

O AMOR NOS TEMPOS MODERNOS¹

ÁLVARO CARDOSO GOMES
(USP)

O grande problema que um tema desse tipo oferece é a sua amplitude, com a conseqüente diversidade de aspectos que apresenta. Isto porque, antes de considerar o amor em si, é preciso considerar o adjetivo "moderno", sujeito a chuvas e trovoadas, por duas razões principais: a primeira delas é que este adjetivo é de invenção relativamente recente, já que os artigos, por assim dizer, não tinham essa obsessão com o novo, com a ruptura da tradição. A segunda razão diz respeito a um problema temporal: afinal, o que é moderno? Pode-se considerar moderno um Baudelaire? Ou ainda, quem é mais moderno, Baudelaire ou Guilherme de Almeida? Camões foi moderno? Segundo Octávio Paz, "a modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição inoperante, qualquer que seja esta: porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra"². Desse modo, pode-se entender a modernidade como a negação da tradição passada; nesse caso, seria muito difícil entender um poeta como Camões como moderno...

Para simplificar a questão, vamos adotar um conceito de modernidade mais estrito, e que, se não resolverá todos os problemas, pelo menos, simplificará grande parte deles. Entenderemos por modernidade uma época relativamente curta, que vai dos meados do século XIX até nossos dias. A justificativa para tal delimitação se prende a um fato estritamente cultural: é nesse período que se verifica de maneira mais evidente uma tentativa consciente de ruptura com o passado. As formas implodem em nome de uma desmistificação do real e de um modo de captar a realidade que privilegia geralmente um único ponto de vista - a óptica do espectador dono da verdade. Mas acima de tudo, as formas implodem para esvaziar certos clichês, lugares-comuns temáticos, entre eles, o das épocas de ouro ou paraísos, logradouros ideais para onde a alma atormentada do homem podia ascender. Ora, tal desmistificação terá sobretudo efeito no arrail do amor, que, graças a uma tradição neoplatônica, foi entendido

como o mais sutil meio de o homem atingir a perfeição e, por isso mesmo, sob diferentes formas, correrá os séculos, garantindo a realização total do homem que se dedicar com exclusividade à musa de plantão.

Contudo, este é um dos ângulos, e talvez o mais importante, através de que o amor poderá ser entendido dentro da modernidade: como uma "idealidade vazia"³, sem conteúdo, desse modo, responsável pela instauração de uma ruptura entre o ser e as coisas. Amar, assim, se oferece como um ato perigoso, litigioso que, sob a promessa do paraíso, dá ao amador, quando muito, o paraíso artificial do logro. Mas antes de prosseguir nessa linha de raciocínio, é preciso considerar outro aspecto da questão. Paradoxal como é, a modernidade, a negação da negação, por vezes, mostra em sua pluralidade um apego ao antigo, entendido, ora como evocação nostálgica, ora como contraponto irônico. É possível afirmar, portanto, que certos estilemas amorosos consagrados no passado ainda têm vez dentro da modernidade, na medida em que se entende tal época como espécie de cadinho para onde convergem múltiplas tendências, inclusive aquelas que a negam.

Assim, não será nada difícil encontrar em diferentes poetas modernos manifestações de amor que mantêm laços ainda muito fortes com a tradição amorosa ocidental. Num poeta como o grego, de Alexandria, Kaváfis, é possível ver a permanência de instâncias amorosas puramente sensuais, que remontam à antigüidade greco-latina:

E vi o belo corpo que, ao fazer,
parecia Amor ter usado a perícia suprema
com alegria plasmando-lhe os membros tão simétricos,
elevando-lhe o talhe escultural,
com emoção lhe afeiçãoando o rosto.⁴
("A entrada do café")

Em Guilherme de Almeida, verifica-se, ao contrário, a permanência de instâncias medievais, do amor entendido como sublimação e elevação da alma da amada:

A ti, Princesa, eu te rendo
esta canção, que um trovador
virá cantar pelo castelo
do teu, do meu, do nosso amor!⁵
("Ofertório")

Vinicius de Moraes recuperará não o só recorte de soneto camoniano, mas também certas instâncias clássicas, que se apóiam no **topus** da duração eterna frente à transitoriedade:

Eu possa dizer do amor (que tive)
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.⁶
("Soneto da fidelidade")

E por que não dizer de certos estilemas barrocos, entrevistados no prazer dos paradoxos?

