

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem
Área de Concentração: Literatura Comparada
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Lígia Mychelle de Melo Silva

**O RETRATO DE EROS EM FLORBELA ESPANCA:
Um estudo sobre a escrita erótica em *Charneca em flor***

**Natal/RN
2010**

Lígia Mychelle de Melo Silva

**O RETRATO DE EROS EM FLORBELA ESPANCA:
Um estudo sobre a escrita erótica em *Charneca em flor***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura comparada.

Orientador: Prof^o Dr. Derivaldo dos Santos

Linha de pesquisa: Literatura e Memória cultural

**Natal/RN
2010**

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Silva, Lúcia Mychelle de Melo.

O retrato de Eros em Florbela Espanca : um estudo sobre a escrita erótica em Charneca em flor / Lúcia Mychelle de Melo Silva. – 2010.
122 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, 2010.
Orientador: Prof. Dr. Derivaldo dos Santos.

1. Erotismo na literatura. 2. Espanca, Florbela - Crítica e interpretação.
3. Poesia portuguesa. I. Santos, Derivaldo dos. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 821.134.3.09

Lígia Mychelle de Melo Silva

O RETRATO DE EROS EM FLORBELA ESPANCA:
Um estudo sobre a escrita erótica em *Charneca em flor*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura comparada.

Aprovada em: ____/____/____

Prof^o Dr. Derivaldo dos Santos
Universidade Federal do Rio grande do Norte – UFRN
(Orientador)

Prof^a Dr^a. Valdenides Cabral de Araújo Dias
Universidade Federal do rio grande do Norte – UFRN
(Examinadora interna)

Prof^a Dr^a Rosilda Alves Bezerra
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB
(Examinadora externa)

Dedico esta dissertação à minha filha Cecília de Melo Silva Galvão, a amada da minha alma, sem a qual o “meu mundo não teria razão”.

Foram-se, há muito, os vinte anos, a época das análises, das complicadas dissecações interiores. Compreendi por fim que nada compreendi, que mesmo nada poderia ter compreendido. Restam-me os outros... talvez por eles possa chegar às infinitas possibilidades do meu ser misterioso, intangível, secreto.

Florabela Espanca

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo àqueles que são totalmente responsáveis pelo que sou hoje... Aos meus amados pais de criação e de coração, Nino e Zefinha, pelo amor, pela acolhida, pelo ninho... Obrigada, muito obrigada! Preciso dizer que vocês são o meu alicerce....

Ao meu orientador, Derivaldo dos Santos, sempre dedicado e paciente, agradeço pelo olhar atento e detalhista dirigido às minhas análises, o qual foi fundamental na construção desta dissertação e por partilhar comigo a paixão por Florbela Espanca.

Meus sinceros agradecimentos à minha amiga, quase irmã, Neila Karla Fernandes da Costa, por ter me presenteado, há 11 anos, com sua preciosa amizade. Obrigada por estar ao meu lado em momentos tão importantes da minha vida!...Divido com você mais essa conquista...

Aos meus caríssimos Carlos Barata e Rochele Kalini, pela amizade construída nesta trajetória de mestrado, pelo apoio, pelas conversas jogadas fora e pelo exercício da escuta.

À minha amiga Ana Shirley pela amizade sincera desde a graduação e por ter dividido comigo tantas alegrias e tantas angústias nesse caminho acadêmico percorrido.

Quero registrar aqui um agradecimento especial à encantadora Mona Lisa, exemplo de ser humano, que sempre me incentivou quando resolvi desbravar essa terra desconhecida que era pra mim o mestrado. Muito obrigada Mona, seu incentivo e torcida sincera me deram segurança nas etapas da seleção do mestrado e, com certeza, me ajudaram a chegar aqui.

Às minhas inesquecíveis amigas Maria da Conceição, Eliane e Verônica, pelas boas lembranças da época da graduação.

À Christina Ramalho pelo exemplo de mulher e pelas discussões apaixonantes sobre Florbela no início do mestrado.

Aos professores Humberto Hermenegildo e Valdenides Dias pelas sugestões tão valiosas na minha Banca de qualificação.

Aos professores Ilza Matias, Márcio Venício, Alex Beigui e Abraão Andrade pelas contribuições dadas nas disciplinas que cursei no mestrado.

Ao professor Marcos Falleiros, por ter me acolhido na base de pesquisa Formação da Literatura brasileira.

Aos funcionários da biblioteca setorial e da copiadora do cchla, pela simpatia e atenção com que sempre me atenderam.

Aos meus irmãos, sempre fisicamente distantes, mas próximos porque guardados dentro do meu coração... Se não tivemos o privilégio de crescermos juntos, uma vez que tão cedo nossa família se esfacelou, tivemos o privilégio de, por caminhos rotos, tortos, inexplicáveis, crescermos como seres humanos. Vencemos! Merecemos, portanto, todas as batatas!...

A D. Maria Vanete Madruga de Melo, minha mãe biológica, que, embora não tenha podido acompanhar nossa trajetória de vida, sei que nos abriga no seu enorme coração de mãe.

À minha prima Jariny, por vibrar junto comigo toda vez que dou um passo a mais. Obrigada pelo incentivo e carinho!

A Paulo Milhomens, por ter entrado em minha vida de uma forma tão especial...

A Beth, pelas inúmeras vezes que me atendeu, me orientou, tirou minhas dúvidas...

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

Para não ser injusta, quero agradecer de coração a todas as pessoas que, de alguma maneira, estavam comigo, de perto ou de longe, torcendo para que os meus objetivos fossem alcançados.

RESUMO

A poetisa Florbela Espanca (1884-1930) viveu e produziu sua obra literária em um período em que, se por um lado, estavam sendo fomentados os ideais de um movimento inovador e irreverente – liderado por Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro –, por outro lado, o que predominava, em Portugal, era um pensamento conservador e autoritário, apoiado numa ideologia burguês-cristã. Inserida num contexto social em que nada favorecia a expressão dos impulsos sexuais femininos, a poesia de Florbela surge, então, como um discurso inovador, na medida em que “põe em xeque” a organização sexual da sociedade portuguesa em questão. Desse modo, considerando as relações entre o texto poético e o contexto histórico-social, a proposta desta pesquisa é apresentar uma leitura do erótico na obra *Charneca em flor* (1931) como possibilidade de transgredir as limitações dadas à atividade sexual. Para tanto, recorreremos aos conceitos desenvolvidos, principalmente, por Georges Bataille – em *O Erotismo* (2004) – e por Octavio Paz – em *A dupla chama: amor e erotismo* (2001) – sobre a temática abordada.

Palavras-chave: Erotismo. Transgressão. Interditos sociais.

ABSTRACT

Portuguese Poet Florbela Espanca (1884 – 1930) lived and produced her literary work during a period in which, on the one hand, the ideals of an innovative and irreverent movement were being fomented – led by Fernando Pessoa, Almada Negreiros and Mário de Sá-Carneiro –, on the other hand, Portugal was still dominated by a conservative and authoritarian thought, anchored in a bourgeois-christian ideology. Inserted in an unfavorable social context to the expression of the female sexual impulse, poet Florbela then appears with an innovative speech as “threatening” the sexual organization of the Portuguese society. This way, considering the relations between the poetic text and the historical-social context, the aim of this work is to present a reading upon the Eroticism in *The Flowering Heath* (2005) as a way to contravene the borders given to the sexual phenomenon. For this reason, we will mainly resort to the concepts developed on the approach of Georges Bataille – *The Eroticism* (2004) – and also by Octavio Paz – *The Double Flame: Love and Eroticism* (2001).

Keywords: Eroticism. Transgression. Social interdicts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Florbela Espanca por Carlos Botelho.....	13
Figura 2 – Eros.....	48
Figura 3 – Imagem de um girassol se abrindo.....	65
Figura 4 – o olhar.....	100

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I: O LIRISMO MEDIEVAL DE FLORBELA ESPANCA	
2. O SENTIDO DA TRADIÇÃO NA FORMAÇÃO DA POESIA FLORBELIANA.....	24
2.1A PERMANÊNCIA DA TRADIÇÃO EM FLORBELA.....	32
2.2 FLORBELA REVISITA A LÍRICA MEDIEVAL: elementos das cantigas nos poemas “Carta para longe e “Passeio ao campo”.....	33
CAPÍTULO II: O RETRATO DE EROS EM FLORBELA ESPANCA	
3. TECENDO IMAGENS DE EROS.....	49
3.1 RETRATO DE EROS NA LITERATURA OCIDENTAL.....	50
3.2 EROS E SOCIEDADE.....	52
3.3 JOGO DE CONTINUIDADE E DESCONTINUIDADE EM FLORBELA	59
3.31 Da eterna busca.....	60
FLORBELA: “A CHARNECA RUDE A ABRIR EM FLOR!”	
4. RETRATO DE UM EROS SUBVERSIVO NA OBRA <i>CHARNECA EM FLOR</i>.....	66
4.1 O CORPO ENQUANTO MORADA DE EROS.....	72
4.11 Do habitual ao desvio.....	78
4.2 UMA MULHER VESTIDA DE VOLÚPIA	85
4.21 Entre o ter e o não-ter: a arte do coquetismo na poesia florbeliana.....	92
4.22 O “estar no outro” ou a metáfora da casa.....	96
CAPÍTULO III: A IMAGEM DO OLHAR NA POESIA FLORBELIANA	
5. UM OLHAR SOBRE OS OLHARES NA LITERATURA.....	101
5.1 OLHAR DE SEDUÇÃO NA POESIA FLORBELIANA.....	103
5.2 TROCANDO OLHARES.....	105
5.21 O jogo do olhar em Florbela.....	107
.	
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	116

INTRODUÇÃO

Viver não é parar: é continuamente renascer. As cinzas não aquecem; as águas estagnadas cheiram mal. Bela! Bela!, não vale recordar o passado! O que tu foste, só tu o sabes: uma corajosa rapariga, sempre sincera para consigo mesma.

E consola-te que esse pouco já é alguma coisa. Lembra-te que detestas os truques e os prestigiadores. Não há na tua vida um só acto covarde, pois não? Então que mais queres num mundo em que toda a gente o é... mais ou menos? Honesta sem preconceitos, amorosa sem luxúria, casta sem formalidades, recta sem princípios e sempre viva, exaltantemente viva, miraculosamente viva, a palpitar de seiva quente como as flores selvagens da tua bárbara charneca. (Florbela Espanca)



Figura 1: Florbela Espanca por Carlos Botelho

Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Florbela_Espanca_by_botelho.jpg

Na mediação entre o Orfismo (1915) – primeiro movimento moderno português propriamente dito – e o Presencismo (1927), desponta Florbela Espanca (1894-1930) que, nascida no final do século XIX¹, surgiu num momento em que a poesia feminina era considerada como “mera prenda doméstica, sem nenhum conhecimento da tradição poética e sem nenhuma finalidade artística”². Tal era a tônica da crítica literária em torno de sua obra poética, vista sob o signo de uma lírica ingênua, rotulada de “sorriso da sociedade”, em moda de salões³ e revistas culturais da época:

De modo geral, na lírica feminina deste momento da literatura portuguesa, não se encontram entrechoques: discurso monocórdico, centrado na temática do amor e da paisagem, onde o tom feminino raramente extrapola o confessional. Embora se pressinta o despertar da consciência para os dramas da feminilidade, poucas são as poetisas que se permitem a ousadia de se rebelar contra a passividade da sua condição, muitas delas, inclusive, acomodando-se aos conceitos machistas tradicionais⁴ (HORTAS, 1995, p. 82).

É nesse contexto que surgem os primeiros discursos desafiadores, transgressores, os quais tentam se desviar do lugar-comum dessa “poesia de salão”, produto da pacífica sujeição da mulher aos papéis que lhe eram impostos pela sociedade. Um desses discursos é o de Florbela Espanca que, embora tenha sido “saudada em vida como mais uma das (abundantes e inexpressivas) flores do galante ramalhete das poetisas de salão” (DAL FARRA, 2005, p. IX) – chegando a ser, inclusive, acusada de imitar Virgínia Vitorino, que era a poetisa de maior sucesso na época⁵ –, ultrapassou as barreiras de sua condição feminina e transcendentalizou sua arte (GONÇALVES, 2003, p.136).

Apesar de ter vivido num contexto em que o tratamento dado ao sexo feminino era ainda de inferioridade em relação ao sexo masculino, Florbela, em sua poesia, não reflete a imagem de uma mulher casta, silenciosa, obediente, passiva e submissa, vista como mero

¹ “Ao findar o século XIX, surgem várias mulheres poetas, muito embora cause controvérsia o mero facto da sua existência bem como as suas capacidades poéticas.” (ALONSO, 1997, p.28).

² DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela: um caso feminino e poético*. Apud: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: UNESP, 2003. P.131.

³ “[...] nos anos vinte havia um grande número de salões literários em Lisboa e que era comum nessa altura tanto os convidados como os anfitriões lerem em voz alta as suas mais recentes composições.” (ALONSO, 1997, p.26)

⁴ Considerando a lírica de expressão feminina, Maria de Lourdes (loc. cit.) cita, ainda, o seguinte verso de Virgínia Vitorino: “Sou caprichosa e fútil. Sou mulher.”

⁵ ALONSO, Cláudia Pazos. **Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca**. Temas portugueses. Lisboa: Casa da Moeda, 1997. P. 28-29. Ainda de acordo com Alonso (Ibidem, p.32), um artigo de Antonio Ferro, que era um dos críticos mais influentes da época, publicado em fevereiro de 1931, com o objetivo de salientar a qualidade e autenticidade da poesia florbiana, “foi responsável por tirar Florbela da sombra em que permanecera. Não deixa de ser significativo que tivesse sido com o argumento de que ela não era como as outras poetisas, não fazia parte da colméia.”

objeto de desejo. Ao contrário, transgride valores: representa em sua arte poética um Eu que se apropria de uma espécie de jogo da sedução, no qual o olhar aparentemente ingênuo vai envolvendo o Outro e no qual ela subverte os papéis tradicionais atribuídos pelas instituições sociais ao homem e à mulher. E, por ter quebrado as regras de uma sociedade arcaica, patriarcal, machista e hipócrita, Florbela pagou um preço muito alto: teve uma vida completamente tumultuada e inquieta e foi incompreendida, rejeitada e criticada pela sociedade na qual estava inserida.

A obra poética de Espanca abrange, além dos seus sonetos, contos, cartas e o diário íntimo da poetisa, o *Diário do último ano*. Em vida foram publicados apenas dois livros: o *Livro de Mágoas*, em 1919 e o *Livro de Sórora Saudade*, em 1923. O restante de sua obra foi publicado postumamente. *Charneca em flor* foi publicado em janeiro de 1931, graças ao empenho do professor italiano Guido Battelli, amigo que Florbela conhecera em 1930, ano em que se suicidou, e a quem a poetisa lusitana confiou os originais do livro: “E sábado lhe enviarei o manuscrito, sem falta. Tenho uma tão grande vontade de ver o livro pronto, que parece-me hei de morrer antes disso. Mande-me notícias e depois as provas para emendá-las convenientemente.”⁶

Em seus sonetos, podemos encontrar temáticas variadas, como, por exemplo, o amor, o sofrimento, o desencanto, a dor e a angústia, a metalinguagem, a condição de ser poeta⁷ e a intertextualidade, o que mostram que Florbela Espanca estava em sintonia com os escritores modernos. Outro tema recorrente é o narcisismo, sobre o qual Marli Hazim (1995, p.91) faz o seguinte comentário: “Falar de Florbela e não fazer referência ao seu narcisismo é praticamente impossível, pois se trata de um dos traços mais marcantes de sua personalidade, inclusive literária.”

No entanto, um dos aspectos que nos chamou mais atenção na obra poética dessa poetisa portuguesa foi a vertente erótica. Seus poemas são fortemente marcados por intensos impulsos eróticos os quais constituem o princípio fundamental de sua obra, particularmente em *Charneca em flor*. Pensar criticamente a escrita literária dessa sonetista portuguesa é pensar na escrita como perturbação, como excitação.

⁶ Trecho de uma carta enviada por Florbela ao professor Guido Battelli, datada de 28 de outubro de 1930 e registrado por Dal Farra: 2007, p.188.

⁷ É o caso do poema “Poetas” (1994:158): “Ai as almas dos poetas/ Não as entende ninguém; / São almas de violetas /Que são petas também. / Andam perdidas na vida, /Como as estrelas no ar; / Sentem o vento gemer/ Ouvem as rosas chorar!”.

Também foram utilizados como objeto de análise literária alguns poemas de *Trocando olhares* (2005), que é o primeiro projeto literário da poetisa e de *Reliquiae*, obra que foi anexada à *Charneca em flor*. Quanto ao suporte teórico, utilizaremos os pressupostos do ensaísta francês Georges Bataille em *O erotismo* (2004) e do teórico mexicano Octavio Paz em *A dupla chama: amor e erotismo* (2001), além das contribuições de Jesus Antonio Durigan (1985), de Francesco Alberoni (1986; 1997), de Walter Schubart (1975), dentre outros.

Nosso trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo desta dissertação, intitulado **O LIRISMO MEDIEVAL DE FLORBELA ESPANCA**, retomamos a leitura feita por Maria Lúcia Dal Farra (1994) – uma das maiores estudiosas da obra de Florbela Espanca atualmente – no estudo introdutório que ela fez para o Projeto *Trocando olhares*, no qual aponta a presença de elementos medievais em grande parte dos poemas que constituem o Projeto.

É importante, para a nossa pesquisa, a retomada dessa leitura dialógica entre a lírica florbeliana e as cantigas medievais porque mostra que a poesia de Florbela é marcada pelo diálogo com uma tradição constituída da lírica lusitana, o que faz com que ela possa ser lida dentro de uma perspectiva moderna, considerando que o diálogo com o passado é um dos elementos constituintes da poesia moderna. Nesse capítulo, recorreremos aos conceitos de T.S Eliot (1989) e de Octavio Paz (1984) para uma melhor compreensão da noção de tradição e sua relação com os textos literários da modernidade.

De acordo com Octavio Paz (2001), a representação das paixões é uma das funções da literatura. Na poesia portuguesa, o erotismo como tema pode ser observado na lírica trovadoresca, na qual a mulher é vista de forma mais sensual e menos idealizada. Embora nessa época ainda não existissem poetisas mulheres, as cantigas de amigo surgem como uma inovação na literatura, na medida em que figura um Eu feminino que expressa seus sentimentos.

Além disso, podemos perceber nas cantigas “uma mudança na visão do mundo”, conforme aponta Paz (2001, p. 86), pois “ao transformar a ordem hierárquica tradicional, tendia a equilibrar a inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor. Nesse sentido foi um passo em direção à igualdade dos sexos.”

Em relação à obra de Florbela, podemos dizer que ela está inserida dentro da tradição do erótico na poesia portuguesa, considerando que traços da representação do sentimento

amoroso que aparecem na lírica medieval ressoam na poética florbeliana: um amor experimentado por um ser feminino, sujeito do discurso amoroso e consciente do seu poder de sedução.

O segundo capítulo, intitulado **O RETRATO DE EROS EM FLORBELA ESPANCA**, foi dividido em duas partes. Na primeira parte, encontram-se as discussões sobre o erotismo fundamentadas, principalmente, nos conceitos de Georges Bataille e de Octavio Paz. Já a segunda parte apresenta uma leitura interpretativa da obra poética *Charneca em flor* (2005).

No último capítulo, intitulado **A IMAGEM DO OLHAR NA POESIA FLORBELIANA**, escolhemos o soneto “Teus olhos”, que faz parte da obra *Charneca em flor* e selecionamos alguns trechos de poemas das obras *Trocando olhares* e *Reliquiae*, que abordam a temática do olhar, com o intuito de analisar a articulação entre o olhar e o erotismo. Para tanto, buscamos apoio teórico nos conceitos de Aduato Novaes, Maria Rita Kehl, Marilena Chauí, Alfredo Bosi, Renato Janine Ribeiro, entre outros, que discutem sobre a questão do olhar.

Embora tenha sido considerada por alguns críticos literários como uma das maiores poetisas portuguesas de todos os tempos⁸, ainda não há um grande número de estudos aprofundados sobre a obra literária de Florbela. Nessa direção, nossa abordagem pretende também trazer contribuições aos estudos já realizados acerca de sua obra, no que se refere à análise de seus poemas.

