



Luís Gama e a “pretidão de amor”: erotismo e “pervivência”¹ camoniana

Luís Gama and the “Pretitude of Love”: Eroticism and Camonian Survival

Vagner Camilo

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

vcamilo@usp.br

<http://orcid.org/0000-0003-2528-5850>

Resumo: O ensaio examina um poema erótico-amoroso de Luís Gama não incluído no único livro que ele chegou a publicar em vida. A análise se ocupa do intertexto camoniano, buscando demonstrar como Gama subverte de forma ainda mais radical a convenção petrarquista em comparação com as “Endechas a Bárbara escrava”, do renomado poeta português, com as quais dialoga de perto.

Palavras-chave: Luís Gama; Luís de Camões; endechas; Pretidão de amor; antipetrarquismo; *effictio*.

Abstract: This essay examines an erotic love poem by Luís Gama, not included in the only book published in his lifetime. The analysis focuses on the Camonian intertext to show how Luís Gama subverts even more radically the Petrarchist convention in comparison with the “Endechas the captive Bárbara,” of the renowned Portuguese poet, with which he dialogues closely.

Keywords: Luís Gama; Luís de Camões; endechas; Pretitude of love; Antipetrarchism; *effictio*

A presente abordagem detém-se em um momento excepcional da recepção poética do legado camoniano no Brasil. Trata-se, talvez, de caso único de “desleitura” (BLOOM, 2003, p.23) das “Endechas a Bárbara escrava” por Luís Gama (1830-1862).

¹ O conceito benjaminiano de “pervivência” (*Fortleben*), como transformação e renovação do legado, é tomado à tradução proposta por Haroldo de Campos (1989. p. 59).

A reabilitação, em décadas mais recentes, da obra deste que foi elevado à posição de “primeiro poeta afro-brasileiro” (FERREIRA, 2011, p. 37), tem dado destaque a seus discursos abolicionistas, ao lado da poesia empenhada na denúncia do horror da condição escrava e da sátira mordente dos vícios ou corrupção dos costumes, das agruras sociais e dos preconceitos raciais que marcavam o país. Permaneceu um pouco à sombra o poema mais abertamente erótico-amoroso aqui considerado: “Meus amores”, que traz por epígrafe uma conhecida estrofe do referido poema camoniano.

Antes de examinar o diálogo intertextual promovido por Gama, é preciso contextualizar o poema, publicado em 1865, no jornal paulistano *Diabo Coxo*. Os versos vêm assinados por Getulino, dado fundamental na caracterização da voz poética. Como não integrou o único volume de poesias de Gama, as *Primeiras trovas burlescas de Getulino* ([GAMA], 1861), importa constar esse registro “autoral”, para conferir identidade étnica à voz enunciativa. O leitor mais inteirado da produção literária da época podia até conhecer o nome que assinava os versos, pelo livro publicado anos antes ou por outros pronunciamentos de seu autor, e reconhecer, assim, tratar-se de um negro celebrando a beleza sem par de sua “formosa crioula”, diferença fundamental em relação ao eu lírico das “Endechas” camonianas. Portanto, não seria preciso depender só da biografia para a caracterização da voz enunciativa: pela *persona* poética de Getulino (derivado de Getúlia, antiga região da África do Norte, a noroeste da Líbia), a identidade étnica ganha estatuto literário, valendo por si e articulando-se com demais elementos recorrentes na obra. Não há dúvida de que essa identidade se afina com a do poeta, mas é como construção poética que ela precisa ser considerada para lhe garantir autossuficiência literária. Pode-se até falar em “referência desdobrada” (COMBE, 2010, p. 113-128), inscrita na convergência entre o ficcional e o biográfico, porém o peso deve recair mais sobre o primeiro.

Passando a “Meus amores”, é curioso indagar sobre alguma vinculação do poema ao veículo em que circulou originalmente. O periódico, cujo título coincidia com o de vários jornais satíricos oitocentistas pelo mundo afora (CAGNIN, 1994, p. 29), era redigido por Luís Gama e Nabuco de Araújo, além de ilustrado por Ângelo Agostini. Marco inaugural da imprensa ilustrada paulistana, o *Diabo Coxo* (1864-1865) valia-se da caricatura como “arma educativa” mais inclusiva, porque acessível a iletrados, que também podiam se inteirar, desse modo, das mazelas político-

sociais do tempo, mesmo que circunscritas à realidade local. O riso tinha por alvo primordial, é certo, a persistência anacrônica do sistema monárquico e escravista (CZYZEWSKI; PERIOTTO, 2015, p. 32-41).

Tendo em vista o tom dominante da sátira e da crítica sociopolíticas, com o respaldo das ilustrações caricaturais, o poema parece destoar do contexto jornalístico em que surgiu. Todavia, deve-se considerar certo hibridismo de registros em “Meus amores”, que talvez responda, em dada medida, por essa veiculação. Isso sem deixar de reconhecer, também, que o deslocamento não chega a ser total, haja vista a elevação dignificante da mulher negra e a celebração de sua beleza ímpar nos versos coadunarem-se, em algum nível, com a ideologia liberal, claramente antiescravista do jornal. O desajuste mais relevante a se considerar, contudo, vai além do tom e do perfil do jornal, e tem em mira as expectativas do leitor de poesia da época. É isso que permite dimensionar a relevância do poema.

Para proceder à análise da releitura de Gama, é necessário resgatar as interpretações mais balizadas sobre a circulação do tema e sobre os principais aspectos formais das “Endechas” camonianas, que constituem a matriz desse diálogo rico. Cabe lembrar, nesse sentido, o extenso inventário organizado por Xavier da Cunha sobre o poema camoniano que, em termos de “reminiscência rítmica e aproximação de sentimental galanteio”, evoca uma serranilha à “vaqueira da Finojosa”, do Marquês de Santillana (também intuída por Carolina Michaëlis de Vasconcellos); seguida pelas “Endechas a uma regateira”, dedicadas à peixeira Isabel, de D. Thomaz de Noronha (recolhidas na *Fênix renascida*); e outras peças populares que integram recolhidas do romanceiro castelhano, como a de Georges-Bernard Depping. É claro que, para além da sugestão rítmica, tais poemas têm em comum o estatuto humilde das mulheres poetizadas.

No que concerne às “reminiscências na ideia”, o organizador português evoca, a propósito das “Endechas”, um vilancete de D. João de Meneses, “enamorado de sua escrava”, compilado no *Cancioneiro geral*, de Garcia de Rezende, cujos primeiros versos são suficientemente reveladores: “Cativo sam de catyva/ servo d’uma servidor/ senhora de seu senhor...” (MENESES apud CUNHA, 1893, p. 29-30). Ainda na tradição literária portuguesa, aproxima a Bárbara camoniana da “moça pretesinha,/

muito galante Mourinha”, de Gil Vicente, lembrando o que já notara a esse respeito Teófilo Braga².

Pensando em uma tradição mais ampla, Xavier da Cunha lembra da Sulamita do *Cântico dos cânticos* (“*nigra sum sed formosa*”) e, sem mais contraprovas, contesta a hipótese de Feliciano de Castilho a propósito de uma suposta imitação camonianiana da elegia ovidiana dedicada à escrava Cypasse, aia de Corina, embora admita que a formosura de Bárbara faça lembrar a “trigueirinha” do desterrado do Ponto. Também considera as conexões das “Endechas” com o conjunto da obra camonianiana, remetendo a uma suposta afinidade com a ode X e o soneto “Em prisões baixas fui por um tempo atado...”, primeiramente identificada por Faria e Sousa, que vê nestes dois poemas registros (discutíveis) da paixão de seu mestre pela mesma escrava negra.