De repente do riso fez-se o pranto?⁷
("Soneto da separação")

Por fim, um poeta como Murilo Mendes recupera certas instâncias românticas num poema como "Mulher dormindo", glosa de "Adormecida", de Castro Alves. Aqui como lá, uma mulher dorme, no descuido do sono, é alvo da observação indiscreta do sujeito, que deseja lhe apreender a essência:

No teu leito de elfos e de sonho
Dormes, pendida a máquina do braço
(.....)
Acerco-me de ti a passos lentos,
Medindo o gozo do teu suspirar.
(.....)
Já que dormes, irei me revelar
O início do teu ser, íntimo a ti.⁸

Em síntese, o que se viu acima ou é nostalgia do que já foi ou um artifício, um jogo poético que busca recuperar o amor, enquanto possível idealização, somente dentro da **forma poemática**. Ou seja, com a explícita consciência de que tudo não passa de um jogo, para conformar os conteúdos do real dentro do espaço do poema, como se a realidade fosse anárquica e a forma poemática um real mais verdadeiro, ordenando o caos, para satisfazer a sede de harmonia do homem.

É o que acontece de maneira mais evidente num poeta como Manuel Bandeira:

Teu corpo claro e perfeito,
- Teu corpo de maravilha,
quero possuí-lo no leito
estreito da redondilha...⁹

Em "Poemeto erótico", sabe-se que tudo é jogo, que tudo não passa de atitude lúdica, pois o poeta deseja possuir a amada num leito de redondi-

lhas. Como se sabe, tal tipo de verso (no caso de 7 sílabas) caracteriza-se pela origem popular. Ao escolher o leito estreito, metáfora da redondilha, e não o leito largo, talvez o decassílabo ou dodecassílabo, Bandeira já dá o tom do relacionamento amoroso, na medida em que, com o verso mais certo, pode assumir atitude mais despojada e aconchegante frente ao amor, o que não aconteceria se tivesse escolhido um verso mais austero e nobre.

Eximindo-se da espiritualidade, já que só o amor físico é cultuado, Bandeira, contudo, investe numa espécie de transcendência, se pensarmos que a posse se dá ao nível das palavras, dentro do poema. Por isso, é necessário que o corpo real, adjetivado como "claro", "perfeito" e "de maravilha" seja substituído por um corpo imaginário, cujas propriedades excitantes vêm de metáforas. Com isso, o poeta passa a trabalhar com o mundo do devaneio, bastando, para tanto, aguçar as sensações, principalmente as olfativas e visuais (acrescidas de uma imagem sonora: "a água clara que serpeja,/Que em cantigas se derrama"). Desse modo, o corpo da mulher é "rosa", "flor de laranjeira", "véu de noivado", "pomo doirado", "rosal queimado de estilo", convergindo finalmente para essências sinestésicas de "tudo que brilha", "tudo que cheira" e, ao mesmo tempo, para a união essencial de contrários: "volúpia de água e chama".

A mulher, portanto, ou ainda o amor/desejo pela mulher, adquire conformação e realiza-se no poema, único espaço para onde podem convergir imagens tão poderosas, síntese do Universo. A força do desejo identifica-se com a força da imaginação criadora, como se o amor fosse o correlato da atitude poética por excelência. Ora, assim, se verifica que a nostalgia de alguns poetas que desejam regressar a uma idade de ouro revela-se, graças ao engenho de Manuel Bandeira, como a ocultação de uma impossibilidade. Os tempos são outros, o homem moderno vive em crise, e a recuperação de um paraíso ou de um mundo ideal é mera falácia. E em sendo falácia, o retorno a um tipo de amor idealizado não passa de atitude lúdica, que se traduz no jogo poemático.

