



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ALESSANDRA NAVARRO FERNANDES

DO CORPO AO PÓ:
A MORTE NA POESIA DO PERÍODO REALISTA
(1870 A 1920)

Londrina
2011

ALESSANDRA NAVARRO FERNANDES

DO CORPO AO PÓ:
A MORTE NA POESIA DO PERÍODO REALISTA
(1870 A 1920)

Tese apresentada Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa.

Londrina
2011

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

F363d Fernandes, Alessandra Navarro.

Do corpo ao pó : a morte na poesia do período realista (1870 a 1920) /
Alessandra Navarro Fernandes. – Londrina, 2011.
287 f. : il.

Orientador: Almir Aquino Corrêa.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro
de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras,
2011.

Inclui bibliografia.

1. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 2. Poesia brasileira – Período
realista – 1870-1920 – Teses. 3. Poesia brasileira – Período romântico – Teses.
4. Morte na literatura – Teses. I. Corrêa, Almir Aquino. II. Universidade
Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-1.09

ALESSANDRA NAVARRO FERNANDES

DO CORPO AO PÓ:

A MORTE NA POESIA DO PERÍODO REALISTA (1870 A 1920)

Tese apresentada Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Jaime Ginzburg
Universidade de São Paulo - USP

Profa. Dra. Loredana Limoli
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. André Luiz Joanilho
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Regina Helena Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 14 de dezembro de 2011.

Dedico este trabalho a todos os poetas do período realista, que povoaram minha vida de sonhos e beleza ao longo dos anos de trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Araucária por apoiar esta pesquisa concedendo-me a bolsa essencial para a compra de livros, viagens de pesquisa e participações em congressos.

Ao meu orientador, prof. Almir Aquino Corrêa, que sempre me lançou os desafios necessários, sempre repartiu seu olhar filosófico... Muito obrigada a você, mestre que acredita no aluno, faz com que ele cresça sob todos os aspectos, ganhe confiança por se tornar um ser reflexivo e ande com suas próprias pernas, mesmo trêmulas.

À prof. Regina Aquino Corrêa, por apoiar esta pesquisa e por ter sempre uma palavra amiga.

À prof. Adelaide César Caramuru, por todo seu ensinamento e incentivo.

Ao Marcos por acreditar em mim, pela sua ajuda e incentivo.

Ao Fernando, por todo seu auxílio com as correções e revisões e por toda a compreensão e apoio.

À minha mãe, Maria Antonia, pelo carinho, dedicação e apoio, sempre na torcida pelo trabalho.

À Vanessa, pelo carinho, por sua ajuda com as correções e pelo apoio e compreensão.

À Ana e ao Flávio, pelo carinho e por me auxiliarem na área didática, pedagógica e tecnológica.

Aos queridos amigos Simoni, Ederson, Elaine, Marcos, Vanderleia, Ana e Luciano.

À Nilce, pelo seu apoio nas viagens de pesquisa e pela torcida.

Porque a morte, resfriando-vos o rosto,
Consoante a minha concepção vesânica
É a alfândega, onde toda a vida orgânica
Há de pagar um dia o último imposto!

Augusto dos Anjos

FERNANDES, Alessandra Navarro. **Do corpo ao pó: a morte na poesia do período realista (1870 a 1920)**. 2011. 282f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é verificar as representações da morte na poesia do período realista (1870 a 1920). A data compreende a vigência de uma percepção de mundo mais objetiva e observadora dos fatos, influenciada pelo saber cientificista iniciado por volta de 1870 e vigorando até aproximadamente a primeira década do século XX, quando então têm lugar outras tendências literárias de impacto como o modernismo. Procurou-se em um primeiro momento saber quais poetas publicaram obras no período e, num segundo momento, pesquisou-se nas obras apontadas poemas temáticos da morte, chegando a um total de 377 poemas. A leitura indicou a recorrência de seis representações que tendem a algumas especificidades realistas como a objetividade na composição que descreve o fato da morte e não a solenidade romântica dele; o tom meditativo, crítico e indagador do sentido da morte percebendo uma condição humana de fracasso, na qual o homem luta para depois ser aniquilado; o declínio acentuado dos valores religiosos tradicionais – a fé, a alma, o além vida, o céu e a Providência divina, num papel questionador do amparo místico diante da perda; o homem sujeito às leis da natureza e por consequência ao ciclo natural de nascimento, maturidade e morte. Trata-se de repudiar tal ordem e se refugiar em outra, ilusória, própria do homem, desejoso de escapar à maldade da natureza que nutre e devora. Outra representação fala sobre o esgotamento da vida na matéria, diante da hipótese de não haver outra vida após a morte, enfatizando os valores terrenos como o amor e a juventude, únicas possibilidades de plenitude do homem. Há também a representação da inquietação com a decrepitude humana, que começa em vida, nutrindo-se das doenças, e culmina na decomposição do cadáver, alimento dos vermes. Tais representações definem o período e as tendências realistas na poesia. Os demais objetivos são: conhecer e delimitar as representações da morte no período romântico para verificar o que mudou e o que continuou no momento literário posterior; sintetizar as atitudes e mentalidades com a morte, provenientes de épocas mais remotas, na tentativa de conhecer os fatos históricos ou linhas de pensamento que organizaram a percepção de mundo; verificar a fortuna crítica do tema no período selecionado na historiografia literária. O último objetivo é analisar uma representação de feição romântica a prevalecer para além do século XIX: o problema da morte do poeta, este ser especial, de alma sensível e insubstituível. O trabalho se justifica pela necessidade de ampliar o estudo de temas na literatura, e colaborar para os estudos, ainda escassos, das mentalidades sócio-literárias sobre a morte.

Palavras chave: Poesia. Morte. Período realista. Cientificismo. Período romântico.

FERNANDES, Alessandra Navarro. **From body to dust: the death on the poetry of the realistic period (1870 a 1920)**. 2011. 282p. Thesis (Doctorate in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

The aim of this essay is to verify the representations of death on the poetry of the realistic period (1870 a 1920). The date comprehend the validity of a more objective and perception of the world, influenced by the cientificist knowledge that began around 1870 and lasted until around the first decade of 20th century, when so take place other literary tendencies of impact such as modernism. The research tried at first to know which poets published works at that period and at a second moment, it was researched at the works selected, poems which theme is death, getting a total of 377 poems. The reading indicated the recurrence of six representations that tends to some realistic specificities such as objectivity on the composition, which describes the fact of death and not its romantic solemnity; the meditative, critic and inquiring tone of the meaning of death realizing a human condition of failure, in which man fights for life, to be, later, annihilated; the evident decay of traditional religious values – the faith, the soul, the other life, the heaven and the divine Providence, in a questioning role of the mystic support in the face of grief; the man exposed to nature laws and consequently to the natural cycle of birth, maturity and death. It is about repudiating that order to refugee in another one, illusive, proper of man, who wants to escape from nature evil that feeds and devours. Another representation refers to life depauperation in matter, in face of the hypothesis that there is no other life after death, emphasizing values such as love and youth, only possibilities of man's fullness. There is also a representation of the concerning about human decrepitude, that begins in life, sustained by sicknesses, and culminates at corpse decomposition, which is worm's food. These representations define the realist period and tendencies in poetry. Other goals are: to know and to delimit the representations of death in the romantic period in order to verify what has changed and what has remained at the next literary moment: to synthesize the attitudes and mentalities about death, proceeding from distant ages, in the attempt to know historic facts or lines of thinking which organized the way people perceive the world; to verify the critic wealthiness of the theme at the chosen period at the literary historiography. The last goal is to analyse a representation of romantic aspects to remain beyond XIX century: the problem of the poet's death, this special human being, who has a sensitive and irreplaceable soul. The research justifies itself by the necessity of amplifying the study of themes in literature, and cooperate for the studies, still rare, of the social and literary mentalities about death.

Keywords: Poetry. Death. Realistic period. Scientism. Romantic period.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - A MORTE ROMÂNTICA	23
A VITÓRIA DO INDIVÍDUO SOBRE O MUNDO	23
A VITÓRIA DA MORTE SOBRE O INDIVÍDUO.....	29
FRÊMITOS NATURALISTAS NA MORTE ROMÂNTICA.....	53
CAPÍTULO II - A MORTE NO PERÍODO (1870-1920):TENDÊNCIAS REALISTAS	57
POR UM REALISMO DA MORTE	57
POÉTICA DA OBJETIVIDADE.....	66
A CAMINHO DA MORTE, UMA ÚLTIMA SENTENÇA	77
ODES NO SEPULCRO: MEDITAÇÕES PARA AS ÚLCERAS DA MORTE	92
“SABE-SE LÁ SE EXISTE UM CÉU?”: (A ALMA, O CÉU, DEUS E O DISCURSO RELIGIOSO ENTRE PARÊNTESES)	98
O TEMPO CONTRA A ÚNICA PLENITUDE POSSÍVEL.....	102
NATUREZA CRUEL: O MACABRO CICLO DE VIDA E MORTE	108
POÉTICA DA DECREPITUDE OU UM EXERCÍCIO PARA A DECOMPOSIÇÃO.....	116
CAPÍTULO III - A MORTE NA POESIA BRASILEIRA DO PERÍODO (1870 A 1920) NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA	130
VESTÍGIOS DA MORTE NAS HISTÓRIAS DE LITERATURA	130
ADEPTOS DO PESSIMISMO	131
ADEPTOS DA NATUREZA.....	145
POR UMA BIOGRAFIA DAS CHAGAS	157
CAPÍTULO IV - ASPECTOS RELEVANTES DA HISTÓRIA DA MORTE NO PERÍODO (1870 A 1920) E DA SENSIBILIDADE OITOCENTISTA	161
CONTEXTO “PANDEMONIOLÓGICO”: MONTUROS E MIASMAS	161
O CORPO MORTO ENTRE A CIÊNCIA E A ARTE	168
A AGONIA E A CADAVERIZAÇÃO NA POESIA: UMA QUESTÃO DE GOSTO	173

O SABER MÉDICO: A MORTE SUJA, ODOROSA E AGÔNICA.....	185
O HOMEM SEM SOBRENATURAL: FÉ NO SABER.....	252
CAPÍTULO V - PERMANÊNCIA DO PROBLEMA ROMÂNTICO DA MORTE EGÓTICA NO PERÍODO (1870 A 1920).....	190
POÉTICA DE RETER A VIDA: A MORTE DOS ESPECIAIS DE CORAÇÃO	190
CONCLUSÃO	201
REFERENCIAS.....	207
ÍNDICE DE POEMAS DO CAPÍTULO I	213
ÍNDICE DE POEMAS DO CAPÍTULO II	223
ÍNDICE DE POEMAS DO CAPÍTULO III	271
ANEXOS	278
ANEXO A - Figuras referentes aos ilustradores de Anatomia citados no texto.....	279

INTRODUÇÃO

A história de temas na literatura interessa-se pelas representações vigentes em determinado período, observando as ideias mais do que os estilos. Enquanto os estilos costumam ser bastante definidos pela historiografia, enquadrando um determinado número de escritores e o uso de formas específicas, o estudo de temas pode revelar a extrapolação destas definições tradicionais, por ser de maior duração cronológica e, com isso, acumular representações oriundas de diferentes estilos. Isto porque as mentalidades literárias, sendo parte das mentalidades sociais, passam pelas transformações culturais comuns a todos. E as mentalidades se modificam muito lentamente ao longo do tempo; às vezes o que se transformam são apenas as práticas coletivas ou atitudes, permanecendo um espírito de época, duradouro. A história da literatura, embora esteja estruturada sob a análise dos estilos que compõem o período literário, também pode ser examinada pelo espírito de época que projeta, independentemente dos estilos assumidos e, desta maneira, pode-se olhar para uma ou mais tendências de organização intelectual do mundo.

O espírito de época é a percepção geral das coisas advinda de importantes mudanças nos valores sociais; assim, Mário Praz, na introdução de sua obra *A Carne, A Morte e o Diabo na Literatura Romântica*, distingue dois espíritos importantes e duradouros como o clássico e o romântico, para interpretar no segundo, as representações da “carne, da morte e do diabo na literatura”¹, ultrapassando as concepções estilísticas. Para ele, as representações dos três temas sofrem uma continuidade por terem em sua origem uma sensibilidade da sociedade (e ou dos artistas) que deseja representá-los. Praz ainda observa que é bastante antigo o interesse pelos temas, tendo havido representações deles por vários séculos; contudo no final do século XVIII e no século XIX o interesse mostrou-se apaixonado e obstinado refletindo a inclinação do romântico à morte, ou seja, mostrando que havia um modo especial de percebê-la, a sensibilidade romântica.

O presente trabalho, levando em conta a sensibilidade romântica duradoura para com a morte, deseja investigar outro aspecto: o das representações sócio-literárias ou, que representações vigoram a partir de 1870, data aproximada da entrada de importantes percepções intelectuais, como o cientificismo. O espírito romântico prevalece para além do século XIX, não cabendo aqui determinar sua extensão; o que se pretende analisar é a tendência “realista” que, surgida dentro deste espírito, dá um tom diferente às representações

¹ Praz, 1996, p. 25-35

da morte. Para tornar nítida a presença de um tom “realista”, é que se achou necessário aqui definir brevemente o tom romântico, mais vigoroso até por volta da metade do século XIX.

Preparou-se então um primeiro capítulo introdutor das representações da morte na poesia romântica brasileira, a partir do estudo da dissertação de Mestrado desta autora, *O tema da morte na poesia romântica brasileira*. Para aquele trabalho, cotejou-se o *corpus* de poemas da dissertação de Abigail da Silva *O motivo religioso da morte na poesia romântica brasileira*, ao qual se acrescentou outros poemas pertinentes à tônica histórico-estética da morte. Para o presente trabalho reduziu-se um pouco o número de poemas, o suficiente para ilustrar as questões aqui propostas, para um número de 48 poemas dos seguintes poetas: Araújo Porto Alegre, Maciel Monteiro, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Fagundes Varela, Castro Alves. Na dissertação optou-se por um foco analítico das mentalidades literário-culturais sobre a morte segundo as vozes do eu poético lamentoso ou reflexivo. Contudo, na presente tese, optou-se por uma reorganização dos poemas para sintetizar o espírito romântico de modo a confrontá-lo com o período realista no segundo capítulo. Observou-se então duas categorias principais: poemas sobre a permanência do morto além da morte, seja através da memória dos vivos, seja através de um imaginário de imortalidade da alma; poemas em que se problematiza a permanência de uma individualidade que se desejaria duradoura em vida, tendo sido interrompida pela morte.

Por uma questão de parâmetros, necessários ao que se deseja demonstrar, há que se trabalhar com nomenclaturas. Deste modo, “morte romântica” ou “representação romântica da morte” significam aqui o período cronologicamente tido como romântico pelos historiadores da literatura. Contudo, o que será analisado será a tonalidade romântica da morte, caracterizada em linhas gerais, pelo registro de subjetividade do poeta – sua eloquência e dramatização na percepção do tema –; pelas preocupações egóticas quanto à própria finitude, e pela noção de uma perda insubstituível do ser amado ou notável. A era oitocentista, e até um pouco além, tem muito de romântica no sentido de revisão de valores, da não aceitação e ao mesmo tempo da complacência da morte, da valorização do “eu”, entre outras características. Por que então a necessidade de comparar representações de diferentes momentos literários do século XIX (romântico e “realista”)? Por que a diferença nos poemas pode ser tênue, por vezes remetendo ao drama do romantismo pelo fato de que a morte é algo dramático, algo que é difícil de se falar sem aparentar ou ao menos evocar sentimento.

Verificadas em um primeiro momento do trabalho algumas das principais representações românticas, passa-se à tentativa de definição do período recortado para esta

pesquisa (1870 a 1920). Considera-se este espaço de tempo como sendo de tendência realista na literatura, por ser possível analisar um vigor maior desta tendência num período em que surgem tentativas de renovação literária (como a Nova Ideia e a Poesia Científica), período o qual se estende, em teoria, até o surgimento de outras tendências mais impactantes (como o movimento modernista). A tese revisita o período realista como é apresentado nas histórias literárias. Não se pretende aqui delinear uma nova cronologia literária, mas entendê-la como realista justamente pelo estudo do tema da morte: o período em que se pode afirmar a vigência de representações de tom realista. O princípio de afirmação de um “realismo” baseia-se na recolha de muitos poemas temáticos publicados no período recortado. Poemas que apresentam um tom diferente do romântico – menos idealizador, menos grandiloquente, menos dramático, mais indagador. Levou-se em conta também a definição de alguns críticos, definição que escapava à cronologia estilística, examinando aquilo que seria uma atitude realista ou um modo realista de compreender o mundo.

Havendo ainda um espírito romântico na vigência do período realista, poderia aqui se ter ignorado a designação de realista e descrito apenas as representações? Acredita-se que não, porque o tipo de análise pretendida, das representações, não versava principalmente sobre a sensibilidade, a exemplo de Praz, sendo necessário levar em conta o contexto histórico da morte. Não se tratava, portanto, de considerar uma longa sensibilidade como fez magistralmente o estudioso italiano, mas de observar as entradas de pensamentos novos influenciados pelas teorias científicas e pelo próprio movimento histórico de mudanças de atitude diante da morte como as “dessacralizações”². Outra razão pela qual se optou por observar aqui um tom realista seria a nítida diferença na expressão e nas ideias sobre a morte entre as duas principais tendências literárias do século XIX. Os poemas eleitos para o *corpus*, escritos no período realista, não se parecem em sua maior parte com poemas do período romântico, por trazerem certa objetividade, certa desmistificação, certas noções científicas que antes não havia. Pôde-se então partir da hipótese inicial, de que existe uma tendência realista de se representar a morte no período compreendido como realista.

No segundo capítulo busca-se definir a poesia escrita no período realista, ultrapassando os diversos estilos poéticos da época – parnasianismo, simbolismo, penumbrismo, etc – e também os autores. Como reunir na mesma tendência (realista) poemas oriundos de estéticas literárias que segundo a historiografia são opostas, como ocorre com o materialismo e o espiritualismo simbolista? É que o objetivo não é verificar a estética

² No quarto capítulo serão observadas as dessacralizações do cadáver, do cemitério e da crença religiosa tradicional.

conflitante, mas a presença de um corpo de ideias sobre a morte, comuns ao período de 1870 até 1920. Para Antônio Soares Amora em introdução de sua obra *Presença da Literatura Portuguesa* o simbolismo não se opunha às verdades da ciência, absorvendo-as em sua percepção de mundo, mas sim intencionava “reabilitar” o lugar do espírito com suas ciências e verdades, afirmando que “tôdas as manifestações da espiritualidade do homem, não são menos verdades que as que apura a inteligência com métodos científicos”³.

O ocultamento dos nomes dos poetas durante a utilização de trechos de poemas temáticos sobre a morte ao longo do texto se deve ao foco do trabalho no estudo das representações sócio-literárias da morte (ideias e tons) desviando-se aqui da análise biográfica da obra, da interferência majoritária da trajetória pessoal do poeta na elaboração de uma representação. O trabalho, se interessando pelas mentalidades literárias, pelas ideias sociais circulantes numa época seja nos meios intelectuais ou mais abrangentemente coletivos (sociedade como um todo), não se volta para a análise biográfica ou particular presente em uma representação da morte. A exceção desta postura, ou seja, de levantar aqui um registro biográfico do poeta na obra, aparece no terceiro capítulo, que examina a fortuna crítica das representações da morte na poesia do período (1870 a 1920) na historiografia literária brasileira e outras obras de teor crítico, pertinentes. Justifica-se esta brecha pela própria natureza da historiografia literária, a de reunir poetas, biografias, obras e análise de estilos, em linhas gerais. Para se examinar então qual foi o olhar dispensado pelos nossos estudiosos ao tema, foi preciso avultar a postura biográfica.

O objetivo geral da tese é então comprovar que existe uma poesia brasileira sobre a morte, de tom realista, escrita num período literário que se pode chamar “realista” pela orientação intelectual da época voltada, entre outras coisas, para a observação, o olhar objetivo e a naturalização da morte, vista como fenecimento essencial à harmonia da natureza. Os objetivos específicos consistem em primeiramente sintetizar um número de representações românticas da morte oitocentista, evidenciando as mais relevantes entre tantas! – que retratem o tom literário daquela poesia e as principais inquietudes quanto à morte, com o objetivo de verificar a possível diferença de representações da morte no período literário imediatamente posterior. A natural continuidade das representações românticas (dramáticas), que não se esgotam repentinamente, nem conscientemente, e mesmo sua incorporação a novas ideias, impõe aqui a necessidade de se comparar a morte romântica, para que se possa perceber a especificidade das representações do período realista.

³ Amora, 1969b, p.18

Um segundo objetivo específico é apresentar as representações da morte mais recorrentes na poesia do período realista, destacando suas especificidades aqui percebidas como realistas. As representações a serem analisadas são: olhar objetivo, descritivo e simplificador do fato da morte; tendência à reflexão crítica sobre o homem e sua relação com a morte, valendo-se de indagações e meditações em buscas de sentidos e concepções; declínio da crença cristã; relação entre morte e plenitude da vida; considerações acerca de uma natureza má, inimiga do homem, que gera a vida e a toma; inquietações com a decrepitude corporal humana, no sentido de perceber um corpo falho, suscetível à morte e à deterioração.

O terceiro objetivo é verificar o que disseram os historiadores da literatura e críticos literários sobre a morte na poesia brasileira no período entre 1870 a 1920. Selecionou-se estudiosos cujas obras ainda estão em uso corrente nas universidades e teóricos específicos de assuntos relacionados ao tema como no caso de Tulo Hostílio Montenegro e sua obra *Tuberculose e Literatura*. A intenção é buscar a relevância do tema e o tratamento a ele dispensado, quais poetas e obras foram associados à morte e que “vestígios” dela – daí o nome do terceiro capítulo – a crítica depreendeu.

Outro objetivo é a construção de um panorama histórico-cultural da morte contendo os fatores e ideias que organizaram as percepções sociais da morte no período realista. Faz-se necessário verificar as atitudes e mentalidades anteriores ao século XIX e que deixaram importantes marcas culturais nos séculos XIX e XX. Isso porque as mentalidades sobre a morte são de longa duração; para entender, por exemplo, as diferentes visões sociais sobre o cadáver – ora visto como corpo sagrado, ora visto como simples matéria morta – remontou-se aqui ao século XVI, período das espetaculosas dissecações, momento no qual se mesclaram arte, ciência e morbidez, segundo Philippe Ariès em *História da Morte no Ocidente*. Deste século em diante prevaleceria um certo anseio social de valer-se objetivamente do cadáver para fins de observação médica, artística e mesmo de curiosos. O anseio continuaria no oitocentismo, século importante para o desenvolvimento da ciência, mas ao mesmo tempo recuaria diante da valorização do corpo humano e do medo da morte. José Carlos Rodrigues em *Tabu da Morte* verifica no recuo a percepção de uma beleza cadavérica a transparecer a angústia de lidar com uma morte que, no século XIX, não é mais bastante familiar ao homem. Há, portanto, uma necessidade de resgatar o percurso histórico de algumas coordenadas bem como considerar os movimentos próprio do século, como o avanço das noções sanitaristas, médicas, filosóficas e de sensibilidade.

As coordenadas que serão analisadas: a precariedade de instalações sanitárias no espaço urbano; a convivência cotidiana mas tensa com a sujeira e o mau cheiro; as práticas médicas antes da descoberta dos agentes da doença; o gosto literário de representar o desagradável da morte em seus detalhes realistas, sentido porém como belo, pois representante das verdades que inquietam o homem da época; a percepção médica da vida como conjunto de funções orgânicas e da morte como desorganização de equilíbrios, fluídos e ares corporais; a valorização da ciência desmistificadora das crenças no sobrenatural.

O último objetivo específico é examinar uma representação da morte bastante recorrente no período realista, mas que apresenta uma inquietude típica da tonalidade romântica explorada no primeiro capítulo: a ideia egótica da morte do poeta, uma ideia expressa em primeira pessoa, revelando a própria angústia ou anseio de morrer. Entende-se aqui haver uma necessidade de se tratar tal representação separadamente das outras por se tratar de uma preocupação emblemática da percepção de mundo do século XIX. A ideia egótica da morte não tem origens em novos olhares científicos e filosóficos como as outras representações; também não é preterida como ocorreu com outras representações românticas, como a da morte no leito, imensamente lamentada por um moribundo frequentemente fiel à crença em Deus. Por outro lado, essa “velha representação” figura no período realista através de algumas especificidades aqui consideradas “realistas”, como a obsessão com a doença, nomeada e transfigurada para o papel que costumava ser da morte no romantismo: o da dama ceifadora, maligna, misteriosa, noiva e amante – a própria Morte. E por se tratar de uma representação especial porque híbrida e fulcral – o problema da morte do “eu”⁴, proposto no primeiro capítulo, desejou-se aqui encerrar a análise das representações por uma questão que remete ao início, que fecha um círculo, a ilustrar como a tendência intelecto-literária se relaciona intimamente com seu espírito de época, em maior ou menor grau.

A metodologia usada para a realização deste projeto compreendeu-se principalmente em pesquisa, leitura e análise. Partindo-se do objetivo de verificar a representação da morte no período estabelecido de 1870 a 1920, foi preciso pesquisar quais poetas publicaram obras neste período. A busca pelos poetas foi feita primordialmente nas obras de Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil* e de Andrade Muricy, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Durante a procura surgiram outras antologias contendo outros nomes ou poetas interessantes, considerando-se assim as coleções de parnasianismo, simbolismo, e pré-modernismo como as de Péricles Eugênio da Silva Ramos *Poesia*

⁴ Ariès, 2003, p. 46-63

Parnasiana; Panorama da Poesia Brasileira: Parnasianismo; Poesia Simbolista e Fernando Góes *Panorama da Poesia Brasileira: Simbolismo; Panorama da Poesia Brasileira: Pré-Modernismo*.

Outras antologias regionais de poesia, mais raras, também foram fontes de poemas. Listados os poetas, a pesquisa seguinte empreendida foi buscar as obras por eles publicadas; foi realizada a leitura parcial ou total delas de modo a encontrar poemas temáticos da morte. A procura das obras foi iniciada na biblioteca da UEL, expandindo-se para bibliotecas da UNESP de Assis e da USP, em São Paulo. Posteriormente, julgou-se interessante ampliar a pesquisa para a Biblioteca Pública do Paraná, situada em Curitiba, pelo número elevado de escritores do Paraná e do Sul, selecionados para o *corpus*.

Para saber mais sobre os poetas e suas datas de publicação também foram feitas pesquisas virtuais, encontrando-se alguns poemas digitalizados. Recorreu-se também aos sebos para adquirir as obras. A pesquisa se restringiu a livros publicados; periódicos não foram consultados pela inviabilidade do tempo. Outra restrição necessária foi preterir poemas em prosa, que necessitariam de outro tipo de leitura. Nem todas as obras listadas foram encontradas: assim, os poemas selecionados vêm de obras publicadas pelos poetas, obras póstumas e antologias de períodos literários como citado anteriormente. Trabalhar com obras escritas no século XIX e início do XX revelou uma série de dificuldades para a pesquisa: a raridade das obras, o acesso bastante restrito a elas nas bibliotecas, devido à mesma raridade, a falta de informações detalhadas nas fichas que pudessem esclarecer o gênero da obra (poesia, conto, prosa...). Quando localizadas, muitas obras estavam em péssimas condições de manuseio e leitura, requerendo aparatos especiais⁵; feita a leitura com a ajuda dos instrumentos, um novo problema: fotocopiar os poemas, o que muitas vezes não era permitido. Por isso também foi preciso fotografar algumas obras em sua parcialidade, o que nem sempre gerava imagens de qualidade legível. Mesmo poemas xerocados, por estarem em fontes minúsculas e corroídas pelo tempo, não possibilitavam a leitura total do texto. Muitas obras têm edição única, de poucos exemplares e não puderam ser achadas.

Selecionou-se inicialmente mais de 600 poemas, que foram lidos, analisados e interpretados em suas representações da morte. O método seguinte à reunião do *corpus* foi, portanto, uma primeira leitura dos poemas, a qual apontou dois novos problemas: havia várias representações de tom literário ainda romântico que poderiam confundir a pesquisa; e havia

⁵ Muitas das obras encontradas estavam em decomposição média ou absoluta; algumas puderam ser consultadas apesar das folhas soltas, atadas, manchadas e marcadas por bichos; outras estavam bastante ilegíveis e esfarelavam ao contato. Foi preciso o uso de proteção: luvas, óculos e máscara devido ao risco de contaminação, porém dificultavam a leitura e o manuseio.

poemas cujas datas de publicação não puderam ser esclarecidas, por estarem reunidas em antologias que abrangiam um período de publicação ou escrita muito de além de 1920. Foi preciso então eliminar as ambigüidades reduzindo-se para 377 poemas e 85 poetas. Alguns poemas publicados em 1921 (exceções) foram eleitos para o *corpus* por apresentarem importantes noções do que se queria aqui mostrar; estas exceções encontram-se registradas na segunda lista de poemas. Os poemas foram escolhidos por conter em alguma medida certas características diferentes das representações românticas; identificaram-se seis principais representações já resumidas acima. Alguns dos poemas transitam por mais de uma representação; além disso seria possível analisar outros aspectos da morte, como, por exemplo, o luto, ou a morte feminina. Há várias classificações possíveis para os poemas limitados aqui às especificidades escolhidas.

Separou-se em capítulos distintos o contexto histórico e as representações, por duas razões: a primeira, porque havia uma intenção inicial de demonstração da tese através de grande número de poemas, de modo a comprovar a recorrência temática da morte no período realista, e a recorrência das representações escolhidas. A segunda porque a extensa teoria, se alternada com os poemas, não propiciaria espaço hábil para a apresentação ao leitor dos vários poemas, familiarizando-o com a proposta do trabalho. Considerou-se que o uso de um bom número de trechos de poemas ilustrativos torna sólida a pesquisa, endossando as reflexões depreendidas. Havia sempre o risco da teoria histórica aparecer esparsa e quebrada e de se perder a oportunidade de trazer à tona poetas e poemas, de certa forma, esquecidos.

A necessidade do trabalho de não citar os poetas durante a análise das representações levou à criação de três listas de poemas constante ao final do trabalho. Cada vez que um trecho de poema for citado, ele conterà um número no final, o número de consulta de informações básicas sobre o poema: título, autor, fonte consultada, data de publicação. Os poemas estão em ordem alfabética de título e numerados sequencialmente. A primeira lista criada é de poemas românticos – elencados a partir da dissertação de mestrado, que utilizou um único compêndio de todos os poetas e poemas, a obra *Grandes Poetas Românticos do Brasil*, de Frederico José da Silva Ramos. Esta lista foi criada unicamente para o primeiro capítulo. Por serem poucos escritores examinados e por eles terem publicado suas obras dentro de um período mais facilmente reconhecido como romântico, não há necessidade de se indicar a data de publicação de cada poema e sua obra de origem. Para facilitar a consulta, indicou-se entretanto o volume e a página em que se encontra o poema.

Já na segunda lista, a dos poemas do período realista recolhidos para a pesquisa, era essencial a demarcação de datas pelo estabelecimento de um período (1870-

1920) e pela dificuldade em se demarcar um período realista e uma poesia de tendência realista. A necessidade de se trabalhar com um grande número de poetas, poemas e obras também requereu um maior número de informações. Esta lista foi criada para o segundo, quarto e quinto capítulos. O esquema da numeração é o mesmo da primeira lista, porém, sem continuidade na numeração, porque as listas foram concebidas em diferentes momentos da pesquisa, visando não misturar os poemas avultados para o *corpus* do período realista e os demais, adjacentes. As informações acrescidas são: data de publicação da obra segundo três fontes consultadas; sigla das fontes consultadas; fonte em que o poema foi localizado (que pode ser uma antologia, meio virtual). Assim, as datas iniciais de publicação, quando diferem da obra consultada, serão informadas com a devida fonte abreviada entre parênteses, sendo que: [C] Afrânio Coutinho (*A Literatura no Brasil*, vol. IV) ; [M] Andrade Muricy (*Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, vols. I e II); [U] UFSC que disponibiliza um site de consulta de obras e autores brasileiros, a saber: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/> .

Para entender melhor o funcionamento pode-se tomar um exemplo dos poemas citados nos capítulos II, IV e V, que obedecem à lista mais extensa, a segunda: quando aparecer um trecho de poema com o número doze entre colchetes, este número deverá ser consultado na segunda lista de poemas caso se queira informações sobre ele. Assim: [12] “*A Catástrofe*”; Luiz Delfino; Lauro Junkes, org. *Poesia Completa. Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001; 1936.*

A terceira lista consta de poemas utilizados somente no terceiro capítulo, sobre a fortuna crítica do tema da morte. São poemas que podem ou não constar também da segunda lista; entretanto, adverte-se aqui que vários deles não constam por se tratar dos poemas eleitos pelos historiadores da literatura e críticos literários brasileiros para ilustrar aspectos da morte ou de assunto a ela relacionados, os “vestígios”, como se disse anteriormente. Julgou-se necessário separar os poemas do segundo e terceiro capítulo, embora fossem todos escritos sob o período realista, para isolar o *corpus* aqui reunido, evidenciando o trabalho de pesquisa primordial da tese – quantos e quais poemas foram localizados.

Eventualmente podem aparecer no texto poeta e título do poema em vez do número, se necessário citar por exemplo um poema do primeiro capítulo no segundo; cita-se para não confundir as numerações e tornar os índices mais manuseáveis. Outro caso é a citação de poemas não escolhidos para o *corpus*, mas que podem ilustrar a morte (não como tema, porém como estética, algo que se explica durante o texto).

O trabalho se estrutura em cinco capítulos: o primeiro introduz o assunto da morte na poesia do século XIX, através da análise das representações românticas. Utilizando

principalmente a *História da Morte no Ocidente* de Ariès, o capítulo focaliza importantes questões levantadas pelo historiador e que se confirmam na leitura dos poemas românticos brasileiros. São elas: a noção de uma individualidade conquistada lentamente desde a Idade Média e que se vê ameaçada pela morte; a noção de uma afetividade que sente intensamente a morte dos entes queridos, com dificuldade de aceitação; a perda da familiaridade com a morte, que passa a ser considerada estranha à vida e ao homem; a complacência romântica com a morte, que transfigura a feiúra moral e física do acontecimento e obceca as mentalidades sociais, excessivamente voltadas para o assunto.

O capítulo se divide em três tópicos a saber: “a vitória do indivíduo sobre o mundo” no qual se tenta argumentar sobre a noção de um “eu” profundo – inaugurada pelo espírito romântico e bastante visível na poesia – importante para se compreender as representações da morte; “a vitória da morte sobre o indivíduo”, no qual se expõe a percepção romântica da violência da morte – percepção essa que se mostra entre problemática e complacente; e por fim, “frêmitos naturalistas na morte romântica”, no qual se analisa o esboço de algumas representações um tanto avançadas para o período romântico, contendo o germe cientificista. Existindo representações que se diferenciam em algum grau das tradicionais românticas, motivou-se a pergunta essencial: haveria então outras representações da morte no período realista (aquele no qual insurgem novas percepções intelectuais de interesse científico e organizador do mundo)?

A partir deste primeiro panorama sobre como a morte era representada e percebida, passa-se mais solidamente para a proposta da tese, que é analisar a representação da morte no período literário compreendido entre 1870 a 1920, que se pode chamar de realista, pela absorção literária de novas ideias organizadoras da percepção de mundo, como o positivismo e o cientificismo. Então, no segundo capítulo tenta-se definir o período realista através de específicas tendências literárias, pautadas majoritariamente na observação objetiva sobre a morte, encontradas nos poemas. Antes de demonstrá-las, problematiza-se a ausência de conceitos para uma poesia do período realista, já que a poesia do recorte cronológico aqui pretendido é comumente definida na historiografia literária pela série de estilos surgidos no período: parnasianismo, simbolismo, naturalismo...

Apresentam-se na sequência, as seis representações da morte na poesia portadoras de um tom literário que tende a se diferenciar do romântico. A primeira examina o tom de objetividade no tratamento do tema e a objetividade na percepção manifesta da morte; a segunda verifica o tom meditativo sobre a morte, no qual se sobressaem interrogações e reflexões sentenciosas sobre a morte que atinge a totalidade dos homens; a terceira observa

um declínio do imaginário religioso tradicional, muito em voga nas representações românticas; a quarta analisa a inquietude sobre a impossibilidade de plenitude do homem ou de seus valores importantes como a juventude, entrecortados pela morte; a quinta se debruça sobre a percepção de uma natureza cruel, da qual o homem não pode escapar, programado organicamente para morrer; a sexta examina nas representações recorrentes de uma decrepitude humana a noção de um corpo falível, sujeito à doença, à desintegração e à podridão da morte.

O terceiro capítulo busca saber como foi visto o tema da morte na poesia do período pelos especialistas da literatura brasileira – historiadores e críticos. Descreve-se os vestígios do tema atribuídos em geral a um cânone comum formado pelos parnasianos Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho, e pelos simbolistas Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens. Outros poetas, sumariamente citados por algum aspecto da morte em seus poemas, são agrupados em pequenas notas historiográficas, denotativas de inquietação, biografismo e decadência para com a morte. O capítulo analisa ainda críticos especiais desta relação entre biografia do poeta e obra: estudiosos da relação entre a particularidade da doença e seu reflexo na poesia.

O quarto capítulo propõe uma breve análise de aspectos da história da morte que levaram àquelas representações; dentre algumas estão: a mudança na percepção do corpo humano, acentuada desde a criação dos anfiteatros de anatomia, que levaram à prática da observação, do desejo de se representar realisticamente o cadáver tanto em desenhos médicos didáticos quanto na pintura; a estetização do cadáver e o novo interesse olfativo do século XVIII, como aponta Alain Corbin em *Saberes e Odores: o Olfato e o Imaginário Social nos Séculos XVIII e XIX*; a religião da ciência como postularam Ernest Renan em *O Futuro da Ciência* e Ernest Haeckel em *O Monismo: Profissão de Fé de um Naturalista* e uma sensibilidade que expõe os aspectos desagradáveis da morte, não só porque se quer realista-descritiva-científica mas porque gosta de se aproximar da morte e suas interessantes “feiúras”, remetendo-se aqui à percepção de Praz sobre o gosto do horrível.

O quinto capítulo traz a proposta de retomar uma representação inaugurada sob o espírito romântico, valorizador das subjetividades: trata-se da morte do poeta, percebida em primeira pessoa, reveladora da preocupação de deixar algo de si após a morte e de ser lembrado. Há que se verificar aqui a inquietude de salvar a lembrança de uma alma especial, de uma individualidade sensível, distinta das outras pessoas. Este tipo de representação se volta também para a doença dos poetas, a tuberculose, por seu caráter particularizador dos indivíduos: os eleitos de uma doença transfiguradora do artista e do corpo meramente físico.

Como apontam Tulo Hostílio Montenegro em obra citada e Susan Sontag em *A Doença como Metáfora*, é uma enfermidade que evoca a imagem espiritual, a presença da alma, evocação apreciada pelo poeta. O poeta quer aparentar seu espírito, sua sensibilidade, mas angustia-se pelo aspecto dissolvente da morte já instalada: assim como seu corpo doente ou morto, ele se encontra sob o risco de sua memória entrar também em dissolução. Apenas sua arte pode projetar sua lembrança após a morte.

A pesquisa se justifica pela necessidade de ampliar o estudo de temas na literatura, e colaborar para os estudos, ainda escassos, das mentalidades sócio-literárias sobre a morte. O tema, na poesia brasileira do século XIX e primeiras décadas do XX, foi muito representado, revelando que o assunto continuava a ser interessante, mesmo diante das primeiras noções de recusa da morte, as de expressão romântica. Com o efervescer do período científico, portador de novas ideias, descobertas e valores, o anseio em ver as coisas à luz da ciência e da verdade (das coisas como são e não como deveriam ser), a ideia de progresso, de conservação da saúde e da vida, a morte perde parte de sua antiga idealização, para receber outra, a do saber, do conhecimento, da objetividade. O período recortado é julgado assim importante por trazer uma simultaneidade de tons e ideias tão amalgamados que se torna difícil reconhecer sem uma pesquisa ampla como esta, as especificidades de cada poética da morte. Pesquisar a poética de tendência “realista” se depara com o obstáculo da rigidez historiográfica literária que faz circular os mesmos autores, obras e ideias. Neste sentido outro valor desta pesquisa é contribuir para uma revisão historiográfica, nunca desvalorizando suas concepções, preciosas, mas propondo outra perspectiva para solucionar os pontos que se apresentam obscuros na elucidação de temas literários.

Entre os obstáculos com que se depara, poderia-se exemplificar com a questão da estética descritivista na poesia parnasiana: o fato de aparecer sempre relacionada à ótica de retratar quadros urbanos ou rurais e sempre relacionada aos mesmos autores e trechos de poemas, pode tornar nebuloso que existe na poesia um processo generalizado de descrição, mesmo em outros temas. Assim foi um longo caminho para que se pudesse aqui transpor a estética da descrição a serviço de uma mentalidade literária, como a morte, extrapolando o retrato de quadros rurais e urbanos, imagem retratista, para o tema da morte. O trabalho se distingue também pelo estudo das representações poéticas, preferindo a análise do tema à biografia do poeta. Desta forma, emergem as ideias acima do estilo. Outro fator importante é o trabalho de revisão do cânone brasileiro, contribuindo com aqueles estudos que resgatam autores e obras um tanto esquecidos. A raridade das obras nas bibliotecas dificulta a visita

de poetas do período escolhido. Trazer um pouco de suas obras aviva a circulação dos textos e o interesse coletivo por eles.

CAPÍTULO I

A MORTE ROMÂNTICA

A VITÓRIA DO INDIVÍDUO SOBRE O MUNDO

O Romantismo pode ser definido, em linhas gerais, como um espírito de época pautado na subjetividade como organizadora da percepção de mundo. Ansioso por abandonar os grilhões normativos do raciocínio e da estética, compreende o mundo através do sentimento que alimenta a imaginação. No desejo imperativo de romper com a cultura das regras do equilíbrio e do bom senso – vigentes no período árcade – que regiam não só os valores sociais, mas também os artísticos, o romântico proclama a espontaneidade na expressão “o entusiasmo diante de tudo”⁶, a eloquência do sentir que leva a um “prosaísmo”⁷, ou seja, a escrita conforme o pensamento sem o artifício da elaboração limitadora das emoções. A antiga orientação social coletivista, na qual valores racionalizados e preconcebidos eram disseminados como modelos, é substituída pela impetuosa “desorientação” do gênio. Por se tratar de uma percepção individual, o gênio não tem por objetivo formar um corpo de valores comuns a todos, mas deseja, ao contrário, expressar através de seu âmago único sua visão de mundo, igualmente única.

O Romantismo, como afirma Praz interessa-se em descrever a “particular emoção suscitada no contemplador”⁸, o que representa não somente o triunfo da sensibilidade sobre o conhecimento empírico, mas também “a vitória do indivíduo sobre a disciplina moral e intelectual do classicismo”⁹. A individualidade adquire assim um *status* até então desconhecido, que eleva a categoria de escritor à de gênio. Se no século XVIII, os escritores árcades chegavam a criar figuras representadoras de suas vozes, como os pastores, demonstrando assim que mantinham certa impessoalidade, o romantismo postulava que a escrita partia da alma com toda a sua gama de emoções particulares. O movimento classicista pretendia fazer uma poesia em que os valores coletivos estivessem acima da subjetividade poética; já os românticos consideravam-se os porta-vozes dos anseios coletivos expressos através do “eu” subjetivo. Se os temas passavam necessariamente pelo crivo sentimental do poeta e não mais majoritariamente pela racionalização, compreende-se então como se formou

⁶ Amora, 1969a, p. 66

⁷ Amora, 1969a, p. 84

⁸ Praz, 1996, p. 33

⁹ Carvalho, 1964, p. 205

a sensibilidade do século XIX: as coisas passam a ser primordialmente sentidas; e é no seio desta sensibilidade que fluem as verdades – considerando verdade como o conjunto de valores idealistas que transfiguram a realidade segundo a voz da alma particular.

Retomando o conceito de gênio, deve-se ter em mente que era algo muito além da literatura, constituindo, através do conjunto de pensadores, o que Gerd Borheim, no ensaio “Filosofia do Romantismo”, chama de gênio nacional, formado por outros intelectuais além da arte. A subjetividade, entendida como a expressão da alma, não era, portanto, uma questão somente do âmbito artístico, mas de todos aqueles que atuavam com o conhecimento, seja o político, o religioso, o científico e o filosófico. O homem romântico, possuído pelo gênio, “sente antes de conhecer” e “só através dos sentimentos é que as ideias e o mundo racional podem adquirir sentido”¹⁰, tendo por medida o sentimento. Borheim esclarece que este tipo de conhecimento é diferente do racional, sendo de natureza intuitiva. Não se trata de um conhecimento menos realista porque aliado da imaginação; Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira*, analisa que não é de propósito que o romântico idealiza, mas porque sente violentamente e, assim, suas projeções mentais sobre as coisas são aumentadas.

A imaginação se torna a fonte de elaboração do conhecimento de um mundo em transformação e desencantado. Na ânsia de reencantamento, “só os olhos do espírito, supra-sensoriais, são suscetíveis de contemplar”¹¹. A intuição é promovida em todos os âmbitos intelectuais interessados na edificação nacional e na valorização do sujeito; mas é na arte que este “eu” privilegiado alcança sua potencialidade máxima, na figura do artista. Este tem uma intuição da realidade¹², ou seja, intui os sentimentos coletivos que pairam desordenados, através da imaginação e não da razão; ele expressa as verdades do espírito: é o vate que fala pelo povo.

A figura do poeta cria expressões emocionais com as quais o público se identifica. Antônio Soares Amora em *A Literatura Brasileira: O Romantismo* analisa que a poesia de Álvares de Azevedo, especialmente a poesia temática da morte, teve muito êxito e popularidade pela “autenticidade emotiva”¹³, significando que a leitura daqueles poemas provocava no leitor a sensação de ter sido escutado no seu “eu” profundo; era como se o leitor pensasse: “esta sua angústia poderia ser a minha!”. A morte, por ser um assunto que traz à tona angústias pessoais – dor, medo, sofrimento e inadaptação – é um tema que encontra sua

¹⁰ Borheim, 2002, p. 80

¹¹ Merquior, 1977, p. 51

¹² Nunes, 2002, p. 61-62

¹³ Amora, 1969a, p. 158

grande expressão no “eu” confessional¹⁴. “O soluço, em que rebenta um sentimento pessoal, seria o objetivo da poesia”¹⁵ afirma Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*. A identificação emocional ou antes ainda, o perfeito ajuste do tema à expressão pessoal do poeta, se faz em um terreno supostamente biográfico. Se o poeta se confia ao leitor, estaria relatando sua própria experiência ou apenas seu próprio sentimento diante da inexperiência? Cabem aqui as tradicionais interrogações sobre a veracidade da vida mórbida e desregrada que teriam tido alguns românticos.

Não sendo possível responder a estas questões com precisão, os historiadores e críticos da literatura brasileira, no entanto, não ignoraram certas circunstâncias psicológicas individuais presentes na poesia de alguns poetas como também as categorias psicológicas comuns ao grupo e reveladas, no entender da crítica, no próprio fazer poético. A ideia de ter existido uma “escola de morrer moço”¹⁶, por exemplo, precocemente apontada por Fagundes Varela em seu próprio tempo, é uma ideia que não teve o viço perdido; ao contrário revelava-se uma categoria sensível dentro do grupo. Varela difunde a ideia, ao prefaciá-la sua própria obra, alertando o leitor de que talvez seus versos não estejam aptos ao gosto então vigente, da descrença, da escola de morrer cedo e do indianismo. Representantes famosos daquela escola morrediça, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, que lamentavam em seus versos ter que deixar a vida tão cedo, proclamaram uma profecia de morte que efetivamente se cumpriu. Alguns críticos avalizaram tal ideia, porque, coincidência ou não, o vaticínio se realizou irradiando um mito que se tornou interessante; para outros, no entanto, a escrita romântica sobre a morte ilustraria na verdade um “reconhecimento da contundência da vida”¹⁷, a vida que era cotidianamente roubada a jovens promissores, que morriam muito antes do auge de suas vidas.

Como os poetas morreram por conta de enfermidades, e insistiam em suas obras em cantar a morte em todas as suas variações – desde a imagem do jovem angustiado que não merecia morrer até a imagem do destemido amigo da morte, que já se despediu do mundo e a espera, fervoroso – abriu-se também a possibilidade biográfica da morbidez internalizada na vida e na obra. Para Ronald de Carvalho em *Pequena História da Literatura Brasileira*, havia uma “vontade da doença”¹⁸ em que o romântico se entregava a um

¹⁴ Moisés teoriza que o tom confessional característico nos românticos provém da natureza altamente subjetiva, voltada para tudo o que dita a alma, o que, segundo o crítico, ocasiona uma saturação das próprias impressões e a conseqüente “necessidade de confessar”, s.d., p. 105

¹⁵ Candido, 1997, p. 23

¹⁶ Varela, 1959, p. 100

¹⁷ A respeito da obsessão de Álvares de Azevedo com o tema da morte. Merquior, 1977, p. 76

¹⁸ Carvalho, 1964. p. 224

“histerismo angustioso”; para Bosi eram jovens obcecados por “aspectos mórbidos e depressivos da existência”¹⁹; para Gilberto Freire, citado por Nelson Werneck Sodré na obra *História da Literatura Brasileira*, eram rapazes doentes que cultuavam a mocidade morta porque não chegariam à “maturidade”²⁰. Esta última análise, sublinhando o problema da interrupção da vida, propõe uma possibilidade concreta de problematização da morte, em detrimento do julgamento de uma natureza mórbida. A supressão da vida traduzia a perturbação de ser ceifado sem ter vivido, numa época em que o “eu” adquiria um lugar privilegiado na história da humanidade; afirmava uma individualidade promissora de méritos pessoais e avultava-se na figura artística, ansioso por adentrar o panteão de nomes eternizados.

Este mito do jovem que se gostaria eterno é, para Carlos Nejar em *História da Literatura Brasileira*, algo tão sólido que se faz presente não somente no Romantismo do século XIX como também em outros “romantismos”, tornando-se uma marca de ser romântico, uma “busca incessante de juventude, ou de viver uma juventude que deseja eternizar-se”²¹. Segundo o crítico, Álvares de Azevedo, por exemplo, revela a consciência da juventude efêmera, nos quadros de devassidão, profanação e encontros amorosos no cemitério que o poeta compõe em seus versos. O desvario do tipo byroniano, como “beber vinho num crânio humano”²², sendo ou não biográfico, retrata a ideia de que se deveria intensificar a vida antes que ela acabe. Sodré observa que os rapazes “disputam a glória de ter vivido”²³ uma vida romanesca inspirada na biografia dos poetas europeus, o que apontaria, na verdade, a avidez de viver e uma perturbação diante da morte. Os jovens românticos gostariam então de equilibrar a equação da vida breve, fazendo com que ela pareça, afinal, ter concentrado, verossímil ou ficcionalmente, mais existência do que qualquer vida longa poderia proporcionar. Viver por pouco tempo, mas freneticamente, parece-lhes mais razoável que arrastar-se insipidamente por anos. Para Bosi, a obsessão da morte traduzida na imagem da morte noiva, sempre pronta a desposar a juventude, uma juventude que se desafia arriscando-se no devaneio macabro, reflete ao contrário do que se pinta, “desfigurações todas de um desejo de viver”²⁴. O poeta em sua possibilidade de aventura, talvez a derradeira, lança-se à

¹⁹ Bosi, 2006, p. 111

²⁰ Sodré, 1964, p. 235

²¹ Nejar, 2007, p. 57

²² Há um poema de Lorde Byron intitulado “À uma taça feita de crânio humano”; contudo a grande legenda em torno do poeta (mais uma vez, a obra concebida como reflexo da própria vida) levava a crer que ele tivesse experimentado a degustação, ou antes, que ele escrevesse a partir das aventuras plausíveis em seu ambiente privilegiado.

²³ Sodré, 1964, p. 299

²⁴ Bosi, 2006, p. 110

morte, apaixonado de seus mistérios e de sua paz, quando na verdade gostaria de poder estender por mais tempo a curta existência.

Contra-pondo-se à hipótese da “ânsia de viver ainda” (aspas minhas), Mário de Andrade na obra *Aspectos da Literatura Brasileira* analisa que os poetas se entregavam disfarçadamente à morte, desejando a aura interessante presente no motivo do “morrer jovem”. Para o crítico, o que os poetas veicularam como presságio de morte, na poesia, era na verdade um “suicídio camuflado”²⁵; era sedutor para eles fazer crer que foram colhidos em plena mocidade, que não tiveram chance alguma contra a fatalidade: tornava interessante a biografia e a poesia. Interessante pelo apelo emocional existente na imagem “do homem que não se completa”²⁶ e na eloquência psicológico-verbal das imagens em torno do assunto, como há nos versos “Eu morro, eu morro. A matutina brisa/ Já não me arranca um riso”[8]²⁷. A ideia de um suicídio não-assumido desmitificaria a questão do presságio – “Eu sei que vou morrer... dentro em meu peito / Um mal terrível me devora a vida”[27], propondo uma hipótese pautada na realidade psicológica dos poetas: aparentemente eles estariam mais voluntariamente inclinados a morrer do que estariam sujeitos à adivinhação involuntária de que morreriam. Mais gostariam (inconscientemente) de morrer do que “saberiam” misteriosamente da proximidade da morte.

Quanto à razão deste querer, Andrade suspeita que ele resida no sofrimento moral, típico dos românticos, que sendo muito jovens não souberam lidar com suas aflições e desejos; o crítico exemplifica o fato com a angústia revelada na temática poética biográfica do “amor e medo”²⁸. Se havia medo em vivenciar a plenitude do amor, “a moça morta” ou a “morte-noiva”, desposáveis, configurariam a única possibilidade de consumição do amor, já que não teriam tempo de viver: “Eu morrerei mancebo, inda sonhando / Da esperança, o fulgor!” [23]. Restaria a união dos corpos mortos (o enterro no mesmo jazigo), ato simbólico de uma consumação impossibilitada ou ainda, o reencontro amoroso numa sobrevivida espiritual cujo imaginário soluciona também o problema do pecado do amor, de que fala Dante Moreira Leite no ensaio “Lucíola: Teoria Romântica do Amor”, muito inquietante para os jovens românticos. O amor diante da morte, purificado do pecado da carne, tornava-se mais especial:

²⁵ Andrade, s.d., p. 199

²⁶ Andrade, s.d., p. 199

²⁷ O poeta tenta sentir sua própria morte, retratando-a como uma extenuação precoce, o que denota um fato biológico improvável, transgressor da ordem cronológica; a extenuação é antes moral do que biológica: é a falta de gosto, interesse e prazer na terra que antecipam sua queda. Ele se sente um eleito da decadência, eleito, portanto para morrer.

²⁸ Andrade, s.d., p. 200-228

Bem cedo ao menos eu serei contigo
 – Na dor do coração a morte leio...
 Poderei amanhã, talvez, meus lábios
 Da irmã dos anjos encostar no seio...
 [...]
 E quando eu morra de esperar por ela,
 Deixai que eu durma ali e que descanse
 Na morte ao menos, junto ao seio dela![45]

Freud, citado por Edgar Morin na obra *O Homem e a Morte*, afirma que o “caráter ocasional da morte” se sobrepõe ao “caráter de necessidade”²⁹, de ter que morrer. Esse caráter ocasional se refere à crença íntima de que a morte seja um acontecimento sem aviso, que surpreende, porque afinal torna menos nítida a ideia de que o homem morre essencialmente porque é mortal (suscetível). Reconhecer a mortalidade como um fato simplificado compromete o argumento de que alguém, em uma determinada hora, foi “eleito” para morrer. Arraigada na mentalidade social, a noção da eventualidade atendia à imagem tão em uso do jovem interrompido pela morte. Candido concorda que os moços optavam em trilhar “veredas perigosas”³⁰ – o que seria uma inclinação psicológica profunda de morrer – em razão do desajuste às exigências da vida social. Para eles, a “beleza da morte, o seu caráter de fatalidade na vocação artística”³¹, liberta “da incompreensão do mundo”, afirma o crítico. Empurrados para vocações³² que não tinham, restava-lhes como evasão invocar um mundo melhor nos versos, um mundo para o qual haviam sido convocados pela própria morte – e para o qual caminhariam por vontade própria.

A crítica literária viu também, além da influência biográfica, a poesia de morte como uma experiência estética voluntária percebida no desejo dos poetas de terem ermidas sombrias e aventuras obscuras iguais as dos europeus, – e não como uma categoria psicológica profunda de revisão do valor da vida. Comentando a poesia de Fagundes Varela, Edgard Cavalheiro analisa que o “namôro com a morte”³³, tão representativo nos poetas brasileiros, era fruto da impossibilidade de viver como os ídolos europeus cercados de lendas, desvarios e aventuras. Ele exemplifica que em Byron e Musset o ato de lançar-se à vida,

²⁹ Morin, 1970, p. 59

³⁰ Candido, 1997, p. 135

³¹ Candido, 1997, p. 88

³² A historiografia literária não pôde ignorar o discurso dos próprios românticos brasileiros sobre seu processo subjetivo de criação: alguns deles confidenciavam no prólogo de suas obras que escreviam sob o embate, reverberante na alma, entre a expectativa da sociedade e sua própria concepção de mundo. Varela no prefácio às *Vozes da América* confessa que a idealização do mundo se choca com a vida cotidiana, em que constam casamento, provisão, trabalho burocrático e como ele próprio diz “a calma da mediocridade”. Junqueira Freire atesta sua falta de fé e vocação para a ordem religiosa, que ocasionando um conflito interior o fez voltar-se para o assunto da morte sempre presente no monastério.

³³ Cavalheiro, 1959, p. 88

obsedado pela morte, provinha da “busca de sentido na vida” e não de um ambiente recriado à moda romântica e percebido em suas limitações regionais como ocorreu no Brasil. Mas mesmo a escolha implicada na construção de um ambiente byroniano não refletiria uma visão de mundo, típica do espírito romântico? Pode-se assim associar o namoro lúgubre ao veio gótico³⁴, em que se desenrola o fantástico, com a presença de fantasmas; em que surge o satanismo donde se desprende ironia e erotismo e no qual há representações da “filosofia do belo-horrível”³⁵ que transfigura a decadência, entre outras vertentes sensíveis. No romantismo se confundem experiência estética com psicologia porque ambas passam pelo “eu” individuado, recebendo as cores da subjetividade.

A VITÓRIA DA MORTE SOBRE O INDIVÍDUO

O “eu” romântico, que sente o mundo para compreendê-lo, vem de uma trajetória histórica bastante anterior ao século XIX, em que a descoberta da individualidade e do valor da biografia particular tornou tensa a relação do homem com a morte. A descoberta da individualidade que morre, a familiaridade e a recusa da morte são conceitos de Ariès. O historiador postula que até o século XVIII o homem morria com certa resignação e tranquilidade porque a morte era uma experiência coletiva em que todos participavam e partilhavam mais ou menos das mesmas angústias. A partir de então, a morte passou a ser vista como uma força violenta que interrompe a vida, o que Ariès chama de “morte selvagem”.

Esta descoberta se conflitou com a antiga noção de familiaridade em que morrer era um ato esperado³⁶, sabido e vivenciado, uma vez que o grupo social tomava parte em todas as solenidades do morto desde a condição de moribundo. A percepção da morte individualizada, aquela que encerra o fim da biografia, e conseqüentemente das ações humanas,

³⁴ Com o objetivo de não perder de vista a questão do “eu subjetivista” que será buscada por todo o capítulo opta-se em exemplificar sucintamente tais vertentes do gótico, com os seguintes poemas: “Visões” de Gonçalves Dias, no qual um esqueleto se levanta da tumba com o coração e o ardor amoroso intactos; “Um cadáver de poeta”, de Álvares de Azevedo, em que um desconhecido (lendariamente uma mulher travestida) zela pelo cadáver de um poeta que morreu pobre e desprezado pelo mundo; “O Poeta Moribundo” e “Glória Moribunda” de Álvares de Azevedo, nos quais, respectivamente, o poeta escolhe, numa atitude irônica, uma sobrevida de prazeres no inferno; e é sarcástico ao se unir a uma prostituta no momento derradeiro, já que se desiludiu de todos os valores sociais e morais da vida; “A Morte” de Fagundes Varela, em que o poeta ora a retrata como uma “divindade cruel” portadora de um “pavoroso rir”, ora afirma o quanto é “divino” seu olhar e angelical em sua veste de noiva.

³⁵ Candido, 1997, p. 133

³⁶ Mesmo que se possa concluir que na atualidade o homem também sabe que vai morrer e espera pelo seu dia, na verdade esta conclusão já não é tão nítida e assumida assim. Mediante a possibilidade de uma vida mais prolongada e da abreviação do contato do vivo com seus mortos – notável, por exemplo, no curto período de luto oficial e no fato de que o moribundo já não morre na presença do seus entes – a sociedade passou a evitar o pensamento sobre a morte, deslocando-o para a vida e suas realizações. Também se deve considerar o avanço científico que oportuniza cada vez mais a conservação, a saúde e o bem-estar do homem.

foi, portanto, um dos fatores que enfraqueceram a familiaridade e contribuíram para a recusa da morte assumida, na primeira metade do século XVIII. Ariès examina que certas alterações nas atitudes sociais da Idade Média para com a morte desencadearam a noção de que se tem algo pessoal a perder com o fim da vida e que por isso “convinha pensar nela mais particularmente”³⁷. Trata-se de alterações formadoras de uma consciência individual sobre a morte, na qual o homem se viu, em um primeiro momento histórico, diante de um ajuste de contas religioso, a revisar mentalmente sua história de vida, e num segundo momento, diante da noção de que a morte significava um fracasso individual.

Até o século XI, acreditava-se que os mortos filiados à religião ressuscitariam no fim dos tempos, sem a necessidade de um julgamento particular sobre a história de cada um. No século XII começou-se a considerar a existência de legiões do bem e do mal que na hora da morte deliberavam sobre o destino da alma do morto segundo suas ações registradas no livro divino. Mas a partir do século XV, confiava-se que estas mesmas legiões se reuniam em torno do leito do moribundo para testá-lo na hora final: ele conseguiria abdicar de seus bens terrenos, de seus talentos, seus prazeres, mesmo revisando toda a sua vida naquele instante? A conclusão da biografia humana, a que se refere Ariès, permitiria ao homem a salvação de sua alma ou acusaria ainda a grande angústia em ter que se separar das coisas que amava. Sublinham-se aqui a noção de que cada história individual estivesse registrada no suposto “livro celeste” aguardando a deliberação; e a ideia de que existisse uma provação pessoal derradeira a definir o destino daquela personalidade: noções que levavam em conta o indivíduo e sua biografia e não mais apenas a coletiva confiança do corpo morto à Igreja³⁸.

Justaposta à preocupação sobre a ressurreição do homem, representou-se também o árduo sentimento de abandonar as coisas, que faz o moribundo voltar-se à vida na terra. A grande simbologia da dor desta separação dos bens terrestres manifestou-se nas representações do macabro na França e outros países da Europa. O motivo macabro compõe-se, em linhas gerais, da imagem de um esqueleto ou de um cadáver em decomposição que interage com os vivos, numa aparente transgressão da ordem humana – uma ordem que desconhece o enigma da morte e é voltada para a vida. Várias são as situações retratadas no insólito diálogo: o tempo terrestre que se esgota, a vaidade humana que será tragada, a necessidade de se preparar para o “bem-morrer”, o nivelamento social a que estão sujeitos os poderosos e os pensadores, tão mortais quanto a

³⁷ Ariès, 2003, p. 65

³⁸ Antes de ter-se instalado a ideia do juízo particular no leito de morte, acreditava-se que no tempo final não se julgaria pessoa por pessoa, mas que já estariam eleitos para o despertar, os que estivessem enterrados em solo agraciado com os restos dos mártires e santos. Entende-se aqui que os maus talvez não tivessem acesso a este passaporte, sendo enterrados em solo comum e não ressuscitando.

coletividade comum, a desprezível matéria que se reduz à podridão, entre outras. Para Ariès, o macabro anterior ao século XIV possuía uma intenção didática de lembrar aos homens de sua mortalidade, ou seja, de que a vida era uma passagem transitória para o destino final, o qual exigia desprendimento, reflexão, consciência e beatitude. Eram representações de esqueletos ou de cadáveres discretamente decompostos, sem o requinte dos detalhes da decomposição (o realismo).

Mais adiante começaria a surgir a imagem do “cadáver decomposto”³⁹, principalmente na literatura, sob o tema do homem portador da podridão, o organismo que carrega em si uma corrupção fisiológica que se dá ainda em vida, e se completará na morte. Jean Delumeau na obra *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente* (séculos 13-18) considera que este último tema já estava presente mesmo antes do século XIV – na cultura do “desprezo pelo corpo”, o corpo considerado uma filial dos pecados que levaria à danação eterna – e continuaria a ter predominantemente este mesmo sentido ilustrativo.

Ariès verifica que a imagem do cadáver exprimia, no homem em vias de putrefação, um “sentimento agudo do fracasso individual”⁴⁰. Era uma época em que se acumulavam riquezas, títulos e prestígios e na qual o homem influente se apercebia de suas posses e as amava como sendo um emblema de sua individualidade. E a morte física interrompia a vida, que se tornara conscientemente plena. A representação do cadáver ilustraria então um novo horror à decrepitude humana – pois, segundo o historiador, o horror à decomposição, anteriormente, exprimia a repulsa ao pecado e à inferioridade humana diante da perfeição divina – o horror de que o homem fosse um “morto em suspensão condicional”⁴¹ que se apartaria de seus bens na terra. Significaria também uma “paixão de ser, uma inquietude de não ser bastante”⁴² como examina Ariès; ele observa ainda que este novo gosto de “ser” não era ameaçado somente pelo pavoroso imaginário do além-morte, mas também pelo que declinava a vida: a velhice e a doença. Pode-se pensar que daí se origina o imperativo romântico da juventude fugaz, do tempo insuficiente, da sensação de que quando finalmente o homem “é” no mundo, ele é subtraído de suas construções, inclusive as subjetivas – a grande dor de ver o “eu” aniquilado.

A exemplo de tal percepção da morte ainda presente no século XIX, o seguinte poema de Casimiro de Abreu, intitulado “Pois não é?”, ilustra o intenso lamento pelo corte abrupto da juventude que apenas ensaiava suas aspirações:

³⁹ Ariès, 2003, p. 54

⁴⁰ Ariès, 2003, p. 152

⁴¹ Ariès, 2003, p. 58

⁴² Ariès, 2003, p. 102

Mas ver o pobre mancebo
 Em quem a seiva reluz,
 No sonho cândido e puro,
 Nas glórias do seu futuro
 Dourando a vida de luz;
 Mas vê-lo quando a sua alma
 Ao som d'ignota harmonia
 Se derramava em poesia;
 [...]
 Vê-lo finir tão cedo,
 Como as vozes dum segrêdo...
 E' dor demais – pois não é?!...

No poema a morte representa a interrupção do sonho poético, da alma contempladora e ansiosa pela glória vindoura. Àquela voga do macabro, Ariès contrapõe uma segunda, a do século XVII, que descontinuará a obsessão da carniça, voltando-se para a imagem da caveira e outros ossos, remetendo às reflexões de Hamlet diante da indiferença com que trataram a caveira de Yorick, uma personalidade vibrante em vida. Desenterrada de onde estava para dar lugar a novo hóspede, ela é desprezada e por força do acaso se encontrará nas mãos de Hamlet que, ao vê-la, lamenta a redução da vida, ou antes do indivíduo, à ossada irrelevante. Para Ariès, esta representação ossuária traduz “um sentimento do nada” e “um sentido novo e exaltado da individualidade, da consciência de si”⁴³. O lamento hamletiano sobre o apagar de vidas relevantes, cujos crânios misturados nas covas são o símbolo do anonimato revoltante, se estenderá até o século XIX como se pode notar nos seguintes versos:

Fôra belo talvez sentir no crânio
 A alma de Goethe, e resumir na fibra
 Milton, Homero e Dante
 [...]
 Mas ah! O viajor nos cemitérios
 Nessas nuas caveiras não escuta
 Vossas almas errantes...
 [...]
 Eu, pobre sonhador – eu, terra inculta
 Onde não fecundou-se uma semente,
 Convosco dormirei:
 E dentre nós a multidão estulta
 Não vos distinguirá a fronte ardente
 Do crânio que animei...[23]

A cena cemiterial em Hamlet é, aliás, bastante ilustrativa da prática social para com os mortos na época: não havia marco que precisasse a localização do corpo,

⁴³ Ariès, 2003, p. 156

tampouco sepultura individual porque os ossos, passada a decomposição, iam para galerias ossuárias no terreno da Igreja, revelando que o essencial era jazer em chão sagrado. O importante é que a morta Ofélia, mesmo contrariando as regras da Igreja, que não aceita mortos, finados em circunstâncias duvidosas, seja enterrada lá. Havia ainda a influência religiosa a guiar os costumes do homem para com a morte, ou seja, esta ainda fazia parte do cotidiano.

