



A Atração Sexual nos Romances Sentimentais (1920-1960): Amor e Paixão em Elinor Glyn¹

Erotilde Honório Silva- UNIFOR²

Roberta Manuela Barros de Andrade- UECE³

Thiago Mena Barreto Viana- UECE⁴

RESUMO

A Coleção Biblioteca das Moças foi uma plêiade de obras que reuniu a tradução de romances sentimentais tanto de autores franceses como ingleses entre os anos 30 e 60 do século XX no Brasil. A estrutura narrativa destes romances se baseia na construção do amor como um encontro de almas, abençoado pelos sagrados laços do matrimônio. Entrementes, surge em meio a essa estrutura, uma autora que foge a este padrão. Trata-se de Elinor Glyn, autora britânica, que inaugura o erotismo nos romances sentimentais. É Glyn que fará a simbiose entre o amor romântico, criação de uma burguesia ascendente, e o amor paixão, correlato ao desenvolvimento da indústria cultural (GIDDENS, 1993, LAZARO, 1996). O presente estudo realiza, pois, uma análise estrutural e argumentativa (THOMPSON, 1995) de suas obras, enfocando as mudanças que seus textos trazem às concepções de amor e paixão no período em destaque.

Palavras-chave: **Romances Sentimentais. Amor. Paixão. Biblioteca das Moças.**

1. A Coleção Biblioteca das Moças

A Biblioteca das Moças foi uma coleção que reuniu a tradução de obras de autores franceses- em sua maioria- e ingleses, destinada às mulheres da elite brasileira entre os anos 30 e 60 do século XX, cujo foco era as histórias de amor. Tal coleção, publicada pela Companhia Editora Nacional⁵, encontra lugar em um período caracterizado pelo crescimento não só de uma literatura nacional impressa, mas, também pela tradução em massa de livros estrangeiros, que começam a ser publicados pelas editoras brasileiras. Esta expansão de nosso mercado editorial se dá, não só com a ampliação do interesse pelo livro nacional, mas, principalmente, pela expansão do

¹. Trabalho apresentado ao NP Produção Editorial do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

². Graduada em Comunicação Social, mestre e doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Professora Titular da Universidade de Fortaleza.

³. Graduada em Comunicação Social, mestre e doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Professora Adjunto IX da Universidade Estadual do Ceará.

⁴. Bacharel em Jornalismo pela Universidade de Fortaleza, graduando em História pela Universidade Estadual do Ceará.

⁵. Fundada em 1925, em um país pouco alfabetizado, pelo escritor Monteiro Lobato e seu sócio Octalles Marcondes Ferreira, a Companhia Editora Nacional representou uma revolução no mercado editorial da época. Esta editora foi uma das pioneiras a investir em projetos gráficos e acabamentos e de alto nível das obras e na divulgação e distribuição das novidades do catálogo.



mercado em direção a novas faixas de leitores. Neste novo nicho editorial, as mulheres eram o público alvo.

Neste período, as mulheres já circulam no espaço público, e algumas delas começam a trabalhar fora do lar, apesar de muitas restrições (DEL PRIORI, 2001). Com o crescimento desse processo, as moças freqüentam, embora timidamente, as livrarias, comprando por determinação própria, livros para o seu entretenimento. A conquista desse público feminino está relacionada com as estratégias editoriais que oferecem um conjunto de obras especialmente voltadas para as mulheres, enquadrando-as em coleções, definidoras de seu público leitor (TOLEDO, 2001).

Ao invés de buscar um autor ou um título, as moças, que começam a freqüentar as livrarias, perguntam pelos livros que vão sendo publicados nas coleções a elas destinadas. O circuito de propaganda e divulgação das editoras e livrarias e as recomendações divulgadas em jornais e revistas, por pessoas que se destacavam no universo letrado, acabam por colocar a Coleção Biblioteca das Moças, como uma opção “saudável” de leitura para as mulheres das classes médias urbanas brasileiras. Entre 1935 e 1963 - período no qual houve a publicação ininterrupta de livros dessa Coleção - M. Delly⁶ (pseudônimo de dois irmãos franceses) é a autora que alcança o maior número de obras e edições. Seus livros se caracterizaram pela idealização do amor como mediador de sentimentos nobres e estados de alma positivos, como a pureza, a caridade, a fé, a honra e a força de caráter.

M. Delly é a escolha mais popular entre as normalistas (moças de classes médias que freqüentavam a Escola Normal), talvez, por ser a autora mais indicada pela Igreja e pela Escola, recebendo, portanto, respaldo, das famílias de classe média urbana deste período (Cunha, 1999). Mas, paralela às recomendações oficiais, aparece uma outra autora, que segue M. Delly de perto, em seu sucesso editorial. Tratava-se de Elinor Glyn, polêmica e controversa autora popular inglesa, cujas referências a um universo de sexo, amor e prazeres estabelecem um contrapondo a M. Delly.