O inventário traz ainda especulações sobre o perfil étnico de Bárbara: indiana, negra, “positivamente ‘morena’” ou “mulata”, como queria Teixeira Bastos (apud CUNHA, 1893, p. 195, 209), entre outros qualificativos raciais bastante controversos. Houve mesmo quem arriscasse precisar a origem africana de Bárbara, dizendo tratar-se de uma etíope, como queria Neves e Mello. Desde o Visconde de Juromenha (apud CUNHA, 1893, p. 240), entendeu-se, ademais, que se “deveria por nome próprio chamar-se ‘Luísa’ a cativa designada por ‘Bárbara’ na rubrica epigráfica das Endechas”. O Visconde Strangford (apud CUNHA, 1893, p. 41), tradutor de Camões para o inglês, “diz positivamente ser uma preta (*‘a negro girl’*)”, atribuindo-lhe o nome de Joana, sabe-se lá por que razão, enquanto Guilherme Storck leva adiante o nome de Luíza Bárbara e, apesar de intitular sua tradução para o alemão como “Bárbara, a escrava indiana”, refere-se a ela, em mais de uma ocasião, como “Mulattin”, acentuando “inclusivamente, além da tez pardusca, a intrincada maranha dos cabelos encarapinhados”. Por outro lado, Storck (apud CUNHA, 1893, p. 216-219) se insurgiu “contra a leviana fantasia dos pseudocríticos, bordadores de lenda, que transportam para Lisboa a escrava dos amores na Índia, convertendo-a numa vendedeira a

² “A grande quantidade de pretas escravas que faziam de criadas em todas as casas do reino, além da desenvoltura notada por Clenardo, também dava causa a uma grande perversão nos costumes e decadência da raça. Antes de Camões celebrar uns amores com a *Bárbora escrava*, já conta Gil Vicente na farsa do *Juiz da beira* estes amores de um escudeiro [...]” (BRAGA, 1870 apud CUNHA, 1893, p. 33).

socorrer com dinheiro e alimentos o faminto e desconsolado Poeta”. Trata-se da confusão, igualmente recorrente, entre a Bárbara “dos amores” e a “das dádivas” – a homônima vendedora de mexilhões em Lisboa de quem o poeta, na mais extrema miséria, passou a depender para conseguir alimento e algum trocado.

Também Camilo Castello-Branco (1880 apud CUNHA, 1893, p. 209-211) “afirma-nos terminantemente que a Bárbara escrava era ‘uma preta’”, em seu *Cancioneiro alegre*, embora, logo depois, em prefácio a uma edição do *Camões* de Garrett, “pronuncia-se por uma bailadeira indiana, que decerto não era ‘uma preta’ d’África”, ao passo que Chateaubriand (apud CUNHA, 1893, p. 173-175), em *Mémoires d’outre-tombe*, fala de “escrava da Barbaria”, uma “beldade fusca, semelhante na cor à do apaixonado amante de Desdemona – uma verdadeira filha dessa raça de sangue ardente que ainda hoje ao norte d’África predomina”.

Causa estranhamento, a dada altura de seu inventário, que tão profundo admirador das “Endechas” venha considerar como *injuriosa* a hipótese de intérpretes que, a exemplo de Faria e Sousa, imaginam, de fato, o “Poeta d’*Os Lusíadas* [...] derretido em ternuras ante uma preta d’África” ... (CUNHA, 1893, p. 171). Entretanto, poucos capítulos adiante, após observar que alguns estudiosos associam Bárbara a uma indiana, trata de reconhecer:

E apaixonou-se então Camões por uma formosura de cor bronzeada? por uma luminosa filha do sol? por uma legítima descendente de Krishna, que, em toda a suave languidez dos trópicos, aliasse com a languidez a ardência da paixão, misteriosamente condensada num misto indefinível de voluptuosidade?

Apaixanou-se.

E o que se prova... O que se prova é que... *variatio delectat*.

Tudo efetivamente é variável e mudável: só não há mudança nem variação na eterna lei das antíteses. (CUNHA, 1893, p. 237)

Assim como na natureza alternam-se luz e sombra, dia e noite, entre outros “antagonismos simpáticos”, também o poeta português, “adorador convicto das loiras”, veio a queimar, “uma vez, em honra das belezas trigueiras, o incenso da sua mais fervorosa adoração”, mas “sem abjurar o culto idólatra das loiras” (CUNHA, 1893, p. 238), pertencente que é “ao privilegiado grupo dos que fanaticamente professam a mimosa religião

dos cabelos [...] auri-fulgentes” (CUNHA, 1893, p. 69). Mais à frente, em seu inventário, insiste nessa variação, relativizando-a por deferência às “beldades morenas”:

Perdoem-me agora as beldades morenas, – se no que tenho dito, em prol das loiras, cuidarem ver um agravo.

Não as agravei; não pensei nunca em agravá-las. Antes o que fiz... foi mostrar como até na “pretidão de amor” pode inebriante sorrir a mais apetitosa formosura.

São inclusivamente indispensáveis estes contrastes frisantíssimos do loiro e do trigueiro, para que trigueiras e loiras possam, com o devido relevo, pôr na evidência aprimorados dotes de encanto e beleza. (CUNHA, 1893, p. 251)

Importa registrar, ainda, a suposição de Xavier da Cunha de as “Endechas” não terem sido objeto de paródias, imitações ou paráfrases, apesar de ele reproduzir duas inéditas: a de “Bárbara rapada a Bárbara escrava”, atribuída a José Bénoliel, e “Endechas a uma inglesa livre. Paráfrase em contraposição das Endechas de Luís de Camões à Escrava Bárbara”, de um anônimo, mas com a transcrição feita por Arão Cohen. Se é verdade que não houve paródias, com certeza não faltaram emulações dos célebres versos e um exemplo magistral disso está em Luís Gama.

A respeito desse inventário de Xavier da Cunha, vale lembrar um ensaio de Augusto Meyer, que, juntamente com outro estudo de Sérgio Buarque, são um marco importante da recepção crítica das “Endechas” no Brasil. O crítico gaúcho endossa muitas das referências arroladas pelo inventariante em seu “museu lírico, forrado de erudição literária e bibliográfica”, e registra outras ocorrências poéticas de celebração da mulher negra que, sem pensar em termos de influência sobre Camões, ofereceria “verdadeira concordância paralela do tema, apesar das divergências formais” (MEYER, 1986, p. 277-278). É o caso de um epitalâmio de Marot, emulando o *Cântico dos cânticos*, e mais ainda, o de Tristan l’Hermite, “marinista exaltado” cujo soneto “La belle esclave more” recolhe os mais paradoxais epítetos e apóstrofes para um louvor da beldade negra ((“Belo Monstro da Natureza, é verdade, teu rosto / É negro ao extremo, mas perfeitamente

lindo...”³), em que o eu lírico também se converte, por fim, em escravo de sua senhora:

Nessas negras mãos ponho minha liberdade;
 Nunca vencido por outra Beleza, agora
 Uma Maior me abrasa, uma Escrava me doma⁴
 (MAROT *apud* MEYER, 1986, p. 278)

Meyer (1986) lembra a contribuição de Sérgio Buarque para o exame da polarização convencional entre a beleza loira e a morena – tema, aliás, desdobrado em trabalhos posteriores, inclusive polemizando com a hipótese de Gilberto Freyre (*Casa-grande & senzala*) sobre a predileção luso-brasileira pelas morenas (HOLANDA, 1991, p. 177-226). Já o crítico gaúcho nenhuma referência traz à tradição literária, erudita ou popular, brasileira, certamente desconhecendo por completo o poema de Luís Gama. Só constata, de modo mais amplo, que “A ‘pretidão de amor’ não é só assunto para professores de literatura, é um capítulo importante da estesia moderna, à margem de quaisquer considerações etnográficas ou históricas” (MEYER, 1986, p. 277).