Embora a fortuna crítica da poetisa portuguesa já seja considerável, é importante ressaltar que a maioria dos estudos desenvolvidos traz, como foco principal das discussões, aspectos biográficos de Florbela, deixando à margem a análise da obra poética. Diante disso, a presente pesquisa tem como percurso analítico a articulação entre o estético e o social, ou seja, verificar-se-à de que forma na poética florbeliana se difundem questões relacionadas ao entrelaçamento de sua vida biográfica, social e histórica.

Após quase oitenta anos da morte de Florbela, sua vida breve, porém intensa, ainda exerce um curioso e desmedido fascínio. Talvez porque, ainda hoje, existam muitas perguntas sem respostas e muitos “mitos” acerca de sua biografia. Provavelmente pelo fato de que, ao referir-se ao irmão Apeles, Florbela lançava mão de expressões de emocionalidade excessiva

⁸ De acordo com Massaud Moisés (2004), a poetisa alentejana pode ser aproximada dos grandes sonetistas da língua portuguesa como Camões e Bocage.

para a época, uma exaltação atípica; são comuns e frequentes, por exemplo, associações de sua poética ao incesto⁹. Tais associações resumem, sintetizam e empobrecem uma obra rica, complexa e interessante a uma fantasia, a um imaginário popular. A esse respeito, Hortas (1995, 96) comenta o seguinte:

Um dia, no passeio público em Évora, Florbela Espanca foi apedrejada pela extravagância de se vestir, usando uma saia-calça. Depois de morta, há ainda quem a apedreje, vasculhando-lhe o espólio, exumando cartas e fotografias, à procura de pistas que confirmem as escandalosas insinuações acerca dos seus afetos excessivos por Apeles e por algumas amigas. Nada porém confirma esses matizes incestuosos ou homossexuais.

O nosso interesse, como já dissemos, é focalizar o texto poético – que “é um mundo e é o mundo: microcosmo do *eu* interior e inexoravelmente contaminado pelo *eu* exterior.” (CYNTRÃO, 2004,26) – vendo como as questões do mundo social e biográfico nele se disseminam, pois, conforme defende Antonio Candido em *Ficção e confissão* (1999, p.49):

Apesar de a crítica mais em voga (reagindo contra exageros de origem romântica) afirmar que a obra vale por si, e em si mesma deve ser considerada, independente da pessoa do escritor, não nos furtamos à curiosidade que este desperta. Se cada livro pode dar lugar a um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra, em conjunto, nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação.

Assim, o fator humano, juntamente com outros fatores, é essencial para a compreensão do texto literário, mas, de forma alguma, deve ser tomado isoladamente, conforme também defende Candido, em *Formação da literatura brasileira* (2000:33), num capítulo que o crítico denomina de “Os elementos de compreensão”. Nesse capítulo, Candido afirma que há três elementos indispensáveis para a compreensão da obra literária: os fatores externos, que vinculam a obra ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; o fator individual, ou seja, o autor, que a intentou e a realizou e que está, com certeza, presente no resultado e, finalmente, o texto [o resultado], o qual contém os elementos anteriores e outros que os transcendem e não se deixam reduzir a eles.

⁹ “Insinuações, as mais contraditórias, sobre o seu comportamento moral abrangiam – graças ao fato de estar sendo erigida em emblema das renascentes causas femininas – desde o lesbianismo até a ninfomania!”. DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. Poemas de Florbela Espanca. São Paulo: Martins Fontes: 1997. P. XX.

Dessa forma, em concordância com o pensamento de Antonio Candido, defendemos a idéia de que o texto não é um fato isolado, mas sim o resultado do entrecruzamento de fatores externos e do fator individual e, por isso, analisamos a obra poética florbeliana, fazendo pontes com o contexto social e o modo de vida da poetisa Florbela. No entanto, tivemos o cuidado de não enxergar a poesia de Espanca como sendo simplesmente um “desnudamento do seu ser”, caindo no mesmo equívoco que cometeram alguns críticos, como é o caso de Massaud Moisés que a rotula de “poesia-confissão”:

Sua poesia [...] corresponde a um verdadeiro diário íntimo onde a autora extravasa lutas que travam dentro dela tendências e sentimentos opostos. Trata-se duma **poesia-confissão**, através da qual ganha relevo eloqüente, caldo e sincero, toda a desesperante experiência sentimental duma mulher superior por seus dotes naturais, fadada a uma espécie de donjuanismo feminino. A poetisa, como a desnudar-se por dentro, em pejo ou preconceito de qualquer ordem, põe-se a confessar abertamente suas íntimas emoções de mulher apaixonada. (2001, p. 253-254).

Para contra-argumentar com a leitura da lírica florbeliana feita por Moisés, podemos apontar as várias imagens femininas que aparecem em *charneca em flor*; um olhar atento dirigido a essa obra revela um Eu com várias máscaras, que apresenta uma dramaturgia de si mesma (DAL FARRA: 1999) e que rompe de vez com o caráter uno da representação da mulher, oferecendo lugar a um desdobramento de imagens femininas. As várias representações de mulher que aparecem nessa obra comprovam que Florbela faz uso do fingimento poético e que, portanto, seus versos extrapolam os limites da vivência biográfica.

Podemos observar, então, em *charneca em flor*, uma imagem multifacetada da mulher; **a exilada da vida**: “Quis Deus dar-me o condão de ser sensível/ Como o diamante à luz que o alumia/ Dar-me uma alma fantástica, impossível:/ Um bailado de cor e fantasia!” (ESPANCA, 2005:210); **a rejeitada pela sociedade**: “O mundo quer-me mal porque ninguém/ Tem asas como eu tenho! Porque Deus/ Me fez nascer princesa entre os plebeus\ Numa torre de orgulho e de desdém” (ESPANCA, 2005:210); **a princesa do conto**: “– Eu sou aquela de quem tens saudade, / A princesa do conto: “Era uma vez...”” (2005: 213).

Temos também **a imagem da deusa**: “Mais alto, sim! Mais alto! A intangível!/ Turrís ebúrnea erguida nos espaços, / À rutilante luz dum impossível! (2005:340); **aquela que está perdida**: “No silêncio das noites estreladas\ Caminho sem saber pra onde vou!”(2005:225); **a mater redentrix** (versão feminina de Cristo: a redentora): “Amar o sol da glória e a voz da fama/ Que em clamorosos gritos se traduz!/ Com misericórdia, amar quem não nos ama,/ E

deixar que nos pregue numa cruz!”(2005: 263); **o ser errante:** “Passo triste na vida e triste sou/ Uma pobre a quem jamais quiseram bem!/ Um caminhante exausto que passou,/ Que não diz onde vai nem onde vem.” (2005:272) etc.

Sobre essa mutabilidade de Eus presente em Florbela, Dal Farra (1999, p.295-296) faz o seguinte comentário:

Em *Charneca em flor* (1931) [...] assistimos ao desfile de uma plêiade de figurações femininas, que parecem comprovar a hipótese de uma personalidade capaz de desdobrar-se ao infinito, como uma dramaturga de si mesma, ou, mais que isso, como um drama cujo palco é a própria mente. A encarnação que lhes dá sustentação parece ser a de uma mulher que se concebe emblemática de uma desgraça feminina exemplar, a erigida via sofrimento, a perdida, a rejeitada pela sociedade. Daí que a imagem da deusa regresse forte ou daí que essa mulher adquira dimensões míticas, buscando uma recepção cósmica, um auditório universal. O fato é que se desenha a máscara de um ente feminino extraordinário, cheio de grandeza, expresso pela simbólica da realeza, mas, de um lado, entrevisto no passado longínquo e inacessível e, por isso mesmo, perdido ou desfeito no presente amargo.

Ainda nesta acepção, surge sempre a mulher aproximada a vultos extraordinários da história, da lenda ou da mitologia, formas que povoam a cisão de uma subjetividade, princípios femininos que se desdobram sob variegadas imagens. Temos, assim, a *mater redentrix*, espécie de versão feminina de Cristo, a princesa do conto de fadas, a sacerdotisa de um ritual misterioso, a celebrante de uma missa pagã, a ninfa, o ser onipotente, aquela que é o epicentro do universo.

Além da utilização do mascaramento do Eu, a própria Florbela, ao afirmar em seu *Diário íntimo* (1998) que as cartas de amor produzidas por ela significam simplesmente a necessidade que tinha de fazer frases e que somos tão limitados que utilizamos as mesmas palavras para proferir verdades e mentiras, demonstra uma consciência de que a escrita é representação. Essa consciência destrói totalmente a idéia de que sua poesia seja limitada às suas vivências, aos seus sentimentos.

Até hoje, todas as minhas cartas de amor não são mais que a realização da minha necessidade de fazer frases. Se o Prince Charmant vier, que lhe direi eu de novo, de sincero, de verdadeiramente sentido? Tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade! (ESPANCA, 1998, p.57).

Em relação à leitura da obra de Florbela, de um modo geral, de acordo com Renata Junqueira (2003, p.17), tem sido feita de duas perspectivas críticas: há de um lado aqueles que vêem a sua ligação com a produção literária do século XIX, vinculando-a ora aos quadros do romantismo, ora as do decadentismo-simbolismo. Do outro lado, há “os que preferem apontar o caráter de exceção e a concreta situação de marginalidade literária que em Florbela são

devidos a uma linguagem singular, de autoria feminina, ainda não audível no universo masculino dos intelectuais seus contemporâneos.”.

Essa perspectiva de analisar a obra florbeliana como sendo fato isolado pode ser vista em José Rodrigues de Paiva e em Massaud Moisés. De acordo com o crítico e ensaísta José Rodrigues de Paiva (1994,) Forbela pertence a uma linhagem de poetas para os quais não se tem, esteticamente, uma classificação única e definitiva. Não cabe nas “grades” das escolas e movimentos literários. Massaud Moisés (2004) reforça essa afirmação e diz que a poetisa portuguesa se impôs com valor próprio, pertencendo a um pequeno grupo o qual ele nomeia de “interregno”, sem maiores vínculos com as tendências que estavam em voga.

No entanto, para Junqueira (2003) há uma perspectiva alternativa, ainda pouco explorada e que merece um pouco mais de atenção, que é colocar a obra poética de Florbela junto à produção do seu tempo. Apesar de não ter pertencido a nenhum movimento literário e de não ter se apropriado das inovações da forma “com que Fernando Pessoa e seus companheiros de geração transformaram efetivamente a linguagem poética”, a poeta lusitana produziu uma obra com características afins às da produção literária dos escritores modernos contemporâneos:

Todos sabem que Florbela não pode ser considerada *modernista*, que não participou da agitação órfica dos seus contemporâneos. No entanto, há para sua marginalidade algumas razões e probabilidades que devem ser ponderadas – e se é verdade que Florbela ficou presa por um último fio ao século XIX, é também provável que esse mesmo fio tenha amarrado vigorosamente uma parte significativa da produção literária dos melhores escritores portugueses das três primeiras décadas do século XX. (JUNQUEIRA, 2003, p.127-128).

É exatamente dentro dessa perspectiva que o nosso estudo será desenvolvido. Uma das características que coloca Florbela no grupo de escritores seus pares – além do diálogo com o passado, sobre o qual já comentamos e que será nosso foco no primeiro capítulo – é a fragmentação do eu, o jogo de máscaras, a despersonalização presente na poética dos escritores Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa; e é o que vai dar origem ao processo literário e artístico surgido nas últimas décadas do século XX e que ficou conhecida como estética da teatralidade, “estética que o fim de siècle deixou como herança aos modernistas e que prega o triunfo do artifício, do sonho, da mentira” (2003, p.18).

A poesia florbeliana, conforme já foi apontado anteriormente, quando falamos das várias imagens femininas que aparecem em *Charneca em flor* (2005), é o lugar da identidade múltipla. É o lugar das representações, da teatralidade, é o palco onde entra em cena a grande

escritora-atriz que foi Florbela. Em outras palavras: Florbela Espanca, sendo “atriz do próprio amor”¹⁰, dá voz a um Eu que se fragmenta, que se esfacela, que se multiplica:

Bem analisada, toda a escrita de Florbela revela-se preñe, enfim, de uma teatralidade que se realiza na pintura de seres e objetos deliberadamente artificiais, visivelmente estereotipados, produtos de um hábil sofisticação da linguagem. Quer a sua poesia, quer a sua ficção narrativa, quer ainda a sua prosa confessional. (JUNQUEIRA, 2003, p.18).

De uma forma geral, conforme veremos no desenvolvimento desta pesquisa, o amor erótico na poesia florbeliana, tema recorrente e, com certeza, determinante em *Charneca em flor* será visto como representação, como teatralidade. Essa teatralização, a nosso ver, é, provavelmente, a maneira encontrada pela sonetista para se posicionar diante do mundo, diante da sociedade opressora e preconceituosa à qual pertenceu. O jogo do olhar, do amor e sedução presente na poesia de Florbela será lido aqui, portanto, como um discurso de subversão às normas impostas pela sociedade da época em que ela viveu.

¹⁰ Termo utilizado por Vitorino Nemésio (1958) para referir-se a Florbela Espanca.

CAPÍTULO I:
O LIRISMO MEDIEVAL DE FLORBELA ESPANCA

Lo moderno no se caracteriza unicamente por su novedad, sino por su heterogeneidade. Tradición heterogênea o de lo heterogêneo, la modernidad está condenada a la pluralidad [...]. (Octavio Paz.)

2. O SENTIDO DA TRADIÇÃO NA FORMAÇÃO DA POESIA FLORBELIANA

Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha!...
(Florbela Espanca)

O poeta e crítico T. S Eliot no ensaio “A tradição e o talento individual”, reflete sobre a questão da tradição, tecendo considerações acerca da relação desta com outros dois conceitos: a individualidade artística e a intertextualidade. Esta pode ser entendida aqui como uma ponte entre a tradição e a individualidade artística.

De acordo com Eliot, ao contrário do que tende a fazer a crítica moderna – que, ao lançar o olhar para um determinado artista, procura valorizar sempre na obra as peculiaridades, as diferenças –, a riqueza de um poeta é afirmada a partir do seu diálogo com a tradição constituída:

Detemo-nos, com satisfação, nas diferenças existentes entre o poeta e os seus predecessores imediatos; tentamos encontrar algo que seja isolado a fim de ser apreciado. Mas se abordamos um poeta sem esse preconceito, acharemos frequentemente que não só os melhores, mas os passo mais significativos da sua obra, poderão ser aqueles onde os poetas mortos, seus antepassados, mais vigorosamente afirmam a sua imortalidade. (1989, p.22).

Mais à frente, ratificando a importância do diálogo com a tradição na formação de um artista, o crítico afirma que o valor deste pressupõe a avaliação de seu diálogo com os poetas e os artistas mortos. Assim, não se pode avaliar um artista sozinho, é preciso situá-lo, para comparação e contraste entre os mortos. A defesa de Eliot é, portanto, a de que não se pode avaliar um artista tendo em vista tão somente os seus traços individuais, é preciso verificar também os elementos que ele possui em comum com outros artistas.

O sentido da tradição em Eliot é a principal fonte bebida por Antonio Candido para o estudo feito em *Formação da literatura brasileira*, conforme observou Arantes (1997, p.27), o qual afirma que “a idéia de literatura como sistema está muito próxima da noção de tradição em T.S. Eliot [...]”. No entanto, diferentemente do modo passivo como Eliot concebe a relação tradição/modernidade, para Candido, a formação é vista como um processo dinâmico – tanto é que Candido (2000, p.36) atribui a idéia de movimento entre as fases, grupos e obras – o qual altera o sentido da tradição.

A fim de confirmar essa idéia de formação em Antonio Candido como um processo dinâmico, recorreremos ao estudo feito por Paulo Eduardo Arantes, em *Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira* (1992, p.9), no qual ele afirma que “[...] em Antonio Candido há *dialética* por todos os lados. Ou pelo menos uma inclinação muito marcada pela palavra”.

Arantes explicita alguns exemplos, entre os quais, a dialética do localismo e do cosmopolitismo, predominante em *Formação da literatura brasileira*; a dialética da ordem e da desordem em *Memórias de um sargento de Milícias*, que é tido como o primeiro estudo literário brasileiro propriamente dialético; a dialética da parada e do movimento em *Caramuru*; a dialética da norma e da infração em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, etc.

De acordo com Arantes (1992, p.17), Antonio Candido chamou de dialético o processo de formação “porque se pode falar em dialética onde há uma integração progressiva por meio de uma tensão renovada a cada etapa cumprida”.

Isso desfaz a falsa idéia de linearidade harmônica transmitida pelos velhos manuais de história da literatura, onde ou as obra eram abordadas individualmente, em sequência cronológica ou eram ordenada de forma unilinear, seguindo a cronologia dos grandes autores e avaliando-as conforme o esquema de vida e obra de seus respectivos autores (JAUSS, p. 1994).

Considerando que uma das acepções da dialética “[...] manda procurar na configuração artística a estrutura social sedimentada” (ARANTES, 1992, p. 19), pode-se afirmar que a dialética que dirige os estudos literários feitos por Candido tem raiz na própria formação de nossa cultura, a qual se caracteriza pela convivência de duas realidades discrepantes: uma atrasada, rural, tradicional e patriarcal; a outra, moderna, urbana e burguesa.

O mesmo método dialético utilizado nas análises de Antonio Candido pode ser aplicado a este estudo, uma vez que na lírica de Florbela observa-se a apreensão de dois movimentos distintos – o movimento da tradição e o movimento da modernidade – que se polarizam. Desse modo, falaremos aqui numa **dialética da tradição e do moderno**. Esta também pode ser entendida como consequência da formação da cultura portuguesa, toda ela marcada pelo sentimento de nostalgia.

Tal marca da cultura portuguesa é verificada em muitas obras da literatura moderna através do permanente diálogo com a tradição; inclusive, é necessário lembrar, que foi criado nas primeiras décadas do século XX um movimento estético denominado de Saudosismo [“filosofia autenticamente lusitana”]. Esse movimento estava vinculado à revista *A Águia* e

tinha como mentor e doutrinador o intelectual Teixeira de Pascoaes (MOISÉS, 2001, p.236). De acordo com Pascoaes (apud MOISÉS, 2001), a saudade é o próprio sangue espiritual dos portugueses, é o seu estigma divino, o seu perfil eterno.

Percebemos que esse sentimento nostálgico se reflete na poética florbeliana – como não poderia ser diferente, uma vez que ela se configura como poesia moderna –, seja através das referências que a poetisa Florbela faz ao período das grandes navegações [no poema “Às mães de Portugal”], seja através do diálogo com a poesia camoniana e/ou ainda através da (re)leitura que a poetisa faz das cantigas medievais.

Assim, é impossível abordarmos o moderno sem fazermos referência à tradição do mesmo modo que é impossível uma abordagem do conceito da tradição independente da ruptura, uma vez que “tradição e ruptura se espelham reciprocamente, e a dialética dos dois termos esclarece a quantas andamos nessa grande esquina que é a história do nosso tempo” (BORNHEIM, 1987, p.29).

Posto isso, reafirmamos a filiação de Florbela Espanca ao sistema lírico português, uma vez que a poetisa, ao mesmo tempo em que se distancia da tradição, imprimindo em seus poemas o tom da modernidade, reafirma essa mesma tradição, ao se utilizar de elementos estéticos e estilísticos do passado. Podemos verificar em Florbela um movimento dialético, tendo em vista que não há um corte brusco em relação ao passado e sim um distanciamento crítico, através do qual é possível se fazer uma (re)leitura da lírica medieval numa perspectiva da modernidade.

Considerando o texto da moderna literatura como o texto, por excelência, da pluralidade, podemos definir o espaço poético de Florbela como o espaço da multiplicidade de vozes, espaço onde convivem o passado e o presente, a repetição e a inovação. Estamos falando, assim, de uma perspectiva do heterogêneo, do plural, como um dos traços característicos da modernidade, conforme as discussões de Octavio Paz que, em “A tradição da ruptura”, discorre sobre a tradição moderna da poesia. De acordo com Paz, a expressão “tradição moderna” não significa somente que há uma poesia moderna, mas também que o moderno é uma tradição.

Ou melhor: o moderno é outra tradição, que não se caracteriza apenas por sua novidade e sim por sua heterogeneidade. Enquanto a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre distinta: “La primera postula la unidade entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta com subrayar las diferencias entre ambos, afirma que esse pasado no es uno sino plural” (1984:334).