Mas se a jocosidade, o caráter dionisíaco de Bandeira neste poema ainda permite velar a atitude crítica frente à crise do presente, o mesmo não se dá num poeta como Baudelaire e um prosador como Dalton Trevisan que, cada um a seu modo, trataram criticamente do amor. O primeiro vê-se atormentado pelo útil, pela instrumentalização do desejo na sociedade, que acarreta a perda da inocência ou mesmo do caráter puramente lúdico do amor. O segundo investiga a criação dos "paraísos artificiais", metáfora do espaço conjugal idealizado e assumido equivocadamente pelo indivíduo. Ambas as atitudes frente ao amor, uma, de um poeta dos meados do século XIX, outra, de um prosador do século XX, embora distintas, parecem confluir para um denominador comum: que a mecânica da libido se encontra afetada pelo efeito de canalização do desejo. Em outras palavras: de certo ângulo, a liberação dela implicaria ameaça para um

sistema social voltado para a produção, para o lucro e que considera o ócio, o jogo, o prazer, pura perda de tempo. Como combater a libido que liberta o ser? Simplesmente coibi-la não é a melhor das estratégias, porque isso pode levar a um estado de exasperação ou de revolta. A melhor solução é fazer com que ela convirja para formas esterotipadas e inexpressivas de amor, com a criação dos "paraisos artificiais". Num dos casos, consagra-se somente o amor conjugal como legítimo, porque é útil, porque visa à perpetuidade da espécie, constituindo-se, portanto, num altíssimo aproveitamento de energia. Nesse caso, exclui-se o amor livre de coerções, aquele que não visa necessariamente à procriação. Em outros casos, a libido pode ser aprisionada num ritual, que privilegia estágios de aperfeiçoamento do ser, de modo a que ele atinja a tão desejada felicidade conjugal, meta de todo indivíduo que se quer feliz.

No poema "V" das **Flores do mal**, Baudelaire contrapõe o passado ao presente, mas o passado que surge no texto é o mítico, em que o homem vivia sob o signo de Febo e Cybele:

Amo a recordação dessas épocas nuas,
Na qual Febo se divertia em dourar as estátuas.
Então o homem e a mulher em sua agilidade
Brincavam sem mentira e sem ansiedade,
E, o céu amoroso lhes acariciando a espinha,
Exerciam a saúde de sua nobre máquina,
Cybele então, fértil em produtos generosos,¹⁰

Nesse mundo virginal e pagão, havia saudável antropocentrismo, na medida em que o homem era um ser orgulhoso das "belezas" que o "nomeavam seu rei", isto porque se vivia naquelas eras "sem mentira e sem ansiedade". Época nua, identificada com a infância do homem, ela se caracterizava pelo ludismo: um deus dourava estátuas, homens e mulheres brincavam inocentes. Cybele, a Grande Mãe, deusa da fertilidade, distribuía gratuitamente seus bens. Contudo, tudo isso se oferece apenas como verdade irrecuperável, mera recordação existente não só no corpo de um poema como um "souvenir", mas também noutra espécie de consciência, que o homem moderno não mais possui, porque já não vive na era mítica.

Como conseqüência, a modernidade só pode oferecer, a par de "belezas desconhecidas" - o amor entendido como uma dor sentimental ("cancros do coração") e como o resultado de um langor sensual - um amor preso à doração do Útil. Enquanto no passado adorava-se a Febo e a Cybele, hoje, a divindade perde seu caráter gratuito e aprisiona seus adoradores, desde o nascimento, em "cueiros de aço". Instituiu-se necessariamente a noção de pecado, herança pesada do Cristianismo: homens e mulheres choram "suas vestes". Essa imagem, contudo, tem duplo valor, as-