Assim como Xavier da Cunha, Meyer evoca o ciclo de sonetos shakespearianos dedicados à *dark-lady* em contraponto às trovas camonianas. Ambos os críticos elegem o soneto “In the old age black was not counted fair...”, recordando a incompatibilidade entre os atributos da mulher morena e o ideal de beleza feminino mais celebrado pela tradição, dado o duplo sentido do adjetivo inglês *fair* (“bela” e “loira”). Sérgio Buarque de Holanda (1979, p. 92-93) também se pronunciou a respeito dessa aproximação com o bardo inglês, mas advertindo que o *black* dos versos shakespearianos teria a ver não com a cor da tez, mas dos cabelos femininos.

Rita Marnoto (1997) levou adiante essa aproximação, embora elegendo outro soneto shakespeariano do mesmo ciclo (“My mistress’ eyes are nothing like the sun”), com o intuito de explorar a contravenção

³ “Beau Monstre de Nature, il est vray, ton visage/ Est noir au dernier point, mais beau parfaitement...”

⁴ “Entre ces noires mains je mets ma liberté;
 Moy qui fus invincible à toute autre Beauté
 Une More m’embrase, une Esclave me dompte.”

shakespeariana das convenções líricas instituídas pelos poetas do *dolce stil nuovo* e por Petrarca:

Não deixe de se notar que, nessa época, o louvor de uma morena constituía um desvio não só em relação à norma literária que prescrevia a cor clara dos cabelos e da pele da mulher a enaltecer, como também em relação a um código de comportamento social. A negação do qualificativo *fair* acarreta implicações quer de ordem física – ela não é loura, nem elegante –, quer de ordem moral – ela não é séria nem honesta.

Os seus olhos não são como o sol, a cor vermelha do coral é mais viva do que a dos seus lábios, os seus cabelos são trançados, porém negros, e nas suas faces não há rosas. Mas Shakespeare retoma outras imagens celebrizadas pela poesia petrarquista para as explorar em sentido *dérisoire*: existem odores mais agradáveis do que o da sua amada [...], a música é mais suave do que a sua voz [...], e, sendo uma mulher, o seu andar não é de forma alguma o de uma deusa [...]. Deste modo, o poeta inglês como que alveja o princípio de *imitatio* no seu cerne: o padrão literário instituído não se coaduna com a figura daquela a quem dedica o seu amor. (MARNOTO, 1997, p. 93-95)

A ensaísta examina em detalhe outras passagens do soneto shakespeariano que parodia preceitos da codificação petrarquista, inclusive recorrendo a comparações irreverentes, a exemplo da “que constata que a alvura da neve é inconciliável com a coloração anatômica” da parte erógena do corpo da amada, para concluir que a formosura desta se deve não ao que ela “tem de *fair*, mas de *rare* (magnífica, no sentido de fora do comum)” (MARNOTO, 1997, p. 95).

A derrogação shakespeariana dessa codificação é relevante para o cotejo tanto com as “Endechas”, quanto com a emulação destas promovida por Luís Gama, já que ambas também se constroem, cada qual a seu modo, à custa da subversão de tais convenções. Para examiná-la, primeiramente no caso de Camões, é preciso reproduzir suas trovas na íntegra:

A uma cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara

Aquela cativa
que me tem cativo,
porque nela vivo
já não quer que viva,

eu nunca vi rosa
em suaves molhos,
que pera meus olhos
fosse mais formosa.

Nem no campo flores,
nem no céu estrelas,
me parecem belas,
como os meus amores,
rosto singular,
olhos sossegados,
pretos e cansados
mas não de matar.

Uma graça viva,
que neles lhe mora,
para ser senhora
de quem é cativa,
pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
tão doce a figura,
que a neve lhe jura
que trocara a cor.
Leda mansidão
que o siso acompanha,
bem parece estranha,
mas bárbara não.

Presença serena
que a tormenta amansa
nela enfim descansa
toda a minha pena.
Esta é a cativa
que me tem cativo
e pois nela vivo,
é força que viva.⁵

⁵ Reprodução do poema com base em Xavier da Cunha (1893, p. 4-6), respeitando a pontuação, mas atualizando a grafia e invertendo a ordem dos dois versos no início da 2ª estrofe, cuja transposição na edição *princeps* das *Rhythmas*, de acordo com o estudioso, teria ocorrido por engano, como evidencia o esquema rímico do conjunto.

Marnoto reconhece no poema uma tendência frequente na descrição camoniana das amadas, que é a imprecisão do retrato físico de Bárbara, dado o privilégio conferido aos “componentes morais e espirituais de sua personalidade”, evidenciados pela serenidade, a doçura e a mansidão que a tornam semelhante ao perfil da mulher superior, dotada de extraordinária leveza, exaltado por Petrarca. Entretanto, à exceção da pretidão dos olhos, demais encantos físicos de Bárbara assinalam a incomensurável distância que separa a Cativa do retrato de Mulher – branca, loura, de faces rosadas – introduzido na literatura pela poesia petrarquiana. Nisso residiria o atrevimento de Camões, ao romper com o modelo consagrado quando erige seu canto de exaltação a uma mulher de pele e cabelos escuros, por quem se sentia atraído, equiparando-a à figura feminina inacessível e endeusada, presente na tradição lírica desde a poesia medieval. A estudiosa do petrarquismo cuida de precisar as especificidades dos diferentes modelos de amor e mulher da lírica medieval, do *dolce stil novo* e do poeta de Arezzo, embora um seja tributário de outro em dada medida:

A poesia do *stil novo* tem por grande tema o sentimento amoroso. É modulada com uma doçura inaudita, que decorre de um apurado gosto formalizante e de uma rigorosa operação de depuração lexical. Daí que Dante a designe como *dolce*. No plano semântico, é reservado um lugar central à mulher, que é descrita como um ser espiritualizado. O tópos da mulher-anjo é um *topos* stilnovista e não petrarquista, note-se bem. O louvor da figura feminina tem na sua base um processo de desmaterialização que passa pela abolição de qualquer laivo de sensualidade. Neste sentido, os poetas do *dolce stil novo* distinguem-se nitidamente dos provençais, que, não raro, associam o sentimento amoroso ao desejo.