A grande ruptura segundo Ariès se deu na segunda metade do século XVIII, quando se desenvolveu uma nova sensibilidade erótica, cujas origens estão na percepção do corpo morto como possibilidade de estudos⁴⁴, o que tornou a morte espetaculosa. Sendo algo marcante, destacável, ela já teria perdido o caráter de acontecimento trivial, comuns a todos. Mas ela teria sido levada para além da mesa de anatomia, para as artes onde foi retratada com erotismo – que a tornaria nas palavras de Ariès, uma “ruptura ao mesmo tempo atraente e terrível”⁴⁵. Atraente porque erótica, terrível porque não era a morte naturalizada do dia-a-dia; esta percepção, saída das artes para a mentalidade comum, teria levado a sociedade a distanciar-se dela, a vê-la separada da vida. A ruptura seria o início das angústias provenientes da rejeição romântica da morte.

O historiador analisa que tendo partido das representações artísticas, “o erotismo macabro não deixou de passar para a vida cotidiana, naturalmente sem suas características perturbadoras e brutais, mas de forma sublimada, difícil de reconhecer – através da atenção dada à beleza física do morto”⁴⁶. Entende-se aqui que o novo olhar é voltado também para a beleza de morrer, a beleza de encontrar um além-morte religioso, a beleza da libertação da matéria, menos nobre que a alma, todas encontráveis nos poemas românticos brasileiros que exprimem as imagens da morte noiva, da morte feliz, da morte apaixonante, da morte sensual, características sentimentais sugeridas por Ariès. O espírito de complacência com a morte é marcante na poesia romântica brasileira; a condescendência embelezadora, pode ser ilustrada nos seguintes versos:

Morte virgem, bela e amorosa:

⁴⁴ Ariès analisa que junto à curiosidade da ciência, desenvolveu-se também um fascínio pelo corpo morto, tanto que havia dissecações públicas com grande audiência e, segundo o historiador, indícios de que havia colecionadores de cadáveres para apreciação pessoal.

⁴⁵ Ariès, 2003, p. 157

⁴⁶ Ariès, 2003, p. 158

Que tem a morte de feia?!
– Branca virgem dos amôres [33]

Morte feliz, apaixonante e amiga:

Amei-te sempre: – e pertencer-te quero
Para sempre também, amiga morte
[...]
Morte feliz, – eu quero-te comigo. [29]

Morte noiva e voluptuosa:

Vem! Oh quero nos meus braços
Cerrar-te em meigos abraços
Sôbre o leito mortuário!
[...]
Pobre noiva tão formosa
Que nos espera amorosa
No têrmo da romaria. [48]

Morte sensual do moribundo que delirante, tem seus últimos momentos com uma prostituta no cemitério:

Nessa esponja da vida inda uma gota
Talvez reste a meus lábios anelantes
Que me dê um assomo de ventura
E um leito onde morrer amando ainda. [22]

Ariès definiu o encanto (do qual se pôde ter exemplos poéticos acima) como sendo uma espécie de “complacência”⁴⁷ (termo por ele cunhado) com a morte, sendo que os possíveis significados⁴⁸ da palavra remetem ao conceito de uma aparente conexão emocional em que paire um gosto, um abandonar-se ao deleite. A complacência neste sentido pode ser entendida como mais um aspecto da afloração do “eu” sensível como quer Praz: o romântico é complacente porque realmente sente atração pelo perturbador, pela “beleza atormentada”⁴⁹.

Segundo Praz, para o romântico a morte é retratada na expressão de um “eu” profundo que a sente e a experimenta em seu âmago afetivo e a devolve como uma experiência própria desta relação de sensibilidade. Assim nos séculos anteriores ao XIX, as expressões eloquentes da morte que figuraram, originaram-se no desejo de exercitar uma

⁴⁷ Ariès, 2003, p. 68

⁴⁸ “Disposição de atender os desejos de outrem para agradar; boa-vontade; voluntariedade; condescendência”. Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa, 1999, p. 249

⁴⁹ Praz, 1996, p. 46

emoção sobre ela, não significando como no romantismo um movimento inevitável do poeta sensibilizado pelo tema, deixando-se capturar diluvianamente. Entende-se aqui não haver uma divergência entre as noções de Ariès – a complacência, sem dúvida, fruto de uma sensibilidade, mas passível de ser analisada como atitude diante da morte – e de Praz – o gosto da decrepitude e da tristeza como categoria sensível. Ambos se detêm diante de uma nova atitude-sensibilidade que traz à morte um interesse obsessivo, bastante revelador das inquietudes românticas: o lidar com a feiúra e com a descontinuidade (a separação inaceitável que a morte impõe entre vivos e mortos e o sentimento de incompletude da vida).

A primeira inquietude, a que traz em si o espírito nobilitador da morte, é frequente no discurso sobre a perda dos entes queridos e de personalidades célebres; trata-se das imagens apaziguadoras do corpo sem vida e de sua fragilidade. No seguinte poema nota-se claramente a complacência romântica com a morte, retratada como pacífica e bela ainda que o poeta lamente nas primeiras estrofes a cessação dos detalhes que significavam vida como a cor do rosto e a pureza dos olhos, cuja beleza comprometida, é sublimada pela beleza repousante da morte:

Seu rosto pálido e belo,
 Já não tem vida nem côr!
 Sôbre êle a morte descansa,
 Envolta em baço palor.
 [...]
 Que o anjo belo da morte
 A par dêsse anjo baixou!
 Trocaram brandas palavras,
 Que Deus sòmente escudou.
 [...]
 Depois o corpo engraçado
 Deixou a terra sem vida,
 De tènue palor coberto,
 – Verniz de estátua esquecida.

E bela assim como um lírio,
 Murcho da sesta ao ardor,
 Teve a inocência dos anjos,
 Tendo o viver de uma flor.
 [...]
 Sai da larva a borboleta,
 Sai da rocha o diamante,
 De um cadáver mudo e frio
 Saí uma alma radiante. [18]

A moça teve o viver de uma flor, ou seja, uma existência frágil, sujeita ao fim; ao se referir ao corpo, considera-o apenas como uma matéria “engraçada”, estranha, sem a presença da alma (a personalidade) da moça. A alma (que para o romântico é a própria

peessoa) permanece bela e viva em outro plano espiritual. Tudo acerca desta morte é belo: a aparência, a entidade mortífera (anjo), o corpo-estátua; a ausência vital (flor que murcha); o cadáver adjacente à beleza da alma. Outra imagem bastante utilizada para consolar a perda dos inocentes – crianças, jovens, virgens e religiosas – é a de que estes morrem atendendo a um chamado⁵⁰ divino que requer a volta de seus anjos – a volta destas existências, muito mais etéreas do que terrenas:

Não chorem! que não morreu!
 Era um anjinho do céu
 Que um outro anjinho chamou!
 Era uma luz peregrina,
 Era uma estrêla divina
 Que ao firmamento voou!
 [...]
 Um anjo d'asas azuis,
 Todo vestido de luz,
 Sussurrou-lhe num segrêdo
 Os mistérios de outra vida!
 E a criança adormecida
 Sorria de se ir tão cedo!
 [...]
 Não chorem! Lembro-me ainda
 Como a criança era linda
 No frio da facezinha!
 Com seus lábios azulados,
 Com seus olhos vidrados
 Como de morta andorinha![5]

Como no poema anterior, ocorre a sublimação da aparência cadavérica que, não sendo rejeitada, é, ao contrário, sentida como bela; e a elevação da entidade mensageira a uma imagem resplandecente e enigmático-espiritual. O caráter complacente privilegia a ideia de que não houve uma morte, mas uma continuação angélica de viver. Deve-se insistir ainda em como são apresentadas as inquietudes: o findar-se da vida e o definhamento são o murchar das flores; a vida “emprestada” ao corpo é a dos anjos; o corpo deixado é apenas o aspecto material de uma vida que se pretende eterna e provisoriamente “descorporificada”. A fragilidade é um problema que se apresenta subjacente à beleza da morte, por exemplo, nas

⁵⁰ Nos dois poemas citados, o chamado é segredado ao ouvido do morto que deixa a terra como veio a ela: sem pecado. A consoladora ideia de uma beatitude que se cumpre na morte está presente também nos seguintes poemas: “Os dois cadáveres” de Junqueira Freire, cujo cantar “Já para a terra / Era de mais ouvi-lo / Tinha excedido há muito o ser de humano”; “No Cenotáfio de D. Luísa de França Arcanjo Ferreira” de Maciel Monteiro, onde a vida da homenageada é considerada apenas um sonho transitório: “Dormiste na terra, / No Céu acordaste”; “Sobre o túmulo dum Menino” de Gonçalves Dias cujo viver infantil foi “Realidade no céu, na terra um sonho!”; “No túmulo dum menino” de Casimiro de Abreu cujo anjo partiu para o céu “Sem ter da vida alevantado o véu”; “À Morte Prematura” de Gonçalves Dias, sobre uma moça que não “pertencia” à Terra: “Infeliz é quem chora: ela finou-se, / Porque os anjos à terra não pertencem”.

questões relativas à presença do cadáver (importantíssima, ainda que considerada matéria, apenas) e ao triunfo da morte sobre a graça. O seguinte poema, inscrito num cenotáfio, revela a perturbadora ausência do corpo:

De greda formada,
A carne perece,
Mas a alma no céu
Eterna esplendece.

Por isso da Virgem
Só o pó nos resta,
E o Pai interroga
Minha filha é esta?

E Deus lhe responde
Com brando sorriso:
Isto é pó, – Luísa
Stá no Paraíso. [32]

Percebemos que a permanência da filha morta se dá por meio de um marco físico – o monumento – por meio da inscrição tumular feita pelo poeta e pelo imaginário de uma alma que “eterna esplendece”. É relevante como o eu poético a presentifica: ela “está”, mesmo depois da morte. A fragilidade da vida é revelada nos versos que comparam a vida que se foi, à “flor” que se abre para morrer, e nos versos que afirmam a fácil dissolução da carne. Semelhante inquietude ocorre diante da beleza interrompida precocemente:

E ela morreu no viço de seus anos!...
E a lajem fria e muda dos sepulcros
Se fechou sôbre o ente esmorecido
Ao despontar de vida
Tão rica de esperanças e tão cheia
De formosuras e graças!... [2]

A complacência, não é somente a felicidade compreendida na morte; também é a “disposição do espírito em ceder aos sentimentos”⁵¹, o que leva ao grande derramamento emocional, principalmente no que se refere à “morte do outro”⁵² teorizada por Ariès. A morte dos entes amados tornara-se tão dolorosa que o luto adquiriu dimensões semelhantes às medievais, exacerbadas e livre de regras, guiadas apenas pela emoção. O morto era lamentado em sua individualidade insubstituível, recebendo copiosas

⁵¹ Condescendência, um sinônimo para complacência, é definida como “disposição do espírito que faz ceder aos sentimentos, aos desejos de alguém”. Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa, 1999, p. 253

⁵² Ariès, 2003, p. 64; 232

demonstrações de um eu poético mortalmente ferido. Na poesia brasileira há muitas representações de como se tornou inaceitável a perda do ente querido: “Entre êle e mim era partida a vida: / Meia vida perdi co’ a morte dêle!” [13]. Só não sofreria tão apaixonadamente, aquele que já deixou a vida, considerado venturoso por não poder sentir: “Fôste feliz – morreste” [4].

Ariès explica que a complacência romântica tornou o moribundo uma figura sublinhável cuja vontade deve ser ouvida; deve-se lembrar que o passamento reafirmava a individualidade descoberta e por isso era um momento de grande “atração e ruptura”. A esta sensibilidade pessoal que buscava organizar-se na hora derradeira, Ariès une outro fator: a transformação dos sentimentos familiares, em que os membros da família adquirem uma proximidade e um elo afetivo antes inexistente. A exemplo da sensibilidade exacerbada a poesia transparecia o gosto do arrebatamento: “Oh! porque não – porque êste gôsto extremo / Em lhe chorar a morte hão de tolher-me?” [13].

A morte romântica, no que tange à natureza retórica, voltava-se cada vez mais para o sentimento lutuoso: “o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora. Mas, ao mesmo tempo, já se ocupa menos de sua própria morte”⁵³, afirma Ariès. O grande emblema da dor romântica da separação, segundo a crítica brasileira, teria sido o poema “Cântico do Calvário” de Fagundes Varela, a narração da solidão e desespero do pai pela morte de seu filho. O pai, ocluso em seu sentimento fúnebre, admite que sua existência seja o próprio abrigo da dor: “Tornei-me o eco das tristezas todas”. O filho é valorizado através da arte:

Mas ah! Se pompas, esplendor faltaram-te,
Tiveste mais que os príncipes da terra!
Templos, altares de afeição sem têrmos!
Mundos de sentimento e de magia!
Cantos ditados pelo próprio Deus![12]

Na poesia oitocentista, surgem nênias, epicédios, cantos fúnebres, inscrições poéticas em cenotáfios, túmulos e lápides, longos poemas para os heróis da pátria, enfim, modalidades que valorizavam a morte do outro e nas quais se sobressaía um lamento superlativo. No poema “Nênia à Morte Sentidíssima do Sereníssimo Príncipe Imperial o Senhor D. Pedro”, de Gonçalves Dias, o enaltecimento da morte vem através do clamor pela popularidade: “Melhor, talvez, que o trono é ver chorando / Um povo inteiro em torno de um

⁵³ Ariès, 2003, p. 64

sepulcro”. Há uma série de poemas românticos que visam enobrecer a memória de um morto ilustre ao enumerar realizações voltadas para a nação, qualidades de liderança e coragem aureadas por um martírio desejável que eleva ainda mais o nome do herói, não somente entre os vivos, mas igualmente perante o imaginário do além morte. Pode-se chamar a esta atitude social heroicização dos mortos – o enobrecimento se realiza não somente pelo meio literário⁵⁴, mas também pelo arquitetônico, que erige monumentos expressivos, ou ainda, pelo emprego perpétuo do nome do morto em ruas, instituições, entidades etc. Na literatura, a sacralização da memória de um morto ilustre, geralmente autoridades militares, eclesiásticas ou políticas, celebra os adjetivos memoráveis do morto:

A traido do teu gênio parecia
 Medir no vôo augusto o céu da glória;
 Ceifar na pugna a campeões ousados,
 Arrancar estandartes encravados
 [...]
 Da tua vida a estábil auriflama
 No mundo resplendeu só a virtude;
 [...]
 Nas chagas da indigência, do infortúnio,
 Tua mão generosa, hospitaleira,
 Mais de uma vez entornou saudável bálsamo.
 [...]
 Ante o leito co' a peste, c'os flagelos,
 [...]
 Com Deus no coração, amor no peito,
 A palma do martírio em vez de louro
 Se apraz em receber! oh ! que heroísmo![3]

A heroicização como prática poética atende, além da ânsia de construção social, à demonstração pessoal de um imenso afeto pelo ente morto. A grande dor do eu poético é expressa em imagens eloquentes de desconsolo ilustrativas de uma perda irreparável. É comum que o foco se transfira das virtudes do morto para o sofrimento agudo do “eu”, exemplificando o drama da separação que passou a ser insustentável no século XIX e acrescentando mais valor ao finado:

⁵⁴ Ariès examina que o culto aos mortos, ou seja, a visita cemiterial, o apego aos restos mortais conservados nos túmulos da família, vêm do pensamento progressista de assegurar a nação através da história. Segundo o historiador, uma forma de lutar contra o esquecimento seria a manutenção da memória. Este sentido histórico de conservação teria sido assimilado pela coletividade.

Mas quem minha saudade dolorosa
 Poderá consolar; quem êste vácuo
 No trono do meu peito, onde eras cário,
 Poderá preencher?
 [...]
 Grave nênia se entoa; a corda d'ouro
 Que vibrava a harmonia da esperança
 Um dedo de esqueleto arreventou-a [3]

Nota-se que o recurso da heroicização tem como objetivo explícito homenagear os ilustres da pátria, mantendo-os na memória do país, conforme o sentimento nacionalista vigente dos novos parâmetros da sociedade que se deseja civilizada e patriótica, e, portanto, exige a presença de seus mortos entre os vivos, seja pelo nome na história, seja pelo enterro no espaço estrito a que consagraram suas vidas – cidade, país, solo religioso. Mas outro objetivo um pouco mais implícito se revela atrás desta atitude heroicizante: responder à angústia humana diante do problema da duração⁵⁵ terrena: o tempo será sempre insuficiente para suas realizações e para seu desejo de viver. Quanto mais importante for sua posição no mundo, mais segregada sua personalidade se apresenta, mais único se configura seu “eu”, um “eu” que se vê dolorosamente ameaçado pela morte.

Retomando o pensamento de Ariès de modo a compreender a atitude complacente ou voluntária que inspirou uma literatura de obsessão, mas também se expressiu na prática cultural comum⁵⁶, é preciso considerar o aparecimento de um elevado número de obras em que o escritor descreve suas aflições quanto à ideia da própria morte. Ele costuma se colocar seja na posição de moribundo agonizante a se questionar “como ficarei depois de morto?” (numa atitude bastante comovente e mobilizadora da piedade) seja numa posição meditativa (daquele que analisa tudo o que viveu e o que lhe espera após a morte). As seguintes preocupações evidenciam-se neste tipo de poema: a da efemeridade, quando o eu poético analisa dolorosamente que os dons terrenos são perecíveis; a da brevidade da vida, numa época em que a “fatalidade” de morrer jovem se tornou mítica; a do esquecimento do morto, ou seja, do comprometimento de sua memória entre os vivos; a de que a morte

⁵⁵ Neste mesmo poema sobre o herói morto, o poeta insere uma interessante concepção da morte que ilustra o problema da abreviação do viver: “A morte é a sação real / Que amadura tôda a idade, / Um triunfo sôbre a terra, / A chave da eternidade.” As estações naturais obedecem a um ciclo previsível de florescimento amadurecimento e fenecimento. A morte sendo de natureza imprevisível quebra o ciclo natural antecipando o perecimento. O poeta afirma que ela é a estação real porque é quem regula o tempo de vida do homem comparado à vida vegetal, enquanto as estações comuns regulam as fases orgânicas. Sobre a vida terrena, a morte triunfa ao colher, mas, por outro lado, ela também proporciona o único triunfo humano: a eternidade, único meio de durar através de um imaginário de sobrevida.

⁵⁶ Basta pensar que algumas tônicas do discurso poético romântico sobre a morte estão presentes no discurso cotidiano: a ideia do morto que descansa, do morto que se torna anjo ou luz, a ideia de que o morto parte para um lugar melhor já que abandonou o suplício terreno etc...

representa uma perda, uma interrupção, uma incompletude da vida; a de que a plenitude só possa existir na terra, sendo duvidosa a ideia de uma sobrevivência além-morte. São questões que se exprimem segundo a consciência exacerbada do homem individualizado que desejaria perpetuar um pouco de si na morte; para tanto sua morte tem que ser especial, conter aquilo que o romântico internalizou enquanto sensibilidade aguda: a beleza unida à dor, a beleza do triste momento e a tristeza do belo momento. Faz-se aqui alusão à “beleza meduséia” de que fala Praz, em que a “dor parecia dar relevo à beleza” e o “martírio dá notas à comoção”⁵⁷. Praz a exemplifica com o enlevo que alguns românticos europeus sentiam diante da górgone: ela representava o drama daquele que se sente atraído pela morte, daquele que assombrado pela ideia da morte, assim mesmo não pode deixar de olhá-la. Os poetas românticos sentiam o momento derradeiro como um momento especial, um momento atraente, digno de ser cantado, mesmo que este canto consistisse na tragédia de morrer jovem. E eis aí a complacência a esconder a vertigem de morrer, a sensibilidade aliada à consciência dolorosa.

Percebe-se a sensibilidade romântica da agonia – o gosto, ou antes, o interesse, pelo que está fadado a morrer – nos seguintes versos: “Bem! – êste som diz – morte! – e apraz aos tristes, / Apraz a nós, minh’harpa” [7], onde o poeta medita sobre sua missão de entoar canções aos que morrem no monastério. Outro interesse é o momento da transição, compreendido como um momento de excepcional beleza e volúpia:

E’ uma cena inteiramente nova.
 Como será? – Como um prazer tão belo,
 Estranho e peregrino, e raro e doce,
 Vem assaltar-me todo? [8]

A complacência consiste na ânsia idealista de “libertar a beleza das impurezas da agonia”⁵⁸ e isso revelava um implícito mal-estar romântico diante da morte. Idealizá-la seria já a recusa de sua face natural – a de morrer como se morria antigamente com certa aceitação e moderação comportamental. Subentende-se aqui que o enobrecimento da morte visava diminuir o impacto de sua violência sobre uma sociedade profundamente inquieta e angustiada com a fragilidade da vida, a vida que não foi suficientemente vivida. Remete-se aqui à estética do “morrer jovem” presente nos poetas românticos “complacentes”: elogiavam a morte, enredavam núpcias com ela, porque na verdade era insuportável ter o “eu” interrompido. Quando se pensa no “eu”, há muito por perder na morte, mas principalmente

⁵⁷ Praz, 1996, p. 50

⁵⁸ Ariès, 2003, p. 254

está em jogo o gênio poético: a ideia do espírito refinado que se esvai. “Sob diversos eufemismos (doença do século, melancolia, etc.), a angústia já adquirira a dignidade literária e poética”,⁵⁹ analisa Morin a propósito dos diferentes *status* intelectuais que a angústia do indivíduo deslocado no mundo alcançou gradativamente. O deslocamento devido a razões histórico-sociais, pelas quais se modificou a relação do homem para com o mundo (crises, revoluções, guerras), se refletiu na literatura e posteriormente na filosofia. Carvalho observa que o romântico caminha para uma situação histórica tumultuada – entre reformas, revoltas e ceticismo – e que isto teria causado “melancolia” e “nevrose”⁶⁰: para este “eu” abalado, “a vida era, por definição e fundamento, triste, irreparavelmente triste”⁶¹. Amora reconhece nesses sintomas o “mal do século” que, para ele, é a “crise moral” que originou além da melancolia, “egocentrismo”, “pessimismo”⁶² e desespero. O sentimento de declínio da alma do romântico pode ainda ser depreendido da “indecisa religiosidade, a atração pelos aspectos dolentes da natureza [...] uma vaga piedade por tôdas as misérias da terra e, ao mesmo tempo, um descontentamento permanente de tudo quanto existe [...]”⁶³. Para Bosi, a sintomatologia advinha de uma “existência doentia e artificial”⁶⁴ inspirada na voga de Musset que escreve uma obra bastante emblemática da incerteza que se alastrou pela Europa e abalou todos os valores sociais.

Descontados os exageros artísticos da estética romântica (a da ultra-sensibilidade), o emblemático “A confissão de um filho do século” retrata uma sociedade entre mundos evanescentes – o passado atingido em seus valores de fé, moral e organização político-social e o futuro portador de um otimismo nebuloso. No preâmbulo sobre como a sociedade se achava depois da atuação de Napoleão, o narrador de Musset, afirma que se instalara um grande mal-estar nos jovens: “Foi como uma negação de todas as coisas do céu e da terra, que se pode chamar *desencanto* ou, se se quiser, *desesperança*; como se a humanidade em letargia fosse julgada morta pelos que lhe tomavam o pulso”⁶⁵. Ele descreve como os estudantes tornaram-se ociosos, descrentes da amizade, do amor, da lealdade, da religião, da política, dos heróis, e dos valores da alma opostos ao racionalismo. Otávio, personagem símbolo da desilusão, confessa em várias passagens, que é escravo das vozes do coração; é também incessantemente pensativo e estabelece inevitavelmente relações entre

⁵⁹ Morin, 1970, 265

⁶⁰ Carvalho, 1964, p. 207

⁶¹ Carvalho, 1964, p. 208

⁶² Amora, 1969a, p. 126

⁶³ Ronald 1964, p. 208

⁶⁴ Bosi, 2006, p. 93

⁶⁵ Tradução de Paulo M. de Oliveira e Adelaide Pinheiro Guimarães. Musset, s.d., p. 14

todas as coisas do mundo devido à sua forte subjetividade. Ele se entrega à sua dor, sempre consciencioso sobre ela e – por que não afirmar – complacente com ela quando gosto, sentimento e angústia se misturam na atormentada sensibilidade romântica. Tal desencanto já se delineava nos pré-românticos cujo espírito meditativo se abria para “qualquer coisa que ocupasse as faculdades inactivas do espírito, e a melancolia dava um novo interesse à vida”⁶⁶ afirma Maria Leonor Machado de Sousa na obra *A Literatura “negra” ou “de terror” em Portugal (séculos XVIII e XIX)*.

A morte individualizada, conscienciosa, que foi se desagregando lentamente da noção coletiva e familiar, delineou-se a partir de mudanças na mentalidade social; entretanto, esta consciência da morte traz à lume noções antropológicas profundas, segundo Morin. Para ele, houve uma “regressão da espécie” em favor do indivíduo; o que equivale dizer que não se trata mais de um membro da espécie partilhante das experiências do grupo e sim de um indivíduo com experiências próprias. Para uma espécie, alguém do grupo morrer, não significa seu fim, mas quando o homem se compreende individualizado sua morte não é mais sentida como parte de um esquema da natureza onde alguns nascem e outros morrem; a preocupação se foca então não mais em assegurar a espécie, mas em assegurar o indivíduo, o que não é possível pelo fator surpresa da morte. A surpresa, ou seja, o amargo dissabor humano diante da morte, Morin atribui à cegueira⁶⁷ sobre a inevitável mortalidade: o homem é cego porque participa da vida e a vida afasta a possibilidade da morte, para se pôr em curso. O homem sabe que morrerá um dia ou os seus morrerão, mas regula este conhecimento de acordo com sua animalidade (a espécie animal ignora a ideia da morte), sendo que animalidade é identificada com a própria vida. O viver cotidiano coloca entre parênteses o conhecimento funesto e o mantém à distancia; no entanto, existem aqueles que se reaproximam da ideia da morte, pondo o cotidiano em suspensão e que, esquecidos de viver, denunciam nesta atitude, “o veneno do amor a si mesmo”⁶⁸. Identifica-se aqui o pensamento romântico egotista lastimoso da ideia de sua finitude.

Morin afirma que a “a sabedoria de êxtase, de contemplação, de morte venturosa”⁶⁹ é bastante evocada no século romântico – e aqui se pode pensar nas evocações artísticas – mas não é verdadeiramente interiorizada porque “as energias ocidentais [...] são simplesmente conquistadoras”⁷⁰. Entende-se que a sociedade ocidental valoriza a relação de

⁶⁶ Sousa, 1978, p. 24

⁶⁷ Morin, 1970, p. 58

⁶⁸ Morin, 1970, p. 60

⁶⁹ Morin, 1970, p. 226

⁷⁰ Morin, 1970, p. 226

produção e acúmulo, desinteressando-se de experiências pelo seu valor em si mesmas, como por exemplo, a comunhão com a natureza. O homem gostaria que o que ele produz, fruto de sua individualidade, durasse e deixasse rastros. Nas representações poéticas, nota-se a oscilação do poeta entre a contemplação da morte como venturosa e o agudo lamento pela interrupção das conquistas da vida. Nada mais representativo da série de poesias⁷¹ ao pé do leito de morte do jovem que confessa ao leitor todas as suas inquietudes em ter sua alma poética tão especial e tão tenra ainda, declinadas na morte:

Eu sofro! – o corpo padece
 E minh' alma se estremece
 Ouvindo o dobrar dum sino!
 Quem sabe? – A vida fenece
 Como a lâmpada no templo
 Ou como a nota dum hino!
 [...]
 Se a morte colher-me em breve,
 Pede ao vento que te leve
 O meu suspiro final;
 – Será queixoso e sentido,
 [...]
 Quisera a vida mais longa
 Se mais longa Deus ma dera,
 [...]
 Tenho pena... sou tão moço!
 A vida tem tanto enlêvo!
 [...]
 Mas eu bendigo estas dores,
 Mas eu abenço o leito
 Que tantas mágoas me dá,
 Se me jurares, querida,
 Que meu nome no teu peito
 Morto embora – viverá! [33]

O corpo perde sua estabilidade e adoce causando sofrimento; a vida se mostra tão frágil que se apaga rapidamente como uma lâmpada; no entanto o poeta parece sofrer menos da enfermidade do que por ter que deixar a vida que tanto ama. Inquieta-o ser

⁷¹ “Glória moribunda” de Álvares de Azevedo onde o poeta ironiza o fato de que não terá tempo de vida e sua tão esperada glória é moribunda e morrerá como ele; “À morte de Afonso de A. Coutinho Messeder” de Casimiro de Abreu onde o poeta lamenta que o chamado da morte se dirija a um mancebo brilhante e não a uma vida madura já satisfeita; “A Balada do Desesperado” de Castro Alves onde uma personificação funérea bate à porta de um melancólico bastante desiludido com a vida. No diálogo entre eles, Ela promete curar-lhe as dores e dar-lhe um sepulcro “abrigado dos animais”; é então convidada a entrar e levá-lo sob a condição de que deixe o cão na terra para ter alguém que o pranteie. Em meio à atmosfera de desengano e entrega há a preocupação de que algo do “candidato a morto” permaneça na Terra: alguém que com sua dor, o reavive na memória.

esquecido⁷² depois de morto e por isto ele pede à sua amada que vá vê-lo no cemitério, que toque no piano a música de que ele gostava e que o pranteie. Só assim poderá continuar na terra; impedido pela morte de dar curso à sua atividade poética imagina ainda uma perpetuidade além-morte na campa onde ele “pode viver a sonhar”. Em outro poema observam-se as mesmas preocupações acrescidas da ideia de que a morte é uma perda sublinhável de tudo que compõe a vida do poeta:

Ai! morrer – é trocar astros por círios,
 Leito macio por esquife imundo,
 Trocar os beijos da mulher – no visco
 Da larva errante no sepulcro fundo.
 Ver tudo findo...
 [...]
 E eu morro, ó Deus! na aurora da existência,
 Quando a sêde e o desejo em nós palpita... [27]

O poeta se desola por ver que a morte interromperá seu projeto de alcançar glória poética e de amar; em vez disso ele estará confinado a um ambiente repulsivo de podridão onde verá tudo acabado. Lamentando porque apenas começava a existir, ele termina por afirmar que morto só poderá amar a campa, à qual estará perpetuamente unido como num casamento. A ideia de uma perda desesperadora também se encontra no poema “Se eu morresse amanhã” de Álvares de Azevedo, onde o poeta declara que “perderia chorando as coroas” ao morrer ainda jovem, sejam elas a glória e o amor pela natureza bela. Nesse sentido ocorre ainda a ideia de que todas as coisas da vida passam e não há qualquer vitória possível contra a fugacidade:

E contudo eu sonhava! e pressuroso
 Da esperança o licor sorvi sedento!
 Ah! que tudo passou! Só tenho agora
 O sorriso de um anjo macilento! [45]

O lamentável aqui é o triunfo da morte sobre o amor e a beleza; o poeta interioriza este golpe sobre a juventude como um sinal de seu próprio definhamento: ele afirma ser tarde também para ele, eleito pela fatalidade que o abaterá em breve. Não havendo tempo para vivenciar o amor, não podendo deliberar sobre a vida, o poeta sugere que se possa

⁷² Em outro poema, “Berço e Túmulo” de Casimiro de Abreu, observa-se semelhante obrigação feminina de preservação da memória do poeta; como o poeta deu versos à vida, espera que lhe paguem com a memória. Aflito com o esquecimento mesmo de seu túmulo, ele crê seu túmulo futuramente estará a implorar uma flor, ou seja, um carinho, uma visita.

deliberar ao menos na morte reunindo na campa, o amor separado. A morte triunfa também sobre o gênio literário, revelando que o tempo é o inimigo da duração. Não há tempo para a concretização em vida e os poetas gostariam de viver ainda; contudo, se muitos “devem” morrer, eles gostariam que o poeta pudesse então durar na memória. Dar-se conta do tempo é dar-se conta da contingência da morte:

“Oh! tudo vai passando, e tudo morre!
 Tudo sufoca a vil mediocridade!
 O Panteon da pátria está deserto!
 [...]
 Quantos vultos não faltam? quantos vates
 Cujos hinos o mundo encantariam
 Não dormem deslembados sob a relva
 Do cemitério de remota aldeia?
 [...]
 Tempo, tempo voraz, pára um momento!
 [...]
 E nós vamos também, musa querida,
 [...]
 – E quem de nós se lembrará, meu anjo? [17]

A preocupação – além da morte sempre precoce do escritor (precoce, seja de que idade for porque tem seu talento encerrado) – é a memória destes mortos que se perde com o tempo: este passa tão rápido, o ceifar é tão incessante, que mal se pode conhecer um gênio, ele morre, é esquecido e outros bons ou maus escritores surgem todos os dias. O poeta se ressentido que este também será seu destino, a morte e logo após o esquecimento. Um pouco mais otimista é a noção de que ao menos a obra pode resgatar o morto: no poema “O Fantasma e a Canção” [20], o espectro de um rei morto que fora célebre em vida e se encontra esquecido depois de morto pede abrigo a uma personificação da canção, cuja “casa” é modesta. No diálogo insólito, a canção afirma ser o poema o “último trono” dos exilados da vida e da morte – dos que morreram e dos que, esquecidos após a morte, sofrem de uma “segunda morte”. O fantasma confessa que nem todo o seu poder e dinheiro o salvaram do esquecimento; mesmo o “abismo” da morte não foi seu obstáculo derradeiro, restando ainda o além desconhecido onde “se abismam mesmo os abismos / E o morto morre outra vez!”. Subtende-se aqui uma noção de que nem as construções cemiteriais garantem a memória do morto depois de séculos e de que apenas a obra pode fazer o poeta durar na memória.

O esquecimento, a brevidade da vida, a interrupção e a efemeridade das coisas humanas levam à formulação de que talvez só haja uma plenitude⁷³ possível na terra, ou seja, de que se deva esgotar a vida antes que ela acabe. Quando o poeta dita, num célebre poema-testamento⁷⁴, as atitudes que gostaria que tivessem diante de seu corpo morto, ele concentra boa parte de suas cláusulas em tudo o que viveu ou poderia ter vivido: as pessoas que amou, as esperanças e sonhos que teve, as saudades que sentirá, o amor que não viveu. Ele opta em dizer que “deixa a vida” e não que “morre”, sugerindo uma derradeira afirmação da vida que se repete ainda nos dizeres que deverão ser gravados em sua cruz: “foi poeta, sonhou e amou na vida”. Trata-se de um exigente registro de que mesmo brevemente viveu intensamente o pouco que lhe foi permitido. O poeta lamenta o fim da vida e não o instante da morte, pela qual anseia. Em outro poema de tom testamental, revela-se a inquietude com o desapossamento da individualidade em meio à indiferença dos corpos mortos:

Quando eu morrer... não lancem meu cadáver
 No fôssco sombrio de um cemitério...
 Odeio o mausoléu que espera o morto
 Como o viajante dêsse hotel funéreo.
 [...]
 Ei-la a nau do sepulcro – o cemitério...
 Que povo estranho no porão profundo!
 Emigrantes sombrios que se embarcam
 Para as plagas sem fim do outro mundo.
 [...]
 Ali ninguém se firma a um braço amigo...
 [...]
 Como deve custar ao pobre morto
 Ver as plagas da vida além perdidas,
 Sem ver o branco fumo de seus lares
 Levantar-se por entre as avenidas!... [39]

O imaginário do além-morte consiste numa viagem de navio onde todas as circunstâncias são impessoais – o morto perde sua identidade já que todas as ossadas são iguais; não encontra solidariedade e longe do lar tudo o que lhe resta são solidão e esquecimento. Todo o poema indica a dor de separar-se das coisas “da vida” e estar só num

⁷³ Outra vertente um tanto filosófica deste apego à vida como única possibilidade de realização se encontra na noção de que o homem tendo nascido já destinado a morrer – seja pelo pecado original ou porque seu corpo é falível – deve esgotar-se em suas realizações terrenas, ignorante de quando se findará a vida. No poema “Temor” de Junqueira Freire, o poeta convida ao gozo, lembrando que o homem já está a meio caminho da morte, estando vivo: “Ao gôzo, ao gôzo amiga. O chão que pisas / A cada instante te oferece a cova. / Pisemos devagar. Olha que a terra / Não sinta o nosso pêso.” O poema sugere um idílio amoroso já que não se conhece o dia do termo, já que o homem morre a cada instante e já que viver é estar constantemente morrendo. O poeta parece dizer que é melhor amar antes que sejam surpreendidos pelo fim.

⁷⁴ “Lembrança de Morrer” de Álvares de Azevedo.

mundo que não é mais o do vivo. Ao afirmar o quanto custa “ver as plagas da vida além perdidas”, o hipotético morto revela que os homens só podem “ser” (existir enquanto individualidades) na terra (na vida), não sendo propriamente “vida” a sobreexistência sepulcral.

A individualidade no século XIX também se afirmou pela concepção da alma, símbolo da continuação da própria pessoa porque “será no coração e a partir do impulso subjectivo absoluto, o *êxtase*, que a alma se reconhecerá”⁷⁵. Antes do período romântico certamente houve outras noções de imortalidade ou de sobrevivência de algum elemento interior do ser humano; contudo, a alma presente na crença romântica é a própria subjetividade do homem, aquilo que em vida animava o corpo material e o que deverá permanecer dele após a morte.

O Cristianismo ainda em vigor no século XIX postulava que a alma necessitava ser redimida dos pecados para ser salva: tanto no que se refere à salvação diante do pecado coletivo da humanidade (o pecado original) quanto no que se refere à salvação diante dos pecados pessoais. Delumeau examina que as duas noções de pecado se misturavam na época do Cristianismo coincidente com as primeiras noções de indivíduo e de uma morte individual. Vigorava a ideia do *contemptus mundi* na qual o homem se assumia como pecador em essência ainda que vivesse sob uma existência virtuosa; segundo o historiador a ideia do homem desprezível, comparado às santidades da igreja cristã, remonta aos Livros de Jó e Eclesiastes, principalmente. O homem deveria almejar o viver espiritual⁷⁶ em detrimento da vida corpórea, corrompida pelo pecado desde o primeiro homem na terra. Na chamada “antropologia angélica”⁷⁷ como bem define Robert Bultot, o homem se consideraria um “peregrino sobre a terra”⁷⁸ cuja vida breve só teria como função provar sua beatitude: abdicar das atrações da vida, penitenciar-se constantemente e se dedicar à purificação do espírito como faziam os grandes modelos morais (os santos e os religiosos).

No século XIX a doutrina do sofrimento santificante tinha ainda espaço garantido no coração dos românticos, como se pode comprovar nas seguintes representações literárias: “Se nos tornamos do Senhor mais dignos / Quanto mais sofreremos?” [19] ou ainda nos versos: “O homem nasce, e vive um só instante, / E sofre até morrer!”[...] Bendigo o nome teu, que uma outra vida / me fêz descortinar” [47]. O historiador observa que no cerne do *contemptus mundi* havia temas ilustrativos da condição flagelante do homem: evitar a alegria posto que ela engendra o sofrimento eterno; ter consciência de que a carne é a prisão

⁷⁵ Morin, 1970, p. 171

⁷⁶ Delumeau, 2003, p. 20

⁷⁷ Delumeau, 2003, p. 20

⁷⁸ Delumeau, 2003, p. 21

imunda da alma pura; reconhecer que o homem nasceu para ser pasto de vermes na morte; disciplinar os sentidos humanos por serem indutores do pecado; ter em mente o abismo que há entre santidade e vida profana não sendo possível conciliá-los⁷⁹. Na poesia oitocentista tais reconhecimentos sobre a condição do homem terreno ainda vigoravam; o seguinte poema ilustra algumas destas noções necessárias para a salvação da alma:

[...] que não limito
 Nos términos da terra os meus desejos,
 [...]
 Hora do passamento! és da existência
 O momento mais santo, o mais solene:
 [...]
 Oh! quão formosa a vida se revela
 A quem já bate às portas do infinito,
 [...]
 Glória, ambição, prazer, falaz ventura,
 Tudo se olvida e apaga...
 [...]
 Que importa que eu não tenha uma só c'roa
 [...]
 Já pasto aos vermes, jazerá meu corpo. [26]

A “hora do passamento” é valorizada porque libertará o homem da vida desprezível alçando-o à eternidade; o poeta assume que suportava bem o sofrimento terreno visando à sobrevivência espiritual pacífica; reconhece a consumição de seu corpo frágil; frágil também se mostram as atrações mundanas (“glória, ambição, prazer...”) que se findam e perturbam a contemplação do eterno. Outros poemas⁸⁰ se debruçam sobre a preocupação de “bem-morrer” compondo imagens bastante semelhantes às da *ars-moriendi* muito em voga no século XV. Retratava-se tanto o moribundo impenitente que morre maculado pela avareza como também o moribundo virtuoso que na hora derradeira volta os olhos para a beleza de uma donzela, afastando-se da imolação de recusar aquilo que é agradável. Como os mártires – os que obtiveram a glória da salvação, a atitude ideal consistia não somente no afastamento do pecado, mas na repulsa de uma existência afável, privilegiando o viver sacrificial⁸¹ voluntário, como verifica Delumeau.

⁷⁹ Delumeau, 2003, p. 33

⁸⁰ São eles: “Visões” de Gonçalves Dias, onde um moribundo está mais preocupado com a extração de sua fortuna pela própria família, do que com a perda de sua alma para a legião maligna de espectros que o cercam no leito; “A Vila Maldita, Cidade de Deus”, que retrata uma varredura geral dos pecadores, não importando a dimensão do pecado (tanto o luxurioso no bordel como o soldado virtuoso que apenas olha arrebatado uma donzela, incorrem no erro).

⁸¹ A psicologia da penitência se pautava em grandes máximas como “o ódio a si mesmo” e originou um vasto campo de exercícios penitenciais bastante dramáticos em que o pecador travava contato íntimo com elementos que o repugnassem como chagas, pus e vermes sobre o corpo ainda vivo. Aliás, Delumeau faz um longo

É interessante comparar as posições de Delumeau e Ariès quanto à origem do “eu” individualizado que se destaca lentamente do senso de existência coletiva comum a todos. Ariès considera as mudanças na ideia de juízo final e salvação particular do moribundo como alguns dos fatores formadores da consciência individual, mas leva em conta também, a questão da sensibilidade (sob a apresentação erótica ou sublimada) originária das artes macabras ilustrativas de uma consciência da morte como fracasso.

Delumeau, por sua vez, teoriza que naquelas artes macabras (pelo menos na maior parte delas) a intenção era ainda⁸² pedagógica e moral de salvação do espírito; e baseado nesta duradoura preocupação religiosa é que ele verifica que “a morte de si mesmo, foi o Cristianismo que, se não a inventou totalmente, pelo menos a estendeu às dimensões de uma civilização”⁸³. A preocupação com a salvação particular da alma teria influenciado a tomada de consciência do destino pessoal. Para ele, “desprezo do mundo, dramatização da morte e insistência sobre a salvação pessoal emergiram juntos”⁸⁴. No que concerne à dramatização da morte ele considera que, em razão da cultura do “pecado e do medo”, a morte nunca teria sido percebida como “domesticada” (definição de Ariès) no passado e sim fora sempre um momento dramático.

Aqui se mostra extremamente pertinente o conceito de que a “antropologia angélica”, com seus pormenores, formulou a ideia de uma condição humana. Uma condição na qual o homem se reconhece como miséria, imundície, sombra, cinza, uma soma enfim de todas as pestilências advindas do pecado. Morin afirma que a “apologética cristã é uma obsessão necrófaga”⁸⁵ por se concentrar nas questões da sãnie presente no corpo e como este se corrompe fácil; cabe aqui também o motivo literário do homem enquanto “saco de excrementos”, exaustivamente abordado para lembrar que não há como “esquecer a morte”⁸⁶. Em vida o homem consistiria numa decrepitude ambulante porque é produto do ato de pecar.

inventário dos suplícios a que se submetia o homem ansioso por provar, através da mortificação, o quanto desprezava a carne e desejava o viver espiritual. Utilizava cilícios, água fervente, plantas urticantes, não dormia, ingeria matérias expelidas, tudo, enfim, que pudesse punir o corpo. Delumeau, 2003, p. 519-598

⁸² Para Delumeau a intenção das danças macabras, de que o homem devesse mirar nelas a sua fragilidade e então se preocupar com a salvação de um conteúdo menos frágil, a alma, permanece em qualquer das suas aparições cronológicas e apresentações (cadáver semi-exposto ou esqueleto mais despojado). Já para Ariès o macabro anterior ao século XIV é que tinha objetivo moralizador, passando posteriormente a refletir as inquietudes sobre a decrepitude material ameaçadora da individualidade humana e não ameaçadora da alma. Delumeau sustentará sua hipótese no grande levantamento de textos doutrinantes no século XIII que culminaram numa cultura duradoura de desprezar a vida terrena.

⁸³ Delumeau, 2003, p. 80

⁸⁴ Delumeau, 2003, p. 80

⁸⁵ Morin, 1970, p. 199

⁸⁶ Morin, 1970, p. 199

“A vida é uma morte que a cada instante constitui a véspera da morte”⁸⁷. Junqueira Freire em sua filosofia monástica parece filiar-se a esta cadência:

Há i quem seja de razão tão fátua,
 Que eterno julgue teu brilhar efêmero,
 [...]
 Que pretenda esquivar-se à natureza?
 Loucos mortais! onde esconder-vos livres,
 Que não vejais o querubim da morte,
 [...]
 Talvez neste sepulcro imundo mesmo,
 Após alguns minutos mais escassos
 Dêsse meu vegetar insulso e môrno
 [...]
 Podre cadáver, dormirei eterno,
 Feito meu corpo em terra e cinza e nada. [30]

É o destino do homem numa exposição interessante sobre a realidade da decrepitude, que é aceita como possibilidade de salvação da alma. Para o poeta, sua vida é um “vegetar morno” que poderá cessar a qualquer momento sem aviso. Pode-se aqui inserir Junqueira Freire naquilo que Sousa aponta como uma tradição dos poetas pregadores nascida na Inglaterra. Eram poetas que escreviam a chamada poesia “tumular” temática do cemitério e dos mortos; a crítica analisa que esta sensibilidade provinha do fato do cemitério representar tudo o que se arruína no mundo, os corpos e até as próprias construções esquecidas. Advinha também, segundo ela, do fato dos poetas-padres estarem sempre em contato com a doença e a morte. O corpo vão, perecível era tematizado; “muitos evocam perante a sepultura, a fragilidade da vida”⁸⁸. No poema “Aos túmulos” [7], durante o percurso pelos sepulcros, o monge reconhece a necessidade de evocá-los, posto que o mesmo destino o espera; lá ele encontra ainda inspiração no “hálito dos mortos” ; trata-se então, não somente da reflexão lúgubre, mas também da sensibilidade – a comoção complacente de estar naquele ambiente.

Uma das grandes preocupações da morte romântica era então alcançar a eternidade espiritual, já que a vida sendo frágil e efêmera frustrava os anseios de retenção das conquistas da individualidade. Morin analisa que a crença cristã de salvação possui o grande apelo do “não é preciso que eu morra”⁸⁹, podendo o virtuoso continuar após a morte em uma sobrevivida celestial. O momento da morte, especialíssimo, para os preocupados com a salvação, resgatava dos pecados e libertava do sofrimento terreno. Sublinha-se aqui o termo

⁸⁷ Delumeau se detém em trechos de Jó para explicar a mentalidade na época sobre a condição humana, ou seja, a deterioração contínua que culmina na morte.

⁸⁸ Sousa, 1978, p. 23

⁸⁹ Morin, 1970, p. 190

libertar-se; libertar-se do corpo, mas a pessoa-alma continua para além da morte, uma noção presente nos seguintes versos:

Em poucos meses far-me-ei poeira,
 Porém que importa, se mais pura e bela
 Minh'alma livre dormirá sorrindo
 Talvez nos raios de encantada estrêla. [15]

Só na morte é possível permanecer de algum modo, por isso, sejam quais foram as atitudes e práticas sociais históricas para com a morte – a preocupação com a salvação, a angústia da vida extinta, a ansiedade com o que pode permanecer da história pessoal na terra – tudo aponta para uma individualização; tudo quer afirmar um “eu” que morre. A beleza do morto sensibiliza o espírito romântico aberto às coisas tristes e também consola a dor da morte ao salvaguardar uma imagem do ente perdido. A ideia de que o ente adentra o além também ameniza a dor por ser uma ideia de permanência (o morto continua sua jornada em algum lugar). A complacência com a ideia da própria morte (transformando-a num encontro especial com a entidade bela), onde o “eu” talvez siga para o além de modo a continuar-se, valorizado na sua finitude única, é também o desejo de permanência de algum aspecto pessoal. Quando há um esgarçamento da complacência na consciência da incompletude, seja a impossibilidade de ser pleno estando morto precocemente, ainda assim resta o problema da duração, que poderia ser expresso nas seguintes questões: “Como posso durar se morro antes? Se meu corpo é o único lugar onde posso exercer a breve plenitude, como deixá-lo para “pasto” sem inquietação? Se a sobrevivência é duvidosa, como me mantere vivo mesmo depois da morte? Serei visitado no sepulcro, serei lembrado?”. Esquecendo-se ou lembrando-se da morte, o homem não se adapta à morte, vivendo como indivíduo e não como espécie e para amenizar seu despreparo, ele “humaniza miticamente a morte”⁹⁰ afirma Morin, através dos imaginários de imortalidade. Tal angústia também coincide com a sensibilidade – a reelaboração imagética da morte nas mentalidades artísticas e cotidianas – na qual a morte erotizada ou bela arrebatava os sentidos, tornando-se interessante vê-la.

FRÊMITOS NATURALISTAS NA MORTE ROMÂNTICA

Vistas as representações da morte na poesia romântica brasileira, pode-se dar a feição do espírito romântico, não por acaso, voltado excessivamente ao assunto da

⁹⁰ Morin, 1970, p. 97

morte. O interesse parte, segundo o que se pôde concluir até agora, da consciência mais ou menos nítida de uma ruptura com a ideia da morte vivenciada até então (a familiaridade). Relativamente nítida porque a consciência se apurou enquanto as práticas continuavam, em certa medida, ainda familiares. Mas no que consiste esta consciência rompida e quais práticas ainda se mantinham estáveis no século XIX até por volta de 1860? Primeiramente a noção de individualidade – em oposição à noção de experiência coletiva como nos primeiros anos medievais – que se iniciou por volta do século XIII atinge um forte grau de desenvolvimento no final do século XVIII, e esta individualidade, no que diz respeito à morte, colide com a noção de resignação – o enfrentamento da morte como um fato natural e esperado. A consciência romântica, portanto, já não é resignada. Ao contrário, tenta proteger a individualidade da violência que representa uma interrupção repentina e definitiva. Esta revogação de familiaridade ocorre também no campo da sensibilidade; o olhar científico para o corpo morto, a prática de manipular cadáveres se confunde com o deleite de observadores: é quando ocorre a espetacularização da morte. Interesse, vertigem, curiosidade... com aquilo que desliga a vida e o faz apodrecer; não é mais a morte percebida como mais um dos fatos cotidianos, mas como fato especial: nela se pode salvar a alma, nela há o mistério do findar, nela o homem se interrompe, nela ele perde suas outras individualidades amadas. É a noção dramática da morte: ela é algo notável, que desperta emoções e fantasias nas quais culmina a complacência humana, basicamente o desejo de experimentar sua insurgente beleza – a libertação do mundo insatisfatório, a aparência nobre do cadáver, a eternização do irrealizável em vida (juventude e plenitude amorosa, entre outros) – e a fixação pelo perecível, tornado sensibilidade e estética – fala-se bastante na morte e ela se torna inclusive a imagem que melhor descreve o sentimento decadente sobre quaisquer assuntos (a lua macilenta, a crença pálida, a glória moribunda). O romântico sente a decadência do mundo e seu estilo espontâneo e apaixonado é decadente: tudo o que vê pode ser associado ao definhamento, um definhamento que é sentido como belo e verdadeiro. As coisas são breves, têm fim, apodrecem, são dolorosas e fogem ao conhecimento do homem. Tais percepções da morte são expressas no tom romântico egótico revelador de uma exposição sentimental do poeta diante de um falecimento ou da ideia da morte; uma eloquência na emissão dos sentimentos – pontos de exclamação, repetição de versos, interjeições, superlativos (“Sentidíssima Morte”); um apelo ao sentimento do leitor (“Choremos todos um amor de menos”); intenso lamento pela morte do jovem (“Era cedo!”); um conhecimento intuitivo da realidade – as coisas são como o homem as sente. Se as mentalidades românticas são as da ruptura, quebrando um longo período de familiaridade com a morte, as atitudes perante ela permanecem ainda as mesmas

do passado, contendo ritos simbólicos que garantam a sobrevida celestial da alma. Os rituais envolviam o moribundo, o corpo morto e depois de tudo a memória do falecido: o passamento, o túmulo arranjado, as missas ordenadas eram providências para garantir o bom destino da alma e com isso a imortalidade; e por que não lembrar, a imortalidade da individualidade.

Sendo tais as representações da morte encontradas na poesia, verifica-se, contudo, noções que fogem àquelas inquietudes revelando a introdução de mentalidades diferentes. Junqueira Freire que fez canções à morte de outros monges e à morte de pessoas com grande valor moral – uma poesia de cunho religioso – veicula a ideia de que o corpo morto participa na composição de novos seres, como a planta que nasce nas lacunas lapidares. Formada também de elementos químicos desprendidos do cadáver, a planta conservaria assim um pouco da essência humana:

Sim: fiquemos aqui. – Aquêlê arbusto,
Que das frestas da lápida desponta,
Nasceu talvez do peito de um cadáver.
A seiva humana em suas hastes corre.
Aquela flor inda transpira sânie.[7]

De forma geral pode-se dizer que a química da matéria morta não foi tematizada pelos românticos por duas razões: tanto porque no Brasil o pensamento científico era ainda precário, sem métodos nem sistemas e desprovido de fundações de pesquisa; como porque a grande preocupação com o cadáver era de natureza moral, a angústia com a deterioração da plenitude, da glória poética, da beleza feminina e da representação física de uma personalidade única. Preocupante também era não macular a alma através da experiência do corpo para garantir a sobrevida além. Num outro poema de Junqueira Freire, o mesmo aspecto biológico de reaproveitamento da matéria morta em novas vidas é retratado ainda junto à interrogação do que sustém e anima a vida:

Pensamento gentil de paz eterna,
Amiga morte, vem. Tu és o nada,
Tu és a ausência das moções da vida
[...]
Miríadas de vermes lá me esperam
Para nascer de meu fermento ainda.
Para nutrir-se de meu suco impuro,
Talvez me espera uma plantinha linda.
Vermes que sôbre podridões refervem,
Plantinha que a raiz meus ossos ferra,
Em vós minha alma e sentimento e corpo

Irão em partes agregar-se à terra.
 [...]

Facho que a morte ao lumiar apaga,
 Foi essa alma fatal que nos aterra.
 Consciência, razão, que nos afligem,
 Deram em nada ao baquear na terra. [29]

Não sendo a morte nada mais que “a ausência das moções da vida” consistindo estas na “consciência” e na “razão” que “aflige” o homem, concebe-se aqui uma noção mais objetiva baseada num funcionamento biológico que é desativado. Com isso o corpo perde também sua unidade biológica “desagregando-se em partes na terra”; a ideia de uma fermentação cadavérica acompanha o raciocínio bioquímico. Antonio Candido reconhece que há “um frêmito estranhamente *moderno*” neste poema:

É, com efeito, antes de Guerra Junqueiro e Antero de Quental, um travo antecipado de Augusto dos Anjos e da poesia *realista* da morte, a que se vem juntar, em outros versos, a referência à vida embrionária, às vísceras, à célula, bem como o emprego de termos de sabor científico: galvanizar, fosfórico, fosforescente”⁹¹

Segundo o crítico, há entre os românticos um antecipador da poesia “realista” da morte, termo sublinhado por Candido, porém não explicitado; o crítico opta por ilustrar o realismo através da obra de Augusto dos Anjos na qual a morte seria descrita como num laboratório – quanto à sua natureza química e visceral. Junqueira Freire escreve em pleno vigor romântico, na linha dramática e exacerbadamente lutuoso sentimental, mas ao mesmo tempo lança ideias que remetem a avançados conceitos biológicos, revelando novas inquietudes. Além do poeta dos claustros, Fagundes Varela também manifesta aquela “modernidade”, a bordo do tema da metamorfose química desencadeada pelo cadáver: em um poema dirigido à Morte, descrita como cruel e implacável, o poeta analisa que ela triunfa apenas temporariamente. Seu argumento se baseia na existência de uma “vida universal” que garante o renascimento dos mortos em outras formas (plantas, animais pedras etc), de forma que a morte não seja algo definitivo, mas harmonizante:

Do cadáver à face apenas gravas
 Teu gélido sinal,
 E já de novo o anima em formas novas
 A vida universal![28]

⁹¹ Candido, 1997, p. 144

A ideia de uma natureza com reações químicas e biológicas que reordenam a morte se apresenta ainda na noção de um renascimento cósmico veiculado em outro poema temático dos *Rig-Vedas* [36] em que a vida universal (harmonia da natureza) equivale a uma ordem espiritual e cósmica. Entretanto, predominava ainda a religiosidade romântica, de cunho cristão e, portanto, estes novos “frêmitos”, os quais se pode aqui chamar de naturalistas por tematizarem a ação orgânica e cíclica da natureza, prognosticavam inquietudes de uma sociedade na qual se introduzia lentamente um pensamento cientificista. Considera-se que o período romântico termina por volta de 1870, quando então surgem novos movimentos estéticos que, segundo a crítica, tendem a se afastar daquele estilo e conseqüentemente do extremo derramamento emocional dos poetas, da obsessão egocêntrica e da falta de regras rígidas de versificação. Nas últimas três décadas oitocentistas, inaugura-se ainda uma filosofia metodológica (e aparentemente menos intuitiva) que influenciará os diversos saberes, sejam os científicos, sejam os literários. À literatura escrita a partir de 1870, convencionou-se chamar “realista” no tocante à prosa e parnasiana ou científica, no tocante à poesia. Pressupondo-se então que tenha havido mudanças na orientação intelectual da sociedade nas últimas décadas do século XIX, pergunta-se então: no período realista, como se vê a morte? Como pode ser definido o período realista?

CAPÍTULO II

A MORTE NO PERÍODO (1870- 1920): TENDÊNCIAS REALISTAS

POR UM REALISMO DA MORTE

Com a saturação do Romantismo literário brasileiro começaram a surgir outras correntes estéticas que aos poucos abandonavam o ideário romântico egotista, idealizante e religioso cristão, renovando o pensamento intelectual diante do desenvolvimento de uma mentalidade positivista, mais nítida a partir da década de 1870. O positivismo trouxe consigo a crença na ciência, o instrumento esclarecedor da verdade, destituindo assim a antiga intuição romântico-imaginativa. No Brasil se observava um desejo de aprimoramento cultural, com o plano de desenvolver “instituições de cultura, de investigação científica e de ensino superior”⁹²; havia um desejo de “refinamento”⁹³ inspirado na mentalidade civilizatória européia; viabilizava-se a separação entre Estado e Igreja – vista, por exemplo, na secularização dos cemitérios – instituíam-se o método nos diversos campos do saber, privilegiando a observação e interpretação dos fatos. A Nova Ideia, como denominaram alguns teóricos e escritores da época, aparecia em discursos exaltadores do progresso que se descortinava e também na literatura tematizando o anseio por uma nova era confiante no saber empírico. Com o prestígio das ciências biológicas e sociais, o homem passou a perceber-se enquanto partícula da natureza e do grupo social, sujeito às leis cósmico-organizacionais e às leis do ambiente em que é concebido: “O homem foi integrado no ambiente natural com origem e história natural”⁹⁴. Dissolvia-se a antiga crença em um destino imprevisível, volúvel entre o bem e o mal e decidido afinal pelo livre arbítrio do homem, muitas vezes alçado à condição de herói romântico. A mentalidade naturalista que se formava retirou a supremacia do homem sobre o mundo e a colocou sobre o cosmos com sua ordem natural; o homem já não era “a medida de todas as coisas”⁹⁵. Interessava-o conhecer a vida palpável, a vida regida pelo conjunto de funções orgânicas, aquilo que pertencesse ao âmbito do raciocínio, interessava-lhe mais compreender a vida e não apenas senti-la emotivamente; deslocava-se assim o papel do sentimento e da imaginação para um plano secundário. Luciana Stegagno Picchio em *História da Literatura Brasileira* afirma que a realidade e a verdade eram como

⁹² Amora, 1965, p. 140

⁹³ Amora, 1965, p. 140

⁹⁴ Coutinho, 1986, p. 7

⁹⁵ Carvalho, 1964, p. 275

musas⁹⁶ naquele momento: a literatura pretendia ser desmistificadora como a ciência e abandonar o excesso de idealização que perturbava a observação direta; desta forma, a realidade deveria ser compreendida através da “observação” e da “experimentação”⁹⁷, sem a concepção quimérica. “Nada que esteja na natureza é indigno da literatura”⁹⁸, o que revela, além da curiosidade científica, uma mudança na visão moral da sociedade diante da “cruza” – aqui subentendida como certa objetividade – de certos temas ou da “cruza” com que estes eram tratados.

Contudo, a visão favorável da ciência e a crença em um progresso, conduzidas pelo pensamento positivista propagador de um bem-estar, desenrolavam-se em meio à herança de um pessimismo romântico, que se via em crise com o mundo diante da dissipação de antigos e sólidos valores culturais, como, por exemplo, a religião cristã. Para Carvalho, o século XIX expunha uma “grande crise de melancolia”⁹⁹ marcada principalmente pelo desencanto (entendido como um desajuste face ao tipo de sociedade que se delineava) e pela “dúvida interior” que o crítico define como sendo os questionamentos existenciais que se tornaram mais acentuados com a consciência de individualidade e posição no mundo. Mas este mal-estar, diferente da angústia romântica expressa pelo ultra-sentimentalismo, na era materialista se mostrava mais como um desespero raciocinado ou, como aponta o crítico, “um grito da inteligência humana”¹⁰⁰. Carvalho observa tal aspecto a propósito de Baudelaire, cuja estética era ainda de um pessimismo romântico mas intelectual, reflexo do esvaziamento de uma atitude idealizante.

O senso de individualidade, de gênio poético, de suprema subjetividade, fundamental no Romantismo conforme se enfatizou no primeiro capítulo, foi afetado pela ideia do determinismo segundo o qual o homem estava submetido à natureza, sendo “orgânico” como ela. Se, como analisa Carvalho, a compreensão da vida atinge o âmbito biológico, redefinindo o “homem como um mecanismo”; o cérebro como um “teorema”; “o vício e a virtude” como “produtos”; “a moral como um simples humor” e a “inteligência como um precipitado cerebral”¹⁰¹, então pode-se concluir que nada mais no homem era subjetividade; tudo o que se pensava ser oriundo da alma podia ser explicado como função orgânica. “Os princípios mecanicistas de explicação penetraram nas ciências do homem e da

⁹⁶ Picchio, 1988, p. 303

⁹⁷ Amora, 1965, p. 86

⁹⁸ Coutinho, 1986, p. 12

⁹⁹ Carvalho, 1964, p. 337

¹⁰⁰ Carvalho, 1964, p. 336

¹⁰¹ Carvalho, 1964, p. 277

sociedade, reduzindo os processos de vida a fórmulas químicas”¹⁰², analisa Coutinho. Outro fator que deslocou a consciência da individualidade de seu lugar privilegiado no século XIX foi um reexame da tendência individualista romântica diante do novo anseio progressista estruturado sobre ideais modernizantes e coletivistas. Para José Guilherme Merquior em sua obra *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*, o sentimento de pessimismo persistiu mesmo com avanços tecnológicos que despontavam trazendo conforto ao homem e isto influenciou a literatura que se fez “desmascaradora”¹⁰³, ou seja, que falava mais objetivamente das inquietudes e com certo rigor crítico.

É neste panorama geral, de uma insurgência científica que se queria desmitificadora dos fatos, de uma visão objetiva sobre as coisas, desejosa em descrever e analisar, do aparecimento de novas inquietudes e questionamentos espirituais e materiais; e de um desgaste dos modos românticos de expressão, que irrompem as correntes pós-românticas. Como o espírito romântico se mantinha mesmo depois de 1870 – o que dificulta localizar os caracteres novos – o estudo sobre o período realista é feito comparativamente com as antigas tendências subjetivistas¹⁰⁴. Além do problema da continuidade da expressão romântica, a crítica também se depara com a concomitância de movimentos literários entre os quais os escritores circulam livremente, sem necessariamente se prender a um ou outro.

Outra importante questão que se coloca é a inauguração naquele momento do gosto pela forma, pela rigidez métrica, por certas imagens e cenários tidos por clássicos, o que aparentemente tornaria a poesia menos interessada no conteúdo (sendo o conteúdo fundamental na estética realista). O objetivo da “arte pela arte”, deslocando o foco do sentimento do poeta para a arte, representa igualmente um obstáculo para a definição de um período, já que o lirismo, condição forte na literatura brasileira segundo a crítica, pressupõe certo idealismo e emoção pessoal.

Feitas estas colocações, observou-se que a historiografia literária brasileira optou por analisar separadamente os estilos literários nascidos sob a égide do Realismo. Ainda que alguns críticos destaquem que os estilos pós-românticos nada mais são que a forma assumida por um espírito realista reinante, ou seja, que representem o equivalente poético do senso objetivo de mundo, pouco se fala em poesia realista, mas em poesia parnasiana, naturalista e simbolista – esta última considerada ambigualmente como retorno ao

¹⁰² Coutinho, 1986, p. 8

¹⁰³ Merquior, 1977, p. 104

¹⁰⁴ A esse respeito, Lúcia Miguel Pereira verifica que a veia idealizadora fincou raízes no Brasil pelo temperamento do povo apto a transfigurar, não tendo desenvolvido uma forte tradição científica racionalista. Pereira, 1950, p. 22

Romantismo e reação “anti-egotista”. Carvalho engloba as reações pós-românticas (científicas, baudelairianas e parnasianas) na tendência naturalista; para Nelson Werneck Sodré, realista é a “atitude diante da vida”¹⁰⁵, o que originou o naturalismo. Péricles Eugênio da Silva Ramos no estudo “A Renovação Parnasiana na Poesia” assume haver uma poesia realista dividida em ambiente urbano e ambiente agreste nas quais o realismo se mostra na descrição apurada de um cenário da urbe ou do campo e no retrato sensualista da mulher e do amor. À semelhança do critério regionalista, Picchio examina a poesia realista em duas vertentes: a científica originária do Norte e a socialista oriunda do Sul.

Para Bosi, poetas realistas seriam os que apresentam afinidades com a obra de Baudelaire – justamente o gosto pela descrição sensualista da mulher e do amor em Teófilo Dias e Carvalho Jr.. Antonio Candido e José Aderaldo Castello, na obra *Presença da Literatura Brasileira* problematizam a nomenclatura “realismo” por entender que existem medidas realistas mesmo fora do estilo oitocentista; eles analisam que o realismo seria um “traço” em poetas que se queriam anti-românticos, consistindo em uma “descrição mais direta do corpo e dos desejos”¹⁰⁶. João Pacheco, na obra *O Realismo*, justapõe como vertentes do realismo a poesia científica, a socialista e a propriamente realista na qual vigoram poetas parnasianos e poetas cuja visão objetiva trai a influência de Baudelaire com certo “ardor sexual”¹⁰⁷. Alceu Amoroso Lima em *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*, afirma que há uma “poesia da fase realista” da literatura, a parnasiana, mas ainda assim as ideias “realistas” nela contidas limitam-se à voga do amor sensual, da mulher des-idealizada, da descrição de cenários e à voga de preocupação socialista, de reforma no regime político.

