres divinais... gozos do Império...” (2º verso da 3ª estrofe); “Mas um dia volvi aos lares meus” (3º verso da 3ª estrofe). As casas mantidas por aqueles que possuíam mais recursos financeiros, eram

bonitas “forradas de reposteiros e cortinas, [alcovas], espelhos e o indefectível piano, símbolo burguês do negócio” (PRIORE, 2005, p.196).

O *eu poético*, através da metáfora, evoca a valsa e seus rodopios: “A valsa nos levou nos giros seus...” (3º verso da 1ª estrofe), e faz uso da hipérbole, para se referir aos “... séc’los de delírio...” (1º verso da 3ª estrofe), vivenciados pelos amantes. A valsa, gênero musical de origem europeia do século XIX, mais precisamente de Viena, capital da Áustria, simboliza a distinção da classe burguesa, então em ascendência, com acesso aos salões.

Ao se utilizar de versos intermediários, à maneira de refrão, “E ela, corando, murmurou-me: "Adeus" (1º refrão),”E ela entre beijos murmurou-me: “Adeus!” (2º refrão), “Ela em soluços murmurou-me: "Adeus!"(3º refrão), “E ela arquejando murmurou-me: ‘Adeus!’”(4º refrão), além de, - aliás as únicas vezes, em que o *eu poético* fala com sua amada -: “Adeus” eu disse-lhe a tremer coa fala...”(5º verso da 1º estrofe), “Adeus” lhe disse conservando-a presa...” (5º verso da 2º estrofe); obtendo assim, o recurso fônico chamado eco, que remete, por sua vez, ao conteúdo do poema, potencializando o sentimento de abandono, devido à traição por parte da mesma. Nota-se que, a princípio, quando se despedia da amada, havia a intenção da volta.

O poema de Castro Alves não se detém em descrever os dotes físicos de Teresa, somente em “... Era a pálida Teresa!” (4º verso da 2ª estrofe), é que sabemos que era pálida, de acordo com o gosto romântico.

Manuel Bandeira, entretanto, no século XX, em franco diálogo com o poema do baiano, desfaz todo o enaltecimento do poeta romântico diante da mulher, ao se utilizar, à maneira modernista, do *poema piada*.

Teresa

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.
(Manuel Bandeira)

Teresa, de Manuel Bandeira começa praticamente com o verso da 1ª estrofe de *O Adeus de Teresa* “A vez primeira que eu fitei Teresa,”, uma vez que substitui o verbo fitar, por um sinônimo, além de suprimir o pronome pessoal do caso reto: “A primeira vez que vi Teresa”. A partir daí, entretanto, o eu *poético*, em seus vários reencontros com a moça, fixa-se, em sua aparência, não para enaltecê-la, mas para denegri-la, pois essa: “... tinha pernas estúpidas” (2º verso da 1ª estrofe); “a cara parecia uma perna” (3º verso da 1ª estrofe); “... os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo” (2ª verso da 2ª estrofe); porque para ele “(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)”. Como não entra em delírio, como ocorre com o eu *poético* do poema, com o qual dialoga; na última estrofe do poema, afasta-se totalmente de Teresa, não porque tenha sido traído, simplesmente, porque para de se deter em Teresa: “Da terceira vez não vi mais nada” (1º verso da 3ª estrofe); e tudo volta à normalidade: “Os céus se misturaram com a terra” (2º verso da 3ª estrofe); “E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.” (3º verso da 3ª estrofe).

No poema, a seguir, Manuel Bandeira volta a se utilizar da mesma estratégia para a construção de seu poema. Dialoga, segundo ele, em um processo de tradução, com a narrativa do início do romantismo brasileiro *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo.