A Coleção Biblioteca das Moças é a responsável pela difusão no País tanto das obras de M. Delly como as de Elinor Glyn. O sucesso de ambas foi destaque durante décadas. Nos anos de 1930, a vendagem de obras de M. Delly abarca 15% das

⁶. Entre os anos 30 e 60 do século XX, os romances de M. Delly se tornam bastante populares no Brasil, sendo indicados para a formação das nossas moças de “família”. M. Delly é o pseudônimo de dois irmãos gêmeos franceses, católicos fervorosos chamados Frederic Henri de la Rosière (1870-1949) e Jeanne- Marie Henriette Petijean de La Rosière (1875-1947). Estes autores tornaram-se, no Brasil, ícones de uma geração e sinônimos de romances sentimentais neste período (CUNHA, 1999).



publicações desta coleção enquanto Glyn alcança 8%. Na década seguinte, M. Delly apresenta 17% das preferências de público enquanto Elinor Glyn chega a 12%. Nos anos 50, a diferença percentual aumenta: M. Delly apresenta 31% deste mercado editorial, enquanto Elinor Glyn atinge apenas 10%. Na década seguinte, M. Delly alcança 41% das preferências de público enquanto Elinor Glyn atinge 23%. Um fato significativo para a análise deste quadro é que a Coleção Biblioteca das Moças publica 30 títulos de autoria de M. Delly ao mesmo tempo em que publica apenas 12 títulos de Elinor Glyn⁷.

Elinor Glyn (1864-1943) foi uma autora britânica que inaugura o erotismo⁸ nos romances sentimentais, é a responsável pela criação do termo “it”, que designa, em suas obras, a primeira metáfora da literatura sentimental para atração sexual⁹. Em seus romances, as relações homem-mulher aparecem sempre carregadas de forte apelo sexual. Seu livro mais escandaloso e também o de maior sucesso de vendagem (chegou a vender mais de 2 milhões de cópias), foi “Três Semanas”, publicado originalmente em 1907. Nele, o adultério recebe não só destaque, mas, é plenamente justificado em razão das circunstâncias adversas¹⁰, cenários do romance.

A cena mais notória do livro, considerada imoral para os padrões da época, é a descrição do casal fazendo amor sobre uma pele de tigre envolto por flores exóticas. Apesar dessa obra não ser finalizada com a união do casal de amantes- regra que caracteriza o gênero- este livro é exemplar para designar a atração sexual como caminho para o verdadeiro amor. Este trabalho se propõe, pois, a realizar uma análise estrutural e argumentativa (THOMPSON, 1995) das obras de Elinor Glyn, enfocando as mudanças que esta escritora traz no que diz respeito às concepções de amor e paixão, tornando-a um grande sucesso editorial no período em destaque.

2. Amor, paixão e casamento em Elinor Glyn

No âmbito da literatura sentimental, e, em Elinor Glyn, em especial, o encontro amoroso é uma promessa de felicidade que se dará a partir do momento em que “dois

⁷. Informações retiradas do arquivo da Companhia Editora Nacional, responsável pelo lançamento desta coleção.

⁸. O erotismo é, no seu conjunto, a infração à regra das proibições. Mas embora comece onde o animal acaba, a animalidade é sempre o seu fundamento. Desse fundamento, a humanidade desvia-se com horror, embora, ao mesmo tempo o mantenha (Bataille, 1980).

⁹. Além de escritora, Elinor Glyn também foi roteirista de cinema, tendo, inclusive transposto para a tela, em 1920, “O Sheik”, filme que imortalizou Rodolfo Valentino como símbolo sexual de toda uma geração.

¹⁰. “Três Semanas” trata do romance entre um aristocrata inglês e uma sedutora e misteriosa mulher mais velha. No decorrer da trama, descobre-se que a jovem mulher, é na verdade, a rainha de um país dos Bálcãs, casada com um marido degenerado, violento e alcoólatra. Após três semanas de amor, a protagonista desaparece. O jovem aristocrata só terá notícias suas quando for informado do nascimento de seu filho, considerado herdeiro do rei degenerado. A pobre mãe devota a sua vida à criação do herdeiro do trono, acabando seus dias sendo assassinada pelo marido violento.



corações se deixem arrebatados pelo amor”. A mensagem, aqui, é clara: na história milenar da humanidade só o amor permanece como garantia de felicidade. Este amor será descrito como a grande experiência de singularidade do indivíduo que se definirá pela intensidade de sua experiência amorosa (LÁZARO, 1996). Essa intensidade se estabelece a partir da interiorização do amor no indivíduo, em suas experiências de alegria e sofrimento. É dessa tradição que se alimenta o mercado editorial do século XIX, perdurando no século XX. Destarte, essa tradição será moldada pelos ideais burgueses de amor.