sim como a da máscara do verso "troncos dignos de máscaras, ridículos, desnudos": de um lado, refere-se ao surgimento do pudor, de outro, remete à idéia de negação de uma beleza que não mais existe. O feio substitui o belo, na medida em que os corpos hoje são "tortos, magros, barrigudos e flácidos", o resultado de um culto à fecundidade. Em outras palavras, o que Baudelaire intui é a ausência da gratuidade no ato amoroso, o que implica o desejo se transformar num meio para um fim, em mero instrumento de manutenção do Sistema. Assim, tanto a mulher como o homem passam a ter a equivalência da máquina, que investe tudo na produção. Útil é a mulher que procria e que se sente incapaz de praticar o amor ludicamente, sem pensar no fim a que se destina.

Essa concepção altamente crítica do amor nos tempos modernos leva Baudelaire a ter nova imagem da "musa" que, no passado conjugava em si as propriedades da **anima** junguena. Ora em seu segundo estágio, como Vênus, ora em seu terceiro estágio, como Nossa Senhora, num caso, representando o amor sensual elevado e, noutro, o amor sublimado. No poema "XXIV" de Baudelaire, ela perde tais características:

Eu te adoro como a abóbada noturna,
O vaso de tristeza, ó grande taciturna,
E eu te amo mais, ó belo, porque tu me foges
E porque tu pareces, ornamento de minhas noites,
Mais ironicamente reforçar os laços
Que me separam das imensidades azuis.¹¹

A imagem feminina, ao contrário da Senhora medieval que conduzia o ser ao alto, distancia-o dele. Isto porque, à semelhança de uma "besta implacável", esmaga-o sob o peso de sua frieza. Curiosamente, no entanto, por causa de, e apesar da frieza, é que ela o estimula ainda mais. A explicação talvez esteja em outro poema ("XXVII"), em que este retrato de musa baudelaireana se completa:

Com suas vestimentas ondulantes e nacaradas,
Mesmo quando ela anda, acreditar-se-ia que dança,
Como estas longas serpentes que os encantadores sagrados
Na ponta de seu bastão agitam em cadência.

Como a areia morna e o azul dos desertos,
Ambos insensíveis ao sofrimento humano,
Como os longos redís das ondas dos mares,
Ela se desenreda com indiferença.

Seus olhos polidos são feitos de minerais encantadores,
E nesta natureza estranha e simbólica,
Onde o anjo enviolado se mescla à esfinge antiga.

Onde tudo não é senão ouro, aço, luz e diamantes,
Resplandece para sempre, como um astro inútil,
A fria majestade da mulher estéril.¹²

Na "natureza estranha e simbólica da mulher", misturam-se a virgindade do anjo com o mistério da "esfinge antiga". Além disso, os epítetos que a descrevem prendem-se ao mundo dos metais e minerais frios, que convergem para as emblemáticas imagens do "astro inútil" e da "mulher estéril". Inútil, porque ela não veio ao mundo para procriar, e o desejo que desperta no poeta é espécie de crispação que lhe dá uma consciência crítica. A beleza demoníaca da mulher opõe a frieza à energia calorífica exigida pelo progresso: a espécie de amor que oferece é gratuita ao extremo, porque não visa a um produto final. Desse modo, podemos até pensar num efeito termodinâmico, em que a energia de um determinado sistema perde-se gratuitamente, não visando à incorporação a um outro sistema. Em síntese, Baudelaire recusa o amor como algo útil e, como consequência, inventará nova espécie de musa: a mulher estéril.