Àqueles poetas difíceis de classificar, ou porque apresentam alguma inovação estilística, como Augusto dos Anjos, ou porque resgatam timbres parnasianos, ou ainda porque aderem às prestigiadas linhas intimistas, penumbrietas, crepusculares e impressionistas, resta o espaço denominado pré-modernismo ou então o agrupamento nestas células literárias pouco objetivas. Não possuindo o rigor da estética tida como realista (a impessoal e objetiva), a Poesia Científica, surgida com a Escola de Recife, precedendo o prestígio parnasiano, é examinada pela crítica mais como uma introdução, um esboço do que poderia vir a se configurar como traços naturalistas na poesia parnasiana.

O realismo acabou sendo associado ao romance e à prosa em geral, gêneros nos quais o “assunto” adquire, em teoria, uma dimensão maior, não tendo o mesmo tipo de

¹⁰⁵ Sodré, 1964, p. 381

¹⁰⁶ Candido e Castello, 1979, p. 99

¹⁰⁷ Pacheco, 1971, p. 28

relação com a forma, que tem a poesia. Mas mesmo naqueles gêneros, a crítica distinguia a filiação naturalista, psicológica ou ainda, impressionista; apenas à ficção machadiana coube a classificação “realista” no que se refere principalmente ao senso de observação sobre a sociedade. A poesia de Machado, se bem contenha também o olhar observador da condição humana, característico do realismo, é analisada pela forma ou por aspectos um tanto vagos como “clareza” ou “placidez”¹⁰⁸. O “assunto” ou conteúdo se torna então uma questão delicada na definição de período realista, tendo-se em mente que, entre poetas e romancistas, muitos têm a feição observadora e se inspiram nas teorias científicas da época. A questão, então, talvez seja em que medida as teorias se revelam na obra diante da sobreposição de outros aspectos como a idealização (no caso do poema) e a presença do regionalismo ou da figuração da natureza (no caso do romance).

A importância da idealização – que também se pode chamar transfiguração – na poesia, é enfatizada pela crítica desde Sílvio Romero, que já se pronunciava adepto (como poeta e estudioso) de uma nova corrente literária científicista. O crítico não se pretende realista quanto à poesia, pois, a seu ver, o realismo, que pode ser “velado” ou “cru”, se distancia da valiosa idealização. Para José Veríssimo, em *História da Literatura Brasileira*, a poesia não poderia ser idealmente nem da vertente naturalista pelo mesmo motivo; ele problematiza ainda a Poesia Científica ou “Crítico-filosófico”¹⁰⁹, a que pertencia Romero, alegando que a pretensão de unir ciência à poesia teria se tornado mecanicamente didática e não teria se tornado inspiração naqueles poetas. Já em relação ao parnasianismo – tido como vertente poética do naturalismo ou do realismo, mas analisado somente na novidade da forma – a crítica coloca o problema da impassibilidade, reconhecendo que ela não prioriza as emoções do poeta, fixando-se no objeto a ser descrito. A poesia brasileira seria, contudo, inevitavelmente lírica segundo alguns críticos e por isso não teria conseguido ser impassível ou fria como postulava o parnaso francês, imprimindo então a alma do poeta e certo sentimento.

Levando em conta a prestigiada imaginação ou comoção na poesia, a crítica examina as escolas pós-românticas segundo o uso harmonioso dos estilos, a criação de imagens que remetam à precisão e à plasticidade, típicas do parnasianismo. Utilizando

¹⁰⁸ Respectivamente: Carvalho, 1964, p. 287; Romero, 1960, p. 1504, a respeito da poesia machadiana.

¹⁰⁹ Veríssimo, 1963, considera que são ambos da mesma orientação – a pretensão científico-filosófico-poética; Romero, 1960, porém, afirma que o termo Crítico-filosófico define melhor a poesia de seu grupo, pois a poesia científica cultivada pelo grupo de Martins Jr, teria se tornado um tanto didática, no empenho de ilustrar o conhecimento dos grandes teóricos daquele tempo. Carvalho denomina a linha romeriana de “Conceptualismo filosófico”, 1964, e Amora, 1965 e Moisés, 1989, a reconhecem como “Crítico-filosófico contemporâneo”.

vocabulário da pintura, esquadrinham esta poesia que se quer tão próxima da pintura: “beleza plástica”¹¹⁰; “colorido”¹¹¹ das imagens; ou, como afirma Picchio, “gosto da aquarela”¹¹². Seguindo a estética, o assunto realista também consistiria nesta representação do plástico, do gosto da estátua, dos cenários opulentos, do ambiente rural ou urbano – e neste caso, Ramos classifica certos poetas pelo gosto do “realismo agreste” ou do “realismo urbano”¹¹³. Outros temas se destacam segundo a natureza de cada escritor – aquele que tem o gosto pelo mar, aquele que descreve sensualmente a mulher, aquele que é pessimista etc.

Outra caracterização do realismo oitocentista que a crítica postula seria o abandono do exagero sentimental. Para isso, os próprios críticos abusam de noções subjetivas, como “romantismo lacrimajante” (Romero) e “linfatismo lírico dos poetas subjetivistas” (Martins Jr.); “doentio, cheio de pesadumes, arrebicado de metáforas” (Romero); “os tiques da denguice romântica”,¹¹⁴ entre outras. Não é tão simples conceber o que seja a literatura lacrimajante quando as lágrimas estão por toda a história literária e diante de uma cultura cristã ocidental do sofrimento, marcante.

Tais aspectos acima elencados dificultam a apreensão do tom realista na historiografia literária brasileira, uma vez que o foco da crítica se volta para o anseio formal inegavelmente presente na época – o labor de imagens, estilos, plasticidades – mas que não desenvolve, ao menos na poesia, as grandes ideias surgidas em meio ao cristalizado espírito romântico no Brasil. Neste sentido, é que se pode pensar alternativamente numa definição próxima à de Romero, para quem “a poesia é uma obra de ideias”¹¹⁵ na qual se desenvolvem certa nota filosófica e um criticismo inspirados pela ciência. Atenta às transformações da mentalidade romântica para a cientificista de observação metódica, parte da crítica concebeu o Realismo como um espírito inaugurador de uma nova era, e não apenas um estilo literário. Antônio Soares Amora na obra *História da Literatura Brasileira* afirma que se tratou de uma “revolução cultural de amplo e profundo sentido”¹¹⁶ bem como “uma nova atitude perante a realidade”¹¹⁷. Qualquer estilo a que se aderisse, poderia conter em alguma medida o “temperamento” realista como define Ramos; uma menor idealização das coisas, uma inspiração das teorias materialistas da época, uma visão mais indagadora, uma ruptura na antiga espiritualidade cristã e novas representações místico-religiosas, entre outras coisas.

¹¹⁰ Castello, 1999, p. 296

¹¹¹ Carvalho, 1964, p. 309

¹¹² Picchio, 1997, p. 306

¹¹³ Ramos, 1986, p. 94-102

¹¹⁴ Respectivamente: Picchio, 1988, p. 302; Lins, 1967, p. 458; Romero, 1960, p. 1632; Ramos, 1986, p. 113

¹¹⁵ Romero, 1960, p. 1691

¹¹⁶ Amora, 1965, p. 85

¹¹⁷ Amora, 1965, p. 85

O espírito literário formado por mentalidades e sensibilidades de longa duração ultrapassa as escolas literárias e a cronologia habitual podendo vigorar até mesmo na vigência de estéticas que aparentemente se conflitavam com ele: trata-se de um conjunto de gostos e percepções de mundo mais duradouros que o próprio estilo. O Simbolismo no Brasil, por exemplo, não é considerado na história da literatura brasileira como um movimento integrado ao espírito realista, mesmo tendo se iniciado no século XIX, mantendo o gosto da observação e tendo “sofrido” as teorias biológicas e filosóficas da década de 70. É caracterizado unanimemente como uma reação ao objetivo, à clareza e à ânsia científica, utilizando por vezes tais aspectos, ainda que transfigurados pela visão de mundo espiritualista e descrente da ciência. No entanto, pode-se remeter a um misticismo sem deixar de transparecer a inquietação ou o conhecimento sobre as transformações químicas da matéria, por exemplo. A crítica sobre a poesia simbolista não a vê como um lugar de ideias, optando pela análise da natureza sugestiva do símbolo, das imagens utilizando-se de percepções como “aveludada, elegância, saboroso”¹¹⁸, que remetam à sensações e não a um conceito.

A cronologia historiográfica mostra então mais uma dificuldade para que se possa apreender ideias na poesia. Há certa variação entre os críticos quanto ao período em que vigoraram escolas que contivessem caracteres realistas ou, ao menos, que se opusessem ao Romantismo. Parte da crítica exclui a Poesia Científica que surge por volta de 1868 e 70, verificando que fossem ainda eloquentes como nos românticos; Picchio considera que permanece um “romantismo no parnaso”¹¹⁹, com poetas que idealizam, mas já introduzem o labor da forma.

Concorda-se aqui com Coutinho, para quem 1870¹²⁰ é um marco de transformações intelectuais e culturais profundas que afetaram diretamente as últimas décadas. A produção poética realizada a partir desta data, independentemente da filiação estética, pode conter as representações “realistas” da morte buscadas neste trabalho. A crítica postula ainda que o período realista expiraria com o término das últimas escolas orientadas pelo materialismo e com o advento do simbolismo por volta de 1890 e 1900. Entretanto, alguns críticos verificam a presença de neoparnasianos nas duas primeiras décadas do século XX, porque, segundo Picchio, houve no Brasil uma “ânsia de dignidade formal” diante do “tumulto irracionalista”¹²¹.

¹¹⁸ Picchio, 1997, p. 352

¹¹⁹ Picchio, 1997, p. 304

¹²⁰ Coutinho, 1986, p. 6

¹²¹ Picchio, 1997, p. 307

Acredita-se aqui que o período realista tal como foi concebido no século XIX só perde o vigor com o surgimento de novos movimentos literários; no Brasil, pode-se dizer que o término do período realista ocorre por ocasião do aparecimento de uma estética modernista que pretende romper com alguns dos antigos cânones estéticos e ideológicos oitocentistas. Estabelece-se aqui a data de 1920, quando já se preparavam as mudanças da Semana de 22; reconhece-se, porém, que algumas das representações literárias advindas da visão de mundo realista estendem-se ainda por pelo menos mais uma década ainda que dispersamente e tendo perdido o frescor da tendência. Poemas publicados além de 1920 comprovam a tendência duradoura como, por exemplo, na obra do poeta Da Costa e Silva, *Verônica* (1927) onde há o poema “Memento Homo” cujo estilo é o da concisão, a visão é objetiva sobre a morte, persistindo ainda o tema da miséria do homem orgânico destinado a ser pó.

Bosi analisa que a Grande Guerra foi o início de uma mudança significativa nas mentalidades sociais, pois “antes do grande conflito é sabido que vivíamos (e não só nós) ainda no século XIX, moralmente tranqüilos e assentados em convicções sociais e morais [...]”¹²². Pretende-se então fazer um movimento diferente da historiografia literária: desconsiderar os estilos e tentar reunir o tom realista presente nas representações da morte na poesia brasileira no período que vigora a partir de 1870 e se exaure em 1920. Recolheu-se um *corpus* de poemas temáticos da morte composto por cerca de 500 poemas e 90 poetas; porém a permanência do estilo romântico em vários dos poemas poderia confundir a caracterização aqui almejada, o que levou a uma redução para 377 poemas e 85 poetas. Os poetas selecionados foram: 1) Francisca Júlia; 2) Medeiros e Albuquerque; 3) Hermínio Duque Estrada Costa; 4) Euclides Bandeira; 5) Raimundo Correia; 6) Alberto de Oliveira; 7) João Ribeiro; 8) Alphonsus de Guimaraens; 9) Luiz Guimarães; 10) Luiz Delfino; 11) Magalhães de Azeredo; 12) Wenceslau de Queiroz; 13) Nestor Vitor; 14) Manuel Bandeira; 15) Augusto de Lima; 16) Lúcio de Mendonça; 17) Fontoura Xavier; 18) Pethion de Villar; 19) Hermes-Fontes; 20) Cruz e Sousa; 21) Dario Vellozo; 22) J. Pereira da Silva; 23) Augusto dos Anjos; 24) Affonso Celso; 25) Carlos D. Fernandes; 26) Silveira Neto; 27) Deraldo dos Passos Nevile; 28) Affonso Schmidt; 29) Edgard Mata; 30) Cícero França; 31) Honório Armond; 32) Jonas da Silva; 33) Ribeiro Couto; 34) Emílio de Menezes; 35) Da Costa e Silva; 36) Machado de Assis; 37) Gilka Machado; 38) Adolfo Werneck; 39) Júlio César da Silva; 40) Guimarães Passos; 41) Olavo Bilac; 42) Belmiro Braga; 43) Zeferino Brazil; 44) Domingos

¹²² Bosi, 1967, p. 14

do Nascimento; 45) Lívio Barreto; 46) Auta de Souza; 47) Murilo Araújo; 48) Alberto Ramos; 49) Mário Pederneiras; 50) Arthur Azevedo; 51) Filinto de Almeida; 52) Luiz Murat; 53) Alceu Wamosy; 54) Emílio Kemp; 55) Domingues de Almeida; 56) Figueiredo Pimentel; 57) Azevedo Cruz; 58) Guilherme de Almeida; 59) Clemente Ritz; 60) Henrique Castriciano; 61) Emiliano Pernetá; 62) Mansueto Bernardi; 63) Astério de Campos; 64) Cunha Mendes; 65) Vítor Silva; 66) Marcelo Gama; 67) Xavier de Carvalho; 68) Araújo Figueiredo; 69) Teófilo Dias; 70) Raimundo de Souza Brito; 71) Thiago Peixoto; 72) Vicente de Carvalho; 73) Flexa Ribeiro; 74) Durval de Moraes; 75) B. Lopes; 76) Leite Junior; 77) J. M. de Goulart de Andrade; 78) Francisco Mangabeira; 79) Mamede de Oliveira; 80) Felipe D'Oliveira; 81) Joaquim do Prado Sampaio; 82) Júlia Cortines; 83) Corrêa de Araujo; 84) Afonso Lopes de Almeida; 85) Artur Gonçalves de Sales. Por uma questão de espaço e visando não interromper a continuidade das ideias, optou-se por não enumerar no corpo do trabalho todos os poemas que se encontram listados no índice final.

A leitura dos poemas apontou seis representações recorrentes da morte e que apresentavam um tom diferente, com características das novas percepções de mundo oriundas da mentalidade cientificista. As seis representações se estruturam, de forma geral, sobre um novo anseio de observação e objetividade, visando a “desmistificação” de certos aspectos da morte:

- Objetividade na composição em que a narração e descrição do fato natural da morte é expressa por um ponto de vista que se deseja simples e conciso;
- Entendimento da morte como fim da plenitude humana da vida que deve ser aproveitada não havendo continuação para além dela;
- A morte como parte de um ciclo da natureza que gera os seres vivos destinados desde o nascimento a morrer segundo um fato fisiológico;
- A ideia filosófica da morte a examinar a condição humana da mortalidade, na qual se questiona o sentido do ciclo humano já que o fim é sempre o mesmo para todos;
- O declínio das antigas orientações cristãs pondo em dúvida a existência de Deus, de uma vida além-morte, da destinação da alma, criticando os antigos discursos de consolo perante a morte;
- A compreensão do corpo como organismo falível, portador de uma decrepitude gradual e suscetível à doença e à morte, o que gera uma

inquietação com a dissolução da matéria, o estado cadavérico, símbolos da finitude do homem.

Pretende-se a seguir analisar estas representações de tom realista sobre a morte.

POÉTICA DA OBJETIVIDADE

A definição de objetividade na poesia oitocentista sempre parte, na história da literatura brasileira, da comparação com o pensamento subjetivista romântico no qual se imprimia a voz da alma do poeta animado pelo gênio; tratava-se de um discurso marcado pela figura do autor, pelo excesso sentimental e pela idealização. A personalidade poética estava em primeiro plano, deixando sobressair a experiência vivida ou sentida do poeta, ou seja, o artista projetava nas obras sua percepção de mundo única. Na estética que se inaugurava, o bom senso tenta distinguir o gênio do exagero, o espírito da ênfase¹²³; era preciso domar os excessos sentimentais da própria desventura e dominar a emoção do contemplador que se desvia do objeto contemplado para se regozijar no próprio sentimento. O novo cânone de versificação que despontava lentamente abominava a espontaneidade sentimental que se traduzia na expressão “voluntária do coração”, que seria, por consequência, pouco elaborada. Como seria então não ser subjetivo e pessoal em um poema? Cabe aqui relatar mais uma dificuldade na análise dos poemas: por vezes é difícil localizar o “eu” poético distanciado justamente porque remanesciam resquícios de um “eu” egótico que, mesmo mostrando uma visão objetiva das coisas, usa palavras emotivas. Nos seguintes versos a extrema materialidade da ação se contrapõe à doçura e à luz, impressões do poeta que descreve sem se interpor:

“Ouvem? Não ouvem?... Bom: o último prego!...
Feito é o caixão; deitaram-na: – inclinou-se:
Eis tudo extinto: e o seu olhar tão doce,
Luz... quer luz, pede luz, imóvel, cego... [371]

Pode-se pensar num distanciamento do “eu” poético desejoso de descrever e apenas evocar o sentimento na descrição concisa que faz de um fato ou cena; ele não apela para a comoção como o romântico, mas a evoca pela própria composição concisa dos elementos. Bosi analisa que há uma “poética da impessoalidade” na qual se tem a “mimese do

¹²³ Carvalho, 1964, p. 275

real” sem a interferência dos afetos¹²⁴. Significa que o poeta descreve uma cena sem mencionar seus sentimentos quanto a ela, ao contrário dos românticos que ao descreverem a personalidade de um morto – como ele era amigo, bondoso, caloroso – interrompem a descrição para confessar seu grande lamento, sua imensa perda, o incontido pranto e o arraso emocional em que se encontra. Na descrição do cortejo fúnebre, o poeta prefere a evocação do sentimento soturno e do ambiente funéreo:

Pesa o silêncio sôbre a terra. Por extenso
Caminho, passo a passo, o cortejo funéreo
Se arrasta em direção ao negro cemitério...
À frente, um vulto agita a caçoula do incenso.

E o cortejo caminha. Os cantos do saltério
Ouvem-se. O morto vai numa rêde suspenso;
Uma mulher enxuga as lágrimas ao lenço;
Chora no ar o rumor de um misticismo aéreo.

Uma ave canta; o vento acorda. A ampla mortalha...
[230]

Como num quadro em que se observasse cada um dos elementos descritos, a emoção é transferida para o contemplador, não aparentando ser a emoção pessoal do poeta. Até o choro é uma descrição e quem chora é uma anônima; o morto é apenas citado como um corpo carregado; por se tratar de descrição os verbos se sobressaem, concisos e impessoais (“ouvem-se”; “chora no ar”). O foco parece estar na caminhada sôfrega realizada em meio ao “silêncio que pesa” e não no morto, sujeito que desencadeou a ação do cortejo. Nota-se uma “isenção de ânimo”¹²⁵: não são expostos os lamentos que perturbariam a objetividade desejada. Mesmo que se coloque a participação humana no poema, com referências à afetividade ou amizade dos que acompanham o cortejo e mesmo com a inserção de diálogos, vezes, a descrição é ainda concisa e tudo tem caráter impessoal:

Vai- caminho do olvido – a turba luctuosa...
Sopra o vento do outomno. As tochas vacillando
Pendidas para o chão, – consomem-se chorando
Como a ausente viuva, a martyr dolorosa.

No velludo do esquife a chamma nebulosa
Roça, brilha e se esvai, e o coche caminhando
Transporta ao cemiterio o espolio miserando
D’aquele que viveu, e que afinal repousa.

¹²⁴ Bosi, 2006, p. 172

¹²⁵ Pacheco, 1971, p 73

Os amigos fieis, em tom grave e pausado,
 Relembrando do morto as acções, o passado,
 Dizem alçando a voz: – “Foi um homem de bem...
 [243]

A cena do cortejo se repete aqui, mas, por se tratar de um “enterro civil” como informa o título do poema, as descrições migram do ambiente e da natureza para o caixão do morto e seus acessórios: os círios, o coche e o rico tecido do forro. Há aqui uma viúva e não uma mulher anônima; há amigos fiéis e discursos, mas tudo descrito concisamente – num poema romântico, o discurso sobre o morto é importantíssimo e ocupa grande parte do poema e as figuras femininas se descabelam. O morto ganha algum relevo pela opulência e companhia, mas é ainda um corpo objetivo: não é mais uma personalidade, mas um “espólio miserando” que segue à cova. O sentimento é novamente apenas descrito: a mulher se consome, os amigos estão graves; o poeta observa tudo de longe sem interferir; aquilo que Veríssimo analisa como uma “diminuição da personalidade do autor”¹²⁶.

Pode-se afirmar que existia uma estética da descrição, presente em vários poemas sobre o saimento do morto a caminho do cemitério ou dando-se a enterrar; nestes poemas faz-se a composição minuciosa de uma cena. O gosto pela observação dessas cenas – devido às novas relações espaciais (cemiteriais) e às novas inquietudes sobre o corpo morto¹²⁷ – se manifesta, em termos de expressão, pelo recorte da observação mais ou menos impessoal e da objetividade descritiva. O uso do verbo “levar” ou “ir” é recorrente porque no saimento a descrição se interessa pela imagem do corpo no caixão; inúmeros são os exemplos desta forma: “Ai! Levam-na a enterrar sobre um caixão de pinho” [80]; “Levaram-te sem dó, pelas sombras da vala” [320]; “Levaram-na. Eu fiquei e ouvia a cada instante” [351]; “Levaram-te: um caixão com tachas de ouro” [231]; “Vai morta, vai no seu caixão de pinho” [135]; “Tu depois partiste no coche funéreo” [304]; “Feito é o caixão; deitaram-na...” [371]; “Vaes para a morte. Vê-se na magoada/ Pallidez desse olhar de astro cadente” [119]; entre outros. Há certa aproximação nestes poemas entre o “eu” poético e o objeto que pretende descrever: a morta que lhe é peculiar e inspira emotividade, entretanto contida pela perturbação com a inércia do corpo no caixão:

¹²⁶ Veríssimo, 1963, p. 258

¹²⁷ De modo a não interromper a fundamentação do olhar objetivo sobre a morte, estas percepções históricas serão desdobradas no quarto capítulo.

Dormes! que pedra esmagadora em cima
Te puseram, que em vão no eterno sono
A minha voz te anima?!

Levaram-te: um caixão com tachas de ouro,
Um carro de ouro e luto... horror infindo!
E no caixão deitado um vulto louro,
Postas as mãos, dormindo. [231]

O poema intitulado “Noturno” descreve o lúgubre da noite inspirado por uma ventania semelhante a vozes humanas, o que invoca uma imagem espectral da morta amada. Mas aqui o poeta não devaneia como Álvares de Azevedo sobre seus próprios sentimentos de abandono e presságio; ele se preocupa com o cenário e com a lembrança horrenda do saimento. Os temas da noite funérea, do saimento, do morto no caixão e do cortejo podem ser considerados naquilo que Veríssimo denomina de “temas objetivos”¹²⁸. Entende-se aqui haver uma preferência por temas ideais à descrição, que remetam à ideia de concretude e não de devaneio (temas de transcendência como o sentimento e o sonho). Pacheco, em exame do tom objetivo na composição de determinado poema de Luís Guimarães, analisa que há uma “captação objetiva da beleza”¹²⁹, ou seja, a composição não emociona pela subjetividade, mas pela objetividade: o espírito realista se compraz na descrição. O seguinte poema é objetivo quanto ao tema desde o título, “Cadáver de Virgem”, e compõe a imagem da morta:

Estava no caixão como num leito,
Pallidamente fria e adormecida;
As mãos cruzadas sobre o casto peito,
E em cada olhar sem luz um sol sem vida.

Pés atados com fita em nó perfeito
De roupas alvas de setim vestida,
O torso duro, rígido, direito,
A face calma, languida, abatida... [77]

O observador faz um “registro mais atento das sensações e das impressões, deslocando assim a tônica dos *sentimentos vagos* para a *visão do real*”¹³⁰; no poema ele vai delineando a aparência da moça com tal rigor descritivo que impressiona pela inércia cadavérica (a falta de vida no corpo); neste sentido difere bastante da “Virgem Morta” de Azevedo na qual a descrição da aparência se mescla às profundas emoções pessoais do poeta.

¹²⁸ Sobre a tendência da poesia escrita nos decênios de 70 e 80. Veríssimo, 1963, p. 265

¹²⁹ Pacheco, 1971, p. 25

¹³⁰ Bosi, 2006, p. 221

A palavra cadáver remete à imagem física mais do que à personalidade do morto. Além do cadáver e do saimento, outro retrato da morte em voga era o da agonia: descrevia-se o sofrimento anterior à morte, a morte que estava em curso no organismo. Nos seguintes poemas, o observador descreve a vida se extinguindo mediante a doença:

Vaes para a morte. Vê-se na magoada
Pallidez desse olhar de astro cadente...
Vê-se na própria lentidão de doente
Que tens de uma passada a outra passada...

Vaes para a morte... vendo-te fanada ... [119]

Enferma, quasi exanime!... Traidora
A febre lentamente a vae minando,
E a vida ao seu ardor se lhe evapora
Em leves ondas de perfume brando. [188]

A vida que resta naqueles corpos já foi tocada pela morte haja vista os sintomas que arrastam. Não é mais a descrição do moribundo no leito ocupado com a despedida e a salvação de sua alma; é um olhar sobre a fase anterior à morte, na qual o doente ainda participa da vida. A agonia súbita, a fatalidade que acomete o indivíduo saudável também é inquietante na época, como no caso dos combatentes de guerra ou das vítimas. No Brasil várias lutas regionais se desenrolavam; uma das mais famosas foi a de Canudos, com a perda de muitos homens. Francisco Mangabeira, médico e poeta, acompanhou uma expedição¹³¹ e produziu versos que descreviam os horrores da guerra. Medeiros e Albuquerque narra com minúcias a agonia de um menino baleado:

Era um menino. Tinha uns dez annos – si tanto,
um corpo sem vigor, um aspecto mesquinho;
mas ninguem pôde crer que pavoroso espanto
lhe havia decomposto o livido rostinho!

Fôra na testa a bala. Havia ahi, sahindo,
uma hernia de sangue e cerebro amassados;
dous medicos em torno olhavam-n’o, sentindo,
que o desfecho fatal tinha instantes contados. [182]

É relevante a objetividade do relato que inclusive tangencia termos médicos, aproximando-se de um “objetivismo científico”¹³²; entretanto o poeta revela sua face indignada e se emociona no desenrolar do poema com certa contenção. A epígrafe do poema é

¹³¹ Bosi, 2006, p. 286

¹³² Carvalho, 1964, p. 274

um trecho da notícia publicada sobre o ferimento do menino, os esforços médicos para salvá-lo e o falecimento. A opção por uma notícia de jornal como epígrafe confirma a estética da objetividade: o poeta insere o fragmento de um gênero da concisão e do factual; a notícia objetiva o fato da morte permitindo ao poeta recompor a cena e agonia do menino e o absurdo do fato. Em outros versos, a agonia é retratada pela minúcia descritiva da paisagem enganadora: ao longe a luz natural do dia parecia refletir um belo fenômeno; de perto, repercutia a decadência imposta pela morte:

Eu caminhava... Enchia o campo olente aragem;
 Como uma rosa enorme, ha pouco, o sol nascera;
 E num vasto rumor de aurifera poeira
 Erguia-se outro sol do fundo da paisagem.
 [...]
 De longe, aureolar de um santo parecia!
 Quando perto cheguei, a ultima agonia
 Vi de um cão; pobre gallo esgravatava o cisco

Por entre vidros, terra, e algumas pedras toscas;
 Fervilhava por cima um turbilhão de moscas...
 E era nisso que a luz puzera o augusto disco!...[194]

Veríssimo observa que na poesia “moderna” há uma “representação mais fiel do observado, reduzindo ao mínimo a idealização romanesca”¹³³. É a representação do fato da morte, a morte como um fato em meio ao cotidiano. Coutinho afirma que na época realista passou a haver um culto ao fato¹³⁴, já que a observação dos fatos refletia uma mentalidade em conformidade com o pensamento científico ou de busca da verdade. O “fato”, nos poemas da morte, pressupõe a narração de um episódio que levou à morte ou do próprio episódio (ocasião da morte). O seguinte poema descreve o episódio de morte súbita:

Febril, nervosa, exausta, ella cosia
 Ferindo os dedos no trabalho insano;
 Tinha só um desejo: era um piano:
 Por isso a pobre nem sequer dormia.
 [...]
 Quando afinal a escura agua furtada
 Veio adornar o mimo cubiçado,
 Como a rosa n’um tumulto plantada,

Com o seio ardente, o rosto desmaiado,
 Ella pousou-lhe a mão enregelhada
 E morreu a sorrir sobre o teclado. [255]

¹³³ Veríssimo, 1963, p. 258

¹³⁴ Coutinho, 1986, p. 8

Finalmente obtido o piano a moça morre sobre ele; o piano que era seu projeto de vida tornou-se afinal o motivo de sua morte; ele foi “conquistado” com exaustão física laboral que a deixou doente. Ela simplesmente morreu no cenário de sua vida. A morte ali se insere no cenário da vida, no cotidiano fazendo parte do quadro descrito: é um episódio, a ser contado. Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, na obra *História da Literatura Portuguesa*, a propósito do poeta português Tomás Ribeiro, cujas publicações são da segunda metade do século XIX, analisam que em seus versos, um dos elementos eminentemente realistas consiste no “ar prosaico”¹³⁵ entendido aqui como o tom narrativo simples e direto. O crítico exemplifica com o seguinte verso: “E morreu dependurado num pinheiro”¹³⁶. Semelhante ao caso da morta do piano, o caso do morto do pinheiro ilustra a objetividade do fim: a morte é apresentada como um caso, ou antes ainda, o desfecho árido de um caso contado. Em outro poema o morto figura disperso na descrição das cenas de seu cotidiano: as duas primeiras estrofes descrevem a animação de um circo com sua multidão ansiosa pelo espetáculo, a aparência da mais viva alegria traduzida no colorido dos tecidos; até então, o “eu” poético observa que somente “a côr vermelha não se via”. Ele segue descrevendo a entrada do acrobata e seu número:

Em aplausos a turba se desata,
Surge em pleno espetáculo o acrobata,
Pula, e na corda bamba se ajoelha;

Arqueia o corpo; a corda estala e ringe;
Êle cai, parte o crânio, e o solo tinge
A côr que se não via, a côr vermelha. [219]

O poema, intitulado “No Circo”, retratando uma cena cotidiana do circo onde é também cotidiana a alegria e a ansiedade pelo perigo, narra a eminência da morte do acrobata como parte do espetáculo do circo, um espetáculo que pressupõe um risco existente no dia-a-dia. O “espetáculo da vida” também pressupõe a morte como número final. A eminência da morte se mistura aos elementos presentes: a agitação, o ruído e as cores; ele “completa” o espetáculo de cores pelo fato de seu acidente.

Morrer dentro do cotidiano particular, misturando-se a ele, pode revelar também a indiferença quanto a um morto desvalorizado em vida, para quem a morte se faz apenas episódica, irrelevante. O operário morto, colocado nu dentro do caixão, impressiona o poeta:

¹³⁵ Saraiva e Lopes, s.d., p. 823

¹³⁶ Saraiva e Lopes, s.d., p. 823

Quem quer que fosses tu, morto que passas,
 [...]
 Nada eu sei de ti. Morreste: eis tudo.
 Sómente numa cousa não me illudo:
 Não houve alguém tão pobre como tu...

Mas ninguém, como tu, que foste pobre,
 Foi mais honesto, consciencioso e nobre;
 Pois saes do mundo como vieste: nú! [68]

Nada se sabe sobre a vida do homem que morreu reduzido a um cadáver desnudo: ele morreu, “eis tudo”, eis o fato da vida. O poeta ilustra sua indignidade comparando a nudez do nascimento à da morte. Percebe-se aqui um “sentimento menos idealista das eternas questões morais”¹³⁷ no caso, mais objetividade na exposição de um comportamento da sociedade que tolera o descaso com alguns mortos. Para Ramos, na estética realista vigora a tendência de contar uma história, ou descrever uma cena com a intenção de que o leitor reconheça a moral dela¹³⁸. A visão objetiva sobre a morte, ou antes, o anseio da época cientificista por descomplicá-la reconhece que os organismos estão sujeitos a perecer, terem seus planos precocemente interrompidos e que a morte, não sendo tão insólita quanto era para os românticos, é rapidamente contornada diante do movimento cotidiano. No poema “As Pallidas” [61] é descrita a fragilidade física das filhas que costumavam ser vistas na janela; um dia adoentadas, são enviadas às serras para tratamento e não retornam mais. A casa que ocupavam anuncia o aluguel, podendo-se notar uma sequência muito simples dos fatos: fragilidade física, doença, afastamento de recuperação, sentença da tísica, morte, retomada da vida cotidiana. Noutro poema [266], lembrando o sofrimento físico de uma recém-morta, o eu poético afirma que no dia anterior ela ainda ria; os fatos se resumem à morta velada, seguida da descrição da moribunda, recordação de como ela era, espanto pelo rápido abatimento daquela que num instante ria e noutro já estava morta. Num poema [242] que retrata o enterro de um menino, descrevem-se detalhes do caixão e do saimento levado por meninas amedrontadas por acharem que a próxima vítima da fatalidade poderá ser uma delas, já que a morte não poupa nem a infância. Outra [54] moribunda é aconselhada a partir rapidamente em busca de tratamento:

Foi para melhores climas,
 Que o médico em voz austera:
 – “É já levá-la, dissera,
 Para as montanhas de Minas”

¹³⁷ Carvalho, 1964, p. 319

¹³⁸ Ramos, 1959, p. 15

O desavisado noivo parte em busca da noiva moribunda e “interrogando” as palmeiras da montanha, testemunhas do drama, é informado que ela “realmente” foi para “melhores climas”:

E as palmeiras no alto erguidas
Respondem-lhe, balouçando,
E o azul do céu apontando:
– “Foi para melhores climas!”

E novamente a sequência dos fatos é: doença, partida para melhores climas medicinais, partida do noivo, encontro da enferma com os melhores climas – a morte. Percebe-se então que o tom narrativo-descritivo interessa-se por reunir e mostrar os eventos que culminarão no término da vida: é a intenção de recortar o fato, compor os acontecimentos que deságuam na fatalidade inserindo a noção de trivialidade.

A visão objetiva da morte também pode ser encontrada nas representações literárias que o poeta concebe sobre sua própria morte no futuro; neste caso o poeta despoja-se de todas as imagens que enobreciam a morte romântica e a tornavam um momento especial:

Não tenho a presunção de algum velho poeta,
Que diz: “Quando eu morrer...” como se anunciasse
Um vasto cataclysmo, e ao dizel-o se inquieta
De que tão grande mal o universo ameace.

Quando eu morrer, se o sol resplandecer na altura,
Não velará seu rosto um momento sequer,
E a chuva, d’entre os véus de nuvem torva e escura,
Não cessará também, se chovendo estiver.

Nem flores, que eu reguei, murcharão na deveza
Nem aves, que eu nutri, se calarão na mata.... [295]

Há uma inversão do discurso romântico cuja idealização da morte requeria a assistência dos elementos da natureza junto ao corpo morto do poeta. O romântico sempre a anunciava com eloquência repleta de pontos de exclamação, assemelhando-a a um “cataclismo” – uma perda irrestituível para todos. O poema ironiza a ultra-valorização daquela perda que supostamente “alteraria” até a ordem do universo. Para o “realista” do poema nada no movimento natural da vida cessará e nenhum ser vivo deverá lhe restituir a atenção devotada em versos contempladores da natureza. Sua morte será descomplicada; ele a vislumbra de forma bem mais objetiva. A objetivação da morte traz à tona comportamentos ou práticas diferentes das românticas, que eram bastante ritualizadas, relacionadas a uma explicação espiritual e religiosa e principalmente faziam parte de uma socialização que vinha

se afrouxando lentamente. Coutinho analisa que a tendência realista se interessa pelo “retrato da vida contemporânea”, onde o “conflito do homem com seu ambiente com circunstâncias é assunto para o realista”¹³⁹. O espaço urbano em desenvolvimento era visto com desconfiança em seus aspectos sombrios: conhecido pelo caráter individualista; por ser o cenário dos vícios modernos; por formar ambientes insalubres onde pairavam miasmas, doenças e contágio; não era por fim o lugar mais representativo das tradições e antigos valores morais. Pode-se observar representações específicas deste espaço e suas tensões no tema da morte. O cenário do suicídio de Gerard de Nerval num beco da cidade ilustra algumas destas percepções urbanas:

Num beco da cidade, onde o vício transborda
 Como de vasa imunda o lixo da sentina,
 Foi que ele amanheceu, pendente de uma corda,
 Suicida, enlaçado ao lampião numa esquina.

Ninguém se apercebeu do morto macilento
 No centro de Paris, esse mundo tamanho,
 E o cadáver passou toda a noite ao relento
 Oscilando ao lampião como um pêndulo estranho. [41]

Há uma longa descrição da aparência do morto – as impressões poéticas e espectrais de sua figura – e a descrição aqui é o resultado da observação e do olhar objetivo, afastando-se da representação romântica¹⁴⁰ do suicídio, preocupada com a ausência da crença cristã e da esperança. É a morte-fato, desassistida até mesmo num grande centro urbano como Paris. O beco é o retrato da indiferença e da sujeira, ou ainda, da exclusão, tanto que o cadáver passou despercebido.

Em outro poema, o moribundo repara nos preparativos sociais de sua família para uma festa que se desenrolará apesar de sua condição; o próprio título do poema ilustra a descrição justaposta entre “Agonia e Festa” [25]; na sequência deste poema intitulado “Fantasma Irônico” [276] o moribundo, já desencarnado, observa que o pranto em seu favor foi rapidamente trocado pela alegria da festa. Os costumes modernos transgridem os antigos prazos de luto. Picchio verifica que na poesia pós-romântica os temas e sentimentos são “descritos na sua objetividade e ao mesmo tempo como resultados da provocação ou, melhor, do contacto com os ‘objetos’ do viver quotidiano”¹⁴¹. O morto de um poema [112] ironiza o discurso tradicional dito na visita ao túmulo; ao “descanse em paz”, “suba à mansão celeste”,

¹³⁹ Coutinho, 1986, p. 10

¹⁴⁰ Por exemplo, em “Suicídio: ‘Canção de Béranger sobre a morte dos jovens Escousse e Augusto Lebras, em fevereiro de 1832’”, de Junqueira Freire.

¹⁴¹ Picchio, 1997, p. 308

“sempre nos lembraremos”, ele contrapõe sua solidão, abandono em cova pequena e escura e a certeza de que só sua herança importou aos vivos. É a percepção des-idealizada da morte; um ponto de vista assumidamente interessado em descrever suas circunstâncias práticas e factuais.

O último aspecto da poética da objetividade, observado nos poemas e que permeia todas as representações até aqui comentadas, é a concisão estética, ou a “firme economia do poema”¹⁴², adequada à visão objetiva de mundo. Alfredo Bosi, na obra *O Pré-Modernismo*, elenca um interessante trecho de discurso de Raul de Leoni¹⁴³, no qual o poeta estabelece uma interessante relação entre as transformações sociais e a expressão da época:

A ciência moderna, provocando uma espantosa aceleração de todos os ritmos da vida exterior, criou, logicamente, para o homem uma necessidade de síntese extrema de todos os movimentos e operações do seu mundo psíquico. Obrigado a viver mais depressa, ele teve de sentir, de pensar e de agir mais depressa, e, em consequência, de dar uma expressão mais rápida ao que sente, ao que pensa, ao que faz, ao que vive. Sua arte, para ser uma coisa viva, deverá ser, portanto extremamente sintética, intensa, dinâmica, livre [...]

Tratava-se, portanto, de uma transformação no espírito do homem e do reflexo desta transformação em sua estética, que preza uma “linguagem mais próxima da realidade, da simplicidade, da naturalidade”¹⁴⁴. A observação de um cortejo que leva o “Caixãozinho Branco” de um menino compõe o retrato:

Pela encosta da colina, subindo devagar,
Vai o cortejo de meninas risonhas
Atrás do caixãozinho branco a balançar.
As mais velhas vão carregando o caixãozinho.
São quase mães. Já podiam ser mães.
Mas vestem de branco... Levando o caixãozinho
Parece que estão aprendendo a acalantar.

A vila ficou lá, distante, melancólica.
Foi um afilhadinho do senhor vigário que morreu.
Tinha apenas três meses. Uma pobre criança
Que a piedade do senhor vigário recolheu.
E o cortejo vai subindo, devagar, a colina.
Na vila melancólica o sino diz adeus. [79]

¹⁴² Ramos, 1986, p. 129

¹⁴³ Bosi, 1967, p. 37

¹⁴⁴ Coutinho, 1986, p. 11

É a evocação da melancolia, como queria Raul de Leoni (a síntese), que abre margem à sugestão e não à afirmação extensiva da melancolia, como faziam os românticos. A lentidão, o retrato da infância que leva o cadáver da infância, de crianças que ainda poderão ser mães e de uma criança que não poderá ser mais nada.

A CAMINHO DA MORTE, UMA ÚLTIMA SENTENÇA

O intuito de se desenvolver notas filosóficas na poesia de período pós-romântico brasileira começa com a corrente literária da Poesia Científica, a qual se confunde muitas vezes com a própria escola literária e crítica de Romero. O postulado destas escolas era sintetizar algumas das importantes ideias científico-filosóficas da época na poesia, mas sem que esse conhecimento científico ou filosófico tornasse opacos a imaginação e o sentimento que caracterizariam o gênero poético. O grupo de Martins Jr – este, poeta e teórico da poesia científica – prezava a inspiração científica, pois o “mundo da experiência” também teria “cores e sentimentos”¹⁴⁵. Entretanto, ciente da oposição geral em relação à aliança entre ciência e poesia, Martins Jr. afirmava que além da “especulação científica” havia outro instrumento inspirador: “a grande alavanca filosófica da síntese”¹⁴⁶. Ivan Lins, na obra *História do Positivismo no Brasil*, em análise daquela teoria expressa em *A Poesia Científica*, observa que a obra deveria “refletir o meio cósmico e social em que surge”¹⁴⁷. Tais premissas, de Romero e Martins Jr., de fato se desenvolveram na poesia, mas nos poucos poemas deles que se pôde encontrar¹⁴⁸ para a presente pesquisa, a morte não foi tematizada nos desejáveis moldes “filosóficos”. No entanto, o espírito de busca pela verdade, em parte por eles inaugurado, de fato se instalou: uma verdade fora do âmbito místico e romantizado, uma verdade baseada na observação, na síntese das grandes teorias. Deve-se ter em mente que o conceito de filosofia em vigor era inspirado por Herbert Spencer, para quem a filosofia seria a “generalização dos resultados de todas as ciências”¹⁴⁹, como afirma Will Durant na obra *Filosofia de Herbert Spencer*.

Despontava uma grande fé nas ciências, fossem as de laboratório ou as humanísticas que tinham em conta noções de método, dedução, uso e progresso. Sodré, em

¹⁴⁵ Lins, 1967, p. 459

¹⁴⁶ Lins, 1967, p. 460

¹⁴⁷ Lins, 1967, p. 460

¹⁴⁸ As obras que ambos deixaram são bastante raras atualmente; apenas duas foram encontradas nos locais de pesquisa: *Cantos do Fim do Século* de Sílvio Romero, na qual havia apenas um poema sobre a morte, e *Tela Polychroma* de Martins Jr, com apenas três poemas temáticos, mas todos sem o espírito realista aqui buscado, herdeiros ainda da expressão grandiloquente e do discurso melancólico.

¹⁴⁹ Durant, s.d., p. 14

análise do quadro vertiginoso em que se desenvolvia a ciência, afirma que “a verdade seria desvendada pelo levantamento superficial e sistemático dos sinais exteriores da natureza e da sociedade”¹⁵⁰. Apenas sentir, imaginar e depositar fé no oculto não conduziria ao conhecimento real das coisas; era preciso recolher evidências, sistematizá-las, reconhecer as leis organizadoras da natureza e atribuir-lhes um caráter objetivo. A representação de tendência realista da morte ilustra esta estrutura de pensamento: do foro sentimental e metafísico ela migra para o âmbito laboratorial. Saint-Beuve citado por Nelson Werneck Sodré na obra *O Naturalismo no Brasil*, afirma: “Meu desejo é pintar a vida, e para esse fim devo pedir à ciência que me explique o que é a vida, para que eu fique conhecendo”¹⁵¹. A morte podia ser entendida através do conhecimento científico da vida; se a vida era uma função orgânica e não somente “um sopro divino” ou um “ânimo espiritual”, a morte seria uma falha nesta função ou seu encerramento. “A sociedade foi encarada, sob o influxo da biologia, como um organismo composto de células em funcionamento harmônico e obedecendo às leis biológicas de crescimento e morte”¹⁵².

Vistas as concepções do que fosse a tendência filosófica na poesia, ou seja, o que os poetas consideram como filosofia (os famosos “lampejos da verdade” romerianos, o olhar crítico sobre as coisas...), deve-se ter em mente que tais concepções se referiam àqueles grupos literários já citados que se desejavam filosóficos na produção poética. A filosofia do modo como eles concebem não foi almejada pelas correntes literárias posteriores ou concomitantes, embora se possa falar de vestígios ou influências. Perseguir estritamente aquele conceito de filosofia apresenta alguns problemas: a concepção não é bastante precisa, uma vez que dentro da linha cientificista surgem conceitos que se opõem, se criticam, se reconciliam, se mesclam... Outro obstáculo que se revela é falar de um tom realista presente neste fazer poético; Romero, por exemplo, não se filia à tendência por achar que sua expressão mais “crua” não se harmoniza com a expressão idealista por ele prezada. A grandiloquência e a imaginação que abusa de metáforas para idealizar as ideias científicas acabam por obscurecer a objetividade do poema, sendo difícil localizá-la. Deve-se mencionar também a escassez de exemplares das poucas obras representativas do anseio filosófico. Sendo poucos os poetas enumerados pelas histórias literárias e àqueles grupos filiados, não seria interessante para o trabalho examinar uma tendência “à parte” do tom realista aqui

¹⁵⁰ Sodré, 1992, p. 47

¹⁵¹ Sodré, 1992, p. 48-49

¹⁵² Coutinho, 1986, p. 7

pretendido (que, aliás, se mede por padrões comuns ao período 1870-1920 e não pelo padrão particular de um grupo).

Colocadas estas questões deve-se então definir o que aqui se entende por tendência filosófica na poesia de período realista. O ponto de partida foi ter encontrado uma recorrência de representações voltadas para a existência humana em meio à temática da morte. O interessante nestes poemas é a presença de indagações ou reflexões sobre algo que a ciência não pode responder com precisão que é o problema de existir e existir nestas condições orgânicas. É interessante ainda que tais indagações ou pensamentos existam para além da tendência estritamente materialista de influências haeckelianas, spencerianas. Sabe-se que tal preocupação (aquilo que a ciência não desvenda) esteve presente nos citados teóricos e nos poetas das linhas científicas, mas no caso destes últimos esteve presente sob uma forma pouco objetiva, com certo grau de exaltação da ciência. O que se encontrou na leitura dos poemas foi justamente uma expressão mais objetiva das inquietudes insolúveis ao homem.

Quais são as marcas desta objetividade? De forma geral são: a presença do “verso sentencioso”¹⁵³ – um verso que recorra à generalização de uma ideia assemelhando-se a uma sentença que leva o leitor a pensar; o apelo ao coletivo, ou seja, ideias que não se refiram apenas à dúvida ou reflexão do próprio poeta, mas à de todos os homens, mesmo que o poeta use sua individualidade para ilustrar uma ideia; a percepção de sistemas ou ideias generalizadas, (como funciona o esquema psicológico e biológico de viver e morrer?) e nisto há certa aproximação dos interesses da escola científica; indagações ou uma tendência meditativa concernentes à existência humana: a origem e o destino do homem; o ciclo de vida e morte; as concepções do que sejam vida e morte; a inquietação de procurar um sentido na interrupção da vida; a condição humana de morrer e apodrecer; a angústia pelo aniquilamento do projeto humano.

O conceito de reflexão aqui pretendido ainda leva em conta poemas que contenham aquilo que Ramos analisa como uma “atitude filosófica em face da vida”¹⁵⁴, entendida como a expressão de um ponto de vista advindo do raciocínio sobre as questões de vida e morte. Ele exemplifica com Olavo Bilac e sua atitude de aceitação pacífica da ideia da morte, mas é possível aqui considerar outras posturas previamente raciocinadas, por exemplo, a estóica ou resignada e também a de revolta ou niilismo.

O homem entendendo-se como um ser biológico questiona o que anima o corpo vivo, o que o faz pensar e sentir, no que consiste a personalidade e para onde vai a

¹⁵³ Candido e Castello, 1979, p. 103

¹⁵⁴ Ramos, 1986, p. 129

essência vital depois da morte. Em um poema que representa a morte como um “sono derradeiro”, onde haveria o desligamento completo das faculdades humanas e conseqüentemente o esquecimento sobre a miséria humana, o poeta, entretanto, se sobressalta temeroso de uma sobrevida sem a paz do “sono eterno”:

Pouco importa o lugar, o leito pouco importa
 Seja de pedra ou paina,
 Rota enxerga de palha ou toro de veludo,
 Onde inerte afinal e esquecida de tudo,
 Acabada esta faina,
 Pousa a cabeça morta.
 Tu ao que atrás a vida
 Deixando, a estremecer de um vão receio,
 Transpõe o umbral escuro
 do Mistério, piedoso acolhes [...]
 Ó Sono Derradeiro!
 [...]
 Mas se ao corpo que levas
 Do rumor da batalha deste mundo,
 Ao sossego profundo
 De tuas trevas,
 Falta, como cristal de onde fugiu a essência,
 O que nele ou maldizia e chorava
 Ou abençoava e sorria,
 E era vontade, ação, força, ideia, consciência [238]

Preocupado com o desligamento da matéria o qual ele não sabe ao certo como se dá, o poeta afirma não ter importância o lugar onde se morre, posto que tudo se transformará em inércia. Abandonando o valor romântico da morte no leito – lugar da remissão dos pecados, de despedidas sentimentais, do encaminhamento da alma a ser salva, o lugar de afirmação da personalidade do homem – o poeta cadaveriza o corpo, fonte da subjetividade, atribuindo-lhe materialidade: “uma cabeça que cairá morta” e seu conteúdo se dispersará em “esquecimento”. Não haverá uma alma a se separar espectralmente do morto, mas a dissolução de uma essência, que o poeta pode apenas vislumbrar no que consiste: “vontade, ação, força, ideia, consciência” são os elementos que deverão desaparecer com a morte. Essa “essência” indefinível é algo que escapa ao corpo e se extingue.

Quando o vento atinge uma planta comprometendo-lhe o ciclo de vida, em outro poema [93], o sol pensa poder recuperar aquela vida que escapa com sua energia luminosa, ao que o poeta pergunta: como “voltar à existência, enfim?!”, depois de perdido algo da essência? Ele compara a vida humana ao ciclo vegetal, cuja força vital é alimentada por outro elemento do cosmos (o sol); não se trata de um sopro de vida milagroso com os

contornos da alma; o homem morre quando sua força se extingue sem mistérios e, principalmente, sem a possibilidade de retomar sua fonte. Para outro poeta a vida se define pela sua relação intrínseca com a morte no eterno ciclo natural; comparando o nascimento de uma filha, ao qual se segue a morte do pai, a ondas de vida que vêm e vão, o poeta se apercebe que:

A onda que desapareceu
 Fêz surgir
 A que nasceu.
 Desta, cem outras hão de vir,
 Em que mil outras se contenham
 E estas farão com que outras venham...
 [...]
 O pai não viu sua a filha sua.
 E a filha... não verá seu pai.

É a Vida, enfim, que continua:
 Vida que vem... Vida que vai. [365]

Ele compara a vida ao mar e as pessoas às ondas; o mar tem seu movimento próprio impulsionando o crescimento de algumas ondas e enfraquecendo outras. Para que haja um equilíbrio do sistema, a geração de novas vidas está condicionada à contenção de outras vidas; a morte faz o necessário balanço. É uma reflexão concisa sobre o ciclo no qual todos participam e acabam, diferente, por exemplo, do longo poema “Velhice e Mocidade” de Gonçalves Dias, onde o foco é o lamento de um pai que perde a filha jovem.

Outra reflexão de tendência meditativa observava a morte enquanto uma força indefinível à espreita do homem. Apesar da visão biológica que a naturalizava, ela ainda era vista como um momento temível e importante não pela preocupação com a remissão de pecados ou com a ascensão de outra vida espiritual como nos românticos, mas por que era a interrupção do projeto humano. Não era mais um momento nobilitador, mas a revelação da finitude humana:

Junto da Morte é que floresce a Vida!
 Andamos rindo junto à sepultura.
 A boca aberta, escancarada, escura
 Da cova é como flor apodrecida.
 [...]
 Ela anda em torno a toda criatura
 Numa dança macabra indefinida.
 [...]
 E adeus caminhos vãos, mundos risonhos!
 Lá vem a loba que devora os sonhos,
 Faminta, absconsa, imponderada, cega! [173]

O poeta se refere a uma ideia coletiva da morte, uma violência “indefinida” que atingirá a todos, interrompendo as ilusões humanas. Ele a vê como um fenômeno aleatório e sem sentido; ela é representada como “imponderada”. Ela chega como uma “Sombra”, título dos seguintes versos, e como sombra segue o homem em uma silhueta macabra:

Mal para a Vida o claro da pupila
 Abrindo, entramos para Luta olhando,
 Mansa, de rastro, em lutos e tranqüila,
 De onde chegamos vens também chegando. [319]

Tal “sombra” acompanha o homem que luta pela vida e teme esses passos que o acompanham; também é interessante notar que ela chega simultaneamente ao nascimento, estando-se, portanto, sempre apto a morrer. Destaca-se também a concepção de uma coletividade: é para todos “nós” que ela vem chegando, para todo homem. Como a vida, ela metamorfoseia os seres sob as lápides, causando desconfiança e “pavor”:

Sob o frio e a mudez cruel das lousas,
 Muda-se um morto em seres vivos, cedo:
 Tudo é metamorfose, atrito, enredo...
 Todo o pavor vem do pavor das cousas.
 [...]
 Move-se tudo: move-se a montanha
 Numa marcha invisível, surda, estranha:
 Tu, imobilidade, és só quem mente... [268]

Nada na natureza se pode fixar ou reter; a metamorfose química se encarrega da transformação, tudo numa “marcha invisível” inapreensível ao homem. Durante a marcha desenrolam-se os eventos do subsolo, num tempo diferente do tempo da superfície, do tempo dos vivos. O tempo no subsolo não é o da construção das vidas, é o da desconstrução delas. Ele racionaliza ambos os tempos concebendo-os como uma marcha eterna; afinal, ele conclui que o conceito de imobilidade é uma ilusão; o homem está num cosmos vertiginoso. Em outro poema, o poeta confessa se encontrar no “mais lúgubre embarço”: ao questionar os limites do mundo, do espaço cósmico, sem, no entanto, poder compreendê-los, mesmo através das teorias científicas, ele afirma notar “só que a morte em vida se renova / Que ao mesmo tempo a cova é berço e é berço a cova” [244]. O embarço descrito é o mesmo da “marcha invisível”, é o embarço sobre aquilo que a ciência não

domina e não pode dar respostas. Tendo tantas faces, a morte guarda ainda o último segredo para a vida que faz o homem tremer perante o desconhecido:

Perante a Morte empalidece e treme,
Treme perante a Morte, empalidece.
Coro-te de lágrimas, esquece
O Mal cruel que nos abismos geme.
[...]
Silêncio e prece no fatal segredo,
Perante o pasmo do sombrio medo
Da Morte e os seus aspectos reverentes...

Silêncio para o desespero insano,
O furor gigantesco e sobre-humano,
A dor sinistra de ranger os dentes! [272]

Nota-se que o eu poético não se dirige diretamente a ela como os românticos fariam, ele fala por todo homem que deverá sofrer da ideia de sua própria finitude. A morte impõe uma reverência por tudo o que significa a finitude: silêncio, desespero, desconhecimento, mal, dor, cessação. O poeta cogita que a origem do temor humano é justamente o fato de a morte parecer ao homem algo “sobre-humano”, algo que não signifique vida ou continuidade. Para Jorge Creso, em *A História do Corpo*, “ao longo do século XVIII desenvolvia-se [...] a ideia de que a morte era a negação de tudo e a vida a afirmação plena da humanidade”¹⁵⁵. Ser devorado pelos vermes – a última perspectiva do homem que construiu um mundo particular e imprimiu nele sua subjetividade, fez projetos, e orgulhou-se de suas edificações pessoais – era sentido como um destino amargo. A partir deste amargo saber aprimora-se o questionamento sobre a condição humana, o porquê todos nascemos com um desfavorecimento biológico que nos condena a perecer, um perecer entendido como miséria humana:

Morri! E a Terra –a mãe comum – o brilho
Destes meus olhos apagou!... Assim
Tântalo, aos reais convivas, nu festim,
Serviu as carnes do seu próprio filho!

Por que para este cemitério vim?!
Por quê?! Antes da vida o angusto trilho
Palmilhasse, do que este palmilho
E que me assombra, porque não tem fim!

No ardor do sonho que o fronema exalta
Construí de orgulho ênea pirâmide alta...
Hoje, porém, que se desmoronou

¹⁵⁵ Creso, 1990, p. 258

A pirâmide real do meu orgulho,
 Hoje que apenas sou matéria e entulho
 Tenho consciência de que nada sou! [377]

O mórbido banquete indigna o poeta; a mãe que o recebeu agora o entrega à consumação; ele se pergunta por que acabar assim, parecendo-lhe mais vantajoso não ter nascido; ele mostra uma consciência aguçada da condição de ser “nada” sendo “matéria e entulho”. Mas o “nada” não se refere ao sentido espiritual da carne desprezível – ideia presente no Romantismo; é “nada” porque ele (poeta) só é (existe) naquela carne que, consumida, o aniquilará por completo. Ele é algo falível com breve duração e destinado à dispersão; tudo o que sonhou, construiu, planejou e depositou seu orgulho, “desmoronou”. É um cogitar sobre a ruína do projeto humano, ou antes, do projeto-homem. A terra cobra afinal toda vida gerada: o poeta interroga o porquê do cemitério. Ele compara a morte a uma “[...] alfândega, onde toda a vida orgânica / Há de pagar um dia o último imposto!”. [258]

Noutro poema a percepção de ser miséria não se consolida a partir do trabalho subterrâneo dos vermes, mas dos restos materiais já reduzidos a pó, os quais “filosoficamente” representam ainda partes do corpo que personalizam o poeta: os olhos, as mãos, os lábios e a face:

Homem, venho do pó fecundo e miserando,
 Como a flor da lagoa impura e deletéria,
 E pó será meu corpo airoso e leve, quando
 A vida abandonar-me ao seio da Matéria!

Sou feito de poeira e feito de miséria,
 E, sonhando o esplendor de régias pompas, ando
 Como se fosse um sol pela amplidão sidérea,
 Como se fosse um deus o eterno Olimpo entrando!

Alguns anos... alguém, depois do meu trespasse,
 Pisará... – sem pensar que pisa na poeira,
 Meus olhos, minhas mãos, meus lábios, minha face!...

... E à luz do sol poente, e à luz das alvoradas,
 Quando o vento rufar sua marcha guerreira,
 Minha alma feita em pó voará pelas estradas!... [292]

O poeta abrevia a ideia de um banquete subterrâneo, resumindo-o ao trespasse; ele será poeira, integrado ao ambiente, desaparecido, mas não aniquilado por deixar ainda resíduos. É sublinhável que ele apele diretamente aos homens no início do poema, como para captar-lhes a atenção sobre sua jornada, uma jornada que por fim é a mesma para todos; ele parece dizer “homem, não se esqueça de que sou (pó) e serei (pó)” ou ainda, “mire-se na

minha condição”. O tom filosófico assume, em muitos dos poemas, essa referência à coletividade, à ideia de que todos os homens partilham da mesma angústia, da mesma finitude. Para os românticos das primeiras décadas do século XIX, o foco se voltava essencialmente ao “eu” do poeta, com uso frequente da primeira pessoa do discurso. Naturalmente havia uma consciência da finitude para o coletivo, mas tal consciência era expressa geralmente por meio de circunstâncias imaginativas sobre a morte do próprio poeta – a morte individual. A tendência filosófica tende a dispersar a voz sobre a morte individual na voz da coletividade para representar uma condição, ou antes ainda, uma maldição que não é do indivíduo, mas do corpo humano falível. A desagregação do corpo, o resíduo, a reintegração à natureza são as preocupações de um poeta que, em outro poema, assiste a um diálogo filosófico entre a Vida e Morte, no qual elas expõem concepções um tanto romantizadas de si mesmas, cada qual se valorizando. Perplexo após ouvir suas vanglórias, o poeta conclui que ambas não passam de:

Vanilóquios! Sois duas parasitas,
duas bocas vorazes que se mordem;
sois as vagas das dores infinitas,
que se chocam em ríspida desordem.

Viver? Lutar. Morrer? Desagregar-se
para lutar de novo em formas novas.
Que importa o nome, se ele é um vão disfarce?
Tantos átomos somos, quantas provas! [152]

Numa concepção menos idealista do que as retratadas pelas personificações da Vida e da Morte, ele se interroga o que importa qual seja o estado da matéria humana (viva dispendo da unidade de um corpo ou morta decompondo-se em partes) se ela está sempre em luta, se ela corresponde a uma organização dos átomos? O argumento de cunho mais claramente científico vai conceber a condição humana como uma luta por manter uma agregação de átomos.

Outra representação recorrente da condição de miséria humana é a da caveira que aparenta rir do futuro degradante dos vivos. A representação da caveira que interessa a este tópico é a que contém, além do riso irônico, algum tipo de reflexão filosófica acerca de temas como a vã vaidade humana e a efemeridade da vida, por exemplo. Muitos poemas tematizavam as caveiras ou as ossadas, segundo o gosto decadentista da época de vivificá-las em noivados ou personificações sensualistas, implicando ou metaforizando a filosofia dos ossos. A caveira que se quer destacar aqui é a que lembra o pesar da condição humana:

Mas que tristeza a minha! quando penso
que êsse corpo de mármore palpitante,
sob o acicate de um prazer intenso,

não passa, flor, de um esqueleto imundo,
que aperto nos meus braços, delirante,
como um tesouro sem igual no mundo... [164]

Neste poema intitulado “Ilusão da Carne” o poeta reflete que toda a beleza feminina, motivo de deleite, é um disfarce para a verdadeira apresentação humana: a esquelética recoberta de tecidos imundos e odorosos, um verdadeiro caos de líquidos e tramas gelatinosas. A visão filosófica a partir do esqueleto é mais esporádica que a da caveira – guardiã do gênio poético, dos nervos e das nevroses, do olhar e da fala. Rodrigues, analisando a mudança nas representações macabras – de cadáveres em decomposição para esqueletos –, afirma que a mudança refletia uma percepção “problemática diante da morte”, na qual “crânios e tíbias são promovidos a significantes especiais, combinados a outros objetos (foices, relógios, enxadas de coveiros...) e dispostos em lugares familiares (mesas, prateleiras...)”¹⁵⁶. Para ele, essa representação de ossos é a “evocação da Morte – ameaçadora, inimiga, frustradora dos planos terrenos, interruptora do tempo linear, representante, enfim, da ansiedade de uma cultura que sabe cada vez menos como encontrar a morte...”¹⁵⁷. No seguinte poema a caveira está exposta entre os elementos mais íntimos e caros ao poeta: seus livros e papéis. Ele afirma que o “orgulho humano” presente na maioria das pessoas não aprecia o crânio, ao contrário dele que o vê como um objeto poético representante do “desengano” da vida, ou seja, um lembrete de que seus sonhos serão frustrados:

Entre papeis e livros em desordem,
Tenho na minha mesa uma caveira,
Que, no rir da ironia derradeira,
Mostra dentes, que, em summa, já não mordem...
[...]
Assim – confunda embora o orgulho humano
Tal visagem, de aspecto duro e feio –
Guardo-a ante mim, porque em seus traços leio
A elegia do eterno desengano.

Quando burilo estrophes predilectas,
Creando aspirações de glória rara,
Ella me diz, fatídica: Repara
Onde é que findam sonhos de poetas... [13]

¹⁵⁶ Rodrigues, 1983, p. 161

¹⁵⁷ Rodrigues, 1983, p. 162

A caveira, a despeito de ter um aspecto duro e feio, desagradável aos homens, não é uma ameaça por ter se reduzido a um objeto (seus dentes já não mordem); contudo a impressão de riso, da ironia vitoriosa da morte é perturbadora. Ao mesmo tempo que representa o elemento poético (elegia) também representa o fim de toda e qualquer poesia. O poeta se mantém na tênue linha entre o castelo e o abismo, a morte lhe sendo inspiradora e sendo o fim da inspiração. Em outro poema, a caveira é “humanizada”, ou seja, ela é quem terá voz para refletir sobre a condição humana, da qual ela é símbolo:

Meu riso data do primeiro instante,
em que num ventre palpitei um dia,
e quando o tenro infante
nasceu chorando, dentro dele eu ria.

Sem dentes ria, esboço primitivo
do sorriso, sem par, dos inocentes;
mas o escárnio incisivo
vinha surgindo à proporção dos dentes.

[...]
Fibras e nervos, músculos e veias
rasgaram-se com a máscara do rosto
e, rôtas as cadeias,
eis o meu riso em liberdade exposto!

Vejo, de minhas órbitas escuras,
o nada humano fátuo, incorrigível,
e as humanas loucuras
em busca do ideal ou do impossível.

Ideal! Impossível! Peregrinos
da jornada brevíssima do mundo,
lede vossos destinos
em meu olhar caótico e profundo. [300]

Ela ri de ver tantas ilusões a que os homens se entregam, mesmo sabendo que ela (o símbolo da finitude) está dentro do homem desde a concepção: o homem faz planos se esquecendo de sua mortalidade, aspirando a um “ideal impossível”. Há dor e choro previstos desde o nascimento, há uma vida de desenganos, enquanto o verdadeiro riso está guardado para a jornada final, que chega depois do trespasse, da liberação das “fibras e nervos, músculos e veias”. Sublinha-se novamente o apelo à coletividade, aos “peregrinos” que logo deixarão o mundo para habitar o caos do cemitério, o caos da deglutição dos vermes, o caos que representa a morte.

Encontram-se também representações da dúvida quanto a uma vida além-morte: “A cruz é da Verdade o emblema santo... / Mas... se assim é, de que se ri, no entanto, /

Esta caveira imunda aos pes da cruz?” [179]. O meditar sobre a condição humana vai além de reconhecê-la na afirmação da miséria humana; indaga o sentido desta condição, por que o homem tem que morrer, qual é a posição do homem no mundo – de onde veio e para onde vai após a morte? No que consiste o existir? No seguinte poema, a grande preocupação é o destino da alma após a morte:

Ah! mas então tudo será baldado?!
Tudo desfeito e tudo consumido?!
No Ergástulo d’ergátulos perdido
Tanto desejo e sonho soluçado?!

Tudo se abismará desesperado,
Do desespero do Viver batido,
Na convulsão de um único Gemido
Nas entranhas da Terra concentrado?!

Nas espirais tremendas dos suspiros
A alma congelará nos grandes giros,
Rastejará e rugirá rolando?!

Ou entre estranhas sensações sombrias,
Melancolias e melancolias,
No eixo da alma de Hamlet irá girando?! [88]

O poema é intitulado “Cogitação” e como tal o poeta cogita, desenvolvendo suas interrogações a partir do sentido da vida e da pressuposta existência da alma. Ele contrapõe o esvaziamento devorador da morte às coisas valoráveis que o homem constrói e cria. Sua interrogação se intensifica diante das possibilidades de se reter algo do homem depois de morto e se identifica em Hamlet completando seu teor filosófico. A referência à indagação do Príncipe – incerto entre o sono eterno e o despertar para um além-morte – confirma a natureza da indagação: a alma “congelará” e sofrerá novos martírios ou poderá restar na incerteza hamletiana. A alma que concentrava os desejos e sonhos será frustrada? As dores e prazeres terrenos terão sido em vão, já que aniquilados pela morte? A própria vida terá sido vã por estar passível ao abatimento e à funesta ordem maligna da natureza? Para outro poeta, a indagação sobre outra vida parte da própria alma:

Perdi meu reino...(Vê se o descobres,
Morte!). Perdi-me na estrada, e vim
a ser mais pobre que os outros pobres –
pobre de mim!