O século XX, por intermédio dos romances sentimentais, levará às massas urbanizadas pela industrialização os modelos e padrões de conduta, ação e sensibilidade elaborados no interior das classes burguesas. Era a inclusão social do processo civilizatório no mundo dos romances. Mas, se no decorrer desse processo, protagonizado pela burguesia, as emoções foram excluídas do palco da vida comunal e investidas de sentimentos de vergonha (ELIAS, 1995)¹¹, os romances sentimentais, porta-vozes dos amores exacerbados e dos sentimentos intensos serão, cremos, uma tentativa de fuga deste controle.

Mas esta fuga esbarra na assimilação de estereótipos dominantes. Esses estereótipos podem ser percebidos nas características físicas das heroínas - brancas e de olhos claros – representando o biótipo europeu. Já a tonalidade dos cabelos - louros, morenos e ruivos - é uma metáfora que revela uma diversidade que descreve os tons nos quais o amor encontra lugar. Neste quesito, Elinor Glyn se destaca, uma vez que inaugura a entrada das ruivas¹² nos romances sentimentais, trazendo à tona, uma referência ao amor constituído de emoções que extrapolam as medidas do que até então se cultivou no amor romântico, a doçura, a inocência, o recato e o pudor sendo substituídos por emoções que fazem referência ao sexo como ingrediente primordial do amor paixão. Esse universo sensual se fortificará nos figurinos que adornam os corpos dos protagonistas e estes aparecem descritos em detalhes. As vestimentas designam mudanças importantes, são sinuosas, cheias de curvas, acompanham o contorno sensual e modelar¹³ das personagens. Em relação à beleza, algumas vezes, as heroínas de Glyn

¹¹. Segundo Elias (1995), esse controle social das emoções, convertido em auto-controle cada vez mais estável, uniforme e generalizado, é visto, no novo imaginário, como marca de distinção e de prestígio.

¹². Elinor Glyn, como roteirista, lança no cinema, em 1923, uma adaptação de “Três Semanas”, protagonizada por Clara Bow, atriz ruiva e de olhos expressivos, que se tornaria referência a um tipo de heroína de temperamento flamejante e forte apelo sexual, o que foi um escândalo para a época.

¹³. Por sua vez, a indústria cinematográfica de Hollywood, surge nessa mesma época, colocando a serviço do grande público relacionamentos em que os amantes dispensam opiniões da sociedade, de pais ou de parentes, e são movidos



não precisam ser bonitas, no sentido clássico do termo, basta apenas ter um encanto pessoal indefinível, raro em suas congêneres, que lhes fornecia uma personalidade que tem como marca a sedução.

Zara Shulski era mais alta do que baixa, e de compleição fina. Em cada voluptosa curva do seu delgado corpo ressaltava a idéia de delicadeza. Tinha pequena a cabeça, e rosto pequeno, breve e oval, sem que os seus traços fossem finalmente cinzelados. Somente a pele, imaculada na sua brancura, tinha um quê de excepcional (Glyn, *Por que?*, 1956, p. 11).

Ela não tinha o que se pudesse admirar com exceção dos olhos e da conformação geral do corpo. Fôra feia em criança e também quando menina, mas floresceram-lhe na adolescência alguns encantos. Sua epiderme se assemelhava às pétalas daquela espécie de gardênia que nunca as tem transparentes e os cabelos, de coloração azul-negra, não eram muito finos (...). tinha a boca a mais deliciosa das tonalidades rubras, mas era grande em excesso para ser bela (Gly, *O It*, 1940, p.11).

As heroínas de Glyn não se destacam apenas por suas características externas marcantes, nelas, a luta moral em que se debatem não é tão clara como nos romances sentimentais de início do século XX. Essa moralidade vai muito além de uma mera defesa da honra, é ambígua e revolucionária para os padrões da época. Essa ambigüidade revela-se não só na aceitação das personagens femininas da existência de paixões violentas, mas também, cria princípios morais elásticos porque quando os indivíduos encontram-se enamorados, a vida social perde a sua importância, e com ela, alguns padrões morais vigentes. Assim, enquanto a Igreja reprimia os desejos sexuais, educando as mulheres para serem esposas fiéis e mães devotadas, as heroínas de Glyn têm a possibilidade de serem castas, mas, muitas delas não o são: muitas de suas heroínas são viúvas, o que retira a prerrogativa da virgindade; algumas são adúlteras, há aquelas que já namoraram homens casados e outras que se “entregam” ao amor sem estarem protegidas pelos laços do matrimônio.

E aproximou-se mais dela, que endireitara o corpo em todo o seu comprimento. Invadia-a o desejo quase invencível de renunciar à luta e cair nos braços dele, tão forte lhe ressentia a influência. Ele colocou as mãos nos ombros de Ava e encarou-a fixamente. Toda a resistência parecia abandoná-la. Percorria o corpo esbelto da jovem estranha vibração que nunca sentira em sua vida. Em

apenas por suas emoções. Nesse contexto, a mulher frágil e delicada é substituída pela heroína de curvas avantajadas e insinuas.

nenhum de seus namoros infelizes com os dois homens casados se sentira abalada a ponto de não se dominar; mas agora! (Glyn, O It, 1940, p.97).