Ora, similar a esse tipo de mulher é a prostituta, o "duplo feminino do artista"¹³, porque ela, como ele, se sente um marginal ao sistema, obrigado a transformar o que há de mais precioso (no caso dela, o amor, no dele, a obra de arte) em mercadoria. Esta outra face do artista surge em "Vulgívaga", de Manuel Bandeira, que esboça a figura da prostituta, sem os ouropéis românticos da redenção. Primeiramente, porque a mostra como um ser degradado ao extremo; secundariamente, porque não a resgata do mundo baixo dos instintos. Antes, pelo contrário, faz que a vulgívaga assuma integralmente o prazer físico. Figura poliédrica, na medida em que inventa uma face para cada espécie de amante, ela se despersonaliza. Agora, portanto, em vez do leito de redondilhas, escolhe o leito enciclopédico:

Fui de um... Fui de outro... Este era médico...
Um, poeta... Outro, nem sei mais!
Tive em meu leito enciclopédico
Todas as artes liberais.¹⁴

Ela não é uma, é várias, todas críticas, na medida em que rejeita os "sonhadores e ingênuos". A degradação e fragmentação da musa constitui como um espelho de um mundo também degradado e que perdeu a unidade. Assim, em Bandeira, o amor, além de se negar como transcendência, já

que a transcendência foi excluída de um mundo pautado pelo mais grosseiro materialismo, também se nega como meio para se atingir uma idealidade plenamente identificada: paraíso da salvação e/ou inferno da perdição.

No entanto, tanto em Baudelaire quanto em Bandeira verifica-se a atração por estas musas degradadas. É que elas, na frieza e no desprezo, tipificam uma forma de ironia frente ao mundo, ironia aqui entendida como a postura distanciada que o poeta mantém diante das coisas. A atração exercida pelo "anjo" que é "esfinge" acaba-se confundindo com espécie de repulsa, que provoca o distanciamento crítico. O amor ou desejo por esse tipo de musa, em vez, portanto, de ser o meio de ele se elevar a um paraíso, é um meio de ele permanecer onde está para que possa criticar a realidade, dando evidências de sua solidão, num mundo regido pela mercadoria transformada em fetiche.

Resta-nos agora comentar o amor quando canalizado, para a criação dos "paraísos artificiais". Em Dalton Trevisan, por exemplo, tal ponto de vista surge de maneira evidente nas suas histórias curtas, em que os laços entre marido e a mulher são vistos como autênticas cadeias. Desse modo, o casamento transforma-se numa batalha ou numa "guerra conjugal". Dalton também revisita mitos românticos: o primeiro amor, o felizes para sempre, o lar, doce lar e, sobretudo, certos clichês da literatura sentimental e galante. Talvez o mais evidente deles seja realmente o lugar-comum poético, herdado da literatura do século XVIII, que entendia o amor como verdadeira batalha entre amantes. Ela, a fortaleza, ele, o guerreiro que tenta conquistar o bem sonhado. Em Dalton Trevisan, a guerra amorosa transforma-se em guerra mortal, na qual, o falo-arfete da literatura galante se transmuda na faca assassina. Matar passa a ser sinônimo de gozar, como se o morrer de amor não fosse mera fraseologia. No conto "O diabo no corpo"¹⁵, cujo título, de certo modo, glosa ironicamente a obra de Radiguet do mesmo nome, os amantes seguem todas as regras da corte do amor: o namoro, o noivado e o casamento, mas o paraíso sonhado transforma-se em inferno e somente na dor os amantes conseguem encontrar possível comunhão. As doçuras do ideal são a "doce bobeira", produzida pelo álcool. Entrando no "paraíso artificial" do casamento, tudo magicamente se modifica. Num dos "haikais" do livro **Pão e sangue**, a imagem do auto-engano surge de maneira bem clássica:

- Com essa megera não é que eu casei.

- ...

- Me distraí um instante, a mulher foi trocada.

- ...

- Em vez da noivinha dos meus sonhos, essa quem é, roncando a meu lado o bigodinho do sogro no nariz torto de minha sogra?¹⁶

Em breve espaço de tempo, o amante percebe a permuta: a noiva é a sogra de bigodes. O mesmo acontece com a mulher: no conto "O diabo no corpo", a esposa se dá conta de que o "santinho" de antes, agora é o "assassino da alma". Num caso, há a evidente rejeição da mulher pelo homem ou a maldosa trama da mulher relatando as misérias do marido moribundo ("Boquinha torta, geme, suspira e chora. **Você é minha mãe** - mal consigo entender"¹⁷); no outro, há o culto do amor pelo avesso. Apesar de maltratar a mulher (e talvez por causa disso mesmo), o homem continua sendo o grande amor da vida dela. A maior prova dessa paixão devastadora está na substituição do falo pela faca assassina, no clímax de "O diabo no corpo", quando se afirma o anti-orgasmo: "me acode, amor. Que eu morro". Morrer de amor, somente que com o sinal invertido: o fato metaforizado é mesmo causador da morte física.