A *donna angelicata* é uma intermediária entre Deus e o homem, qual representante da Divindade à face da terra, que lhe concede o *saluto* – o que quer dizer, em italiano, a saudação e a salvação. Ao saudá-lo, concede-lhe a saúde espiritual. Graças ao *saluto*, o amante é guiado através de um itinerário perfectivo que o conduz até Deus. Dante chama à mulher que ama *Beatrice*, Beatriz, isto é, aquela que partilha da beatitude divina, e que a pode dar a quem a souber amar. Sendo a mulher-anjo um ser espiritualizado, a descrição da sua beleza corpórea não merece primordial relevo. O seu fascínio fica condensado na luz que dimana do olhar, na suavidade do sorriso, no encanto dos cabelos louros, na brandura do gesto. [...] O seu olhar penetra no coração do amante, proporcionando-lhe sensações de inefável doçura, que, como tal, não podem ser linguisticamente expressas, mas apenas vivenciadas. (MARNOTO, 1997, p. 85-86)

Já no caso do *Canzoniere* de Petrarca, haveria uma espécie de *contaminatio* desses “dois grandes filões” da lírica ocidental anteriores a ele, resultando na visão de uma mulher que

[...] é uma presença física marcante, à maneira dos trovadores, e, simultaneamente, é um ser angelicado, à maneira dos stilnovistas. Esta dualidade introduz fracturas insanáveis no seio do seu universo lírico. Se Petrarca ama Laura enquanto essência angelicada, sente-se insatisfeito, ao ver-se entregue a um ser suprassensível mais forte do que ele. Se ama o seu corpo, a consciência pecaminosa atormenta-o. O conflito entre estes dois estados de espírito contraditórios costuma-se designar como *dissídio* – querer e não querer, amar e não amar, sentir frio e sentir calor. O dissídio é o fulcro das típicas figuras de retórica petrarquistas, baseadas em jogos antitéticos. [...] O lamento que o poeta ouve é doce e amargo; a mulher que tem diante dos seus olhos parece-lhe ser, da mesma feita, um ser mortal e uma essência divina – são estes os polos do dissídio. (MARNOTO, 1997, p. 86-87)

Com essa definição, a ensaísta nega certa versão equívoca bastante difundida da Laura petrarquiana como mulher-anjo, espiritual e desmaterializada, do *dolce stil novo*, na medida em que ela é ao mesmo tempo espírito e corpo, “essência angelicada e presença marcante, intensa” (MARNOTO, 1997, p. 87).

Marnoto relata que a vulgarização dos preceitos do poeta de Arezzo difundiu-se por meio do *Petrarchino*, “espécie de *uade mecum* onde os amantes encontravam o correlato literário de todos os seus estados de alma e de todos os seus anseios, numa linguagem dotada de uma elegância e de uma capacidade expressiva verdadeiramente excepcionais” (MARNOTO, 1997, p. 88). No século XVI, os *Rerum uulgarium fragmenta* tornaram-se um autêntico best-seller e Pietro Bembo, em um soneto como “Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura”, contribuiu decisivamente para a hipercodificação do retrato feminino, sendo imitado por inúmeros petrarquistas.

Todavia, Bembo operou por seleção, dando destaque aos dotes que considerava mais perfeitos, descritos em conformidade com o tropo da *effictio*, louvando sobretudo os atributos espirituais da mulher, de modo que o *dissídio* petrarquiano perde sua razão de ser. Tal tropo, conforme prescrevem os tratados de retórica medievais, hierarquiza a poetização dos predicados femininos descritos em um movimento descensional (relevante para a análise do poema de Gama). “Em cima, está o mais perfeito, também

porque mais próximo de Deus e da luz divina, os cabelos, que são louros – *òr fino* –, depois o vulto ou a testa, e assim sucessivamente, em rigorosa conformidade com a norma da *effictio*” (MARNOTO, 1997, p. 87-88).

Na poesia portuguesa seiscentista, Camões foi um dos imitadores do soneto bembesco em “Ondados fios d’ouro reluzente” (representativo de seu lado renascentista), embora o poeta português raramente obedeça de forma estrita à norma da *effictio*, ao introduzir, por exemplo, uma nota de naturalidade e galhardia no gesto da amada recolhendo os cabelos com a mão.

Porém, a insubmissão ao modelo petrarquiano e a bembesco vai se dar de forma mais radical na obra do poeta português em outros aspectos, motivada por circunstâncias muito particulares que têm a ver com a história portuguesa. Enfim, justifica a ensaísta que, à época de Camões, os ditos bárbaros do norte diferenciavam-se dos do sul pela pele clara e cabelos louros dos primeiros. Antes das Descobertas, as etnias de pele mais escura conhecidas pelos europeus eram as desses bárbaros do sul, que habitavam a parte meridional e oriental da bacia do Mediterrâneo. Com as viagens marítimas, o português teria sido o primeiro povo europeu a travar contato direto com outros tipos étnicos. A partir desse contato, ocorreria a difusão, em solo europeu, de um padrão de beleza totalmente diverso. À luz desse contexto, sempre segundo Marnoto, é que se deveria interpretar as trovas à Bárbara escrava, cuja graça suprema, que possibilitou um tratamento lírico dignificante da mulher negra, nada fica a dever à de Laura, encarnação do protótipo idealizado pelos bárbaros do norte (MARNOTO, 1997, p. 98-99).

Outros aspectos decisivos para a compreensão das “Endechas” são explorados pela estudiosa de Petrarca e Camões, mas o exposto até aqui é suficiente para a comparação proposta por este ensaio. A fim de que possa, finalmente, dar início a ela, seguem, abaixo, os versos de Luís Gama:

Meus amores

*Pretidão de amor,
Tão leda figura
Que a neve lhe jura,
Que mudara a cor.
Camões – “Endechas”*

Meus amores são lindos, cor da noite
Recamada de estrelas rutilantes;
Tão formosa crioula, ou Tétis negra,
Tem por olhos dois astros cintilantes.

Em rubentes granadas embutidas
Tem por dentes as pérolas mimosas,
Gotas de orvalho que o inverno gela
Nas breves pétalas de carmínea rosa.

Os braços torneados que alucinam,
Quando os move perluxa com langor.
A boca é roxo lírio abrindo a medo,
Dos lábios se distila o grato olor.

O colo de veludo Vênus bela
Trocara pelo seu, de inveja morta;
Da cintura nos quebros há luxúria
Que a filha de Cíneras não suporta.

A cabeça envolvida em núbia trunfa,
Os seios são dois globos a saltar;
A voz traduz lascívia que arrebatava,
– É coisa de sentir, não de contar.

Quando a brisa veloz, por entre anáguas
Españeja as cambraias escondidas,
Deixando ver aos olhos cobiçosos
As lisas pernas de ébano luzidas.

Santo embora, o mortal que a encontra pára,
Da cabeça lhe foge o bento siso;
Nervosa comoção as bragas rompe-lhe,
E fica como Adão no Paraíso.

Meus amores são lindos, cor de noite,
Recamada de estrelas rutilantes;
Tão formosa crioula, ou Tétis negra,
Tem por olhos dois astros cintilantes.

Ao ver no chão tocar seus dois pés mimosos,
Calçando de cetim alvas chinelas,
Quisera ser a terra em que ela pisa,
Torná-las em colher, comer com elas.

São minguados os séculos para amá-la,
De gigante a estrutura não bastara,
De Marte o coração, alma de Jove,
Que um seu lascivo olhar tudo prostrara.