O passado, o presente e o futuro se embaralhavam confusos no espírito de Ava; ela só sabia que o único homem, em toda a vida, que se apossara totalmente de seu coração, que fazia vibrar todos os átomos de seu corpo em frêmitos de paixão, estava ali, de pé, junto dela... e pouco se lhe dava de qualquer mulher reclamá-lo depois, uma vez que naquela noite fosse seu (Glyn, O It, 1940, p.133).

De qualquer modo, ultrapassado o conflito inicial, erros de comunicação, suspeitas de traições, cinismos morais, os dois corações finalmente entram em harmonia e gozam a recompensa do final feliz, este último, legalizado pelo casamento. Mas, o casamento é uma instituição cujo significado se transforma nestes romances, a partir do momento em que segue as regras sociais vigentes. De fato, na passagem do século XIX para o XX, as mudanças comportamentais são reguladas pelo casamento. O casamento de conveniência passa a ser vergonhoso e o amor não é mais uma idéia romântica, mas o cimento de uma relação.

Entre os fins dos anos 1930 e 1940, as uniões ocorrem com a participação mais ativa dos casais, diferente do início do século XX, quando as famílias movidas por interesses econômicos e naturalmente de poder e *status* social, arranjavam entre si os casamentos, sem a participação direta dos verdadeiros interessados: os nubentes. Apesar de todas as mudanças comportamentais, os casamentos ainda aconteciam de acordo com a opinião da família, isto é, a paixão ainda deveria estar submetida à razão. À mulher estava reservado o maior quinhão de responsabilidade para o estabelecimento da felicidade no lar, ela deveria estar à disposição de seu marido, cabendo-lhe um papel de subserviência completa, inclusive nas questões do amor conjugal. Jamais tomar a iniciativa, jamais dar a perceber que o ato sexual era algo no qual ela efetivamente usufruía prazer corporal. O seu destino era o lar, a família, o cuidado com os filhos, sua razão de estar no mundo. Deveria ser prendada, recatada, mas, ao mesmo tempo, esmerada em sua aparência, para que o homem não se sentisse atraído pelas mulheres da rua (DEL PRIORI, 2005). Em Glyn, este modelo de mulher é criticado, pois recusa à mulher a vivência de emoções profundas e a autora assim descreve uma de suas heroínas:

Tamara era viúva. James Loraine tivera todas as qualidades de um bom marido britânico. Havia-a tratado



com ternura, oferecendo-lhe um lar aprazível: somente pediu-lhe que passasse dez meses ao ano no campo. Jamais lhe deu razão para a mais pequenina cena de ciúmes. Ela não se lembrava se o coração houvera pulsado alguma vez com maior ou menor, intensidade, ao chegar ou sair o esposo. Havia-o amado da mesma forma que a uma de suas irmãs, a seus irmãos e a seu pai, a saber, com a maior dedicação. E quando uma pneumonia o levou, quase dois anos antes, chorou-o, como teria feito pela perda de qualquer um deles, com sinceridade e ternura (Glyn, *Seu único amor*, 1955, p.06).

Assim, Elinor Glyn revela em seus romances esta contradição. Supõe que os casamentos devem ser motivados por amor, mas ao mesmo tempo, devem preservar a tradição, pois esta representa ainda, os alicerces da sociedade. Assim, a solução é o uso, no enredo, da estratégia do casamento arranjado, mas que, apesar de ir contra as perspectivas do encontro do verdadeiro amor, demonstram, depois de muitos sofrimentos, que o amor, sempre foi o motor que impulsionou os protagonistas, este sim, travestido de interesse.

...futuro marido? A esse pensamento, ela sorriu ironicamente. Qual! Não esperava felicidade da parte do marido!... Um brutamonte, como o resto dos homens, o qual ia desposá-la com olho no dinheiro do tio... que estava disposto a casar-se, como seu único fito, sem que nunca a tivesse visto!... (Glyn, *Por que?*, 1956, p.71).

Ela se mostrava cruelmente fria e desdenhosa no jantar; sempre quando ele lhe falava, os seus olhos se lhe ostentavam francamente desdenhosos, coisa que o enlouquecia e inda o excitava mais... “Antes que passe um ano, hei-de fazê-la amar-me tanto quanto a amo, e que Deus me ajude!” (Glyn, *Por que?*, 1956, p.90).

Zara conscientemente chegou à conclusão de que amava o seu marido. E, com o seu próprio procedimento, tornara impossível e para sempre que Tristão lhe voltasse (Glyn, *Por que?*, 1956, p.181).