O moderno é uma tradição singular que se afirma como ruptura de uma tradição imperante a qual, posteriormente, será também substituída por uma outra – “otra manifestación momentánea de la actualidad” – e assim sucessivamente. O moderno é uma tradição, sendo que é uma tradição feita de interrupções, é uma tradição marcada pelo jogo de continuidade e descontinuidade. Cada época, portanto, tem sua modernidade.

Assim, podemos afirmar que nem sempre o moderno é absolutamente novo, “mas um prato retemperado com um novo sabor” (TAVARES, 2001, p.15). Nessa direção, de enxergar o moderno como um prato retemperado, Octavio Paz aponta a persistência de certas maneiras de pensar, ver e sentir ao observar a aproximação entre os termos utilizados por Friedrich Von Schlegel para definir o amor, a poesia e a ironia dos românticos e os termos empregados por André Breton, um século depois, para definir o erotismo, a imaginação e o humor dos surrealistas,

Essa idéia é depois aprofundada em outra obra de Paz, em *A dupla chama* (2001), na qual ele afirma que o amor é um tema recorrente na literatura ocidental e que, apesar dos oito séculos que nos separam do “amor cortês” e das inúmeras transformações no modo de representar o amor na literatura, “há certas notas ou traços distintivos do ‘amor cortês’[...] que estão presentes em todas as histórias de amor de nossa literatura e que, além disso, têm sido a base das diferentes idéias e imagens que sempre tivemos sobre esses sentimentos desde a idade média” (Ibidem, p.94).

Paz afirma que, apesar das inúmeras transformações, ocorridas ao longo dos séculos, do modo de representar o amor na literatura, há vários traços característicos do amor cortês que permaneceram. Então, chega à conclusão de que as estruturas mentais são invariantes e que, portanto, a grande diferença existente entre a tradição e o moderno é que este é consciente da história e de suas incessantes transformações:

A consciência histórica nasceu com o Ocidente e quem diz história diz consciência da morte. Herdeira do cristianismo, que inventou o exame de consciência, a modernidade inventou a crítica. Esse é um dos traços que nos distingue de outras épocas; nem a Antiguidade nem a Idade média praticaram a crítica com a paixão da modernidade: crítica dos outros e de nós próprios, de nosso passado e do nosso presente. (PAZ, 2001, p.119).

Por ter essa consciência, sabe que pertence a uma tradição, mas se sabe também distinto dela. É isso que o leva a interrogá-la e até mesmo a negá-la. Ao fazer essas considerações, Paz chega ao significado do termo “tradição moderna”, que nada mais é do

que a expressão da nossa consciência histórica.

A modernidade é, por isso, “outra tradição”; uma tradição crítica de si mesma, heterogênea, caracterizada pelo diálogo permanente com o antigo e, por isso, costurada pela contradição. A modernidade enaltece a mudança, cultua o novo e, por isso, quer distanciar-se do antigo. Contudo, ela afirma o passado, mesmo quando quer negá-lo. A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o novo e entre o distante e o próximo.

A relação tradição-modernidade é, portanto, de acordo com Octavio Paz, um jogo de aproximação e distanciamento, continuidade e ruptura. O pensamento de Paz vai ao encontro do pensamento de Bornheim (1987), segundo o qual os opostos se atraem e tomam de algum modo uma unidade, mesmo que seja conflituada e, por isso, toda a realidade deve ser compreendida a partir da oposição de contrários.

Desse modo, podemos entender o espaço da poesia moderna como sendo uma “unidade conflituada”, ou seja, um espaço onde convivem dois termos opostos – novo e velho; razão e desrazão; sagrado e profano; continuidade e descontinuidade; cosmos e caos etc. –, mas trata-se de uma convivência tensa, marcada, ao mesmo tempo, pela aproximação e pelo distanciamento; pela atração e pela repulsa:

Realmente, tudo acontece como se um dos termos não pudesse ser sem o outro. **Atração, portanto; mas também repulsa mútua** (grifo nosso), já que cada termo só se afirma na medida do seu ser-oposto. A tradição só parece ser impertubavelmente ela mesma na medida em que afasta qualquer possibilidade de ruptura, ela se quer perene e eterna, sem aperceber-se de que a ausência de movimento termina condenando-a à estagnação da morte. A necessidade da ruptura se torna, em consequência, imperiosa, para restituir a dinamicidade ao que parecia sem vida. (BORNHEIM, 1987, p.15).

Conforme afirma Bornheim, a tradição se quer eterna e perene, por isso, distancia-se da possibilidade da ruptura; no entanto é justamente o movimento da ruptura que a imortaliza do contrário, ela seria relegada ao esquecimento. A tradição é, pois, afirmada pelo seu ser-oposto, tendo em vista que significa “continuidad del pasado em el presente” (PAZ, 1984, p.333). Nesse sentido, a releitura da tradição feita pela modernidade é necessária para manter aquela viva.

O diálogo entre o passado e o presente pode se manifestar na poesia moderna de duas formas: pode ser uma forma, usando as palavras de Santiago (1989), de “destruição consciente dos valores do passado”, como é o caso do poema “Nova canção do exílio” de

Carlos Drummond de Andrade:

[...]
 Onde é tudo belo
 e fantástico,
 só, na noite,
 seria feliz.
 (Um sabiá,
 na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
 Voltar
 Para onde é tudo belo
 e fantástico:
 a palmeira, o sabiá,
 o longe.
 (ANDRADE, 1984, p.70).

Conforme podemos observar, apesar da retomada de alguns elementos da “Canção do exílio” – como os termos palmeira e sabiá e a própria idéia de exílio –, Drummond o faz com o intuito de problematizar o ufanismo dos românticos: a idéia de perfeição da terra brasileira construída por Gonçalves Dias é associada aqui ao fantástico, ao fantasioso, e, portanto, é desfeita, destruída, subvertida. Assim, o discurso de Drummond nesse poema é o da paródia, “[...] um dos discursos mais privilegiados do modernismo”, que é o discurso “da ruptura, da ironia, do sorriso, da transgressão dos valores do passado” (SANTIAGO, 1989, p.94).

Mas também, o poeta moderno pode estabelecer um diálogo com o passado na tentativa de enaltecê-lo, como é o caso dos versos do poema “Vozes do mar” (2005, p.78) de Florbela espanca:

Tens cantos d’epopéias? Tens anseios
 D’amarguras? Tu tens também receios?
 Ó mar cheio de esperança e majestade?!

Donde vem essa voz ó mar amigo?
 ...talvez a voz de Portugal antigo,
 Chamando por Camões numa saudade!

Os versos transcritos acima trazem elementos que remetem à lírica camoniana como, por exemplo, “cantos d’epopéias”, “mar cheio de esperança e majestade” e “Portugal antigo”. Trata-se, portanto, de um poema saudosista no qual a poetisa Florbela estabelece uma celebração ao passado: “... talvez a voz de Portugal antigo,\ Chamando por Camões numa saudade!”.

Seja para celebrar, seja para transgredir, o fato é que “há uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo” (SANTIAGO, 1989, p.96). Isso ocorre porque a vontade de toda tradição é a de se perpetuar. Na origem, o termo tradição vem do latim *traditio* e significa entrega, transmissão, “ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração”, conforme registra Bornheim (1987, p.18).

Ainda de acordo com Bornheim (Ibidem, p.18), “os dicionaristas referem a relação do verbo tradire com o conhecimento oral ou escrito”, ou seja, algo é dito e através da tradição esse dito é transmitido de geração para geração. Portanto, é possível afirmar que é a partir da tradição que o presente se constitui.

Convergindo com o pensamento de Bornheim, Antonio Candido (2000, p.24) define a tradição como a transmissão entre os homens de um conjunto de elementos, que forma padrões os quais se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a fazer referência seja para aceitar, seja para rejeitar:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização.

Dessa maneira, as cantigas medievais, fazendo parte da tradição do lirismo português, foi sendo transmitida de geração a geração, chegando à modernidade; mas sua sobrevivência deve-se ao fato de que a modernidade interpreta-as de acordo com os seus próprios valores, acrescentando-lhes algo novo e perdendo, naturalmente, alguns aspectos que não se coadunam mais com as suas perspectivas de leitura (VIEIRA apud TAVARES, 2001, p.17).

Assim, podemos dizer que o passado influencia o presente e este, por sua vez, altera o

passado. De acordo com Tavares (2001, p.7): “Ao dar vida ao passado, o presente ilumina-o, fazendo com que as marcas de um novo registro poético se construam a partir das interferências de registros passados, modificados em face da nova realidade”.

Está fora de cogitação, portanto, sugerirmos que a poesia florbeliana se caracteriza pela mera imitação de elementos do passado. O que queremos afirmar é que a partir da (re)leitura da tradição medieval, Florbela constrói o novo. Desse modo, a poesia florbeliana não recebe o registro da tradição de forma passiva e sim como um princípio dinâmico de evolução literária (JAUSS, p. 1994).

Os elementos das cantigas medievais presentes na poesia florbeliana apontam “para o jogo intertextual [...] e para o entrecruzamento de vozes cujo resultado é a troca de experiências e a construção de uma rede textual onde os fios dão origem a um novo texto.” (TAVARES, 2001, p.9-10).

Florbela, ao comportar “tantas almas a rir dentro” da dela, revela-se consciente de que o poeta (moderno) não pode simplesmente apagar as marcas de toda uma tradição literária, ao contrário, deve mergulhar na tradição para, assim, poder expressar sua “personalidade literária”.

No poema “Carta para longe”, por exemplo, observou-se que a poetisa portuguesa mescla elementos formais e estilísticos típicos das de cantigas de amigo a elementos do gênero carta. Já no poema “Passeio ao campo”, Florbela utiliza traços temáticos dos dois tipos de cantigas lírico-amorosa diluídos na forma do soneto.

O sentido da tradição em Florbela Espanca pode ser compreendido à luz do pensamento de Antonio Candido sobre a formação: como uma linha intelectual evolutiva. A qualidade e a grandiosidade da lírica Florbela residem no trabalho de aprofundamento da lírica medieval, mas é preciso reconhecer que sem a ancoragem na poesia medieval, a poesia de Florbela não seria a mesma. Aquela é, portanto, decisiva, para a formação da poesia florbeliana.

Desse modo, é possível afirmar que o presente, consciente do passado – “[...] a diferença entre presente e passado consiste em o presente consciente ser uma compreensão do passado.” (ELIOT, 1989, p.26). –, caracteriza-se pela repetição, mas trata-se de uma repetição sempre com acréscimo de algo novo. É essa repetição com diferença que vamos observar a seguir nos dois poemas selecionados para a leitura da tradição em Florbela.

2.1 A PERMANÊNCIA DA TRADIÇÃO EM FLORBELA

No caso de Florbela, a tese do anacronismo é, na verdade, quase consensual: trata-se de uma postura paradigmática que, todavia, convém reavaliar. (Renata Junqueira)

Partindo do pressuposto de que “nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado” (ELIOT, 1989, p.23) e de que “a linguagem poética surge como um diálogo de textos” (CYNTRÃO, 2004, p.48), objetivamos, neste capítulo, argumentar que a obra poética de Florbela Espanca, por mais que não tenha tido vínculo direto com nenhuma estética literária¹¹, não pode ser lida como fato isolado, como sendo “de exceção”.

Florbela viveu e produziu suas obras num período em que estavam sendo divulgadas as idéias do movimento modernista: sua primeira seleção de poemas, reunida no *Livro de Mágoas*, foi publicada em 1919, quatro anos depois de ter surgido o Orfismo – o primeiro movimento moderno em Portugal, liderado por Fernando Pessoa. Em 1923 é publicado o *Livro de Sórora Saudade*; em 1927, surge o movimento Presencista, que dava continuidade ao pensamento e ideais do Orfismo e, em 1931, meses depois da morte de Florbela, é publicada *Charneca em flor*.

Então, conforme observou Renata Junqueira (2003, p.17-18), o essencial de sua obra literária foi produzido ao mesmo tempo em que os modernistas portugueses se esforçavam para fortalecer as bases do movimento anunciado em 1915.

Desse modo, utilizando o pensamento de Antonio Candido – o qual define a literatura como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase (2000, p.23) –, é possível pensarmos que a lírica florbeliana se filia ao sistema lírico português, pois, ali podem ser observados elementos em comum com o projeto da modernidade. Dentre esses elementos, destacamos o diálogo com a tradição. Este será o nosso enfoque no presente capítulo.

¹¹ Sobre esse fato, José Régio (1998), um dos fundadores da revista *Presença*, confessa, num estudo crítico sobre Florbela Espanca, que conheceu Florbela tardiamente e comenta que os primeiros presencistas também a ignoraram, em princípio, e isso explica o silêncio da crítica em relação à lírica da poetisa alentejana. Para Régio, a obra florbeliana é um exemplo de poesia viva, ou seja, ela “nasce, vibra e se alimenta do seu muito rela caso humano” (Id. Ibid., p.11). Portanto, ele reconhece que a poesia de Florbela se encaixa perfeitamente nos ideais da Revista *Presença*, que procurou desde logo “combater o que chamava literatura livresca em nome do que chamava literatura viva” (Id. ibid., p.11).

A pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra apresenta uma análise dialógica entre a poesia lírico-amorosa e os poemas florbelianos no estudo introdutório que ela faz para o projeto *Trocando olhares*:

[...] as quadras podem se apresentar ora como uma queixa, um pedido, um convite, um rogo, uma prece, ora como a constatação que ganha um tom de fatalidade que as pende para a sentença ou máxima. Em ambos os casos, a quadra se perfaz sempre como a comunicação, para um destinatário fixo, de algo relativo à esfera, articulando-se como uma interlocução com outrem que é essencialmente o amado, tal como acontece nas trovas amorosas femininas e nas cantigas medievais. (1994, p.31).

Retomaremos no presente capítulo essa leitura de Dal Farra com o intuito de demonstrar que ao utilizar elementos singulares do lirismo medieval, a lírica de Florbela Espanca estabelece um diálogo com a tradição trovadoresca; e, portanto, pode ser analisada dentro de uma perspectiva moderna, tendo em vista que uma das marcas da poesia moderna diz respeito ao diálogo constante com a tradição constituída.

Para melhor compreendermos essa relação entre tradição e modernidade e demonstrarmos que Florbela está articulada a uma tradição, recorreremos ao pensamento de Octavio Paz (1984), de Paulo Eduardo Arantes (1992), de Hans Robert Jauss (1994), de T.S. Eliot (1989) e de Antonio Candido (2000).

2.2 FLORBELA REVISITA A LÍRICA MEDIEVAL: elementos das cantigas nos poemas “Carta para longe e “Passeio ao campo”

Observaremos aqui traços da representação do sentimento amoroso da lírica medieval na poética florbeliana: um amor vivenciado/experimentado por um Eu, sujeito do discurso amoroso e consciente do seu poder de sedução, que vai envolvendo o Outro com uma aparente ingenuidade, atribuindo ao homem um lugar que foi, durante séculos, imposto às mulheres: o lugar da figura dominada, o lugar da submissão.

Os poemas escolhidos foram: “Carta para longe”, que faz parte do projeto *Trocando olhares* (1916) e o poema “Passeio ao campo”, que constitui a obra *Charneca em flor*, produzida em 1930. São, portanto, dois poemas que fazem parte de momentos bem diferentes

da escritora Florbela: 14 anos marcam a distância de um para o outro, mas trazem como procedimento comum o diálogo com a tradição lírica medieval¹².

A lírica trovadoresca (ou provençal), juntamente com a lírica palaciana faz parte da era medieval¹³ a qual se desenvolveu nos séculos XII e XIII e está na origem da história da literatura portuguesa.

Existiam duas espécies de lírica trovadoresca: a lírico-amorosa, que era expressa nas cantigas de amor e nas cantigas de amigo e a satírica, expressa nas cantigas de escárnio e de maldizer. O nosso interesse aqui será a poesia lírico-amorosa, que nos ajudará a entender a idéia do amor transgressor legado à poesia florbeliana. Conforme nos indica Natália Correia (1998, p.11), “na constelação das nossas atitudes espirituais que se encapelam na Renascença do século XII, sobressai uma revolucionária concepção do amor, enraizada na descoberta do espírito feminino”.

Revolucionária porque não cabia, do ponto de vista dos dogmas cristãos e no contexto do Teocentrismo medieval, a descrição do corpo da mulher com sensualidade e erotismo; o corpo da mulher era sempre associado ao pecado e aos prazeres mundanos, tabu historicamente criado pela moral cristã a partir dos princípios de Paulo, pai do ascetismo cristão, que, na carta aos coríntios, afirma que é bom que o homem não toque mulher. Para Paulo, o ideal seria que a sexualidade não existisse, por isso, rejeita-se o erotismo por medo do sexo; A profundidade do medo do sexo no homem é medido pelo desprezo à mulher, vista sempre como inferior ao homem (SCHUBART, 1975).

O amor trovadoresco, nesse contexto, trata-se, pois, de uma “deflagração revolucionária, no seio de uma sociedade teocrática que devia sentir-se prejudicada por um ideal que canalizava a fervorosa religiosidade medieval para um verdadeiro culto prestado à mulher” (CORREIA, 1998, p.11). Aos olhos da igreja, comenta Paz (2001), essa idolatria à mulher era um pecado mortal, pois, os trovadores dedicavam-na um amor que, de acordo com o pensamento cristão, deveria ser professado ao criador.

¹² A respeito do diálogo com essa tradição lírica, ver, por exemplo, na cultura literária e artística brasileira do século XX: “Letra para uma valsa romântica”, de Manuel Bandeira; “Queixa”, de Caetano Veloso; “Tatuagem”, de Chico Buarque. A lembrança aqui se dá pelo fato de que os procedimentos artísticos desses poetas, em pleno século XX, nos ajudam a pensar como os textos literários da modernidade não apenas dialogam com o passado, mantêm viva a tradição constituída, atualizando-a no seio do presente.

¹³ Costuma-se dividir a era medieval portuguesa em duas épocas: a primeira época, a qual pertence o lirismo trovadoresco, vai desde o primeiro monumento literário documentado até a criação do cargo do cronista-mor do reino pelo rei D. Duarte, em 1434. A segunda época inicia-se em 1434 e vai até 1502, quando Gil Vicente recita o Monólogo do vaqueiro. Ver: FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura portuguesa: Desenvolvimento histórico das origens às actualidades**. Rio de Janeiro: A noite, 1940.

Nessa concepção, o amor provençal, na medida em que “concedia às damas o senhorio mais apreciado: o do seu corpo e sua alma” (PAZ, 2001, p.86) foi capaz de acordar a alma feminina para o seu destino metafísico, dando fundamento à erótica provençal como uma espécie de progresso de uma “exaltação sensual para uma mística do amor” (CORREIA, 1998, p.13).

As cantigas eram composições declamadas ou cantadas com acompanhamento de instrumentos de corda ou de sopro. A temática das cantigas de amor era o amor cortês (o fino amor) que quer dizer amor refinado, purificado. Diferencia-se do amor villano, que diz respeito à cópula e à procriação, pois, não tinha por finalidade nem o mero prazer carnal nem a reprodução, conforme retrata Paz (2001).

Trata-se de um amor que subverte os papéis tradicionais atribuídos ao homem e à mulher e conseqüentemente, privilegia a mulher, colocando-a como figura dominante no que diz respeito às relações amorosas. Diz Octavio Paz (2001, p.86):

O ‘amor cortês’ concedia às damas o senhorio mais apreciado: o do seu corpo e da sua alma. A ascensão da mulher foi uma revolução não só na ordem ideal das relações amorosas entre os sexos, mas na realidade social. É claro que o ‘amor cortês’ não conferia às mulheres direitos sociais ou políticos; não era uma reforma jurídica: era uma mudança na visão do mundo. Ao transformar a ordem hierárquica tradicional, tendia a equilibrar a inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor.

Sob esse ponto de vista, a lírica provençal surge com idéias totalmente opostas a essa realidade que pregava a inferioridade feminina. As composições lírico-amorosas inverteram “a imagem do homem e da mulher consagrada pela tradição, afetou os costumes, atingiu o vocabulário e, através da linguagem, a visão do mundo. [...] A masculinização do tratamento das damas tendia a destacar a alteração dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e o homem a do vassalo. O amor é subversivo.” (PAZ, 2001).