Noite.

Disse a Alma no Céu: - “Depois da vida,
oh Céu, voarei ao caos? ao Paraíso?
A Morte vence? A Morte é que é vencida?!”

Houve uma pausa...
E, noite já passada,
o Céu deu-lhe a resposta de um sorriso:
Era o sorriso alegre da alvorada!...[141]

Destaca-se aqui a ideia do triunfo da morte, a morte que tudo aniquila. A sobrevivência da alma poderia significar que “a morte é que é vencida”? É interessante que o poeta se dirija à Morte para clamar sua “desorientação” espiritual. Ele se declara mais pobre que outros pobres: não seria a pobreza de estar incerto sobre a existência de um reino além-morte? Parece que a vitória humana consistiria na sobrevivência da alma, resistente à funesta competição; o homem luta para viver e sobreviver além da morte. É uma luta que começa ainda em vida e que ameaça a desapropriação do homem, de tudo aquilo que ama e considera como representação da vida. O seguinte poema perscruta qual o sentido de uma luta que de antemão considera perdida, sem chances de ganhar:

Lutar... Mas para quê?
Para, enfim, cedo ou tarde, ser vencida?
Lutar... Mas para quê?
Se a vida
é o que se vê
e se sabe: uma luta indefinida,
onde qualquer ser
que lute há de perder.
[...]
Convenci-me,
agora, de que o gozo é um crime,
pelo qual nos cabe tétrica expiação
[...]
Viver... Mas para que? Ai dos que amam a vida
por lhe haverem provado até então do prazer!
Torturas sofrerão quando a virem perdida,
por amarem a vida
hão de cedo morrer!
[...]
Ai do ser que acumula
o ouro das ilusões!
– Um tesouro prepara
para
satisfazer a Morte avara...
Quantas riquezas vão para os caixões!
[...]
Felizes dos que vivem na miséria,
de corpo seco, de alma esgotada,
pois nada levam para a funérea

orgia dessa velha deletéria.
 [...]
 Cada dia que passa me persuade
 que bem melhor que a felicidade
 é a insensibilidade;
 as delícias
 da vida são fictícias,
 e a morte é o meio singular
 de não sofrer, de não gozar.
 Feliz de quem se fez sofredora submissa
 e desistiu da liça,
 vencedora será quando a Morte chegar
 porque lhe há de burlar
 a insaciável cobiça. [89]

Sem poder vencer, o poeta pode ao menos burlar a vitória absoluta de seu oponente, evitando deixar-lhe troféus, “produtos” humanos que sejam confiscados. Quem amar, acumular, tiver prazer, mais sofrerá o golpe de se separar de tudo que interessava na vida. O único meio de não sofrer o dano é colocar-se acima destes interesses, tornar-se enfim um desinteressado da vida que preza unicamente a insensibilidade. O estoicismo implícito, no entanto, esbarra na revolta aparente em todo o discurso; o poeta é sensível ainda ao caráter da morte que ele não deixa de nominar: “velha deletéria”, “morte avara”, ser cobiçador, insaciável, algoz expiador. A síntese do problema que aflige o homem é: “por que lutar se tudo vai para a cova afinal?”

A percepção do “viver como uma luta previamente perdida” também se associa às noções naturalistas que concebem a vida como um processo inteiramente orgânico. Se a vida for apenas uma programação biológica, ou antes ainda, uma “consciência” que se “extingue”, se não existe uma alma receptáculo das virtudes e impulsionadora das ações, por que lutar?

quando eu penso no fim desta existencia;
 na Morte: a tétrica: a feral visão!
 e sei que ha de extinguir-se a Consciencia
 e as Formas rolarão na turbulencia
 do eterno turbilhão!

De que serve lutar? ser justiceiro?
 ser virtuoso e nobre e corajoso?
 si a todos traga o abysmo derradeiro
 do Nada pavoroso... [71]

Se o destino é a extinção de tudo, por que lutar pela vida e para a vida, questiona-se o poeta acima meditando sobre o ato de um suicida e conseqüentemente sobre o valor da vida. Por que cultivar valores morais, embater-se em ações heroicas e aprimorar a

inteligência ou gênio poético? O poeta se mostra muito consciente da aflitiva condição de finitude, o que pode ser visto em suas palavras: “fim da existência”; “extinguir”; “ser tragado”; “o nada”. O sentido da existência é ameaçado pela redução absoluta do nada, tudo é feito para terminar em nada. Se não há o que permanecer do homem e de suas virtudes na terra, qual a razão das construções pretendidas, por que o esforço? “Por que é que me afadigo e me consumo?”, indaga-se outro poeta argumentando que o homem está diante de uma lei incontornável:

Investiga, perquire, estuda, – aceza
A tua natural curiosidade:
Verás que em sua imensa atividade
Uma só cousa faz a Natureza.

Uma só cousa multiforme, é que ha de
Verificar teu estudo com surpresa;
Uma cousa só – a vida! E, com certeza,
Não acharás jamais outra verdade.

Nada ha eterno; tudo se consume
E se transforma, se dilúí, se apaga,
E renace ao calor do mesmo lume.

O mesmo peso que tudo estrúí e esmaga,
E o que de vivo e eterno se presume
A Morte o mesmo e igual tributo paga.

Por que é que me afadigo e me consumo?
Por que me exalto às vezes com transporte,
Se em caminho da Vida para a Morte
Leva tudo que existe o mesmo rumo?

Fóra dessa una lei é tudo fumo,
E o proprio fumo segue o mesmo norte...
Aceita, Homem, tranquilo a tua sorte,
Que é da sorte dos mundos o resumo.

Démos nomes ao curso da existência,
Imaginámos a immortalidade,
Da certeza fizemos continjencia:

E o Homem, sabendo-a, esquiva-se á verdade,
Para pôr, contra a propria inteliencia,
Fóra da lei geral a Humanidade. [280]

O próprio título do poema é indagador: “Porque? Para que?” lutar, criar falsas permanências, “imaginar a imortalidade”, se o homem sabe da “verdade”, ou seja, de que nada é eterno? Contra a natureza não há ciência possível, não há outra “verdade” que combata a “sorte” humana. O poeta se inclui em sua grave análise da lei natural: os homens

“criam” uma eternidade, e por isso lutam, constroem, se afadigam, recusando a prévia sorte e contrariando a verdade. Seguindo o pensamento do poeta de que a vida é apenas o encaminhamento do fim, propõe-se aqui analisar à parte as reflexões do poeta Alphonsus de Guimaraens, para quem todos os “caminhos” levam à morte.

ODES NO SEPULCRO: MEDITAÇÕES PARA AS “ÚLCERAS DA MORTE”¹⁵⁸

Alphonsus de Guimaraens é um caso especial na linhagem de poetas que escreveram versos à morte. Enquanto os outros poetas do *corpus* aqui reunido diversificaram sua gama de temas, alguns deles possuindo apenas um ou dois poemas funéreos, Alphonsus fez do tema o expoente de sua obra, cantando-o em muitas variações; narração de episódios, de memórias, orações e personificações de entidades apocalípticas. São inúmeros poemas temáticos nos quais os motivos se repetem: o motivo da morta amada, da santificação da morta, da redenção da morte, da remissão dos pecados, entre outros. Sublinham-se em sua poesia representações ainda românticas e simbolistas; classificado na corrente simbolista, a crítica literária analisa o tema da morte segundo as especificidades estéticas do movimento, especialmente o gosto pela liturgia; segundo a influência da religiosidade cristã oriunda dos românticos; e por fim, segundo o aspecto biográfico¹⁵⁹ – os acontecimentos na vida do poeta que o levaram a ter uma visão tão sombria da morte. Mas também se encontram em sua obra certas representações meditativas sobre a morte, nas quais o teor de reflexão sugere as “notas filosóficas” afins com o tom realista. Trata-se de um “eu” poético que não evita o pensamento da morte, procurando, aliás, voltar o pensamento de todos para uma questão tão solene. Para ele, as pessoas se atêm à morte do “outro” justamente para não pensar na sua; a sociedade, muito menos apegada aos costumes e crenças, perdera o hábito de se preparar para “bem-morrer”. No seguinte poema o insólito trajeto de um esqueleto entre os vivos amedronta por significar um presságio de morte, mas que se refere sempre ao “outro”, um parente, uma amante e nunca a si mesmo:

¹⁵⁸ “E que a paz de além-mundo nos conforte / Para, sorrindo, sob o céu tristonho, / Recebermos as úlceras da morte”. Guimaraens, 2001, p. 423. O termo parece bastante apropriado para sugerir o nível de tormento contido nas várias representações e harmonias da morte que se pode observar em todos os seus livros.

¹⁵⁹ A questão biográfica em Guimaraens será desdobrada no terceiro capítulo; mantendo a proposta do trabalho não será analisada a obra em particular do poeta, mas as reflexões sobre a morte que contenham algo do espírito realista, de cunho filosófico-observador.

“Um esqueleto de mantilha
 Que passa pela minha porta...
 (Um velho diz) é minha filha
 Que vai morrer ou que está morta!”
 [...]

Nenhum de nós, porém, ao vê-lo
 (Quem se não julga rijo e forte?)
 Dirá que o horrendo pesadelo
 Nos anuncia a própria morte... [288]

Todos julgam estar longe de morrer, mais ainda os indivíduos saudáveis. No entanto parecem se amedrontar justamente por saberem que são mortais e suscetíveis ao presságio. O homem não concebe sua morte, mas se espanta ao pensar em sua finitude:

E temo, e temo tudo, e nem sei o que temo.
 Perde-se o meu olhar pelas trevas sem fim.
 Medonha é a escuridão do céu, de extremo a extremo...
 De que noite sem luar, mísero e triste, vim?
 [...]

Atrás de si a mágoa e o sonho...E eu, miserando,
 Caminho para a morte alucinado e só.

O naufrágio, meu Deus! Sou um navio sem mastros.
 Como custa a minha alma a transformar-se em astros,
 Como este corpo custa a desfazer-se em pó! [215]

A noção espiritual presente no poema não afasta o temor da morte que mesmo vinda para um bem (o do resgate do homem) afigura-se a um naufrágio. A embarcação que sucumbirá não possui mastros, ou seja, instrumentos que o levem pela jornada. Ele é um indivíduo desorientado, “miserando” e que “caminha para a morte”, uma morte que não se anuncia e se prolonga. Seria interessante aqui sublinhar a ideia de um “caminhar para a morte”. Trata-se de um “eu” poético que se mostra inclinado a ela, apesar de manifestar muitas inquietudes com o momento derradeiro. Ser complacente é uma noção romântica, conforme comentado no primeiro capítulo deste trabalho; ela se traduz pela futurição da morte, pelo anúncio do tédio, pelo cansaço da vida, ou mesmo pelo namoro com a morte (uma questão de sensibilidade). Entretanto, o poeta pouco fala de suas razões pessoais para antecipar seu fim, transferindo o foco egótico romântico para um cenário de inquietudes comuns a todos:

Desesperanças! Réquiem tumultuário
 Na abandonada igreja sem altares...
 A noite é branca, o esquife é solitário,
 E a cova, ao longe, espreita os meus pesares.

Sinos que dobram, dobras de sudário!
 No silêncio das horas tumultares
 Há de surgir o espectro funerário,
 Cujos olhos sem luz não têm olhares.
 [...]
 Eis-me esperando o derradeiro trono:
 Que a morte vem de manso, em dia incerto,
 E fecha os olhos dos que têm mais sono... [259]

Um cenário de desesperança, abandono, solidão, silêncio, na qual uma morte indefinível – um “espectro cujos olhos não tem olhares” – chegará em dia incerto para atender aos que se encontram “inclinados”. O poeta descreve um cenário no qual vários elementos (“desesperanças”; “réquiem”; “esquife”; “abandono”; “cova”; “pesares”; “sinos”; “sudários”; “silêncio”; “olhos sem luz”) indicam o fim da jornada; ele não os relaciona com sua subjetividade; ao contrário, os elementos são exteriores a ele e estão aí para serem observados, para simbolizar uma finitude inescapável. Um cenário para todos aqueles que como ele “têm mais sono”, meditando sobre o fim vindouro.

Venha amparar-te a mão potente e ungida
 Que mata o sol e o ressuscita: exorte
 A tua alma a esperar, se combalida,
 Descrê. Viver... morrer é a humana sorte.

Segues. Que estrada é a tua? Se da vida,
 Porque a transpões com tão dorido porte?
 Chora no céu a lua entristecida...
 O teu passo caminha para a morte. [360]

Neste poema há uma reflexão sobre o percurso da vida que se resume a “viver... morrer”; quaisquer caminhos eleitos levam por fim à morte, cabe ao homem esperar pela “humana sorte”. Outro poema cogita sobre a mesma sorte: o homem não tem controle sobre a vida a qual não lhe pertence; vive instável sobre oscilações; a “vida é um barco a voar”, um barco que fora de seu lugar flutua, oscila; o homem transita entre o sofrimento e a ventura. No aprendizado de morrer o homem serve aos propósitos da morte como dela se serve igualmente para ser bem-aventurado:

O céu é sempre o mesmo: as nossas almas
 É que se mudam, contemplando-o. É certo.
 Umás vezes está cheio de palmas;
 Outras vezes é só como um deserto.

Quem sabe quando vêm as horas calmas?
 Quem sabe se a ventura vem bem perto?
 Homem de carne infiel, em vão espalmas
 As tuas asas pelo céu aberto.

O que nos cerca é a fugitiva imagem
 Do que sentimos, do que longe vemos,
 Sempre sofrendo, sempre em vassalagem.

A vida é um barco a voar. Soltem-se os remos...
 Cada um de nós da morte é servo e pajem:
 Somos felizes só porque morremos. [237]

Alguns sonetos de Alphonse Lamartine possuem um esquema raciocinante: na primeira estrofe o argumento sobre a morte é apresentado com metáforas ou ideias que o exemplifiquem, mas não evoquem ainda; a segunda e terceira estrofes corroboram a ideia com evocações imagéticas e a quarta reafirma a relação intrínseca entre vida e a morte. O poeta vai construindo a ideia contida na reflexão final; nos seguintes versos, o poeta analisa os ciclos existentes na natureza, para no fim o comparar com o ciclo da vida humana:

Ai dos que vivem, se não fora o sono!
 O sol, brilhando em pleno espaço, cai
 Em cascatas de luz; desce do trono
 E beija a terra inquieta, como um pai.

E surge a primavera. O áureo patrono
 Da terra é sempre o mesmo sol. Mas ai
 Da primavera, se não fora o outono,
 Que vem e vai, e volta, e outra vez vai.

Ao nível lunar que vaga nos outeiros
 Sucedem sombras. Sempre a lua tem
 A escuridão dos sonhos agouzeiros.

Tudo vem, tudo vai, do mundo é a sorte...
 Só a vida, que se esvai, não mais nos vem.
 Mas ai da vida, se não fora a morte! [28]

Dia e noite se sucedem, as estações se sucedem, sombra e luar se sucedem: a vida do homem, no entanto, se esvai para não mais voltar. A evanescência humana é justamente a ilustração do que seja a vida, se não houvesse morte o homem não compreenderia o que é a vida. Do ponto de vista mais espiritual, uma preocupação constante

para o poeta, a morte chega para resgatar o homem do vício ou do sofrimento, sendo, portanto, complementar ao ciclo.

Outra inquietude que se pode captar na poesia de Alphonsus é o olhar bastante “realista”, ou antes, observador, do corpo morto. É um olhar que não se depreende num único poema inteiramente como aqui foi descrito no tópico “poética da objetividade”, cujo foco era o retrato (descrição) em si. No poeta mineiro os focos são sempre outros, como falar da vida beatífica e da ascensão espiritual das mortas, por exemplo, mas em meio a estes focos aparecem, com muita frequência, as fortes impressões que o corpo morto, ameaçado pela decomposição, fixa no poeta. Já não é a morta umas vezes bela em seu resto de palor, outras vezes macilenta, mas não preocupante, como em Azevedo; é uma morta desconjuntada em suas partes que mais lembravam a vida; partes que se reduzirão a pó e lama, partes que evocam o caráter definitivo da decomposição. As mãos, lábios e pés mortos são elementos recorrentes:

Mãos: “mãos de finada”, as mãos que o poeta se recorda afetuosamente enquanto as sente “descendo juntas, / Grandes, magoadas, pálidas, tateantes, / Cerrando os olhos das visões defuntas...” [259]

Olhos: o poeta vislumbra que seus olhos se tornem depois da morte “dois astros de luz amortecida” para iluminar suas cinzas:

– Olhos de olhar o mundo contristados,
Eis-vos agora além, nesse mistério
De epitalâmios e de astrais noivados...

Vede bem que estes restos foram vossos:
Iluminai, com resplendor funéreo,
Em noite longa a cinza dos meus ossos... [259]

Lábios: a morte silencia os desejos humanos, esfria o coração, mas não a ânsia diante da impossibilidade de qualquer ação da vida:

Ó lábios que sereis de lodo e poeira,
Que intangível desejo vos abate?
Que ânsia suprema, na hora derradeira,
Em silêncio vos livra esse combate?

Quereis falar, e quietos sois: na inteira
Mudez do coração que já não bate,
Por debaixo de vós ri-se a caveira,
Lábios que fostes flamas de escarlate. [259]

Mãos, olhos, lábios, pés, todos juntos:

Vós, brancas mãos, que já tínheis medido os palmos
Da cova incerta, vós brancas mãos incorpóreas

Pés doloridos, pés de arminho, acostumados
A caminhar por sobre o chão dos cemitérios
E de pisar no mundo impuro fatigados:

Lábios pungentes, mãos e pés, olhos e ouvidos,
Quietos e frios para sempre entre mistérios,
Por toda a Eternidade eternamente ungidos!

[...]

O caixão, muito branco, entre os faustos do Culto

[...]

Caiu sobre o teu corpo a última pá de terra... [273]

O poeta sempre observando a instalação da morte sobre o corpo, como ela o silencia, o deixa inerte e frio, como ele descera à terra encerrado no caixão. O caixão é um elemento recorrente em Alphonsus e que corrobora a ideia da separação e do aspecto “definitivo” da morte. O caixão também evoca o angustioso suspense que antecede a separação final que se dará com a “pá de terra”. Há uma série de elementos lúgubres nos poemas de Alphonsus, a invocar todo o percurso da morte, do saimento à descida ao jazigo. Na “Ária dos Sapatinhos” [57], um poema lutuoso, o eu poético enfatiza o trabalho do sapateiro a fabricar sapatos novos para a defunta; na “Ária Fúnebre” [58] ele enfatiza o trabalho do marceneiro, do coveiro e do padre, que cumprem suas funções, como em todos os dias, sem a comoção esperada pelo noivo em luto. A experiência fúnebre, no inventário poético de Alphonsus, explora as formas musicais através do *réquiem*; responsos; salmos; ladainhas; cantochão; árias e cânticos. Fernando Góes em sua obra *Panorama da Poesia Brasileira: Simbolismo*, a propósito da íntima ligação entre música e poesia na arte simbolista, analisa que os poetas pretendem a partir desta fusão “penetrar mais fundo o sentimento humano”¹⁶⁰. A musicalidade faz com que a morte alcance a solenidade desejada: são odes feitas no sepulcro.

O que pode representar as partes do corpo morto, senão o desejo de reter algo da vida diante da inquietante podridão? A morta é abandonada à vala enquanto o poeta permanece vivo; o ambiente evocado é de um abandono geral no mundo, o deserto que resta ao homem consciente da finitude. Como os poemas de Alphonsus, os poemas expressos por meio de um tom filosófico, vistos por todo o capítulo, representam a indagação humana

¹⁶⁰ Góes, 1959, p. 5

acerca da morte, enfraquecida a crença cristã na existência de outro mundo e surgidas teorias não-creacionistas que “naturalizavam” a origem do homem inserindo-o em uma cadeia evolutiva de organismos. Destituído da magia da alma, essência, ou divindade o corpo morto gerava grande sensibilidade à putrefação, sentida como uma parte da violência absoluta que se tornara a morte naqueles tempos, uma morte selvagem no dizer de Ariès. O homem então se perguntava, “qual o sentido de isto ter que ser assim?”.

“SABE LÁ SE EXISTE UM CÉU?”¹⁶¹: (A ALMA, O CÉU, DEUS E O DISCURSO RELIGIOSO EM PARÊNTESES)

Um dos traços mais marcantes da poesia no oitocentismo brasileiro foi a revisão da antiga crença religiosa, combatida pela intelectualidade positivista que transferiu sua fé para a ciência. As mudanças políticas e sociais da época, como o anseio pela república e a reforma urbana dos grandes centros, requeriam uma mudança na mentalidade ainda adepta dos valores considerados místicos pelos reformadores. Tornava-se necessário diminuir a influência da Igreja que em muitos assuntos do projeto de modernização e progresso mostrava-se contrária ou conflitante. Um bom exemplo da divergência se deu quando da premência saneadora para a qual era preciso mudar o comportamento dos enterros nas Igrejas para afastar a toxicidade dos corpos mortos, que se acreditava como um dos responsáveis pela contaminação do ar. Mas para o clérigo, enterrar no espaço santo fazia parte do manual de morrer bem, e morrer bem significava entre outras medidas confiar o corpo morto às bênçãos da Igreja. Por se tratar de uma longa tradição, era difícil abandoná-la sem desconfiança, havendo por ocasião dos decretos baixados para obrigar o enterro nos cemitérios pouco mais distantes do espaço urbano, tensões, lutas, revoltas e resistência, como bem examina João José Reis na obra *A Morte é uma Festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. Tratava-se então de diminuir o poder da Igreja para que se fizesse a mudança não somente em relação à prática cemiterial, mas em vários setores que demandavam o progresso vislumbrado pela ciência.

Na literatura, o combate à metafísica e ao misticismo se deu pela expressão de um anticlericalismo visto posteriormente pela historiografia literária brasileira como uma das características mais “realistas” da poesia. Escreviam-se poemas relativizadores dos valores cristãos e também de cunho mais agressivo, atacando a instituição em si e seus

¹⁶¹ Verso extraído do poema intitulado “?” [sic] de Hermínio Duque Estrada Costa [3].

representantes. O veio anticlerical descrito pela crítica é aquele que deseja substituir a ordem e por isso muitas vezes se entrelaça com a poesia social. Não se pretende aqui descrever a poesia de combate aos padres, mas analisar poemas que contenham representações da dúvida religiosa, característica da visão mais objetiva da morte. No movimento romântico a dúvida se esboçava em meio a momentos de fé e de divagações racionalistas, numa mistura ainda sem o vigor crítico do pensamento filosófico que se instaurava no Brasil nas últimas décadas do século XIX. Nota-se então na poesia de tendência realista, um declínio nos valores da fé cristã, a saber, a existência de um Céu como espaço divino, a existência de uma outra vida para além da morte; a existência de uma alma que separada do corpo morto perduraria em outra vida; a existência de Deus conhecedor e organizador dos mistérios da morte. O declínio da fé nestas ordens se apresenta sob indagações, cogitações e sob a crítica ao discurso romântico – que fundamentava o consolo da perda de entes queridos por meio das imagens angelicais, luminosas e de um além melhor do que fora a vida. A morte infantil que costumava ser encarada como uma dádiva recebida – uma vez que em teoria, a criança voltava ao céu imaculada para unir-se aos anjos – começa a receber representações que refutavam tal argumento:

“Feliz a criança morta,
 Feliz quem assim se vai”.
 A uma mãe assim se exorta?
 E assim se consola um pai?
 Um celibatário tolo
 Sem tais expressões não passa... [144]

O poeta não optou por suavizar o desgosto de perder um filho imaginando-o venturoso. Por isso, ao contrário, ele expõe no sentimento de revolta a incompatibilidade entre morrer e ser feliz. Deseja denunciar a indignidade da farsa discursiva, de um discurso imposto pela igreja. Em outro poema, a ideia da criança que se torna anjo é surpreendentemente substituída por uma noção materialista que referencia o cadáver e não a alma da criança:

Si Deus, portanto, te não deu as azas
 Com que possas vôar, pallido anjinho,
 Do vasto azul entre as nitentes gazas,

 Espera! a Natureza, – mãe dilecta, –
 Cêdo transformará o teu corpinho
 Nas azas leves de uma borboleta... [223]

As representações dos processos de transformação do corpo morto têm como objetivo, em geral, refletir sobre a condição humana e lançar um olhar biológico objetivante. A ideia de consolo se dá primordialmente pela noção espiritual-religiosa postulante de uma conservação do indivíduo e não de sua dispersão molecular. O poeta transgride o imaginário comum ao propor uma visão naturalista do fato.

Deus é outro elemento da crença tradicional colocado em dúvida por “permitir” a morte do jovem; a ideia de um desígnio divino é abalada em um poema no qual os vermes representam a violência “designada” à vida (a violência da podridão):

ai! quando vejo pendido
 se despencar no atauda
 o lyrio da juventude
 que vicejava gentil,
 – não sinto a dor...sinto a raiva
 contra essa negra potencia
 que nos arrasta a existencia
 da morte ao fundo covil.
 [...]
 Si Deus houvesse, – os vorazes
 vermes sinistros sómente
 cantariam negramente
 seus louvores, seus carinhos...
 [...]
 E dizem ... dizem que existe
 um deus, dos céos nas alturas,
 que enxuga os prantos do triste,
 que lança o riso e as venturas!
 Não venham cuspir a baba
 de uma ironia sangrenta
 sobre a face macilenta
 d’esta formosa creança;
 Não venham falar agora
 de um deus de paz e esperança! [367]

A violência não se configura apenas na interrupção de uma promissora vida, mas também na ação dos vermes, na humilhante decomposição. O poeta repele o discurso romântico que, para ele, é de uma “ironia sangrenta”; não há sentido na mortalidade e nem na redutível putrefação. Para ele não há dor, mas revolta porque encara a morte como a “negra potência”, uma potência indefinível à qual estamos submetidos e que visa ao aniquilamento da pessoa. A negação de Deus se coloca também como reflexão desmistificadora da alma e do céu:

Não. Para além do tumulto sombrio
 tudo é deserto e vazio, tudo é vazio,
 é um embuste Deus!
 A alma não sobe a procurar no espaço
 o luminoso, o diamantino traço
 dos vestígios dos céos.
 [...]

 Viver–morrer: eis tudo... [2]

“Viver- morrer: eis tudo” afirma a visão objetiva; não existindo a alma que migrasse para além da morte, o mistério restaria na própria vida, naquilo que anima o corpo. O esvaziamento dos conceitos religiosos não é pacífico, pois o poeta não se limita a descrever o cenário do “nada além”, ele ainda desmistifica a existência da divindade. No seguinte poema é interessante o poeta racionalizar que até mesmo o mistério do corpo não seja tão misterioso – o mistério é uma criação cerebral:

Ah, é esse o milagre da matéria!
 Criar a alma, o espírito, isto tudo
 Que é a nossa psyche immaterial e aerea.

Corpo, cérebro – mente; eis a ordem bela;
 Matéria, luz – labor sutil e mudo,
 O que ela fez nacer morre com ela.
 [...]

 Já conheceis o misterioso império
 Do Nada, ou, como creiais, da outra vida.
 E nessa viagem longa e aborrecida
 Que encontrastes além do cemitério? [139]

Não há uma alma, mas uma mente que imagina algo para além da morte; seja o que for que esta mente crie, “morre com ela”. O cemitério e a matéria morta são as únicas verdades. O poeta analisa que há uma ordem material ou, antes, fisiológica no homem, denotando um teor psicológico. Um tom mais filosófico se encontra na ideia de que o funesto “fado” humano existe independentemente da possibilidade de outro mundo; para ele a única verdade que se possa divisar é a de que somos “poeira”:

Eu, que me sintetizo em cinza e poeira,
 que a nada mais aspiro e nada quero,
 no pequenino círculo de um zero
 consegui inscrever a vida inteira...

Duvidar ou descreer... Desta maneira
 não me revolto e nunca desespero...
 Sei que isto acaba... e sei que, ao Fado austero,
 ninguém pode fugir, nem se lhe esgueira. [86]

A vida se resume em cinza e poeira, ou seja, a elementos infinitesimais que se dissipam com facilidade e se misturam ao meio. O poeta reduz a dimensão da vida humana aceitando sua transitoriedade; ele suspende a possibilidade de outra dimensão, duradoura, prevenindo o sentimento de revolta sobre sua condição. A revolta traduz a impotência diante do cosmos macabro, imutável a que o homem está submetido:

Antes de mergulhar no silêncio da morte,
ou da idade sentir a fraqueza e o torpor,
eu quisera lançar, num supremo transporte,
meu grito de revolta e meu grito de horror.
[...]
Mas sei que não há dor que a natureza vença,
e que nunca a fará de leve estremecer
na sua eternidade e sua indiferença
o lamento que vem dum transitório ser. [352]

A morte só é “horror” no microcosmo do homem, pois a natureza, o grande cosmos, é indiferente à morte, etapa necessária para a manutenção da sua ordem. O silêncio que perturba o poeta pode ser entendido como a angústia do aniquilamento, ou seja, o fim de todas as construções humanas. As representações do declínio religioso são a percepção de uma impossibilidade de permanência pós-morte e de interrupção, sejam quais forem os aspectos questionados como aqui se quis ilustrar – alma, Deus e espaço celestial. Jean Ziegler, em sua obra, *Os Vivos e a Morte: uma sociologia da morte no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais*, a propósito de como as relações de produção e capital influenciaram as mentalidades culturais sobre a morte, verifica que o homem transferiu o projeto de viver outra vida a partir da morte – vistas as crenças no venturoso além na época medieval – para a vida antes dela, na qual executa realizações. “A morte na época do humanismo não é mais, apesar da resistência da Igreja, um trampolim para o além¹⁶²”.

O TEMPO CONTRA A ÚNICA PLENITUDE POSSÍVEL

O tempo como categoria de reflexão para a morte se relaciona com a noção de individualidade. Anteriormente ao século XII ou XIII – quando então se esboçam os primeiros indícios de um anseio individualizador – os homens estavam integrados à coletividade, vivenciando experiências comuns ao grupo. Em relação à morte não havia de modo geral a preocupação com a localização da sepultura, bastando que o morto fosse

¹⁶² Ziegler, 1977, p. 138

enterrado em terreno próximo aos considerados santos e mártires, o que garantiria o despertar no fim dos tempos. Mais adiante, já na Idade Média, o pensamento era de que havia uma responsabilidade pessoal na salvação da alma; as ações do homem em vida e sua escolha final no leito de morte – quando então anjos e demônios impunham a última prova – decidiriam sobre seu prolongamento além da morte. Nesta época surgem representações artísticas sobre as “idades”¹⁶³ do homem: pinturas nas quais se mostram juntas a infância, a juventude, a maturidade e a morte. Eram frequentes também as imagens de ampulhetas, crânios e ossos nas pinturas a fim de se recordar de que chegaria o tempo de morrer.

Posteriormente, na era romântica, a era da subjetividade e do indivíduo, desenvolveu-se uma ideia de finitude, de que a morte era uma severa interrupção de ser, pois embora ainda persistisse o imaginário religioso de uma outra vida, também se cogitava o contrário: se não houvesse nada “além” o homem só poderia “ser” nesta vida, na vida terrena. Eternizar-se foi um grande problema para o poeta do século XIX conforme esboçado no primeiro capítulo. Como assegurar que a personalidade poética, a do gênio, representante dos homens e de uma sensibilidade única, poderia resistir à morte? Deixar uma grande obra, deixar um rastro biográfico marcante, afiguravam-se tentadoras possibilidades, mas ainda assim não garantiam a imortalidade. Nomes se inscreviam na história, mas a dinâmica do tempo poderia apagá-los como no já citado poema “Elegia” de Fagundes Varela, onde o poeta enumera os vários gênios mortos cuja memória é ameaçada pela cronologia “voraz”, o movimento incessante de nascer e morrer.

O problema da noção de uma individualidade ameaçada pela morte por se tratar de uma percepção duradoura (que se desenvolve lentamente e que custa a mudar) não esmorece nas representações aqui pretendidas como realistas. Mesmo diante das filosofias deterministas e biológicas, para as quais o homem é um organismo dentro de uma ordem inescapável, a percepção de indivíduo contra a morte subsistirá, assunto que será tratado no quinto capítulo. Entretanto, mesmo não havendo ruptura com esta representação, a questão do tempo foi pensada em outros termos mediante a visão objetivista mais prestigiada a partir de 1870. Se o homem fosse uma realidade unicamente biológica ou material, ele só poderia realizar-se na terra, devendo aproveitar sua vida. O foco, aliás, da racionalização do tempo está na vida e não na reflexão do que consiste e como será a morte; a morte é apenas a interrupção de um assunto mais importante, que é ser pleno enquanto vivo:

¹⁶³ A representação das Idades pode ser vistas no quadro “As Três Idades do Homem e a Morte” de Hans Baldung Grien (1547).

Amo a glória da Vida, e a Vida é para mim
 A ventura perene, o intérmino prazer...
 E nesta ânsia fecunda e heróica de viver,
 Idealizo, a sorrir, o que será meu fim...
 Não me abate a questão do ser e do não ser!
 Sei que sou homem... sei que humano sendo, assim,
 Há de um dia vibrar o trágico clarim
 Com que a Terra nos chama, o toque de “morrer”!...
 [160]

À morte não está reservada nenhuma plenitude; é indiferente ao poeta o dilema hamletiano da continuação ou do aniquilamento, o que o poeta ama é a glória da vida, o que ela pode oferecer-lhe para ser pleno. E ele se sente pleno, é um herói ávido de viver que quando pára para refletir sobre a morte não a concebe como um drama anunciando sua consciência de que morrer é natural na condição humana. Ser homem é já estar fadado à morte e ciente desta condição o poeta se mostra tranquilo por saber que atingida a plenitude ele caminha para o fim. Em outros versos, a preocupação do poeta é poder reter a plenitude, impedindo a decadência que se lhe segue:

Noivas branquinhas, de alvas capelas,
 Que ides pr’as covas cheias de graça,
 Não vades tristes, que ides mais belas,
 De uma beleza que nunca passa.
 [...]
 Ficais vivendo, puras e belas,
 Nos aureos nimbos de uma saudade,
 Engrinaldas de alvas capelas,
 Immarcessiveis de mocidade.

Não tereis nunca rugas no rosto,
 Pele enjelhada, gesto senil,
 Nem vossos dias terão Sol-posto
 E serão sempre dias de Abril.

A morte é nada, menos que nada,
 Quando se morre na juventude:
 Ficou a vida como parada
 No vasto mundo de um ataúde. [289]

A morte se mostra como a possibilidade de se preservar os valores associados à plenitude terrena: ela imortaliza a beleza. No imaginário do poeta apenas a vida das noivas parou: a beleza e juventude interrompidas no auge continuam inalteráveis, pois não conhecerão a decrepitude. Morrer, não para se revelar o mistério de um além ou a certeza do nada, morrer sendo apenas um instrumento de conservação da imagem e dos valores

importantes à vida: vigor e mocidade. Há um consolo para o poeta: a preservação virtual de algo da vida; o congelamento da imagem evitará a ruína física e moral. Na contramão desta percepção consoladora, o seguinte poema ilustra a impossibilidade de conservação dos valores que se esvairão:

Não ser eterna a tua formosura!
Essa marmórea tez, essa marmórea
Presença tua, teu olhar tão doce,
Teus rubros lábios, tua coma escura,
Tudo o que em ti traduz a pompa, a glória
Da mocidade, tudo eterno fosse! [166]

O poeta imagina que no futuro, estando velho e desesperançado, gostaria ainda de ver a juventude preservada da amada, o que lhe reviveria a ideia da própria juventude e de tudo que um dia lhe fez pleno. Sua plenitude se limita à experiência terrena¹⁶⁴ com o esgotamento na morte, que não amplia a maravilha para além de si mesma: “Ver-te e morrer depois! Que mais quisera!/? / Meu doudo sonho! Mas morrer, vibrante”. Ser interrompido na plenitude imortalizaria a graça e a paixão; ele deseja imortalizar a experiência do corpo e dos sentidos, despreocupado com uma possível realização extra-terrena.

Inda uns anos, querida,
E ambos nós tendo feito
O círculo da vida.

Que imaginas? em pó tudo será desfeito?
Iremos, como vão pela cheia levados,
Da corrente ao sabor, dois troncos entrelaçados,
Por subterrâneo rio às praias onde ao vento
Rola o oceano da morte e do aniquilamento?
E há de aí, como luz esmorecida e vaga
Que em solitária torre uma rajada apaga,
Na voragem sem nome, escura, hiante, infinita,
Sumir-se e para sempre a alma que em nós habita?
Nada de ti que és bela e de mim que sou forte,
Terá de subsistir, com o sinistro da morte? [101]

Neste poema a questão é se a plenitude dos amantes pode resistir ao “esmorecimento” derradeiro. Os valores da vida findarão com a morte? O poeta vislumbra que eles poderiam perdurar (as características da vida: força e beleza) em formas da natureza,

¹⁶⁴ Para o romântico, ao contrário, a plenitude pode ocorrer depois da morte: “Mas eu, que vago solto, como a folha, / Como o fumo sutil; que não limito nos términos da terra os meus desejos, / Folgo de ver os renques do sepulcro” (“O meu sepulcro”, Gonçalves Dias).

tendo se transmutado através do ciclo químico para outros elementos ou fenômenos naturais que transmitam a essência do belo e do forte. Novamente há um desejo de preservar algo que lembre o vigor e a plenitude da vida. A vibração da vida (da natureza e do amor), algo independente do homem, traz a outro poeta a dolorosa percepção de que morrer é deixar de participar da plenitude palpitante:

Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia
Assim! de um sol assim!
Tu, desgrenhada e fria,
Fria! postos nos meus os teus olhos molhados,
E apertando nos teus os meus dedos gelados...

E um dia assim! de um sol assim! E assim a esfera
Toda azul, no esplendor do fim da primavera!
Asas, tontas de luz, cortando o firmamento!
Ninhos cantando! Em flor a terra toda! O vento
Despencando os rosais, sacudindo o arvoredado...
[...]
Eu, com o frio a crescer no coração, – tão cheio
De ti, até no horror do derradeiro anseio!
Tu, vendo retorcer-se amarguradamente,
A boca que beijava a tua boca ardente,
A boca que foi tua!

E eu morrendo! e eu morrendo
Vendo-te, e vendo o sol, e vendo o céu, e vendo
Tão bela palpitar nos teus olhos, querida,
A delícia da vida! a delícia da vida! [171]

É a recusa absoluta de partir em meio à plenitude da vida; nela o poeta depositou sua única chance de ser pleno. Poderia lembrar de longe Casimiro de Abreu ou Gonçalves Dias em seus poemas temáticos do exílio, cuja mensagem se resume a: “Deus permita que eu fique um pouco mais”; mas nestes é a melancolia de ter que partir amparados por uma esperança de além. No poema acima, a morte é violenta, é horror, é amargura, é segregadora. Tendo alcançado a plenitude no amor e na contemplação em vida, outra experiência além–morte se houvesse não lhe seria tão plena. Para outro poeta o foco é a “vibração” da vida que lhe permite transformar as coisas e exercer o valor da juventude:

“Quero vibrar, agir, vencer a Natureza,
Viver a Vida!” “A Vida é um capricho do vento...”
“Vivo, e posso!” “O poder é uma ilusão da sorte...”

“Herói e deus, serei a beleza!” “A beleza
É a paz!” “Serei a força!” “A força é o [esquecimento...]”
“Serei a perfeição!” “A perfeição é a morte!” [111]

Neste poema a plenitude é uma questão filosófica; um velho e um jovem argumentam sobre os valores da plenitude. O jovem tudo pretende enquanto o velho se mostra mais conhecedor do caráter de ilusão dos projetos humanos. O jovem tem como valores de plenitude vencer a natureza, ou seja, a decrepitude moral e física; ele se eleva ao panteão da divindade, detentor de força e beleza que podem ser imortalizadas impondo-se um domínio da natureza. O velho lhe rebate as ilusões contrapondo-lhe noções de resignação e redução das paixões, visto que contra a ação da natureza o homem nada pode. O jovem deseja ser a perfeição, mas o velho conclui que o homem só pode ser pleno na morte, só ela completa o ciclo trazendo libertação a toda ilusão terrena.

A valorização do tempo terreno intensifica-se diante do conhecimento de que “o Homem já não é dualismo matéria e espírito, mas unidade vital, integrada na realidade cósmica, como elemento da combustão orgânica da vida [...] Descrente [...] se agarra à vida com toda a força dos seus impulsos materiais”¹⁶⁵. As representações literárias que se voltam mais para a vida estão ligadas ao pensamento determinista com sua ordem natural das coisas; o corpo destituído da espiritualidade cristã, sustentado pelo seu funcionamento mecânico, torna-se o bem a ser preservado. É o olhar sobre a saúde, a juventude, o vigor, o progresso. José Aderaldo Castello, em sua obra *A Literatura Brasileira*, analisa que a estética parnasiana se interessava pelas coisas saudáveis¹⁶⁶, ao contrário do romântico que se comprazia nos aspectos deprimentes. Como exemplo, a historiografia cita comumente Carvalho Jr. com os famosos versos de ódio à anemia: “Odeio as virgens pálidas, cloróticas”; e de exaltação da “saúde, a matéria, a vida enfim”. Independentemente do vínculo com estilos literários, entretanto, neles podemos reconhecer a presença de motivos estéticos interessados no corpo e seu uso: a erotização do corpo feminino, a estética estatuária que grifa a forma, a perfeição, a objetividade dos sentidos, que se voltam para o objeto e não para a aura. Aqui se pode pensar na análise que Praz¹⁶⁷ faz de uma noção decadentista de beleza mais especializada nos sentidos do que na aura, que seria a beleza que o caçador vê em uma presa eminente e não a beleza dos olhos, da alma romântica que fala. É a percepção de que o belo reside no deleite dos sentidos tornando-os um valor filosófico importante (especialmente pensando-se na busca científica por uma definição de essência humana). A tendência aqui analisada brevemente nas representações é a do afastamento da morte; mesmo quando o poeta a tematiza, opta por sublinhar a vida (que para ele denota o estado de equilíbrio). Em oposição, a morte lhe afigura

¹⁶⁵ Amora, 1965, p. 94

¹⁶⁶ Castello, 1999, p. 301

¹⁶⁷ Praz, 1996, p. 181

o desequilíbrio, uma vez que compromete a única possibilidade de plenitude possível do homem. “Sartre, talvez, marcou bem essa etapa decisiva da vida privada, ao escrever que, ‘a partir do momento em que o homem perdeu o sentimento de ser imortal, a morte não passa de uma questão de prazo’”¹⁶⁸, analisa Gérard Vincent em seu ensaio “Uma História do Segredo”, ao comparar o antigo esforço empreendido para “bem morrer” ao moderno esforço empreendido “na vida” para, desta forma, morrer um pouco “menos mal”. Se o destino inevitável do homem era a morte, as forças deveriam se concentrar em viver a plenitude de seu próprio cosmos, vibrante.

NATUREZA CRUEL: O MACABRO CICLO DE VIDA E MORTE

O olhar materialista teve seu lugar nas histórias da literatura, na abordagem do romance naturalista e de algumas obras machadianas. Tratava-se de uma explicação mecanicista do homem na qual ele estava submetido primordialmente à natureza e sua ordem inelutável: em alguns poemas de Machado sobre o ciclo da vida humana se verifica um “retorno ao mito da Natureza madrasta”¹⁶⁹, como analisa Bosi. São poemas nos quais a crítica reconhece um teor filosófico sobre os seres submetidos à lei da sobrevivência. Uma das filosofias naturalistas mais influentes da época foi a de Ernest Haeckel: sua obra *O Monismo* tem o subtítulo de “Profissão de Fé de um Naturalista”. Sua intenção, como ele mesmo anuncia, é “dar uma ideia da concepção racional do mundo, imposta como uma necessidade lógica pelos recentes progressos do conhecimento unitário da natureza”¹⁷⁰. Em sua profissão de fé ele professa “uma conciliação racional do sentimento e do raciocínio”. No caso da poesia, o idealismo viria para imaginar os infinitos âmbitos da ciência, da verdade e da natureza. Isto significa que a poesia poderia se originar também da racionalização das coisas e não somente da imaginação metafísica. Outro apontamento pertinente às artes é a opinião do teórico sobre o estudo do espírito; o monismo não faz distinção entre uma ciência da natureza e uma do espírito. Para ele existe uma “unidade cósmica, da solidariedade inseparável da força e da substância, do espírito e da matéria”¹⁷¹. A religião não poderia ser metafísica, mas científica, com a crença na ciência. Analisando as religiões místicas, Haeckel vê como problema a “humanização de Deus” porque “o próprio homem, como um ser semelhante a Deus ou derivando dele diretamente, toma um lugar particular no mundo e fica separado do

¹⁶⁸ Vincent, 1993, p. 341

¹⁶⁹ Bosi, 2006, p. 178

¹⁷⁰ Haeckel, 1947a, prefácio

¹⁷¹ Haeckel, 1947a, p. 13-14

resto da natureza...”. Nos poemas da presente proposta de representação do homem *versus* natureza, o “eu” poético se mostra bastante afastado dela mesmo quando tenta compreender o cosmos; isto porque ele a personifica e se ela se torna o deus ou a lei, e o homem se torna inferior e animalizado. Não somos mais do que “um dos ramúsculos mais novos do ramo dos vertebrados”¹⁷².

Não havendo a “divindade antropomórfica” nos termos de Haeckel, a criação do mundo também teria sido natural: átomos que se combinaram e geraram algo pouco mais denso, o “coalho de plasma”, do qual se originou a monera, “primeira vida orgânica”¹⁷³. Mais natural ainda seria o conceito de alma: “soma das sensações, das nossas vontades e dos nossos pensamentos, o conjunto das funções psicológicas”¹⁷⁴; para o teórico, a alma é tão efeito do mecanismo corporal humano que poderia existir alma até mesmos nos protistas, a qual se constituiria em uma “alma celular”¹⁷⁵. Imagina-se aqui o impacto de uma teoria que reduzisse a grande particularidade humana a uma célula. Alma-célula e homem-animal: o próprio Haeckel observou o efeito de outra teoria afim com seus estudos: “a moderna geração não faz ideia da resistência encarniçada que por toda a parte encontrou desde logo a doutrina de Darwin e as lutas apaixonadas que houve por causa dela”¹⁷⁶.

A relação dos românticos com a natureza era de sublimação: eles faziam versos grandiloquentes nos quais reconheciam sua grandeza e a sua poeticidade; quando se referiam ao ciclo de vida, comparando a vida humana com a natureza, o foco estava no lamento de ser “colhido jovem” e não ter completado o ciclo que incluía a maturação, como se pode ver no poema “Pois não é?” de Casimiro de Abreu, bem como na muitas representações da morte feminina nas quais o falecimento é comparado à rosa colhida antes da hora. A representação de tom realista da natureza tende a atribuí-la um caráter que vai da impassibilidade à crueldade por parecer estranho ao homem que o vicejar se mescle com o perecer, que o frescor seja fecundado pela podridão, um ciclo que obedece à lei natural e despreza o sentimento de perda e fracasso diante da finitude humana. Ariès afirma: “De forma geral e banal, a natureza é reconhecida como o contrário ou a negação do poder social regulador, produtor da ordem e do trabalho do homem. É sempre destruidora e violenta, e pode ser malfazeja, seu grau de maleficência dependendo, então do preconceito do homem a

¹⁷² Haeckel, 1947 a, p. 34

¹⁷³ Haeckel, 1947 a, p. 35

¹⁷⁴ Haeckel, 1947 a, p. 39

¹⁷⁵ Haeckel, 1947 a, p. 40

¹⁷⁶ Haeckel, 1947 b, p. 22

seu respeito”¹⁷⁷. No seguinte poema, a questão filosófica desvia-se do tradicional dilema de Hamlet refletindo que a lei da natureza é alheia às inquietações humanas:

Que importa à natureza o velho tema.
do ser e do não-ser – o berço e a tumba,
se alguém folgue ao prazer, se à dor sucumba,
se ria ou chore, se suspire ou gema?

Seio de mãe e entranha de Saturno,
ela alimenta com intenso afeto
tudo que produziu, e por seu turno
devora avidamente o próprio feto.

O trágico problema em vão se agita,
à velha geração sucede a nova,
e a cada novo ser, que à luz palpita,
tece-se um berço, rasga-se uma cova. [332]

A natureza gera, nutre e devora independente do imaginário humano sobre formas de sobreviver à sua lei funesta. Em seu universo o homem desejaria se afastar da lei ignorando que é um homem natural e portanto “devedor” ao ciclo orgânico. Nos seguintes versos, o poeta personifica a natureza colocando-a no papel de Deus, ela como a verdadeira criadora da vida e quem também a faz expirar. Ele desmitifica Deus e mitifica a natureza como uma fria entidade que alimenta os seres para a morte:

Oh! Natureza! Natureza Fria,
de cujos seios toda a vida pende!
Deusa que as flores nos rosaes estende!
Deusa que os vermes aos rosaes envia! [269]

É recorrente a associação entre o morrer e o florescer, podendo o florescimento ser entendido como um apagamento do fato da morte. No seguinte poema narra-se o contraste entre a cena de uma mãe chorosa pela perda de um filho e a contrarreacção da mãe que receberá o morto: a natureza. Ela “desconhece” o sentimento de tragédia pessoal “respondendo” com a manutenção do ciclo orgânico:

E a terra, a grande mãe, as fundas dores
De outra mãe desconhece e, vendo-a em pranto,
Em vez de em pranto abrir-se, abre-se em flores [91]

¹⁷⁷ Ariès, 1982, p. 424

O tom descritivo dos fatos não julga o caráter da natureza; fazendo um retrato impessoal dela como uma mãe com organização própria, alheia à organização emocional humana, o poeta se limita a analisar o “contraste” (título do poema) entre a percepção de aniquilamento dos homens e a recriação da natureza a partir da morte. O lamento pela ordem estabelecida pela natureza está no homem; para a natureza a ordem não é lamentável. Encontra-se em outros poemas a ideia de observar o contraste que distancia o homem da natureza, embora ele também esteja inserido na ordem vital. O que varia de um poema para outro é o olhar atribuído a essa relação; no poema anterior constatou-se uma isenção da culpabilidade da natureza, observada como um processo; em outro poema, a observação de vários fatos da vida como a infância, o cuidado materno, os fenômenos da natureza, culmina na imagem do coveiro que prepara a cova. O poeta examina esse contraste com espanto, admitindo a frieza do eterno, fúnebre e fecundo movimento:

Ó profundo contraste incomparável,
Eterna lei, ciclópica ironia...
Como tu és estranha e formidável!
Força impassível! Natureza fria! [169]

Em outro poema a natureza não é apenas fria mas “pérfida”; não é indiferente, mas desleal, pelo jogo (novamente o contraste!) que faz entre o que cria e desfaz. É sublinhável que o poeta volte para si sua inquietude com o ciclo, idealizando um destino após a morte menos desagradador de seu próprio eu:

O' Natureza, ó Mãe perfida! tu, que crias,
Na longa sucessão das noites e dos dias
Tanto aborto, que se transforma e se renova,

Quando meu pobre corpo estiver sepultado,
Mãe! transforma-o também num chorão recurvado
Para dar sombra fresca á minha propria cova. [213]

O poeta deseja ainda estar ligado à sua representação viva e à sua personalidade, bastante consciente do processo de reintegração orgânica do corpo morto; ele desejaria velar eternamente sua própria cova transformado em um “chorão”. Ele declara querer fazer sombra à sua cova, o que pode ser entendido como um desejo de se transfigurar em sua própria sombra, uma sombra daquilo que ele já foi e assim reter alguma substância de sua existência, ficando-se como um memorial, uma eternização dela mesma. Ele desejaria ainda ser... A ideia da renovação orgânica da vida por meio da morte é expressa por um

pensamento científico clássico do aproveitamento de toda a matéria; ele se refere inclusive ao átomo para comprovar que as matérias se misturam, mesmo que infinitesimalmente. O poeta não focaliza a natureza, mas o seu processo:

A Morte não me espanta, eu sei que a Vida
transforma-se e renasce de mil modos;
pássaro ou flor... nesta eviterna lida
vivem, morrendo, os organismos todos.

Desde o infusório ao ente mais perfeito,
nada se perde; tudo ressuscita;
talvez de alguém o átomo desfeito
possua o coração que em mim palpita. [343]

A ideia da dispersão e recomposição dos elementos químicos do corpo morto não perturba o poeta que sustenta a teoria da metempsicose:

Ficar assim, agora,
escutando o silêncio e olhando a tréva... E, inteira,
completamente só, voltar ao que era outróra:
ser poeira de outra poeira!

Mas, na terra selvagem,
achar uma semente: adubal-a, um minuto
e ser raiz, e ser arbusto, e ser folhagem,
e ser flôr, e ser fruto!

[...]

Ah! morrer na certeza
de, assim multiplicado, invisível e mudo,
viver eternamente em toda a natureza
e na vida de tudo! [191]

Trata-se da concepção de uma eternidade que não é individual como no ideal romântico, mas que se conserva pela dinâmica da coletividade. Embora o poema descreva o processo de renovação da vida (através do ciclo de vida vegetal) o foco aqui se dá na ideia de uma permanência do ser. O pensamento científico filosófico era influenciado pelas teorias de Darwin, Spencer e Haeckel; o evolucionismo era tematizado por diferentes pontos de vista como o *struggle for life*, título de um poema [329] sobre a constante e feroz luta na natureza desde os seres mais inferiores; a metempsicose, teoria segundo a qual a alma¹⁷⁸

¹⁷⁸ A noção de alma na metempsicose é variável nos poemas, podendo se referir a uma energia ou essência vital, ou sendo apresentada semelhante ao homem (uma alma que guardaria memórias, desejos e projetos). Poderia se tratar também de uma alma unida à matéria, numa concepção monista, uma alma incorporada ao corpo e que se dispersaria materialmente. Não é possível deste modo chegar a uma definição precisa do que se concebia na época como metempsicose.

transmigrava para outros seres após a morte; o motivo poético do transformismo, título de outro poema [344] no qual o poeta busca o abrigo primitivo da selva, como faziam seus antepassados – “Seu venerando avô, o grande Chipanzé” – numa clara alusão darwinista; a questão do progresso pensada a partir de uma alma embrionária que pode alcançar um estado mais avançado em seres considerados maiores ou permanecer num estado simples como racionaliza Augusto dos Anjos em seu cientificismo poético de germen, embriões, larvas e vermes, entre outros microorganismos. A noção de uma evolução a partir da vida germinal povoava também o imaginário de outros poetas que viam na cadeia evolutiva uma aspiração dos seres mais elementares a integrar a misteriosa esfera humana de “ser”:

O Germen, que e' a noção genesica da vida,
Para fructificar, produzir, florecer,
Aspira a' evolução constante, indefinida,
Aspira ao ser.

[...]

Da agua ao lichen, do musgo a's arvores, a vida
Desdobra-se, evolu'e, tende sempre a ascender;
Buscam todos tocar a' esfera inatingida
Do humano ser. [309]

O fermentar da vida, a “noção genésica da vida” interessava a uma época que percebia a vida como um ciclo orgânico, sujeita a uma espécie de lei de derivação: a vida nasce das coisas putrefatas. Neste sentido o cemitério obcecava os intelectuais como espaço de uma estranha fecundidade:

A vida brota das frestas
De humidadas lousas...
Mysterio!
Aquelle campo de giestas
– E' a lei das cousas... –
Foi, talvez, um cemiterio.

As cousas que o ser deriva,
Derivam o ser [...] [149]

Neste poema além do tema evolucionista, o olhar observador sobre a “vida que brota”, seguida de uma dedução – a de que a fecundidade talvez se deva ao subsolo cemiterial – exprime o olhar científico que tenta inclusive estabelecer uma lei, a lei da derivação. O cadáver também deriva outros seres e, segundo José Carlos Rodrigues, em sua obra *O Corpo na História*, o interesse pela fertilização cadavérica já estava presente na

mentalidade medieval atestado pelas representações de dança macabra com corpos em decomposição. O historiador analisa que o cadáver era um elemento incorporado ao cotidiano da época, numa época em que a morte era domada¹⁷⁹: “A putrefação era a continuidade da vida, húmus”¹⁸⁰, assim sendo o cadáver não era visto como um dejetto, mas como corpo fertilizador, de acordo com Rodrigues. Ele contrapõe a antiga visão naturalista com a da modernidade, onde o cadáver se tornou uma questão embaraçosa a ser rapidamente resolvida. Para ele, há uma relação entre a ideia que atualmente se faz do lixo (que é descartável) e do cadáver (que desde a era higienista necessitava ser “descartado”). O historiador conclui ainda que o pensamento medieval era de “continuidade” (a putrefação como continuidade da vida) e que posteriormente se tornou a “lógica da segregação”¹⁸¹ onde as coisas se concebem muito separadamente (putrefação como uma desordem; corpo vivo como ordem). Transformada a noção de familiaridade com o cadáver desde o século XVII, ele continua a despertar interesse pela sua atividade fecunda e pela lei que o submete a “derivação”, mas pode por vezes ser representado com repulsa, exatamente como um “dejetto”, uma representação da mais meticulosa sânie:

[...]

Dentre os braços, que ao longo esguios se inteiriçam,
E as costellas, o matto em verdes hasteas sae,
Dois lirios, a seus pés num pouco d’agua viçam:
Por seu ventre uma lesma arrastando-se vae.

Curva a cabeça, vêm-se os olhos que a pupilla
Baça mostram, sem lume, estupidos olhando;
Deformou-se-lhe a bocca; hirta avança a maxilla,
O queixo repuxando.

Uma abelha, que voava, a errar de folha em folha,
Sobre o labio pousou-lhe e, num subtil rumor,
Colheu avida aos pés a derradeira bolha
De um vomito, a suppol-o o nectar de uma flor.

[...]

E, resupina, alli, numa terra fecunda,
De onde, fresca e vivaz, brota a vegetação,
Tarda na phase extrema, aquella cousa immunda
Vae pouco a pouco entrando em decomposição.

[...]

E tu, parte brutal da extincta creatura,
Desagrega-te, soffre a acção de meu poder;
Sem que nada de ti se perca , outra feitura
De ora em deante serás, outra fôrma, outro ser.

¹⁷⁹ Conceito de Ariès segundo o qual a morte era vivida com familiaridade.

¹⁸⁰ Rodrigues, 2001, p. 62-63

¹⁸¹ Rodrigues, 2001, p. 62-63

Pelo universo eterno é lei que em movimento
 Vás eterna; por isso, ó massa informe, cede!
 Apressa-te, quebrando o negro encantamento
 Que a evolução te impede.

Apodrece, fermenta, esfaze-te, que estanque
 Puz de ha muito em teu seio a corrente vital,
 E sem sangue, e sem alma, agora és como un tanque
 Infecto ou como o chão podre de um pantanal.
 [...]
 Apodrece de vez! tórna de ser humano
 Ao que eras, outro estado esparsa vem gosar;
 Dás p'ra as chuvas que em março hão de cahir no [oceano,
 Dás p'ra as flores que em junho a terra hão de enfeitar.

Vem! E sabe que a voz que em teus ouvidos cala,
 É a mesma que governa
 A tudo. Carne abjecta, escuta: que te fala
 É a Natureza eterna! [76]

Em um primeiro plano, a descrição observa a inércia de um cadáver que, lançado à natureza, se entrelaça com a vegetação e atrai insetos; tudo em volta do corpo viceja, dando continuidade ao movimento da natureza; a lesma se arrasta, o mato cresce. A rigidez cadavérica é detalhada e retrata o corpo como um objeto estúpido, estando ausente o mistério vital. Saraiva e Lopes analisam que há na literatura da época um “gosto pelo facto preciso e limitado, da notação rigorosa da percepção sensorial, a preocupação de eliminar a intervenção subjectiva do observador...”¹⁸². A percepção sensorial é aguçadíssima no poema, com riqueza de detalhes que remetem ao cheiro (“chão podre”), à visão (descrição cadavérica de olhos, boca, maxila, braços, pés, imundície, animais que se arrastam, pousam, plantas que se enroscam) e à audição (voz e ouvidos). O observador se confunde na natureza, sua podridão se mistura ao frescor dos seres vivos, para os insetos, agentes da natureza, sua liquefação é convidativa. Em um segundo plano, a descrição se volta para o processo de decomposição; o cadáver já não é apenas estúpido, mas uma “coisa imunda” e tardia – custosa de se desfazer – que perturba a harmonia da natureza. Esta, personificada, se dirige diretamente ao corpo ordenando a sua dissolução e se regozizando de seu poder: transformar o antigo ser em uma forma diferente a partir da desagregação.

A etapa é descrita a partir da observação da degradação do cadáver: ele é uma massa informe que deverá “apodrecer”, “fermentar”, ter o “pus estancado”; de “coisa imunda” ele passa a ser visto como “tanque infecto ou como o chão podre de um pantanal”. O que era um ser humano é totalmente objetificado e ofendido em sua corrupção. A natureza

¹⁸² Saraiva e Lopes, s.d, p. 715

parece ter pressa em concluir o processo para que as substâncias geradas nutram outros espaços. A única coisa que pode ser eternizada no ciclo é ela mesma, ou, antes ainda, é o próprio ciclo, sendo o homem apenas “carne abjeta” e modificável. A posição do homem na natureza é de um fruto fadado ao apodrecimento, a natureza má disporá de sua carne e substância, reduzindo-o uma “extinta criatura”. Por outro lado a natureza do poema é racional e organizadora fazendo valer “duas grandes leis, a lei fundamental física da conservação e a lei fundamental química da conservação da matéria”¹⁸³.

POÉTICA DA DECREPITUDE OU UM EXERCÍCIO PARA A DECOMPOSIÇÃO

A inquietante ideia de um corpo destinado aos vermes não é uma novidade da poesia do período realista; ela já aparecia até mesmo antes da voga romântica, em autores que escreviam na fase de transição como Domingos Borges de Barros. No romantismo, poetas como Junqueira Freire acrescentam à poesia outro motivo além do eclesiástico (que a corruptibilidade da carne esteja ligada ao pecado): o olhar sobre o fato natural da corrupção (a decomposição como parte de um ciclo que alimenta e gera a vida). O que há de diferente então na representação da decomposição do corpo morto para que seja entendida como representação potencialmente realista? Novamente, o que se verifica aqui, a exemplo das representações anteriores analisadas, é a observação de cunho objetivo sobre os estados agônicos que antecedem a morte (doença) e também sobre aqueles que a sucedem, os estágios da decomposição. Há uma insistência temática nas imagens da desagregação cadavérica, do corpo que desmanchado pelos vermes, reduzido à sãnie, torna-se afinal pó, por ser orgânico, natural e falível. Em longo poema intitulado “Os túmulos”¹⁸⁴, de Borges de Barros (1825), o fato orgânico da morte aparece em uma única estrofe, descrito em minúcias que destoam do tom geral idealizado. Ilustração de uma angústia pela decomposição ou adesão a uma estética do repulsivo, transgressor?¹⁸⁵ Seja como for, a poesia romântica da primeira metade do século XIX não prima por imagens da morte feia, seguindo o anseio de idealização das coisas e traduzindo sua angústia pelas imagens da morte bela (assinaladas no primeiro capítulo). O

¹⁸³ Haeckel, 1947a, p. 23

¹⁸⁴ Erguei-vos mestas, pavorosas loizas!

Ossos mirrados, lívido despegão,

Fétidas carnes, podres ligamentos

Que impuros vermes em silencio pascem;

Ascosos restos de formosas formas.

Barros, 1945, p. 72. Tomando-se a estrofe isolada do restante do poema não poderia ela participar do espírito realista, primoroso dos detalhes que chocam pela crueza?

¹⁸⁵ A questão será explorada no quarto capítulo onde se falará da sensibilidade oitocentista sobre a morte.

espírito realista desejando retratar aquilo que encara como verdade, devota sua idealização a serviço da objetividade científica. “O belo artístico, concebido então como fato definido, resultaria assim da Verdade, contida na concepção realista da realidade e das virtudes da composição e da expressão”¹⁸⁶, afirma Amora.

Podia-se então idealizar ou transfigurar os agentes da decrepitude orgânica do homem: a doença, a decomposição pelos vermes e a própria constituição fisiológica do perecimento. O grande interesse na decrepitude (aqui entendida como a decadência física e moral que conduz ao aniquilamento) originou as seguintes representações encontradas: uma inquietude com o corpo morto (o esvaecimento da vida e o imaginário angustiante do subsolo solitário e dissolvente); uma inquietude com a dimensão filosófica da dissolução (ser somente pó, matéria molecular neste mundo); uma inquietude sobre o processo da decomposição e seus agentes; um olhar para a morte em curso (a doença que consome e sela o destino do enfermo); um olhar sobre a falibilidade do organismo que sujeito à falha, ao desarranjo interno, ao desgaste, carrega em si mesmo os instrumentos da morte.

No seguinte poema, o cadáver é observado pela própria alma que o deixou: ressentida ainda de ir ao encontro do mistério, solitária e incompleta, ao mesmo tempo, ela guarda um olhar de estranheza para a natureza daquele corpo no qual já não se reconhece:

Enquanto ao pé do leito em que Ema adormecida
Jaz no sono final, a mãe que se desvaira
Palpa do coração a angustiosa ferida, –
A alma, a força que há pouco a animara na vida,
De asas abertas no ar sobre o cadáver paira.

Enche-a, fá-la vibrar num secreto arrepio
O assombro que lhe causa o ter de, só, talvez,
Ir bater do mistério ao penetral sombrio;
E antes de remontar, lança a esse corpo frio
O seu saudoso olhar pela última vez.

– “Carne que tanto amei, doce prisão! – murmura,
Adeus! sozinha vou deixar-te em abandono.
Vinda é a hora fatal em que à serena altura
Sobe o espírito, e desce o corpo à sepultura,
Onde há de apodrecer no derradeiro sono.

Inda um momento, e em seu subterrâneo esconderijo,
Onde a espreitar quem vem há séculos estão,
Os vermes sentirás, no insano regozijo,
Aos cardumes ferver sobre o teu peito rijo,
Da matéria operando a decomposição. [205]

¹⁸⁶ Amora, 1965, p. 87

É notável que a alma não se refira ao corpo pelo nome, chamando-o de “carne”; o horrível destino reservado à carne destitui-a da personalidade e a impõe como matéria, destacando sua rigidez corporal e sua sujeição à ação dos vermes. A descrição da decomposição é direta: é um apodrecer e não um desaparecer; os vermes aqui aparecem simplesmente como agentes do processo (operadores) e não transmudados em inimigos, seres debochados, irônicos. A situação proposta pelo poema, a dualidade entre intimidade amorosa e repulsividade, revelam a inquietude quanto ao corpo morto: ele se torna cadáver, inerte, de uma inércia que já não contém a pessoa (personalidade, alma), o que resta, no entanto, representa aquilo que foi amado e vai se desarmonizar. O foco está na quebra, no processo orgânico, no refinamento de um (alma) e no estrago de outro (corpo), diferente de um poema de Azevedo sobre uma morta, cujo ponto central é o modo como arranjam a bela defunta com elementos da natureza que a cercam de aura. Na morta de Azevedo a única referência à putrefação é a macilência que ela aparenta, mas que não interfere no desejo amoroso do poeta. No poema citado tudo causa aversão:

E ora... Mas com que fim dar a este corpo inerte
 Tanto apreço?! Demais, ó carne, onde vivi,
 Vais tomando outra cor, entras a desfazer-te,
 E dói-me a confissão – já me repugna ver-te,
 Cheiras mal, e é mister que eu me afaste daqui.”[205]

Nada é indiferente para a alma observadora: mesmo sendo etérea, “desaprisionada” do mundo carnal, ela ainda “sente” o mau cheiro anunciador. É bastante revelador que em se tratando de uma carne pela qual se teve “tanto apreço”, justaponha-se a descrição da feiúra, do sentimento de asco. Mais do que a visão objetiva sobre o morto, permanece a impressão de inquietude e mal-estar diante da sórdida transfiguração. Em outro poema, o discurso de despedida a um amigo morto também deságua na despersonalização: “Descansa em paz... da terra na retorta / tornar-se-á em alcalóides logo / teu arcabouço de matéria morta” [335].