Essa transformação no perfil das mulheres relaciona Glyn com as mudanças em curso na sociedade. Após a Primeira Guerra Mundial, houve no Ocidente, uma intensa mudança comportamental, por essa razão, aqueles anos foram chamados, de "anos loucos", tal o impacto causado pelas inovações tecnológicas como o rádio, o telefone e o avião. Os relacionamentos afetivos tornaram-se mais livres, se comparados aos do século anterior. Mesmo assim, a *garçonne*, como era chamada a mulher que se vestia



com saia curta, com as pernas à mostra, com meias de seda, sapatos com saltos baixos e cigarras, chocava os mais conservadores da época. O século XX, de fato, libertou o corpo da mulher e também o do homem. O banho de mar virou moda: “os homens de camisa listrada e de calças até os tornozelos; senhoras e moças de grossas baetas azuis que cobriam todo o corpo” (DEL PRIORI, 2005, p. 243). O culto ao corpo, com a construção de ginásios, a formação de professores de ginástica e a circulação dos manuais de medicina, incentivava a prática esportiva. O corpo feminino esguio, com a roupa mais colada, irrompe com o século, desvencilhando a mulher do espartilho, dos cabelos longos e dos sapatos altos. Enquanto isso, o Papa Pio XI apresenta documentos em que condenava a mulher que saía de casa para trabalhar, "por causa da mesquinhez do salário paterno".

Pode-se pressupor que o sucesso de Elionor Glyn no Brasil se deveu, em parte, ao fato da autora, em muitos sentidos, transgredir normas instituídas para o comportamento feminino, tantas vezes, sufocantes. Enquanto os romances de Glyn falam de sexo, a revista “O Cruzeiro”, em sua seção feminina, recomendava às moças que se mantivessem virgens até o altar, para que não estragassem a felicidade do casal. Por outro lado as cenas licenciosas presentes nos filmes de Hollywood também estavam presentes na literatura de Glyn, reforçando a atração sexual como a base da comunicação amorosa.

Tanto suas heroínas como seus heróis possuem o que a autora denomina de “it”. Tratava-se de um estranho magnetismo que irradiam homens e mulheres, independe da beleza física, é algo que emana da energia sexual de algumas pessoas, percebido no momento exato em que penetram no ambiente. Essa forma de tratar a atração entre dois seres de sexo oposto marca a entrada do erotismo na literatura sentimental. Franconi (1997), adverte que a intensificação da relação amorosa, o erotismo, não tem por enfoque o ato sexual em si, mas a intensa gama de matizes sexuais que presidem a intimidade entre os sexos. É esta gama de possibilidades que Glyn tenta transcrever em suas páginas.

“it” – esse estranho magnetismo que irradiam inconscientemente certos seres e que eles perdem quando o procuram utilizar conscientemente... O “it” de John Gaunt era infinitamente mais forte devido à sua vontade de ferro e império sobre si mesmo (Glyn, O It, 1940, p.75).

Muito cedo, em sua carreira, chegara a conhecer as mulheres - e o que elas significavam para os homens. Era

possuidor daquele indizível encanto, repassado de forte magnetismo a que apenas se pode dar o nome de “it” ou “misterioso quê” e por essa razão os gatos – e as mulheres também – sempre adivinhavam quando ele entrava em alguma sala (Glyn, *O It*, 1940, p.06).

Em primeiro lugar porque possuía aquela atração natural, aquele ímã que não se derivava quer dos seus traços ou das suas cores, quer das linhas suaves do seu corpo ou de sua própria formosura. Era uma força sutil emanada de seu caráter, um como fulgurante magnetismo que se irradiava de toda sua pessoa. (Glyn, *Por que?*, 1956, p.11).

Tamara não pôde deixar de se censurar, pois, apesar de sua raiva pela conduta do príncipe, experimentava ao seu lado uma sensação perturbadora e desconhecida. A magnética personalidade daquele homem era demasiado intensa para que a moça pudesse resistir-lhe (Glyn, *Seu único amor*, 1955, p. 95).

Mas, essa atração sexual, que atua de forma inconsciente nos indivíduos, também denominada de magnetismo animal, apesar de poder ocorrer entre seres que se sentem destituídos de sentimentos mais profundos um pelo outro, nos protagonistas da trama está envolto pelo que a autora denomina de amor. Mas, este amor não é caracterizado, em Elinor Glyn com as mesmas nuances dos livros sentimentais de seu tempo, pois, está agregado a valores que quebram os padrões vigentes.

3. As várias dimensões do amor em Elinor Glyn

Em Glyn, o amor é um estado final de uma procura que só não é alcançada quando não há coragem ou nobreza bastante para vencer os obstáculos. Mas, não se trata, aqui, do amor que vimos contado pelos poetas gregos, narrado em seus mitos pelos filósofos, do amor distante dos provençais ou do amor trágico dos amantes modernos (LAZARO, 1996). Trata-se da criação de duas variantes do amor: o amor romântico, que se eleva como categoria social a partir da consolidação da burguesia como classe dirigente, no século XIX; e o amor paixão, típico da indústria cultural do século XX¹⁴.

¹⁴. Para Costa (2005), apesar de sua importância, não se encontra na bibliografia sociológica contemporânea uma definição adequada para o amor. Isso se deve em parte ao fato de que a orientação cognitivo-normativa - a preocupação com a racionalidade e a ordem - que predominou nas Ciências Sociais do pós-guerra relegou o tema das emoções e do amor a segundo plano. Só mesmo a partir dos anos 1980 é que esse temário é retomado e reconstruído como questão relevante para a Sociologia, apesar de encontrar suas raízes já em Simmel.