A mulher passa a ser, portanto, o centro das atenções; nas cantigas de amor, o trovador dirige-se à dama para elogiá-la, para enaltecê-la, colocando-a como superior a ele:

Ai senhor fremosa, por Deus
e por quam boa vos El fez,
doede-vos algua vez
de mim e destes olhos meus,
que vos viron por mal de si,

quando vos viron, e por mi.
(D. Dinis apud MOISÉS, 2004:24)

Conforme podemos observar, na cantiga acima, ele (o trovador) declara seus sentimentos e chega a suplicar que a dama (senhor fremosa) se condoa e corresponda ao amor dele; o trovador coloca-se à disposição dela, deseja servi-la: “os vínculos que uniam o vassalo ao senhor foram o modelo do ‘amor cortês’ (PAZ, 2001, p.112).

É nesse sentido que podemos falar em equilíbrio de papéis: a mulher passa a exercer um papel consagrado pela figura masculina: o papel daquele que conduz a relação amorosa. A esse respeito, afirmamos mais uma vez o pensamento de Natália Correia (1998, p.17): “Para os trovadores, é através da beleza feminina que o amor supremo (o Espírito) toca o coração do homem. Pela fidelidade à amada, o amante propõe-se reencontrar o Espírito que ela encarna. O amor é, pois, a possibilidade feminina do destino glorioso do homem.”

Convergindo com o pensamento de Correia, Octavio Paz (2001) afirma que uma das características do “amor cortês” é a união indissociável entre o corpo e a alma, assim:

O amante ama por igual o corpo e a alma. Podemos até dizer que, se não fosse a atração pelo corpo, o apaixonado não poderia amar a alma que o anima. Para o amante o corpo desejado é alma; por isso lhe fala com uma linguagem, mas que é perfeitamente compreensível, não com a razão, mas sim com o corpo, com a pele. Por sua vez a alma é palpável: podemos tocá-la e seu sopro refresca nossas pálpebras ou aquece nossa nuca. (2001, p.116).

É na tentativa de, através do corpo (efêmero), alcançar a alma (perene) da mulher amada que o trovador submete-se às vontades dela. A representação do sentimento amoroso na lírica trovadoresca, nessa perspectiva, pode ser compreendida como uma transgressão da tradição platônica e da tradição cristã; primeiramente porque se ama uma criatura mortal como se ela fosse imortal e segundo porque é dada à mulher a liberdade de escolha: “[...] aos olhos da igreja, a ascensão da dama se traduzia numa verdadeira deificação. Pecado mortal: ama a uma criatura como amor que devemos professar ao Criador. Idolatria, confusão sacrílega entre o terrestre e o divino, o temporal e o eterno.” (PAZ, 2001, p.86).

Em relação às cantigas de amigo, poemas de origem popular, assim como as cantigas de amor, são compostas por um homem (por um trovador) e abordam a temática do amor. No entanto, distinguem-se das cantigas de amor por possuírem um Eu poético feminino. Elas representam o sentimento amoroso do ponto de vista da mulher: “As cantigas de amigo são,

portanto, quanto ao tema, cantigas de mulher, e o nome por que são conhecidas designa o seu objecto, o amigo ou amado [...]” (SARAIVA & LOPES, 2005, p.48).

De acordo com Magalhães (1987), as cantigas de amigo galego-portuguesas são caso único na literatura medieval, pois, embora sejam obra dos mesmos trovadores que escreveram as de amor e as de escárnio, desenham da mulher *virgo* uma imagem diferente daquela mulher representada nas jarchas (carjas) moçárabicas¹⁴.

A figura feminina expressa nas cantigas de amigo é, geralmente, uma jovem que se inicia no universo sentimental; e que, “de cabelos soltos”, vai se banhar nas fontes ou, então, vai se banhar no mar de Vigo e aproveita para procurar os sinais da chegada do amigo (namorado) em diálogo com as amigas, com as mães ou com os elementos da natureza:

Ondas do mar de Vigo
Se viste meu amigo!
e ai Deus, se verrá¹⁵ cedo!

Ondas do mar levado¹⁶,
Se viste meu amado!
e ai Deus, se verrá cedo!

(Martin Codax apud MOISÉS, 2004, 32-33)

Magalhães (1987, p.107) afirma que a sociedade das cantigas de amigo é uma sociedade matriarcal, pois, “não há pais para as meninas, sujeitas unicamente à autoridade materna e só a elas obedientes”. E é interessante ressaltar que, embora não se tenha registro de mulheres trovadoras, as imagens que temos nas cantigas são de mulheres culturalmente ativas. Os trovadores não utilizaram as mulheres tão-somente como personagens principais das cantigas, eles observaram o mundo, de fato, na perspectiva de uma mulher: “[...] as cantigas de amigo constituem um gênero de espantosa propriedade em matéria de análise da “alma” feminina.” (OSAKABE, 2003, p. 12).

Assim, embora façam parte de épocas e contextos bem distintos, o lirismo medieval e a lírica florbeliana dialogam. Em vários poemas do *Trocando olhares* (2005) é possível

¹⁴ Conforme explanou Magalhães, nas jarchas observa-se a representação de uma mulher fixada no seu tempo, tecendo como uma nova Penélope ou lavando seus cabelos, ou indo à fonte ou ao santuário, a perpetuar o mito dos dias repetitivos da mulher. Ver: MAGALHÃES, 1987:106.

¹⁵ Verrá significa virá.

¹⁶ Levado significa cheio de ondas.

afirmarmos que Florbela escreve ao modo das cantigas de amigo, adotando a mesma temática, ambientação e até mesmo a forma (as trovas). Observemos o poema “Carta para longe” (2005, p. 44-45):

O tempo vai um encanto,
A primavera está linda,
Voltaram as andorinhas...
E tu não voltaste ainda!...

Porque me fazes sofrer?
Porque te demoras tanto?
A Primavera 'stá linda...
O tempo vai um encanto...

Tu não sabes, meu amor,
Que, quem 'spera, desespera?
O tempo está um encanto...
E, vai linda a Primavera...

Há imensas andorinhas;
Cobrem a terra e o céu!
Elas voltaram aos ninhos...
Volta também para o teu!...

Adeus. Saudades do sol,
Da madressilva e da hera;
Respeitosos cumprimentos
Do tempo e da Primavera.

Mil beijos da tua q'rida,
Que é tua por toda a vida.

Temos, nesse poema, a expressão de amor de uma moça por seu amigo, mas trata-se de um sentimento amoroso associado ao sofrimento por causa da distância física entre os dois (coita de amor). Semelhante ao que era recorrência nas cantigas de amigo, o poema, ora analisado, evidencia a representação do amor do ponto de vista de uma mulher que sofre por causa da distância do amado, que a abandonou ou que demora a chegar.

No que diz respeito à forma, o poema de Florbela também se assemelha às cantigas: O poema é composto por seis estrofes, sendo cinco quadras e um dístico. Os dois primeiros versos do primeiro quarteto se repetem nos dois últimos versos da segunda quadra e no segundo dístico da terceira quadra, sendo que de forma alternada: Florbela faz uso de um recurso muito utilizado nas cantigas de amigo chamado paralelismo: “O tempo vai um encanto,/ A primavera está linda” (primeiro dístico do primeiro quarteto); “A primavera 'stá linda.../ O tempo vai um encanto...” (segundo dístico da segunda quadra); “O tempo está um encanto/ E vai linda a primavera...” (Segundo dístico da terceira quadra). A simplicidade da sintaxe e do vocabulário também é similar às cantigas.

A íntima relação do Eu poético com a natureza é outro traço que aproxima o poema das cantigas de amigo: a referência e a intimidade com os elementos da natureza. Assim como em grande parte das cantigas a natureza aparece, não como mera paisagem, e sim como elemento intermediador entre os amantes.

De acordo com Paz (2001), a idéia de parentesco entre o homem e o universo está na origem da concepção do amor. Trata-se de uma crença que começou com os primeiros poetas, atravessou os poetas românticos e chegou até nós. Assim, “o amor pode ser agora, como foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza. Não podemos nos transformar em fontes ou em árvores, em pássaros ou touros, mas podemos nos reconhecer em todos eles” (ibidem, p.193).

Essa idéia de reconciliação também é vista em *Palestra sobre lírica e sociedade* (2006) de Theodor Adorno. De acordo com esse filósofo, o sujeito lírico havia perdido a unidade com a natureza e agora se empenha em restabelecer essa unidade seja pelo animismo, seja pelo mergulho no próprio eu. No poema “Carta para longe” é possível observarmos essa busca pela reconciliação: “[...] A primavera está linda, / Voltaram as andorinhas... /E tu não voltaste ainda!... [...]”, além das referências às “imensas andorinhas”, “terra e céu”, “sol”, “madressilva”, “hera”.

No poema, o estado de espírito do Eu é intermediado pela observação dos elementos da natureza; se espelhando no quadro harmônico e feliz que a natureza apresenta, o Eu, que deseja o reencontro com o ser amado, lamenta que este demore tanto para retornar: “E tu não voltaste ainda!...”.

O registro de tais elementos no poema de Florbela Espanca remonta à lírica trovadoresca, na lembrança e na afirmação do cotidiano das donzelas. Conforme Saraiva e Lopes:

Um grupo numeroso de cantigas diz respeito à vida popular rural. Tem como personagem principal a moça que vai à fonte, onde se encontra com o namorado; que vai lavar ao rio a roupa ou os cabelos; que na romaria espera o amigo, ou oferece promessas aos santos pelo seu regresso. (2005, p.59).

O sujeito poético do poema florbeliano utiliza o festejar da natureza para lamentar seu sofrimento por causa da demora do amado. Assim, o poema em questão apresenta uma relação conflituosa entre o ambiente descrito pelo Eu lírico (o mundo externo) e o que o seu estado de alma experimenta (o mundo interno):

O tempo vai um encanto,
 A primavera está linda,
 Voltaram as andorinhas...
 E tu não voltaste ainda!...

Se de um lado temos a cena exuberante, retratada pelo Eu, do mundo externo – a natureza viçosa festejando sua renovação num tempo de encanto: “O tempo vai um encanto, /A primavera está linda,”; de outro lado, nos é apresentado o mundo interior de um Eu que se confessa pela angústia da espera e pela dor do existir, consequências do não retorno do ser amado à morada de sua alma (o ninho), daí a agonia e o sofrimento que circundam a sua vida: “Voltaram as andorinhas... /E tu não voltaste ainda!...”. Nessa perspectiva, o leitor se depara com um quadro desarmônico que sugere, simultaneamente, celebração da natureza pela chegada da primavera, e o desespero do Eu poético em decorrência da ausência do ser amado.

De acordo com o pensamento de Roland Barthes (1995), a espera é o tumulto da angústia suscitado pela demora do ser amado, no decorrer dos mínimos atrasos. Desse modo, o desespero do Eu se dá pelo fato de seu amado não voltar. Assim, podemos compreender que só o regresso do amado ao acolhimento de sua alma seria capaz de acalmá-la: “Tu não sabes, meu amor, /Que, quem ’spera, desespera?”. Queremos chamar a atenção para o sinal de interrogação que encerra o verso: esse sinal é denunciador de um sujeito lírico movido pela angústia, pela dúvida, pela dor; o desejo do Eu é o de poder também festejar o regresso do amado e poder vivenciar o prazer que a relação amorosa poderia proporcionar.

No entanto, o fato de ele não retornar faz com que a amiga se converta em puro tormento: “que, quem ’spera, desespera?”. É curioso observar que a poetisa desconstrói uma linguagem cristalizada pelo tempo (dito popular) a qual afirma que “quem espera sempre alcança”; isso sugere a não aceitação da passividade do ato de espera. O verbo “desespera” no poema pode ser entendido de duas maneiras: primeiramente, que é o sentido mais óbvio, como o ato de desespero, de aflição [o Eu se desespera pela demora do amado]; segundo, como a desistência de esperar pelo amado, tendo em vista que “des” é um prefixo de negação. Nesse caso, “desespera” significa “não espera”.

Interessante também é que a poetisa Florbela se utiliza do gênero carta – observe-se que o título do poema é “carta para longe” – que, como sabemos, é um gênero textual cuja função é estabelecer a comunicação escrita entre duas ou mais pessoas; Através desse poema-

carta, o Eu anuncia o retorno das andorinhas a seus ninhos e em seguida faz um apelo para que o amado volte para ela:

Há imensas andorinhas;
Cobrem a terra e o céu!
Elas voltaram aos ninhos...
Volta também para o teu!...

Assim, o anúncio da chegada da primavera pelo Eu soa como se fosse um convite para que seu objeto amado retorne. No entanto, a carta está destinada ao **longe**, a única referência espaço-temporal que se tem do ser amado; o que demonstra que, apesar de querer estar perto do ser amado para experimentar os deleites da paixão, o Eu poético mostra-se consciente da impossibilidade de vivenciar esse amor em decorrência da distância.

Do mesmo modo que acontece nos cantares medievais, no poema aqui analisado o sentimento amoroso também fica limitado à confissão e à esperança da amiga de que o ser amado, atendendo ao seu apelo, volte para o ninho: “volta também para o teu!...”

O ninho, nesse caso, nos sugere a idéia de um *espaço feliz*, para lembrarmos uma expressão utilizada por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2003), espaço tal que exerce um valor de proteção por ser carregado de valores imaginados, de subjetividade:

Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também a valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão geométrica. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. (2008:19).

No poema “Carta para longe”, o ninho é a imagem que desperta em nós a primitividade por representar a primeira morada e, portanto, o espaço do refúgio absoluto. O ninho é o abrigo perfeito por garantir a segurança e a felicidade para os dois amantes; abrigo que, por alcançar o valor de proteção, garantiria o florescimento do amor para além da angústia e do desespero, ou seja, seria o espaço utilizado para a realização de um amor pleno, longe das forças adversas que separam o amador do ser amado.

A pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra em *Trocando Olhares* comenta em nota o poema “Carta para longe”:

Trata-se aqui do convite sedutor para o regresso do amado, que tarda; o chamado é efeito sob a aliança com a natureza que empresta seus elementos para atrair, com mais intensidade, aquele que se deseja. [...]

O exemplo das andorinhas que regressam aos ninhos e a saudade que, do amado, o sol, a era e a madresilva têm, trabalham conjuntamente com a poetisa na argumentação telúrica que desenvolve para a volta do ausente. Afinal, por que contraria ele o movimento espontâneo do mundo? O mesmo motivo de ausência da cantiga d'amigo está aqui presente ao lado da animização da natureza tão própria a essa forma medieval; só que, neste caso, a sua reactualização toma o feitiço expresso da carta escrita – o teor epistolar. (1994, p.262).

Conforme Dal Farra há no poema flobeliano traços típicos da cantiga de amigo, porém, há também a introdução de um elemento novo, que é o conteúdo epistolar. Assim, a poetisa portuguesa, resgata traços da lírica medieval, ou seja, retoma o passado, mas com acréscimo de algo diferente. De acordo com essa compreensão, ao lembrarmos o pensamento eliotiano, o passado é alterado pelo presente, na mesma medida em que este é influenciado por aquele. Nesse sentido, ler o poema de Florbela Espanca é também ler a tradição lírica trovadoresca, respeitando aí as singularidades que lhes são próprias.

Essa “alteração do passado pelo presente” é mais visível em “Passeio ao campo”, poema que constitui a obra *Charneca em flor* (2005, p.216:), no qual, apesar de ainda ser muito forte a influência da lírica medieval, Florbela dá a essa lírica uma “roupagem” inovadora. Observemos o poema:

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina.
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
-Vamos correr e rir por entre o trigo!

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras...

No soneto “Passeio ao campo”, o diálogo com a poesia medieval é perceptível, inicialmente, pelo tratamento do Eu dado ao amado: “Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!”, termos utilizados nas cantigas de amigo. No entanto, uma leitura mais atenta nos revela outros elementos da lírica medieval. Ao invés de a poetisa se apropriar de apenas um tipo de cantiga, como ela fez em “Carta para longe”, temos aqui – considerando o amadurecimento poético alcançado pela poetisa portuguesa – a intersecção da cantiga de amor com a cantiga de amigo, portanto uma composição poética que se quer mesclada.

Florbela Espanca parece mesmo ter compreendido a necessidade de mesclar esses dois procedimentos da lírica medieval, pois: “Se a nossa poesia medieval chegasse até nós apenas filtrada pela perspectiva da cantiga de amor, dela nos ficaria a imagem de um universo masoquista em que a virilidade voluptuosamente se humilha e martiriza.” (CORREIA, 1998, p. 42).

As características que podemos destacar das cantigas de amigo, além dos termos do primeiro verso, são: a voz lírica feminina, a temática da jovem que está à espera do amado e a ambientação campesina. A representação de um Eu feminino autônomo, distante da subordinação do homem, também é herança das cantigas de amigo. Desse modo, é possível afirmarmos que Florbela era ciente de que

[...] houve no passado uma voz feminina, sujeito ativo de sua iniciação amorosa, voz que, ao ser subjugada pela dominação masculina, tornou-se objeto de uma manipulação de uma ideologia em que a mulher não é representada tal como é, mas como deveria ser. (TAVARES, 2001, p.27).

Já das cantigas de amor, temos a abordagem do amor cortês e/ou fino amor. Então, “Passeio ao campo” é um convite amoroso, no qual uma mulher (voz lírica feminina) faz a corte ao homem (Amigo/Amante).

Para tanto, ela se utiliza de várias estratégias para atrair o amado, entre os quais, a utilização do termo horaciano “carpe diem” – “Colhe a hora que passa, hora divina”; a descrição dos elementos do campo onde ela deseja encontrar-se com o amado que tem “rendas de gramíneas pelos montes”, “Papoilas rubras nos trigais maduros” e “água azulada a cintilar nas fontes” e a autodescrição: “Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina.../Pele doirada de alabastro antigo.../Frágeis mãos de madona florentina...”.

Assim, a poetisa Florbela Espanca, ao misturar os dois tipos de cantigas medievais, apresenta um fazer poético inovador, no qual ela nega os valores defendidos em seu contexto e aponta para uma nova possibilidade de viver.

Em razão disso, ela desfaz a condição de subordinação da mulher em relação ao homem e estabelece uma condição de igualdade, tendo em vista que a mulher, na poesia florbeliana, expressa sua vontade, em vez de tão-somente esperar a vontade do homem:

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
 Colhe a hora que passa, hora divina.
 Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
 Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

A vontade do Eu está clara nesse primeiro quarteto: ela deseja que o amado “colha a hora que passa” ao lado dela. É curioso observar também aqui a referência ao erótico – “Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!”. O Eu poético, sujeito do discurso amoroso, deseja enredar o objeto amado no seu espaço e, por isso, convida-o a beber dentro dela. Entendemos, assim, que dentro do Eu poético [fonte escondida] o que prevalece é um estado de embriaguês, no qual ela se sente alegre e menina e quer se guiar, não pela racionalidade, e sim pela subjetividade, pelo instinto, pelo desejo de fusão.

Essa vontade do Eu de unir-se ao amado vai ser reiterada em todo o poema seja através do convite para que o amado vá ao encontro dela, seja através da descrição dos elementos da natureza e/ou dela mesma, como já dissemos, seja através de imagens sugestivas da união amorosa:

E à volta, Amor... tornemos nas alfombras
 Dos caminhos selvagens e escuros,
 Num astro só as nossas duas sombras...

Nessa última estrofe, temos a sugestão da passagem do dia, em relação à estrofe anterior, para a noite; pois, agora, em vez de a “água a cintilar nas fontes” temos os “caminhos selvagens e escuros”. É possível afirmar que nessa estrofe temos a alusão de um contato mais íntimo do Eu com o seu amado. Observemos: “E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras / Dos caminhos selvagens e escuros, / Num astro só as nossas duas sombras”. Alfombra, como se sabe, é o mesmo que tapete espesso e fofo. Esse tapete insinua o ato de

deitar-se, ou seja, é nesse tapete, nessa alfombra “dos caminhos selvagens e escuros” que o Eu se une ao Outro.

Temos, portanto, nesse soneto, um Eu lírico feminino cortejando o amado. Assim, podemos afirmar que a presença da lírica medieval é inegável, mas também é inegável o acréscimo do novo. A necessidade de mudança, afirma Daunt (2004), provém da necessidade inerente do artista de desenvolver a si mesmo e seu instrumento de trabalho. Agora a forma adotada pela poetisa é um soneto e não mais as quadras populares, tal como a realizada no poema analisado anteriormente. Pressupor a imutabilidade de ambos ao longo do tempo é imaginar também que a imutabilidade do próprio ser humano ao longo de toda a sua vida seja admissível. O poeta Camões, lá no século XVI, já apontava para a instabilidade do ser humano, das coisas do mundo:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.
(CAMÕES: 2002, p.106)

É interessante pensar a poesia, a arte de um modo geral, como algo mutável, que se transforma ao longo do tempo, conforme assegura Daunt (2004, p.59):

A arte não progride; ela se transforma, porque a mente humana também o faz, ao processar recentes vivências, porque a experiência, os hábitos e a moral das sociedades se transformam também com o tempo. Não há progresso na arte, que é um objeto; há tão-somente mutação. E porque a tradição se renova, se atualiza sempre; e porque o mais novo terá sempre que se medir com o mais velho – que será sempre um velho renovado; e, por fim, a paisagem humana cambia, o material da arte, também este, não permanece sempre o mesmo.