O poeta se refere ao amigo ainda como uma presença humana ao dirigir-lhe o “descansa!” discursivo, entretanto, descreve-o como matéria morta e redutível a elementos químicos. Sob a terra, o morto já não é um homem, mas é ainda presença, uma presença que se reduzirá a “alcalóides”. A nomenclatura química em um poema que não é filiado à estética da poesia científica, indica, contudo, o mesmo anseio de se desvelar a materialidade da morte, o desejo de retratar a verdade oculta. O corpo é dissolvido pelos vermes e é reduzido a substâncias químicas; reduzir, desmanchar, perder a unidade, confundir-se com os sais, com

as larvas e com o próprio caixão; evanescer como efeito da putrefação é uma tentativa de suavizá-la:

Que figura inteiriçada!
 – Vede-lhe os olhos sem vida!
 Vai nesse caixão deitada,
 Toda de branco vestida.
 [...]
 A morte ao seio te estreita,
 Tua essência se evapora;
 Em breve estarás desfeita [310]

Mesmo diante de imagens suavizantes que evanesçam o cadáver, sua redutibilidade é invocada; a dispersão se faz à medida que a essência “evapora”, que deixa o corpo. Ela “estará desfeita” tão logo a essência se volatilize, não sendo possível retê-la. A descrição da figura cadavérica também é perturbadora: a morta está “inteiriçada”; a inércia lhe uniformiza as partes, os desbotados não se distinguem, os olhos não são mais olhos. Ela é um bloco só de rigidez que se confunde (se inteiriça) com o caixão em que vai. A morte homogeneiza, dispersa e reduz. Outra representação comum da fixação pelo cadáver é a representação de um profundo lamento pela decomposição das partes que no corpo humano particularizavam o indivíduo (aspectos faciais) e remetiam ao gesto ou animação (mãos, braços e pés, como ocorre em poemas de Cruz e Souza¹⁸⁷). O seguinte poeta, na incerteza de haver algum resíduo etéreo que se prolongue nos “astros”, exacerba sua preocupação de que a vida se reduza a pó, através da lembrança das “doçuras” e emoções que lhe evocam a boca e olhos respectivamente – olhos e boca que sofrerão a despersonalização putrefaciente:

Olhos:

Ou terão de acabar, sinistramente,
 Em dois buracos de caveira algente
 Na atra desolação do Cemitério?!

Boca:

Que de vós será feito quando um dia
 Baixardes, bôca, à terra fria, fria,
 E vos virdes dos vermes assaltada? [229]

¹⁸⁷ Vide os títulos de números [184] e [274]. O poeta descreve a vivacidade de mãos e pés e a transmutação no sofrimento que a decomposição impõe àquelas partes.

A despersonalização é permeada em muitos poemas pelo efeito do macabro que ocorre quando se tem a humilhação da beleza, a humilhação das partes que individualizam a pessoa. O poeta compara a perfeição material que existia àquilo que restará do estrago sofrido pela decomposição cadavérica:

E ah! o teu crânio sem cabelos,
Sinistro, seco, estéril, nu...
(Belas madeixas dos meus zelos!)
E ah! o teu crânio sem cabelos
Há de ficar como estás tu?!

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?!

Os teus dois olhos – dois encantos-
De tudo, enfim, maravilhar,
Sacrário augusto dos teus prantos,
Os teus dois olhos – dois encantos –
Em dois buracos vão ficar?!

A tua boca perfumosa,
O céu do néctar sensual,
Tão casta, fresca e luminosa,
A tua boca perfumosa,
Vai ter o cancro sepulcral?!
[...]

Na funda treva dessa cova,
Na inexorável podridão
Já te apagaste, Estrela nova,
Na funda treva dessa cova,
Na negra Transfiguração! [170]

A decomposição aqui é vista como uma “negra Transfiguração”, algo que acontece no solo profundo, oculto aos olhos, algo que apaga a pessoa e a confunde na treva em que foi deixada. A podridão atinge o auge no vocábulo cancro remetendo à ideia de uma úlcera originada no sepulcro, o câncer da morte, corrosivo e multiplicador. O poeta sintetiza os perturbadores aspectos do trespassse – o crânio nu, o nariz comido, o espaço ocular sem olhos, a boca purulenta – no conceito de uma “negra Transfiguração” cuja escuridão da cova torna ainda mais caótico o processo. A sensualidade é algo que deve apodrecer e revelar seu caráter dúbio de ser atraente e vil; a beleza será maculada pela feiúra da morte. Em outro poema o tom macabro não se alia à beleza cadavérica, mas à orgia dos vermes (a sensualidade

de novo!) que aparenta haver na decomposição: insânia, agitação, mistura, pululação... Ao contrário, a morte é feia (é denominada “podre”), mas o espetáculo da lei da natureza é intenso, infernal e luxurioso. No entanto, mais do que o veio decadentista é a análise científicista que o poeta não se furta de fazer, mesmo sendo sobre o cadáver do pai:

Podre meu Pai! A Morte o olhar lhe vidra.
Em seus lábios que os meus lábios osculam
Microorganismos fúnebres pululam
Numa fermentação gorda de cidra.

Duras leis as que os homens e a hórrida hidra
A uma só lei biológica vinculam,
E a marcha das moléculas regulam,
Com a invariabilidade da clepsidra!...

Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos
Roída toda de bichos, como os queijos
Sobre a mesa de orgíacos festins!...

Amo meu Pai na atômica desordem
Entre as bocas necrófagas que o mordem
E a terra infecta que lhe cobre os rins! [328]

O cadáver é “podre” e é também “desordem”: tudo que foi amado pelo poeta está em dissolução. Mas o poeta se refere ao cadáver como “pai”; ele declara ainda amar o corpo que se desmancha; ele ama a desordem, está inclinado a ela, é sensível a ela. É sensível também aos pormenores que a ciência desvendou: microorganismos, fermentação e átomos. A representação minuciosa da inquietude quanto ao cadáver e quanto à decomposição também é verificada pelo uso recorrente de motivos cemiteriais: o coveiro, o caixão, a vala, o sino, a pá, a cova, as ossadas entre outros. Alguns destes elementos se tornaram até mesmo personificações. Deste modo é que um longo poema se intitula “Coveiro” [94]; nele o funcionário fúnebre é retratado como o sujeito mais relevante da morte por lidar diretamente com o capítulo final da vida. Sua pá é que separa vivos e mortos; ele carrega um estigma de frieza como o médico cirurgião. Há outro poema cujo título é uma figura que parece representar um altar com cruz ou uma tampa de caixão [4] e trata do luto sobre uma falecida dama. O verme é elevado à categoria de divindade em poema intitulado “O Deus –Verme” [239] sobre o transformismo dos seres; ele também ilustra o nivelamento social que impõe a todos em “A Ironia dos Vermes” [29]. Em “Riso de Caveira” [300] a própria caveira é quem teoriza sobre a origem de seu riso mordaz. Caveiras, coveiros e vermes habitam muitos outros

poemas seja sob o foco principal ou como elemento do gosto pela descrição do fenecimento, formando uma verdadeira poética da cova.

Além das representações do cadáver e da putrefação, a doença tornou-se um tema recorrente na poesia, o tema do “irremediável”: o organismo tocado pela enfermidade onde pulsam sofrimento e o fascínio da morte “em curso”. No romantismo representava-se o corpo doente, moribundo, padecendo os sintomas da febre e delírio, mas os sintomas não eram o cerne do sofrimento que por vezes era moral. Não havia representações das doenças em si porque como bem analisa Ariès somente por volta das últimas décadas, com a influência do cientificismo, a doença passou a receber nomenclaturas e especificidades. O historiador exemplifica a importante mudança comparando representações da morte por física em 1830 e 1870. Na primeira data, a despedida dramática, o sofrimento do moribundo, são mais relevantes; na segunda, a causa da consumição, a enfermidade, se torna mais importante. “Não havia obsessão pelo diagnóstico, não por medo do resultado, mas por indiferença à particularidade da doença, a seu caráter científico”¹⁸⁸. Na representação romântica do enfermo (reforçando, não da enfermidade!) não interessa saber qual era o mal no organismo, mas a particularização do enfermo, a aparência na qual a consunção o deixou (febril, pálido, lânguido). O poema “No leito” de Casimiro de Abreu ilustra a condição: “A febre me queima a fronte / E dos túmulos a aragem / Roçou-me a pálida face”. Cláudio Bertolli Filho em *História Social da Tuberculose e do Tuberculoso: 1900-1950* observa a mudança na imagem romântica da tuberculose: de interessante, enobrecedora, “iluminadora”, passa a ser repugnante, esmiuçando-se em seus detalhes decomponíveis do corpo: “A partir da segunda metade do século XIX, as celebrações *byronianas* perderam força, permitindo que a doença dos pulmões fosse assumida como experiência com sentido único: a degradação do enfermo¹⁸⁹”. O historiador examina uma série de romances brasileiros, cujos personagens tísicos são retratados segundo os mitos da época sobre a doença, mitos depreciativos. Na poesia aqui pesquisada surgem representações da debilidade e agonia físicas, mas, por outro lado, a doença dos pulmões não deixa de ser ainda percebida romanticamente, como agente particularizador do indivíduo.

¹⁸⁸ Ariès, 2003, p. 276-277

¹⁸⁹ Bertolli Filho, 2001, p. 50

Quando, sòzinho, sinto os males de meu peito
 E sei que vou passando, ó céus! talmente mal,
 Eu me dou por feliz, eu me julgo um eleito
 Pois deixo para sempre a podridão mundial!...

Se penso quando tusso em meu sonhar desfeito
 Que eu hei-de sepultar envolto à minha cal,
 Quanto me alegre! e como eu fico satisfeito
 Por ver que fujo breve ao tredo lamaçal

Da vida! E sei que morro e aos poucos como os poetas,
 Que tusso e o meu pulmão arrojo do interior
 Junto a manchas que têm o roxo das violetas!

Porém o quanto é bela a minha apoteóse:
 Subir à grande paz, sem gemidos de dor,
 Nas (ó que estranhas mãos) mãos da [Tuberculose...][136]

O poeta está concentrado na realidade de seu organismo cujo sofrimento lhe é mais concreto que a “vida a sonhar” típica dos escritores. Deste modo ele opta por falar da doença e não da morte como fariam os românticos. Castro Alves em seu famoso verso “eu sei que vou morrer” lamentava ter que deixar a vida e utilizava o tom testamentário do moribundo desejoso de deixar ainda uma última mensagem. O outro poeta analisa sua decrepitude fazendo dela um motivo poético. Ele considera que não é a morte a responsável por seus “transportes” emocionais, mas a doença; não é uma morte-noiva personificada que o levará, mas uma personificação da tuberculose. Em outro poema a realidade da doença é tão presente que o poeta se reconhece na tísica, identificando-se como um “condenado” da doença e intitulado seu canto por “Soneto de um Tísico”. No poema a doença também promove a apoteose de sangue: ela encarcera e devora o organismo minando a vida.

Tuberculose roaz, ó tarantula
 Que me prendeste a mim e, despiedada,
 Talando-me os pulmões, cevas a gula...

Condemnado a morrer tão já – ó Deuses!
 Vejo a morte chegar numa golfada
 De sangue rubro como as apotheeses... [324]

O poeta se declara condenado a morrer cedo, mas não narra extensivamente seu lamento, atendo-se a descrever sua decrepitude. Não é a antiga representação do poeta febril a declarar “tenho pena, sou tão moço!”, lamentando morrer jovem; é a “tuberculose roaz”, que decifrada, tem nome e corpo – é um vírus que se “prende” ao poeta. Deseja-se aqui

insistir na representação desta decrepitude como ilustração de uma tendência realista que não hesita em narrar o esgotamento da vida e os sinais da agonia:

Quasi diaphana, a carne exangue, a quem a espose
 Nada mais pôde dar que a viuvez como preço;
 Empasta-lhe o cabelo em torno á fronte o espesso
 Suor ardente da febre e da tuberculose.

Largo tempo, enlevado a olhl-a, permaneço,
 Quando do occaso em fogo a vermelha apothéose
 Forma um fundo de luz á sua extranha “pose”
 De alado anjo tumbal em “maquette” de gesso.

Não raro, quando vae falar, velada e rouca
 A ´ flor do labio a voz morre em frouxos de tosse;
 Arqueja, suffocada, e ri... mas é tão pouca

Essa graça que ri por que a bocca remoce,
 Que o sulco que esse riso abre ao canto da bocca
 Tem a molle expressão de uma ruga precoce. [348]

O artista faz da desgraça um motivo poético; faz poesia a partir da agonia, afirmando implicitamente que a agonia pode ser bela: a agonia personaliza, torna a personalidade mais interessante. Observa-se aqui o embelezamento da feiúra: é diáfana e não de uma palidez mórbida; o poeta se diz enlevado, pois vê poeticamente a consumição da moribunda: para ele, aquilo que possivelmente representa a expulsão de sangue na tosse tem aparência de contraste luminoso à palidez, a harmonia do riso é associada à desarmonia da ruga. A idealização, que não é completa, mostra que os aspectos realistas também recobrem de interesse a personalidade evanescente. E a doença de maior repercussão literária parece ter sido a tuberculose¹⁹⁰: enobrecida pelos poetas, ela seria uma doença dos homens eleitos, sensíveis, os que sabiam sentir o mundo, os iluminados; uma enfermidade que revelava faces inéditas da vida, que propiciava o gênio, a escritura do vate. A tuberculose atribuía *status* e chegava a ser desejada – e quando virou moda esse pensamento prestigioso da doença não só poetas a apreciavam, mas também a elite culta. Quando na verdade a tuberculose atacava grande parcela do povo, causando sofrimentos físicos horríveis e provavelmente era, ao menos nesse segmento da sociedade, temida e repudiada.

¹⁹⁰ Sontag, 1984; Bertolli Filho, 2001; Montenegro, s.d.; Waksman 1966; Azevedo, 1992

Vai-se extinguindo a viva labareda
 Que te abrasava o coração ridente...
 Passas magoada pela rua e a gente
 Umas conversas funerais segreda.

Não tens no olhar o sangue qu'embebeda,
 Foram-se as rosas do viver contente...
 Segues, agora, pobre flor – somente
 Da sepultura a essencial vereda.

E vem chegando o tenebroso inverno...
 Mas nesse mal devorador e eterno,
 Teu organismo já não mais resiste [346]

Há referência a dois tipos de olhar sobre a doença no poema; o primeiro é o olhar inquieto da população que comenta e se assusta pelo definhamento da moça. O segundo é o olhar do poeta que, mesmo objetivando o fato da doença, retratando seu definhamento, atribui um valor de rosas e de estações à doença. É uma mistura de beleza com agonia, com a entrada de uma nova representação: a da saúde. O mal devora, mas o organismo por sua vez também deixa de resistir, sucumbindo. O organismo humano é falho porque não pode se manter saudável como premissa.

No Brasil do século XIX outras enfermidades devastavam a população como a febre amarela, o tifo, a gripe espanhola e a varíola, entre as mais conhecidas. Os cientistas da época pouco sabiam sobre a natureza do ar – postulando a existência dos miasmas – desconheciam vírus e bactérias em sua essência profunda e começavam a voltar a atenção para o funcionamento do corpo humano com suas substâncias e movimentos. Corbin, analisando a ascensão do olfato a partir do século XVIII, sublinha a ansiedade social¹⁹¹ quanto às questões higienistas e de saúde em uma era em que a ciência despontava sem conseguir, no entanto, minar o avanço das enfermidades. O olfato então passou a ser um instrumento de investigação dos espaços e corpos e que apontava para aspectos pútridos e da decomposição.

A exemplo do quadro social descrito, na poesia surgiam referências à putrefação como na descrição de pântanos, umidades, sânieis, imundícies, cadáveres e consunções. Representava-se entre outras coisas, o corpo do enfermo ou do morto definhando, as condições que propiciaram as doenças e as reações da sociedade ante a agonia. As representações das doenças, aliás, nem sempre são claras; às vezes figuram como febres que matam ou simplesmente como a “doença” fatal. Por esta razão nem sempre é possível saber com exatidão quais doenças são referidas em alguns poemas; a febre, como analisa Pedro

¹⁹¹ Corbin, 1987, p. 79-84

Nava em *Capítulos da História da Medicina no Brasil*, era sintoma de várias delas¹⁹². Portanto, apesar da tuberculose estar mais presente na literatura, deve-se levar em conta a possibilidade de que ela, na verdade, esteja fazendo alusão a outras enfermidades. Thales de Azevedo em sua obra *Pragas e Chagas na Poesia Et Coetera* explica que a tísica referia-se não somente à enfermidade dos pulmões, mas ao estado consumptivo do corpo, podendo desta forma fazer alusão a outras doenças que consomem¹⁹³. Nos poemas do *corpus* sublinham-se os seguintes indicadores: palidez, tosse, febre, excreção de sangue, chagas, cansaço, frio, debilidade, neurose, sangue impuro, nevrose, suores frios e gangrenas. É notável também que a agonia ronde duas figuras principais: a mulher e o poeta. A mulher é descrita como uma criatura pálida, de modos frágeis, a tossir e fadada a morrer. Atingida pela tísica, ela esmorece lentamente diante dos olhos do eu poético masculino:

Abriu a boca, e a rúbida golfada,
Que do seu peito exausto então rompia,
Desmanchava-se em rosas da alvorada
De um sol cor do lençol, que a cobriria. [333]

O sangue expelido, o peito extenuado, manifesta claramente particularidades da tuberculose: o peito exausto e a secreção vermelha. Outro poeta é menos metafórico e se atreve a nomear a doença que se apossou de um lânguido organismo: “Ela morreu, ela que era neve, / [...] / Quem a matou, triste sapateiro, / foi a sempre-má tuberculose...” [57].

A enfermidade também espreita o poeta, figura boêmia que se expunha a mitológicos desregramentos românticos e possuidor de alma sensível à morte (sempre inclinado à poética aspiração de morrer, na qual fenecer é o coroamento de uma conturbada biografia). O amor à arte é tão significativo para o poeta que mesmo sob recomendação médica ele se recusa a deixá-la de lado. No poema “Conselhos Médicos”, o diálogo entre médico e paciente revela que o lirismo (representado pela Musa) desequilibra o corpo ou a saúde pela instabilidade de espírito que acarreta (o “animo”):

¹⁹² Nava, 2003, p. 121-124

¹⁹³ Azevedo, 1992, p. 56

“Tregoas ao livro e ao cérebro! Esconjuro
A’ Musa, – essa neurose intermitente.
Nenhuma doença póde contra um doente
Rijo de corpo e de animo seguro!”

Ouçõ e sorriso desesperançado.
Não logará jamais melhor estado
Minhaalma tão da sua incompreendida... [90]

Parece haver aqui um embate entre o detentor da ciência (do racional e do objetivo) e o defensor da poesia (a arte da subjetividade e da imaginação). A presença da figura do médico não apenas como examinador, mas com discurso científico próprio, é um elemento diferente que sugere uma alteração na representação do doente. O “eu” poético não abdicará de sua pena, valorizando-se. Mas em outro poema, “Tísica”, a doença se sobrepuja ao poeta que, entregue à vida desregrada cultuada pelo romantismo, é tocado pela tísica:

Era um rapaz alegre e jovial,
Gostava do bulício enorme da cidade,
Cantava ao violão da lua à claridade
Sua vida de amor, seu pálido ideal.

Às vezes descansava em meio de uma orgia,
Beijava enfebrecido as belas seminuas...
Exausto e adoentado a percorrer as ruas
[...]
Mas um dia, coitado! a vaga da miséria
A vida lhe envolveu em placidez funérea,
Deixando-lhe adoentado o mísero pulmão! [339]

Nota-se que a descrição ilustrando o tipo romântico (atrás de um “pálido ideal”; boêmio, afeito às mulheres) relata a consequência deste modo de vida: a enfermidade. O foco não é a vida, mas o fim dela; não é o viver com seus conflitos e desfrutes, é seu encerramento simples, bruto e nada poético. Acreditava-se que o comportamento boêmio de se expor ao clima noturno poderia ocasionar a doença; até o fim do século XIX, embora já se houvesse descoberto a transmissão por vírus e bactérias, a difusão e esclarecimento desta teoria foi mais lenta. O ambiente era um fator decisivo para contornar a tuberculose: o ideal era não se expor ao frio, ao vento, à umidade e à noite para manter a saúde; caso a doença fosse contraída, a tentativa de recuperá-la era a mudança de ares, dando-se preferência para lugares montanhosos, de ação terapêutica. Os membros da sociedade mais abastados dirigiam-se para a Europa, donde a Suíça se destacava como ambiente favorável aos pulmões adoecidos. No Brasil costuma-se citar as regiões de Minas Gerais e Campos de Jordão; nestes

lugares existiam os sanatórios, clínicas especializadas no tratamento dos tísicos e que persistiram século XX adentro até seu desuso. Eram locais afastados da cidade, da urbanização e da vida capitalista, e que poderiam proporcionar um ar não viciado e a tranquilidade de que necessitavam os enfermos. Sontag analisa que o afastamento forçoso da vida urbana refletia muitas vezes, uma possibilidade de fuga aos dissabores da responsabilidade social como o trabalho, típica do momento romântico, quando jovens desejavam dedicar-se somente aos versos e à boemia¹⁹⁴. Mergulhados no “eu”, na personalidade, no individualismo, na experiência pessoal das sensações, muitos deles se sentiam inadaptados às tarefas comuns a todos.

A última representação da decrepitude que se pretende analisar é a do vivo que carrega em si a podridão, ou seja, a noção um tanto filosófica de que o corpo humano é em si uma carniça a morrer todos os dias antes mesmo da morte. Trata-se da ideia de que se todo organismo vai apodrecer, em teoria, já poderia ser considerado como uma carcaça ainda animada. É a análise de uma condição humana, de que “o homem nada mais é que um morto a arrastar sua carcaça”¹⁹⁵, afirma a epígrafe de um poema [241]. A poesia de Augusto dos Anjos, sempre mirando um teor cientificista, analisa a estruturação orgânica como camadas de tecidos humanos apenas animadas: “E eu saí como quem tudo repele, / [...] / Levando apenas na tumbal carcaça / O pergaminho singular da pele / E o chocalho fatídico dos ossos! [318]. O poeta define a pele como um pergaminho, e o funcionamento dos ossos como um chocalho. Ele já se sente morto e adverte que as camadas vêm a esconder aquilo que já é carcaça.

A imagem da decrepitude em verdade permeia vários poemas das outras representações, aparecendo até mesmo em uma noção religiosa ou questionadora das crenças religiosas, mas aqui optou-se por analisá-la separadamente de modo a evidenciar que a decadência, a falha, a agonia, do corpo, preocupou as mentalidades literárias para além das questões evolucionistas e espirituais. Um corpo que falha, adocece, se transfigura, se decompõe, e se esvaece.

Conhecidas, analisadas e agrupadas as seis representações da morte, faz-se necessário conhecer como a historiografia literária brasileira abordou o tema na poesia do período proposto (1870-1920) de modo a ilustrar a permanência de um interesse literário e de modo a complementar a investigação deste capítulo. Mas o que se pode entender como interesse oitocentista na morte mediante tantos poemas angustiados mostrados até aqui?

¹⁹⁴ Sontag, 1984, p. 44-45

¹⁹⁵ A epígrafe se encontra em francês no citado poema: “L’homme n’est rien qu’un mort qui traîne sa carcasse” (Du May). Tradução minha.

Concorda-se aqui com Ariès, para quem, havia uma sensibilidade que se desenvolveu a partir da recusa da morte – recusar¹⁹⁶ não era ainda evitar o pensamento sobre ela, mas, ao contrário, observá-la mais atentamente para entender seus domínios.

¹⁹⁶ A concepção de recusa e sensibilidade foi delineada no primeiro capítulo.

CAPÍTULO III

A MORTE NA POESIA BRASILEIRA DO PERÍODO (1870 A 1920) NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA

VESTÍGIOS DA MORTE NAS HISTÓRIAS DE LITERATURA

Querer depreender o tema da morte no gênero poético nas histórias literárias tem seus obstáculos e o maior deles parece ser o privilégio do estudo dos estilos e formas sobre o estudo das ideias. Principalmente quando os estilos mais influentes do período pós-romântico trazem a inovação na forma e nas imagens. Desta forma é que o estudo do parnasianismo toma páginas para ilustrar uma poesia que aparenta plasticidade, invocando os contornos e contrastes, utilizando-se de um descritivismo que lembra a pintura e a escultura. Esta última, aliás, subleva os temas mais inovadores, a saber, o gosto pela arte e mitologia grega vistos na famosa questão da poesia de estatuária e a carnalização do ato amoroso e da figura feminina. No Simbolismo aponta-se o preciosismo vocabular com a derivação de imagens incomuns (a sinestesia e o vago) e a aproximação musical. Entre os períodos literários o que ainda rendeu algum rastro de ideias foi a poesia cientificista mais preocupada com seu vô imaginativo-filosófico donde por vezes a crítica sublinhou a ideia de progresso, república e evolução. Não registrou, contudo, o tema da morte influenciado pela ciência, percebendo, entretanto, sua aplicação posteriormente, em Augusto de Anjos. A procura pelo registro do tema na poesia do período realista é infrutífera porque, em suma, esta se reduzia teoricamente ao caractere da crueza na linguagem ao tratar de uma descrição erótica minuciosa e numa vertente de engajamento social.

A historiografia literária foca sua análise nos autores mais do que nas ideias; sendo poucos os escolhidos do cânone, poderia ser difícil encontrar naqueles a representação da morte. Mas o problema da morte foi tão forte para o século XIX que mesmo em um grupo pequeno a representação se faz presente. No período romântico a morte incorporada como sensibilidade literária surgia não só como tema, mas como motivo estético para intensificar com suas imagens fúnebres outros assuntos. Tal fato não escapou à crítica brasileira que, apesar de não se deter no tema, o mencionava enquanto obsessão daqueles poetas pressagiais (os que “sabiam” que iam morrer e já “namoravam” a morte em vida ainda). Ou seja, a morte era um assunto cativante acentuado pelo mistério biográfico. Mas na poesia escrita no período realista, alguns críticos observam um anseio progressista mais vibrante pela vida (no caso da

poesia científica) e mais afim com a saúde e o vigor (no caso dos parnasianos). Veríssimo chega a sublinhar que os poetas daquela modernidade (equivalente ao parnasianismo a seu ver) não mais morriam cedo¹⁹⁷. Castello examina que a morte é vista com “tranquilidade” e “aceitação”¹⁹⁸ por dois dos principais parnasianos, ou seja, haveria aí uma desmistificação da representação romântica, o “fim” da vida sendo menos complicado. O tema passa a ser então citado mais esparsamente e, com frequência, implícito em outros aspectos: por exemplo, o anseio e o grifo do ato de viver podem ressaltar a inquietude com a morte.

Para os historiadores da literatura brasileira de uma forma geral, a biografia do autor se traduz na obra; assim Raimundo de Correia foi, como aponta Veríssimo e outros, um “valetudinário” e essa condição teria influenciado a direção de sua obra para um pessimismo vigoroso. A trágica vida de Cruz e Sousa, que vivenciou inclusive o falecimento de filhos, também teria guiado suas representações. Augusto dos Anjos e seu temperamento nervoso apareceriam refletidos no rosário pessimista de sua obra. Alphonsus de Guimaraens, vendo sua amada morta, teria se agarrado a essa imagem e escrito toda uma vida sobre isso. Sendo muito válidos tais apontamentos, não se pretende aqui refutá-los, acreditando-se mesmo que a biografia tenha sua parcela de peso na constituição da obra. Entretanto, para o presente trabalho como um todo, a biografia não é pertinente uma vez que o objetivo é apreender as representações literárias oriundas de um pensamento coletivo e talvez na contramão, nutriente para esta coletividade. Mas para este capítulo, a biografia poderá ser levada em conta e, sobretudo, as representações (da morte) em cada autor apontado pela historiografia literária a fim de encontrar os “vestígios” relevantes para a compreensão do tema. O cânone do período 1870-1920 é composto pelos poetas Raimundo de Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Vicente de Carvalho, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, com alguma variação apenas quanto aos poetas secundários, epígonos ou tidos como “menores”. Só serão referenciados, destes últimos, os que foram relacionados pela historiografia a algum aspecto instigador do tema da morte.

ADEPTOS DO PESSIMISMO

Alguns dos principais poetas do período realista são reconhecidos na historiografia e crítica literárias pelo veio amargo, filosófico e pessimista quanto à posição do homem no mundo: Raimundo Correia, Machado de Assis, Augusto dos Anjos e Cruz e Souza.

¹⁹⁷ Veríssimo, 1963, p. 265

¹⁹⁸ Castello, 1999, p. 324; 355

Cada um deles expressou a condição humana segundo seus estados de espíritos particulares, mas eram em semelhança leitores interessados nas principais filosofias da época: Schopenhauer, Spencer e Haeckel.

De um modo geral a principal inquietude de Raimundo Correia se dá no fato de viver e construir coisas que se acabarão no nada absoluto, sendo por isso uma construção ilusória. A crítica se deteve mais nos poemas sobre o desengano na vida, nos quais o homem tem a ilusão de que seus valores perdurarão, mas afinal acabam passando. Então a gama de poemas sobre a qual a crítica se debruça pouco muda e gira em torno dos mesmos versos: “Mal Secreto”; “Misanthropo”; “As Pombas”; “Ser Moça”; “Vae Victis”; “O Vinho de Hebe”; “Nirvana”. As notas mais eloquentes neste poeta segundo os estudiosos são o pessimismo, a angústia da transitoriedade e a melancolia nervosa advinda de seu espírito atormentado. Carvalho analisa em Raimundo Correia “tendências à meditação [...] e problemas íntimos da consciência”; tornando-se o poeta um “indagador sempre atento às misérias do nosso ser interior”¹⁹⁹, exemplificados naqueles poemas. Nejar, a exemplo de Carvalho, observa a “tendência filosófica, o tom meditativo”²⁰⁰ percebido nos clássicos poemas acima citados, e que refletem sobre o transitório (o sonho, a juventude, a ventura).

Os poemas acima listados não são temáticos da morte, mas ilustram o espírito com que o poeta se debruça sobre o tema em alguns de seus poemas: espírito meditativo, a falar de uma coletividade e um problema comum a todos (“Quanta gente que ri, talvez, consigo / Guarda um atroz, recôndito inimigo”) [41]; espírito consciencioso que pode ser ilustrado pelo debate mental sobre a cólera, o ciúme e outros sentimentos; e também o espírito indagador das misérias (o mais filosófico, segundo Carvalho) e aquele que, no entender deste trabalho, aproxima-se das questões sobre a morte. O crítico também sublinha o pessimismo do poeta a partir do tema da ilusão e da constatação de que o homem está sozinho no universo e se revolta à toa contra a face da indiferença divina; trata-se de uma “queixa refletida contra o *Deus Impassível*”²⁰¹, título dos seguintes versos:

Mas de que serve à eterna padecente,
Que, as mãos torcendo, anele, exore e lute;
E, enfim, porque ninguém na terra a escute,
No céu, para a escutar, um deus invente?!
[...]
Onde esse deus, que ela inventou existe?
[...]

¹⁹⁹ Carvalho, 1964, p. 292

²⁰⁰ Nejar, 2007, p. 108

²⁰¹ Carvalho, 1964, p. 295

Em vão esperas: nutres a esperança
 De um impossível – esperança louca!
 [...]
 Onde a árvore do sóis longínqua abrolha,
 Sem que um só guai por seus ouvidos passe,
 Nem a mais leve contração na face
 De algente mármore –
 O Impassível olha! [20]

Referindo-se à Humanidade que arrasta esse irrompível ciclo de dor, sem ter a quem protestar, o poeta analisa, distanciado da crença, a ilusão de um deus onde depositaram sua esperança e sobrevivência, um deus que, se houver, é surdo e impassível. Amora estende o pessimismo de Raimundo Correia à natureza entrevedo no poeta uma “amarga e transcendente filosofia da vida, fruto da influência do pessimismo de Schopenhauer, então em moda, sobre o seu temperamento visceralmente melancólico: através desse temperamento, a Natureza (*Anoitecer*) e a existência humana (*As pombas, Mal Secreto*) coam-se deixando passar apenas a sua essência de Dor”²⁰². “Anoitecer” [8] é um poema partidário da estética descritiva; na cena da natureza crepuscular são utilizados adjetivos dolentes: agonia, melancolia, sombra, natureza apática, lua trêmula, o que remete à existência dolorosa da natureza. Picchio, a exemplo de Amora, verifica na poesia de Raimundo Correia a “inexorabilidade de uma natureza apática”²⁰³, sem no entanto indicar poemas ilustrativos.

Há no poeta uma “desesperação de cariz filosófico”²⁰⁴ segundo Moisés, que entre os famosos poemas citados menciona “A Filha do Coveiro” [3]. O poema escolhido para integrar o *corpus* deste trabalho apresenta uma interessante metáfora sobre o entrelaçamento da vida e da morte, dos vivos e dos mortos. O poeta compara a flor que nasce dentro da caveira – ou seja, a vida que brota a partir da decomposição – com a vida dos que sobrevivem dos solos da morte, especificamente o coveiro, que depende da morte para garantir sua sobrevivência.

Outro aspecto observado pela crítica é o sentimento de que as coisas que o homem constrói duram pouco, fato que aguça a consciência de que a existência é mais sofrimento do que ventura; a “nota mais constante da poesia de Raimundo Correia é um agudo sentimento de transitoriedade das coisas, que o faz mover-se frequentemente num pensamento antitético e o levaria finalmente ao amargor do pessimismo”²⁰⁵. Ramos exemplifica essa atitude nos poemas: “O Vinho de Hebe”; “Ser moça”; “As pombas”; “A

²⁰² Amora, 1965, p. 99

²⁰³ Picchio, 1997, p. 314

²⁰⁴ Moisés, 1989, p. 197

²⁰⁵ Ramos, 1986, p. 123

selva do leão”; “Peregrinas”; “Nirvana”; “Saudade”; “Desilusão”; “Meditações”; “Jó”. No seguinte poema cujo título – “Desiludido” – já evidencia a batalha pelas ilusões, perdida, o poeta pensa conseguir ver novamente com seus olhos contempladores, harmonias evanescidas; descreve a “aldeia feliz”, a natureza iluminada, mas na sequência é chamado à razão, a mesma razão que lhe furtou a beleza da vida:

Tantos livros calcando aos pés, de tanto estudo
Ao inútil afã hei de pôr termo enfim;
E, abandonando a ciência e abandonando tudo,
Voltar um dia ao berço obscuro donde vim. [21]

O poeta compara seu infortúnio ao de Fausto, e na recolhida cabana envolta da natureza que abandonou, espera encontrar paz e as delícias naturais (as que estão fora do âmbito da ciência). Entretanto ele ouve uma voz acusadora a lhe apontar que seu caminho, de sábio, ao invés de poeta, é sem volta:

“Por que foste, com mãos profanas, tantas lousas,
Ultrajando o pudor da morte, levantar?
Porque quiseste, enfim, para todas as cousas,
Não como poeta já, mas como sábio, olhar?” [21]

Se o poeta preferiu “saber” o mundo do que contemplá-lo, ultrajará seu encanto com a natureza e sua organização comprometendo sua crença: “Como há de a natureza, o seio misterioso / Que palpaste, encobrir-te aos olhos outra vez?”. Há um delito em “compreender” o sistema dos seres, no qual a mãe (a natureza) de onde se originam também é responsável por ceifar a vida; o delito, custa ao poeta a desilusão de descobrir-se igualado aos animais; o homem nasce diferente, aparentemente superior, mas termina confundido na absorção da morte à “mariposa, a lesma / À toutinegra, o açor, a antílope, o chacal?...”. O poeta ainda é advertido da sua condição de morto sob a aparência de vida: quanto mais ele se aprofunda em conhecer, mais abandona suas “ilusões”. Moisés, como Ramos, entrevê no poeta “uma melancolia perante a efemeridade das coisas, a irreversibilidade do tempo”²⁰⁶. O crítico ainda observa, em concordância com a historiografia, a agonia existencial exemplificada pelos poemas “Mal Secreto” e “Divagando”. Ele observa no poeta uma “irredutível dicotomia”²⁰⁷ muito característica nos poemas sobre os males da vida em contraste com o efêmero momento de ventura. Cabe aqui exemplificar com outro poema, tal

²⁰⁶ Moisés, 1989, p. 194

²⁰⁷ Moisés, 1989, p. 198

contraste; em “À sombra da morte”, o jovem e o ancião agarram-se à vida sentindo que a morte os espreita:

Um a luta começa,
 Outro remata a luta... Certamente,
 Tanto a velhice trêmula, como essa
 Fogosa juventude árdua e insofrida,
 O que deplora e sente,
 Não é morrer, porém... deixar a Vida. [11]

É a vida lutando contra a morte; a morte personificada segreda a seus moribundos que não a temam porque ela não representa nenhuma das imagens comuns ao longo da história humana: ela não é nem “espectro lóbrego sangrento” a assombrar a noite e nem a “volúpia do martírio”. Ela é simplesmente o fim (ou antes, o repouso) de todas as buscas humanas:

“Mortal, enfim; no encalço da ventura,
 O basilisco fabuloso, a arcana
 Pedra filosofal busca, procura!
 Mas não tentes achar, da mesma sorte,
 O homem que, avêso à minha lei tirana,
 Conseguiu repousar antes da morte!” [11]

Para Ramos, no poema, a morte figura como uma atenuação de um “existir”²⁰⁸ de sofrimento. Ela é o “repouso” das lutas, e é também uma lei a pôr fim a qualquer uma das buscas humanas (efêmeras). Seguindo a linha da visão melancólica sobre a condição humana, Bosi verifica que num dos livros do poeta, *Aleluias*, o título contraria a essência dos poemas que se assemelham a um “breviário de desengano”²⁰⁹; ele exemplifica com os poemas: “Homem, embora exasperado brades”; “Nirvana”, “Imagem da dor”, “Desiludido”, “Vana”, “Amor Criador”, “Harmonias de uma noite de verão”. Os seguintes versos ilustram a consciência da solidão cósmica, humana:

Homem, embora exasperado brades,
 Aos céus (bradas em vão e te exasperas)
 Ascendo, arroubo-me às imensidades,
 Onde estruge as aleluias das esferas... [32]

²⁰⁸ Ramos, 1986, p. 125

²⁰⁹ Bosi, 2006, p. 225

O poeta alerta que esperar uma resposta a seu brado será uma espera vã, mas que, no entanto, ele mesmo não deixa de olhar para o céu no sentido de transportar-se pela imaginação a uma esfera (que não é o céu cristão) onde não existe a corrupção dos valores, do sentimento humano. Diante da mácula e do vício é preferível esperar pelo desconhecido: “Homem, bicho da terra, hediondo é tudo / O que eu conheço aqui; eis porque volto / O olhar, assim, para o que não conheço”. Só a morte trará o fim da sórdida “trama” que teceram os homens, e, como se sabe, na concepção de Raimundo de Correia, só um aniquilamento poderia significar a interrupção da dor. O “desconhecido” neste sentido pode se referir à subtração da morte, a uma elevação da alma ou instinto vital, para uma situação que não se pode conceber, apenas aspirar. Para Nejar o poema “gira numa esfera de tragicidade”²¹⁰, ou seja, o homem em meio a males terrenos, recorre ao céu (outro domínio) e sem ser ouvido, retorna para seu desespero. Amora entrevê em Raimundo Correia “angústia e trágico anseio de Fé”²¹¹, visível no arroubo do poeta às “imensidades”, quaisquer que sejam elas.

Moisés verifica ainda, no poeta, um “ceticismo” à Antero de Quental²¹² que ele exemplifica com o poema “Epicédio”, no qual há uma alternância entre indagação e ceticismo “jamais reduzidos a conciliação ou síntese apaziguadora”²¹³. O poeta português era também leitor de Schopenhauer e pessimista quanto à existência do homem; para ele, a morte não seria apenas um “momento dinâmico da acção vital”²¹⁴ mas um fator negativo contribuinte da miséria humana como analisam Saraiva e Lopes. Isto porque a morte individual só traz o aniquilamento da dor individual e não o término do despropósito doloroso de viver como um todo, traço que pode ser visto em vários poemas de Correia, principalmente em “Nirvana”. Semelhante a Quental, o maranhense tem momentos de “drama espiritual”, dividido entre a realidade da matéria e a sobrevivência da alma, como se nota nos seguintes versos de “Epicédio”:

Vida – oh! vida! onde o fogo está, que ateias
 No cérebro dos moços, se de idéias
 Êste cérebro é nu?!

Razão! como é medonha tua calma!
 Sôpro divino! espírito! alma – oh alma!
 Onde habitavas tu?!

Incompreensíveis leis! alto mistério!

²¹⁰ Nejar, 2007, p. 109

²¹¹ Amora, 1965, p. 99

²¹² Moisés, 1989, p. 193

²¹³ Moisés, 1989, p. 196

²¹⁴ Saraiva e Lopes, s.d., p. 890

É no fundo da vida o cemitério
 Sòmente o que se vê!
 O pensamento nada mais alcança...
 E à tibidez do túmulo a esperança
 Acompanha quem crê! [25]

O poeta não pode ter certeza absoluta de que há uma alma a resistir à morte, incerto até mesmo da natureza daquilo que animava o corpo do morto: ação cerebral geradora de ideias, “sopro divino”; “espírito”; “alma”? A única verdade que vê é a do cemitério, símbolo da matéria que resta morta, destituída do sopro cerebral ou divino. É interessante que se mostrando tão descrente o poeta ainda se remeta à figura de Deus como tentativa de compreender a morte. Pacheco analisa que o “ígnoto metafísico”²¹⁵ é uma preocupação do poeta desdobrada nos poemas “Fetichismo”; “Nirvana”; “Vae Victis”; “Deus Impassível”. Em “Nirvana”, o poeta descreve a ação devoradora dos tempos históricos, dos feitos humanos, das estações; ele a torna uma entidade forte e insatisfeita que consome tudo, inclusive o próprio cosmos:

Nirvana um dia a enorme e desmedida goela
 Escancarou na sombra; e eis a engolfar-se nela
 Tudo o que então vivia e o que viveu após...
 [...]
 Monumentos que, outrora, o esforço humano ergueu
 Para invadir o Olimpo e eternizar a glória;
 [...]
 Passa tudo e se esvai... Séculos, estações,
 [...]
 Para no grande Nada hiante se atufar...
 [...]
 Tudo ele engole, tudo, e nada o satisfaz!
 [...]
 Que resta mais enfim, para seu ventre encher?
 Resta o infinito além, vivo a resplandecer...
 Pois bem. Que o desmantele horrível cataclismo! [47]

O que se evidencia através desta consumição caótica é a condição desfavorável do homem na qual sendo ele mesmo ruína, vive ainda em meio a um sistema que tudo reduz a ruínas. Estamos submetidos a essa coisa sem explicação, ao absurdo devorador que não é o reflorir, não possui a síntese de Lavoisier, é o aniquilamento absoluto, não há qualquer aproveitamento nesta concepção. Não se vê aqui um especular sobre o fenômeno da morte, o que ela interrompe, rouba, mas sim uma análise do fim como eterna interrogação, com forte probabilidade de não haver nada além reservado.

²¹⁵ Pacheco, 1971, p. 89

Machado de Assis é outro poeta analisado na historiografia segundo o veio pessimista. Entre os poemas mais célebres estão “Suave Mari Magno”; “No Alto”; “Círculo Vicioso”; “A mosca azul”; “Uma criatura”, “Mundo Interior” e “O desfecho”. Trata-se de um “pessimismo basilar que o fazia ver a existência dominada pela crueldade e pelo mal”²¹⁶. Nejar, sobre a poesia de Machado, observa que há nele a “volúpia de dissecar as coisas e o jeito moderno de as tratar diretamente”²¹⁷. Ramos aponta o poema “Suave Mari Magno”²¹⁸ como ilustração da crueza humana perante a morte; o poema, bastante conciso e de tom narrativo, relata a agonia de um cão mediante a curiosidade mórbida e inerte dos homens que apenas assistiam, com aparente gosto. Para Pacheco, Machado possui uma “preocupação filosofante”²¹⁹; Castello elucidava o tom filosófico como sendo aquilo que convida à “reflexão conjuntamente com ele”²²⁰. Entende-se aqui que o recurso mais evidente de tal convite é o distanciamento do poeta que mostra o fato de forma impessoal, como um relato instigador da razão, e não da emoção. Instiga que o leitor pense sobre o caráter dos homens e não que se comova com a morte do cão. Bosi, a propósito de Raul de Leoni, diferencia o “poeta de ideias” do “poeta sentimental”²²¹, cabendo a Machado a primeira categoria. Além do tom filosófico, o crítico analisa ainda a “expressão de um pessimismo cósmico que toca Schopenhauer e Leopardi pelo retorno ao mito da Natureza Madrasta”²²². Ele exemplifica com os poemas “Uma criatura”, “Mundo Interior”, “Círculo Vicioso” e “O Desfecho”. É a imagem de uma natureza inimiga porque parece escarnecer da vida que gerou enviando-lhe a morte, à semelhança do que foi visto no segundo capítulo sobre a “natureza madrastra”; em Machado, porém, tal premissa se apresenta sob a forma de um raciocínio muito coordenado, sem interrogações, brados ou revoltas como em Raimundo Correia. Nos seguintes versos percebe-se a objetividade:

Sei de uma criatura antiga e formidável,
Que a si mesma devora os membros e as entranhas,
Com a sofreguidão da fome insaciável.
[...]
Friamente contempla o desespero e o gozo,
Gosta do colibri, como gosta do verme,
E cinge ao coração o belo e o monstruoso.
[...]

²¹⁶ Ramos, 1986, p. 136

²¹⁷ Nejar, 2007, p. 97

²¹⁸ Ramos, 1986, p. 136

²¹⁹ Pacheco, 1971, p. 56

²²⁰ Castello, 1999, p. 306

²²¹ Bosi, 2006, p. 238

²²² Bosi, 2006, p. 178

Pois esta creatura está em toda a obra:
Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;
E é nesse destruir que as forças dobra.

Ama de igual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.
Tu dirás que é a morte; eu direi que é a Vida. [76]

A natureza não faz distinção entre os seres, para ela, o rastejante e o mais elevado da cadeia orgânica têm o mesmo valor e a mesma destinação. O poeta não segrega a morte da vida considerando-a parte do “divino estatuto”, ou seja, do ciclo orgânico. Nejar aponta que no “verso machadiano, sob a casca severa de delírios e devaneios, esconde um juízo duro sobre o existir humano”²²³. Entende-se aqui que as imagens por ele escolhidas, embora simples e aparentemente nada filosóficas como o viver de um vagalume (no poema “Círculo Vicioso”), revelam a absurda condição humana de estar submetido à lei da natureza, estar limitado às condições de nascença e encontrar-se em meio à luta pela sobrevivência. Em “Circulo Vicioso”, “Uma criatura” e “Desfecho”, Nejar verifica uma “trituração da vida”²²⁴, ou seja, a descrição das misérias ou limites com as quais se defronta o pensador. Pacheco também analisa a ilusão humana construída sobre aspectos efêmeros: a ventura alheia é enganosa e enquanto ilude gera insatisfação quanto à condição pessoal de cada um; a própria ventura é algo instantâneo que não perdura, possibilitando o constante retorno do sofrimento, este sim condição natural da vida, já que o homem é natural e a natureza é “carrasca”. Para exemplificar esta inexorabilidade ele cita os poemas “O Desfecho” e “A Mosca Azul”²²⁵.

As questões que permeiam as reflexões machadianas sobre o ciclo de vida e morte e a condição humana também são exploradas no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. “Para Machado de Assis a natureza, numa compreensão antropomórfica, é de fundo egoísta, mantendo uma inalterável impassibilidade diante do ser humano, a quem dispensa friamente os bens e os males”²²⁶. Como exemplo de tal compreensão Pacheco analisa o discurso da Natureza (ou Pandora) em Brás Cubas; ela se mostra cruel por manipular o tempo de vida e de morte dispondo dos seres; ela é conivente com a luta pela sobrevivência em que apenas alguns indivíduos vencem e se mostra impiedosa para com os perdedores. Nesta concepção, viver sob a ameaça do risco de morte seria em si o maior padecimento com que o homem se confrontaria. Trata-se de uma lei natural que torna a vida amarga. O crítico ainda

²²³ Nejar, 2007, p. 97

²²⁴ Nejar, 2007, p. 97

²²⁵ Pacheco, 1971, p. 49-50

²²⁶ Pacheco, 1971, p. 48

menciona o pensamento de Quincas Borba para quem “não há morte – doutrina o filósofo – há vida, porque a supressão de uma é a condição de sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum”²²⁷. Nos seguintes versos de Deraldo dos Passos Neville, descreve-se a teia cuidadosamente armada por uma aranha e uma mosca que desavisada é capturada na armadilha. A extrema concisão e objetividade na narração de um fato que ilustra uma verdade profunda assemelham-se ao processo poético de Machado:

A aranha de prazer no abrigo delira,
Parte as asas da mosca, e, pouco a pouco, a enlaça
E a pobre mosca inerme, em contorsões, expira.

Homens todos, ouví: nesta morada fôscas,
Neste mundo infeliz, de máguas, de desgraça,
A aranha lesta é a morte e a nossa vida é a mosca. [9]

O poema se assemelha à filosofia machadiana; Castello verifica que o “eu” analítico em *Brás Cubas* tem um apelo mais coletivo do que individual por se colocar à distância para narrar os fatos:

É antes o eu do indivíduo *versus* espécie, ambos empenhados na luta fria da sobrevivência amparada pela seleção dos egoísmos individuais, isto é, pelos mais fortes e dominadores [...]. Resulta pôr-se em competição não com o seu semelhante, mas em competição com a própria vida...²²⁸.

Pacheco também examina o perscrutar-se machadiano sob a razão humana, no que ela teria ou não de genuíno e de inerência. Para o crítico a melhor ilustração desta questão é a referência ao pensamento de Pascal em *Brás Cubas*; o personagem de Machado invoca o filósofo para refletir sobre a condição de “caniço pensante”, ou seja, de um ser falível, subjugado, diminuto perante a ordem do cosmos, mas portador de uma consciência das coisas. A imagem do caniço para falar da condição humana também aparece em um poema de Alberto de Oliveira, no qual, entretanto, o homem figura separado do caniço, num diálogo inusitado mas muito significativo. Os caniços indagam ao homem o porquê de suas existências e o homem devolve-lhes a questão:

²²⁷ Pacheco, 1971, p. 48

²²⁸ Castello, 1999, p. 386

Os Caniços

Por que existimos? por que assim, vivemos,
 Assim – curvos de dor, de tanta mágoa,
 E a sombra nossa desolados vemos
 No espelho d'água?

[...]

O Homem

...Debalde! E o enigma atroz que me enlouquece,
 A negra esfinge em toda a parte avisto!
 Se algum destes caniços me dissesse
 Porque é que existo... [1]

Qualquer que seja a posição do ser vivo na hierarquia dos seres, sua condição é dolorosa, é de luta e é inexplicável. “A natureza, reservatório das causas, matriz da evolução, é às vezes ‘um imenso escárnio’: ela se contraria a si mesma. O pessimismo machadiano desconhece qualquer logos: o mundo não lhe parece um cosmos cruel, mas simplesmente um caos – um doloroso caos”²²⁹, afirma Merquior. O poeta não se interroga ou se exaspera, apenas afirma como as coisas são na realidade.

As teorias de Schopenhauer e Spencer também impressionaram Augusto dos Anjos, que, para a crítica, foi um adepto tardio da Poesia Científica cultivada no Nordeste, partidária das filosofias evolucionistas e cultora dos termos científicos. No poema “A um gérmen”, por exemplo, o poeta aconselha ao microorganismo em desenvolvimento evolutivo: “Antes, geléia humana, não progridas / E em retrogradações indefinidas, / volvas à antiga inexistência calma!” [13]. Percebe-se aqui uma noção pessimista quanto à condição humana de sofrer e possuir uma consciência sobre toda a organização do cosmos. Darci Damasceno, no estudo “Sincretismo e Transição: O Neoparnasianismo”, presente na obra *A Literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho, especifica o que particulariza o pessimismo do poeta paraibano: “Assenhoreando-se de um vocabulário pertencente às ciências e às técnicas, incorporando a temática do macabro, imbuindo-se de filosofia materialista, Augusto dos Anjos caldeou tudo isso em argamassa de extremado pessimismo e fez do lado sórdido, negativo ou carcomido da vida a fonte de seu canto”²³⁰. Observou-se aqui que a crítica prima pelo poema “Psicologia de um vencido”, no qual materialismo, pessimismo e macabro figuram juntos. Bosi entrevê no poema o “materialismo evolucionista de Haeckel”²³¹; a imagem de que o homem pudesse ser “filho do carbono” é extremamente materialista e destitui a mística da antiga filiação do

²²⁹ Merquior, 1977, p. 170

²³⁰ Damasceno, 1986, p. 605

²³¹ Bosi, 1967, p. 45

homem: “filho de Deus”. A figura do verme que comerá os olhos do morto aponta a tendência macabra (imagem que no decadentismo foi muitas vezes erotizada), entretanto, o poeta não o expressa enquanto gosto do espírito (como nos decadentes), mas como filosofia da matéria: o verme é descrito como “um operário das ruínas”. Para Nejar o poema denuncia a “terribilidade do destino humano”²³². Constituindo-se de “amoníaco” e sendo um “monstro de “escuridão” acabará também novamente mergulhado em substâncias exaladoras e em “sangue podre das carnificinas”, como adverte o poeta. Em Augusto dos Anjos “a visão do caos de onde o homem procede é a mesma é a lama a que ele mesmo se reduzirá em vida até a morte – reversão àquele mesmo caos, o nada obscuro”²³³, analisa Castello.

Nelly Novaes Coelho no estudo “Literatura e Homem sem Transcendência” examina a perda de transcendência do homem originária da efervescência das grandes leis da evolução e como essa perda foi refletida no período realista. Os poetas se “viram cindidos entre a *angústia* pela perda do centro sagrado [...] e a *euforia* pelo poder da inteligência humana, tal como a Ciência revelava”²³⁴. Ela cita o poeta Augusto dos Anjos e sua angústia diante do conhecimento biológico do corpo que desmistifica a alma no homem. Exemplifica com os poemas “Psicologia de um Vencido”; “A ideia”; “O lamento das coisas”. Para Bosi, “Augusto dos Anjos é um romântico *lato sensu*, como romântico é todo naturalista que busca dramaticamente o infinito na matéria, e romântica a fatal insatisfação por não achá-lo no que passa e morre”²³⁵. Nos seguintes versos, pode-se vislumbrar certa semelhança com a inquietude romântica de partir sem deixar a marca pessoal na terra: “Mas o agregado abstrato das saudades / Fique batendo nas perpétuas grades / Do último verso que eu fizer no mundo!”. [15]

Na poesia de Augusto dos Anjos, há um inventário de doenças, sintomas, representações físicas da debilidade que podem culminar na morte; a decrepitude se faz presente e em vida e se estende além na decomposição, no desprendimento molecular, chegando à reorganização orgânica e a derivação de novos seres. “Para o poeta do Eu, as forças da matéria, que pulsam em todos os seres e em particular no homem, conduzem ao Mal e ao Nada, através de uma destruição implacável; e ele é o espectador em agonia desse processo degenerescente cujo símbolo é o *verme*”²³⁶. Pacheco exemplifica com “O Deus-Verme”:

²³² Nejar, 2007, p. 141

²³³ Castello, 1999, p. 21

²³⁴ Coelho, 2004, p. 366

²³⁵ Bosi, 1967, p. 46

²³⁶ Bosi, 1967, p. 46

Fator universal do transformismo.
 Filho da teleológica matéria,
 Na superabundância ou na miséria,
Verme – é o seu nome obscuro de batismo. [53]

No imaginário subterrâneo, onde aos elementos lúgubres são atribuídos os valores humanos (“fartura, miséria, inventário, herança”), o verme é analisado em seu papel primordial para a manutenção do ciclo orgânico: a decomposição, a redução ou transformação. “Ao poeta do cosmos em dissolução, ao artista do mundo podre, fazia-se mister uma simbiose de *têrmos que definissem tôda a estrutura da vida* (vocabulário físico, químico e biológico) e *têrmos que exprimissem o asco e o horror ante essa mesma existência imersa no Mal*”²³⁷. Aqui se pode pensar nos “Versos Íntimos” nos quais o poeta descreve a vileza humana:

Acostuma-te à lama que te espera!
 O Homem, que, nesta terra miserável,
 Mora, entre feras, sente inevitável
 Necessidade de também ser fera.[79]

Desta forma o pessimismo do poeta se especifica pela análise da condição humana na qual ele desvela uma “íntima” amargura.

Por fim, na poesia de Cruz e Sousa, a crítica examinou as imagens de sofrimento, de transfiguração da dor e da alternância entre matéria e espírito, pois mesmo diante do desejo de transcendência, o poeta é “impregnado de Haeckel, Buchner e Schopenhauer”²³⁸. Andrade Muricy chega a descrever Cruz e Sousa como “entusiasta do Evolucionismo”²³⁹. É notável a representação das filosofias materialistas entrevistadas, por exemplo, na inquietude com o corpo morto ou em definhamento e suas desagregações cadavéricas num representante tipicamente simbolista para o qual a questão espiritual tende a ofuscar outras preocupações. Muricy descreve o tumulto que causou o livro de estreia de Cruz e Souza pelas extravagâncias vocabulares como as diferentes referências ao diáfano. Ele cita o poema “Tuberculosa” para exemplificar a estranheza do retrato diáfano atribuído à doença: “Jamais se vira fazer duma jovem tuberculosa um ‘flébil eucaliptus’”²⁴⁰. Para Amora, poemas como “Tuberculosa” ilustram uma “*visão da existência* no que esta oferece de espetáculo trágico de dores, de misérias...”²⁴¹. Cruz e Sousa é um poeta sensível à doença dos pulmões;

²³⁷ Bosi, 1967, p. 49

²³⁸ Muricy, 1986, p. 405

²³⁹ Muricy, 1995 p.29

²⁴⁰ Muricy, 1986, p. 402

²⁴¹ Amora, 1965, p. 153

além do poema “Tuberculosa”, também explorou a doença no poema “Doente” no qual descreve a saúde “estiolada” pelas “unhas perigosas da bronquite”; em “Tristeza”, uma moça está condenada à morte e sua aparência debilitada denuncia o fato para a sociedade. O poeta também usa a estética da física para sugerir a gravidade e a diafaneidade de elementos como a lua (“luar tuberculoso”) e (“lua clorótica”). A exemplo do uso estético da doença muitos poetas da época adjetivavam pela doença, outros assuntos, evidenciando a formação de uma sensibilidade coletiva que assistia o quadro de epidemias que se alternavam no Brasil.

A transfiguração na poesia de Cruz e Sousa tende a se expressar por meio das ideias de transcendência; no tema da morte, representa-se a ascensão espiritual – “O Grande Momento”; a sobrevivência da alma através das transições siderais – “Lírio Astral”; metempsicose ou mesmo o estado de nirvana. Nos versos de “Metempsicose”, o poeta sacraliza a feiúra da morte: “Agora, já que apodreceu a argila / Do teu corpo divino e sacrossanto / Que embalsamaram de magoado pranto”. A matéria desagregada ele denomina “argila”; o cadáver é um “corpo divino” mesmo em putrefação, o embalsamento é feito de “pranto” [44]; tudo que choca na morte é transfigurado. Bosi analisa que “a vertente que teve Cruz e Sousa por modelo tendia a transfigurar a condição humana e dar-lhes horizontes transcendentais capazes de redimir os seus duros contrastes”²⁴². De qualquer modo, Cruz e Sousa é um poeta que “se vê dilacerado entre matéria e espírito”²⁴³. Merquior examina uma diferença entre o nirvana almejado por Cruz e Sousa e o nirvana schopenhaueriano que o inspirou; “o nirvana de Schopenhauer não é o lugar do desejo – é a região do não-desejo, do não sentir (a-patia), estado sereníssimo da alma enfim liberta dos grilhões do Querer”²⁴⁴. O crítico explica que contraditoriamente “o nirvana de Cruz e Souza lateja de mil desejos”²⁴⁵, entende-se aqui como um nirvana imaginariamente pulsante, uma passagem para outro estado (não-ser) que ainda prolongasse as derradeiras sensações da morte:

Abre-me os braços, Solidão profunda,
 Reverência do céu, solenidade
 Dos astros, tenebrosa majestade,
 Ó planetária comunhão fecunda!
 [...]
 As estrelas cativas no teu seio
 Dão-me um tocante e fugitivo enleio,
 Embalame na luz consoladora! [28]

²⁴² Bosi, 2006, p. 269

²⁴³ Bosi, 2006, p. 272

²⁴⁴ Merquior, 1977, p. 144

²⁴⁵ Merquior, 1977, p. 144

O nirvana se torna aqui uma entidade armazenadora de sensações transcendentais, diferente do nirvana de Raimundo Correia, que não propõe uma “comunhão”, não encaminha para a desagregação cósmica, não tem sentido “consolador”. Em Correia ele é, pelo contrário, devorador faminto e intenta finalizar, para recomeçar outro cegamente. A propósito dos versos acima, Bosi afirma que a morte, na poesia de Cruz e Sousa, tem uma aceção de “liberação dos sentidos”, como a única forma de contornar o sofrimento humano; transcender pelo evento da morte não para conhecer um universo divino cristão de salvação, mas para adentrar “glória silente do Nada” onde, contudo, “há fervor e extrema vibração na prática desse caminho”²⁴⁶.

ADEPTOS DA NATUREZA

Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Vicente de Carvalho são poetas nos quais a historiografia reconhece a íntima ligação com a natureza, a preocupação com a beleza ou equilíbrio e apenas um tom crepuscular, reflexivo, sem a revolta, a análise fria ou pessimista dos poetas listados anteriormente. O caráter paisagista e a nota sensualista também caracterizam a poesia mais voltada, em teoria, para a vida do que para a morte. Bilac, por exemplo, integraria a gama de poetas que diante da filosofia determinista “se agarra à vida com toda a força dos seus impulsos materiais”²⁴⁷, em detrimento de uma postura pessimista como analisa Amora. O crítico exemplifica com o poema “Beijo Eterno”; em se tratando aqui do tema da morte, pode-se pensar nos versos de “In Extremis” [34] nos quais o poeta recusa a morte diante do espetáculo da natureza e do amor. O poeta afirma: “Nunca morrer assim!”, em um dia que ele descreve como radiante e estando no auge amoroso.

Por outro lado, a crítica tende a examinar que nos poemas de Bilac escritos na maturidade figura uma aceitação refletida da maturação a caminho do perecer. Ramos por exemplo, analisa que “começariam a insinuar-se nos versos de *Alma Inquieta* os temas da vida gasta, da velhice e da saudade, mais constantes em *Tarde*”²⁴⁸. A relação do poeta com a natureza não é a mesma dos poetas tidos como pessimistas, que reconheciam nela apatia e ferocidade; na meditação bilaquiana, o processo vida e morte no homem é harmônico como ocorre na fauna e na flora. Como se o poeta dissesse “somos harmoniosos também na morte”, como é o fruto, e como são as estações. Castello entrevê na poesia de Bilac um “gosto pela

²⁴⁶ Bosi, 2006, p. 277

²⁴⁷ Amora, 1965, p. 94

²⁴⁸ Ramos, 1986, p. 129

reflexão, com o reconhecer tranqüilo do envelhecimento, sensação de plenitude de vida e aceitação da morte”²⁴⁹. Ele exemplifica com os poemas “Sinfonia” e “Frutidoro”; deste último, os seguintes versos expõem a referida serenidade:

Fruto, depois de ser semente humilde e flor,
Na alta árvore nutriz da Vida amadureço.
Gozei, sofri – vivi! Tenho no mesmo apreço
O que o gozo me deu e o que me deu a dor.

Venha o inverno, depois do outono benfeitor!
Feliz porque nasci, feliz porque envelheço,
Hei de ter no meu fim a glória do começo:
Não me verá chorar no dia em que eu me for. [30]

Ivan Junqueira no estudo “Bilac: *versemaker*” afirma: “Bilac aceitou a morte como um estóico, o que não chega a surpreender. Para quem, como ele, amou a natureza, a morte nada mais poderia ser do que uma naturalíssima etapa do processo da vida”²⁵⁰. Para o crítico a “razão divina” bilaquiana “se confunde com o logos universal”²⁵¹; ele exemplifica com os seguintes versos, nos quais a morte parece ser uma experiência transcendente e enigmática, partindo de instâncias externas a ele: “Liberto flutuarei, feliz no seio etéreo, / E, ó morte, rolairei no teu piedoso manto / Para o deslumbramento augusto do mistério!”. Junqueira ainda entrevê, na poesia de Bilac, interesses pela transmigração e pela metempsicose:

Plangei, sinos! A terra ao nosso amor não basta...
Cansados de ânsias vis e de ambições ferozes,
Ardemos numa louca aspiração mais casta,
para transmigrações, pra metempsicoses!
[...]
Dizei, sinos da terra, em clamores supremos,
Toda a nossa tortura aos astros de onde vimos,
Toda a nossa esperança aos astros aonde iremos! [58]

É interessante que neste poema não haja referências à natureza, mas aos astros; “cansado” da vida terrena o poeta almeja um futuro além-morte “nos astros”; o que pode ser compreendido como o desejo de ainda estar em meio à organização cósmica, que é afinal o âmbito da natureza, “de onde viemos”. Apesar de ser uma representação vaga não é ainda o vago ocultista ou puramente espiritual típico dos simbolistas. Mesmo quando há uma racionalização do papel da natureza (criar e destruir), Bilac procura “harmonizar” a dura

²⁴⁹ Castello, 1999, p. 323-324

²⁵⁰ Junqueira, 2004, p. 463

²⁵¹ Junqueira, 2004, p. 463

verdade justapondo em descrições a beleza e a vileza. Para exemplificar o processo, Carvalho elege um poema cujo tema é o ciclo de vida e morte dos seres sob a lei da natureza:

Ó Natureza! ó mãe piedosa e pura!
 Ó cruel, implacável assassina!
 – Mão, que o veneno e o bálsamo propina
 E aos sorrisos a lágrima mistura!
 [...]
 Sempre o contraste! Pássaros cantando
 Sobre túmulos... flores sobre a face
 De ascosas águas pútridas boiando...
 [...]
 Anda a tristeza ao lado da alegria... [64]

Para o crítico, Bilac “vê na fisionomia do mundo, resignado, a mutabilidade das coisas”²⁵²; ele examina que no poema o “artista corrige o filósofo”²⁵³, ou seja, transfigura-se a dureza da natureza pela invocação da melancolia (“piedosa”; “lágrima / sorriso”; “pássaros cantando sobre túmulos”; “tristeza / alegria”). Pacheco analisa que há na poesia de Bilac certo “tom meditativo” voltado entre outras coisas para o “enigma do destino” e “o mistério da morte”²⁵⁴ que ele exemplifica com os poemas “Sperate Creperi” e “Introibo”. Para Ramos na obra *Tarde* da qual fazem parte aqueles dois poemas “finalmente, Bilac revela a inquietação de seu pensamento, preocupando-se com o problema da morte do sentido da existência”²⁵⁵:

Talvez haja na morte o eterno olvido,
 Talvez seja ilusão na vida tudo...
 Ou geme um deus em cada ser ferido...

Não afirmo, não nego. É vão o estudo.
 Quero clamar de horror, porque duvido:
 Mas, porque espero, – espero, e fico mudo. [71]

Alberto de Oliveira é geralmente observado na historiografia literária como um poeta voltado para a natureza, dotado de apurado descritivismo, cultor da impessoalidade, dos temas gregos e da poesia de estatuária. Assim como Bilac, apresenta um tom meditativo, resignado e observador do processo de maturação. Outro aspecto pelo qual o poeta é lembrado é a obra *Livro de Ema*, onde vários poemas tematizam a amada morta que segundo a crítica²⁵⁶ teria relação com a biografia do poeta.