Em suas obras, encontramos com clareza a expressão mais bem articulada deste amor romântico. Trata-se, ali, de um amor, destinado ao casamento, amor de companheiros, ligado à responsabilidade mútua de maridos e esposas pelo cuidado da família ou da propriedade (GIDDENS, 1993). Tal amor se projeta em dois sentidos: apoia-se no outro e o idealiza, projetando um curso para o seu desenvolvimento futuro. Supõe-se, assim, que este seja não só universal, mas, também o refúgio onde resistem todos os ideais de transcendência, felicidade e solidariedade do mundo moderno.

É preciso que vivamos um para o outro, querida! Naturalmente, cumpriremos com os nossos deveres sociais; mas a nossa verdadeira vida terá lugar em Milaslaw, só para nós dois (...). Minha pátria deve ser a tua pátria. Meu corpo o teu e minha alma a tua. Amo-te mais do que tudo na terra... E serás minha, até que nos separe a morte! (Glyn, Seu único amor, 1955, p.103).

O que é o amor? _É um poderoso sentimento. – A voz dele tomara inflexão séria. – Significa a renúncia de todo o pensamento egoísta e a perfeita fusão de dois seres, cuja ventura é unicamente fazer feliz o ser amado. (Glyn, O It, 1940, p.129).

Que idéia faz do amor? O amor é um sentimento verdadeiro, e uma coisa imaculada e linda, para ser emporcalhada desta forma! Deve originar-se do devotamento e compreensão mútua. (Glyn, Por que?, 1956, p.113).

Assim, o amor romântico reivindica e absorve as pessoas de forma total, fazendo com que outras referências do entorno social percam sua importância. Para Giddens (1993), o amor romântico introduziu a idéia de uma narrativa para uma vida individual que, ao inserir o eu e o outro em uma narrativa pessoal, a desliga dos processos sociais mais amplos. Neste sentido, o amor romântico constitui a última fonte geradora das utopias de transformação e ruptura da ordem cotidiana, necessárias à reprodução simbólica e material do capitalismo. É assim que, para Illouz (1997), os amantes se veem tomados por grande energia criativa e transformadora, de modo que quem ama se sente como um revolucionário estimulado a transgredir a normalidade, vivendo com a pessoa amada experiências que tentam escapar ao registro da ordem estabelecida. Em Glyn, encontramos tanto o amor platônico como a mística cristã. Ali, o amor é o encontro de almas, ao mesmo tempo, que este encontro é esculpido no paraíso.

Gritzko ajoelhou-se um momento, murmurou uma oração e, ao levantar-se, os dois olharam um para o outro. Suas

almas se beijaram, e todas as sombras se desvaneceram (Glyn, Seu único amor, 1955, p.107).

Se ela vier a ser minha princesa, terá que ser toda para mim. Não lhe permitirei que tenha um olhar ou um pensamento para outro homem. Tudo tem que ser meu — sem partilhas. Então se tornará minha rainha (Glyn, Seu único Amor, 1955, p.103).

O seu grande deleite não parecia ter fim (...) cada vez mais ele se inteirava de como era ilustrado o espírito da esposa, e puros, imaculados, os seus pensamentos. De seu lado, Zara lhe mostrava toda sua ternura, inclinándose em esquisita e meiga submissão, porquanto os seus modos sempre foram de inexcedível orgulho (Glyn, Por que?, 1956, p.294).

Mas, se o amor romântico, aqui, aparece como uma síntese dos ideais espirituais de amor, fundindo, por um lado, o amor platônico e a mística cristã, por outro lado, este amor, em Glyn, encontra lugar na *ars erotica*, estabelecendo um novo padrão estético. A mulher, em seus romances, é vista e desejada, tal como o homem também o é. O amor-paixão agora é pensado desde o primeiro momento da relação, tornando impossível sua manutenção sem que ele esteja presente na relação (GIDDENS, 1993). Em Elinor Glyn, não basta mais ao homem casar-se com a mulher e constituir família. A masculinidade agora se enaltece na promoção do prazer da companheira.

— Que me importa, Gritzko, o que tenhas feito, ou que pretendes fazer? Sabes que sempre te amei. E ofereceu-lhe a boca. Num transporte de paixão, êle acariciou-a como ela nunca sonhara (Glyn, Seu único amor, 1955, p.104).

Naturezas humanas existem que, por serem completas, somente correspondem aos mais elevados sentimentos. Quando do corpo e alma se equilibram, conhecem elas tudo o que é divino no amor humano. Quaisquer desvios verificados nos elementos dessa composição provocam ou a tristeza ou a sensualidade. A mulher perfeita prazerosamente se entrega, de corpo e alma, ao homem a quem ama (Glyn, Por que?, 1956, p.117).