Se a sorte caprichosa em vento, ao menos,
Me quisesse tornar, depois de morto;
Em bojuda fragata o corpo dela,
As saias em velame, a tumba em porto,

Como os Euros, zunindo dentre os mastros,
Eu quisera açoitar-lhe o pavilhão;
O velacho bolsar, bramir na proa,
Pela popa rojar, feito em tufão.

.

Dar cultos à beleza, amor aos peitos,
Sem vida que transponha a eternidade,
Bem que mostra que a sandice estava em voga
Quando Uranus gerou a humanidade.

Mas já que o fato iníquo não consente,
Que o amor, além da campa, faça vaza,
Ornemos de Cupido as santas aras,
Tu feita em fogareiro, eu feito em brasa⁶.

Essa loa faz *pendant* com outra, recolhida na edição de 1861 das *Primeiras trovas burlescas*. Trata-se de “A cativa”, uma ode menos “voluptuosa”, segundo Ferreira (2011), mas igualmente concebida em diálogo explícito com as “Endechas” camonianas, também evocadas em epígrafe, como se fosse quase o esquema de um mote glosado pelos versos de Gama. Segue também a reprodução do poema apenas como termo de comparação para o primeiro:

A cativa

*Uma graça viva
Nos olhos lhe mora,
Para ser senhora
De quem é cativa.
(Camões)*

Como era linda, meu Deus!
Não tinha da neve a cor,
Mas no moreno semblante

⁶ Poema reproduzido tal como consta da recolha organizada por Lúcia Ferreira (2011, p. 80-82).

Brilhavam raios de amor.

Ledo o rosto, o mais formoso,
De trigueira coralina,
De Anjo a boca, os lábios breves
Cor de pálida cravina.

Em carmim rubro engastados
Tinha os dentes cristalinos;
Doce a voz, qual nunca ouviram,
Dúlios⁷ bardos matutinos.

Seus ingênuos pensamentos
São de amor juras constantes;
Entre a nuvem das pestanas
Tinha dous astros brilhantes.

As madeixas crespas, negras
Sobre o seio lhe pendiam,
Onde os castos pomos de ouro
Amorosos se escondiam.

Tinha o colo acetinado
– Era o corpo uma pintura –
E no peito palpitante
Um sacrário de ternura.

Límpida alma – flor singela
Pelas brisas embalada,
Ao dormir d'alvas estrelas,
As nascer da madrugada.

Quis beijar-lhe as mãos divinas,
Afastou-m'as não consente;
A seus pés de rojo pus-me,
– Tanto pode o amor ardente!

⁷ Adjetivo registrado dessa forma pelo *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, da Academia Brasileira de Letras, mas ausente em outros dicionários, nos quais consta a forma substantivada “dulia”, como culto que se rende aos anjos e santos (cf. SILVA; BLUTEAU, 1789, p. 643).

Não te afastes, lhe suplico,
És do meu peito rainha;
Não te afastes, neste peito
Tens um trono, mulatinha!...

Vi-lhe as pálpebras tremerem,
Como treme a flor louçã,
Embalando as néveas gotas
Dos orvalhos da manhã.

Qual na rama enlanguescida
Pudibunda sensitiva,
Suspirando ela murmura;
Ai, senhor, eu sou cativa!...

Deu-me as costas, foi-se embora
Qual da tarde ao arrebol
Foge a sombra de uma nuvem
Ao cair da luz do sol.
(GAMA, 1861, p. 163-165)

Ferreira (2011) nota que ambos os poemas conferem “à mulher negra um status poético inédito, que talvez tenha passado despercebido na época”, ao passo que Cilaine Alves Cunha (2001), especificamente no caso de “Meus Amores...”, ressalta que “a figura feminina [...] [se afasta] da idealidade etérea, materializando-se na sensualidade da mulher negra”. Lembra, muito a calhar, o contraste instituído com outro poema do livro de 1861, que atesta a pertinência do confronto de “Meus amores” com a codificação petrarquista, promovido a seguir. Trata-se, como já evidencia o nome/título, do poema “Laura”, lido pela crítica

como emblema de uma suposta atração do poeta negro pela mulher branca, sem atentar ao fato de que os encantos da virgem alvíssima nele representada desembocam, depois de uma longa descrição que sacraliza o tipo, numa inesperada e irônica objetivação da amada, transformada em modelo artístico marmóreo, frio e carente de sentimentos. (CUNHA, 2001, v. 2, p. 1815-1816)

Pode-se, a esse respeito, lembrar ainda outro poema das *Primeiras trovas burlescas* em que Getulino imagina uma “formosa virgem de nevado colo,/ de garços olhos, de cabelos louros”, que lhe imprime nos “lábios

negros” um “gostoso beijo de volúpia ardente” (GAMA, 1861, p. 16-19). Ao fim e ao cabo dos versos, descobre-se que essa “Ericina bela” era, na verdade, uma “gelada estátua de grosseiro mármore” do Jardim Botânico de São Paulo, que o eu lírico pateticamente trazia cerrada entre seus braços, ao despertar do devaneio amoroso. Detalhe importante em “Junto à estátua”, poema em que abundam referências à condição “escrava” do eu, é a epígrafe também emprestada a Camões, desta vez a um dos sonetos (“Já a saudosa aurora destoucava...”), que ajuda a configurar a hora matutina e o cenário bucólico do cômico enleio amoroso.

Parece evidente, assim, pelos quatro poemas referidos, a intenção deliberada de Luís Gama de meter à bulha a convenção petrarquista, ao mesmo tempo que inaugura, na poesia brasileira, o louvor da mulher negra, equiparada, em alguns de seus predicados, seja à dama provençal, seja à *donna angelicata* do *dolce stil nuovo*, ou ainda à Laura do poeta de Arezzo, ao lado de outros atributos inconciliáveis com tal tradição lírica europeia.

A posição inaugural de “Meus amores” (e mesmo de “A cativa”) no tratamento sério, laudatório e dignificante (a despeito da ousadia erótica) da “Tétis negra” por Getulino torna-se evidente quando se recorda que, na tradição poética local, persistia, até então, a imagem rebaixada da mulher negra, sexualizada no sentido da bestialidade, legada pela literatura colonial, notadamente pela sátira atribuída a Gregório de Matos (que, curiosamente, também fornece algumas epígrafes das *Primeiras trovas burlescas*).

Como nota Hansen (1989, p. 327), na sátira barroca seiscentista, é frequente o “procedimento de fusão das características de ‘puta’, ‘mulata’ (ou ‘negra’), e ‘animal’, perpassada de valores afetivos e mercantis. A ‘bestialidade’ metaforiza a relação desigual em que a ‘mulata’ é desejada segundo o estilo baixo: ‘que de Mulata sai mula,/ como de mula Mulata’”, conforme registra um dos poemas de Gregórios de Matos. É, aliás, curioso notar que uma das mulheres negras vituperadas pelo *boca do inferno* atendia pelo apelido de Babu, diminutivo de Bárbara (MATOS, 2013, v.4, p. 205-224) – obviamente levando em conta o sentido etimológico do termo⁸. Se há ou não intenção de paródia ou sátira dirigida às “Endechas” camonianas, é algo de que não se tem notícia, mas é um bom termo de comparação

⁸ Como registra Marnoto (1997, p. 98) “bárbaro seria aquele que não sabia falar Latim ou Grego, mas apenas balbuciar um *bá-bá*”.

para contrastar o tratamento rebaixado até então dominante com o louvor promovido por Gama em diálogo efetivo com as trovas do poeta português.