A mudança, é preciso ressaltar, não é deixar de ser, é variar [alterar] de um estado para outro. Na arte não se pode afirmar que há idéias absolutamente originais e sim que há uma “reciclagem” de idéias, pois, é uma ilusão de parvos a crença de que possuem tesouros de originalidade, que aquilo que pensam jamais havia sido pensado por outrem (FERNANDO PINHEIRO APUD CANDIDO, 2000, p.11).

A grandeza do artista está em dar nova roupagem ao que já foi expresso; a idéia [a essência] pode ser a mesma, mas a forma, ou seja, o modo como ele organiza a idéia é que deve ser ímpar. Assim, embora o artista moderno, que de acordo com Eliot (1989, p.27) deve

continuar a desenvolver o conhecimento do passado, reconheça que não há nada de genuinamente novo e por isso ele terá sempre que conviver com a presença de elementos do passado, é a partir dessa presença, é a partir da influência exercida pela tradição que ele constrói sua originalidade, sua autonomia artística: “O progresso do artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua de sua personalidade”.

Desse modo, não podemos deixar de reconhecer que a idéia de amor como um sentimento subversivo, que elimina a passividade feminina e inverte os papéis tradicionais comumente dados ao homem e à mulher é o grande legado deixado pela lírica medieval à Florbela.

Mas é necessário observar também que a poetisa alentejana avançou nesse sentido, pois, não era comum, até então, termos a representação, na poesia, de um Eu feminino fazendo a corte ao amado, assim como essa não era uma prática comum na sociedade em que Florbela viveu. Nesse sentido, a poesia florbeliana se caracteriza também pela inovação, que, no dizer de Jauss (1994), é o marco decisivo para o significado e o caráter evolutivo de um fenômeno literário.

Ao aproximarmos a poesia florbeliana à poesia medieval, constatamos que há muitos pontos semelhantes entre as duas; no entanto, verificamos também que há muitos pontos distintos. São esses pontos distintos que dão singularidade à poesia de Florbela Espanca, fazendo com que ela supere a concepção de mera atualização (TAVARES, 2001).

Portanto, ao dialogar com elementos da poesia medieval, Florbela reafirma os valores de uma tradição constituída, mas ao mesmo tempo aponta para o novo – O novo brota do velho, conforme afirmou Eliot (1989). Buscar a novidade, partindo da tradição é o que propõe esse autor, de forma que o valor da nova obra literária será sempre medido no diálogo que esta apresenta com seus antepassados.

E é justamente o diálogo entre o passado e o presente, essa heterogeneidade que coloca a poesia florbeliana dentro de uma perspectiva moderna, já que a poesia moderna é uma tradição marcada pelo jogo de continuidade e, ao mesmo tempo, de descontinuidade. A moderna poesia de Florbela traz traços de uma tradição e se firma a partir da consciência e interpretação dessa tradição.

CAPÍTULO II:
O RETRATO DE EROS EM FLORBELA ESPANCA

[...] Não existe livro moral nem imoral. Os livros são bem ou mal escritos. (Oscar Wilde)



Figura 2: Eros

Disponível em: <http://home.mindspring.com/~yumac/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/eros.jpg>.

3. TECENDO IMAGENS DE EROS

Um estudo que tem como objetivo fazer uma análise interpretativa da poeticidade de Florbela Espanca sob a perspectiva do amor erótico requer, obviamente, a definição dos termos erótico/erotismo.

Na definição do *Novo dicionário Aurélio*, a palavra erotismo significa paixão amorosa, amor lúbrico, lubricidade; e o termo erótico é tudo aquilo que é relativo ao amor; que é inspirado pelo amor; que tem o caráter de lirismo amoroso. No *Houaiss*, erotismo é estado de excitação sexual e/ou estado de paixão amorosa.

Já o termo erótico é tudo que é relativo ao erotismo; que provoca amor ou desejo; que aborda ou descreve o amor sexual. Então, de acordo com as definições que trazem os dicionários, erotismo é o amor sensual, paixão, desejo intenso. No entanto, Jesus Antonio Durigan (1985, p.30) faz uma observação importante, após resgatar o significado do termo erótico :

Etimologicamente, erótico provém de erotikós (relativo ao amor) e deriva de Eros, o deus do amor dos gregos – Cupido entre os romanos. Mais tarde a psicanálise transformou-o em símbolo de vida, do desejo, cuja energia é a libido, princípio da ação. Seu oposto é Tanatos, símbolo da morte, princípio da destruição. Erotismo representa, assim, o resultado da conjugação entre erot (o) + ismo e significa, nos dicionários, paixão amorosa, amor lúbrico. Mas os sentidos do termo erótico certamente não se esgotam no silêncio prolixo dos dicionários. Possui um conjunto de significados que se completam, às vezes se opõem, ou, dependendo do ponto de vista adotado, chegam a ser mutuamente exclusivos .

Desse modo, o erotismo, que é aqui o princípio norteador para uma leitura interpretativa do fazer poético florbeliano, é um tema bastante complexo, tendo em vista que possui vários significados e que pode ser manifestado sob diversos aspectos. No que diz respeito ao nosso objeto de investigação literária, dois aspectos nos chamaram a atenção. Um desses aspectos é a busca por uma integração: Bataille (2004) afirma que o erotismo rompe com a solidão intrínseca de todo ser por possibilitar o sentimento de fusão com outras pessoas. De acordo com o pensador francês os sentimentos de inaptidão e da angústia ocasionados pela descontinuidade fazem pulsar a falta, de onde surge o desejo.

Importará também, para o desenvolvimento deste aspecto, a obra *O Banquete* (1978), na qual Platão propõe através dos diversos discursos [de Aristófanes, de Sócrates, de Erixímaco, de Fedro etc.] diversos elogios ao deus Eros. Fundamentada nessa obra, mais

especificamente nos discursos de Aristófanes e de Diótima, buscaremos fazer uma aproximação entre o Eu [a voz feminina] que permeia os sonetos de Florbela e a representação do semideus Eros. O que possibilita essa aproximação são os traços característicos que, conforme foram verificados, os dois têm em comum: o esfacelamento do ser e a eterna busca por uma unidade.

O que vamos perceber é que o desejo de fusão amorosa na poética florbeliana nada mais é do que o desejo de alcançar a integração. De acordo com Evola (1976, p.72):

Deve reconhecer-se no amor sexual a forma mais universal que leva os homens a procurarem obscuramente destruir por momentos a dualidade, ultrapassando existencialmente a fronteira entre o Eu e o não-Eu, entre o Eu e o tu, a carne e o sexo que servem de instrumentos para uma aproximação estática da <<união>>.

Desse modo, é somente através da união com o amado que, supostamente, o sujeito poético – um ser em busca – alcançará a sensação de fazer-se completo. É nessa perspectiva que a temática do amor erótico em *Charneca em flor* pode ser vista como busca pela completude, como se o eu se configurasse pelo pulsar da falta, daí a emergência de seu desejo e a manifestação de sua libido.

Outro aspecto a ser observado é a transgressão: a manifestação do erótico na poesia de Florbela – indo ao encontro do pensamento batailleano – pode ser analisada como transgressão às convenções morais, tendo em vista o contexto repressor em que a sua obra foi produzida.

3.1. RETRATO DE EROS NA LITERATURA OCIDENTAL

Sobre a abordagem do erotismo na literatura ocidental, pode-se afirmar que é quase tão antiga quanto a própria prática da atividade erótica. Entretanto, considerada como uma modalidade “menor” e vista como pecaminosa por uma moral sexual – “que a rebaixou à situação de esgoto” (CORREIA, 2005, p.13) – a literatura erótica foi durante muito tempo perseguida e renegada: “Perseguida pelo filiteísmo e pela hipocrisia, a literatura erótica viveu há até pouco confinada às edições clandestinas, muitas de circulações restritas entre colecionadores” (PAES, 1993, p.11).

José Paulo Paes, em *Poesia erótica em tradução* (1993), traz uma coletânea de poemas eróticos desde a Antiguidade clássica aos nossos dias. Nessa coletânea, encontramos grandes nomes da literatura – como Catulo, Ovídio e Baudelaire – mas também nomes desconhecidos – como Marcial, Péret e Radiguet –, numa tentativa de equilibrar o conjunto da coletânea.

Os poemas selecionados refletem os costumes, aspectos sociais e morais característicos da cultura em que foram produzidos; na “Antologia palatina”, exemplifica Paes, “se expressa a sexualidade liberada dos gregos” (1993, p.16-17). O que os coloca em concordância com o pensamento de Durigan (1985, p.7), ao tentar responder à pergunta “O que é texto erótico?”: “[...] por ser um fato cultural, o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada.”

No entanto, embora os poemas, por pertencerem a realidades diferentes, apresentem particularidades da sexualidade da sociedade em que foram produzidos, há um ponto de intersecção entre todos eles, que é a da “exclusão” da mulher como sendo sujeito da relação erótica:

Patente ao longo de todo o itinerário da poesia erótica do Ocidente, essa reificação da mulher aponta para a hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador. Se em mais não fosse, confirma-o estatisticamente a presença de um só poeta-mulher entre tantos poetas-homens reunidos nesta antologia. (PAES, 1993, p.14).

Considerando o trecho transcrito acima, podemos afirmar que a literatura erótica fazia parte, quase que exclusivamente, do imaginário e do universo masculino. Os registros que se têm sobre a representação do erótico numa perspectiva feminina são muito escassos. O que vai modificar um pouco esse quadro é a lírica trovadoresca (séculos XVII e XVIII), a qual traz, nas cantigas de amor e de amigo, imagens de um erotismo feminino¹⁷: “a singularidade da erótica trovadoresca é ter-se ela tecido à volta do espírito feminino, fonte de exaltação e transcendência.” (CORREIA, 2005, p.14).

No caso específico de Portugal, depois da poesia trovadoresca, a abordagem do erótico do ponto de vista feminino só aparece durante o período do Barroco, no século XVII, quando

¹⁷ Embora seja registrada a importância das cantigas, tendo em vista que elas expressavam o desejo da mulher, colocando-a como “Eu” do discurso erótico-amoroso, sabemos que elas eram de autoria masculina. Nessa época ainda não existiam mulheres escritoras.

se publicam as cartas atribuídas à Sórora Mariana Alcoforado, “o primeiro mito feminino da história literária portuguesa” (OSAKABE, 2003, p.12). O que chama a atenção, segundo Moisés (2004), nas supostas cartas de Mariana é “o modo franco e desembaraçado como a missivista confessa os desencontrados sentimentos que a avassalam.”

Após um longo intervalo, apesar de nos séculos XVIII e XIX registrar-se um crescente número de mulheres escritoras, o discurso erótico proferido por uma mulher só veio à tona outra vez com Florbela Espanca. É a ele que lançaremos nosso olhar no decorrer desta pesquisa.

3.2 EROS E SOCIEDADE

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. (Bataille)

O erotismo, forma particular da sexualidade¹⁸, “tem para os homens um sentido que o esforço científico não pode atingir” e, por isso, continua Georges Bataille (2004, p.12) em seu ensaio sobre o tema, “o erotismo só pode ser considerado se levarmos o homem em consideração”. Ele reconhece que “há muito tempo os homens falam sem medo, e extensamente, sobre o erotismo” e que aquilo sobre o que ele fala já é conhecido. Mas explica que sua intenção é “pesquisar a coesão na diversidade dos fatos descritos”.

Desse modo, sua pesquisa se opõe à ciência, tendo em vista que esta estuda uma questão separadamente, enquanto que ele estuda o erotismo dentro de uma visão de conjunto, ou seja, Bataille leva vários fatores em consideração, pois, acredita o ensaísta francês, “ele não pode ser considerado independente da história do trabalho, ele não pode ser considerado independente da história das religiões” (2004, p.12).

Então, podemos afirmar que o erotismo é “a dimensão humana da sexualidade, aquilo que a imaginação acrescenta à natureza” (PAZ, 2001, p.106). Trata-se, portanto, de uma representação cultural e não pode ser entendido tão-somente como algo que possuímos naturalmente, como um conjunto de estímulos biológicos, e, sim, como algo pensado,

¹⁸ O erotismo é uma característica particular da atividade sexual do homem. Diz Bataille (2004, p.19): “A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica [...]”.

inventado, construído dentro de uma determinada sociedade, conforme defende Louro (2001, p.11):

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino e masculino – nos corpos é feita, sempre no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidos e codificados.

A atividade sexual do homem [o erotismo], assim como nossos usos e costumes, manifesta-se de forma particular nas diferentes sociedades, em diferentes épocas. Assim, podemos dizer que até mesmo os tabus e as proibições relacionadas à sexualidade humana variam de acordo com a cultura.

O caráter cultural do erotismo é o que o diferencia da sexualidade:

Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. (PAZ, 2001, p.16).

Em concordância com o pensamento de que a relação entre erotismo e sociedade tem que ser considerada, ou seja, de que o erotismo não pode ser estudado de uma forma isolada – deve ser ligado “à visão de conjunto da vida humana” (BATAILLE, 2004, p.13) – a nossa proposta, na presente pesquisa, é considerar a estrutura social em que a poesia de Florbela Espanca foi construída e, a partir da associação entre o texto poético e a realidade externa¹⁹, argumentar que a manifestação do erotismo na lírica florbeliana pode ser lida como uma atividade transgressora, tendo em vista a natureza de combate e contestação de seu discurso poético em relação às interdições sociais, aos tabus, ao sistema tradicional de repressão em torno da mulher e do sexo. É o que podemos observar, por exemplo, no poema “Amar!” (2005, p.232), transcrito abaixo:

Eu quero amar, amar perdidamente!
 Amar só por amar: Aqui... Além...
 Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
 Amar! Amar! E não amar ninguém!

¹⁹ Associação possibilitada pela interferência dos elementos da vida do escritor (Eu biográfico) no Eu poético, conforme defende Cândido (1999).

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
 Prender ou desprender? É mal? É bem?
 Quem disser que se pode amar alguém
 Durante a vida toda é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:
 É preciso cantá-la assim florida,
 Pois se Deus nos deu voz Foi pra cantar!

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada
 Que seja a minha noite uma alvorada,
 Que me saiba perder... pra me encontrar...

Em um primeiro momento, levando em consideração o título, “Amar!”, e o primeiro verso do soneto, isoladamente, pode-se imaginar que Florbela Espanca vai abordar o amor de uma maneira romântica: aquele amor ideal, mais sonhado que experimentado, e que tem como característica mais marcante a eternidade. Contudo, logo no segundo verso essa primeira impressão já se desfaz: “Amar só por amar: Aqui... Além...”.

Queremos chamar a atenção, aqui, para a presença da temática do “carpe diem” nesse poema. A expressão latina “carpe diem”, originalmente, foi utilizada numa ode pelo poeta romano Horácio (65-8 a.C) e significa viver o dia, colher o dia, ou seja, aproveitar o hoje, viver o momento e deixar de se preocupar tanto com o futuro, pois, muitas vezes, nos preocupamos em demasiado com o dia de amanhã e nunca usufruímos verdadeiramente do que o momento presente pode nos ofertar.

No que diz respeito à literatura, o sentido dessa expressão foi adotado pelos poetas clássicos – nos sonetos de Camões, por exemplo, a temática do “carpe diem” é recorrente – e, posteriormente, pelos neoclássicos [árcades], os quais retomam os valores da cultura greco-romana. No Arcadismo, é possível afirmar que o “carpe diem”, mais do que uma temática, torna-se um dos fundamentos desse estilo literário.

A presença do “carpe diem” em Florbela está relacionada à questão do caráter transgressor de seus poemas, uma vez que ter como filosofia de vida “aproveitar o momento” não condiz com o modo de vida imposto pela igreja cristã, cuja preocupação era com a vida eterna.

O sentido da expressão latina no poema “Amar!” pode ser percebido nos dois primeiros versos do primeiro terceto: “Há uma primavera em cada vida:/ É preciso cantá-la assim florida [...]”. A primavera, como sabemos, é a época em que grande parte das espécies da natureza nasce, por isso, simbolicamente, a primavera é fertilidade, juventude. Então, pode-se dizer que o Eu que permeia o poema “Amar!” é um ser com avidez de viver e amar intensamente e que não vive de espera, como grande parte das mulheres-personagens da

literatura portuguesa, conforme observou Magalhães (1987, p.596): "O presente destas mulheres é assim um tempo de espera, de expectativas: vimo-lo na Idade Média e vemô-lo ainda nos nossos dias". E mais:

Para as mulheres, como na música, há a expectativa do momento seguinte e, logo a seguir, a memória desse mesmo instante: a vida passa-se pois nessa tensão entre o futuro, imediato ou não, e o passado. O presente praticamente não existe como tal, como momento com realidade e consciência próprias, e aqui a vivência feminina distancia-se até certo ponto da concepção agostiniana do tempo, na medida em que para o bispo de Hipona o agora, o presente é o único momento real [...].

Ao contrário do que é observado por Magalhães em grande parte das personagens femininas – que praticamente não viviam o tempo presente, em função de um tempo futuro – no soneto florbeliano podemos observar que ocorre o contrário: há uma celebração do tempo presente.

Florbela Espanca dá voz a um Eu consciente da fugacidade do tempo e que, por isso, utiliza-se da temática do "carpe diem" para reivindicar o seu direito de "amar, amar perdidamente!", pois, só "há uma primavera em cada vida/ É preciso cantá-la assim florida, [...]". Ao festejar o agora, Florbela profere, portanto, um discurso desconstrutor de uma moral religiosa que se apoiava no princípio da eternidade, pois, como sabemos, a igreja católica, com o apoio do Estado, pregava a indissolubilidade das uniões matrimoniais.

De acordo com Dante Moreira Leite (2007), "ao inventar, o criador revela-se", assim, é possível afirmar que Florbela Espanca, casada três vezes em um curto período de tempo, faz uso do "carpe diem" para contra-argumentar a afirmação de que o amor tem que ser eterno, pois, "Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!".

Esse poema traz, desse modo, a representação de um Eu feminino liberto das convenções sociais, na medida em que expõe sua vontade de poder amar várias pessoas e, portanto, seu direito à pluralidade de parceiros: "Mais Este, Aquele, o Outro e toda a gente...". Trata-se de um Eu que, ao proferir seu anseio de "amar perdidamente", desconstrói o discurso de poder predominante daquela sociedade em questão, o qual impunha à mulher um casamento, na grande maioria das vezes, de conveniência, sem amor e "para sempre". A mulher não podia exercer sequer o direito à escolha de seu cônjuge, conforme comentam Duby e Perrot (1991, p.23-25):

Considerava-se que tanto o pai como o marido serviam de amortecedores entre ela e as duras realidades do violento mundo exterior. Além disso, considerava-se que ela era economicamente dependente do homem que controlasse a sua vida. O dever de um pai segundo esse modelo, era sustentar a filha até ela casar, altura em que ele

mesmo, ou alguém em seu nome negociava com o noivo o acordo de casamento de sua filha.

Inserida, então, num contexto social em que nada favorecia a expressão dos impulsos sexuais femininos, a obra *Charneca em flor* (2005) surge como um discurso inovador, que “põe em xeque” a organização sexual da sociedade portuguesa da época. Nas primeiras décadas do século XX, assim como nos dois séculos anteriores, as normas e modelos estabelecidos atendiam às necessidades da burguesia. Até mesmo o pensamento da igreja católica era adaptado a essas necessidades. Sobre a relação entre as regras sociais e o nosso comportamento e ações, comenta Weeks:

Nossas definições, convenções, crenças, identidades e comportamentos sexuais não são o resultado de uma simples evolução, como se tivessem sido causados por algum fenômeno natural: eles têm sido modelados no interior de relações definidas de poder.[...] a sexualidade tem sido um marcador particularmente sensível de outras relações de poder. A Igreja e o Estado têm mostrado um contínuo interesse no modo como nos comportamos ou pensamos. (WEEKS, 2001, p.42).