Durante um segundo perpassou-lhe pela mente a idéia de logo à noite agarrá-la, tratá-la como se de fato fosse a pantera negra com que tanto se parecia, conquistá-la pela força bruta, maltratá-la se fosse preciso, e beija-la, beija-la até tirar-lhe a respiração! (Glyn, Por que?, 1956, p. 239).

Jonh Gaunt, por seu lado, analisava todas as linhas do corpo dela. Seu frio e reflexionador método de deduções dissecava-a, despia-a. (...) E teve consciência da poderosa

atração que exercia, sentindo, no mesmo instante, o desejo de beijar aqueles lábios de cereja e de esmagá-los nos braços a ponto de não a deixar respirar... quando chegasse a ocasião... (Glyn, O It, 1940, p.13-14).

Sendo assim, o prazer masculino passa a estar intimamente ligado ao feminino, bem como às glórias da conquista amorosa. Por isso, mesmo quando a mulher contrai matrimônio contra a vontade, será objetivo primário do homem, conquistá-la e forçá-la a admitir que o ama e o deseja carnalmente. O homem passa a não só aceitar, mas como também a buscar o desejo feminino. Assim, a obra de Elinor Glyn apresenta uma concepção de amor que se expressa como um vínculo com o outro que não conhece desejo mais ardente que a vontade de conduzir a própria vida no corpo da pessoa amada.

Neste sentido, o apelo à paixão toma o lugar central da narrativa. Nela, o amor só é legitimado pela intensidade arrebatadora, cuja expressão oferece a garantia de legitimidade da experiência amorosa. Configura-se, assim, uma nova modalidade do amor sentimental, a do desejo-à-primeira-vista. Ele ocorre simultaneamente ao amor-à-primeira-vista que Giddens (1993, p.51) irá definir como “uma atitude comunicativa, uma apreensão intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração por alguém que pode tornar a vida de outro alguém, digamos assim, completa”. Este seria o ideal da simbiose perfeita. Cada um serve como elemento fortalecedor do outro, ou seja, a mulher deseja porque ama e ama porque deseja.

A admirável conformação dos ossos daquele divino rosto, mesmo visto sob à luz de um lado só, não originava desfigurantes sombras a cair-lhe sobre a boca... Aquela mulher encheu-o de desejo de tocá-la, de apertá-la, estreitamente em seus braços, de desmanchar aqueles cabelos cor de ouro e de cobrir o seu rosto com os dourados fios. Contudo, lord Tancredo não era um homem sensual, desses que à primeira vista se dão conta dos encantos físicos das mulheres (Glyn, Por que?, 1956, p. 26).

_Diga-me a verdade, Ava: é por causa de seu irmão? Ou pelo desejo felino de conquistar um homem? É que despreza os dissabores do triste amanhã, ou está aqui por desejar arrebatá-me a outra mulher? Ou é porque me ama? (Glyn, O It, 1940, p.134).

...e se fosse verdade aquilo que a esposa lhe dissera? Não passaria tudo de um mero desejo? Acaso perdera o juízo e intoxicara-se simplesmente pelo desejo ante aquela singular formosura? Além disso, não havia mais nada?

Seriam os homens realmente uns brutos? Chegou à conclusão de que para a sua natureza não havia amor sem o desejo, e não era possível o desejo sem amor (Glyn, *Por que?*, 1956, p.114-115).

Qualquer mulher para ser perigosa, devia interessar ao corpo e ao cérebro do homem. Se a inclinação que sentia por Zara se limitasse ao seu corpo, não havia que não passava de um mero sensualismo (Glyn, *Por que?*, 1956, p.115).

O amor-paixão permeia todos os seus romances, mas surge num arrebatamento quando, embora a problemática da separação ainda não tenha sido resolvida, os amantes se entregam à paixão. A esse respeito Giddens (1993) afirma que o amor apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar. Condensam-se, assim, historicamente no amor em Glyn a unidade entre paixão sexual e afeição emocional, entre amor e matrimônio e a constituição de uma prole. Entretanto, este apelo sexual se dá através da dimensão das emoções, relacionadas às palpitações do coração, à tremulação das mãos, à emoção que rouba o colorido das faces.

Pela segunda vez na vida, Tamara ficou numa palidez de morte. Até os seus lábios perderam a côr (Glyn, *Seu único amor*, 1955, p. 96).

Completamente ignorante de tais emoções o que sabia era que algo a tornara bastante nervosa, a ponto de precipitar-lhe as batidas do coração (Glyn, *Por que?*, 1956, p.130).

Agora, sentia-se presa de desconhecida e acordada emoção, sempre que lhe sucedia ficar muito rente do marido. Nas suas ausências, seguia-o com o pensamento e não raro com admiração (Glyn, *Por que?*, 1956, p.133).

Tamara ficou muito pálida. Pareceu-lhe que o solo lhe fugia debaixo dos pés; os joelhos lhe tremeram violentamente. Em toda a sua vida sempre suave, convencional e correta, jamais havia experimentado tal emoção (Glyn, *Seu único amor*, 1955, p.54).