Passando a esse diálogo, os versos de “Meus amores” partem, por assim dizer, da visão de conjunto da “formosa crioula”, comparada à noite negra recamada de estrelas rutilantes, pelo brilho de sua pele, para, em seguida, aterem-se à descrição laudatória e elaboradíssima de seus atrativos físicos, evocando o tropo da *effictio*, embora logo subvertido. Getulino descreve, assim, em detalhe, a beleza feminina de alto a baixo, a começar pelos olhos, que, resplandecendo o brilho do todo, são comparados a “dois astros cintilantes”. Note-se aqui que, ao contrário do que ocorre com os cabelos (comentados adiante), os olhos negros e brilhantes não contrariam a cor e o brilho dos de Laura, pois, segundo Marnoto (1997), eles nada tinham de claros, como registram equivocadamente alguns manuais escolares. Os olhos claros seriam uma particularidade da senhora provençal e da dama stilnovista⁹.

Na segunda estrofe de “Meus amores”, transita-se para a boca e os dentes, “pérolas mimosas” encrustadas em “rubentes granadas”. São metáforas não muito distantes da convenção petrarquista e mesmo das demais, que recorrem à analogia com as pedras preciosas e o marfim. O mesmo se pode supor a respeito do novo símile proposto (nos dois últimos versos) para os dentes, gotas de orvalho enregeladas ou congeladas pelo inverno sobre pequenas pétalas vermelhas.

Na terceira estrofe, chega-se aos braços torneados, cujo movimento langoroso alucina, primeiro registro direto do desejo erótico despertado no eu lírico. Destaque-se o adjetivo “perluxa” (sinônimo de luxuosa, que parece quase funcionar como advérbio, no contexto da frase), pois ajuda a qualificar a atitude da mulher, sensualizando-a ao mesmo tempo que a enobrece. No final dessa estrofe, Getulino já infringe o ordenamento descendente da *effictio*, pois, dos braços, volta à boca, agora caracterizada por um símile floral, seguido da referência ao “grato olor” que dela exala. Tal metáfora é a dos “roxos lírios”, que conta com antecedente camoniano

⁹ “Pelo que diz respeito à descrição literária de Laura, impõe-se o esclarecimento de um pormenor. Petrarca nunca declarou que os seus olhos eram verdes. Se quisermos, podemos até dizer que não tinham cor, porque a sua cor seria a que Petrarca lhes quisesse dar. Mas, na verdade, o poeta pinta os seus olhos de preto. Esta é uma verdade insofismável” (MARNOTO, 1997, p. 88).

bastante ousado na caracterização da parte erógena, exposta entre véus, do corpo de Vênus, no Canto II (37) de *Os Lusíadas*. Pode ser impertinente lembrar esse antecedente, uma vez que Getulino emprega a metáfora floral para caracterizar expressamente a cor dos lábios de sua amada. Ocorre que a lembrança é suscitada não só pelo intertexto camoniano (ainda que com outro poema), mas também pela pronta evocação da deusa do amor logo na estrofe seguinte de “Meus amores”...

Da boca passa-se, na quarta estrofe, ao colo aveludado da “Tétis negra” que, por uma valorização hiperbólica, provoca a inveja mortal da própria deusa do amor. Mirra, a filha de Cíniras¹⁰, também por invidía, não pode tolerar os quebros luxuriosos da cintura da “formosa crioula”. A essa altura dos versos, já não há *effictio* que resista: a carga de erotismo faz toda convenção sublimadora, dos stilnovistas, de Dante, Bembo e Petrarca cair por terra.

Ainda na quinta estrofe, Getulino retorna à cabeça da amada e à “trunfa enúbia”, a basta cabeleira negra que contraria por completo o louro (*òr fino*) da norma da *effictio*. Logo a sensualidade volta a aflorar mais intensa não só pela referência aos dois globos dos seios a saltar, como pela voz lasciva da moça, cujo poder arrebatador é tão grande que o eu não encontra palavras para exprimi-lo: não há como contar, só mesmo sentir. Note-se aqui a transposição (do espírito para o corpo) promovida por Gama. No *dolce stil novo*, a mulher como presença celestial lança seu olhar que “penetra no coração do amante, proporcionando-lhe sensações de inefável doçura, que, como tal, não podem ser linguisticamente expressas, mas apenas vivenciadas” (MARNOTO, 1997, p. 86). Em “Meus amores”, é a visão deslumbrante e erótica dos atrativos físicos da moça que deixa Getulino sem palavras para exprimir devidamente o sentimento e desejo despertados.

¹⁰ De acordo com o relato mitológico, Cencreis, mãe de Mirra, gabava-se de a filha ser mais bela que Afrodite (Vênus). Por essa ousadia, Mirra acabou sendo punida pela deusa, que a levou a desejar o próprio pai. Confessando sua paixão incestuosa a uma criada, esta acabou por falar a Cíneas (ou Cíniras) sobre uma jovem prostituta que desejava se deitar com ele. Secretamente, Mirra se disfarçou de prostituta e dormiu com o pai, dele engravidando, dando à luz, depois, Adônis. Em um acesso de raiva, Cíneas perseguiu-a com uma faca e ela, em fuga, pediu misericórdia aos deuses, que se compadeceram dela e a transformaram na árvore homônima (mirra).

Quando chegamos à estrofe seguinte e o olhar cobiçoso de Getulino (que também mobiliza o do leitor) envereda entre anáguas, afoitamente espanejando as cambraias para surpreender, indiscreto, “as lisas pernas de ébano luzidas”, o percurso descensional ultrapassa todas as fronteiras da *effictio* e rompe por completo com o decoro poético instituído pelas convenções sublimadoras do gênero lírico. Getulino *devassa* o corpo inteiro da amada, indo dos cabelos negros aos “pés mimosos”, referidos na nona estrofe por associação com imagens cujo prosaísmo, sem deixar de surpreender pelo inusitado, parecem contrariar o esperado, mesmo com todas as conquistas e liberdades alcançadas pelo Romantismo. Caberia, talvez, mais ao registro satírico, sobretudo se visto da perspectiva da convenção clássica¹¹. É o caso da metamorfose dos chinelos em colher com que o eu, tomado pelo desejo extremo que sua “formosa crioula” lhe desperta, beija o chão, como quem come aos bocados a terra por onde ela caminha – o que é, além do mais, índice de total reverência a ela. Longe do riso próprio da sátira, porém, a analogia produz um humor leve, que apesar de singelo, não deixa de ser *espirituoso* (ainda que não se equipare ao *wit* da *metaphysical poetry*), e concerne especificamente à atitude do eu poético, não do ser amado e louvado. Por arremate, em grande estilo, ressalte-se o belo verso com que Getulino encerra o poema, baseado num torneio sintático que lembra as agudezas da poesia seiscentista: o efeito dos atributos físicos da moça, qual fogareiro, deixa eu poético em brasa, queimando de desejo etc.