Teresa, se algum sujeito bancar o
sentimental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um
bonde
Se ele chorar
Se ele ajoelhar
Se ele se rasgar todo
Não acredite não Teresa
É lágrima de cinema
É tapeação
Mentira
CAI FORA
(Manuel Bandeira)

Sobre esse diálogo, fala o próprio poeta em seu *Itinerário de Pasárgada*:

A outra ‘tradução’ era do ‘Adeus de Teresa’. Num comentário, de humour muito sofisticado, dava o meu poema ‘Teresa’ como por tradução’ tão afastada do original, que a espíritos menos avisados pareceria criação’,
Na semana seguinte voltei ‘traduzindo’ estes versos do autor da *Moreninha*:
Mulher, Irmã, escuta-me: não ames.
Quando a teus pés um homem terno e curvo
jurar amor, chorar pranto de sangue,
Não creias, não, mulher: ele te engana!
As lágrimas são gotas da mentira
E o juramento manto da perfídia.
(BANDEIRA, 1977, p.78).

Manuel Bandeira, através do *eu poético*, utiliza-se de um vocabulário informal, como é próprio do Modernismo: “Teresa, se algum sujeito bancar o” (1º verso); “sentimental em cima de você” (2º verso), não proporcionando ao leitor a identificação do número de estrofes, uma vez que o poema aparece como um bloco, com versos de contagem métrica variada e brancos, isto é, sem rimas; além de misturar as pessoas verbais: “sentimental em cima de você” (3ª do singular, no 1º verso) e “E te jurar uma paixão do tamanho de um” (2ª do singular, no 3º verso), para voltar à 3ª do singular “Não acredite não Teresa” (7º verso) e à 2ª do singular em: “CAI FORA” (12º verso).

Na letra de música *Tereza da Praia*, de Tom Jobim e Billy Blanco, escrita nos anos 50 do século XX, a mulher retratada traz uma autonomia até então não vista:

Tereza da Praia

Lúcio
Arranjei novo amor
No Leblon
Que corpo bonito
Que pele morena
Que amor de pequena
Amar é tão bom

O Dick
Ela tem
Um nariz levantado
Os olhos verdinhos
Bastante puxados
Cabelo castanho
E uma pinta
do lado
É a minha Tereza
Da praia

Se ela é tua
É minha também
O verão passou
Todo comigo
O inverno pergunta
Com quem

Então vamos
A Tereza
Na praia deixar
Aos beijos do sol
E abraços do mar
Tereza

É da praia
Não é de ninguém
Não pode ser tua
Nem minha também
Tereza
É da praia

(Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco)

Em quatro estrofes de versos e métricas irregulares, Jobim escreve uma mulher ativa, pois tem “Um nariz levantado” (3º verso da 2ª estrofe), mas “Se ela é tua” (1º verso da 3ª estrofe); “É minha também” (2º verso da 3ª estrofe). Na esteira do pós-guerra, havia menos vigilância dos adultos sobre os jovens e, especificamente, sobre as jovens. E se pode concordar com Carla Bassanezi, quando afirma:

A urbanização, sem dúvida, modificou alguns padrões culturais. Distâncias maiores entre locais de moradia, trabalho, estudo e lazer; os trajetos percorridos nos ônibus; a popularização do automóvel; as possibilidades de diversão diurnas e noturnas, como freqüentar piscinas ou praias, ir ao cinema, a festas, bailes e brincadeiras dançantes, fazer o *footing* e excursionar proporcionaram a rapazes e moças, a homens e mulheres, uma convivência mais próxima. [...].

Diferentemente de suas avós, as garotas dos anos 50 viviam num tempo de maior proximidade entre pais e filhos e de crescente atenção aos gostos, opiniões e capacidades de consumo da juventude (BASSANEZI, 1997, p.621).

O *American way of life*, trazido pelos filmes norte-americanos, encerrava uma aurora de liberdade e de prosperidade, com suas atrizes, que fumavam suas piteiras e não dispensavam a apelação ao *Sex Appeal*, como sinais de futuro e modernidade, encerrando, assim, uma posição de vanguarda, depois assumida pelas mulheres.