Em relação á prática sexual nos primeiros decênios do século XX, pode-se afirmar que era restrita ao casal monogâmico, cuja obrigação moral era a de gerar filhos para o Estado:

Aos olhos das autoridades religiosas e civis existiam, basicamente, dois tipos de comportamento sexual, um aceitável e outro repreensível. O primeiro era o conjugal e praticado em função da procriação. O segundo era governado pela paixão amorosa e pelo prazer sensual, os seus resultados disformes e ilegítimos, e a sua lógica a da esterilidade. (DUBY & PERROT, 1991, p.95-96).

Conforme retrata o trecho acima, a prática de atividade sexual era permitida dentro do casamento, mas com restrições: deveria ser “praticado em função da procriação”. Fora dessa situação, a prática da atividade sexual era condenada e vista sempre como um ato transgressor: “A igreja geralmente se opôs ao erotismo. Mas a oposição fundava-se sobre o caráter profano do Mal que era a atividade sexual fora do casamento”. (BATAILLE, 2004, p.194).

Os papéis sexuais atribuídos ao homem e à mulher eram, respectivamente, o de ser ativo [dominador] e o de ser passivo [dominada; objeto sexual do homem]: “[...] O modelo dominante de sexualidade é o masculino. Os homens são os agentes sexuais ativos; as mulheres, por causa de seus corpos altamente sexualizados, ou apesar disso, eram vistas como meramente reativas”. (WEEKES, 2001, p.41).

Toda e qualquer forma de atividade sexual que fosse de encontro a esse modelo era vista como pecaminosa, como imoral: “O acto sexual é reduzido à pura função procriativa, convertendo-se em pecado, mesmo entre os cônjuges quando nele encontravam algum prazer.” (CORREIA, 2005:15). Quanto aos papéis sociais dados ao homem e à mulher, eram respectivamente, o de produtividade e ascensão profissional e o de ser esposa fiel e dócil, obediente ao marido, “rainha do lar” e mãe dedicada e amorosa. À mulher, então, seja na vida social, seja na vida sexual, eram dados sempre papéis secundários.

Ao lançarmos nosso olhar à obra *Charneca em flor*, vamos perceber que as imagens eróticas encontradas nos poemas não se ajustam aos padrões, por serem expressões de um Eu feminino que busca se auto-afirmar num momento em que o patriarcalismo e a religiosidade prevaleciam como “verdades absolutas”. Assim, a poetisa Florbela nos coloca diante de uma situação nova no que diz respeito ao (s) papel (éis) exercido (s) pela mulher.

Interessante lembrar aqui o pensamento do Marquês de Sade (apud BATAILLE, 2004, p. 77), o qual afirma que “a verdadeira maneira de ampliar e multiplicar nossos desejos é tentar impor-lhes limites, pois, “derrubar uma barreira já é em si algo sedutor” (ibidem, 2004, p.75). Nesse sentido, os limites são dados para serem excedidos.

Assim, se por um lado a nossa sociedade cristã, por associar o sexo ao pecado, tenha, desde sempre, inventado regras a fim de controlar nossos instintos, por outro lado, o ser humano sempre procurou formas de subverter tais regras. Por isso, para Bataille, chegar a uma compreensão do erotismo não seria possível sem partir do jogo alternativo da interdição e da transgressão

É possível afirmar, portanto, que o discurso presente em *Charneca em flor* se constitui como um discurso perturbador de uma ordem instituída: a moral cristã. Observemos os versos a seguir do poema “Toledo” (2005, p.227):

[...]

As tuas mãos tateiam-me a tremer...
 Meu corpo de âmbar, harmonioso e moço
 É como um jasmineiro em alvoroço
 Ébrio de sol, de aroma, de prazer!

[...]

Os versos acima são expressões de uma mulher que, ao ser tocada, acariciada, suscitada pelas mãos do Outro [o objeto amado] – “As tuas mãos tateiam-me a tremer...” –, passa a se nortear pelos reclames do corpo embriagado de prazer – “[...] jasmineiro em alvoroço”/ “Ébrio de sol, de aroma, de prazer!””

Podemos dizer, desse modo, que a experiência erótica permite que o Eu do poema deixe vir à tona suas necessidades animais; fugindo, portanto, da racionalidade. De acordo com Georges Bataille (2004, p.337) o homem não consegue aceitar simplesmente o dado natural e, por isso, o nega. Negando o mundo natural, ele “nega a si próprio, ele se educa, recusa, por exemplo, a dar livre curso às suas necessidades animais [...]”.

Ainda de acordo com Bataille:

O homem nega essencialmente suas necessidades animais, é o ponto sobre o qual incidiram a maioria de suas interdições, cuja universalidade é tão impressionante e que, portanto e que, aparentemente, são tão óbvias que nunca são questionadas. (Ibidem, p.338)

Na medida em que o homem muda o mundo natural e cria o “mundo humano”, ou seja, o mundo da racionalidade, ele postula um conjunto de regras que é tido como um modelo de vida a ser seguido, sem ser questionado. A experiência de retornar à animalidade faz com que o homem questione esse modelo e, portanto, se desvie das interdições.

Assim, para uma melhor compreensão da manifestação do erótico na poesia florbéliana, é preciso compreender as relações entre a transgressão e a interdição e entre o sagrado e o profano desenvolvidas por Bataille. Para ele, a sexualidade do homem é limitada por interdições e, por isso, o erotismo “é o desejo que triunfa sobre a interdição”. A atividade sexual do homem só pode ser vista como atividade erótica, quando possui um caráter transgressor. De outra forma, ela nada mais é do que uma necessidade fisiológica.

O caráter transgressor do erotismo está diretamente ligado ao campo da profanação, mas também faz vir à tona o campo do sagrado. Para Georges Bataille (2004, p.105), a transgressão é, mais do que a interdição, o fundamento da religião. Assim, ao mesmo tempo em que interdição/sagrado e transgressão/profano são idéias contrárias, opostas, elas se manifestam como complementares, principalmente dentro da atividade erótica;

O jogo alternativo da interdição da interdição é mais claro no erotismo. Sem o exemplo do erotismo, seria difícil um sentimento justo desse jogo. Reciprocamente,

seria impossível ter uma visão coerente do erotismo sem partir desse jogo alternativo que, no conjunto, é característico do campo religioso. (BATAILLE, 2004, p.108).

Por isso, no espaço poético de Florbela Espanca vamos encontrar elementos que apontam para uma atitude profana e transgressora e, concomitantemente, elementos que apontam para a existência do campo do sagrado e das interdições que o acompanham.

3.3 JOGO DE CONTINUIDADE E DESCONTINUIDADE EM FLORBELA

O erotismo caracteriza-se pela busca daquilo que nos falta. O desejo de fusão é, pois, intrínseco ao ser humano. Conforme afirma Bataille (2004, p.25-26):

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos sujeita à individualidade precívél que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo da duração deste precívél, temos a obsessão por uma continuidade primeira, que nos religa geralmente o ser.

Essa nostalgia de que fala Bataille é o que comanda entre os homens as três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. O que está em questão nessas três formas de erotismo é a substituição do isolamento do ser por um sentimento de continuidade profunda. De acordo com o ensaísta francês, sem a noção de continuidade e descontinuidade a significação geral do erotismo escaparia.

O desejo de continuidade é o que leva dois seres descontínuos a se unirem. A união, esse instante erótico, provoca no indivíduo a sensação de continuidade: “[...] a perturbação erótica imediata nos dá um sentimento que supera tudo, um sentimento tamanho que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem em esquecimento.” (2004, p.39).

O pensamento batailleano nos faz recordar do mito do Andrógino narrado por Aristófanos no *Banquete* (1978) de Platão. Afinal, essa nostalgia da continuidade perdida não seria a eterna procura pela metade que nos falta?

3.31 Da eterna busca...

Cada um de nós, portanto, é uma meia-senha humana, um ser fendido, como os solhos, um feito em dois, cada qual sempre em demanda da meia-senha correspondente. (Platão)

No *Banquete* (1978), todos são solicitados por Erixímaco a tecer um elogio a Eros. Ágaton, o anfitrião, nos apresenta Eros (o amor)²⁰ como sendo o mais novo dos deuses e ao mesmo tempo o mais intolerante; Na visão de Erixímaco, o amor é o elemento indispensável para a medicina, visto que ele influencia a alma e reflete no corpo; De acordo com Fedro, o amor inspira o bem e repele o mal; Já para Pausânias, o amor distingue-se em amor celeste e amor vulgar; Aristófanes narra o mito do Andrógino e Diotima apresenta Eros como um ser fragmentado, dual, oscilante.

Aristófanes, ao proferir seu elogio a Eros, discorre sobre o mito do Andrógino, que é representado como um ser perfeito que possuía os dois sexos, ou seja, ele era, ao mesmo tempo, macho e fêmea:

Outrora, realmente, nossa constituição não era a mesma de hoje, mas diferente. Em primeiro lugar, os sexos da espécie humana eram três, não dois como hoje, o masculino e feminino; havia ainda um terceiro, que participava de ambos aqueles; o nome conservou-se até hoje, embora o sexo mesmo tenha desaparecido; existia, naquele tempo, um que era o andrógino; [...]. (1978, p.59).

Os seres andróginos eram rebentos da Lua e, por isso, eram circulares tanto na aparência física como na locomoção. Possuíam uma força e uma robustez formidáveis, mas, por causa do orgulho imenso e por terem se atrevido a desafiar os deuses, Zeus resolveu dividi-los ao meio. Cada metade vive hoje almejando a completude. Isso explica a razão pela qual andamos sempre em busca da metade que nos complete.

Já de acordo com o discurso da estrangeira Diotima, que é citado no *Banquete* por Sócrates, tendo em vista que a mulher era excluída, Eros foi concebido da união de Penúria [que significa pobreza] com Engenho [que significa riqueza]. Ele é, portanto, um semideus, vive a filosofar e oscila entre a sabedoria e a tolice.

Por ser incompleto e insuficiente, vive numa incessante perseguição para conseguir o que lhe falta. Vejamos a história do nascimento de Eros narrado por Diotima a Sócrates:

²⁰ Nessa edição da editora Cultrix, Eros foi traduzido em todos os discursos como Amor.

No dia em que Afrodite nasceu, os deuses davam um banquete. Achavam-se entre eles. Achavam entre eles o filho de Astúcia, que é Engenho. Acabado o banquete, chegou Penúria, para mendigar, visto que havia mesa farta, e parou à porta. Entretanto, Engenho, ébrio de néctar – o vinho ainda não existia – saiu para o jardim de Zeus e caiu num sono pesado. Penúria, eternamente em dificuldades, entendeu de ter um filho de Engenho; deitou-se com ele e cocebeu o Amor. [...] Filho, pois, de Engenho e Penúria, o Amor teve esta sina: primeiro, é um eterno mendigo, longe de ser um ente mimoso e bonito, como pensa a maioria; ao contrário, é aturado, poento, descalço, sem teto, sempre deitado no chão, sobre a terra nua, dormindo ao relento nas soleiras e nos caminhos, porque herdou a natureza da mãe e passa a vida na indigência. Mas, puxando pelo pai vive espreitando o que é belo e bom, porque viril, acometedor, teso, um caçador exímio, sempre a urdir suas malhas, ávido de inventivas e talentoso, passando a vida a filosofar [...] (PLATÃO, 1978, p.75).

Conforme o trecho transcrito acima, Eros é um ser fragmentado que ora é “aturado, poento, descalço”, outra ora é “viril, acometedor, teso, um caçador exímio”. Assim, é possível afirmar que a quebra da unidade, nessa perspectiva do erótico, tão presente na moderna poesia, tem sua origem no *Banquete*.

Diotima e Aristófanes possuem, sobre Eros [o amor] , o mesmo discurso, embora, de acordo com Evola (1976), Diotima pareça entrar em conflito com Aristófanes ao afirmar que a essência eterna do amor consista em possuir o bem; no entanto, o desejo de possuir o bem é o mesmo que desejar aquilo que nos falta, é a mesma coisa expressa em termos diferentes, uma vez que na concepção helênica “bem” não tem um sentido moral e sim ontológico. Assim, se identifica ao estado do que é, no sentido superior, ao que é perfeito, completo. O mito do andrógino faz exatamente alusão a isso.

Essa imagem de Eros é uma recorrência na poesia de Florbela Espanca, como veremos a seguir, a qual apresenta um Eu lírico caracterizado também pela fragmentação do ser em sua permanente busca pelo Outro e, por isso, movido pelo desejo, tal como vemos nos dois primeiros quartetos do soneto “III” (2005, p.258) transcritos abaixo:

Frêmito do meu corpo a procurar-te,
Febre das minhas mãos na tua pele
Que cheira a âmbar, a baunilha e a mel,
Doido anseio dos meus braços a abraçar-te,

Olhos buscando os teus por toda a parte,
Sede de beijos, amargor de fel,
Estonteante fome, áspera e cruel,
Que nada existe que a mitigue e a farte!

[...]

Como se vê nos versos acima, o corpo do Eu está à procura da parte que lhe falta: os braços querem abraçar e os olhos buscam os olhos do ser amado. Assim, podemos dizer que os verbos *procurar*, *abraçar* e *buscar* corroboram o desejo de fusão do Eu com o amado que perpassa o soneto. Além disso, os termos fome e sede também reforçam essa idéia.

A sede que o Eu lírico sente é de experimentar os beijos do ser amado – “Sede de beijos” – e a fome não é uma fome qualquer, é uma fome atordoada, desesperada, é a fome sentida pelo corpo fendido do Eu; é fome do Outro. Fome e sede, nesse caso, vão além das necessidades vitais e expressam a necessidade de fusão que move o Eu dos poemas florbelianos.

O ato de procurar pelo outro já é em si um indício de que o Eu quer superar sua descontinuidade; esse indício é reforçado pelo “doido anseio” de abraçar, pois, o abraço amoroso, de acordo com Barthes (1995), é capaz de realizar no sujeito que ama o sonho de união total com o ser amado.

É curioso observarmos que os sentidos do Eu estão todos apurados, aguçados para viver momentos de paixão; o corpo do Eu lírico se confunde com o desejo e chega a arrepiar, a vibrar na procura, na busca pelo amado: “frêmito do meu corpo a procurar-te”; as mãos ardem – “Febre das minhas mãos” – ao tocar a pele do Outro, “que cheira a âmbar, a baunilha e a mel.” Vibrar [frêmito] e arder [febre] são reações provocadas no corpo do Eu [sujeito apaixonado] ao se aproximar daquilo que ama.

No segundo quarteto o uso da sinestesia prevalece: o Eu continua a buscar o Outro para saciar o desejo, pois, ela está já tonta de fome e “nada existe que a mitigue e a farte!” a não ser o encontro tão almejado com o amado.

Na poética erótica de Florbela, podemos afirmar que “os perfumes, as cores e os sons se correspondem” (Baudelaire apud TELES, 1986, p.45). Para atrair a atenção do amado, a voz poética lança mão das diversas sensações: ela apela para o tato, para a visão, para o olfato. Trata-se de um recurso que faz parte do universo erótico feminino, conforme aponta Alberoni (1986, p.9-10): “O interesse das mulheres pelos cremes de beleza, pelos perfumes, sedas, peles, tem um significado mais erótico que social.

A dinâmica dos sentidos, a mistura das sensações que percorre o soneto “III” é o que dá a ele um tom erótico e sensual. E mais: é através dessa mistura de sensações – ou do “movimento violento dos sentidos”, para usarmos uma expressão batailleana – que Florbela comunica seu desejo ao Outro. Por isso, ela utilizou no poema o tato – “Febre das minhas mãos na tua pele”. –; o olfato – “Que cheira a âmbar, a baunilha e a mel” –; a visão – “Olhos buscando os teus por toda a parte” e o paladar: “Sede de beijos, amargor de fel, / Estonteante

fome, áspera e cruel”. Desse modo, o Eu lírico faz do seu próprio corpo um atrativo para satisfazer o seu incessante desejo de fusão.

O erotismo nos escritos de Florbela Espanca é, portanto, o desejo de continuidade manifestado por um Eu descontínuo (BATAILLE, 2004); é busca incessante pelo Outro, que “seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a auto-identidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro” (GIDDENS, 1993, p.56); Por isso a “ânsia de procurar sem encontrar” repete-se nos seus poemas.

FLORBELA: “A CHARNECA RUDE A ABRIR EM FLOR!”



Figura 3: imagem de um girassol se abrindo

Disponível em: http://floria.taboca.com.br/flores/gloria.galli/flores_nova_gg/Girassol_se_abrindo/test.jpg.

4. RETRATO DE UM EROS SUBVERSIVO NA OBRA *CHARNECA EM FLOR*

A obra *Charneca em flor*²¹ foi escrita exatamente no ano da grande depressão econômica mundial, em 1930. Esse período se caracterizou pela crise do sistema capitalista²² e pela difusão das idéias nazi-fascistas – antes restritas à Itália [onde se consolidou o fascismo, liderado por Benito Mussolini] e à Alemanha [onde se consolidou o nazismo, liderado por Adolf Hitler] – em outros países da Europa e bem como em países de outros continentes.

Em Portugal, a instauração formal do regime nazi-fascistas, denominado de Estado Novo e/ou salazarismo, só ocorreu em 1933. Mas as idéias desse regime já estavam sendo fomentadas desde a época da Ditadura nacional (1926-1933), a qual tinha como ministro das finanças Antonio Oliveira Salazar, posteriormente, fundador e líder do Estado Novo.

A política desenvolvida por Salazar, além de possuir as características comuns aos regimes nazi-fascistas – tais como o totalitarismo, o nacionalismo, o corporativismo, o racismo e o anticomunismo –, associou-se à igreja católica e apoiou-se numa “ideologia cristã” que defendia fielmente a “moral e os bons costumes”. Tinha, inclusive, como um dos lemas: “Deus, pátria e família”.

Os poemas que constituem *Charneca em flor* trazem contrariamente a essas idéias totalitárias e moralistas, as representações sociais de uma mulher sensual, erótica, que libera o seu discurso de inquietação em relação às imposições e limitações dadas ao sexo feminino em seu contexto.

Dessa forma, em se tratando de estudos acerca do erotismo na poética florbeliana, podemos dizer que essa obra é fundamental, pois, é exatamente nela que Espanca, ao expelir seus arrebatamentos sensuais, liberta-se não somente da “vestimenta reprimida de freira”, imagem predominante no *Livro de Sóror Saudade* (1923)²³ como também do modelo de mulher recorrente nas primeiras décadas do século XX em Portugal. Tal modelo atendia à ideologia do regime ditatorial instalado. Observemos o poema de abertura de *Charneca em flor* (2005, p.209), cujo título é homônimo ao título da obra:

²¹ Composto inicialmente por cinquenta e seis poemas e, posteriormente, por oitenta e nove, devido ao *anexo de Reliquiae*.

²² Essa crise atingiu países do mundo inteiro, deixando, aproximadamente, 40 milhões de pessoas desempregadas e levando ao caos dezenas de países. A depressão de 1930 foi também uma das razões da eclosão da segunda guerra mundial. Ver: MELLO, Leonel Itaussu A.; COSTA, Luís César Amad. **História Moderna e contemporânea**. São Paulo: Scipione, 1999.

²³ Essa obra já traz poemas com conotação erótica, no entanto, trata-se de um erotismo ainda dissimulado, ocultado sob a máscara de Sóror.

Enche o meu peito, num encanto mago,
 O frêmito das coisas dolorosas...
 Sob as urzes queimadas nascem rosas...
 Nos meus olhos as lágrimas apago...

Anseio! Asas abertas! O que trago
 Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
 Murmurar-me as palavras misteriosas
 Que perturbam meu ser como um afago!

E, nesta febre ansiosa que me invade,
 Dispo a minha mortalha, o meu burel,
 E já não sou, Amor, Sóror Saudade...

Olhos a arder em êxtases de amor,
 Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
 Sou a charneca rude a abrir em flor!

O soneto pode ser dividido em três partes, as quais se confundem com as três fases do Eu lírico. As duas primeiras estrofes mostram um Eu em transformação, que oscila entre os limites do sagrado e do profano. Por isso a libido, ao mesmo tempo em que é associada à dor e ocupa o lugar do recôndito, pode ser vista como possibilidade de libertação do discurso religioso.