Examinado o essencial do percurso do poema, no seu emprego sedicioso da *effictio*, cabem, agora, as considerações mais gerais, comparativas e intertextuais sobre o retrato que emerge desses versos, figurando a amada de Getulino, apesar de atributos equiparáveis, como extremamente distinta, seja da senhora provençal, seja da *dolce e onesta*¹²

¹¹ Isso, evidentemente, não aproxima o poema da sátira, por mais que Gama mobilize recursos dos diferentes gêneros poéticos. Os comentários prosaicos e cômicos concernem mais à voz masculina (como ocorre quando traduz sentimento em desejo, falando da nervosa comoção que rompe as bragas e o devolve à condição de Adão no paraíso) sem comprometer em nada o retrato laudatório da amada – ao contrário, por exemplo, do que acontece com a sátira efetiva presente no soneto “Sob a copa frondosa e recurvada” (GAMA, 1861, p. 166).

¹² Marnoto observa que Beatriz, em *Vita nuova*, quando caminha pelas ruas da cidade, distingue-se “pela sua figura *gentile* (vocábulo muito usado na poesia de corte, com o sentido de ‘nobre’) e *onesta* (latinismo através do qual é qualificado um comportamento decoroso)” (MARNOTO, 1997, p. 86).

donna angelicata stilnovista e dantesca, ou ainda da Laura petrarquiiana, com todas as fraturas que o retrato lírico desta última já havia introduzido em relação aos dois modelos anteriores, conforme demonstrou Marnoto. A “formosa crioula” de Getulino é igualmente distinta tanto da assombrosa figura feminina pintada nos versos de Tristan L’Hermite, quanto da *dark-lady* shakespeariana.

Mas o fato é que a divina “Tétis negra” acaba também se afastando do retrato camoniano de Bárbara, que a inspirou em vários aspectos. Ao invés da proeminência das componentes morais e espirituais em detrimento dos aspectos físicos, imprecisos, concentrando-se mais no rosto da Bárbara camoniana, Getulino propõe uma visão de sua amada em que sobrelevam os dotes corporais, precisamente reportados, inclusive esquadrinhando o corpo todo de sua divindade aquática africana. Para tanto, embora recorra a algumas analogias da tradição petrarquista já subvertida pelo poeta português, Getulino emprega outras, mais arrojadas, que rompem por completo com tal convenção. Ademais, enquanto em Camões as metáforas codificadas por stilnovistas e petrarquistas surpreendem por serem aplicadas à dama negra ao invés da presumida mulher branca, tal surpresa é intensificada em “Meus amores” porque quem as aplica é um eu masculino negro, como sua amada.

Em consequência da referida proeminência moral e espiritual, a atitude adotada pelo eu lírico camoniano é mais contemplativa, pelo caráter harmônico, apaziguador, sereno da mulher louvada como uma dama provençal, ao passo que a figura feminina endeusada por Getulino o excita de forma perturbadora e ele não deixa de explicitar ousadamente esse desejo, cuja expressão culminante é metaforizada nas estrofes 11 e 12. Ressalta-se, portanto, não a inacessibilidade, mas o desejo efetivo de posse física, traduzida em imagens mais violentas, inscritas no repertório das metáforas marítimas ou náuticas, beirando a proeza épica, convulsionadas pela potência eólica do eu metamorfoseado em Euro (o vento leste que trazia a tempestade aos marinheiros), enquanto a mulher é transfigurada em fragata e o ato sexual, alcançando o ápice do gozo amoroso, em tufão.

Ainda com respeito à atitude adotada diante da amada, importa chamar a atenção para o fato de tanto Camões quanto Gama suplantarem por completo o *dissídio* petrarquiiano, embora por meios e razões diversos. No caso do primeiro, porque “beleza física e beleza espiritual integram-se numa harmonia perfeita, sem sobressaltos, à luz de um neoplatonismo firmado a

partir da conciliação entre terreno e incorpóreo” (MARNOTO, 1997, p. 102), que leva o eu camoniano a suplantar toda inquietude e culpa. Já no caso do segundo, longe de qualquer polarização corpo e alma, Getulino sustenta o desejo da posse efetiva da amada sem qualquer sentimento culposos. E veja-se que a ênfase ousadamente erótica dada ao corpo da beldade endeusada não suprime a intensidade do sentimento amoroso votado a ela, que é, inclusive, hiperbolizado na décima estrofe: “São minguidos os séculos para amá-la...”. Nisso, aliás, Luís Gama contraria uma tendência marcante de sua geração, que reedita, a seu modo, tal dissídio resultante da inconciliação entre desejo amoroso e posse física, permeada de culpa, respondendo pelo polêmico “medo de amar” configurado, notadamente, na lírica de Álvares de Azevedo¹³. Divergindo do idealismo neoplatônico deste último, que projeta para o pós-morte o alcance da plenitude amorosa, puramente espiritualizada, Getulino afirma, peremptoriamente, na penúltima estrofe: “Dar cultos à beleza, amor aos peitos, / Sem vida que transponha a eternidade...”

Seguindo com a comparação, considere-se uma divergência fundamental de Getulino em relação a inversão da hierarquia senhor(a)-escrava(o) nas “Endechas”, associada ao “*topos* da transformação do amante na amada, que Petrarca, no *Triumphus cupidinis*, apresenta como experiência alienante”, e que “é perspectivado, no final das trovas camonianas, como fonte de felicidade, e, mais do que isso, como gérmen do ímpeto vital que anima o enamorado” (MARNOTO, 1997, p. 101). Diferentemente do eu camoniano, a voz que se enuncia em “Meus amores” é de um negro, não havendo diferenças raciais, nem assimetrias sociais entre os amantes. Não existe qualquer referência à condição de escrava da amada – ao contrário do outro poema de Gama, valendo ainda notar que, mesmo em “A cativa”, é a própria jovem quem sem furta ao enleio amoroso em função de tal condição, não o eu lírico, que a recobre com os mesmos predicados de beleza idealizada tomados ao petrarquismo. Portanto, dada a equanimidade racial dos amantes de “Meus amores”, não há razão de ser para a inversão

¹³ A referência clássica sobre o tema é o ensaio de Mario de Andrade dedicado à psicologia dos românticos brasileiros, que toma por título o de um poema de Casemiro de Abreu. Embora pertinente na descrição do conflito resultante da irreconciliação (neoplatônica) entre amor espiritual e posse física, parte para uma associação psicobiográfica bastante discutível (e já desacreditada) com uma suposta “fobia do amor sexual” de Álvares de Azevedo (ANDRADE, 1974, p. 220).

metafórica (*senhor-escrava* → *senhora-escravo*) por meio da vassalagem amorosa, promovida pelo eu camoniano a sua Bárbara.

Marnoto sustenta que a Bárbara escrava não é “uma criatura de palavras, no sentido em que o era a mulher cantada por Bembo” (MARNOTO, 1997, p. 102) ou mesmo a amada petrarquiana, cuja associação direta com Laura de Noves seria meramente especulativa (MARNOTO, 1997, p.87). Ora, no caso da Tétis negra (sem esquecer “A cativa”), o que Gama promove é a mitificação de um tipo representativo da beleza negra, sem qualquer traço individualizador, biográfico – nem mesmo com nome próprio, além do epíteto mitológico¹⁴. Portanto, parece tratar-se, também, de um ser de palavras, uma espécie de “*written woman/scripta puella*” (WYKE, 207, p. 46-47).