Considerações finais

Como se percebeu, as mulheres retratadas nos poemas refletem a época e o contexto socioeconômico vivido pelo poeta. Então, para o poeta Luís de Camões, que viveu no início da Idade Moderna, século XV, a mulher era colocada em um pedestal, uma

vez que, durante a Idade Média, a Igreja Católica possuía muita força, ocorrendo então a associação entre a castidade de Maria, mãe de Cristo, e a necessidade de a mulher comum comportar-se como tal, além de o modo-de-produção ser o feudalismo, cuja autoridade maior era o rei, que vivia na cortes com muitas pessoas à sua volta. A vida cortês, então, ditava um tipo de sociabilidade, de cortesia, isto é, de refinamento no trato entre as pessoas e a figura feminina não poderia ser desconsiderada.

Adeus Teresa, de Castro Alves, poema escrito no século XIX, encerra também a valorização da mulher, mas sob a influência dos valores burgueses, que davam ênfase à posse, tanto de objetos, quanto da mulher amada. Os poemas de Manuel Bandeira, *Teresa* e o outro que tem como primeiro verso “Teresa, se algum sujeito bancar o”, por outro lado, foram escritos, respectivamente, no século XX. Desse modo, a mulher é retratada, pelo último poeta, como um ser mais próximo do homem, sem nenhum distanciamento, refletindo-se, portanto, no tratamento dispensado a ela.

A mulher do século anterior experimentou uma série de conquistas, como o uso de contraceptivos, da minissaia, o acesso à educação formal, ao trabalho fora de casa, devido às duas grandes guerras mundiais. Isso sem falar no desembaraço de roupas e sapatos, uma vez que, no século anterior, sua indumentária cerceava seus movimentos, com o uso, por exemplo, de espartilhos, vestidos muito ajustados ao corpo, chapéus, sapatos, meias e outros apetrechos pouco confortáveis.

Tal quadro ganha vieses outros com o pós-guerra, quando a mulher assume uma posição de vanguarda diante de sua vida e, mesmo, diante do mundo, ao optar por uma carreira profissional, por trabalhar fora de casa e ao deter o controle sobre a natalidade; levando-nos a concordar com o *slogan* do feminismo “o pessoal é público”.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALVES, Castro. Espumas Flutuantes, O Navio Negreiro, Vozes D’África e outras poesias. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

BANDEIRA, Manuel. Antologia Poética. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos Dourados*. In: História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997, pp.607-639.

BAUMAN, Zygmunt. Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CAMÕES, Luís de. Poesia Lírica. Seleção e Introdução de Isabel Pascoal. Lisboa: Unisseia, s/d.
- CARVALHAL, Tania Franco. Interfaces da Literatura Comparada. In: Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (Org.). Literatura Comparada; interfaces e transições. Campo Grande: UCDB-UFMS, 2001, p.11-20.
- CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 1996.
- CIDADE, Hernâni. Bocage: a obra e o homem. Lisboa: Arcádia, 1978.
- COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada na América Latina. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- DEL PRIORE, Mary. História do amor no Brasil. São Paulo: Contexto, 2005.
- JOBIM, Antonio Carlos e BILLY, Blanco. Tereza da Praia. <http://www.letras.com.br/tom-jobim/tereza-da-praia> (acesso em 18.04.2011).
- MACEDO, Joaquim Manuel de. A Moreninha. São Paulo: Ática, 1998.
- MONTE, Marisa; BROWN, Carlinhos; ANTUNES, Arnaldo. Já Sei Namorar. In: Tribalistas, 2002.
- SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre Poesia e outros fragmentos. Tradução, Prefácio e Notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Teoria da literatura. São Paulo: Ática, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cult. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- VIMOSO, Conde de. In: MOISÉS, Massaud. A literatura portuguesa através de textos. São Paulo: Cultrix, 1975, p.60.