²⁵² Carvalho, 1964, p. 303

²⁵³ Carvalho, 1964, p. 304

²⁵⁴ Pacheco, 1971, p. 100

²⁵⁵ Ramos, 1986, p. 129

²⁵⁶ Amora, 1965, p. 95; Pacheco, 1971, p. 72; Castello, 1999, p. 310

Castello considera a temática da “maturidade atingida, como o envelhecimento e a morte”²⁵⁷ na poesia de Alberto de Oliveira. O crítico analisa que a morte é “associada à metempsicose – espécie de metempsicose panteísta, em que o ser se reintegra na natureza, espiritualizado”²⁵⁸. No primeiro canto de *No seio do Cosmos*, o poeta imagina a continuidade do ser para além da morte transformado em novas matérias (animadas ou não). Ele cogita sobre isso a fim de vislumbrar a permanência de seu amor ainda que sob outras formas, substâncias ou energias. Incerto desse reencontro amoroso, ele se mostra ao menos convicto de seu sentimento:

Não sei – e assombra-me o Desconhecido,
 Não sei o que hei de ser quando a hora chegue
 De outra forma tomar, deixando a de homem.
 Eu vejo que está cheia a Natureza
 De aspirações que nunca se realizam.
 [...]
 O que sei cá bem no fundo na consciência,
 Tão cheio estou de ti! É que passando
 Em outro ente a existir, minério ou planta
 [...]
 Ou regresso à brutal matéria inerte. [51]

O motivo amoroso desvela o imaginário de transmigração da essência humana que poderá se tornar minério, planta ou matéria inerte, o que assombra o poeta, mas não perturba como na filosofia pessimista. O crítico ainda examina outra vertente da morte no poeta, a que seguiria o “modelo baudelairiano, como húmus originário, alimento de flores”²⁵⁹. Nos seguintes versos a natureza coordena a decomposição, incentivando o processo cadavérico:

Apodrece de vez! tórna de ser humano
 Ao que eras, outro estado esparsa vem gosar;
 Dás p’ra as chuvas que em março hão de cahir no [oceano,
 Dás p’ra as flores que em junho a terra hão de enfeitar. [16]

Se houver, como aponta o crítico, uma influência de Baudelaire, seria possível também haver também laivos decadentistas, movimento literário interessado na representação de decomposição e viço presente na flor, representação essa observada por Umberto Eco na obra *História da Beleza*. Para o crítico o que desperta interesse na flor é “o

²⁵⁷ Castello, 1999, p. 308

²⁵⁸ Castello, 1999, p. 310

²⁵⁹ Castello, 1999, p. 310

senso de fragilidade e corrupção que permeia o mundo vegetal, a rápida passagem, que nele se realiza, entre a vida e a morte”²⁶⁰.

Segundo Bosi, Vicente de Carvalho foi “admirador de Comte e Spencer”²⁶¹, fato que leva a determinar a presença de algumas preocupações materialistas da morte em sua poesia. O poeta que é mais reconhecido na historiografia pela atenção dada ao mar e à natureza chamou a atenção de alguns críticos para sua concepção lúgubre, referenciadora do saimento do caixão e do processo de decomposição.

Pacheco²⁶² compara dois poemas de Vicente de Carvalho sobre a morte infantil, concebidas em diferentes momentos, de modo a verificar as diferenças representações atribuídas; em “Sôbre uma Criança Morta” presente em *Ardentias*, de 1885, há uma descrição direta do corpo morto, cuja crueza fere; em “Pequenino Morto”, figura apenas a sugestão do cadáver (denominado “pequenino”), pois a evocação pretendida é a do luto e da piedade. Para Castello, no poema *Pequenino Morto* há um tom emocional associável ao romantismo de Varela em “O Cântico do Calvário”, apesar de que “prevaleceria pelos anos 70 / 80 a visão da vida, tida como beleza em oposição à morte, considerada decomposição do corpo em verme e lama...”²⁶³. Já Moisés analisa no poema “a ausência de tragicidade” – ao contrário do forte apelo emocional em “Cântico do Calvário” – já que no poema haveria a “redução do enterro a uma cena de suma beleza plástica e sonora”²⁶⁴. Para o crítico a perda ocasionada pela morte vira “motivo de beleza”. Ele observa que o poeta realmente perdeu uma filha e transfere sua comoção biográfica ao poema.

Pacheco examina que o poeta aprecia “ideias concebidas com lógica”²⁶⁵, mas sempre permeadas pela emoção. Ele cita “Sonho Póstumo” para exemplificar uma tentativa de conceituar a morte, na qual a expressão emotiva se evidencia. O poema, bastante extenso e dividido em seis partes, porta um “eu” poético preocupado com a ideia de seu próprio corpo morto e que se questiona quanto à sobrevivência de uma alma que pode ser apenas uma invenção humana:

²⁶⁰ Eco, 2007a, p. 342

²⁶¹ Bosi, 2006, p. 232

²⁶² Pacheco, 1971, p. 122-123

²⁶³ Castello, 1999, p. 319

²⁶⁴ Moisés, 1989, p. 218

²⁶⁵ Pacheco, 1971, p. 120

Poupem-me, quando morto, à sepultura: odeio
 A cova, escura e fria.
 Ah! deixem-me acabar alegremente, em meio
 Da luz, em pleno dia.
 [...]
 II
 [...]

 Que é a morte , afinal, que tanto horror merece?
 – Mais um degrau da escada
 Por onde eternamente a vida sobe e desce
 Do nada para o nada.
 III
 Porque se larga à sombra, e se condena à lama,
 E se abandona ao verme,
 Porque assim se castiga, e se repele, e infama
 Um pobre corpo inerme?
 [...]

 Condenado por fim à dispersão da morte,
 O universo o reclama...
 Entre tudo quanto há, por que lhe dar por sorte
 O desfazer-se em lama? [69]

A inquietude pessoal com o corpo morto se torna na segunda parte racionalização da morte; ela é um fato e resulta no transporte ao nada; inquietante mesmo é a decomposição que ocorre confinada na escuridão do subsolo e é descrita no terceiro canto. Para o poeta trata-se de abandono e condenação, por parte dos vivos que criaram a cova e por parte da natureza que o reclamará afinal. Castello analisa no poema uma “ânsia panteísta”,²⁶⁶ oriunda do gosto extremo por espaços extremos como o mar, elemento pelo qual o poeta é unanimemente reconhecido pela crítica.

Oh! deixai que o disperse o vento, asa ligeira
 Em que sobe do chão
 Em que se eleva no ar tudo quanto é poeira
 E decomposição. [69]

Nesta quarta parte o poeta idealiza como gostaria que suas partículas se sublimassem junto aos elementos da natureza como o “orvalho e o “sol”, por exemplo. É sublinhável²⁶⁷ que as histórias literárias se detenham somente nos dois últimos poemas citados. Glória Carneiro do Amaral, em sua obra *Aclimatando Baudelaire*, observa que a primeira obra do poeta, *Ardentias*, traz alguns poemas de cunho baudelairiano, com a temática

²⁶⁶ Castello, 1999, p. 319

²⁶⁷ Do poema “Sobre uma criança morta” Pacheco cita apenas um trecho; a obra *Ardentias* não foi localizada por esta pesquisa, para que se pudesse analisar esta outra vertente do poeta.

da decomposição. O poeta teria então outra face além do já reconhecido gosto pelo mar e pela natureza.

Alphonsus de Guimaraens, neste capítulo, volta a ser um poeta à parte, como o foi no capítulo anterior. Sua percepção da morte entre espiritual e material expressava-se por meio de uma religiosidade e da composição elegíaca²⁶⁸. Quase toda a sua obra tematiza a morte ou questões a ela relacionadas como os “três inimigos da alma: diabo carne e mundo”²⁶⁹. Alphonsus descreveu o tema da morte nos seus matizes da fé: o cansaço da vida, o desejo de abandono da carne, a bem-aventurança do além e seres imaginários como personificações do bem e do mal: esqueletos, múmias e defuntos, espectros e anjos. O poeta simbolista, porém, vai além de uma idealização da morte seja como algo desejável ou algo amedrontador, observando certos aspectos filosóficos inquietantes e melodiando os elementos fúnebres, por meio dos recursos estéticos vigentes (as formas litúrgicas e as aproximações musicais).

As histórias da literatura e ensaístas²⁷⁰ em uníssono afirmam a monotemática do poeta relacionando-a à grande frustração amorosa ocasionada pelo falecimento de sua prima Constança ainda adolescente – por quem nutria devoção – fato que teria desencadeado a visão funérea da vida. Com poucas variações analíticas por parte dos historiadores literários, o amor e a morte apresentam-se como o cerne da obra, desdobrando-se em percepções da perda. Gladstone Melo, em estudo sobre o poeta, associa o tema à noção de “fugacidade” das coisas desenvolvida a partir da privação de seu amor. O tema da morte da mulher sacralizada e evanescente, cuja intensa espiritualidade em vida se reflete em seus momentos finais, além da presença de entidades femininas celestiais ou macabro-funéreas, são recorrentes e, segundo Moisés, na verdade seriam figurações de Constança. Castello referencia a morte da prima de Alphonsus como “inspiradora a bem dizer de toda a sua poesia”²⁷¹.

Picchio analisa a recorrência imagética da morta marmorizada e inerte e exemplifica com os poemas “Ossa Mea”; “Pulchra et una”:

²⁶⁸ Bosi, 2006, p. 269

²⁶⁹ Bosi, 2006, p. 280

²⁷⁰ Melo, 1958; Bosi, 2006; Merquior, 1977; Muricy, 1987; Coutinho, 1986; Stegagno-Picchio, 1997; Nejar, 2007

²⁷¹ Castello, 1999, p. 350

E temos também o canto *in mortem* do anjo-mulher perdido: a prima Constância, morta de tísica em 1888 (naquele 28 de dezembro de estarrecida dor parece ter parado o relógio existencial de Alphonsus). Todo o cancionero do Petrarca brasileiro gira, de fato, em torno daquela morte (e quando de outras, reportando-as a ela em transferência analógica)...²⁷²

Nejar observa que a fixação pela cor branca da morta e da morte vem da perda biográfica precoce da prima Constância; partindo, ela se tornou “diáfana, irreal, fantasmagórica”²⁷³. Para Bosi a morte na poesia de Alphonsus aparece como “insuperável”, pois é tratada segundo a “estática” do catolicismo do poeta; desta forma é que o tema sempre retorna enquanto “presença do corpo morto, com o luto circunstante, os círios, os cantochões, o esquife, o féretro, os panos roxos, o réquiem, o sepultamento no campo-santo, as orações fúnebres”²⁷⁴. Sublinha-se aqui o ato da espera e da crença; o poeta não se debruça no problema da decomposição enquanto dinâmica de renovação dos seres, por exemplo. Impressiona-o a finitude total que aniquila. O crítico exemplifica com “Luar sobre a luz da tua cova”, entre outros. O próprio título do poema já indicia para onde se guia o olhar do poeta: para o espaço cemiterial, especificamente para a cova da morta que lhe aparece mesmo em sonhos. O luar aparece naquele cenário para trazer-lhe de volta à dolorosa verdade: “E como o luar clareasse a cruz da tua cova, / Vi o meu sonho transformado em pó” [40].

Manuel Bandeira, em análise da poesia de Alphonsus de Guimaraens, afirma: “O seu estado de espírito quase constante é um desencanto resignado, que se compraz no pensamento da morte”²⁷⁵. Os seguintes versos ilustram o espírito: “Dentro de mim, porém, há de morrer, profundo, / O poente em funeral do teu olhar antigo, / Para não mais ressuscitar aqui no mundo...” [17]. Andrade Muricy, no estudo “Presença do simbolismo”, observa que na poesia do mineiro: “As cores funéreas não são ornamentais e de artifício, como na obra de outros poetas decadentes, e sim uma condição existencial básica”²⁷⁶. A cor roxa, por exemplo, é muito frequente:

Cor que remete à dor

Não eu: à luz do poente dúbio e frouxo,
Lilases hei de ver-vos, pois que o roxo
É a sempiterna cor dos meus martírios... [39]

²⁷² Picchio, 1997, p. 343

²⁷³ Nejar, 2007, p. 150

²⁷⁴ Bosi, 2006, p. 278

²⁷⁵ Bandeira, 2001, p. 40

²⁷⁶ Muricy, 1986, p. 433

Cor que é como a Saudade

O padre reza: a estola é de uma cor que chora;
 Roxa como a saudade astral dessas olheiras
 Onde correm de novo as lágrimas de outrora... [66]

Fixação da cor; fixação do espírito doloroso

O caixão poussa... Nele repousa
 [...]

 A essa é enfeitada de cetim roxo,
 Como a saudade que me lacera.
 Há flores roxas de cetim roxo,
 Como saudades na primavera.
 [...]

 Quando eu a vi deitada, de mãos postas,
 Concluindo uma oração,
 Foi com tristeza que virei as costas
 Para o pobre caixão. [45]

Muricy afirma que em Alphonsus não eram comuns imagens de gosto decadentista ou como ele coloca: “expressões tensas, forçadas” (aqui entendidas como imagens que choquem pela morbidez) visto que seus poemas tendiam sempre a um mundo espiritual místico. Contudo o crítico não deixa de observar alguns momentos decadentistas citando o seguinte trecho de soneto: “Ah! não irei jamais ao negro volutabro / Onde a tua alma desce e o teu corpo chafurda...”²⁷⁷. [5]

Os temores da morte semelhantes aos receios dos poetas românticos conjugaram-se em esquecimento do morto, solidão na hora da morte, a ideia da decomposição do corpo, e a incerteza – tão pulsante na virada de séculos – do que exista em quaisquer dos mundos possíveis. A crítica analisa no poeta a preparação humana para a morte que reflete a espiritualidade do autor cunhada em sua fé religiosa e a imagem da mulher santificada e da mulher amada morta. Há outros aspectos na obra do mineiro que podem ser desdobrados a partir daqueles, como a inquietação com a finitude (brevemente analisada no segundo capítulo) comprovada pela recorrência temática do espaço cemiterial – o próprio cemitério e suas organizações: vala, cova, caixão, mortalha, esqueleto, pá de terra, coveiro.

Finalizando o inventário dos poetas temáticos da morte abordados pela historiografia literária, é preciso elencar determinados poetas, apenas citados (às vezes nem mencionados) na historiografia literária brasileira. Pode-se agrupar, de forma geral, as

²⁷⁷ Muricy, 1986, p. 437-438

seguintes características: tom filosófico, inquietação metafísica e notas biográficas. Romero verifica “notas filosóficas” em Luís Murat; para Carvalho, o poeta é “um pessimista imaginativo, mostra melhor o temperamento e as preocupações filosóficas...”²⁷⁸ O crítico exemplifica com os poemas “O Poeta e a Larva”; “Tristeza do Caos”. Tal vertente também se estende a outros poemas de Murat, como se dá em “Arco do Triumpho”:

Mas... se somos ainda um éco solitario,
 O transumpto infeliz da universal fraqueza,
 O phantasma, a expressão, o pensamento vario
 Da mesma luz fugaz que envolve a natureza;
 [...]
 O homem! Que tens de mais, fragil mónada errante,
 Fátuo e vaidoso pó, atirado aos espaços,
 Sempre injusto e cruel, sempre frio e inconstante,
 Com terror de uma cruz que te cahiu dos braços? [10]

O poeta crê que a morte será um repouso sagrado; a larva o desilude descrevendo-a como uma prisão de horror, solidão e podridão. Mantendo-se esperançoso, o poeta vislumbra uma ordem divina a acalantar toda a matéria, não reduzindo-a ao pó simplesmente; à matéria é reservada algum futuro. Para a larva é ilusão considerar algo além da decomposição; o homem se torna inevitavelmente lama.

Em Hermes-Fontes, Bosi examina que “sua obra oscila entre o *fausto sonoro* e certa *veleidade filosofante*”²⁷⁹, esta última “denunciando a influência do monismo evolucionista”. Em duas de suas obras pôde-se aqui encontrar poemas que falam dos avanços da ciência, do progresso e do evolucionismo: *Apoteose* e *Gênese*. Nos seguintes versos o poeta afirma que a luta pela vida não termina com a morte, pois para além dela outras derivações se seguem em novos seres:

Não! elle não conhece as luctas mais renhidas!
 Não! o homem não conhece as grandes intempéries!
 É preciso viver uma porção de vidas,
 E, da Vida Animal nas differentes séries,
 passar as phases mais doloridas. [27]

Em alguns poetas, surge uma inquietação metafísica geralmente em forma de dúvida ou questionamento das certezas espirituais. Como este assunto foi descrito mais detalhadamente no segundo capítulo, no tópico sobre o declínio da crença, pode-se aqui

²⁷⁸ Carvalho, 1964, p. 309

²⁷⁹ Bosi, 1967, p. 32

agrupar os seguintes poetas elencados na historiografia: Fontoura Xavier com o poema “A Grande Viagem”²⁸⁰; Augusto de Lima com a obra *Contempôraneeas*; Júlia Cortines com a obra *Vibrações*; Francisca Júlia com o poema “Outra vida”; e Luiz Delfino com poemas da obra *Imortalidades*. Opta-se aqui por ilustrar a nota de inquietude neste último; Pacheco analisa que na poesia de Luiz Delfino “perseguir o alguma inquietação metafísica, a interrogar de contínuo o destino, que permanece mudo à ansiedade humana”²⁸¹. Os seguintes versos ilustram o vácuo do saber que nem a ciência pode preencher:

Inventas religiões todos os dias,
Trazes, homem, visão audaz ao dorso...
[...]
Abres a boca de ciências cheia,
E não sabes criar um grão de areia,
Nem por pé num degrau da grande escada!...

– Não posso! É o teu vão e último grito.
E ficas na passagem do infinito,
Sem saber o que és tu: sem saber nada...[4]

Moisés destaca a poesia científica de Augusto de Lima interessada nos temas do progresso e da matéria, e avessa, segundo o crítico, ao espírito decadente – que se desprende de alguns poetas seguidores da tendência científica como Medeiros e Albuquerque e Carvalho Jr.. Ele sublinha os poemas “Sonho Transformista”, “Coro das Esferas” e “Metamorfose” e examina neles o embrião da sensibilidade de Augusto dos Anjos. Para Moisés a reflexão científica nestes poetas não era uma questão de modismo, mas de uma “palpitante lucidez da condição humana”²⁸². Augusto de Lima compôs os seguintes versos: “Quem diz que a flor no pendúnculo / não é uma alma a cismar? / [...] A podridão é antitética: / cria os vermes e os perfumes”. Moisés²⁸³ cita o poema “Devaneio do Suicida” para ilustrar o desejo de que na morte, finalmente, se apagasse a convulsão da luta orgânica, o pulsar frenético das ideias. Um “eu” poético muito consciencioso examinando a luta pela vida na natureza entre fortes e fracos e a limitação que impõe a lei determinista, sofre e desejaria quebrar este ciclo de vida e morte mesmo renascendo sob a forma mineral:

²⁸⁰ Pacheco, 1971, p. 32; 110; 116; Moisés, 1989, p. 235, respectivamente.

²⁸¹ Pacheco, 1971, p. 104

²⁸² Moisés, 1989, p. 167

²⁸³ Moisés, 1989, p. 168

Quero despir-me da matéria viva
e da idéia cruel que me lanceia;
quero dormir na rocha primitiva,
se na rocha não dorme alguma idéia. [22]

Trata-se da ideia de que o homem é composto por moléculas que na morte se rearranjam derivando outros seres, estados da matéria, e de que o homem provém de uma eterna transformação biológica que põe em xeque a existência de uma alma mística e individual.

Quanto à influência do fato biográfico na obra, Rodrigo Otávio Filho no estudo “Sincretismo e Transição: O Penumbriismo” menciona que a obra de Mário Pederneiras foi afetada pelos “encontros que teve com a felicidade, o amor, a doença, a morte”²⁸⁴. Ele afirma: “Os encantos de Dona Iolanda e de Dona Leonora vivem em baladas de ritmo dolente. Mas a morte, um dia, levou Iolanda e levou Leonora”²⁸⁵. Como exemplo pode-se verificar os seguintes versos:

Um dia
Em que Ela andava a rir à Vida, à toa
(Nem sei como celebre
Todo o negro pavor desta Agonia),
Veio a Febre
E matou-a.
Certo não cabe
Num pobre Verso simples, incolor,
A tradução desse cruel Tormento [26]

Fernando Carvalho²⁸⁶, em estudo sobre Wenceslau de Queiroz, menciona que o poeta também fez versos à memória da filha morta, Coraly. Trata-se de versos bastante emotivos que falam sobre a inconsolável perda de um pai. Não se assemelham ao “Cântico do Calvário”, sendo versos mais concisos, intimistas e que mostram um pai desesperançado, cujo espírito se alterna entre o consolo da fé cristã e o desespero de um aniquilamento que lhe parece definitivo ausente de toda a crença.

²⁸⁴ Otávio Filho, 1986, p. 547

²⁸⁵ Otávio Filho, 1986, p. 550

²⁸⁶ Carvalho, s.d., p. 24

Quando saía a minha filha morta
 (só de lembrar-me ainda agora tremo!)
 e para sempre já transpunha a porta
 da minha casa num adeus supremo,

eu, pobre incrêtu, eu, pecador blasfemo,
 sem a esperança que o cristão conforta,
 para amparar-me nesse lance extremo,
 ergui as mãos ao céu (ao céu? que importa?) [50]

Outro pequeno apontamento feito na história da literatura brasileira, se refere ao interesse literário-decadente sobre a morte. Nejar²⁸⁷ examina que o poema “Ironia Eterna” do poeta Da Costa e Silva pode ter influenciado Augusto dos Anjos, que teria sido seu companheiro no curso de Direito. Ele não esclarece em que sentido ocorreria a semelhança, mas destaca um trecho em que avultam o elemento macabro, o ambiente de decomposição e o riso irônico sobre a condição humana (o homem e suas ilusões fadados ao pó).

Carvalho em análise da poesia de Wenceslau de Queiroz ressalta o tema da morte na vertente decadentista²⁸⁸; o crítico a especifica em comparação com a representação simbolista. Para ele no simbolismo o poeta lamenta a condição humana, mas aspira a transcendência que para ele representa a libertação; já no decadentismo, o poeta se revolta contra a condição humana e não considera qualquer possibilidade mística na morte, esta representando apenas o fim da existência. No tocante à poesia do Baudelaire paulistano²⁸⁹, Carvalho examina que “a morte aparece destituída até do sentido da diluição no todo universal com que aparece na poesia de tendência panteísta e cientificista²⁹⁰”.

POR UMA BIOGRAFIA DAS “CHAGAS”

Levando-se em conta o dado biográfico que se reflete na poesia, individualizando obra e poeta, considera-se aqui interessante o registro feito por dois estudiosos da relação entre doença e literatura. Tulo Hostílio Montenegro e Thales de Azevedo respectivamente nas obras *Tuberculose e Literatura* e *Pragas e Chagas na Poesia Et Coetera*, fazem um levantamento minucioso e interessante dos poetas tuberculosos ou acometidos de outras doenças e a representação peculiaríssima que fazem da enfermidade.

²⁸⁷ Nejar, 2007, p. 137

²⁸⁸ Carvalho, s. d., 17-18

²⁸⁹ Wenceslau de Queiroz ficou conhecido por esta designação por apresentar tendências afins com o poeta francês: o satanismo na poesia e elementos realistas embebidos em conceitos cientificistas.

²⁹⁰ Carvalho, s.d., p. 18

Peculiar porque cada poeta sentiu seus males de jeitos diferentes; entretanto a doença tem também uma representação social e coletiva que é o espírito de representá-la que dela emana. E desta forma é possível observá-la enquanto representação social, histórica, cultural e literária. Montenegro propõe em sua obra, examinar o tema literário da tuberculose em primeira pessoa; ou seja, como cada poeta expressou sua própria experiência como doente afetado e modificado no mundo e como cada período literário representou a doença de acordo com o contexto histórico e social da época. Por exemplo, no início do século XIX não se identificava a doença, mas os sintomas; com os avanços da microscopia, nos fins do século já se sabia tratar de um bacilo contagioso, mas as formas de contágio ainda demorariam um pouco para serem mais bem esclarecidas. Assim os românticos detiveram-se mais na febre e na consunção e posteriormente os poetas das últimas décadas no Brasil passam a usar o termo tuberculose e a personificar a doença. No século XX, Manuel Bandeira já fala em pneumotórax, o que não existia antes.

Os poetas românticos foram examinados em suas enfermidades fatais que os levaram em teoria a produzir poemas célebres como os de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Castro Alves. O presságio de morte na poesia foi rigorosamente documentado pela historiografia e indicado como traço de personalidades únicas, mas que juntas formavam a “escola de morrer moço”. No cânone posterior ao do período romântico, a crítica destacou a doença de Cruz e Sousa enquanto um dos aspectos que o levaram a uma visão tão dolorida da existência; ele sofria com o mal agravado pela pobreza que não lhe permitia alívio ou a busca de cura. Sublinhou-se também a perda de dois filhos pela tuberculose, fato que teria mortificado o poeta.

A doença em outros poetas também foi considerada, se bem que com menor desdobramento: a tuberculose da prima-musa de Alphonsus, por exemplo, é mencionada como fator de compreensão da obsessão pela morte da figura feminina na obra do poeta. Por vezes a tuberculose de Bernardino Lopes é lembrada ainda pela crítica; a enfermidade de Pedro Kilkerry e de Raul de Leoni, memoráveis porque morreram precocemente. Picchio, por exemplo, examina que o fator “luz” na obra de Leoni (que compõe também o título de uma de suas obras, *Luz Mediterrânea*) é filtrada por seus “pressagos olhos de tuberculoso”²⁹¹, ou seja, a doença se faz presente em sua visão de mundo. A condição de tuberculoso em Kilkerry é apenas mencionada, restando a outro poeta o holofote sobre a doença: Rodrigues de Abreu. Para Picchio há no poeta um crepuscularismo²⁹² que antes de ser aderência estética representa

²⁹¹ Picchio, 1997, p. 356

²⁹² Picchio, 1997, p. 361

uma condição existencial movida pela série de infortúnios: a pobreza, o sacerdócio, e a tuberculose. Ela cita as obras *Noturnos; A sala dos passos perdidos e Casa Destelhada e outras Poesias*, mas não destaca quaisquer poemas. É interessante o registro histórico biográfico da doença nos poetas porque permite compreender representações que nem sempre são diretas (metafóricas); permite conhecer as mentalidades sociais e literárias sobre a doença e propicia ainda o conhecimento de outros poetas que mesmo fora do cânone se tornaram marcantes pela sensibilidade ao tema.

Observou-se aqui que a historiografia literária brasileira raramente se debruça sobre temas, voltando seu interesse para a análise dos estilos e das imagens. Quando se volta para o estudo de temas, geralmente o que se destaca é a natureza, fonte de particularização do Brasil, elemento de representação da nação. Trata-se de uma construção histórica dos nomes e imagens literárias que representassem o “nacional”. Deste modo ainda se sobressaem os poetas da natureza como Alberto de Oliveira ou Vicente de Carvalho, por exemplo. Outro aspecto a se notar é que as histórias literárias elegem mais os poemas em que há expressão da dor sobre a morte e o luto, e poemas que falem do metafísico, dos problemas da crença abalada. Ou seja, torna-se interessante para a construção da imagem nacional que também haja uma poesia de tom metafísico, um tema mais universal, que também ilustre a preocupação literária brasileira com os “grandes problemas” comuns a todos. O tema da decomposição parece ter sido contornado deixando seus vestígios críticos apenas no poeta Augusto dos Anjos. O tema da ciência (no tocante à morte, à doença, à evolução, ao cadáver etc...) também não é explorado sob a pena de aparentar o “didatismo”. Acabou se tornando interessante para a tradição crítica verificar o dado biográfico na obra, a morte que mostre a dilaceração do poeta (isto o torna interessante), poemas que mostrem a elaboração formal do tema, ou seja, a “força” das imagens.

Para a compreensão da ausência do tema da morte na historiografia pode-se pensar se um motivo externo a ela influenciou tal postura. Ariès analisa que a morte se tornou interdita a partir do século XX uma vez que veio mudando também lentamente a sensibilidade social sobre ela. Diante da possibilidade de viver mais, do modo de vida voltado para a produção e consumo, diante principalmente de um desenvolvimento cada vez maior da percepção da individualidade, o homem passa a concentrar esforços para a vida, recusando a morte. A recusa na verdade vem de longo tempo histórico segundo Ariès, mas se exacerba no final do século XVIII com a valorização da subjetividade, uma atitude romântica, angustiada com a finitude do eu egótico e dos entes queridos. Ocidentalmente falando, muitas transformações culturais, sociais e científicas, ocorridas desde o século XV moldaram as

atitudes para com a morte e conseqüentemente as representações literárias. No próximo capítulo serão elencadas tais transformações, ou seja, as linhas condutoras do pensamento “realista” sobre a morte.

CAPÍTULO IV

ASPECTOS RELEVANTES DA HISTÓRIA DA MORTE NO PERÍODO (1870 A 1920) E DA SENSIBILIDADE OITOCENTISTA

CONTEXTO “PANDEMONIOLÓGICO”: MONTUROS E MIASMAS

As representações da morte elencadas anteriormente e vigentes dentro de uma tendência realista literária originam-se a partir de uma sensibilidade poética que vivencia o tumultuado panorama histórico-social do século XIX. O tumulto se refere à concomitância de diferentes pensamentos científicos e filosóficos que efervesciam em um meio ainda pouco desenvolvido, ou seja, uma sociedade ainda adepta de tradições e crenças arraigadas. No Brasil, a cultura cientificista forte desde 1870 se depara com as dificuldades de instalação por escassez de recursos e de uma tradição de pesquisa científica. Desta forma é que as primeiras faculdades de medicina só se instalam por aqui tardiamente, nos oitocentos. Mas mesmo na França, forte na tradição de pensadores e pesquisadores, as práticas médicas emergem lentamente diante de uma sociedade que desconfia da mudança²⁹³, estando apoiada em hábitos cronologicamente duradouros como descreve Robert Burnand na obra *La Vie Quotidienne em France: de 1870 a 1900*. A poesia brasileira sobre a morte se faz então em um meio em que se juntam o precário, o tradicional e a ânsia de transformação das mentalidades, devendo-se levar em conta ainda a influência intelectual européia a fornecer modelos de cultura e pensamento. Faz-se necessário então traçar um pouco do retrato histórico da época no que diz respeito aos aspectos relacionados à morte: medicina, epidemias, condições de saneamento, cemitério – de modo a reconhecer os fatores que contribuíram para a obsessão poética no tema. Que práticas sociais, que linhas de pensamento e de sensibilidade orientaram as representações elencadas no segundo capítulo?

A postura da população francesa na década de 70, no que concerne às novas atitudes de higiene e ao olhar médico, não difere muito da brasileira no mesmo período: paira sobre elas um temor da mudança. Burnand observa alguns aspectos sobre a relação do homem com a higiene naquele cenário. Na França havia péssima higiene²⁹⁴ no trato com o enfermo – os instrumentos médicos não eram limpos no uso entre um paciente e outro e não se costumava lavar as mãos antes dos procedimentos. Deve-se ter em mente que tais hábitos se davam porque ainda não havia sido esclarecida a existência dos germes e suas relações com as

²⁹³ Burnand, s.d., p. 262

²⁹⁴ Burnand, s.d., p. 259

doenças. Havia certo medo do ar, precisamente o ar da rua, considerado maléfico e carregado de impurezas, preferindo-se então deixar as portas e janelas fechadas para evitar a entrada indesejável do inimigo externo, segundo o historiador. O mofo, uma provável consequência da falta de ventilação, era tolerado, pois ainda não era visto como morada de germes.

O médico era uma figura respeitável mas temida por seus métodos (o impudor do exame, os aparelhos...); mas era familiar²⁹⁵, pois comparecia no domicílio do paciente, chegando a cavalo, tendo enfrentado estradas e climas ruins. Operar era ainda incomum e temível pela mortalidade; o hospital por quebrar a rotina íntima deixando o paciente mais exposto, era rejeitado, preferindo-se “o decoro da vida cotidiana”²⁹⁶. A vacina contra a varíola, como afirma Burnand, gerava insegurança, pois “matava mais que acidente de trem”²⁹⁷; a tuberculose atingia altos índices, pois ignorava-se o seu modo de transmissão, creditando-o à fatalidade. Um dos tratamentos em voga, para os que podiam pagar, era a viagem para climas considerados moderadores da enfermidade; o historiador observa que havia em tal prática o problema da contaminação dos outros²⁹⁸ e da improbabilidade de cura, culminando na morte após os imprecisos esforços.

Nesta época surgia também a farmácia, mas com uma concepção diferente da atual, especializada. A antiga farmácia era provida de remédios mais próximos aos naturais, com tradição entre as pessoas, como “xarope para tosse, óleo de rícino, pastas expectorais, elixires medicinais, óleo de fígado de bacalhau”²⁹⁹. Outro recurso bastante usado como medicação eram as sangrias, que visavam purgar o sangue adoecido. No Brasil também era tal o conceito farmacêutico, como examina Ernani Silva Bruno em *História e Tradições da Cidade de São Paulo: Burgo de Estudantes (1828-1872)*. Às referidas substâncias juntavam-se ainda preparados medicinais feitos de plantas específicas³⁰⁰ da região brasileira.

Na referida obra, o historiador brasileiro elenca importantes informações sobre a insalubridade em que se vivia na cidade no século XIX, as quais podem ser tomadas como parâmetros gerais de como eram as práticas urbanas na sociedade brasileira em geral. Achava-se na época que as epidemias se deviam à sujeira que reinava nas ruas, onde eram feitos os despejos de matéria fecal; os rios e riachos eram outro motivo de inquietação uma vez que acumulavam em seus trajetos restos de animais mortos usados em abatedouros. Como estas práticas deviam gerar mau odor e o odor era indicativo da iminência da doença – os

²⁹⁵ Burnand, s.d., p. 259

²⁹⁶ Burnand, s.d., p. 261

²⁹⁷ Burnand, s.d., p. 264

²⁹⁸ Burnand, s.d., p. 266

²⁹⁹ Burnand, s.d., p. 263

³⁰⁰ Bruno, 1984, p. 736

miasmas liberados na podridão – creditava-se os surtos de varíola ao ar contaminado, à água parada, ao mau cheiro das prisões e cemitérios. A formação de várzeas, com águas paradas, aliás, era motivo de pânico, sentido também pelos poetas da época como se vê em “O Caçador de Esmeraldas” de Bilac:

Avante! e os aguçais seguiam-se às florestas...
 Vinham os lamarões, as leziras funestas,
 De água paralisada e decomposta ao sol,
 Em cuja face, como um bando de fantasmas,
 Erravam dia e noite as febres e os miasmas,
 Numa roda letal sobre o podre lençol.

Justamente porque se considerava a contaminação do ar é que se punha fé em substâncias desodorizadoras do ambiente; Bruno observa que se queimavam breu nas prisões³⁰¹ e que se acreditou em determinado tempo de epidemia, que a varíola não atingira um bairro em que se encontrava instalado um gasômetro³⁰². Os ambientes infectados também teriam agravado o quadro de febre tifóide que avançava.³⁰³ O historiador afirma que a partir de 1870 desenvolviam-se melhorias na medicina e nas condições urbanas, ocasionando um espaçamento no surto de bexigas, mas não no ciclo das febres. Havia ainda o problema dos rios contaminados pelos matadouros e da umidade subterrânea que se formava, acreditavam que pela estagnação das águas. Com isso, mesmo as casas dos ricos se viam ameaçadas pelo impudismo e o cólera-morbus³⁰⁴, que se alastravam.

Mesmo no início do século XX, as epidemias ainda transtornavam embora já houvesse algumas instalações de esgoto; a população crescia e, segundo Bruno, o plano sanitário não acompanhava³⁰⁵. No Rio de Janeiro o quadro não é muito diferente: epidemias de varíola e tifo icteróide ocorridas em 1888 e 1889³⁰⁶, segundo Delso Renault em *A Vida Brasileira no Final do Século XIX: Visão Sócio-Cultural e Política de 1890 a 1901*. O historiador vai mais além sobre a gravidade das doenças; ele afirma que os surtos chegam a interferir no calendário escolar e em 1894 a grande incidência de tuberculose e as más condições sanitárias levam à proibição do Carnaval. Além disso, os higienistas teriam notado “focos de peste bubônica em vários pontos do Brasil”³⁰⁷. Havia poucos hospitais, os médicos

³⁰¹ Bruno, 1984, p. 728

³⁰² Bruno, 1984, p. 730

³⁰³ Bruno, 1984, p. 730

³⁰⁴ Bruno, 1991, p. 1190-1192

³⁰⁵ Bruno, 1991, p. 1191

³⁰⁶ Renault, 1987, p. 46

³⁰⁷ Renault, 1987, p. 147

ainda aprendiam em antigos tratados e “o curandeirismo e a superstição”³⁰⁸ eram fatores que atrasavam a modernização da medicina. O saber médico se instalou no Brasil ainda mesclado com práticas sociais populares como apontam Edler, Ferreira e Fonseca no estudo *A Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro no século XIX: a Organização Institucional e os seus Modelos de Ensino*. De acordo com os autores, no obstáculo que se punha para exercer a profissão, inclusive no tocante à cirurgia que requeria um diploma habilitado fora do país, os médicos acabavam limitados à “realização de sangrias, aplicação de ventosas, cura de feridas e de fraturas, sendo-lhes vetada a administração de remédios internos [...]”³⁰⁹.

Havia ainda dois pensamentos muito distintos sobre a forma de contaminação das pessoas: a teoria infeccionista, para a qual o ar e água contaminados pelos miasmas seriam os grandes geradores de doenças, e a teoria contagionista, para a qual a doença se transmitiria de pessoa para pessoa priorizando como alternativa o isolamento do doente. Mas a tendência era mesmo avaliar o ambiente em detrimento da pessoa afetada: “É certo que havia por parte dos médicos uma preocupação com a causa das doenças, mas tratava-se sempre de causas externas: clima, alimentação e estilo de vida”³¹⁰. Mesmo na década de 70 ainda se tomavam providências para a febre amarela de acordo com a teoria de infecção, antevendo-se nas moradias insalubres o foco inimigo e buscando extirpá-las. A poesia brasileira foi também sensível a esse olhar sob as causas externas da doença que minavam a saúde da pessoa:

É tarde, e sopra a viração tão forte!
Vossa excelência expõe-se a algum sereno:
Além disto, está úmido o terreno,
E traz, diz o anexim, desculpa à morte.[197]

Nicolau Sevcenko, no estudo “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”, ainda enumera outros males que acometeram o Rio de Janeiro: difteria, malária, lepra, além dos que aqui já foram citados. O caos era grande e atingia estrangeiros em grande escala, tanto que a cidade ficou conhecida como “túmulo de estrangeiro”³¹¹, aponta o historiador. A questão das moradias precárias, lotadas em espaços minúsculos onde habitavam muitas famílias juntas, preocupava os higienistas da época e flagelava os

³⁰⁸ Renault, 1987, p. 46

³⁰⁹ Edler, Ferreira e Fonseca, 2001, p. 63

³¹⁰ Edler, Ferreira e Fonseca, 2001, p. 69

³¹¹ Sevcenko, 1999, p. 22

moradores. Cristina Cortez Wissenbach, no estudo “Habitação e vizinhança: limites de uma privacidade possível”, afirma:

Aproximadamente entre os anos de 1890 e 1920, surtos de febre amarela, de febre tifóide, de varíola, de peste bubônica e da terrível influenza, a gripe espanhola, apareceram, expandiram-se e dizimaram parcelas dos moradores citadinos, atingindo especialmente os seus setores mais pobres, mas não exclusivamente a eles”³¹²

Outro fator alarmante no quadro de doenças era o cemitério que só lentamente ganhou instalações próprias, separadas da Igreja, sendo que na segunda metade do século XIX ainda se enterravam corpos nas paróquias. No século XVII o mau cheiro do acúmulo de mortos começou a incomodar porque o olfato vinha se tornando um instrumento sinalizador da contaminação do ar, segundo os estudiosos. A população temia pela infecção, mas ao mesmo tempo não cogitava abandonar o espaço sacro como última morada. Então, no século XVIII, começaram as emendas políticas que interferiam naquela prática visando sanar o problema do ar malsão, que, em teoria, traria epidemias. Acreditava-se que as covas continham miasmas provenientes da decomposição e por isso não deveriam ser remexidas. Mas no espaço religioso, o chão era aberto e fechado inúmeras vezes para a inumação, pois não havia sepulturas individuais: o espaço das igrejas era restrito. No século XIX, ainda se tolerava tal costume³¹³, mas já se esboçavam novos espaços em meados do século como observa Bruno, ao mencionar o Cemitério da Consolação inaugurado em 1858. Para Cláudia Rodrigues em *Nas Fronteiras do Além: a Secularização da Morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*, a “convivência entre vivos e mortos deu-se até o início do século XIX”³¹⁴, embora, segundo a estudiosa, por volta de 1830 a percepção higienista da morte já despontava, postulando a construção de cemitérios afastados do meio urbano.

Na França, desde o século XVIII formulavam-se leis para resolver a questão da periculosidade dos cadáveres. João José Reis, em *A Morte é uma Festa: Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX*, examina algumas das resoluções; em 1776, uma lei proibía o enterro na igreja, mas com uma brecha para o sepultamento do clérigo³¹⁵, tornando nítida a segregação. O governo baseado naquilo que o historiador chama de “vigilância olfativa” decidiu transferir o Cemitério dos Inocentes para outro lugar, desenterrando todos os restos e reconduzindo-os para o novo espaço; em 1801, optou-se por fazer uma espécie de

³¹² Wissenbach, 1999, p. 104

³¹³ Bruno, 1984, p. 759-760

³¹⁴ Rodrigues, 2005, p. 277

³¹⁵ Reis, 1999, p. 76

concurso³¹⁶ sobre o espaço cemiterial a fim de analisar alternativas sobre como ele devia ser. O resultado mostrou um repúdio à cova comum e a necessidade de covas individuais para que se pudesse visitar os mortos, dando-lhes a dignidade de um espaço próprio.

Mas antes que tal modelo de cemitério fosse posto em prática, houve na França episódios de resistência contra as leis de proibição e transferência, porque a população via nesse plano de distanciamento dos cemitérios da cidade uma segregação indigna para com os mortos. Reis, em análise de uma das revoltas populares, cita um dos argumentos constantes nos documentos da época: “os mortos se enterram indignamente à distância”³¹⁷. O historiador, aliás, analisa que no Brasil, a resistência à proibição de enterro nas igrejas ou mudanças de cemitérios foi mais grave, havendo movimentos populares como a Cemiterada. Além da valorização do corpo e da desejável proximidade com entes falecidos, também temia-se o “comércio privado de cadáveres”³¹⁸ que subtraía corpos ou partes a pedido de instituições médicas ou de colecionadores.

No Brasil o quadro não era diferente: por um lado os médicos “queriam uma revolução cultural”³¹⁹ primando por civilização e por outro, a população e o clero resistiam ao afastamento dos mortos e à perda do solo sagrado para enterrar. Mas o momento era caótico; acreditava-se em “vapores meffíticos”³²⁰ saindo das “covas, carneiros e igrejas”; os especialistas brasileiros escreviam tratados sobre o perigo dos miasmas no enterro; o tema teria inclusive se tornado obsessão em 1830, segundo Reis. É interessante pensar que então a elaboração intelectual da morte, através da escrita, obcecou, além de poetas, médicos, ainda que as inquietações fossem diferentes. Não foi uma fixação especial da poesia, mas de toda a sociedade. Os tratados expunham o perigo, o temor da contaminação que levaria à morte, num momento em que circulavam as mais diversas histórias de pessoas atingidas pelos vapores. Coveiros que morriam instantaneamente³²¹, pessoas ao redor do enterro que morriam pouco tempo depois, ataques fulminantes que deixavam sequelas, tudo apavorava. Reis aponta ainda que a alta mortalidade devido às epidemias tornava mais frequente o inquietante “revolver do solo”³²² dos enterros. Ele ainda aponta que os sinos se tornaram outro motivo de inquietação para alguns pela constante lembrança da morte anunciada; entre os mais suscetíveis, segundo ele, estariam os poetas.

³¹⁶ Reis, 1999, p. 78

³¹⁷ Reis, 1999, p. 82

³¹⁸ Reis, 1999, p. 83

³¹⁹ Reis, 1999, p. 249

³²⁰ Reis, 1999, p. 253

³²¹ Reis, 1999, p. 257-258

³²² Reis, 1999, p. 258

Rodrigues analisa o problema da proibição de enterros de não católicos nos cemitérios (cemitérios aqui entendidos como aqueles sob a égide da igreja que poderiam se situar em seus limites ou mesmo aqueles fora da cidade, mas regulamentados pela religião). Segundo a historiadora, no Brasil, em 1879 e 1880 ainda se discutia a secularização³²³ do cemitério. Ela analisa as diferentes conotações da preocupação popular com a profanação dos mortos: uma delas se refere à exposição física – sujeição ao desrespeito de estranhos – e outra se refere à indignidade da exclusão de alguns corpos da comunidade. Ou seja, o problema não era só higienista, mas também se tratava de um embate entre os homens de ciência e os da igreja: questionava-se quem deveria administrar o domínio dos mortos³²⁴. Rodrigues examina minuciosamente exemplos de enterros mais voltados a um caráter cívico³²⁵ – aqueles cujos discursos proferidos sobre a cova nos últimos momentos sublinhavam as qualidades do morto e não o “plano” de Deus. Entende-se aqui que os não católicos, se enterrados no espaço da religião oficial, profanavam o caráter religioso da morte mediante palavras finais estritamente cívicas.

Outro argumento de profanação da morte, segundo a historiadora, dizia respeito ao corpo morto cristão que ao se decompor misturava-se com a matéria de mortos não religiosos, interferindo no processo da ressurreição futura constante no imaginário cristão. Rodrigues analisa o discurso de um partidário do civismo, Joaquim Nabuco, para quem “por serem todos compostos de matéria, os cadáveres não apresentavam distinção em termos de sua decomposição”³²⁶. Ou seja, as matérias mortas não se diferenciavam no subsolo segundo afinidades morais ou místicas, misturavam-se todas pela afinidade química e natural. Nabuco se mostrava adepto de uma vertente naturalista da morte que visava à desmistificação do solo mortuário.

Para a historiadora, esta desmistificação foi um passo muito importante na história da morte no Brasil, pois a “dessacralização do cemitério era a igual dessacralização do cadáver”³²⁷. Para dessacralizar o cadáver, para considerá-lo matéria apenas, foi preciso uma lenta transformação nas mentalidades sociais desde o fim da Idade Média, para a qual corpo e alma eram uma só substância. Segundo Rodrigues, desde Descartes, para quem a alma independe do corpo, tendo existência própria, algo mudou na relação corpo-alma³²⁸. Houve uma elaboração mental que passou pela medicina (originando o que Ariès define como um

³²³ Rodrigues, 2005, p. 264

³²⁴ Rodrigues, 2005, p. 278

³²⁵ Rodrigues, 2005, p. 206

³²⁶ Rodrigues, 2005, p. 265

³²⁷ Rodrigues, 2005, p. 274

³²⁸ Rodrigues, 2005, p. 275-276

“medo da química dos mortos”³²⁹, a decomposição) até chegar à separação entre o mundo dos vivos e o dos mortos, quebrando a antiga familiaridade.

O deslocamento dos antigos espaços de sepultamento revela muito sobre a ideia que se tinha e que se passa a ter sobre o cadáver. José Carlos Rodrigues, em *O Corpo na História*, analisa a mudança nessa relação comparativamente à Idade Média, na qual o corpo morto não era apenas matéria decomponível; era matéria ainda contendo o espírito. Acreditava-se em uma sobrevida do cadáver, na qual a alma unida a ele poderia vivenciar suplícios ou repousar no sono dos justos. Era preciso apaziguar os mortos não profanando-lhes o cadáver depois de sepultados.

As coisas começariam a mudar a partir da filosofia cartesiana, que separa corpo e alma, segundo Rodrigues, a alma ou animação da pessoa podendo existir sem o corpo. O corpo então seria uma máquina orgânica orientado pela alma e que sem ela, no acontecimento da morte, torna-se apenas matéria em putrefação. Se não estava no corpo o que havia de pessoal (ou personalidade), se a alma subsistia fora dele, ao se tornar cadáver o corpo estaria dessacralizado, tornando possível sua manipulação para fins científicos. Mas para isso “foi necessário desencantar o corpo, despojando-o de sua condição de microcosmos”³³⁰. No cadáver já não borbularia a essência do homem, resultando na valorização do espírito.

Naturalmente que para a mentalidade medieval o cadáver conteria um aspecto de podridão, mas uma podridão que era ainda espírito. Rodrigues analisa que desde que se operou essa consciência de diferentes valores para o corpo e para a alma, ela veio acompanhada da angústia de “descartar”, uma angústia “de que algo da existência fosse descartável”³³¹. Tornou-se problemático porque o corpo era algo que vinha sendo percebido com mais atenção desde a cultura da Renascença, interessada na medida do ser humano.

O CORPO MORTO ENTRE A CIÊNCIA E A ARTE

Para que se entenda o quão especial se tornara o cadáver é preciso ter em mente que ele recebe um “sentido erótico” oriundo do processo de desfamiliarização do homem para com a morte e originado também de uma sensibilidade que se compraz com os aspectos inquietantes da agonia e da decomposição. É importante esclarecer que mudam algumas percepções diante de novas tomadas de consciências, mas que certas práticas e

³²⁹ Ariès, 2003, p. 205

³³⁰ Rodrigues, 2001, p. 59

³³¹ Rodrigues, 2001, p. 60

atitudes diante da morte seguem tradicionais. No século XVI, segundo Ariès, ocorre uma fratura importante na percepção coletiva de uma morte domada, aquela vivenciada no cotidiano, sem estranheza; por outro lado esta convivência entre vivos e mortos não é bruscamente afetada senão no final do século XVIII, quando as teorias médicas interferem visando um afastamento efetivo dos cemitérios. É neste espaço de tempo entre o século XVI e o XVIII que se delineiam as visões científicas e erotizadas sobre o cadáver. Nos séculos anteriores o que prenunciava tais visões era o elemento macabro nas artes; contudo, o macabro ainda se ligava a noções religiosas e pedagógicas, como examina Áries, à ideia de se preparar em vida para a morte.

Rafael Mandressi, no estudo “Dissecações e Anatomia”, analisa que a medicina do século XV pautava-se nas percepções sensoriais deixando os antigos métodos e esquemas, e passando a valorizar a aprendizagem dos sentidos. No século XVIII ocorreria a promoção do olfato como aponta Corbin em obra já citada; antes disso, promoviam-se a visão e o tato como formas de estudo do corpo. A ilustração e a dissecação constituem a era da anatomia. Os pintores e escultores renascentistas voltavam-se para estudos de simetria humana e do funcionamento dos órgãos internos. Vesalio, mestre em ilustrar a anatomia humana, fazia representações muito realistas das estruturas internas do corpo, sendo que o detalhismo e a precisão transportavam o leitor das imagens para a impressão de uma dissecação ao vivo, como relata Mandressi. Esse jogo de ver e sentir teria ocasionado a “transformação do leitor em espectador”³³².

O historiador cita Berengário de Carpi para exemplificar a representação do corpo aberto; tratavam-se de “manequins anatômicos que abrem com suas próprias mãos seu abdômen ou seu peito a fim de oferecer ao olhar do leitor as partes internas”³³³. Era como ver um corpo aberto no anfiteatro, com os órgãos cada qual em sua posição original dentro do corpo; a postura do manequim captado em um movimento de condescendência para com a ciência deixava a figura interessante. Mandressi afirma: “Essas ilustrações são inauguradas a mais de um título: como instrumento didático, em primeiro lugar, mas também porque elas introduzem uma intenção artística na iconografia anatômica”³³⁴. Entende-se aqui que havia um desejo de comover, além do objetivo didático, um desejo que é próprio de uma “cultura visual da época”³³⁵.

³³² Mandressi, 2008, p. 424

³³³ Mandressi, 2008, p. 424

³³⁴ Mandressi, 2008, p. 424

³³⁵ Mandressi, 2008, p. 425

De acordo com o historiador, não só as gravuras, mas também dissecar era parte do conhecimento do corpo. Tocar e sentir a anatomia da organização interna para aprender. No século XVI os estudiosos relacionavam os órgãos e líquidos vistos às coisas do universo, até mesmo ao zodíaco, trazendo explicações científicas de teor também místico, nas quais as partes representavam harmonias. No século seguinte, a visão de anatomia em alguns autores já levava em conta o mecanismo e a mecanização do corpo, os órgãos considerados como peças e os líquidos internos, como inconveniências: “Eles sujam os sólidos e perturbam seu exame”³³⁶. Contudo, para o historiador, foi mais significativo o papel de Vesálio e suas ilustrações no sentido da “observação pessoal e a precisão”³³⁷, pois a partir dele estas duas marcas se tornaram valorizadas na construção do saber anatômico.

O saber anatômico invadira também os campos artísticos. Desenvolvera-se na Renascença, um interesse pelas proporções do corpo, nelas residindo o conceito de beleza; mesmo imagens de aspectos dolorosos ou desagradáveis quanto ao corpo humano eram representados pela harmonia calculada das proporções, como analisa Daniel Arasse no estudo “A carne, a graça e o sublime”. “Aliás desde o século XIV, pintores e escultores deram uma atenção renovada à representação do corpo humano, tanto em seu detalhe anatômico como em suas capacidades expressivas”³³⁸, afirma o historiador. Ele exemplifica analisando pinturas em que o estudo anatômico auxilia no retrato das emoções conferidas a um corpo ou rosto. Para ele, no século XVI, à importância das proporções somou-se também “uma erotização do olhar pela difusão das imagens artísticas”³³⁹. Difundiam-se muitas imagens sobre o corpo nas quais os diversos recursos da pintura ou gravura davam a impressão da carne e seus detalhes.

Arasse analisa através de representações como as de Jacques Gamelin – nas quais figuram esqueletos bastante anatômicos (com riqueza de detalhes) e também animados por movimentos comoventes ao espectador como, por exemplo, a expressão facial-corporal de um grito – que a aceitação de tais imagens se dava devido à dificuldade de encarar o corpo morto como um objeto da ciência. Outra expressão da anatomia que se desejava artística e que continua no século XVIII é a prática das ceras, do corpo humano em diversos estágios da dissecação, feitos de cera, extremamente realistas como as gravuras. O historiador cita como exemplo o êxito da voga das ceras Gaetano Zumbo, que modelava seus dissecados com extrema precisão, por exemplo, na textura real de uma pele humana de idoso com rugas que dão a sensação nítida da textura. Ele também projetava o movimento em certas ceras de forma

³³⁶ Mandressi, 2008, p. 438-439

³³⁷ Mandressi, 2008, p. 452

³³⁸ Arasse, 2008, p. 541

³³⁹ Arasse, 2008, p. 546

a dar a exata impressão de um sentimento, por exemplo o sofrimento. Arasse ainda examina que as ceras tinham além da intenção didática (de instruir sobre anatomia, sem os transtornos de manipular um verdadeiro cadáver), um desejo mais obscuro; evocar os sentidos causando abalos no espectador: “na última terça parte do século, a renovação da voga das ceras anatômicas repousará em grande parte na exploração resoluta de sua encenação artística e na perturbação que ela pode suscitar”³⁴⁰. As ceras poderiam representar imagens perturbadoras como a visão dos intestinos desde que mostrassem também algum sentimento ou idealização do cadáver: beleza na face, cabelos atraentes, acessórios e vestes nobilitadoras da vida.

Ariès analisa tais representações do cadáver, concebidos para o estudo anatômico mas também dotados do sopro artístico idealizador da figura humana, como provenientes de um erotismo macabro que se delineava desde o século XVI, no qual a morte tornou-se um “objeto de fascínio”³⁴¹. Várias representações do período denotam o elemento erótico nas pinturas como, por exemplo, a morte violadora dos vivos que interage com agressividade; também eram reveladoras as histórias de amor no cemitério. Segundo o historiador o erotismo da morte se nutre de uma tendência, nas representações artísticas religiosas da morte, de se comover com o corpo supliciado, fadado à morte, ver beleza na figura do mártir que parece sentir volúpia no sofrimento. Ele relata ainda que as “estampas de anatomia” atingiram também o gosto de pessoas comuns que as usavam para presentear e o gosto de amadores da dissecação. “Do século XVI ao XVIII o corpo morto e nu tornou-se ao mesmo tempo objeto de curiosidade científica e de deleite mórbido. É difícil separar a ciência fria, a arte sublimada [...] e a morbidez”³⁴².

O fascínio pelo cadáver advém, segundo Ariès, da antiga crença perdurável até o século XIX de que o cadáver não representava uma morte absoluta, mas um corpo do qual a vida ainda não se despedira por completo. Escreviam-se tratados sobre receitas de cura com partes de cadáver e também sobre os milagres por ele possibilitados. Ariès considera que sono e morte se confundiam, porque em ambos a alma deixaria o corpo, mas ainda se manteria ligada a ele preservando um tipo de sensibilidade. Os tratadistas da época explicavam o crescimento de cabelos, o sangramento ocasional através da sensibilidade: “Reconhecendo ao morto uma espécie de personalidade, sugeriam que ele tinha alguma coisa do ser e ocasionalmente o manifestava”³⁴³, conclui Ariès. Algumas atitudes entre o século XVI e o XVIII também ilustravam o apreço afetivo que se vinha desenvolvendo pelo cadáver:

³⁴⁰ Arasse, 2008, p. 612

³⁴¹ Ariès, 2003, p. 146

³⁴² Ariès, 2003, p. 148

³⁴³ Ariès, 1982, p. 393

a prática do embalsamamento, a exposição do tipo museológica de corpos que teriam resistido à decomposição, e o desejo de preservar o corpo morto ou pedaços dele. Seja qual fosse a intenção para com o cadáver (desenho de anatomia, ceras realistas ou o gosto de colecionar), “o denominador comum destas ideias correntes é a certeza de que o cadáver não deve desaparecer, que subsiste nele alguma coisa, que é preciso conservá-lo, que é bom expô-lo ou vê-lo”.³⁴⁴

Outro fator que abalava as mentalidades sobre o cadáver era o medo da morte aparente como registra Ariès em *O Homem Diante da Morte*. Tratava-se de um temor a respeito do suposto estado de sobrevida do corpo morto. Havia muitos relatos de pessoas acordaram no túmulo após serem tidas como mortas; umas que conseguiram escapar ao destino macabro e outras que acabaram por morrer sem resgate. Alguns imaginavam meios pelos quais poderiam se assegurar de que estariam mesmo mortos antes do enterro (como o sino atado ao pé, o martelo batido nos pés) e os descreviam nos testamentos; tratava-se de um medo realmente arraigado em uma sociedade cuja ciência ainda não poderia explicar fenômenos relacionados ao cadáver. No século XIX tal temor ainda seria vivenciado em menores proporções e de modo menos mistificado, restando porém a sombra do estado “soporoso”³⁴⁵ por esclarecer. Reis em análise das atitudes médicas no Brasil oitocentista, quanto ao sepultamento, observa que havia outra preocupação além do ambiente miasmático das covas na igreja: determinar com precisão o estado da morte em um cadáver. Para saber se uma pessoa estava mesmo morta, tornava-se necessário o olhar médico; o atestado de óbito que era encargo do padre passou a ser do âmbito de juízes e médicos, relata o historiador. Ele ainda afirma: “Sendo a morte repentina, o próprio juiz indicaria um médico para examinar o cadáver, uma precaução contra o enterro de gente viva”³⁴⁶. Encontrou-se alguns poemas temáticos sobre o medo da morte aparente no *corpus* reunido; em um deles, o poeta descreve um caso letargia que levou um sujeito a ser enterrado vivo por engano. Na descrição figuram os horrores claustrofóbicos e a ânsia dos vivos em se livrar rapidamente do morto para seguir com a vida. Nas últimas estrofes ele intensifica a angústia pintando um quadro de delírio onde pairam os cheiros e viscosidades do caixão. Ele não será resgatado, comparecendo à própria morte até o fim:

³⁴⁴ Ariès, 1982, p. 415

³⁴⁵ Ariès, 1982, p. 440

³⁴⁶ Reis, 1999, p. 281

E êsse incômodo odor da argila úmida e fria,
 Da madeira inda nova e das roupas que cinges,
 Hão de, por fim, trazer-te aos pulmões a asfixia,
 E a nevrose às meninges.

[...]

E êsses gritos de horror morrerão sem resposta...
 E tu, hirtó o cabelo, alucinado e inerme,
 Crerás ver já, por fim, a carne decomposta,
 E em cada poro – um verme. ... [240]

Na presente pesquisa, foram encontradas muitas representações de cadáver que se alternam entre desencanto e transfiguração do corpo: a crueza do realismo revela uma inquietante verdade da natureza e, às vezes, à crueza, é atribuído um valor de beleza e erotismo.

A AGONIA E A CADAVERIZAÇÃO NA POESIA: UMA QUESTÃO DE GOSTO

Todas as práticas sociais e atitudes diante da morte descritas acima ligam-se a uma sensibilidade especial que veio sendo desenvolvida há muito tempo, mas que se torna mais nítida a partir do século XVI, quando as representações artísticas têm um apelo aos sentidos como esboçado acima. A pintura, escultura, desenho anatômico, cera, evocavam a sensação do objeto. Desta forma é que Ariès se detém na análise das cores, usadas para exprimir o começo da decomposição no corpo humano; cores realistas que, com o labor do artista, tornam-se dramáticas. A atenção dada ao momento específico da transformação do corpo morto é sublinhável, segundo Ariès, revelando um olhar ao cadáver, mas um olhar que expressa “prazer e suntuosidade da cor”³⁴⁷. Destaca-se aqui a palavra “prazer” sinalizando que há um deleite envolvido na representação, um gosto provocado pela sensação da cor, um “ver” beleza no cadáver. “Todo um repertório de formas, de atividades; toda uma paleta de cores se aperfeiçoam, refinando-se até o início do século XIX”³⁴⁸, analisa Ariès; ele também destaca tal deleite no romance que como recurso estético descreve a beleza do morto, ressaltando formas e luzes a darem a sensação. De forma semelhante o recurso da sensação exaltada pelo extremo realismo das cores e formas observadas pode ser percebido em alguns poemas do *corpus*:

³⁴⁷ Ariès, 1982, p. 407

³⁴⁸ Ariès, 1982, p. 407-408

Seu lábio roxo, donde uma ligeira espuma
 Saía, como se inda o peito respirasse,
 E a lividez da fronte e alguns pontos em suma
 Negros sobre o palor da veneranda face...

Pareciam mostrar os sítios osculados
 Pelos beijos fatais da sombra, que o invadia:
 Dos pássaros da morte ao cadáver lançados
 Ouvia-se chegar a multidão sombria. [100]

No poema, a cor dá a impressão do lábio morto e dos primeiros sinais da morte a se instalarem sobre o corpo; a descrição do movimento da espuma na boca e dos pássaros se aproximando (uma metáfora provavelmente) tornam a decomposição vívida. O morto não é repulsivo nem mesmo em sua decrepitude, mantendo-se nobre, venerando, “beijado pela sombra”.

O teatro do século XVII também partilharia o gosto da morte criando histórias sobre o amor tumular, personagens que desejam cadáveres, mas cuja união não se realiza devido a “uma moralidade de última hora”³⁴⁹, que se faz presente porque neste período ainda não se tinha consciência de que por trás do tema havia um gosto “mórbido” por ele, como explica o historiador. Ainda não havia a aceitação do tema; a morbidez aceitável porque motivo de volúpia ocorreu no século seguinte. No XVIII, a união amorosa com um morto se concretiza por uma sensibilidade assumida que extrapola a arte, segundo Ariès. Tanto assim, a visitação aos anfiteatros de dissecação com o caráter de passeio, o ato de presentear namorados com gravuras de anatomia, o problema do roubo de cadáveres para fins pessoais de “coleccionadores” e um fator mais ilustrativo do gosto: relatos registrados de que pessoas possivelmente experimentaram o amor com os mortos. O historiador também examina como parte desta nova percepção a criação de cemitérios de múmias (embalsamadas, têm a beleza da preservação) e o costume de se manter em casa o cadáver de um ente amado (afastado da decomposição por diferentes técnicas de manipulação) em exposição.

Amor, beleza, cor, erotismo, formas... aspectos atraentes da morte, do cadáver e da decomposição. Vêm de uma sensibilidade que “reivindica para a Beleza as características do interessante e do peculiar”³⁵⁰, que supera a beleza clássica e regrada. Para a beleza do fim do século XVIII a mistura de opostos é interessante e neste sentido o “Feio já não é a negação, mas a outra face do belo”³⁵¹. Umberto Eco na obra *História da Feiúra*

³⁴⁹ Ariès, 1982, p. 410

³⁵⁰ Eco, 2007a, p. 321

³⁵¹ Eco, 2007a, p. 321

analisa a incorporação do “irregular e do disforme”³⁵² para alguns teóricos do século iluminista; ele explica que a aceitação daquela ótica viria desde Shakespeare a anunciar a corrupção existente no interior de uma bela forma, em certos personagens. Viria também, segundo o historiador, da individualidade que caracteriza o “interessante” ou “feio”, já que o belo costuma atender determinados padrões comuns estabelecidos. Na *História da Beleza*, Eco, em análise da sensibilidade barroca, examina que a beleza naquele período se expressava “além do bem e do mal”³⁵³, podendo uma representação de vida se referir à morte, por exemplo. Ele observa a moda das estátuas realistas sobre o túmulo: mesmo uma imagem sendo moldada à imagem do morto, com mortalha, olhos fechados, corpo esticado, celebra a imagem do vivo, imortalizando-o em mármore.

Praz se debruça sobre essa sensibilidade do interessante, do irregular e do feio, como parte do belo, como características do romântico; ele analisa a novidade como uma constante por todo o século XIX, independentemente dos estilos ou tons adotados pelos escritores. Romântico seria aquele para quem a beleza “recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la”³⁵⁴; neste sentido pode-se verificar na poesia escrita no período realista brasileiro tal sensibilidade – o gosto pelo assunto morte. Uma sensibilidade, porém, orientada pelas mentalidades sociais de cada período, como, por exemplo, uma mentalidade cientificista. Deste modo é que Praz sublinha o “encanto do terror”³⁵⁵ na figura da medusa, percebida por Shelley, e adiante, a noção de uma “beleza atormentada”³⁵⁶, percebida por Flaubert, em uma figura na qual coexistiam o odor dos vegetais vivos e dos cadáveres apodrecendo. Também Baudelaire, sensível à “beleza ofuscada”³⁵⁷, tematiza a harmonia da interferência de uma disformidade na beleza: o poeta elegeu cantar entre outras marcas dessa noção do disforme, a morte. A morte que atingiu uma bela mulher e faz dela “a linda sepulta”³⁵⁸, que, mesmo cadáver, atrai o poeta, que a erotiza. Nos seguintes versos de um poema do *corpus*, nota-se o deleite amoroso:

³⁵² Eco, 2007b, p. 279

³⁵³ Eco, 2007a, p. 233

³⁵⁴ Praz, 1996, p. 45

³⁵⁵ Praz, 1996, p. 44

³⁵⁶ Praz, 1996, p. 46

³⁵⁷ Praz, 1996, p. 56

³⁵⁸ Praz, 1996, p. 57

Quisera ser o teu caixão, rainha!
 Abrir-me, receber-te e após, fechado,
 guardar, numa essa, a glória, linha a linha,
 do teu divino corpo amortalhado.

[...]

Sentir-te! Amar-te sempre! E, face a face,
 que o nosso estranho amor, fria consorte,
 onde tudo termina, principiasse! [200]

O poeta vislumbra a situação do sepultamento como uma oportunidade solene para concluir seu enlevo amoroso; o caixão seria aparentemente a relação mais íntima e perpétua a se ter com um corpo, pela fusão entre madeira e matéria decomposta e pelo caráter definitivo da morte.

Baudelaire, um poeta bastante emblemático da sensibilidade à corrupção, segundo Praz, exhibe uma característica literária muito forte a partir da segunda metade do século XIX, “o gosto desregrado”³⁵⁹. Gostar do que foge à regra, do que contradiz, por exemplo, a noção tradicional de lugares paisagísticos; Baudelaire escolhe adentrar os “hospitais, [...] lupanares, galeras”³⁶⁰, aponta o historiador. A poesia do período realista brasileiro também mostra o gosto pelos cenários lúgubres. Os seguintes versos revelam circunstâncias de uma autópsia:

Impassível Doutor, que empunhas o cutelo,
 incapaz de qualquer sentimento mais brando,
 vais o meu corpo nu, sem o menor desvêlo,
 talhando e retalhando.... [72]

A autópsia na poesia serviu também de metáfora a outros processos de “retalhação” que não o do corpo morto. Era uma estética usada para dramatizar uma situação acerca de um poeta sensível à dissecação. No seguinte poema, por exemplo, um poeta se vê dilacerado sentimentalmente e deseja comover, convidando o leitor para a dissecação de sua alma morta:

Eis aí de minh’alma o necrotério aberto!
 Entrai-o e vereis nêlo o que de horror existe...
 Podeis entrar sem nojo e vos chegar bem perto,
 – Há um cadáver só – o de minh’alma triste...