No primeiro quarteto, invertendo a ordem dos dois versos iniciais, podemos ler: o frêmito das coisas dolorosas enche o meu peito, num encanto mago. Então, subitamente, “num encanto mago”, o sujeito lírico é tomado pelo desejo, pelo frisson. Mas esse frisson não vem sozinho, vem acompanhado de dor, de sofrimento: “o frêmito das coisas dolorosas”. Em seguida, no terceiro e quarto versos, ela diz: “sob as urzes queimadas nascem rosas.../Nos meus olhos as lágrimas apago”. Esses versos privilegiam, momentaneamente, o desejo em relação à dor, pois, as rosas nascem, apesar das urzes queimadas e o sofrimento é anulado: “as lágrimas apago”.

No primeiro verso do segundo quarteto do poema, o sujeito lírico parece entregar-se totalmente ao ato profano e libertar-se do sagrado. O termo “anseio” pode denotar desejo ardente e, juntamente com “asas abertas”, estaria carregado do sentido erótico, pois, uma mulher com “asas abertas” pode ser interpretada como uma mulher que está desejosa, ardendo de paixão, liberta das imposições, esperando o amado para um contato mais íntimo e, portanto, livre para a prática do profano:

Enche o meu peito, num encanto mago

O frêmito das coisas dolorosas...
 Sob as urzes queimadas nascem rosas...
 Nos meus olhos as lágrimas apago...

Anseio! Asas abertas! O que trago
 Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
 Murmurar-me as palavras misteriosas
 Que perturbam o meu ser como um afago!

Do mesmo modo que “anseio” e “asas abertas” apontam para a existência do profano, os termos “murmurar-me” e “misteriosas” podem apontar para o sagrado, na medida em que associa a atividade erótica à obscuridade: como sabemos, murmurar significa sussurro, falar em tom baixinho, e misteriosa significa tudo em que há mistério, ou seja, tudo o que é inexplicável, enigmático. Para Bataille (2004, p.397) o erotismo é

definido pelo segredo. Ele não pode ser público. Posso citar exemplos contrários, mas, de qualquer maneira, a experiência erótica situa-se fora da vida ordinária. No conjunto de nossa experiência, ela permanece essencialmente separada da comunicação normal das emoções. Trata-se de um assunto proibido.

Desse modo, a poética de Florbela é o espaço onde se fundem dois movimentos contraditórios: o sagrado e o profano. Sendo que este é afirmado a partir da negação daquele.

De acordo com o pensador romeno Mircea Eliade (1999), o sagrado e o profano podem ser interpretados como duas modalidades do ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de toda a história. Ao descrever as modalidades do sagrado e a situação do homem num mundo carregado de valores religiosos, Eliade chega à conclusão de que mesmo quando o homem assume uma existência puramente profana, não consegue apagar todo o pressuposto religioso:

É preciso acrescentar que uma existência profana jamais se encontra no seu estado puro. Seja qual for o grau de sacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. (1999, p.27).

Georges Bataille (2004) também discorre sobre os limites existentes entre o sagrado e o profano. De acordo com o ensaísta francês, a religiosidade em seu estágio pagão concebia os aspectos impuros também como sagrados, enquanto que “o cristianismo rejeitou a impureza”. No entanto, não podendo rejeitar a impureza até o fim, o cristianismo “definiu à

sua maneira os limites do mundo sagrado [...]. O sagrado impuro foi desde então, relegado ao mundo profano” (Ibidem, p.188). E, por isso, afirma o pensador francês que “o princípio da profanação é o uso profano do sagrado”.

Assim, nos dois quartetos do soneto “Charneca em flor”, verificamos que o Eu lírico quer se afirmar como uma mulher desvencilhada do comportamento sagrado, mas esse desvencilhamento não é completo, pois, ao mesmo tempo em que caminha para a modalidade de ser profano, o Eu revela-se ainda impregnado das idéias religiosas.

Então, na medida em que a poetisa vincula o erótico ao obscuro, ela deixa ressoar no seu discurso os valores da igreja, a qual atribuía ao sexo – fora da união matrimonial – um “caráter profano do mal” (BATAILLE, 2004, p.194), é nesse sentido que podemos afirmar a existência também do sagrado nesse poema.

Logo em seguida, na terceira estrofe, nos é apresentada a segunda fase do Eu lírico. Nessa fase, o Eu, ao declarar que despe o burel (o traje de Sórora) e que já não é mais a Sórora Saudade (referência clara ao livro publicado anteriormente)²⁴, nega o discurso da igreja. De acordo com a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra (1995, p.47), “é da contenção obtida pelo aprisionamento do corpo no hábito de monja que esta força latente e pulsante tem ocasião de jorrar desmedidamente”.

Essa afirmação de Dal Farra vai ao encontro da relação complementar entre o profano e o sagrado discutida por Georges Bataille, uma vez que, ao utilizar esse emblema religioso, a poetisa portuguesa faz “o uso profano do sagrado”. Ou seja: o “hábito de monja que aprisiona o corpo” pode ser pensado como as limitações dadas à sexualidade pela igreja católica, o que resultava na acumulação da energia erótica. Ao romper com essas limitações, Florbela deixa vir à tona a imagem de uma mulher ardente, sensual, profana e, portanto, deslocada dos padrões de comportamento instituídos pela sociedade nos mais variados contextos históricos.

Então, podemos dizer que a poetisa, no seu discurso lírico, inicialmente se apropria das “verdades cristãs”, do comportamento sagrado para logo em seguida distanciar-se dele. Uma forma de aproximação que não vem como possibilidade de culto e exaltação, e sim como limite, nesse caso tornar profano o sagrado é o sinal de transgressão de sua poesia.

Essa imagem de Sórora [do sagrado] na poesia de Florbela está atrelada à educação imposta à mulher de seu tempo; educação esta que, por considerar que o sexo feminino era

²⁴ E não só: no poema, “Sórora Saudade” pode ser lida como símbolo da igreja católica. Ao declarar que já não é mais “Sórora Saudade”, podemos entender que o sujeito lírico já não é mais uma mulher seguidora dos princípios católicos que lhe foram infligidos.

sempre mais vulnerável à prática do pecado, tendia a dar limitações no que diz respeito, principalmente, à questão da sexualidade.

Desse modo, supomos que antes ela sentia-se enclausurada, presa à educação que lhe foi dada, na qual a sexualidade era sempre tratada com pudor e, por isso, os instintos da mulher [em relação ao sexo] eram “podados” seja pela família, seja pela religião – por isso a utilização da imagem da Sórora. Mas, posta agora em outra direção, ela está se libertando e exprimindo seu sensualismo.

Assim é possível afirmar que Florbela Espanca como poetisa do século XX, tendo alcançado a efervescência da modernidade, abarca um mundo em transformação – no que diz respeito ao ritmo de vida, aos costumes e ao comportamento – o qual, por se caracterizar pelo múltiplo, abrange novas representações do feminino e, conseqüentemente, não admite as representações da mulher limitadas tão-somente à imagem sagrada da “sórora saudade”. Por isso, o Eu lírico, enquanto representação do feminino, é tomado pela febre sensual, desnudando-se do traje de freira para vestir-se de desejo:

E, nesta febre ansiosa que me invade
Dispo a minha mortalha, o meu burel,
E já não sou, Amor, Sórora Saudade...

O Eu declara ser tomado pela “febre ansiosa”. Sabemos que um ser em estado febril é um ser que já não obedece à razão, pois, a febre além de alterar a temperatura do corpo, altera também os sentidos. Supostamente, aqui, ela se refere à febre lúbrica, ao desejo que está se intensificando, ao “delírio dos sentidos” que, incontrolável, “nos rebaixa ao mesmo nível do animal” (BATAILLE, 2004, p.235).

O corpo do Eu lírico é um corpo que, tomado pela febre da paixão, vai se modificando para atender aos apelos da carne, da volúpia. Nesse sentido, podemos dizer que a poesia florbeliana vai ao encontro do que Georges Bataille comenta acerca das mudanças corporais na atividade erótica: “No plano do erotismo, as modificações do próprio corpo, que respondem aos movimentos vivos que no excitam interiormente, estão ligados aos aspectos sedutores e surpreendentes dos corpos sexuais.” (2004, p.54).

Essas mudanças corporais nos aproximam da condição animalesca, na medida em que, tomados pela febre do desejo, nossos corpos atendem somente aos instintos, reprimidos pelas instituições sociais. E, então, deixamos de ser guiados pela razão, essa máscara que utilizamos

para convivermos em sociedade, para atendermos aos apelos da não-razão, aos caprichos da alma e de nossa libido. É guiada por essa condição animalesca que a mulher representada nos poemas florbelianos infringe o modelo de mulher estabelecido pela moral cristã.

A terceira fase do Eu lírico corresponde à última estrofe do soneto:

Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor.

Nessa fase, o Eu já não está mais num estado de oscilação. Aqui ela deixou de ser a “Sóror Saudade” para ser “a charneca rude a abrir em flor. É curioso observarmos essa autodenominação do Eu, como “a charneca rude a abrir em flor”. Como sabemos, charneca é um tipo de vegetação agreste, rústica, que não frutifica e não dá flores. Sabemos que Florbela Espanca, fazendo pontes entre o Eu do poema e o Eu biográfico²⁵, não pôde gerar filhos. Provavelmente, por isso, o Eu poético se autodenomine “charneca”. Mas não tão-somente charneca, ela é a “charneca rude a abrir em flor”, ou seja, ela é uma mulher que apesar de não procriar, sente desejo e se abre à sexualidade²⁶.

Esse soneto é, portanto, um verdadeiro canto de sedução no qual, pela linguagem, Florbela transgride o modelo tradicional em que a mulher tinha sua sexualidade castrada, e se apresenta como uma mulher-protagonista de seus impulsos eróticos, como a “charneca rude a abrir em flor”.

Utilizando o pensamento de Roland Barthes que diz ser a linguagem uma pele: “A linguagem é uma pele: esfrego a minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos ao invés de palavras. Minha linguagem treme de desejo”. (1994, p.64).

A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que, em Florbela, a linguagem, esse “sistema de signos simbólicos empregados na intercomunicação social para expressar e

²⁵ Parafrazeando Antonio Candido (1999): o eu poético do poema “Charneca em flor” está impregnado dos pormenores de Florbela, dos pormenores biográficos.

²⁶ Sobre o fato de Florbela Espanca não ter tido filhos, Maria de Lourdes Hortas (1995:97) diz que, como mulher, a poetisa de Alentejo “não se cumpriu inteiramente”, pois, “no percurso de sua feminilidade faltou-lhe a performance maior de fêmea”, que é ser mãe. Discordamos plenamente com o pensamento de Hortas. Ao contrário, acreditamos que, como mulher – tendo em vista as limitações dadas ao sexo feminino na época em que viveu – Florbela, cumpriu-se, pois, de encontro a todas as normas, a poetisa exerceu o direito à pluralidade de parceiros – casou-se três vezes – e à prática da atividade sexual mesmo sem ter cumprido o “papel principal” atribuído à mulher pela sociedade: o de ser mãe.

comunicar idéias e sentimentos”²⁷ é uma pele que a poetisa esfrega no Outro, na ânsia de ser desejada, tocada, acariciada; instrumento por meio do qual ela tanto trama quanto enreda o sujeito alvo de seus desejos: “[...] Eu oiço bocas silenciosas/ Murmurar-me as palavras misteriosas/ Que perturbam meu ser como um afago!”. Desse modo, é possível dizer que a poetisa, através de uma linguagem que “treme de desejo”, arrasta o Outro para seu espaço.

De acordo com Anthony Giddens (1993, p.220), “o erotismo é o cultivo do sentimento, expresso pela sensação corporal”. Desse modo, podemos afirmar que o erotismo na poética de Florbela é revelado na medida em que o Eu anuncia seu corpo no cio, “a se abrir em flor”, no qual cada membro – olhos, boca – é descrito de uma forma a sugerir seu desejo ardente. É sobre as minúcias das sensações do corpo no poema “Charneca em flor” que passaremos a discutir no tópico adiante.

4.1 O CORPO ENQUANTO MORADA DE EROS

Teu corpo é chama e flameja

Como à tarde os horizontes...

(Manuel Bandeira)

“O corpo gera sensações, emoções e imagens” (GAIARSA, 2002, p.27). Essa assertiva constitui-se em um dos princípios fundamentais para fazermos um estudo, numa abordagem erótica, da poética florbeliana. Para Roland Barthes (1995, p.62), corpo é “todo pensamento, toda emoção, todo interesse suscitado no sujeito apaixonado pelo corpo amado”; assim, é possível afirmar que temos na poesia de Florbela, um sujeito lírico feminino explorando as sensações do próprio corpo para suscitar o interesse do Outro, pois, conforme comenta Palmier (1977, p.100):

O desejo não é um simples apelo ao outro como outro, uma simples busca do amor como o é a solicitação. Não se satisfaz, de forma alguma, com um objeto, como a necessidade. O que é próprio do desejo é que ele se enraíza no imaginário do sujeito. Ele é o desejo de um Outro, mas desejo de um outro desejo, desejo de fazer com que seu próprio desejo seja reconhecido pelo outro. É o que expressa esta fórmula tornada clássica por Lacan: ”o desejo do homem é o desejo do outro.”.

²⁷ BECHARA, Evanildo. Moderna Gramática portuguesa. Rio de Janeiro: editora Lucena, 1999.

Assim, Florbela ao olhar e falar de si quer, na verdade, tocar o amado como se “tivesse palavras ao invés de dedos”. A abordagem do erotismo na poesia florbeliana começa, portanto, com um apelo aos sentidos para que o Outro perceba o corpo desejoso – que quer tornar-se desejado. Através das “sensações, emoções e imagens” do corpo, o “Eu” quer envolver o amado, captando o olhar dele e fazendo-o mergulhar no seu universo íntimo.

Todos os movimentos, ações, características e explorações do corpo têm um efeito sobre o Outro. É exatamente por esse motivo que o Eu lírico de “Charneca em flor” faz do corpo, que “é chama e flameja”, o principal artifício para atrair a atenção do amado.

Georges Bataille (2004) aponta que as mulheres são objetos privilegiados do desejo, pois, se, por um lado, há a constatação de que, na maioria das vezes, são os homens que tomam a iniciativa de procurar a mulher para a realização da atividade sexual, por outro lado são as mulheres que têm o poder de suscitar, de atear o desejo nos homens.

O pensamento de Alberoni (1986, p.33) vai ao encontro do pensamento de Bataille: “A sedução feminina faz funcionar a excitação erótica no homem, provoca nele o desejo, acende-o como se acende uma tocha”. Desse modo, mesmo que seja intuitivamente, a mulher se utiliza de recursos vários para seduzir um homem e, assim, poder realizar a união de corpos.

No poema ora analisado, o Eu procura suscitar o desejo do ser amado pela linguagem corporal; *Charneca em flor* simboliza, portanto, uma mulher que “reconhece-se a si mesma como um ser sensível que deseja, ama, sente dor e prazer graças a e em seu próprio corpo” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.10). Ao expressar, através do seu corpo, seus desejos, mostra-se aberta à sexualidade e, portanto liberta – de “asas abertas” – das imposições do catolicismo, da família, da sociedade em questão.

O corpo na poesia de Florbela Espanca “escreve o que percebe e o que deseja” (DIAS, 2009, p.20) e, por isso, fala – “Boca a saber a sol, a fruto, a mel” ; pede – “Enche o meu peito num encanto mago” e revela – “Sou a charneca rude a abrir em flor” –, apela e reclama o direito ao prazer.

No soneto, temos a imagem de um corpo feminino vibrante – cujo peito se encheu do “frêmito das coisas dolorosas” – revelado através da cuidadosa seleção das palavras, do ponto de vista da sonoridade.

Em todas as estrofes foram utilizadas palavras com o som vibrante da consoante /r/: frêmitos, dolorosas, urzes, lágrimas, rosas, trago, murmurar-me, misteriosas, perturbam, ser,

febre, mortalha, burel, Amor, Sórora, arder, saber, fruto, charneca, rude, abrir e flor, de modo a sugerir o corpo que se sabe ardendo, fruto rude e flor, de uma só vez.

A vibração do corpo feminino é desse modo, materializada ou sugerida pela aliteração do /r/, mas não é somente esse recurso que nos mostra esse “corpo fremente”: o par de palavras /frêmito/ e/ perturbam/ faz parte do mesmo campo semântico do verbo vibrar. Frêmito significa ruído de coisa que treme; estremecimento de alegria; vibração. O verbo perturbar significa alterar, modificar; abalar, comover; causar desordem. Assim, o corpo da persona lírica é um corpo alterado, modificado, fora do seu estado normal, habitual.

É interessante percebemos o corpo na poesia florbeliana como um espaço que, “por ser vil, subjugado, servil”, deseja ser explorado pelo Outro. A poetisa utiliza, portanto, o corpo para comunicar-se com o Outro. Ou melhor: para comunicar seu desejo ao Outro, tendo em vista que “a excitação é sempre a excitação no nosso corpo, do ser corporal daquele que suscita nossa excitação, pois a excitação é sempre a excitação do nosso corpo a partir do corpo do outro” (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.110). Desse modo, a afirmação de Marzano-Parisoli está em concordância com as idéias de Bataille (2004, p.29) sobre a questão da continuidade:

Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que incomoda um estado dos corpos semelhante à possessão de si, semelhante à possessão duradoura e afirmada.

Desse modo, é possível afirmar que no estado de excitação os corpos tornam-se disponíveis para a continuidade, já que tal estado possibilita a comunicação entre dois seres: o ser desejante [o Eu] e o ser desejado [o Outro].

Para ser desejável, afirma Alberoni (1986), é preciso desejar; é preciso comunicar o desejo. Assim, a comunicação entre o Eu e o Outro no poema “Charneca em flor” se dá, especialmente, através da expressão de dois membros do corpo do Eu lírico: dos olhos e da boca. Esses dois membros, como sabemos, são bastante explorados na atividade sexual humana por serem dois pontos erógenos, ligados ao orgasmo. É pelos olhos, primeiramente, que confessamos nossos desejos. No poema aqui analisado, o estado febril em que se encontra o Eu é revelado através dos olhos – “Olhos a arder em êxtases de amor” – os quais retêm o fogo da paixão.

Já a boca – “Boca a saber a sol , a fruto, a mel” – é um instrumento por excelência erótico, pois, é nela que se sorve o sabor do Outro; além disso, é também na boca que se produz a saliva, secreção denunciadora do instante da excitação por sugerir o fluido lubrificante que escorre dos órgãos sexuais. Tal fluido é capaz de umedecer uma “charneca rude”, deixando-a pronta para receber o Outro, ou seja, para a cópula.

De acordo com o pensamento de Erich From, que procura focalizar os papéis do homem e da mulher nas relações sexuais, o homem “a fim de satisfazer a mulher deve ser capaz de conservar a ereção por um período suficientemente prolongado, para que também ela tenha o orgasmo” (1965, p.93). Já a mulher – se fossem ser levadas em conta tão-somente as reações puramente sexuais - nada precisa fazer para satisfazer o homem. Contudo, se levarmos “as sutis reações psíquicas de personalidades distintas”, a verdade é que a excitação da mulher pode aumentar o prazer masculino. Para melhor compreendermos essa afirmação de Erich From, vejamos o que diz Francesco Alberoni no trecho abaixo:

No homem, o erotismo é profundamente ligado à beleza do corpo feminino. Isso não quer dizer que o homem somente se sinta excitado por mulheres bonitas, mas que na mulher, em qualquer uma, ele conseguirá descobrir a beleza. O olho erótico extrairá beleza de seus gestos, da maneira como cruza as pernas, do sorriso, dos olhos, da curva dos quadris [...]. A beleza erótica do corpo da mulher é, para o homem, como a natureza, como o mundo, fonte de contínua maravilha. (1986, p.191).

Florbela Espanca, ao descrever em sua poética um corpo em transformação, procura atingir o olhar do outro²⁸. Levando em consideração expressões como “frêmito das coisas dolorosas”, “murmurar-me as palavras misteriosas”, “perturbam o meu ser como um afago”, “olhos a arder em êxtases de amor” e “Boca a saber a sol, a fruto, a mel” podemos dizer que o soneto diz respeito à preparação para o ato sexual: o Eu do poema é uma mulher que está excitada e tem todos os sentidos aguçados para receber o Outro, para a fusão amorosa. Nessa compreensão, a dicotomia do Eu com o Outro perde o sentido, pois os dois são enredados na relação erótica dos corpos e de suas almas e estas se tornam um abrigo do prazer, do devaneio, do delírio, da fúria dos amantes que se desejam e se encontram.