O escritor curitibano, ao concentrar grande parte da sua ficção nas relações amorosas, trata de algo que constitui o cerne mesmo da sociedade burguesa. O sistema tenta preservar o amor, pois vê nele a fonte de sua continuidade, que se dá pela instituição do casamento. Somente que essa preservação subentende o cerceamento da expansão do amor, através da castração da libido. O casamento, desse modo, que deveria ser o coroamento de todo o amor, ironicamente se transforma no carrasco dele ou mesmo no seu aguçamento masoquista, quando Eros se aproxima por demais de Tântatos. Amar, então, acaba paradoxalmente por se identificar a seu oposto que é odiar. Em consequência, realiza-se nessas narrativas um ritual de desvelamento de um processo ilusionista, sem que o iniciado no ritual seja resgatado do mal.

Em conclusão, o amor, na modernidade, ao perder o estatuto de rota para o ideal, ganha o estatuto de instrumento irônico, com o qual os autores procuram criticar o real. Desse modo, verifica-se uma tentativa de libertação de lugares-comuns ou de paraísos só acessíveis dentro de outros contextos, pois a realidade em que o homem se insere é muito mais complexa e alienante. Mas por que o amor? Por que utilizar-se dele como foco de tensão? Exatamente pelo fato de ele se constituir talvez no sentimento mais provocador de tensões que exista, de ele mover-nos da inércia e de ele, sobretudo, pelos sentimentos secundários que evoca, ser suscetível de sofrer um processo de mascaramento que leva sempre ao auto-engano. Agindo sobre este sentimento essencial do homem, mas agindo ironicamente e provocando um distanciamento crítico, alguns escritores da modernidade produzem aquele horror catártico, capaz de evitar a alienação do ser.

NOTAS

1. Este texto resultou de uma conferência proferida, em 5 de julho de 1989, na Associação Palas Athena, dentro do ciclo "O amor na Literatura Ocidental".
2. Octávio Paz, **Os filhos do barro**, trad. bras. Rio, Nova Fronteira, 1984, p.18.
3. O conceito de "idealidade vazia" é de Hugo Friedrich e vem expresso na obra **Estrutura da lírica moderna**, trad. bras., São Paulo, Duas cidades, 1978.
4. Konstantinos Kaváfis, **Poesias**, trad. de José Paulo Paes, Rio Nova Fronteira, 1982, p.129.
5. Guilherme de Almeida, in Massaud Moisés, **A literatura brasileira através dos textos**, São Paulo, Cultrix, 1983, p.378.
6. Vinicius de Moraes, **idem ibidem**, p.436.
7. **Idem ibidem**, p.438.
8. Murilo Mendes, **idem ibidem**, p.430.
9. Manuel Bandeira, **Vou-me embora pra Passárgada**, Rio, José Olympio, 1986, p.42.
10. Charles Baudelaire, **Le Fleurs du mal**, Paris, Garnier, 1961.
11. **Idem ibidem**, pp.30-31.
12. **Idem ibidem**, pp.32-33.
13. Esta imagem é de Arnold Hauser e vem expressa em sua obra **História social de la literatura y el arte**, trad. esp. 3 vols., Madrid, Guadarrama, 1969, vol.III, p.225.
14. Manuel Bandeira, **op. cit.**, p.42.
15. Dalton Trevisan, **Pão e sangue**, Rio, Record, 1988, p.64-67.
16. **Idem ibidem**, p.28.
17. **Idem ibidem**, p.26.