E não há podridão, nem há pus encoberto,
 Pois um cadáver de alma a essas coisas resiste.

³⁵⁹ Praz, 1996, p. 63

³⁶⁰ Praz, 1996, p. 63

O poema intitulado “Entrai”, do poeta Cícero França, corporifica a alma, tornando-a também cadáver. Como o corpo, ela também está sujeita ao sofrimento e à decomposição; ela encerra em si um necrotério, lugar de horrores, mas também local onde o poeta “examina” as dores que o levaram à morte.

Praz, ao abordar a figura diabólica e atraente de Satã, que no oitocentismo o próprio homem encarnaria, como o poeta Byron, avulta a importante questão de viver com sensação, típica do romântico. O historiador observa um de seus depoimentos: “O grande objeto da vida é a sensação, sentir que existimos, mesmo em sofrimento”³⁶¹. O poeta ficou conhecido pelas paixões e ódios que despertava com seu comportamento limítrofe, instigador das sensações. Entende-se aqui que a virtude para Byron é morna; a corrupção lhe daria mais sensação que a virtude. Pode-se fazer aqui um paralelo com o gosto da morte: o poeta sensível à corrupção arrisca-se à vertigem da morte pela sensação, ou, como diz Byron, para se sentir vivo. A dor e a destruição enfatizam a morte, despertam os sentidos.

A crueza, o apelo aos sentidos, é algo presente, para os historiadores da literatura brasileira de maneira geral, na poesia escrita no período realista brasileiro. Conforme esboçado anteriormente, estes dois aspectos se constituíram na definição primeira de poesia realista que seria aquela escrita por poetas como Carvalho Jr., a descrever a mulher em detalhes de sua nudez e sensualidade. Tratava-se do retrato de um corpo acessível, cuja descrição realista parecia tornar possível tocar seus contornos. Para alguns teóricos, como Ramos, o que se denominou comumente como sendo poesia realista no Brasil era em verdade decadentista³⁶². O sensualismo, seja amoroso, seja no retratar feminino, pelo qual alguns poetas eram conhecidos, como o citado Carvalho Jr, e o satanismo (a posição anticlerical que poderia utilizar-se da blasfêmia), mesmo representando-se por meio de uma objetividade que remete à frieza científica, deixavam transparecer uma sensibilidade decadente, ou seja, não usavam detalhes “cruéis” apenas por um desejo de retratar com realismo e verdade, mas também porque teriam o gosto do perverso em tais representações. Haveria, portanto, uma estética da decadência no realismo oitocentista, ou seja, uma sensibilidade àquela “beleza atormentada”, na poesia.

E quais representações encontradas nos poemas remetem àquela sensibilidade? Elencam-se aqui as seguintes representações de um gosto pela ideia de

³⁶¹ Praz, 1996, p. 85

³⁶² Ramos, 1967, p. 16-17

decadência³⁶³: a erotização da morte, a complacência à doença, a morte da mulher que figura entre etérea e cadaverosa e a beleza da agonia. Eco examina a teoria de Rosenkranz, de 1853, “Estética do Feio”, na qual o autor discorre sobre a possibilidade de se estetizar a doença nas artes. Para Rosenkranz, a doença pode ser motivo de beleza desde que não represente “deformação”, “devastações gangrenosas”, “pele tingida”; “chagas putrescentes”³⁶⁴. O autor elenca uma série de enfermidades que desarranjam a harmonia da natureza, danificando a forma. Para ele, não há fealdade na “tísica e nos estados febris [...]. O definhamento, o olhar inflamado, as faces pálidas ou ruborizadas pela febre do doente podem levar a intuir, de modo até mais imediato, a essência do espírito”³⁶⁵. Há um sentimento do belo porque os caracteres da doença – o olhar, a palidez, a temperatura –, são conceitos que remetem ao espírito; o corpo atingido por tais transformações evanescentes aparenta mais alma que carne. Eco então analisa que a estetização da tísica estendeu-se até os decadentes, que a enalteceram. Muitos poemas do período realista brasileiro ilustram a distinção física-espiritual da moça tuberculosa:

Marmorea, triste, enferma, desmaiada
Qual salgueiro que a verde face inclina
E na lagôa a espelha consternada,
E de luar se veste e de neblina,
[...]
Mórbida languidez! d’antes não tinha
Esta alvura! e que luz no olhar, coada,
Por sonhos ideiaes! quando caminha,
Parece pelos zephyros levada. [188]

Trata-se, em consonância com Eco, de uma idealização da doença que espiritualiza a figura feminina, tornando-a atraente; a trajetória de sofrimento, a beleza da matéria, transtornada, são aspectos apaixonantes para o decadentista. Para o historiador há um erotismo envolvido mesmo na imagem que se quer afastada da carne justamente porque a morte subtraiu ou subtrairá a enferma³⁶⁶. Pode-se aqui remeter a um verso de Keats, referenciado por Praz: “a beleza que deve morrer”³⁶⁷. A beleza está fadada ao perecimento, carrega uma sombra de destruição que a torna completa aos olhos do romântico ou decadente como na ótica de Gouncourt, para quem o atraente não é a “beleza pura das coisas”, mas a

³⁶³ Quando citar-se aqui a estética decadentista, o objetivo será considerar elementos sobre a morte que o decadentismo acrescenta à tendência realista (realista, no sentido apontado por Ramos, o uso da crueza e do sensualismo). A intenção não é considerar o período de escrita decadente, mas a nitidez de uma sensibilidade que já se fazia presente.

³⁶⁴ Eco, 2007 b, p. 256

³⁶⁵ Eco, 2007 b, p. 256

³⁶⁶ Eco, 2007 a, p. 174

³⁶⁷ Praz, 1996, p. 48

“decomposição dos seres e das coisas”³⁶⁸. No seguinte poema do *corpus*, misturam-se o triunfo da decomposição e o ocaso do amor:

...E um dia, descerás ao palácio da Cova
 E, então, faleça embora a visão dos Sentidos,
 Hás de sentir, talvez, a triste e amarga prova
 De quanto pelo Amor vivemos iludidos.
 [...]
 O Orgulho derrotado, a inclemência do Verme,
 Ao roer-te a carne em flor, os lírios da epiderme,
 Mostrará como fica a Beleza vencida...

Morta, ouvirás a Dor boiando no olhar triste:
 A Beleza morreu; o Amor triunfando, existe
 – Borboleta de luz no Casulo da Vida. [283]

Mescla-se a ideia do amor e da beleza à ideia da deterioração cuja coroa final é o verme. Eco não deixa de destacar que, no mesmo período, a sensibilidade não se voltou apenas para a beleza espiritualizada, mas para a feiúra da doença ou da decomposição que as torna interessantes. Aqui se pode lembrar o gosto pelo disforme, pela beleza humilhada, pela dor que ilumina o corpo. Assim é que: “O decadentismo será especialmente indulgente mesmo com as formas mais repugnantes da decadência física”³⁶⁹. No seguinte poema do *corpus*, representa-se a decadência do corpo morto, na qual atenção dada aos detalhes da podridão e a erotização da descrição ilustram a inclinação ao que define:

Quando a primeira larva ao teu jazigo
 descer, e, fria como o limo fôr
 para beijar, como num leito amigo,
 a carne rósea do teu corpo em flor...

quando a chuva invadir o teu abrigo
 e da terrena máscara o livor
 descolar do teu lindo rosto antigo,
 da podridão no fúnebre pavor... [305]

É uma sensibilidade ao assunto morte, que no século XIX se exacerbou em representações que denotam uma inclinação ou comprazimento: o gosto ou beleza na descrição da agonia e da inquietude (espécie de repulsa) para com a morte. A estetização representa, para Rodrigues, uma dificuldade de lidar com a decomposição e o

³⁶⁸ Praz, 1996, p. 63

³⁶⁹ Eco, 2007 b, p. 302

desaparecimento do morto do mundo dos vivos³⁷⁰. Entende-se aqui que o gosto permeia as diferentes representações: tanto as imagens da morte bela, desejada, sem elementos desagradáveis, quanto as imagens da morte repelida, vista em seus aspectos maculosos. A mentalidade cientificista trouxe questionamento e objetivação ao assunto, mas permeada ainda da sensibilidade romântica.

A sensibilidade representa também o processo de inaceitação, de perda da familiaridade com a morte. É como se esse homem questionador, personagem das inquietudes aqui registradas, dissesse: “Não aceito a morte e falo dela, brado. Brado contra as práticas, contra a falta de práticas, crenças, contra a natureza, contra o absurdo de apodrecer... Não aceito, então ao invés de bradar, me aproximo dela e a embelezo, a ela me enlaço... Não aceito, mas ela é interessante, torna tudo interessante esse triunfo que deixa em agonia, que adoece, fenece, entristece. Quero o raciocínio que aproxima a beleza da humilhação, sou sensível à destruição e quero vê-la, fazê-la, compô-la, representá-la. Somos natureza e natureza não tem virtude. Há crueldade nela e em mim, há feiúra nela e em mim, há feiúra na beleza, sendo a própria vida, ‘disfarce da morte’³⁷¹ como em Shakespeare.

O SABER MÉDICO: A MORTE SUJA, ODOROSA E AGÔNICA

As mentalidades sobre a morte vêm sendo afetadas pela medicina desde os séculos passados com a voga das dissecações e do estudo anatômico. Nas últimas décadas do século XIX a medicina se desenvolve auxiliada pelos avanços tecnológicos que permitiram, por exemplo, olhar o corpo internamente, com a invenção do raio-x. Aliás, descobrir o mecanismo do corpo humano foi uma tarefa que se erigiu sobre muitas teorias refutadas com a possibilidade do exame cadavérico. Não caberia aqui elencar as diversas preocupações com a máquina humana – o sistema circulatório, excretor, pulmonar, digestivo etc – sendo necessário reduzi-las àquelas sobre o impulso vital do corpo, ou seja, aquilo que o anima, instiga e produz a consciência. Tais foram as ansiedades encontradas nos poemas lidos para este trabalho sinalizando que uma das principais questões da morte consistia em saber se existiria alguma coisa própria de uma essência metafísica, de uma personalidade, uma alma ou uma consciência à parte.

Roy Porter e Georges Vigarello, no estudo “Corpo, Saúde e Doenças”, analisam detalhadamente as diferentes ideias científicas sobre o funcionamento do corpo.

³⁷⁰ Rodrigues, 1983, p. 176

³⁷¹ A ideia shakespeariana de disfarce é explorada em Eco. Eco, 2007 a, p. 233

Havia teorias antimecanicistas para as quais o corpo era regido por uma alma que organizava as funções corporais e que, quando perturbada, gerava as disfunções (nesse sentido as doenças vinham da desestabilidade da alma). Outras examinavam o papel das fibras musculares e nervosas que teriam capacidade em si de responder aos estímulos (elas conteriam algo que responde). A vitalidade era outra concepção em voga, postulando que existiria uma força no homem a comandar as funções, por exemplo uma força que faria fluir o sangue; tratava-se de uma força “inerente aos corpos vivos”³⁷² como apontam os historiadores. As doenças também apontavam para o questionamento do que regia o corpo; desta forma, uma enfermidade seria uma perturbação na sensibilidade das fibras, na alma ou na força vital?

É que no século XIX mudou a relação do homem com a doença. A doença não era mais um mal advindo da alma, mas um mal físico do corpo. Rodrigues analisa que diante da separação nítida entre corpo e alma “a doença se transforma em uma entidade estranha ao homem, exterior a ele, distante dele”³⁷³. A presença do médico se torna necessária para identificá-la e tratá-la. As doenças passam a se constituir em casos a serem identificados, independentemente do paciente; Rodrigues observa que “o interesse do médico no final do século XVIII se desloca do doente para a doença”³⁷⁴. Segundo Ariès, diagnosticar uma doença só passou a ser importante nas últimas décadas oitocentistas, quando se nota a entrada de uma preocupação com o fator corrosivo, desorganizador da harmonia do corpo. Para Ariès, entre a “complacência para com a morte na primeira metade do século XIX e o atual interdito da morte [...], existe uma etapa intermediária...”³⁷⁵. É esta etapa que se destaca como espaço de mudanças nas representações do corpo doente e do corpo morto; esta etapa coincide com o período de poemas analisados no presente trabalho. O historiador compara discursos românticos sobre a morte (por volta de 1830) e o discurso de um personagem de Tolstoi (por volta de 1880). Ele analisa que no período romântico o foco da doença era o sofrimento e a lástima sobre o moribundo; no período intermediário, o foco de um moribundo passa a ser sua doença, localizada em um determinado órgão e contra qual ele luta mediante as prescrições médicas.

Sublinha-se também não só no caso do personagem, mas de maneira geral, a face desagradável da doença; a sujeira e a comoção (demonstração de vulnerabilidade) que ela acarreta não eram mais toleradas numa sociedade que descobrira o olfato como categoria de contaminação do ambiente e que lentamente abandonava uma atitude mais dramática para

³⁷² Porter e Vigarello, 2008, p.470

³⁷³ Rodrigues, 1983, p. 158

³⁷⁴ Rodrigues, 1983, p. 158

³⁷⁵ Ariès, 2003, p. 282

com a morte. Ariès examina que o homem do século XIX repele a decrepitude externa e a doença, segundo o caráter da morte bela romântica; contudo ele observa que no fim do século a obsessão com os aspectos decadentes da morte, que já existiam no fim da Idade Média, voltam a interessar, sendo porém os aspectos da agonia do corpo fadado a morrer. Na poesia brasileira escrita no período realista, encontra-se o tema de Jó, personagem bíblico emblemático da agonia sofrida em vida. Nos seguintes versos o poeta se debruça sobre a descrição das chagas que atraem a curiosidade humana:

Nem ver que, entre os destroços
De seus membros, a Morte, em blasfêmias e pragas
Descarnando-lhes os ossos,
Os dentes mostra a rir, pelas bôcas das chagas;

Nem ver que só o escasso
Rôto andrajo, onde a lepra horrível que lhe prui,
Mal se encobre ... [175]

O historiador analisa que se desenvolveu na segunda metade do século a noção de uma “morte suja”, uma morte cujos elementos da doença e do cadáver tornaram-se repulsivos. Ele exemplifica com a morte de Madame Bovary, narrada com riqueza de detalhes realistas sobre a feição orgânica de um corpo envenenado: a língua que se projeta, as cores do vômito, os movimentos de convulsão etc. “Durante a segunda metade do século XIX, de forma bastante geral, a morte deixa de ser vista sempre como bela, realçando-lhe até os seus aspectos repugnantes”³⁷⁶. A percepção da “fealdade do sofrimento”, no dizer de Ariès, também pode ser vista nos poemas reunidos no *corpus*; os seguintes versos ilustram as terríveis agonias anteriores à morte:

No largo leito, que o aposento corta,
Dormem duas creanças, e terceira
Em convulsões horríveis vibra inteira,
A mãe chora, blaphema, ulula, exhorta.
O pobre anjinho a fria bocca entorta.
A doce presa a morte espreita e abeira. [19]

Trata-se aqui do relato de efeitos perturbadores da agonia física sobre o corpo, no caso, o transtorno da harmonia corporal e facial. Outro aspecto da doença transtorna a nova sensibilidade burguesa – uma sensibilidade da limpeza e da ordem, apontada por Ariès – a eminência do mau cheiro liberado pelos doentes e cadáveres. Torna-se necessário aqui

³⁷⁶ Ariès, 1982, p. 622

compreender a origem de tal inquietude, a do olfato. No século XVIII o olfato tornou-se um sentido muito valorizado indicador das ansiedades quanto à contaminação do ar e suas consequências, as doenças. Alain Corbin, em sua obra *Saberes e Odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*, analisa cuidadosamente as crenças médicas do período e as ansiedades populares quanto aos maus odores.

O mau cheiro começou a ser intolerado na época, por ser sinônimo de ar infectado. Acreditava-se que o ar reunia as diversas emanções saídas dos organismos vivos e mortos, sendo necessário mantê-lo sob equilíbrio, controlando os agentes infecciosos que estavam por toda a parte. Outra crença importante do período era de que havia ar entre as partes do organismo, um ar que manteria a fluidez e o movimento de alguns mecanismos do corpo; contudo se desestabilizado pelas emanções externas, perderia-se, causando enfermidades e morte. Corbin se refere ao ar do corpo como um “cimento” responsável por manter a unidade corpórea; ele examina que a perda da unidade, a fuga do ar unificador, obcecava os médicos interessados em “discernir a maneira pela qual se estabelece o misterioso equilíbrio vital”³⁷⁷. Em outras palavras, que aspectos do ar (entende-se aqui o ar externo e o interno) mantêm a vida e o que põe a perdê-la?

Corbin analisa que naquele imaginário haveria um “combate permanente”³⁷⁸ no corpo vivo para manter a união ou estabilidade; a falha nessa tentativa interna de equilibrar gases e humores, por exemplo, representava a doença. Havia vários fatores a se considerar na longa equação de equilíbrio do ar: umidade, calor e exposição aos ares infectados por miasmas entre outros. O mau cheiro sinalizava a presença dos miasmas em vegetais e animais em putrefação, nos excrementos e outros detritos odorosos deixados ao livre e também nos cadáveres. A sociedade passou a vigiar o perigo, orientada pelo mau cheiro; não se tratava apenas da absorção social de um saber médico, mas de uma percepção coletiva sobre o que o olfato desvenda: “a precariedade da vida orgânica”³⁷⁹, como aponta o historiador. Para ele “a atenção olfativa voltada para o pútrido traduz a angústia do ser que não pode fixar – eis a palavra-chave –, que não pode reter os elementos que o compõem, os quais ele recebeu de seres procedentes e que permitirão a combinação de novos seres”³⁸⁰. Entende-se aqui tratar-se de uma angústia própria à morte, que é uma reorganização material incessante dada à fragilidade, ou antes, falibilidade da matéria.

³⁷⁷ Corbin, 1987, p. 26

³⁷⁸ Corbin, 1987, p. 27

³⁷⁹ Corbin, 1987, p. 31

³⁸⁰ Corbin, 1987, p. 32

É longa a lista de ambientes que necessitavam ser vigiados, de acordo com o levantamento feito por Corbin. As ruas eram espaços infecciosos por receberem grande volume de despejos odorosos: urina, excrementos, animais mortos, sangue e gordura de matadouros, substâncias orgânicas de fábricas, restos de feira a apodrecer... agravavam o caos, a limpeza de latrinas que deixava escapar seus perigosos dejetos. A própria latrina era inquietante por guardar em fermentação o excremento; desta forma é que se acreditava que a excreção no campo estaria menos sujeita à infecção pelo tratamento da própria natureza, dinâmica. Ele observa ter havido várias histórias sobre limpadores de fossas mortos pelos “eflúvios odorantes”³⁸¹; em caráter análogo, emanações pestilentas também escapavam das covas abertas, das terras cemiteriais revolvidas e dos cadáveres dissecados, gerando relatos de mortes pela exalação. A “matança urbana”³⁸² preocupa pelo despejo visível nas ruas, mas também pela impregnação invisível de sua podridão no solo. A água inerte, formando poças, fermentando em barris, seria perigosa por represar elementos podres como insetos, larvas, dejetos, revelando-se em seu mau cheiro. “O pântano fascina”³⁸³, observa Corbin; é um espaço repleto de microorganismos e consequentes emanações, mapeados pelos estudiosos.

O historiador elenca ainda o hospital como imagem da ansiedade coletiva por concentrar uma série de eflúvios doentes. Mas o que mais se destacaria na lista de inconveniências olfativas, ele adverte, seria o cadáver. Era necessário afastá-lo dos vivos; ele se tornou temido. Medo da “química dos mortos”³⁸⁴, como diria Ariès, e início da desfamiliaridade com a morte. O mau cheiro do corpo morto, que antes era incorporado ao cotidiano, passou a ser intolerado e a provocar repulsa. No seguinte poema percebe-se esse desejável afastamento:

Triste herança do verme obscuro que te espera
nessa noite sem fim para onde vais agora;
a fria mão da morte, igualitária e austera,
já de um roxo-ciano os lábios te colora...

Sendo a Beleza e a Graça enjaulaste a Quimera!
fôste o Sonho que embriaga e o abismo que devora!
e já não cheiras bem... teu cheiro engulhos gera,
não te suportarão daqui a meia hora...

Rubra rosa aromal, teu corpo foi uma ara!
Por ti, enchendo o céu, vibrou mais de uma lira
Nos estos da Paixão que acalenta e tortura,

³⁸¹ Corbin, 1987, p. 43

³⁸² Corbin, 1987, p. 45

³⁸³ Corbin, 1987, p. 49

³⁸⁴ Ariès, 2003, p. 205

e, hoje, aqui, se algum cão de ti se aproximara,
ó punhado de lama, o próprio cão fugira
tal ao bafo que vem de aberta sepultura... [65]

Há um quadro de náuseas geradas pela decomposição: o apelo ao olfato “gera engulhos” e “afasta os cães”; mostra-se repulsivo e reduz a morta a um “punhado de lama”. No entanto, apesar da descrição realista do cheiro, ele não incomoda pelo perigo de infecção, mas fere pelo odor símbolo do aniquilamento irrefreável que aguarda a todos. Corbin afirma: “a vigilância olfativa não tem apenas por finalidade detectar a ameaça, o risco de infecção [...] Esta vigilância é a escuta permanente de uma dissolução dos seres e de si”³⁸⁵.

O HOMEM SEM SOBRENATURAL: FÉ NO SABER

Ernest Renan, na obra *O Futuro da Ciência*, publicada em 1890, problematiza o vácuo de esperanças deixado pela doutrina racionalista, que, explicando os fenômenos da vida empiricamente, desmistificou a fé em uma origem sobrenatural dos fatos. Ele admite que é difícil para a sociedade de sua época (século XIX) seguir com as noções de moralidade, construção e conhecimento sem a justificação do divino. O que poderia ocupar esse lugar deixado e motivar a humanidade seria a ciência, ou em outras palavras, a “curiosidade”, “o único meio de melhorar sua sorte”³⁸⁶. Querer saber evita errar, o que se constitui em uma vantagem maior do que querer fornecer uma verdade, como ocorre com as doutrinas religiosas. O homem não sabe o destino, o futuro, mas pode ter a consciência mais esclarecida pela ciência. Já não se trata do “homem instintivo dos tempos da fé”³⁸⁷, mas de um homem guiado pelo saber. “Saber é iniciar-se em Deus”³⁸⁸, ou seja, para alcançar os grandes mistérios da criação, quaisquer que sejam, é preciso indagar e buscar conhecimento sobre as coisas. Para Renan, a religião é uma ciência natural porque o homem se relaciona com as coisas de que se cerca, por isso ele deseja conhecê-las. Saber seria então um dos valores desta religião.

Respondendo às críticas de que o saber seria visto de certa forma como profanatório, Renan argumenta que a ciência, por não se relacionar com nenhuma doutrina religiosa tradicional, não as fere. Delas se desinteressa porque tem caráter objetivo, que é saber. Querer saber é natural do homem, que indaga sua própria esfera, a esfera do universo e

³⁸⁵ Corbin, 1987, p. 32

³⁸⁶ Renan, 1950, p. 15

³⁸⁷ Renan, 1950, p. 15

³⁸⁸ Renan, 1950, p. 35

por fim a da criação, esta sempre mais melindrosa por representar o desconhecido: “o homem sempre experimenta um duplo sentimento em face do desconhecido: respeito ao mistério e nobre temeridade que o leva a romper o véu para conhecer o que atrás deste se encontra”³⁸⁹. Contudo, o saber, mesmo não se voltando para as religiões, afigura-se um “roubo a Deus”³⁹⁰ por trazer outra explicação das coisas. Ele considera que para os antigos a “graça vem do alto”; para o século XIX, “sai do fundo da consciência”³⁹¹. A consciência seria a graça que move o homem para a indagação e para a invenção.

Quanto ao valor da ciência, Renan argumenta que ela não vale somente por seus resultados práticos e aplicações, mas tem um valor maior, que é o de responder às inquietudes filosóficas do homem. Ele não condena os filósofos do passado anterior ao Iluminismo, mas os iluministas sim, por negarem a existência de aspectos do mundo que ainda poderão ser explicados pela ciência. Para ele, há na natureza coisas incompreensíveis e não equacionáveis, coisas não reguláveis pela ideia ou lei mecanicista. Renan pensa que o homem deve se educar também pela alma para não figurar mecânico: a moral deve fazer sentido e não ser apenas uma lei reguladora. Ele valoriza esta “impulsão íntima da alma”³⁹². A exemplo desta valorização, nos seguintes versos do período realista, o espírito humano, ávido de saber, mostra uma indagação científica acerca do mundo:

Brada o espírito assim nos círculos da idéia:
“Carne, eu quero saber tudo o que nos rodeia,
tudo o que o mundo tem.

Quero da onisciência a vasta claridade,
caminhando, feliz na via da Verdade,
ir abraçar o Bem”

Porém, no crânio vão nenhuma voz responde.
“Donde vieste assim, argila rude, donde
houveste a vida, o ser?”

Ensina-me do mundo o alto mistério mudo,
tudo o que a criação contém, me ensina tudo,
que eu gosto de aprender...

[...]

De que matéria-prima os tecidos orgânicos
se formaram um dia [...]? [143]

³⁸⁹ Renan, 1950, p. 36

³⁹⁰ Renan, 1950, p. 36

³⁹¹ Renan, 1950, p. 38

³⁹² Renan, 1950, p. 44

Ele se dirige à matéria que está imersa na experiência da investigação; o espírito, definido no poema como um lampejo febril do cérebro, gostaria de obter respostas para suas inquietudes de foro existencial, através da “claridade da verdade”, ou seja, a desmistificação das coisas pela ciência pode iluminar até as questões mais profundas do ser.

Renan deseja, em vez da explicação mecanicista, uma “ciência que investiga o fim e as condições da sociedade”³⁹³. Tornava-se necessário “organizar cientificamente o mundo”³⁹⁴. A ciência não poderia reger-se pela religião; deve olhar criticamente a vida e não se impedir pelo véu do “mistério ou do respeito”³⁹⁵. Neste sentido ele analisa a concepção moderna de sobrenatural; para os antigos não se tratava de crer em algo místico porque o místico era natural para eles, já na modernidade, o místico se aparta do natural, tendo sido desvendadas algumas leis da natureza. O sobrenatural estaria então em desacordo com o século XIX, o tempo de saber: “Não é de um raciocínio, mas de todo o conjunto das ciências modernas que se tira esta amplíssima conclusão: não há sobrenatural”³⁹⁶. Renan ainda examina que só através da civilização se chega à percepção do natural e de que o sobrenatural não existe.

Outro argumento contra a crença sobrenaturalista seria o de que ela se apoiaria na fraqueza do homem – o medo e a fragilidade – ao passo que o espírito científico se embasa no vigor, no projeto da busca infinita, observa o estudioso. Ele é favorável a uma filosofia feita com a alma, e não feita ao “feitio da geometria”³⁹⁷. Para ele era necessário desenvolver o espírito ou “maneira de penetrar no sentido das coisas”³⁹⁸: produzir uma reflexão que diga mais do homem e sua condição do que o fazem as “fórmulas”. O que no passado era aceitável como filosofia, com um conjunto de verdades, poderia não ser mais cabível em outro momento. Assim ele exemplifica com a ideia da morte que na época de Bossuet possuía uma eloquência que se tornou estranha ao século XIX:

Hoje não mais conceberíamos grande eloquência sôbre um túmulo, sem uma dúvida, um véu lançado sôbre o além, uma esperança, embora enevoada, doutrina talvez menos eloquente, porém decerto mais poética e mais filosófica que um dogmatismo demasiadamente assinalado, representando, se assim ousa dizer, o quadro da outra vida.³⁹⁹

³⁹³ Renan, 1950, p. 52

³⁹⁴ Renan, 1950, p. 52

³⁹⁵ Renan, 1950, p. 62

³⁹⁶ Renan, 1950, p. 64

³⁹⁷ Renan, 1950, p. 71

³⁹⁸ Renan, 1950, p. 71

³⁹⁹ Renan, 1950, p. 72

A esperança enevoadada parece mais poética por ser o espírito científico, rico em imaginar amplidões. Quando se fala em uma religião da ciência, Renan se refere à crença na “obra dos tempos modernos”⁴⁰⁰. Entende-se aqui que tal crença afasta a cultura do sofrimento e do desprezo da vida terrena, apostando justamente nela o olhar científico explorador de infinitos. Em outras palavras, os crentes da ciência têm esperança porque a ciência leva à abertura de horizontes. Ele não é contra o idealismo – contra poetas e ascetas, por exemplo – porque é favorável a pessoas que pensem com amplitude, que vejam outras relações com o mundo: “O que importa é ter pensado muito e amado muito; é ter encarado com firmeza todas as cousas, é poder criticar a própria morte”⁴⁰¹. Criticar pode ser aqui entendido no sentido de análise e qualificação como também no sentido de censurar, atribuir valores negativos atrelados a uma reflexão.

Uma das críticas ou reflexões que Renan faz sobre o assunto da morte é a necessidade de imortalidade do homem. Ele admite que sua ciência não concebe corpo e alma separados, mas o homem como uma unidade só, que ao morrer se prolonga de outras maneiras que não a do imaginário cristão. Contudo não nega a necessidade de imortalidade sob o risco das sociedades tornarem-se desesperançadas. Mas a imortalidade que ele considera é a da memória da pessoa; a imortalidade de um nome que se faça lembrar pela sua contribuição ao mundo.

Renan também subtende a imortalidade biológica do homem, a eterna presença de suas partículas sobre o mundo, recombinações em novas substâncias ou organismos. Pressupõe-se aqui que o espírito humano, esta força ou substância, ainda indefinível, somente conjecturada pela ciência, integrado ao corpo e suas funções, ao “morrer”, também se dispersaria em “partículas” menores para novas combinações. Neste sentido é que se entende aqui uma perpetuação de algo do ser. Haeckel, em obra anteriormente citada, denomina monismo à teoria na qual espírito e corpo formavam uma só coisa. Nesta concepção racional existe a “necessidade de não opor Deus ao mundo material como um ser exterior, mas sim de o colocar no fundo do próprio Cosmos como força divina ou espírito motor”⁴⁰². Entende-se aqui Deus como o impulso natural da matéria, mas um impulso intrínseco à matéria, como “a soma infinita de todas as forças naturais ou a soma de todas as forças atômicas e de todas as vibrações do éter”⁴⁰³. Deus, então, seria a força organizadora participando de todas as partículas do universo e, portanto, da constituição de

⁴⁰⁰ Renan, 1950, p. 80

⁴⁰¹ Renan, 1950, p. 98

⁴⁰² Haeckel, 1947 a, p. 21

⁴⁰³ Haeckel, 1947 a, p. 66

todos os seres. Há nesta teoria a percepção de uma imortalidade como “conservação da substância, isto é, o que se define em física por conservação da matéria”⁴⁰⁴. Haeckel examina a possibilidade de que “átomos do nosso cérebro”⁴⁰⁵ ou as “forças do nosso espírito” perpetuem-se nas recombinações químicas ocorridas após a morte. O imaginário de uma conservação cósmica pós-morte aguçava também os poetas. Os seguintes versos do *corpus* ilustram esse imaginário:

Vem tu também, da fôrma contingente
e corruptível e doente,
ao grande Todo, á Essencia una e infinita!
Morrem as fôrmas; igualmente morrem
sapos, leões, condores, borboletas,
[...]
Mas a Essencia perdura, e sempre acesa
a centelha vital nela se agita...
Vês, Poeta? em tua alma já palpita
a mocidade eterna da Natureza!... [357]

Existe no poema a concepção de uma essência, de uma substância individual que perdura mesmo após a morte; esta substância se une em harmonia às outras substâncias (individualidades) pois todos morrem igualmente. O que não morre é a “Essencia”, substância suprema, reunificadora das centelhas ou substâncias vitais de todos os seres. O que se pode perceber então diante do exame destas últimas colocações de Renan e Haeckel, é que mesmo para os teóricos naturalistas da ciência oitocentista, a morte se coloca como um problema de eternização do indivíduo. O homem gostaria de saber que algo de si poderia perdurar para além de morrer. Desaparecer do mundo por completo é perturbador; de que forma o homem poderia perpetuar-se? As teorias naturalistas acima descritas “salvam” algo do ser dentro das especializações da própria natureza. Nesta concepção, a alma é também um produto natural, que retorna à natureza, acima das questões da individualidade. Mas justamente a individualidade, é uma questão fundamental para o século XIX; a ideia da própria morte, angustia, e foi percebida como uma violência cada vez mais assombrosa e amedrontadora. Para o romântico foi um tema obsessivo, imaginar perder-se para a morte; perder sua preciosa personalidade poética, especial. E quanto aos poetas que escrevem no período aqui considerado realista? A angústia da morte do “eu” ocupa as representações poéticas da morte, em um momento literário no qual se tem um declínio da forma dramática de expor as inquietudes?

⁴⁰⁴ Haeckel, 1947 a, p. 47

⁴⁰⁵ Haeckel, 1947 a, p. 47

CAPÍTULO V

PERMANÊNCIA DO PROBLEMA ROMÂNTICO DA MORTE EGÓTICA NO PERÍODO (1870 A 1920)

POÉTICA DE RETER A VIDA: A MORTE DOS ESPECIAIS DE CORAÇÃO

Há uma representação da morte muito recorrente nos poemas do *corpus* e que interessantemente é típica da representação romântica; trata-se da preocupação egótica ou a ideia da finitude e suas consequências descritas na primeira pessoa. No primeiro capítulo tentou se enfatizar a percepção do “eu” que morre, um “eu” revelador da personalidade poética, ou ainda, o imaginário de angústias sobre a morte do poeta. O romântico idealizava sua morte no leito, lugar onde se despediria da vida estando cercado de seus entes profundamente abalados e em pranto. Também vislumbrava a salvação de sua alma segundo a crença religiosa e se indagava quanto à permanência de si na memória dos vivos. A continuidade do morto deveria se dar através da obra e do lamento perpétuo sobre a sepultura; desta forma, obra poética e jazigo localizável eram as formas terrenas da sobrevivência do nome.

Por vezes, morrer era a aspiração dos espíritos inadequados à vida e esgotados da experiência de viver, estando insuflados de tédio e desilusão. Idealizavam o derradeiro momento como um noivado – pacificador dos pecados ou devorador da juventude e de seus prazeres. Alguns morreram tísicos, mas não se voltaram para a doença nos versos, mais atentos à febre consumidora do espírito. Um dos principais aspectos da poesia foi a representação do presságio de morte e seus discursos antecipadores, como o famoso “sei que vou morrer”. A certeza ou prenúncio da morte avultava também o tom testamentário no qual o poeta revelava seus anseios quanto às circunstâncias em torno de sua sepultura e de sua memória, principalmente. Os versos diziam “quando eu morrer...”, e descreviam como o mundo se modificaria diante da perplexa ausência de um jovem poeta: eternos lutos, dores; elementos da natureza que se voltariam ao jazigo para velar eternamente a alma inspirada. O espírito romântico desenvolveu uma sensibilidade hoje tida como mórbida, que percebia a morte como algo interessante, belo, apaixonante e revelador da subjetividade.

Sublinha-se aqui a perplexidade dessa morte especial, um assombro presente primordialmente na mentalidade poética que fala de si, do que ela e o mundo perderão com essa subtração. A representação do poeta que vai morrer ou está morrendo (agonizante) mostrou-se recorrente ainda no período realista, mesmo se tratando de uma ideia

conceitualmente dramática, o que caracteriza a noção romântica. Mesmo imbuídos de drama, os poetas aqui considerados realistas exibem outras inquietudes –próprias do momento científico e objetivador. Por exemplo, a representação da doença, que, conforme analisado no capítulo anterior, passa a ter nome, localização no organismo e especificidades, devido ao avanço nos estudos de fisiologia e anatomia. Em alguns poemas, a tuberculose é o âmago da morte, corroendo o organismo e ocasionando decrepitude: prostração por tosse, extenuação, perda de sangue, etc.

Propõe-se então aqui retomar uma representação inaugurada com o espírito romântico oitocentista para compreender a permanência da inquietude com a morte egótica, reveladora da impossibilidade de “durar” no mundo. A razão de separar esta representação das outras, consideradas dentro do tom realistas (vistas no segundo capítulo), é pôr em relevo uma questão crucial nas mentalidades de todo o século XIX sobre a morte: a noção de individualidade e personalidade. Se algumas representações românticas perderam força, caindo em desuso como a imagem do moribundo suplicante no leito, outras, como a morte do poeta, continuaram preocupando os escritores de um momento histórico e literário, em teoria, mais objetivo.

O trabalho se iniciou com o problema da perda da “personalidade” poética para a morte e termina com ele, completando assim o ciclo de uma representação significativa das mentalidades literárias, inclusive as que avançam pelo século XX. O poeta é alguém especial até na morte: seu final deve derramar a sensibilidade que teve em vida, a percepção dolorosa, o desejo pelos aspectos agônicos, a alma que transborda.

O poeta das últimas décadas do século XIX é uma figura que transita entre pertencer à sociedade – tornando-se uma figura popular, enunciador das mudanças temporais – e segregar-se dela, pertencendo a uma categoria artística exclusiva, que privilegia a arte. Nicolau Sevcenko, na obra *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, analisa a “fragmentação da intelectualidade”⁴⁰⁶ na época, com o advento da república, a atuação jornalística e a fundação da Academia de Letras; haveria um grupo de escritores que se adaptaram àquelas transformações e outro que se opunha a elas. O historiador destaca que no segmento oponente os escritores manifestavam seu desencantamento do mundo, inclusive no aspecto da doença: “Fechados no seu aristocratismo hedonista, cultivando até o último extremo suas noções puras e altruístas de solidariedade, serão candidatos certos à tísica e a miséria...”⁴⁰⁷. A doença “particularizava”, segregava o

⁴⁰⁶ Sevcenko, 2003, p. 117

⁴⁰⁷ Sevcenko, 2003, p. 133

indivíduo dos demais, mostrando (assim se acreditava) a suscetibilidade daquele que é sensível. De qualquer forma a figura do poeta tornava-se importante nos meios literários e a ideia da sua morte era obsessivamente representada na poesia. Feitas tais considerações, pretende-se analisar as seguintes representações acerca da morte do poeta, encontradas nos poemas do *corpus*:

- O vislumbre da hora derradeira, ou seja, como a vida se escorrerá com a falência do organismo;
- A consciência do aniquilamento cadavérico devido à consumição dos vermes;
- O problema da doença pulmonar e o corpo agônico, impossível de reter a vida;
- O imaginário sobre o além morte: o poeta viverá na memória? Sua obra durará?
- A Morte como destruição do “ser” do poeta;

As representações se mesclam nos poemas aqui selecionados; o ponto de partida será a tuberculose, doença que segundo alguns teóricos, como Sontag, é promovida, com o espírito romântico, a um importante elemento individualizador⁴⁰⁸, especialmente do artista. Montenegro esmiúça a relação entre tuberculose e literatura: ele elenca o grande número de escritores atingidos pela doença e de que forma isso se reflete nas obras. O estudioso examina as teorias e mentalidades que levaram à ideia de que a doença dos pulmões exacerba a sensibilidade artística, revelando a genialidade. Acreditava-se desde séculos passados numa especialização orgânica promovida pela doença; a aparência do corpo se transformava, tornando-o diáfano, e os sentidos do enfermo eram aguçados. Dessa forma, falava-se em “ouvido de tísico”⁴⁰⁹ e “vida mental mais intensa”⁴¹⁰, como exemplifica Montenegro. A aparência etérea, de palidez e magreza, foi percebida pelo gosto romântico da agonia e do perecer, como se observou no quarto capítulo, sobre a sensibilidade. O estado febril aparentava a presença de paixões consumidoras do ser, o que tornava o infectado “interessante” porque aparentemente dolente, sensual e com a alma atormentada⁴¹¹. Mas a questão mais relevante nesse jogo de aparências e transformações seria a produção de obras, ou antes, a necessidade de escrever, hipoteticamente instigadas pela enfermidade. Produzir obras magistrais considerando que a alma literária tenha sofrido a experiência do corpo.

⁴⁰⁸ Sontag, 1984, p. 22-48

⁴⁰⁹ Montenegro, s/d, p. 15

⁴¹⁰ Montenegro, s/d, p. 22

⁴¹¹ Sontag, 1984, p. 39-41

Trata-se da evocação da experiência na obra, especialmente como é o foco⁴¹² aqui, da experiência própria do poeta, revelando sua inquietude ante a morte eminente. “No próprio curso da doença a sua narrativa é uma história, cativante de interesse [...]. O tuberculoso é um predestinado à eloquência quando evoca a sua desgraça”⁴¹³. No Brasil do século XIX e até mesmo nas primeiras décadas do XX, a cura era difícil e a mortandade grande, gerando um prognóstico de morte. Os seguintes versos ilustram a visão do enfermo:

D’antes eu não temia a morte, eu não temia
[...]
A sua procura, pois, continuamente eu ia....
E sempre a procurando e sempre a perseguindo.

Hoje, porém que eu sei que hei de morrer bem cedo,
Da morte eu fujo, e embalde eu supplice lhe rogo
Que me deixe viver, do Nihil eu tenho medo.

Mas tudo é em vão, e em breve eu morrerei, Dahir,
Não posso me salvar da tumba, e hás de ver logo
Tuberculoso e exangue à morte eu succumbir! [290]

O poema possui a essência do problema romântico de “saber que vai morrer”, mas vai além do lamento, ocupando-se da análise e da doença. O poeta analisa que buscava a morte (como fazem os românticos) destemidamente. Encontrando-a na doença ele a recusa, (reforçando a aparência de atitude literária!) implora pela vida, mas antecipa seu fracasso, declarando ser impossível se salvar em sua condição. A condição lhe trouxe o medo do nada que o espera na morte, o aniquilamento de si e de sua memória, ou até mesmo o aniquilamento de tudo. Trata-se de uma morte que já começou a partir da doença, da percepção de que está morrendo fisicamente, extinguindo-se, caminhando para a extinção total. Outro poema traz a personificação da doença como uma mulher à espreita, intitulando-se “D. Tuberculose”:

Vingativa mulher! Porque eu fugia
D’ella como da + fuge Satan
Disse: foges de mim e em breve dia
Has de ser meo...Quem sabe se amanha?
[...]
Mas cancei de correr e, membros lassos,
Ora me vou, da Tísica nos braços,
A’ cova rasa ao som do funeral [120]

⁴¹² A percepção da doença no corpo do outro, é também bastante rica na poesia, tendo sido abordada ao longo do segundo capítulo.

⁴¹³ Montenegro, s.d., p. 22

É interessante que a personificação aqui seja da doença e não da morte como para os românticos. É a moléstia que abraça o poeta fatalmente. Em outro poema, o foco é a agonia tornada dramática pelo realismo dos sintomas:

E já me sinto mal, e tusso, e tusso,
E vou ficando, assim como o cecém,
Branco e a tossir ao chão eu me debruço
Porque á tosse a fadiga sobrevem.

Orae por mim, orae por mim, donzella,
Vae-se-me a vida pouco a pouco... a vela
Ponde-me á mão... adeus! Sou quasi exangue.

Meo coração, a custo, vibra agora,
O sangue vem-me a bocca e, sem demora,
Eu tombarei amortalhado em sangue. [277]

O poema intitulado “Phthisica” lembra os quadros românticos do moribundo assistido por uma donzela piedosa, mas retrata a rapidez do decaimento e como o poeta morrerá decadentemente, sem maiores dramas. Não há drama espiritual, familiar, a grande inquietude é a extinção de si: “Sou quase exangue”. É como se o poeta dissesse “estou me desfazendo, orgânico que sou, tudo escapa”. Eco analisa que no final do século XIX os escritores da tendência decadentista incorporam os “aspectos inquietantes da vida”⁴¹⁴ como a doença, a morte, etc, como categoria de beleza e de elemento realisticamente interessante. Já não seria “feio” então falar da decrepitude ocasionada pela tuberculose, tornada um bom motivo poético da experiência de finitude. Em outros versos, o moribundo luta por viver, mas perde para seu próprio organismo:

É a TÍSICA maldita... Essa visão fatal
Murmura ao meu ouvido um prenúncio de morte
E diz-me porque tusso e a causa do meu mal...

Luto! E luto tal qual luta em guerra um herói...
Não vacilo, nem tremo e julgo que sou forte
Porém dentro em meu peito a Tísica me rói... [340]

Nestes poemas todos há uma insistência na morte silenciosa que, sob a apresentação de doença, “rói” interiormente, dando seu aviso. O poeta é um eleito da decadência, um herói a lutar com ela e por vezes render-se. Sontag analisa que a obsessão com a tuberculose não teria sido apenas preferência do campo artístico, mas de toda uma

⁴¹⁴ Eco, 2007 a, p.330

sociedade da época, pelo que significava na realidade: distinção ou, ainda, individualidade: “É com a tuberculose que a ideia de doença individual foi articulada, paralelamente com a ideia de que as pessoas se tornam mais conscientes na medida em que se confrontam com a morte...”⁴¹⁵, aponta a estudiosa. A tuberculose-decadência-morte avultava a inquietude da perda de “si” para a morte e esta inquietude revestia o portador de uma aura interessante, a aura daquele que se deteriora, como já apontara Praz. Sontag observa outros aspectos desta aura, entre eles a aparência de “vulnerabilidade”. Os sinais físicos de uma doença consumidora podem ser aqui observados nos seguintes versos: “Já tenho a palidez inanime de um morto,/Jazo no mausoléu da triste soledade” [192]. Neles, o poeta parece isento da mundanidade dos vivos; sua aparência e espírito tornaram-se interessantes por evocar o “jazer” ainda em vida. Outro aspecto instigante na imagem dos artistas tuberculosos seria o estigma de que eles “não são suficientemente amantes da vida para sobreviver”⁴¹⁶, entendendo-se aqui a fragilidade emocional dos que desejam encerrar o triste capítulo de viver, como se pode perceber nos versos:

Em breve ao Campo-Santo ira o meu enterro,
Pois tanta é a dor agraz, que o coração me esmaga,
Que e como uma cruel e cancerosa chaga
Que dentro de minh'alma eu tristemente encerro. [375]

Outra inquietude do imaginário sobre a morte do “eu” é o fato da decomposição do corpo. Alain Corbin, no estudo “Dores, sofrimentos e misérias do corpo”, analisa que desde o fim do século XVIII na França exasperou-se o repúdio ao trato objetificante do cadáver, como ocorria, por exemplo, na situação das dissecações científicas. Ele examina que vinha se desenvolvendo desde então uma “nova dignidade do cadáver”⁴¹⁷, que encontra nos anseios românticos de sublimação da morte o desejo de conservá-lo e manter nele a beleza da vida tanto quanto possível. O historiador reflete sobre o problema fundamental contido no anseio quanto ao tratamento do corpo morto: “Como, em vida, pensar uma representação de si que, agora, só existe como carne morta? Como apresentar aos outros sua própria decomposição?”⁴¹⁸. Para ele, tal ansiedade provém da “crescente emoção suscitada pela morte individual”⁴¹⁹; entende-se aqui haver uma percepção do cadáver que, dessacralizado quanto ao seu valor espiritual (que então passa a estar na alma), gera a angústia

⁴¹⁵ Sontag, 1984, p. 41-42

⁴¹⁶ Sontag, 1984, p.34

⁴¹⁷ Corbin, 2008, p.300

⁴¹⁸ Corbin, 2008, p. 300

⁴¹⁹ Corbin, 2008, p. 300

de que ele seja visto apenas como resíduo; um corpo que em vida era a apresentação da personalidade. Tratava-se de restos, mas, como argumenta Corbin, “preciosos restos da decomposição”⁴²⁰. Os seguintes versos ilustram a fantasia do poeta de que seu corpo “restante” após a morte pudesse extrapolar a ordem da natureza:

A Immensidade é um livro, a Natureza é uma aula:
Homem, quem te ensinou as regra do Dever?
Por que hypocrita lei irracional se enjaula
uma alma a reflorir, num corpo a apodrecer?

Ha, em torno ao meu ser, transitoria matéria.
Que ventura, si em vez de á terra incorporal-a,
a Morte a erguesse aos céos desintegrada e etherea!? [373]

O poeta gostaria de conservar sua matéria, evitando a fase da podridão, sob a forma de uma substância celeste, distinta. A incorporação da terra é recusada devido ao embaralhamento dos corpos, destinados a desaparecer. Na impossibilidade de contornar o desaparecimento físico restaria a possibilidade de permanência da memória do morto entre seus entes. Os poetas do período romântico incluíam no imaginário de sua morte dramática a imagem das mulheres ltuosas, do viajante que se detém diante do túmulo solitário e a da natureza solidária e protetora daquele que cantou seus atributos em vida: o poeta morto. As mulheres o chorariam eternamente e visitariam seu túmulo; o viajante seria alguém também a lembrar de uma existência ida ainda que momentânea e as árvores, pássaros, flores e lua velariam o corpo e o enobreceriam com sua paisagem melancólica como nos famosos versos de Álvares de Azevedo: “Deixai a lua prantear-me a lousa”. Esta representação da lembrança do morto ou da inquietude com o seu esquecimento figuram ainda na poesia do período realista. Apresentando um tom mais contido, mais conciso e direto o seguinte poema evoca a ideia da assistência da natureza ao morto:

Quando eu morrer, em véspera tranqüila,
Num pôr de sol de goivos e saudade,
[...]
Quando o tufão do mal que me aniquila
Soprar minha alma para a Eternidade,
Tôdas as flôres dos jardins da vila,
Certo, eu terei da tua caridade.

E, já na sombra amiga do cipreste,
Há de haver uma lágrima piedosa
A edênea gota, a pérola celeste,

⁴²⁰ Corbin, 2008, p. 300

Para quem desfolhou, terno e a mãos cheias,
O lírio, o bogari, o cravo e a rosa
Pelas estradas brancas das aldeias. [294]

Havia também os que se preocupavam com o abandono e o esquecimento:

Depois de morto, depois de morto,
Quando sem pompas for enterrado,
Larvas da terra! Dizei-me: - “Quem
irá levar-me, como um conforto
Ao duro leito, no chão cavado,
Uma só prece de amor” – “Ninguém” –

Depois de morto, depois de morto...
Quando meu corpo tiver despido
A carne alegre, desfeita em pó,
Na minha cova, como num Horto
Somente o cardo terá crescido
Sobre a carcassa tábida e só... [102]

A ânsia de eternidade traduz-se no desejo de imortalidade da essência ou alma, e também nas preocupações que “imortalizam”: a de manter a personalidade morta entre os vivos; a de obter glória literária, imortalizando-se como escritor; a de ser assistido pela natureza ao redor do jazigo, assistência que valoriza aquele que já foi “cantor” da natureza; a de ter a audiência feminina sempre mais emotiva e assídua, o que comove por evidenciar a lacuna insubstituível deixada pela ausência do morto.

Além da preocupação com a decomposição, ou seja, com a identidade material do poeta, a poesia representou também o aniquilamento do “ser” do poeta. O seguinte poema, através de uma imagem macabra de casamento com a Morte (tão conhecido dos românticos!), traz reflexões bastante objetivas do que representa a ideia da morte de si:

Tenho uma noiva: é Dona Morte.
Meu casamento vou fazer,
Longe do mal, da humana sorte,
Lá, num castelo augusto e forte
Do Reino Eterno do Não Ser.
[...]
A cova é o Exílio dos Exílios,
Princesa Real do Nunca Mais.
[...]
Quando o luar meus frios ossos
Ungir de névoa e de palor,
Há de ninar os meus destroços,
Mamãe rezando Padre-Nossos,
Olhos boiando em luz e dor.

E o novo amor, novos assuntos,
 Morte, nos há de oferecer.
 Que bons amores de defuntos,
 Queixo amarrado e de pés juntos!...
 Amor melhor não pode haver.
 [...]
 Rouba-me a vida amarga, insana,
 Morte imortal, noiva gentil!
 Prefiro a noite do Nirvana
 À fátua e irreal Vaidade Humana
Nihil! [82]

A morte, no poema, é aquilo onde não se é, e não se pode mais ser. A única eternidade que este poeta avista é a do “Não Ser”. A morte parece-lhe também como um “Exílio dos Exílios”, como o reino do “Nunca Mais”, imagens que apontam para o aniquilamento completo.

A última representação do problema da morte egótica, de um “eu” que se desejaria duradouro, é a forma mais significativa, analisada por este trabalho, que o poeta encontra para perdurar, para atribuir um sentido à sua finitude. Trata-se da ideia de que o poeta sobrevive à morte em sua obra:

Quando, de noite, a morte me levar
 No amplo lençol alvíssimo do luar
 Aos verminosos mausoléus do nada

Com a minha sombra atrás de cada verso,
 Meus poemas ficarão pelo universo,
 Como se fossem minha própria ossada! [193]

O corpo, sujeito à ação dos vermes, estará destinado ao “nada”, mas a obra poética tem a possibilidade de permanecer, disseminando-se e disseminando o nome do poeta. Mesmo morto o poeta pode existir no mundo pelos seus versos ensombrecidos de si; versos que carregam sua personalidade, sua distinção. Os poemas restarão “pelo universo como a própria ossada”, evocando eternamente seu autor. Sendo os ossos os únicos rastros de quem deixou o mundo, os poemas-ossadas representariam analogamente a conservação do produto particular a cada morto, a individualidade. Também se pode pensar que o próprio tema da morte caro ao poeta o distinguirá e o conservará na memória literária como o poeta da personalidade lúgubre, amante dos elementos da decomposição. É a complacência com a morte da qual fala Ariès, um gosto de falar nela, como se percebe no “vou morrer” das representações românticas na poesia. O poeta se compraz com a morte, acontecimento que o enobrece pela comoção contida na ideia de que o mundo perdeu uma personalidade poética,

uma alma distinta, um sonhador. Os seguintes versos mostram esta imagem de ser distinto no mundo:

Penso nos mortos. Penso em meu destino.
 Não haverá um outro descortino
 Para as almas sinceras, verdadeiras,
 Como as almas dos poetas e das freiras
 Que entre as outras viveram ignoradas,
 Amado tanto e nunca sendo amadas? [270]

Este poema leva à ideia de uma categoria de seres de coração especial, seres que deveriam ser especiais até na morte, recebendo diante dela um “outro descortino”, ou seja, um destino de imortalidade que, neste poema específico, se refere ao imaginário de outra-vida – mas que também pode ser entendido, pela reflexão do próprio poeta (“penso”) – como uma referência à imortalidade do ser poético. Pode-se pensar aqui que os versos espelham a personalidade de uma “alma” especial. Em outro poema, “Post Mortem”⁴²¹ de Cruz e Souza, os versos terão um destino radiante bem diferente do corpo morto do poeta: os versos se elevarão a uma eternidade “solar”, livres e continuadores, enquanto o cadáver desce, gélido e encerrado no processo de decomposição:

Quando do amor das Formas inefáveis
 No teu sangue apagar-se a imensa chama,
 Quando os brilhos estranhos e variáveis
 Esmorecerem nos troféus da Fama.
 [...]
 Já terás para os báratros descido,
 Nos cilícios da Morte revestido,
 Pés e faces e mãos e olhos gelados...

 Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas
 Pelo alto ficarão de eras supremas
 Nos relevos do Sol eternizados!

A justaposição do cadáver à arte coloca em evidência a supremacia do verso; a beleza tudo cerca, até mesmo o apagar-se, o esmorecer; parece aqui que o poeta deseja imprimir beleza à sua morte, a beleza do duradouro. É como se ele dissesse: “se vou morrer que seja belo, único e com valor de arte. Quero que minha morte seja minha assinatura. Quero me mostrar superior a ela, vencendo com a beleza da poesia, com a eternidade dos versos”. Uma atitude que remete ao ideal finissecular de viver como a própria

⁴²¹ Este poema não consta do *corpus* escolhido para o trabalho; no entanto, por exemplificar bem a questão da permanência pelo verso, justifica-se a inclusão. Muitos poemas bons tiveram que ficar fora da seleção devido à necessidade de estreitar a proposta para o período programado de conclusão do texto.

arte⁴²², fazer da vida uma obra de arte ou, como analisa Anna Balakian sobre Verlaine, ícone da época, trata-se da “arte de morrer na beleza”⁴²³.

Nas representações analisadas o poeta descreve/deseja uma morte singular, na qual gostaria de assegurar sua memória entre os vivos, através da arte, dos versos. O ciclo das representações tendentes ao tom realista se conclui então com esta última representação (a morte egótica, escrita em primeira pessoa), uma representação que não se altera quanto a esse problema de perder o "eu", perder a singularidade, para a morte, e quanto ao problema de ser aniquilado, não podendo reter nada de si além da obra. Trata-se de uma representação típica do tom literário romântico (mais dramático) e que não deixa de inquietar as mentalidades e ser interessante, mesmo diante de uma percepção de mundo mais objetiva e observadora. Isto porque tal representação se depreende do espírito romântico duradouro, a extrapolar o XIX, recebendo como novo apenas o tom realista, defendido na tese. Novo é, por exemplo, a personificação da doença a ocupar sonetos inteiros, a doença descrita como inimiga do poeta porque o está extirpando ainda em vida. Mas como já dito anteriormente, a doença singulariza o poeta, romantizando-o, mesmo que sob a abreviação objetiva do soneto: a tuberculose é a doença das almas sensíveis.

⁴²² Eco examina a questão. 2007a, p. 330

⁴²³ Balakian, 2000, p. 55

CONCLUSÃO

A pesquisa apontou a presença de uma tendência “realista” na representação da morte na poesia brasileira do período realista compreendido entre 1870 a 1920, oriunda de novas percepções intelectuais pautadas na valorização do saber científico, considerando-se que a ciência significava também áreas como a filosofia e a sociologia. Ciência se referia, entre outras coisas, ao interesse desmistificador de compreensão das coisas, sistematizando o conhecimento, utilizando-se de método, buscando ver com objetividade, buscando observar e criticar mais do que contemplar.

De forma a determinar a tendência aqui chamada de realista, levou-se em conta na pesquisa o período literário romântico, importantíssimo porque inaugurou não somente um novo estilo poético, mas introduziu importantes valores sociais como a percepção aguda da individualidade, e do choque da individualidade contra o mundo (contra os valores sociais tradicionais antigos de forma geral). A revisão de valores pôde ser notada também na representação da morte: o romântico esboça dúvidas em meio a sua crença religiosa, obceca-se com o “eu” (com a personalidade), brada diante da perda dos seus entes mortos (também individualidades insubstituíveis!) e percebe na morte o potencial poético (a beleza). O espírito romântico que apura tais percepções, longamente construídas nas histórias, permanece para além do século XIX, insurgindo-se como indagação, frustração assumida e sensibilidade a tudo que morre.

Revisitou-se então o período romântico literário (aquele apontado pelas histórias literárias), deparando-se com tons próprios para representar as percepções da morte, como a grandiloquência, a dramatização, o uso de uma primeira pessoa pronominal, lacrimosa, a estender-se sobre seus sentimentos de luto.

A leitura dos poemas escolhidos dentro do período realista revelou outras percepções da morte com outro tom literário, mais objetivo, indagador, conciso e interessado na verdade oriunda do fato (e menos na verdade do sentimento pessoal), como se quis demonstrar. Falou-se aqui em tendência porque o tom romântico não desapareceu repentinamente, acontecendo inclusive de um poeta mais objetivo compor também um poema notavelmente romântico. Permeou toda a pesquisa o problema da mistura de tons; conforme citado anteriormente, foi preciso até reduzir o número de poemas para tornar nítida a presente proposta. A proposta ficou evidente, mas surgiam dificuldades, que necessitariam de outro trabalho para ser esclarecidas, como: determinar em um poema a face científica, desejosa de se mostrar observadora minuciosa dos fatos – como, por exemplo, na descrição detalhada da

decomposição cadavérica – e determinar o que fosse uma espécie de frenesi decadente – a vontade de perscrutar o horrível, o repulsivo – porque gosta do assunto. Na pesquisa optou-se por colocar a existência dos dois aspectos, ou seja, que há um tom descritivo, às vezes um tanto distanciado na descrição, para torná-la mais “fato” objetivo, e que há também a questão da sensibilidade oitocentista apontada por Praz, inclinada ao apodrecimento, entre outras ruínas. Pensa-se aqui, ainda diante da nebulosidade que se apresentou, que talvez abordar a representação minuciosa, mesmo com o tom observador, é já ter o gosto pela podridão. Seria difícil separar, com nitidez, gosto decadente de teor cientificista, optando-se aqui por entrever nos poemas algumas das possibilidades de se analisar as representações da morte: tanto a volúpia quanto o objetivo.

Na busca de uma concepção do que fosse o realismo na poesia, do que fosse essa tendência em demonstrar objetividade e menos subjetividade, surgiu uma nova dificuldade: revelaram-se tênues e tensas as tentativas de correntes literárias e historiadores da literatura em conceituar imaginação, subjetividade e o belo poético. Por exemplo, para certos poetas da escola cientificista, para ser científico, não era preciso abdicar da imaginação poética (também confundida com lirismo e subjetividade): a imaginação seria tematizar as descobertas e invenções do homem e tudo aquilo que ainda virá em termos de ciência. Belo seria atribuir “cores” às descobertas e invenções. Sílvia Romero critica o didatismo e propõe que se use o saber científico não como tema, mas como modo de ver criticamente os temas, sempre mantendo o lirismo. Compreende-se aqui que, na época, estes poetas-teóricos, a exemplo do pensamento filosófico de Haeckel e Renan, concebiam que a poesia também poderia ser gerada da inteligência, do saber científico e não somente da elaboração mística, como se concebeu por muitos séculos. Definir a objetividade em um poema apresentou estes melindres, optando-se aqui por problematizar a questão no início do segundo capítulo e analisar elementos que objetivavam a morte, as especificidades encontradas nas representações.

Outro fator observado que poderia ser levado em conta seria a mudança de vida dos escritores no período, a mudança na visão que projetavam para a sociedade. Os poetas românticos eram moços na maioria descontentes com o estudo ou profissão e morreram jovens; quanto aos poetas do período realista, vários são médicos, advogados, juízes, políticos, colaboradores dos jornais ou fundadores de revistas literárias que se multiplicavam. Nas últimas décadas do século XIX, o poeta vivia outro ritmo, seja inserido na vida social cotidiana, ou posicionando-se contra os valores burgueses (os nefelibatas). É possível que esse ritmo tenha influências significativas na visão de morte do poeta; na

pesquisa, devido ao foco na representação e não na biografia, tal aspecto foi apenas comentado no último capítulo.

No período realista, a morte apresenta um problema diferente do romântico de redimir os pecados e salvar a alma; diante da dessacralização das percepções religiosas, a pergunta que se coloca parece ser: por que isso tem que ser assim, lutar, construir, ser aniquilado e talvez mais nada? Observou-se uma diminuição na frequência da representação da “escola de morrer moço e lamurioso” vista no primeiro capítulo, mas talvez se possa pensar de uma maneira descontraída, que tenha se formado uma escola de “por que tem que ser assim?”, examinável pelo grande número de poemas que analisam a condição humana, como se ilustrou no segundo capítulo.

A forma na poesia de período realista também poderia ser analisada em sua relevância para a representação da morte. Uma grande parte dos poemas lidos eram sonetos. Seria possível então pensar como o uso desse tipo de forma orienta a elaboração da imagem. A princípio, pensou-se na concisão obrigatória, que atende à vigência de uma objetividade na descrição de idéias. A forma tanto é decisiva para a desejável concisão que o soneto é uma expressão adotada pelos vários estilos da época, estilos diferentes quanto a suas cartilhas: um parnasiano primando pela concretude e um simbolista, pelo vago. Gama Rosa, no ensaio “Os decadentes” de 1888, afirma que “qualquer assunto deve caber num soneto”⁴²⁴; ele observa ainda, em consonância com Anatole Baju, que os longos poemas ou mesmo os extensos romances não atendem ao caráter “vertiginoso”⁴²⁵ do tempo. Há também a questão da solenidade que a forma traz no esquema de apresentação do tema e encerramento de impacto; e no preciosismo da corrente simbolista pelas imagens raras. A representação tem que ter alguma medida de objetividade para ajustar o tema à forma, mas há que manter a preciosidade vocabular que torna a concisão bela e solene. O soneto sobre a morte tende a um sentimento evocado e não explicitado devido ao espaço reduzido; para um romântico, por exemplo, tal forma seria insuficiente diante do compromisso pessoal com seus sentimentos, que devem ser manifestados.

A análise das representações revelou algumas percepções que exigiriam, em um outro momento de pesquisa, mais aprofundamento. O momento da morte bastante recorrente no período realista seria o saimento do caixão, enquanto que no período romântico fora o passamento do moribundo. A pesquisa mencionou a frequência da representação do saimento para ilustrar a voga de uma composição poética mais impessoal, que evoca

⁴²⁴ Carollo, 1980, p. 91-92

⁴²⁵ Carollo, 1980, p. 92

impressões do ambiente onde se desenrola a ação e interessada em observar o corpo morto a caminho do fim completo. Conforme assinalado anteriormente com Ziegler, a morte deixou de representar uma travessia para um mundo bom ou mal, saturando o homem com o enfrentamento de sua finitude. O termo caixão, por exemplo, torna-se obsessivo, surgindo menos o uso de féretro. A recorrência das imagens do saimento e da figura do coveiro – este, o último a sentenciar o corpo à terra – poderiam representar o trágico percurso sem garantia de além morte a que se destinam os homens. O coveiro poderia ser entendido ainda como a figura representativa da técnica, da morte-fato a ser concluída. Aspectos enfim a serem mais bem compreendidos.

Nas representações românticas, observou-se que a alma é a continuação do morto a migrar para um destino celestial; no *corpus* do período realista são outras as noções de alma: uma substância que se dilui junto com o corpo sendo parte dele, perpetuando-se pela natureza em recombinações orgânicas; uma substância etérea a seguir para os astros, em um imaginário de imensidão e coisas vagas – aqui, mais o registro da sensação de grandeza do que a destinação, tendo-se em mente que o “corpo” etéreo valoriza o homem e se perpetua; e por fim uma noção que se cogitou em alguns poemas, mas que por sua complexidade não seria viável de se desdobrar numa pesquisa já tão ampla. Trata-se da visitação às doutrinas espíritas que alguns poemas puderam sugerir através de imagens como:

Da Outra-Vida o mistério impenetrável,
Arrebatando-a à luz de uma outra esfera,
Vias astrais e fulgurantes gera
Acima deste Mundo miserável [321]

Ou ainda:

Alma silenciosa do universo
Na ascendência sem fim da Perfeição,
Buscando um outro ser deste diverso...⁴²⁶

O que as representações mostraram em síntese? A primeira, sobre os modos de constatar a objetividade num poema, ilustrou menos exagero e mais descrição; o retrato “diz” dos sentimentos fúnebres que pairam sem, no entanto, dizê-los: inércia, mágoa, finitude, impotência. Há uma utilização de palavras diretas e chocantes, sem transfiguração, como

⁴²⁶ Este poema de Flexa Ribeiro, de 1906, intitulado “Síntese”, não participa do *corpus*.

“cérebros amassados” na descrição de um óbito e a descrição do fato da morte em uma simplificação do acontecimento: “E morreu desta forma...”

Na segunda representação sobre a tendência meditativa se percebeu: a inquietude coletiva da morte que aflige a todos os homens; a recorrência de indagações e de sentenças na tentativa de argumentar sobre a morte; a reflexão de que viver e morrer seriam funções orgânicas sem maiores significados; a meditação sobre o que é a vida e a morte, indicando a falta de sentido em morrer, confirmando a existência de uma representação da condição humana. A tendência meditativa ainda ilustrou a morte como uma força indefinível à espreita, ou seja, uma finitude que já está no homem a caminhar desamparadamente para ela. Outro aspecto revelado foi a percepção de um desfavorecimento biológico, que faz do corpo entulho para a morte, tendo por futuro a decomposição. Esta percepção vai mais longe na fala de outro poeta a perceber que “somos átomos, mais nada”. A terceira representação elucidou um declínio nos valores religiosos tradicionais, pondo em dúvida a existência de conceitos como céu, outra vida, alma e Deus como ouvidor celestial, e criticando certos discursos românticos de consolo à morte que teriam perdido seu fundamento para a época científica.