A existência da comunicação pessoal - aqui mais especificamente amorosa - define as fronteiras simbólicas que separam ou diferenciam os amantes de todo o resto do mundo. Na proporção em que se comunicam pessoalmente, os amantes constituem um universo simbólico próprio, distinto do entorno anônimo e impessoal. A constituição

exclusivamente simbólico-expressiva do código amoroso o torna fortemente vinculante, já que ele só diz respeito àqueles que se amam, e ao mesmo tempo muito frágil, pois qualquer pequeno mal-entendido pode produzir grandes tremores no subsistema íntimo.

Pode estar certa, madrinha, de que Gritzko não sente nada por mim. Está agindo tão somente impulsionado pelo orgulho. Se me procura, é apenas para acrescentar mais um nome à lista de suas conquistas. Não quero prestar-me a isso, Não, não quero! (Glyn, *Seu único amor*, 1955, p.103).

Segundo Costa (2005), na comunicação amorosa o que conta não são os temas sobre os quais se conversa, mas a "consideração comum dos mesmos aspectos", já que é dessa maneira que se forma a esfera íntima, diferenciada do "mundo constituído anonimamente". Por isso, a comunicação entre os amantes não se confunde com o treino verbal-racional, ela pode inclusive não existir e comumente é substituída por formas de comunicação não-discursivas, como a troca de olhares e o toque corporal capaz de desencadear diálogos que independem de qualquer tipo de mensagem objetiva.

4. A Liturgia do Amor

Em Glyn, o amor corresponde a uma forma radicalizada do que Luhmann (apud Costa, 2005) qualificou como "interpenetração interpessoal": uma interação que se destaca do mundo social anônimo, levando os amantes a se valer de modelos de significação e interpretação e de símbolos comunicativos que, de tão diferenciados, muitas vezes, se tornam herméticos a quem esteja fora da relação. Assim, as obras de Glyn criam e difundem significados culturais associados ao amor romântico e ao amor paixão. No entanto, no amor paixão, assim como na transgressão expressa no erotismo de Glyn, a mulher é o objeto de desejo, a quem o homem seduz e reduz à sua presa.

A excitação corporal sentida ao ser atraído por alguém é decodificada como amor a partir dos repertórios culturais disponíveis, que estão materializados em valores e redes de significações, mas, também num acervo material de imagens, produtos, livros, obras de arte que compunham o próprio tempo histórico de Glyn e que foram incorporados à literatura romântica. Em Glyn, esses acervos culturais servem também para orientar aquele que ama mediante indicações que lhe permitam interpretar a ação da pessoa amada, de sorte a saber se o amor é correspondido. A rigor, pode-se ratificar que as obras de Glyn fornecem o repertório de modelos para as práticas amorosas na modernidade tardia, provendo o imaginário feminino de rituais românticos, construindo uma liturgia amorosa, inédita para a literatura sentimental de seu tempo. É a existência



dessa forma particular de comunicação - o código do amor - que define a conformação do mundo especial dos amantes, no qual os rituais e adereços adquirem sentido efetivo, concretizando sua vocação amorosa.

O anseio por uma relação amorosa que envolva plenamente os amantes continua sendo uma aspiração generalizada nas sociedades modernas. Assim, na modernidade tardia o amor romântico em sua simbiose com o amor paixão segue desempenhando papel central como ideal amoroso e desencadeador das emoções correspondentes. No entanto, esse desejo de intensidade coexiste com mudanças importantes no padrão romântico da relação a dois. Como prática cultural, o amor está incorporado num amplo leque de produtos, objetos, locais e rituais. Assim, nas sociedades contemporâneas, em especial, na literatura sentimental, há estruturas que marcam os ideais e sentimentos amorosos, além de contextos para a vivência dos rituais do amor.

Bibliografia

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**: o proibido e a transgressão. 2ª. Ed. Tradução João Bernard da Costa. Lisboa: LP&M, 1980.
- COSTA, Sérgio. Amores fáceis. **Novos estudos CEBRAP**. No.73, São Paulo: Nov. 2005.
- CUNHA, Maria Teresa Santos. **Armadilhas da sedução** – os romances de M. Delly. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.
- DEL PRIORI, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.
- DEL PRIORI, Mary. **Histórias do cotidiano**. São Paulo: Contexto, 2001.
- ELIAS, N. **O Processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder**. São Paulo: Annablume, 1997.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora Da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GLYN, Elinor. **O It**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.
- GLYN, Elinor. **Por que?** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- GLYN, Elinor. **Seu único amor**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- ILLOUZ, Eva. **Consuming the romantic utopia**. Berkeley: University of California Press, 1997
- LÁZARO, André. **Amor**: do mito ao mercado. Petrópolis: Vozes, 1996,
- TOLEDO, Maria Rita de Almeida. **Coleção atualidades pedagógicas**: do projeto político ao projeto editorial (1931-1981). Tese de doutorado, Departamento de Educação, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.