Outra diferença significativa entre as trovas de Camões e o poema de Luís Gama envolve questões de tom, forma ou gênero lírico, além da métrica. Se a evocação do petrarquismo se associa em geral ao soneto e à medida nova, sua subversão camoniana nas “Endechas” justificaria a recorrência à medida velha¹⁵, ao passo que em “Meus amores”, em vez das redondilhas do modelo português, Gama retorna aos decassílabos clássicos, alternando versos rimados com versos brancos. Isso torna ainda mais ousada a subversão do cânone clássico porque a medida passa a ser empregada para o louvor de uma beldade menos convencional e lançando mão de recursos retórico-poéticos menos normatizados. Além disso, já ficou patente que, de um poema a outro, transita-se da endecha (derivada do lamento elegíaco) à ode ou à loa.

¹⁴ Obviamente, considera-se aqui o que dizem expressamente os versos. É certo que isso não impediu certas ilações biográficas nem a liberdade criativa com que o diretor ou roteirista da bem-vinda cinebiografia do *Doutor Gama* (Jeferson De, 2021) traz o protagonista em uma das cenas a declamar os versos de “Meus amores” à que seria sua esposa, como se ela os tivesse inspirado.

¹⁵ Diz a esse respeito, Sérgio Buarque: “A verdade, porém, é que onde Luís de Camões celebra os mimos de sua Bárbara, recorre ao verso de timbre ligeiro e medida antiga, bom para temas vulgares e tidos como baixos. Quando apela, ao contrário, para o estilo alevantado e nobre, prefere louvar a ‘alva Dinamene’. No máximo, se lhe sucede, mesmo nestes casos, celebrar uma formosa e gentil dama de ‘delicadas sobranceiras pretas’ cuida, ao mesmo tempo, de pintá-la com ‘A testa de ouro e neve, o lindo aspecto, [...] O colo de cristal, o branco peito’ [...]” (HOLANDA, 1979, p. 89).

A título de conclusão, vale sintetizar as razões da excepcionalidade de “Meus amores” no contexto poético oitocentista, ao romper com tendências históricas e vertentes geracionais, no que tange à representação da mulher e do amor, redimensionando a complexidade da lírica romântica no Brasil. Nesse sentido, o poema de Luís Gama representa uma superação da visão degradada da mulher negra, legada pela produção satírica do período colonial, como se viu com Gregório de Matos. Na medida em que promove o enaltecimento dos traços característicos da beleza negra em sua plenitude, o poema rompe, igualmente, com a visão atenuada da celebrada “moreninha”, que representava estratégia de acomodação ao preconceito do público oitocentista e mesmo dos próprios escritores¹⁶, segundo supõe Antonio Candido ao examinar o contexto de emergência da poesia abolicionista de Castro Alves. Mesmo o autor de *A cachoeira de Paulo Afonso*, segundo o crítico, “não ousou, ou com certeza não conseguiu romper de todo com as convenções. As suas belas *moreninhas* (eufemismo corrente no tempo) possuem, também elas, traços que atenuam os caracteres africanos” (CANDIDO, 1997, v. 2, p. 248, grifo do autor). Cabe, assim, enfatizar o êxito de Gama ao desbaratar essa estratégia de acomodação, lançando luz à beleza plena de sua Tétis negra.

Ainda em comparação com as conquistas de Castro Alves no terreno da lírica amorosa – e, neste caso em particular, independentemente da origem racial dos amantes –, pode-se dizer que Gama antecipa o autor de *Espumas flutuantes* na conjunção entre o amor físico e o espiritual e na visão de que “sexo não desonra” (HADDAD, 1953, v. 1, p. 176-177), depois do já referido conflito instituído entre esses dois domínios amorosos, irreconciliáveis pela ótica neoplatônica de Álvares de Azevedo e seguidores. O vigor, a franqueza e a ousadia com que Luís Gama trata o amor e o sexo em “Meus amores” representam uma libertação no trato com o erotismo, que viria a ser alcançada depois não só pelo autor de “Boa noite” (a bela reescrita castroalvina da

¹⁶ “Um golpe de vista, mesmo rápido, nas obras que originou, mostra todavia as resistências que o processo encontrava, não apenas no público, mas no próprio escritor. Enquanto se trata de cantar as mães-pretas, os fiéis pais-joões, as crioulinhas peraltas, ia tudo bem; mas na hora do amor e do heroísmo o ímpeto procurava acomodar-se às representações do preconceito. Assim, os protagonistas de romances e poemas, quando não são escravos, são ordinariamente mulatos a fim de que o autor possa dar-lhes traços *brancos* e, deste modo, encaixá-los nos padrões da sensibilidade *branca*” (CANDIDO, 1997, v. 2, p. 248).

alba shakespeariana de *Romeu e Julieta*), mas sobretudo pelos “primeiros baudelairianos” (CANDIDO, 1989, p. 23-38) que, na década seguinte, põem termo ao neoplatonismo do amor romântico no Brasil.

Referências

ANDRADE, Mario de. Amor e medo. In: ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 199-229.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

CAGNIN, Antonio L. 130 anos do Diabo Coxo: o primeiro periódico ilustrado de São Paulo, 1864-1865. *Comunicação e Educação*, São Paulo, v. 1, p. 15-46, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v. 2.

CANDIDO, Antonio. Primeiros baudelairianos no Brasil. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 23-38.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução: Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 113-128, 2010.

CUNHA, Cilaine Alves. Sem cadência nem bitola. In: NASCIMENTO, Milton Meira do (org.). *Jornal de resenhas*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001. v. 2, p. 1815-1816.

CUNHA, Xavier da. *Preitidão do amor: endechas de Camões a Bárbara Escrava, seguidas da respectiva tradução em várias línguas e antecedidas de um preâmbulo*. Lisboa: Imprensa Oficial, 1893.

CZYZEWSKI, Analice; PERIOTTO, Marcília R. O jornal *Diabo Coxo* (1864-1865): a caricatura e a crítica à elite política-social no Segundo Império. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, nº 66, p. 32-41, 2015.

FERREIRA, Lígia (org.). *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

GAMA, Luís. Meus amores. In: GAMA, Luís. *Diabo coxo 1864-1865*. Edição fac-similar. São Paulo: Edusp, 2005. Publicado originalmente em *Diabo Coxo*, São Paulo, n. 7, p. 7, 3 set. 1865.

[GAMA, Luís]. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. 2. ed. ver. aum. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & C.a, 1861. Primeira edição publicada em 1859.

HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Saraiva, 1953. 3v.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Da moura Dinamene à moura encantada. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 85-97.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O ideal arcádico. In: CANDIDO, Antonio (org.). *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 177-226.

MARNOTO, Rita. Camões, Laura e a Bárbara escrava. *Máthesis*, Viseu, v. 6, p. 77-103, 1997.

MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos: códice Asensio-Cunha*. Editores: João A. Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 5 v.

MEYER, Augusto. Pretidão de amor. In: MEYER, Augusto (org.). *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 277-282.

SILVA, Antonio de Moraes; BLUTEAU, Rafael. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789. v. 1.

WYKE, Maria. Mistress and metaphor in Augustan elegy. *The Roman mistress: gender, politics, love poetry, reception*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 11-46