Na quarta representação sobre a impossibilidade de ser pleno na morte, diante da dúvida de uma vida além que completasse a existência humana, se observou a afirmação da vida e seus valores de plenitude: amor e juventude. Resumiu-se ao valor da “vibração de viver”, como apontou um poeta: viver a vida porque a morte pode não completar o sentido da experiência. A quinta representação, da natureza inimiga do homem, examinou um imaginário no qual ela nutre as espécies para depois devorá-las simbolicamente com o fato da morte, como se ela cobrasse a dádiva de viver. Outro aspecto verificado é o de uma unidade cósmica sem separação entre matéria e espírito, à maneira do pensamento monista de Haeckel. Para ele o único problema do homem é recusar fazer parte do sistema natural, criando sistemas metafísicos improváveis. Na ausência do espírito, um poeta pede à natureza que ao ser “devorado” pela morte se transforme em árvore para sua própria cova, numa espécie de idealização da permanência de si no mundo.

A sexta e última representação elucidou a preocupação com a decrepitude do corpo humano, falível, suscetível a morrer. Sob este prisma se sobressaíram as noções de que o homem é pó, sujeito à decomposição e à doença, portais da decadência física e moral. Algumas das imagens marcantes da representação foram as da repugnância diante do cadáver pela exalação de mau cheiro; a imagem da morta que “estará desfeita” e a imagem de que somos “alcalóides da matéria morta”, ou seja, produtos da desagregação química. É

sublinhável a representação de que o morto se desmancha, de que não se pode reter nada da vida, e a morte reduz, macula a beleza. Descreve-se a consumição pelos vermes, os eventos do subsolo, ora com beleza ora com a feiúra, oriunda de uma idealização de gosto decadentista. O gosto leva à descrição da doença como um ente roedor dos órgãos a minar a saúde e se compraz também em expor detalhes do declínio orgânico, como uma “ruga ao redor da boca mole”, mas uma ruga na face rósea, de flor, da enferma, observando com deleite.

O último capítulo pretendeu, através da retomada da percepção do “eu” que morre, fechar o ciclo de representações orientadas pelo espírito romântico que fez da morte do poeta a grande perda da humanidade. Esta representação ilustrou, em suma, apreensões de uma noção de individualidade em conflito com a idéia da morte, com a dissolução de si – em matéria e espírito. O poeta – que no período realista já não se apresenta como um moribundo, mas como um doente agônico, portador da tuberculose – atribui à doença a personalidade da Morte: a morte é o organismo a se extinguir ainda em vida, mas de uma consumição retratada entre sublime e definhante. Sua morte há que ser bela, ele há de continuar para além da morte, através da arte.

Conclui-se então que a análise das representações confirmou a presença de um tom realista da morte, dentro do período literário realista, mesmo que tal período vigore sob a égide do espírito romântico. Na verdade, a mentalidade romântica, dando início ao rompimento com a familiaridade com a morte, gera diferentes atitudes e óticas dentro de um mesmo longo período: uma atitude mais dramática, valorizadora ainda da ritualística antiga (círios, vela, passamento) e uma atitude desmistificadora, com valores rituais diferentes como a visita ao cemitério, considerando-se o desuso crescente de enterros nas igrejas e o estabelecimento definitivo do modelo cemiterial. Sob o espírito romântico, figuraram ainda diferentes expressões: uma expressão mais eloquente, enunciativa dos sentimentos excessivos do poeta e outra expressão mais concisa, contida, de gosto pela objetividade do tema, da descrição, da apresentação formal – esta última, a expressão preciosista, elaborada, menos espontânea, diferente do que se afigurava no período romântico.

REFERENCIAS

- AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura Brasileira*. Séculos XVI-XX. 5ª ed. São Paulo: Saraiva, 1965.
- AMORA, Antônio Soares. *A Literatura Brasileira: O Romantismo (1833-1838 / 1878-1881)*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- AMORA, Antônio Soares Amora. *Presença da Literatura Pôrtuguesa: Simbolismo*. Vol IV. 3ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.
- ARASSE, Daniel. “A carne, a graça, o sublime”. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, orgs. *História do Corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- ARIÈS, Philippe. *O Homem Diante da Morte*. Vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- AZEVEDO, Thales de. *Pragas e Chagas na Poesia Et Coetera*. Salvador- BA: Fundação Casa de Jorge Amado, 1992.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. “Alphonsus de Guimaraens”. *Alphonsus de Guimaraens: Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.
- BARROS, Domingos Borges de. *Os Túmulos*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1945.
- BERTOLLI FILHO, Cláudio. *História Social da Tuberculose e do Tuberculoso: 1900-1950*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.
- BORHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo”. J. Guinsburg. *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BOSI, Alfredo. *A Literatura Brasileira: O Pré- Modernismo*. Vol. V. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo: Burgo de Estudantes (1828-1872)*. Volume II. 3ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

- BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo: Metrópole do Café (1872-1918); São Paulo de Agora (1919-1954)*. Volume III. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- BURNAND, Robert. *La vie quotidienne em France de 1870 a 1900*. Hachette, s.d.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. II. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.
- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. Vol. II. 8ª ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 12ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., Editôres, 1964.
- CARVALHO, Fernando. (Introdução e Notas). *Wenceslau de Queiroz: Poesias Escolhidas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, s.d.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura no Brasil: Origens e Unidade (1500-1960)* Vols. I e II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- CAVALHEIRO, Edgar. “A poesia de Fagundes Varela”. Frederico José da Silva Ramos, org. *Grandes Poetas Românticos do Brasil*. Tomo II. São Paulo: Editôra LEP, 1959.
- COELHO, Nelly Novaes. “Literatura e homem sem Transcendência”. Ivan Junqueira, org. *Escolas Literárias no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Academia de Letras, 2004.
- CORBIN, Alain. “Dores, Sofrimentos e Misérias do Corpo”. Alain Corbin Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, orgs. *História do Corpo: Da Revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CORBIN, Alain. *Saberes e Odores: o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Vol. IV. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói; UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.
- CRESPO, Jorge. *A História do Corpo*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- DAMASCENO, Darci. “Sincretismo e Transição: O NeoParnasianismo”. Afrânio Coutinho. *A Literatura no Brasil*. Vol. IV. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói; UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.
- DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o Medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)*. Vol. I. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- DURANT, Will. *Os Grandes Filósofos: A Filosofia de Herbert Spencer*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EDLER, Flávio Coelho, FERREIRA, Luiz Otávio, FONSECA, Maria Rachel Fróes da. “A Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro no Século XIX: a organização institucional e os modelos de ensino. Maria Amélia M. Dantes, org. *Espaços da Ciência no Brasil: 1800-1930*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

FERNANDES, Alessandra Navarro. *O tema da morte na poesia romântica brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada à UEL, 2005.

GÓES, Fernando. *Panorama da Poesia Brasileira: Simbolismo*. Vol IV. Rio de Janeiro – São Paulo – Bahia: Civilização Brasileira, 1959.

GÓES, Fernando. *Panorama da Poesia Brasileira: O Pré-Modernismo*. Vol V. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa, 1999. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

HAECKEL, Ernest. *O Monismo (Profissão de Fé de um Naturalista)*. Porto: Livraria Lello & Irmão – Editora, 1947.

HAECKEL, Ernest. *Religião e evolução*. Porto: Livraria Lello & Irmão – Editora, 1947.

JUNQUEIRA, Ivan. “Bilac: versemaker”. Ivan Junqueira, org. *Escolas Literárias no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: Academia de Letras, 2004.

LEITE, Dante Moreira. “Lucíola: teoria romântica do amor”. *O Amor Romântico e Outros Temas*. 2ª ed. São Paulo: Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LINS, Ivan. *História do Positivismo no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

MANDRESSE, Rafael. “Dissecações e Anatomia”. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, orgs. *História do Corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

MELO, Gladstone Chaves de. “Apresentação”. ALPHONSUS DE GUIMARAENS. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol. III. Realismo. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MOISÉS, Massaud. *Temas Brasileiros*. Conselho Estadual de Cultura. São Paulo: Comissão de Literatura, s.d.

MONTENEGRO, Tulo Hostílio. *Tuberculose e Literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, s.d.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Publicações Europa-América, 1970.

MURICY, Andrade. “Atualidade de Cruz e Sousa”. Cruz e Sousa. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Vols. I e II. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

MURICY, Andrade. “Presença do Simbolismo”. Afrânio Coutinho. *A Literatura no Brasil*. Vol. IV. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói; UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

MUSSET, Alfred de. *A Confissão de um Filho do Século*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s.d.

NAVA, Pedro. *Capítulos da História da Medicina no Brasil*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Londrina, PR: Eduel; São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2003.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Copesul; Telos, 2007.

NUNES, Benedito. “A Visão Romântica”. J. Guinsburg. *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

OTÁVIO FILHO, Rodrigo. “Sincretismo e Transição: O Penumbrismo”. Afrânio Coutinho. *A Literatura no Brasil*. Vol. IV. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói; UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

PACHECO, João. *A Literatura Brasileira: O Realismo (1870-1900)*. Vol. III. 4ª ed. São Paulo, Cultrix, 1971.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção (1870 a 1920)*. São Paulo: José Olympio, 1950.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PORTER, Roy e VIGARELLO, Georges. “Corpo, Saúde e Doenças”. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, orgs. *História do Corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

PRAZ, Mário. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

RAMOS, Frederico José da Silva. *Grandes Poetas Românticos do Brasil*. Tomos I e II. São Paulo: Editôra LEP, 1959.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A Renovação Parnasiana na Poesia”. Afrânio Coutinho. *A Literatura no Brasil*. Vol. IV. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói; UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Parnasiana*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Panorama da Poesia Brasileira: Parnasianismo*. Vol. III. Rio de Janeiro – São Paulo – Bahia: Editôra Civilização Brasileira, 1959.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Simbolista*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.
- REIS, João José. *A Morte é uma Festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RENAN, Ernest. *O Futuro da Ciência*. Bahia: Livraria Progresso Editora Aguiar & Souza LTDA, 1950.
- RENAULT, Delso. *A vida brasileira no final do século XIX: visão sócio-cultural e política de 1890 a 1901*. Rio de Janeiro: José Olympio; Editora Brasília: INL- Instituto Nacional do Livro, 1987.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- RODRIGUES, José Carlos. *O Corpo na História*. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.
- RODRIGUES, Cláudia. *Nas Fronteiras do Além: a secularização da morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1960.
- ROSA, Gama. “Os Decadentes”. Cassiana Lacerda Carollo. *Decadismo e Simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.
- SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed. Porto: Porto Editora, s.d.
- SEVCENKO, Nicolau. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. Fernando A. Novais, Nicolau Sevcenko, orgs. *História da vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- SILVA, Abigail da. *O motivo religioso na poesia romântica brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada à UEL, 2000.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *A Literatura Negra ou de Terror em Portugal*. Lisboa: Ed. Novaera, 1978.

SONTAG, Susan. *A Doença como Metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

VARELA, Fagundes. “Vozes da América”. Frederico José da Silva Ramos, org. *Grandes Poetas Românticos do Brasil*. Tomo II. São Paulo: Editôra LEP, 1959.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4ª ed. Brasília: Editôra Universidade de Brasília, 1963.

VINCENT, Gérard. “Uma história do segredo?”. Antoine Prost e Gérard Vincent, orgs. *História da Vida Privada*. Vol. 5. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WAKSMAN, Selman. *A vitória sobre a tuberculose*. São Paulo: Cultrix, 1966.

WISSENBACH, Cristina Cortez. “Habitação e vizinhança: limites de uma privacidade possível”. Fernando A. Novais e Nicolau Sevcenko, orgs. *História da vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZIEGLER, Jean. *Os Vivos e a Morte: uma “sociologia da morte no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

ÍNDICE DE POEMAS DO CAPÍTULO I

Todos os poemas citados no primeiro capítulo foram retirados da obra *Grandes Poetas Românticos do Brasil*, organizada por Frederico José da Silva Ramos. A documentação da fonte seguirá o seguinte padrão: número do poema, título, autor, volume e página.

Nº Poema	Título	Autor	Vol.:pág.
[1]	“À Morte de Afonso de A. Coutinho Messeder”	Casimiro de Abreu	1: 377
[2]	“À Morte Prematura (Da Ilma. Sra.)”	Gonçalves Dias	1: 65
[3]	“À Sentidíssima Morte do Senhor Major Carlos Miguel de Lima”	Araújo Porto Alegre	1:13
[4]	“Ai!”: ‘Pelo falecimento do venerando ancião Frei Marcelino do Coração de Jesus, acontecido em junho de 1854 no Mosteiro do Rio de Janeiro’	Junqueira Freire	2: 47
[5]		Álvares de Azevedo	1: 233
[6]	“Ao meu Amigo J. F. Moreira no Dia do Enterro do seu Irmão”	Álvares de Azevedo	1: 287
[7]	“Aos Túmulos”	Junqueira Freire	2: 38

[8]	“Arranco da Morte”	Junqueira Freire	2: 65
[9]	“Balada do Desesperado”	Castro Alves	2: 320
[10]	“Berço e Túmulo”	Casimiro de Abreu	1: 378
[11]	“Cadáver de Poeta”	Álvares de Azevedo	1: 253
[12]	“Cântico do Calvário”: ‘À memória de meu filho morto a 11 de dezembro de 1863’	Fagundes Varela	2: 135
[13]	“Canto Fúnebre Recitado na Ocasão de Sepultar-se o Cadáver do meu Amigo Luís da França Rebouças a 16 de abril de 1853”	Junqueira Freire	2: 40
[14]	“Desalento”	Gonçalves Dias	1: 155
[15]	“Desejo”	Fagundes Varela	2: 139
[16]	“Dous Cadáveres”: ‘aos manes do venerando ancião – o Dr. Fr. José de Santa Escolástica e Oliveira, falecido a 22 de	Junqueira Freire	2: 46

	março, e do meu jovem amigo Fr. Henrique de Santa Rosa Ribeiro, falecido a 24 do mesmo mês’		
[17]		Fagundes Varela	2: 265
[18]		Gonçalves Dias	1: 60
[19]		Gonçalves Dias	1: 97
[20]	“Fantasma e a Canção”	Castro Alves	2: 282
[21]	“Fortificai-me, ó Deus!”	Gonçalves Dias	1: 220
[22]	“Glória Moribunda”	Álvares de Azevedo	1: 282
[23]	“Hinos do Profeta”	Álvares de Azevedo	1: 248
[24]	“Lembrança de Morrer”	Álvares de Azevedo	1: 252
[25]	“Mais um Túmulo”: ‘Pelo falecimento do venerando ancião – Frei José de São Bento Damásio, a 10 de setembro de 1854)’	Junqueira Freire	2: 47
[26]	“Meu Sepulcro”	Gonçalves Dias	1: 159
[27]	“Mocidade e Morte”	Castro Alves	2: 159
[28]	“Morte”	Fagundes Varela	2: 150

[29]	“Morte”	Junqueira Freire	2: 62
[30]	“Morte no Claustro”: ‘Por ocasião da morte do venerando ancião, Frei Manoel da Piedade Borba’	Junqueira Freire	2: 39
[31]	“Nênia à Morte Sentidíssima do Sereníssimo Príncipe Imperial o Senhor D. Pedro (À Sua Majestade o Imperador)”	Gonçalves Dias	1: 134
[32]	“No Cenotáfio de D. Luísa de França Arcanjo Ferreira”	Maciel Monteiro	1: 29
[33]	“No Leito”	Casimiro de Abreu	1: 380
[34]	“No túmulo do meu amigo João Batista da Silva Pereira Júnior”	Álvares de Azevedo	1: 244
[35]	“No Túmulo dum Menino”	Casimiro de Abreu	1: 379
[36]	“Oração Fúnebre”	Fagundes Varela	2: 192

[37]	“Pesadelo”: ‘IV A Entrevista no Túmulo, V Os Dois Cadáveres’	Castro Alves	2: 308
[38]	“Poema Fúnebre Dedicado a meu Irmão Frei Henrique de Santa Rosa Ribeiro”: ‘Por ocasião da morte de seu Irmão Raimundo Álvares Ribeiro, (Sucedida a 23 de abril de 1853)’	Junqueira Freire	2: 41
[39]	“Quando eu Morrer”	Castro Alves	2: 304
[40]	“Se eu Morresse Amanhã”	Álvares de Azevedo	1: 288
[41]	“Sobre o Túmulo de um Menino”	Gonçalves Dias	1: 138
[42]	“ <i>Spleen</i> e Charutos”: ‘O Poeta Moribundo’	Álvares de Azevedo	1: 266
[43]	“Temor”	Junqueira Freire	2: 65
[44]	“Vila Maldita, Cidade de Deus”	Gonçalves Dias	1: 72
[45]	“Virgem Morta”	Álvares de Azevedo	1: 248

[46]	“Visões”: ‘I – Prodígio, II – A Cruz, III – Passatempo, IV – O Presbítero, V – A Morte’	Gonçalves Dias	1: 51
[47]	“Sofrimento”	Gonçalves Dias	
[48]	“Tristeza”	Fagundes Varela	2: 95

ÍNDICE DE POEMAS DO CAPÍTULO II

As datas iniciais de publicação quando diferem da obra consultada, serão informadas com a devida fonte abreviada entre parênteses sendo que: [C] Afrânio Coutinho (*A Literatura no Brasil*, vol. IV) ; [M] Andrade Muricy (*Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, vols. I e II); [U] UFSC que disponibiliza um site de consulta de obras e autores brasileiros, a saber: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>

*Poemas que extrapolam 1920.

nº do Poema	Poema	Autor	Fonte	Data de publicação
[1]	“***”	Francisca Júlia	Péricles Eugênio da Silva Ramos. <i>Poesia Parnasiana. Antologia.</i> São Paulo: Melhoramentos, 1967.	1920
[2]	“?”	Medeiros e Albuquerque	<i>Canções da Decadência.</i> Pelotas; Porto Alegre;	1887 [M]

			Rio Grande: Carlos Pinto & Comp., Sucos.	
[3]	“?”	Duque Costa	<i>O Livro Poético de Duque-Costa.</i> 2ª ed. Rio de Janeiro: Paulo Duque, 1983.	1919
[4]	“Vou tomar Luto”	Euclides Bandeira	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.</i> Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1902 [M] O título do poema é uma figura
[5]	“?”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa.</i> Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	1883
[6]	“?”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira.</i> Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[7]	“A*”	João Ribeiro	<i>Versos.</i> 3ª ed. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro Santos, s.d.	1890 [C]
[8]	“A.A.C.”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias (1877-1895).</i> Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1912.	
[9]	“A angústia dentro da minh’alma clama”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa.</i> Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1938 [U]
[10]	“A Beira de um Túmulo”	Medeiros e Albuquerque	<i>Poesias (1885-1901)</i> Edição Definitiva. Rio de Janeiro; Paris: H.	

			Garnier, 1905.	
[11]	“A Canção da Morta”	Luiz Guimarães	<i>Sonetos e Rimas</i> . 3ª ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1914.	1880 [C]
[12]	“A Catástrofe”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[13]	“A Caveira”	Magalhães de Azeredo	<i>Procellarias</i> . Porto: Empreza Litteraria e Typographica, 1898.	
[14]	“A caveira de Yorick”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	
[15]	“A Cova”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001	1936
[16]	“A Cruz e Souza”	Nestor Vítor	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. I. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1900 [M]
[17]	“A Dama Branca”	Manuel Bandeira	<i>A Cinza das Horas; Carnaval; O Ritmo Dissoluto</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.	1919 [M]
[18]	“A Descida”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro:	1887

			ABL, 2008.	
[19]	“A Despedida”	Lúcio de Mendonça	<i>Canções do Outomno</i> . Coimbra: França Amado, 1896.	
[20]	“Adeus”	Fontoura Xavier	<i>Opalas</i> . 5ª ed. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1984.	1884 [U]
[21]	“A Eterna Incógnita	Pethion de Villar	Antônio Paulo Góes de Araújo. www.jornaldepoesia.jor.br/pvi.html	1890 a 1895
[22]	“A exemplo do alto”	Hermes-Fontes	<i>Apotheoses</i> . 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1915.	1908 [M]
[23]	“A Filha do Coveiro”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	1887
[24]	“A Filha Morta”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[25]	“Agonia e Festa”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1904-1911
[26]	“A Grande	Fontoura	<i>Opalas</i> . 5ª ed. Porto Alegre: Centro de	1884

	Viagem”	Xavier	Pesquisas Literárias. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1984.	[U]
[27]	“A Humilhação da Vida”	Luiz Delfino	<i>Algas e Musgos</i> . Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., s. d.	1927
[28]	“Ai dos que vivem, se não fora o sono!”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1938 [U]
[29]	“A Ironia dos Vermes”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1900
[30]	“Além”	Dario Vellozo	<i>Cinerário & outros poemas</i> . Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.	1892-1929
[31]	“Além Túmulo”	Magalhães de Azeredo	<i>Horas Sagradas</i> . Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1903.	
[32]	“Allucinação”	Medeiros e Albuquerque	<i>Peccados</i> . Rio de Janeiro: Papelaria Parisiense, 1889.	
[33]	“Alma Fatigada”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1905
[34]	“À Memória de Paulo da Silva	Pereira da Silva	<i>Beatitudes</i> . Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro & Maurillo, 1919.	

	Araújo”			
[35]	“À Mesa”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa.</i> Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[36]	“A mocidade vai-se como as flores”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa.</i> Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1923 [U]
[37]	“À Morte”	Magalhães de Azeredo	<i>Procellarias.</i> Porto: Empreza Litteraria e Typographica, 1898.	
[38]	“À Morte”	Afonso Celso	<i>Rimas de Outr’ora.</i> Rio de Janeiro: Oficinas da Livraria Moderna. Domingos de Magalhães-Editor Livreiro, s.d.	1891 [U]
[39]	“À Morte”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa.</i> Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1905
[40]	“A Morte do Feitor”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira.</i> Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[41]	“A Morte de Gérard de Nerval”	Fontoura Xavier	5ª ed. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1984.	1884 [U]
[42]	“A Morte do Poeta”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas</i> /	1892

			<i>Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.	
[43]	“A Mulher de Job”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	
[44]	“Anjo Enfêrmo”	Afonso Celso	Péricles Eugênio da Silva Ramos. <i>Panorama da Poesia Brasileira: Parnasianismo</i> . Vol. III. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Civilização Brasileira, 1959.	1891 [U]
[45]	“A noite, como a capa de um pedinte”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1938 [U]
[46]	“Ante o Cadáver de Cruz e Sousa”	Carlos Dias Fernandes	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1906 [M]
[47]	“AN’TKH”	Silveira Neto	<i>Luar de Hinverno</i> . Curitiba: Prefeitura Municipal, 1996.	1900
[48]	“Ao enterro de uma criança”	Medeiros e Albuquerque	<i>Peccados</i> . Rio de Janeiro: Papelaria Parisiense, 1889.	
[49]	“Aos Mortos”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1945
[50]	“Ao passar de um ataúde”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis:	1941

			Academia Catarinense de Letras, 2001.	
[51]	“Ao pé de uma cova”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira.</i> Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1904-1911
[52]	“Aparição”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira.</i> Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[53]	“A Primeira Pedra”	Hermes-Fontes	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.</i> Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1913 [M]
[54]	“A que se Foi”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira.</i> Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[55]	“A Rainha Morta”	Magalhães de Azeredo	<i>Horas Sagradas.</i> Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1903.	
[56]	“Aranha”	Deraldo Neville	Aloysio de Carvalho Filho. <i>Coletânea de Poetas Bahianos.</i> Rio de Janeiro: Minerva, 1951.	1913 [U]
[57]	“Ária dos Sapatinhos”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa.</i> Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1899 [U]

[58]	“Ária Fúnebre”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1899 [U]
[59]	“As Cismas do Destino”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[60]	“As Duas Irmãs”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[61]	“As pallidas”	Afonso Schmidt	<i>Mocidade</i> . Typ. Instituto, 1921.	*
[62]	“Aspectos”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.	1909
[63]	“Assistência Póstuma”	Edgard Mata	<i>A Obra Poética de Edgard Mata</i> . Cilene Cunha de Souza. Rio De Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.	
[64]	“Augural”	Cícero França	<i>Necrotério D’Alma</i> . 2ª ed. Curitiba, 1953	1905 [M]
[65]	“A um cadáver”	Honório Armond	<i>Panorama da Poesia Brasileira: O Pré-Modernismo</i> . Fernando Góes, org. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1960.	1921 *
[66]	“A um estóico”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual	

			de Cultura.	
[67]	“A um Gêrmen”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa.</i> Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[68]	“A um morto que passa”	Wenceslau de Queiroz	<i>Rezas do Diabo.</i> São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1939.	
[69]	“A um otimista”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas.</i> Rio de Janeiro: ABL, 2008.	1892
[70]	“A um Rei Morto”	Medeiros e Albuquerque	<i>Canções da Decadência.</i> Pelotas; Porto Alegre; Rio Grande: Carlos Pinto & Comp., Sucos.	1887 [M]
[71]	“A um Suicida”	Medeiros e Albuquerque	<i>Poesias (1885-1901)</i> Edição Definitiva. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1905.	
[72]	“Autopsia”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas.</i> São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	
[73]	“A ventura de amar é passageira”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa.</i> Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1923 [U]
[74]	“Barro Amarelo”	Jonas da Silva	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.</i> Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1923 * [M]

[75]	“Beijo Póstumo”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	1883
[76]	“Cadáver de Ébrio”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias (1877-1895)</i> . Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1912.	
[77]	“Cadáver de Virgem”	Luiz Delfino	<i>Algas e Musgos</i> . Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., s. d.	1927
[78]	“Cães”	Medeiros e Albuquerque	<i>Peccados</i> . Rio de Janeiro: Papelaria Parisiense, 1889.	
[79]	“Caixãozinho Branco”	Ribeiro Couto	<i>Poesias reunidas</i> . Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1960.	1924 *
[80]	“Caminho da Cova”	Edgard Mata	<i>A Obra Poética de Edgard Mata</i> . Cilene Cunha de Souza. Rio De Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.	
[81]	“Campo Santo”	Emílio de Menezes	<i>Obra reunida</i> . Rio de Janeiro: José Olympio Editora S.A.: Curitiba; Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980.	1901 [U]
[82]	“Canção da Morte”	Da Costa e Silva	<i>Poesias Completas</i> . Alberto da Costa e Silva, org. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.	1908
[83]	“Cantem outros a clara cor”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1938 [U]

	virente”			
[84]	“Carvalho Júnior”	Fontoura Xavier	<i>Opalas</i> . 5ª ed. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1984.	1884 [U]
[85]	“Caveira”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1900
[86]	“Cinis”	Honório Armond	<i>Panorama da Poesia Brasileira: O Pré-Modernismo</i> . Fernando Góes, org. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1960.	1921 *
[87]	“Circulo Vicioso”	Machado de Assis	<i>Obra Completa</i> . Vol. III. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02382.html	1901 [U]
[88]	“Cogitação”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1905
[89]	“Conjecturando”	Gilka Machado	<i>Poesias Completas</i> . Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial	1917

			Ltda., 1992.	
[90]	“Conselhos Médicos”	Pereira da Silva	<i>Holocausto</i> . Rio de Janeiro: Grande Livraria Editora de Leite Ribeiro; 1921.	*
[91]	“Contraste”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias</i> (1877-1895). Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1912.	
[92]	“Córinha”	Medeiros e Albuquerque	<i>Poesias</i> (1885-1901) Edição Definitiva. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1905.	
[93]	“Cousas Mortas”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[94]	“Coveiro”	Adolfo Werneck	<i>Bizarrias</i> . Curitiba – Paraná, 1908	
[95]	“Craneo de Heróe”	Medeiros e Albuquerque	<i>Poesias</i> (1885-1901) Edição Definitiva. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1905.	
[96]	“Cruz e Sousa”	Dario Vellozo	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. I. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1900 [M]
[97]	“Cruz e Sousa”	Carlos D. Fernandes	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. II. 3ª ed. São Paulo:	1906 [M]

			Perspectiva, 1987.	
[98]	“Dandão”	Adolpho Werneck	<i>Bizarrias</i> . Curitiba – Paraná, 1908	
[99]	“Da noite na taverna”	Medeiros e Albuquerque	<i>Peccados</i> . Rio de Janeiro: Papeleria Parisiense, 1889.	
[100]	“Da Tijuca ao Cemitério”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo II. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	
[101]	“Depois da Morte”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[102]	“Depois de Morto...”	Wenceslau de Queiroz	<i>Rezas do diabo</i> . São Paulo: Empresa Graphica da Revista dos Tribunaes, 1939.	
[103]	“De Profundis”	Da Costa e Silva	<i>Poesias Completas</i> . Alberto da Costa e Silva, org. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.	1908
[104]	“Desesperança”	Manuel Bandeira	<i>A cinza das horas; Carnaval; Ritmo dissoluto</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.	1917 [M]
[105]	“Desgosto”	Pereira da Silva	<i>Beatitudes</i> . Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro e Maurillo; 1919.	

[106]	“Destino”	Júlio César da Silva	<i>Arte de Amar</i> . Segunda edição ampliada. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia Editores São Paulo, 1924.	1921 [U] *
[107]	“Devaneio do Suicida”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.	1909
[108]	“Deus”	Guimarães Passos	<i>Poesias. Versos de um simples / Horas mortas</i> . Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras, 1997.	1891 [U]
[109]	“Deus”	Hermes-Fontes	<i>Apotheoses</i> . 2ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1915.	1908 [M]
[110]	“Dia dos Finados”	Luiz Guimarães	<i>Sonetos e Rimas</i> . Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C. ^a (FILHOS), 1925.	1880 [C]
[111]	“Diálogo”	Olavo Bilac	<i>Obra Reunida</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996	1919 [C]
[112]	“Diálogo Sinistro”	Belmiro Braga	<i>Panorama da Poesia Brasileira: O Pré-Modernismo</i> . Fernando Góes, org. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1960.	1918
[113]	“Diante de uma	Zeferino	BRASIL, Zeferino. <i>Versos</i> . 3ª Edição. Porto	1903

	Caveira”	Brazil	Alegre; Rio Grande do Sul; Brasil: Divisão Cultural Sport Club Internacional, 1973.	
[114]	“D. João D’ Amor”	Domingos do Nascimento	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. I. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1900 [M]
[115]	“Doente”	Lívio Barreto	<i>Dolentes</i> . 2ª Edição. Fortaleza: Publicação da Secretaria de Cultura do Ceará, 1970.	1897 [U]
[116]	“Doente”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1945
[117]	“Dolências”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[118]	“Dolores”	Auta de Souza	<i>Horto</i> . 5ª ed. Natal (RN): EDUFRN, 2001.	1900 [U]
[119]	“Dolorosa”	Pereira da Silva	<i>Beatitudes</i> . Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro e Maurillo; 1919.	
[120]	“D. Tuberculose”	Adolpho Werneck	<i>Bizarrias</i> . Curitiba – Paraná, 1908.	
[121]	“Duas Mortes”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	1883
[122]	“Elegia”	Murilo	<i>Carrilhões</i> . http://www.literaturabrasil	1917

		Araújo	leira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6204	[U]
[123]	“Enfermo Insomne”	Adolpho Werneck	<i>Bizarrias</i> . Curitiba – Paraná, 1908.	
[124]	“Enfermo”	Magalhães de Azeredo	<i>Procellarias</i> . Porto: Empreza Litteraria e Typographica, 1898.	
[125]	“Enterrado Vivo”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.	1909
[126]	“Epicédio”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[127]	“Epílogo”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1899
[128]	“Epitalâmio Fúnebre”	Alberto Ramos	Péricles Eugênio da Silva Ramos. <i>Poesia Parnasiana Antologia</i> . São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.	1909
[129]	“Era uma vez”	Mário Pederneiras	<i>Poesia Reunida</i> . Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.	1906 [U]

[130]	“Ernesto”	Luiz Guimarães	<i>Sonetos e Rimas</i> . Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C. ^a (FILHOS), 1925.	1880 [C]
[131]	“Esta árvore que vês toda despida”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1923 [U]
[132]	“Esta mortalha em que me envolvo, fez-ma”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1938 [U]
[133]	“Estão mortas as mãos daquela Dona”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1923 [U]
[134]	“Estema de Lírios”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[135]	“Estrada Deserta”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[136]	“Estranha Apoteose”	Cícero França	<i>Necrotério D’Alma</i> . 2 ^a Edição. Curitiba, 1953.	1905 [M]
[137]	“Eterna Dor”	Arthur Azevedo	http://www.jornaldepoesia.jor.br/aa01.html	
[138]	“Eutanásia”	Olavo Bilac	<i>Obra Reunida</i> . Rio de	1919

			Janeiro: Nova Aguilar, 1996.	[C]
[139]	“Evocação”	Filinto de Almeida	<i>Cantos e cantigas</i> . Porto: Livraria Chardron, de Léo & Irmão, Editores, 1915.	1915
[140]	“Evolucionismo”	Hermes-Fontes	<i>Apotheoses</i> . 2ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1915.	1908 [M]
[141]	“Exílio”	Murilo Araújo	<i>Carrilhões</i> . http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6204	1917 [U]
[142]	“Falsos Receios”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[143]	“Febre Espiritual”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.	1887
[144]	“Feliz a Criança Morta”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	
[145]	“Fé ou Treva”	Luiz Murat	<i>Poesias escolhidas</i> . Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1917.	
[146]	“Filhos”	Alphonsus de	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.	1938

		Guimaraens	A., 2001.	[U]
[147]	“Floresce!”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1905
[148]	“Folha Rubra”	Hermes-Fontes	<i>Genese</i> . 1913	
[149]	“Fonte da Vida”	Hermes-Fontes	<i>Genese</i> . 1913	
[150]	“Fora do Túmulo”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1935
[151]	“Fragilidade”	Alceu Wamosy	<i>Poesias</i> . 2ª Edição. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo – Barcellos, Bertaso & C., 1925.	1914
[152]	“Fragmento”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.	1892
[153]	“Frutidoro”	Olavo Bilac	<i>Obra Reunida</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.	1919 [C]
[154]	“Funeral de um Lyrio”	Emílio de Menezes	<i>Obra reunida</i> . Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A.: Curitiba; Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980.	1901 [U]

[155]	“Germinal”	Emílio de Menezes	<i>Obra reunida.</i> Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A.: Curitiba; Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980.	1901 [U]
[156]	“Gusla da Saudade”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa.</i> Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1945
[157]	“Himno do Riso”	Medeiros e Albuquerque	<i>Peccados.</i> Rio de Janeiro: Papelaria Parisiense, 1889	
[158]	“Hino de Morte”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa.</i> Tomo II. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	
[159]	“Hora da Morte”	Emílio Kemp	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.</i> Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1900 [M]
[160]	“Hora Extrema”	Alcêu Wamosy	<i>Poesia e Prosa.</i> Rodrigues Till, org. Porto Alegre: Edições Flama, 1993.	1913
[161]	“Hora Final”	Domingues de Almeida	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.</i> Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1916 [M]

[162]	“Hospital”	Murilo Araújo	<i>Carrilhões.</i> http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6204	1917 [U]
[163]	“Ideal”	Cícero França	<i>Necrotério D’Alma.</i> 2ª Edição. Curitiba, 1953.	1905 [M]
[164]	“Ilusão da Carne”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas.</i> São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	
[165]	“Immaculata”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa.</i> Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1923 [U]
[166]	“Imortal”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira.</i> Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[167]	“Impéria”	Figueiredo Pimentel	Fernando, Góes. <i>Panorama da Poesia Brasileira: Simbolismo.</i> Volume IV. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Civilização Brasileira, 1959.	1895
[168]	“Impossíveis”	Murilo Araújo	<i>Carrilhões.</i> http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6204	1917 [U]
[169]	“Imutável”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa.</i> Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,	1945

			1995.	
[170]	“Inexorável”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1900
[171]	“In Extremis”	Olavo Bilac	<i>Obra Reunida</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.	1902 [C]
[172]	“Introibo!”	Olavo Bilac	<i>Obra Reunida</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.	1919 [C]
[173]	“Ironia de Lágrimas”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1905
[174]	“Ironia eterna”	Da Costa e Silva	<i>Poesias Completas</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.	1908
[175]	“Jó”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	1887
[176]	“Jó”	Guimarães Passos	<i>Poesias. Versos de um simples / Horas mortas</i> . Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras, 1997.	1891 [U]
[177]	“Job”	Hermes-Fontes	<i>Apotheoses</i> . 2ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1915.	1908 [M]
[178]	“Josafá”	Da Costa e Silva	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento</i>	1908

			<i>Simbolista Brasileiro</i> . Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	[M]
[179]	“Junto a esta cruz os ossos dum asceta”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	1891
[180]	“Junto de um morto”	Fontoura Xavier	<i>Opalas</i> . 5ª ed. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1984.	1884 [U]
[181]	“Lacrimae Semper”	Da Costa e Silva	<i>Poesias Completas</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.	1908
[182]	“Lembranças de um dia de Sangue”	Medeiros e Albuquerque	<i>Poesias (1885-1901)</i> Edição Definitiva. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1905.	
[183]	“Luva à morte”	Alceu Wamosy	<i>Poesias</i> . 2ª Edição. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo – Barcellos, Bertaso & C., 1925.	1913
[184]	“Mãos”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1900
[185]	“Magra”	Zeferino Brazil	<i>Versos</i> . 3ª Edição. Porto Alegre; Rio Grande do Sul; Brasil: Divisão	1903

			Cultural Sport Club Internacional, 1973.	
[186]	“Marcha funebre”	Emílio de Menezes	<i>Obra reunida</i> . Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A.: Curitiba; Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980.	1901 [U]
[187]	“Marechal Floriano”	Azevedo Cruz	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. I. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1901 [M]
[188]	“Marmorea”	Lúcio de Mendonça	<i>Canções de Outono</i> . Coimbra: Typographia França Amado, 1896.	
[189]	“Mater Originalis”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[190]	“Metempsicose”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1900
[191]	“Metempsychose”	Guilherme de Almeida	<i>Simplicidade</i> (Versos escriptos entre 1910 e 1916). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.	
[192]	“Meu Ocaso”	Clemente Ritz	<i>Sonhos de Moço</i> . Curitiba: Typ. e Lyth. a vapor Imp. Paranaense., 1907.	
[193]	“Minha Ossada”	Clemente Ritz	<i>Poesias completas</i> . Edição do Centro de	1914 [M]

			Letras do Paraná, 1956.	
[194]	“Miragens”	Luiz Delfino	<i>Algas e Musgos</i> . Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., s. d.	1927
[195]	“Mistério”	Clemente Ritz	<i>Sonhos de Moço</i> . Curitiba: Typ. e Lyth. a vapor Imp. Paranaense., 1907.	
[196]	“Monólogo de um bisturi”	Henrique Castriciano	Fernando Góes. <i>Panorama da Poesia Brasileira: Simbolismo</i> . Volume IV. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Editora Civilização Brasileira, 1959.	1902
[197]	“Moritura”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[198]	“Mors”	Emiliano Pernetá	<i>Poesia</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra, 1960.	
[199]	“Mors”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1902 [U]
[200]	“Mors-Amor”	Mansueto Bernardi	<i>Panorama da Poesia Brasileira: O Pré-Modernismo</i> . Fernando Góes, org. Rio de Janeiro: Civilização	1918

			brasileira, 1960.	
[201]	“Mors Sancta”	Azevedo Cruz	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. I. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1895 [M]
[202]	“Morta”	Astério de Campos	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1913 [M]
[203]	“Morta”	Silveira Neto	<i>Luar de Hivero</i> . Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.	1900
[204]	“Morta!”	Zeferino Brazil	<i>Versos</i> . 3ª Edição. Porto Alegre; Rio Grande do Sul; Brasil: Divisão Cultural Sport Club Internacional, 1973.	1903
[205]	“Morta”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[206]	“Morta”	Clemente Ritz	<i>Sonhos de Moço</i> . Curitiba: Typ. e Lyth. a vapor Imp. Paranaense., 1907.	
[207]	“Morte”	Guilherme de Almeida	<i>Simplicidade</i> (Versos escriptos entre 1910 e 1916). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.	

[208]	“Morto”	Júlio César da Silva	<i>Arte de Amar</i> . Segunda edição ampliada. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia Editores São Paulo, 1924.	1921 [U]
[209]	“Mundo Loiro”	Clemente Ritz	<i>Sonhos de Moço</i> . Curitiba: Typ. e Lyth. a vapor Imp. Paranaense., 1907.	
[210]	“Música da Morte”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1900
[211]	“Nada somos, sabeis e que seremos”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1923 [U]
[212]	“Na Hora Suprema”	Cunha Mendes	Fernando Góes. <i>Panorama da Poesia Brasileira: Simbolismo</i> . Volume IV. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Editora Civilização Brasileira, 1959.	1908
[213]	“Natureza”	Francisca Julia	<i>Esphinges</i> . São Paulo: Bentley Junior & Comp, 1903.	
[214]	“Natureza Íntima”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	

[215]	“I-Náufrago”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1902
[216]	“Nessun Magior Dolore”	Filinto de Almeida	<i>Cantos e cantigas</i> . Porto: Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, Editores, 1915.	1915
[217]	“Nihil”	Medeiros e Albuquerque	<i>Poesias</i> (1885-1901) Edição Definitiva. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1905.	
[218]	“No Cimo da Serra”	Vítor Silva	Péricles Eugênio da Silva Ramos. <i>Poesia Parnasiana Antologia</i> . São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.	1924 *
[219]	“No Circo”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	1883
[220]	“No Dia de Finados”	Marcelo Gama	<i>Via sacra e outros poemas</i> . Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Felipe D’Oliveira, 1944.	
[221]	“No Dia dos Mortos”	Guimarães Passos	<i>Poesias. Versos de um simples / Horas mortas</i> . Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras, 1997.	1901 [U]
[222]	“No entêro de Coraly”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	

[223]	“No Enterro de uma Creança”	Wenceslau de Queiroz	<i>Rezas do diabo.</i> São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1939.	
[224]	“No enterro de uma creança”	Medeiros e Albuquerque	<i>Poesias (1885-1901)</i> Edição Definitiva. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1905.	
[225]	“Noite de um Visionário”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa.</i> Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[226]	“Noiva da Agonia”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa.</i> Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1893
[227]	“Noivas Mortas”	Xavier de Carvalho	<i>Assis Brasil, org. A Poesia Maranhense no Século XX.</i> Rio de Janeiro: Imago, 1994.	1902
[228]	“No Paraíba”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira.</i> Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[229]	“Nos astros ou no pó”	Araújo Figueiredo	Fernando Góes. <i>Panorama da Poesia Brasileira: Simbolismo.</i> Volume IV. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Editora Civilização Brasileira, 1959.	1905
[230]	“Noturno”	Francisca	Péricles Eugênio da Silva	1895

		Júlia	Ramos. <i>Poesia Simbolista: Antologia</i> . São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.	
[231]	“Noturno”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[232]	“O Beijo da Morta”	Luiz Guimarães	<i>Sonetos e Rimas</i> . Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C. ^a (FILHOS), 1925.	1880 [C]
[233]	“O Berço e o Túmulo”	Luiz Guimarães	<i>Sonetos e Rimas</i> . Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C. ^a (FILHOS), 1925.	1880 [C]
[234]	“O Bom Doutor”	Luiz Guimarães	<i>Sonetos e Rimas</i> . Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C. ^a (FILHOS), 1925.	1880 [C]
[235]	“O Campanário”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1902 [U]
[236]	“Ocaso”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1902 [U]
[237]	“O céu é sempre o mesmo: as nossas almas”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1938 [U]
[238]	“Ode ao	Alberto de	<i>Poesias Completas de</i>	1904-

	ultimo sono”	Oliveira	<i>Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1911
[239]	“O Deus-Verme”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[240]	“O Enterrado Vivo”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	1887
[241]	“O Enterro”	Wenceslau de Queiroz	<i>Rezas do diabo</i> . São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1939.	
[242]	“O Enterro”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[243]	“O Enterro Civil”	Luiz Guimarães	<i>Sonetos e Rimas</i> . Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C. ^a (FILHOS), 1925.	1880 [C]
[244]	“O Espaço Limitado”	Luiz Delfino	<i>Algas e Musgos</i> . Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., s. d.	1927
[245]	“O Espectro”	Teófilo Dias	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	1882 [U]
[246]	“O Grande Momento”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,	1905

			1995.	
[247]	“O Horror da Vida”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1935
[248]	“O Leito”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1902 [U]
[249]	“O Leito”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1938 [U]
[250]	“Olhando a Morte”	Araújo Figueiredo	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. I. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1904 [M]
[251]	“Olhar Aziago”	Cícero França	<i>Necrotério D’Alma</i> . 2ª Edição. Curitiba, 1953.	1905 [M]
[252]	“Olhos funereos”	Emílio de Menezes	<i>Obra reunida</i> . Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A.: Curitiba; Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980.	1901 [U]
[253]	“Olhos Misteriosos”	Figueiredo Pimentel	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. I. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	
[254]	“O Pântano”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar	

			S.A., 1995.	
[255]	“O Piano”	Luiz Guimarães	<i>Sonetos e Rimas</i> . Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C. ^a (FILHOS), 1925.	1880 [C]
[256]	“O Poeta e a Larva”	Luiz Murat	<i>Poesias escolhidas</i> . Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1917.	
[257]	“O Sarcófago”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[258]	“Os Doentes”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[259]	“Ossa Mea: I-VII”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1902 [U]
[260]	“O Tédio”	Raimundo de Souza Brito	Aloysio de Carvalho Filho. <i>Coletânea de poetas bahianos</i> . Rio de Janeiro: Editora Minerva, 1951.	1946 *
[261]	“O Ultimo Dia”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.	1887
[262]	“Outra Vida”	Hermes-Fontes	<i>Apotheoses</i> . 2 ^a Edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1915.	1908 [M]

[263]	“Outra Vida”	Francisca Júlia	Péricles Eugênio da Silva Ramos. <i>Poesia Parnasiana Antologia</i> . São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.	1919
[264]	“Outr’ora”	Thiago Peixoto	<i>O Livro de Thiago Peixoto</i> . Curitiba, 1922.	
[265]	“Ouvi-me, irmãos”	Edgard Mata	<i>A Obra Poética de Edgard Mata</i> . Cilene Cunha de Souza. Rio De Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.	
[266]	“Paquita”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[267]	“Passam cantando rouxinóis nos prados”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1899
[268]	“Pavor das Cousas”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[269]	“Peior, pior ainda”	Medeiros e Albuquerque	<i>Poesias (1885-1901) Edição Definitiva</i> . Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1905.	

[270]	“Penso nos Mortos”	Pereira da Silva	<i>Beatitudes</i> . Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro e Maurillo; 1919.	
[271]	“Pequenino Morto”	Vicente de Carvalho	<i>Poemas e Canções</i> . São Paulo: Edição Saraiva, 1965.	1908 [U]
[272]	“Perante a Morte”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1905
[273]	“Peristylum”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1899 [U]
[274]	“Pés”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1900
[275]	“Pesadelo”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.	1891
[276]	“Fantasma Ironico”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1904- 1911
[277]	“Phthisica”	Adolpho Werneck	<i>Bizarrias</i> . Curitiba – Paraná, 1908.	

[278]	“Pobre Mãe”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias (1877-1895)</i> . Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1912.	
[279]	“Poeira e Lama”	Teófilo Dias	<i>Cantos Tropicaes</i> . Rio de Janeiro: Livraria de Agostinho Gonçalves Guimarães & C. ^a , 1878.	
[280]	“Porque? Para que?”	Filinto de Almeida	<i>Cantos e cantigas</i> . Porto: Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, Editores, 1915.	
[281]	“Portico”	Emílio de Menezes	<i>Obra reunida</i> . Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A.: Curitiba; Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980.	1901 [U]
[282]	“Por uma estrada de astros vou subindo”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1938 [U]
[283]	“Post Mortem”	Da Costa e Silva	<i>Poesias Completas</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.	1908
[284]	“Povera Madre!”	Wenceslau de Queiroz	<i>Rezas do diabo</i> . São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1939.	
[285]	“Praia Longinqua”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903

[286]	“Prenúnciação”	Flexa Ribeiro	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1907 [M]
[287]	“Presagio mao”	Alceu Wamosy	<i>Poesias</i> . 2ª Edição. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo – Barcellos, Bertaso & C., 1925.	1913
[288]	“Presságios”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1923 [U]
[289]	“Prestito Branco”	Filinto de Almeida	<i>Cantos e cantigas</i> . Porto: Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, Editores, 1915.	
[290]	“Prognóstico”	Clemente Ritz	<i>Sonhos de Moço</i> . Curitiba: Typ. e Lyth. a vapor Imp. Paranaense., 1907.	
[291]	“Psicologia de um Vencido”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[292]	“Pulvis”	Durval de Moraes	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1913 [M]
[293]	“Quando eu morrer”	Auta de Souza	<i>Horto</i> . 5ª ed. Natal (RN): EDUFRN, 2001.	1900 [U]

[294]	“Quando eu morrer”	Bernardino Lopes	Péricles Eugênio da Silva Ramos. <i>Panorama da Poesia Brasileira: Parnasianismo</i> . Volume III. Rio de Janeiro- São Paulo-Bahia: Editora Civilização Brasileira, 1959.	1901
[295]	“Quando eu morrer”	Magalhães de Azeredo	<i>Horas sagradas</i> . Rio de Janeiro - Paris. H. Garnier Livreiro-Edito, 1903.	
[296]	“Requiem”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1900
[297]	“Resposta a uma Propaganda”	Medeiros e Albuquerque	<i>Poesias (1885-1901)</i> Edição Definitiva. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1905.	
[298]	“Resignado”	Clemente Ritz	<i>Sonhos de Moço</i> . Curitiba: Typ. e Lyth. a vapor Imp. Paranaense., 1907.	
[299]	“Restos”	Hermes-Fontes	<i>Apotheoses</i> . 2ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1915.	1908 [M]
[300]	“Riso de Caveira”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.	1892
[301]	“Rua da Azenha”	Marcelo Gama	<i>Via sacra e outros poemas</i> . Rio de Janeiro:	

			Edição da Sociedade Felipe D'Oliveira, 1944.	
[302]	“Sanie”	Leite Junior	<i>Ritual</i> . Curitiba. Typ. e Lyth. a vapor Imprensa Paranaense., 1901.	1900 [U]
[303]	“S. Bom Jesus de Matozinhos”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1902
[304]	“Saímento”	Filinto de Almeida	<i>Cantos e cantigas</i> . Porto: Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, Editores, 1915.	
[305]	“Salmo da Morte: Tísica; Afinal”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	
[306]	“Salmos”	Azevedo Cruz	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. I. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1896 [M]
[307]	“Senectus est Morbus”	Goulart de Andrade	<i>Poesias (1900-1905)</i> . Rio de Janeiro: H. Garnier, 1907.	
[308]	“Sepulchro em Flor”	Francisco Mangabeira	<i>Poesias (Nova Edição)</i> . Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, s. d.	1906
[309]	“Ser...”	Hermes - Fontes	<i>Genese</i> . 1913.	
[310]	“Serenata no Rio”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903

[311]	“Simples Desejo”	Lívio Barreto	<i>Dolentes.</i> 2ª Edição. Fortaleza: Publicação da Secretaria de Cultura do Ceará, 1970.	1897 [U]
[312]	“Sob a estola da morte”	Dario Vellozo	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.</i> Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1905 [M]
[313]	“Sob um Salgueiro”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira.</i> Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[314]	“Sobre um Túmulo”	Pereira da Silva	<i>Holocausto.</i> Rio de Janeiro: Grande Livraria Editora de Leite Ribeiro; 1921.	*
[315]	“Soidão, saudade, quietude do ermo”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa.</i> Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1923 [U]
[316]	“Solau”	Dario Vellozo	<i>Cinerário & outros poemas.</i> Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.	1892-1929
[317]	“Soliloquio do Tédio”	Wenceslau de Queiroz	<i>Rezas do diabo.</i> São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1939.	
[318]	“Solitário”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa.</i> Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	

[319]	“Sombra”	Mário Pederneiras	<i>Poesia Reunida</i> . Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.	1901 [U]
[320]	“Soneto”	Edgard Mata	<i>A Obra Poética de Edgard Mata</i> . Cilene Cunha de Souza. Rio De Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.	
[321]	“Soneto”	Mamede de Oliveira	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1908 [M]
[322]	“Sôneto”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	
[323]	“Soneto”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[324]	“Soneto de um tysico”	Adolpho Werneck	<i>Bizarrias</i> . Coritiba – Paraná, 1908.	
[325]	“Soneto Posthumo”	Wenceslau de Queiroz	<i>Rezas do diabo</i> . São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1939.	
[326]	“Sonho Póstumo”	Vicente de Carvalho	<i>Poemas e Canções</i> . São Paulo: Edição Saraiva, 1965.	1908 [U]
[327]	“Sonho Transformista”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro:	1887

			ABL, 2008.	
[328]	“Sonetos”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[329]	“Struggle for Life”	Luiz Delfino	<i>Algas e Musgos</i> . Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., s. d.	1927
[330]	“Sugestões do Ocaso”	Marcelo Gama	<i>Via sacra e outros poemas</i> . Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Felipe D’Oliveira, 1944.	
[331]	“Supremo Resgate”	Wenceslau de Queiroz	<i>Rezas do diabo</i> . São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1939.	
[332]	“Síntese”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.	1887
[333]	“Tal está morta”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[334]	“Tédio”	Cícero França	<i>Necrotério D’Alma</i> . 2ª Edição. Curitiba, 1953.	1905 [M]
[335]	“Tedium Vitae”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	

[336]	“Terra Perdida”	Felippe D’Oliveira	<i>Vida Extincta</i> . Rio de Janeiro: Edicção das oficinas graphicas – da Liga Marittima Brasileira, 1911.	
[337]	“Terror da Perda”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1941
[338]	“...That is the Question”	Adolpho Werneck	<i>Bizarrias</i> . Curitiba – Paraná, 1908.	
[339]	“Tísica”	Prado Sampaio	Sílvio Romero. <i>Parnaso Sergipano</i> . Rio de Janeiro: Imago, 2001.	
[340]	“Tísica”	Cícero França	<i>Necrotério D’Alma</i> . 2ª Edição. Curitiba, 1953.	1905 [M]
[341]	“Tísica”	Dario Vellozo	<i>Cinerário & outros poemas</i> . Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.	1892-1929
[342]	“Torturas do Ideal”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias (1877-1895)</i> . Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1912.	
[343]	“Transformações”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	
[344]	“Transformismo”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro:	

			José Aguilar Ltda., 1961.	
[345]	“Transição”	Cícero França	<i>Necrotério D’Alma.</i> 2ª Edição. Curitiba, 1953.	1905 [M]
[346]	“Triste”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa.</i> Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1945
[347]	“Tuberculosa”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa.</i> Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1893
[348]	“Tuberculosa”	Júlio César da Silva	<i>Arte de Amar.</i> Segunda edição ampliada. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia Editores São Paulo, 1924.	1921 [U]
[349]	“Túmulo Abandonado”	Júlio César da Silva	<i>Arte de Amar.</i> Segunda edição ampliada. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia Editores São Paulo, 1924.	1921 [U]
[350]	“Túmulos”	Hermes-Fontes	<i>Apotheoses.</i> 2ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1915.	1908 [M]
[351]	“Última Frase”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira.</i> Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[352]	“Última	Júlia	Péricles Eugênio da Silva	1905

	Página”	Cortines	Ramos. <i>Poesia Parnasiana Antologia</i> . São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.	
[353]	“Último”	Corrêa de Araujo	Andrade Muricy. <i>Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro</i> . Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.	1903 [M]
[354]	“Último Credo”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[355]	“Último Desejo”	Lívio Barreto	<i>Dolentes</i> . 2ª Edição. Fortaleza: Publicação da Secretaria de Cultura do Ceará, 1970.	1897 [U]
[356]	“Uma criatura”	Machado de Assis	<i>Obra Completa</i> . Vol. III. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02382.html	1901
[357]	“Uma Voz”	Magalhães de Azeredo	<i>Vida e sonho</i> . Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1919.	1914 [U]
[358]	“Único Remédio”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	1905
[359]	“Velho”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de	1905

			Janeiro: Nova Aguilar, 1995.	
[360]	“Venha amparar-te a mão potente e ungida”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.	1938 [U]
[361]	“Vênus Morta”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1936
[362]	“Vermes”	Clemente Ritz	<i>Sonhos de Moço</i> . Curitiba: Typ. e Lyth. a vapor Imp. Paranaense., 1907.	
[363]	“Versos a um Coveiro”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[364]	“Versos de Sílio”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1904-1911
[365]	“Vida”	Afonso Lopes de Almeida	<i>Panorama da Poesia Brasileira: O Pré-Modernismo</i> . Fernando Góes, org. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1960.	1914

[366]	“Vida”	Artur de Sales	Aloysio de Carvalho Filho. <i>Coletânea de poetas bahianos</i> . Rio de Janeiro: Editora Minerva, 1951.	
[367]	“Virgens Mortas”	Medeiros e Albuquerque	<i>Canções da Decadência</i> . Pelotas, Porto Alegre, Rio Grande: Carlos Pinto & Comp., Sucos.	
[368]	“Visão Branca”	Alceu Wamosy	<i>Poesias</i> . 2ª Edição. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo – Barcellos, Bertaso & C., 1925.	1914
[369]	“Visão da Morte”	Hermes-Fontes	<i>Apotheoses</i> . 2ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1915.	1908 [M]
[370]	“Viva e Morta”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.	
[371]	“Viva-Morta”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.	1935
[372]	“Vive-se”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.	1892-1903
[373]	“Vôo captivo”	Hermes-Fontes	<i>Genese</i> , 1913.	

[374]	“ <i>Vulnerant Omnes, Ultima Necat</i> ”	Olavo Bilac	<i>Obra Reunida</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.	1919 [C]
[375]	“Vozes d’Alma”	Clemente Ritz	<i>Sonhos de Moço</i> . Curitiba: Typ. e Lyth. a vapor Imp. Paranaense., 1907.	
[376]	“Vozes da Morte”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	
[377]	“Vozes de um Túmulo”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.	

ÍNDICE DE POEMAS DO CAPÍTULO III:

[1]	“?”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.
[2]	“A mosca azul”	Machado de Assis	<i>Obra Completa</i> . Vol. III. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02382.html
[3]	“A Filha do Coveiro”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
[4]	“A eterna ignorância”	Luiz Delfino	Lauro Junkes, org. <i>Poesia Completa</i> . Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2001.

[5]	“Ah! Não irei jamais ao negro volutabro”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.
[6]	“A Ideia”	Augusto dos Anjos	<i>Eu e Outras Poesias</i> . 39ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
[7]	“Amor Criador”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[8]	“Anoitecer”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
[9]	“Aranha”	Deraldo dos Passos Nevile	Aloysio de Carvalho Filho. <i>Coletânea de Poetas Bahianos</i> . Rio de Janeiro: Minerva, 1951.
[10]	“Arco do Triumpho”	Luís Murat	<i>Poesias escolhidas</i> . Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1917.
[11]	“À Sombra da Morte”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
[12]	“As Pombas”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
[13]	“A um gérmen”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.
[14]	“Beijo Eterno”	Olavo Bilac	<i>Poesias</i> . Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
[15]	“Budismo Moderno”	Augusto dos Anjos	<i>Eu e Outras Poesias</i> . 39ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
[16]	“Cadáver de Ébrio”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias</i> (1877-1895). Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1912.
[17]	“Caiu sobre o teu corpo a	Alphonsus	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova

	última pá de terra”	de Guimaraens	Aguilar S. A., 2001.
[18]	“Círculo Vicioso”	Machado de Assis	<i>Obra Completa</i> . Vol. III. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02382.html
[19]	“Coro das Esferas”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.
[20]	“Deus Impassível”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[21]	“Desiludido”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[22]	“Devaneio do Suicida”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.
[23]	“Divagando”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
[24]	“Doente”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
[25]	“Epicédio”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
[26]	“Era uma vez – V”	Mário Pederneiras	<i>Poesia Reunida</i> . Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
[27]	“Evolucionismo”	Hermes-Fontes	<i>Apotheoses</i> . 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1915.
[28]	“Êxtase Búdico”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
[29]	“Fetichismo”	Raimundo	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL,

		Correia	1976.
[30]	“Frutidoro”	Olavo Bilac	<i>Obra Reunida</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
[31]	“Harmonias de uma noite de verão”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[32]	“Homem embora exasperado brades”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[33]	“Imagem da dor”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[34]	“In Extremis”	Olavo Bilac	<i>Obra Reunida</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
[35]	“Introíbo”	Olavo Bilac	<i>Obra Reunida</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
[36]	“Ironia Eterna”	Da Costa e Silva	<i>Poesias Completas</i> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
[37]	“Jó”	Raimundo Correia	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
[38]	“Lírio Astral”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
[39]	“Lírios”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.
[40]	“Luar sobre a luz da tua cova”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.
[41]	“Mal Secreto”	Raimundo	<i>Poesia Completa e Prosa</i> . Rio de

		Correia	Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
[42]	“Meditações”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[43]	“Metamorfose”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.
[44]	“Metempsicose”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
[45]	“Morte de Ester”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.
[46]	“Mundo Interior”	Machado de Assis	<i>Obra Completa</i> . Vol. III. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02382.html
[47]	“Nirvana”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[48]	“Nirvana”	Augusto dos Anjos	<i>Eu e Outras Poesias</i> . 39ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
[49]	“No alto”	Machado de Assis	<i>Obra Completa</i> . Vol. III. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02382.html
[50]	“No enterro de Coraly”	Wenceslau de Queiroz	<i>Poesias Escolhidas</i> . São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.
[51]	“No seio do Cosmos”	Alberto de Oliveira	<i>Poesias Completas de Alberto de Oliveira</i> . Marco Aurélio Mello Reis, org. Vol. II. Rio de Janeiro: UERJ, Núcleo Editorial, 1978.

[52]	“O desfecho”	Machado de Assis	<i>Obra Completa</i> . Vol. III. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02382.html
[53]	“O Deus-Verme”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.
[54]	“O Grande Momento”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
[55]	“O lamento das coisas”	Augusto dos Anjos	<i>Eu e Outras Poesias</i> . 39ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
[56]	“O Poeta e a Larva”	Luís Murat	<i>Poesias escolhidas</i> . Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1917.
[57]	“Ossa Mea”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.
[58]	“Os sinos”	Olavo Bilac	<i>Poesias</i> . Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
[59]	“Outra Vida”	Francisca Júlia	Péricles Eugênio da Silva Ramos. <i>Poesia Parnasiana Antologia</i> . São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.
[60]	“O vinho de Hebe”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[61]	“Pequenino Morto”	Vicente de Carvalho	<i>Poemas e Canções</i> . São Paulo: Edição Saraiva, 1965.
[62]	“Peregrinas”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[63]	“Psicologia de um vencido”	Augusto dos Anjos	<i>Obra Completa</i> . Alexei Bueno, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.

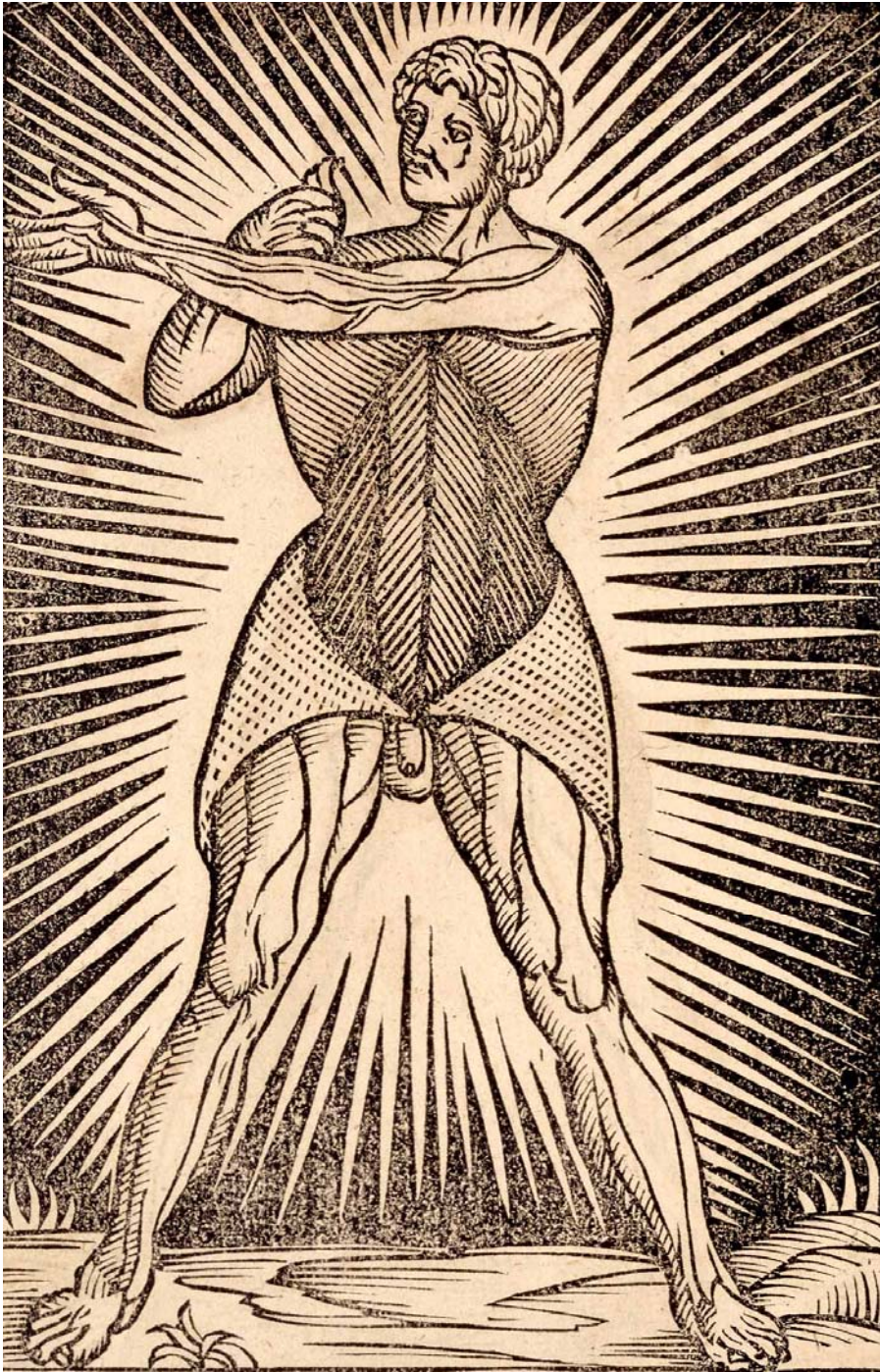
[64]	“Pomba e Chacal”	Olavo Bilac	<i>Poesias</i> . Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
[65]	“Pulcra et una”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.
[66]	“Rezando os celestiais Salmos da Penitência”	Alphonsus de Guimaraens	<i>Poesia Completa</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 2001.
[67]	“Saudade”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[68]	“Sinfonia”	Olavo Bilac	<i>Poesias</i> . Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
[69]	“Sonho Póstumo”	Vicente de Carvalho	<i>Poemas e Canções</i> . São Paulo: Edição Saraiva, 1965.
[70]	“Sonho Transformista”	Augusto de Lima	<i>Poesias: Contemporâneas / Símbolos / Laudas Inéditas</i> . Rio de Janeiro: ABL, 2008.
[71]	“Sperate, Creperi”	Olavo Bilac	<i>Poesias</i> . Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
[72]	“Suavi Mari Magno”	Machado de Assis	<i>Obra Completa</i> . Vol. III. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02382.html
[73]	“Tristeza”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
[74]	“Tristeza do Caos”	Luís Murat	<i>Poesias escolhidas</i> . Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1917.
[75]	“Tuberculosa”	Cruz e Sousa	<i>Obra Completa</i> . Andrade Muricy, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

[76]	“Uma criatura”	Machado de Assis	<i>Obra Completa</i> . Vol. III. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/0006-02382.html
[77]	“Vana”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[78]	“Vae Victis”	Raimundo Correia	<i>Poesias</i> (seleção do autor). Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
[79]	“Versos Íntimos”	Augusto dos Anjos	<i>Eu e Outras Poesias</i> . 39ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

ANEXO A

Figuras referentes aos ilustradores de Anatomia citados no texto:

Jacopo Berengario da Carpi
(ca.1460-ca.1530)



Fonte: <http://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da_g_I-A-1-02.html>

Gamelin, Jacques. *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné après nature ... pour l'utilité des sciences et des arts ...*



Gamelin fec.

Surgite mortui venite ad Judicium

ANDREAS INC.

Fonte: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/gamelin_home.html>

Vesalius, Andreas. *De corporis humani fabrica libri septem*



Fonte: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/vesalius_home.html>

Gaetano Zumbo



Fonte:<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gateano_zumbo,_testa_01.JPG>