Então, temos um Eu feminino que se (re)conhece como ser desejante e que, ao descrever as sensações do seu corpo, se descreve como uma mulher “dona” de seus desejos, de seus impulsos eróticos e que vive a experiência do prazer.

²⁸ No terceiro capítulo da presente dissertação o nosso enfoque será a relação entre olhar e erotismo. Dessa forma, daremos uma atenção maior à questão do olhar do Outro.

Nas sociedades tradicionais cristãs, a mulher foi, desde sua origem, vista e tratada com inferioridade em relação ao sexo masculino: diferentemente do homem, a mulher não foi originada do barro, Eva foi criada a partir de uma costela de Adão; a mulher representa, então, nessas sociedades, um mero apêndice do homem e, portanto, deve ser submissa às vontades dele; Por conseguinte, a mulher, por ter induzido Adão a comer do fruto proibido, tornou-se o símbolo da queda do homem:

A inferioridade da mulher remonta o gênesis, mais exatamente a dois episódios que os teólogos comentaram abundantemente: a criação de Eva e a queda. Deus criou Eva a partir de Adão, o que, a seus olhos, legítima a submissão da mulher ao homem. Melhor ainda, foi a partir da costela de Adão que Eva foi criada. Sendo a costela um osso curvo, o espírito da mulher não podia ser senão turvo e perverso. O episódio da queda é prova disso. Se Satanás tentou Eva, foi Eva que seduziu Adão e o conduziu ao pecado: a mulher é directamente responsável pela queda do homem. (DUBY & PERROT, 1991:521).

Existiam, por isso, interdições severas em relação à mulher que, por ser habitada por Eva, era associada à luxúria e considerada “objeto de toda uma simbologia do mal e da fraqueza humana”²⁹. Ainda de acordo com DUBY & Perrot (Ibidem, p.15) “a mulher tem um corpo, uma aparência, uma sexualidade, e é exatamente isso o que a torna tão atraente e tão perigosa.” Por isso, as mulheres eram sempre controladas por uma figura masculina e as relações matrimoniais, na maioria das vezes, não eram baseadas no amor, no desejo, na atração física. No entanto, afirma Bataille (2004, p.97), “não existe interdição que não possa ser transgredida”.

Há, portanto, no poema “Charneca em flor” uma quebra do silêncio em relação aos instintos femininos. É nesse sentido que podemos afirmar que o discurso erótico de Florbela é perturbador da ordem, é um discurso transgressor. Esse discurso vai totalmente de encontro ao discurso de repressão da igreja, da família, do Estado da sociedade em questão, porque foge às regras de conduta destinadas às mulheres, ao manchar de vermelho as águas estagnadas do moralismo cristão e social do contexto em que viveu Florbela Espanca, longe que está de cumprir a suposta função natural do sexo.

A sexualidade, seja do animal, seja do homem, tem uma função natural, que é a reprodução. É somente ao desviar-se dessa função, que a sexualidade do homem deixa de ser

²⁹ GEABRA, Ivone. Teologia feminista: uma expressão da contracultura na religião. In: *Ciência e Vida. Filosofia*. São Paulo: Escala, 2007. Nº 17. P.17.

rudimentar e se difere da do animal. É então que podemos falar de erotismo, atividade sexual peculiar do ser humano:

Seja o que for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, ela o é na medida em que difere da atividade dos animais. A atividade sexual do homem não é necessariamente erótica. Ela o é todas as vezes em que não for rudimentar, que não for simplesmente animal. (BATAILLE, 2004, p.46)

O ensaísta mexicano Octavio Paz (2001), fazendo uma comparação bastante interessante entre a poesia e o erotismo, vê o erotismo nessa mesma perspectiva de Bataille: como desvio do fim natural da sexualidade. De acordo com Paz, o erotismo suspende a finalidade da função sexual, que é a procriação; “nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução.” (2001, p.12-13).

Correlacionando essa idéia de erotismo como desvio com o fazer poético de Florbela Espanca, podemos falar que há, neste, o princípio erótico, tendo em vista que a atividade sexual que o Eu dos poemas florbelianos se propõe a praticar se desvia dessa função procriadora: “Sou a charneca rude a abrir em flor”.

Para manifestar o erotismo em seus poemas, Florbela teve que “derrubar barreiras, estilhaçar a permissão, visto que é de tabu social que se trata” (DAL FARRA, 2001, p.29). Nesse sentido, também podemos fazer associações entre a manifestação do erótico em Florbela e o pensamento de Bataille (2004, p.146) de que o erotismo, em seu conjunto, é infração à regra das interdições. A poesia de Florbela em sua vertente erótica pode ser vista como um discurso de combate às interdições sociais de seu contexto histórico, por isso mesmo à revelia da ordem habitual. Desse modo, o erotismo está ligado à idéia de conciliação entre a interdição e a transgressão que são, em princípio, inconciliáveis:

A verdade das interdições é a chave de nossa atitude humana. Devemos e podemos saber exatamente que as interdições não são impostas de fora. Isso nos aparece na angústia, no momento em que transgredimos a interdição, sobretudo no momento suspenso em que ela ainda atua, e no qual, contudo, cedemos ao impulso a que ela se opunha. Se obedecermos à interdição, se estamos a ela submetidos, dela não temos mais consciência. Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual não existiria: é a experiência do pecado. (2004, p.58-59).

Então, pelo que foi observado no trecho transcrito acima, podemos inferir que a transgressão [o ato de transpassar, de quebrar] só existe por causa da interdição [o

impedimento, a proibição]. É nessa perspectiva que a abordagem erótica em Florbela Espanca pode ser interpretada como um ato transgressor, considerando que a poetisa questiona os ditames habituais de sua época.

4.11 Do habitual ao desvio

Cláudia Pazos Alonso (1997), objetivando situar a poesia de Florbela no contexto de produção feminina, faz um resgate do período que compreende o início do século XIX até o primeiro quartel do século XX descrevendo a situação – e evolução – das mulheres escritoras ao longo desse período.

Alonso constata que em Portugal no século XIX não há registro de nenhuma grande escritora, fato que contrasta com as tendências de outros países europeus, como Inglaterra e França, onde as mulheres, nesse mesmo período, começaram a escrever em massa, chegando a produzir romances que se tornaram clássicos da literatura mundial.

No entanto, apesar do número crescente de romancistas nesses países, não se tem registros de grandes poetisas no cânone literário do século XIX: o grande número de mulheres que cultivaram a poesia caiu em esquecimento, pois, o que escreviam não passava de uma “poesia delicada e convencional”, fruto das “limitações culturais impostas” (ALONSO, 1997, p.15).

Esse “surto” de mulheres poetas também acontece em Portugal, mas somente no início do século XX, tendo em vista o referido atraso de Portugal no século XIX, período em que “os papéis tradicionais da mulher estavam fortemente interiorizados: as mulheres permaneciam a sua tradicional esfera doméstica e a escrita era tida como uma ocupação imprópria para uma mulher” (ibidem, p.17).

A educação que era dada ao sexo feminino nessa época também não era mais que a extensão desse modelo patriarcal. Apesar de na metade do século XIX, o número de mulheres com acesso à escolaridade ter aumentado, o conteúdo que era ensinado nas escolas se limitava a aquisição de prendas sociais e nada tinha de acadêmico: “apenas ocupações consideradas femininas eram dadas às mulheres” (ALONSO, 1997, p.21).

Somente na segunda metade do século XIX é que, em Portugal, se começa a questionar a situação de desigualdade em que as mulheres viviam:

Até meados do século, por conseguinte, parece claro que as mulheres aceitavam sem questionar os ditames de uma cultura patriarcal na qual o lugar da mulher era em casa, não devendo ser vista ou ouvida fora dela. Mas na segunda metade do século XIX a situação começa gradualmente a mudar. (Ibidem, p.17).

Nesse momento surgem homens e mulheres que, preocupados com a questão da educação feminina, começam a dar contribuições sobre o tema na tentativa de, a partir de uma reflexão sobre a tradicional educação, possibilitar novas atitudes do sexo feminino. Florbela Espanca começou a frequentar em 1908 o Liceu de Évora e, portanto, participou ativamente da lenta mudança de mentalidade que levou ao acesso das mulheres à educação. É exatamente nessa conjuntura, em que “a luta pelo direito das mulheres à educação começa a dar frutos” (ALONSO, 1997, p. 23), que começa o surto de mulheres poetas em Portugal.

Por estar enquadrada nesse contexto³⁰, Florbela era descrita antigamente nos manuais literários como uma poetisa que fazia parte de uma geração de mulheres poetas. Contudo, é preciso salientar que, diferentemente de poetisas como Branca de Gonta Colaço, Maria de Carvalho e Virgínia Vitorino, entre outras – as quais eram tidas como poetisas de sucesso –, Florbela só foi viver em Lisboa no ano de 1917, até então ela vivia no Alentejo, onde não tinha convívio com outros poetas (homens e mulheres). Desse modo se pode afirmar que as poetisas mencionadas anteriormente não exerceram influência direta sobre Espanca.

De acordo com Alonso, embora existam pontos de semelhança entre a poesia de Florbela e a de suas contemporâneas, aquela se difere por abordar, já no *Livro de Sóror Saudade* (1923), a temática do amor sensual. Assim, a poesia florbeliana quebra tabus por representar um Eu feminino que expõe os apelos do corpo e revela seus desejos carnis. A mulher, conforme a representação de Florbela, não se limita a ser um mero reflexo da situação passional e submissa, visto que, em sua poesia, temos a representação de uma mulher que se emancipa dos interditos sociais.

A poetisa de Alentejo, diferentemente da grande maioria das poetisas do século XX, que refletem em seus escritos “a atitude de apagamento que a sociedade tradicionalmente ensinava às mulheres” (ALONSO, 1997, p.49), apresenta uma visão outra da situação feminina em sua época. Tal visão diferenciada já pode ser observada nos primeiros manuscritos de Florbela; um exemplo é o poema “Desafio” (2005, p.159):

³⁰ Apenas cronologicamente e tematicamente, conforme esclarece Alonso (1997:42).

Ela
 Ó luar que lindo és,
 Luar branco de janeiro!
 Não há luar como tu,
 Nem amor como o primeiro.

Ele
 Deixa-me rir, ó, Maria!
 Qual é pra ti o primeiro?!
 Chamas o mesmo ao segundo
 Chamas ao mesmo o terceiro!

Ela
 O que Deus disse uma vez
 Na minh'alma já é velho;
 Vai pedir ao senhor cura
 Que o leia no evangelho!

Ele
 Uma voz ouve-se ao longe
 Que sobe alto, desgarrada:
 “Por muito amar, Madalena,
 No céu serás perdoada!”

No primeiro quarteto do poema já podemos perceber a idéia que Florbela tem da mulher: um ser dissimulado, que se “mascara” na imagem da mulher-modelo da sociedade da época – “Não há luar como tu,/ Nem amor como o primeiro” –; mas que na verdade exerce seu direito à escolha e à pluralidade de parceiros:

Deixa-me rir, ó, Maria!
 Qual é pra ti o primeiro?!
 Chamas o mesmo ao segundo
 Chamas ao mesmo o terceiro!

Nessa perspectiva, é interessante perceber que a mulher, como todo ser humano, é anunciada como um ser que vive numa “situação de vulnerabilidade constante porque a sociedade não lhe permitia expressar-se e punia quem não se conformasse” (ALONSO, 1997, p.61).

Outro ponto curioso é que, para justificar a multiplicidade de parceiros do Eu poético, a poetisa Florbela se utiliza do exemplo de Maria Madalena³¹ – “Por muito amar, Madalena/ No céu serás perdoada!”. Desse modo, há uma quebra dos ditames da igreja, tendo em vista

³¹ Sobre Maria Madalena é necessário dizer que ela aparece no Novo testamento na Bíblia cristã, nos livros de Mateus, de Marcos e de Lucas como uma das seguidoras mais fiéis de Cristo, o messias. Ela é retratada como uma mulher que foi curada de “espíritos malignos”, da qual foram expulsos “sete demônios” (LC VIII,2) No entanto, existem estudos sobre Maria Madalena os quais afirmam que a Bíblia atualmente oculta muitas informações sobre essa mulher; antes de ser traduzida, consta nos livros que ela foi amante de Cristo e chegou a ter filhos dele.

que esta privilegiava a imagem de Maria de Nazaré, a virgem imaculada, como um modelo por excelência da mulher cristã virtuosa a ser seguido; enquanto Florbela, ao contrário, privilegia em seu espaço poético a imagem da prostituta, ou seja, daquele ser que se encontra à margem da sociedade.

Convém chamar a atenção também para o tom de ironia utilizado pela poetisa nos dois últimos versos: “Por muito amar Madalena,/ No céu serás perdoada!”. Em vez da condenação, aquela mulher voluptuosa, de “má-reputação”, mal vista pela instituição cristã e que foge às convenções sociais, receberá a redenção. O tom é irônico porque, como sabemos, as “Madalenas” foram, e ainda são, habitualmente relegadas aos vales, espaço do pecado, da culpa. No imaginário cristão, dificilmente uma “Madalena” herdaria o Reino dos céus.

Florbela traz, portanto, para a sua poética, uma representação não-convencional da figura feminina. É nesse sentido que podemos falar que o poema, de fato, fazendo jus ao título, se constitui como um discurso desafiador aos interditos da moral cristã predominante naquele momento específico (início do século XX) em Portugal.

A existência da interdição em relação à conduta sexual do ser humano, de acordo com a pesquisa desenvolvida por Georges Bataille (2004), é muito antiga. Para o ensaísta francês, embora não se possa fazer conclusões em relação às representações da atividade sexual do homem, por serem muito recentes³², as imagens legadas pelo Homo Sapiens revelam uma liberdade sexual relativa.

No entanto, não podem provar que aqueles que as traçavam, praticavam uma liberdade sem limites. O que se pode dizer é que a atividade sexual é uma violência que poderia atrapalhar o trabalho e, desse modo, pode-se pensar que, desde a origem, foi dado um limite à liberdade sexual, ao qual devemos chamar de **interdição**.

A razão que faz com que se admita a existência muito antiga da interdição, justifica Bataille, “é o fato de que das informações de que dispomos, em todos os tempos como em todos os lugares o homem foi definido por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas [...]” (2004, p.77-78). As restrições em relação à sexualidade variam de acordo com o tempo e os lugares:

³² As representações das atividades sexuais do homem, conforme registra Georges Bataille (2004), começam com o Homo Sapiens. Elas na aparecem no tempo do Homem de Neanderthal.

Os povos sentem a necessidade de esconder os órgãos sexuais de maneiras diferentes; mas, geralmente, eles escondem o órgão masculino em ereção; e, a princípio, o homem e a mulher procuram um lugar reservado no momento da união sexual. Nas civilizações ocidentais, a nudez tornou-se objeto de uma interdição muito pesada, bastante generalizada, mas, nos tempos atuais, o que parecia um fundamento tem sido posto em questão. (2004, p.78).

Convergindo novamente com essa idéia de Bataille, Octavio Paz (2001, p.18) diz que em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus destinados a regular e controlar o instinto sexual.

Se fizermos uma ponte com o texto bíblico, por exemplo, podemos fazer perfeitamente essa relação, pois o pecado original retratado na Bíblia sagrada cristã só existiu porque havia uma interdição relacionada ao fruto proibido [supostamente a maçã]:

O senhor Deus tomou o homem, e o pôs no jardim do Édem para o lavrar e o guardar. Ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda a árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás, pois no dia em dela comeres, certamente morrerás. (Gên. II, 15-17).

Na medida em que Eva, encorajada pela serpente, mordeu a maçã, ela transgrediu uma interdição:

Ora, a serpente era o mais astuto de todos os animais do campo, que o Senhor Deus tinha feito. Esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comerei de toda árvore do jardim? Respondeu a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim podemos comer, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais. Então a serpente disse á mulher: certamente não morreréis. Porque Deus sabe que no dia em que comeres desse fruto, os vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal. Vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou de seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, que estava com ela, e ele comeu. Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; coseram, pois, folhas de figueira, e cigiram-se. (Gên. III, 3-7).

Considerando o trecho transcrito acima, pode-se inferir que o desejo sexual nasceu de um ato transgressor, pois, antes de Eva e Adão comerem da árvore da vida, a nudez era vista com naturalidade. Assim, “[...] a Bíblia imprime uma forma particular [a da interdição à nudez] a interdição universal da obscenidade, dizendo que Adão e Eva deram-se conta que estavam nus.” (BATAILLE, 2004, p.338).

O mundo cristão, desde sempre, associou o sexo ao pecado e inventou regras para regular os instintos sexuais do ser humano. É por isso que Bataille fala em conciliar algo, em princípio, inconciliável: não se pode pensar em transgressão sem se pensar no interdito. E mais: para o ensaísta francês seria impossível ter uma visão coerente do erotismo sem partir do jogo alternativo da interdição e da transgressão.

O pensamento batailleano nos ajuda a compreender a escrita de Florbela como uma reação contrária à sociedade em que a poetisa viveu. Aquela sociedade, como já dissemos, estava aliada ao pensamento conservador da igreja católica, que, em nome de uma moral burguês-cristã, postulava uma série de princípios, especialmente no que diz respeito à sexualidade, atribuindo um sentimento de culpa àqueles que se desviassem deles:

Criando a culpabilidade, a proibição, a religião confina a sexualidade à zona do secreto, a essa zona onde a proibição dá ao ato proibido uma claridade opaca, ao mesmo tempo “sinistra e divina”, claridade lúgubre que é a da “obscuridade” e do “crime”, e também a da religião. (SARDUY, 1979, p.19).

Então, conforme afirma Sarduy, a prática sexual vista sob o ângulo do cristianismo, está sempre limitada à obscuridade e, portanto, associada à noção de pecado. Apoiada no discurso bíblico, a igreja se apropriou dessa noção de pecado para reforçar suas imposições e “aplicar” o sentimento de culpa como uma penalidade. De acordo com Peres (2001, p.10), “a culpa fundamentalmente associada à religião vai perdurar durante mitos séculos”.

Camille Dumoulié, na sua obra *O Desejo* (2005), faz uma afirmação que é interessante trazer para as nossas discussões; ela afirma que o cristianismo significa a catástrofe do desejo, uma vez que a causa do pecado original foi justamente o desejo [de conhecer], que tem origem na palavra “de-siderum”. Esta significa afastamento de Deus, queda do céu e dos astros. Sentir desejo na visão da igreja cristã é, portanto, o mesmo que cessar de contemplar os astros, é estar afastado de Deus.

Dessa forma, Eros é renegado pela igreja, a qual se empenhou em:

[...] interiorizar a interdição sob a forma de pecado e em diabolizar a sexualidade expulsando-a da esfera o sagrado. Eros deixa de ser um poder divinizado, fora do homem, capaz de o impedir para além dos limites da razão, os quais coincidem com a da temperança; os desejos da carne passam a ser vistos como uma doença da alma que é preciso extirpar para salvá-la da danação. Daí que em vez do domínio de si, o cristianismo recomende aos fiéis a renúncia de si, a abdicação dos desejos em nome de uma pureza cujo modelo é a virgindade. (PAES, 1990, p.18).

Conforme a afirmativa de José Paulo Paes, transcrita acima, a moral cristã pregava que o corpo deveria estar “purificado” para que fosse habitado pelo espírito santo e, sendo assim, não poderia ser instrumento de prazer. Os impulsos eróticos deveriam ser, portanto, reprimidos. Entanto, na poesia de Florbela, essa abdicação não é colocada em prática, ao contrário, há uma afirmação dos desejos carnis, observada pela descrição das transformações pelas quais o corpo do sujeito lírico passa.

Daí que Eros, deixando de ser divinizado, ou seja, “negado ou contestado em sua divindade”, manifesta-se como perturbação, toma “a forma de um demônio perturbador” (SCHUBART, 1975).

Voltando ao soneto “Charneca em flor”, essa imagem do ato sexual como um ato pecaminoso está refletida, especificamente, no segundo quarteto: “... Eu oiço bocas silenciosas/ Murmurar-me as palavras misteriosas/ Que perturbam meu ser como um afago!”.

As palavras misteriosas capazes de perturbar um ser só podem ser aquelas palavras libidinosas proferidas em momentos do prazer sexual. É curioso observar que, no soneto ora analisado, essas palavras são murmuradas, ou seja, são proferidas em voz baixa, como um segredo. Nesse sentido, Florbela traz para seu espaço poético o pensamento cristão, na medida em que associa a nossa conduta sexual ao campo da obscuridade.

No entanto, logo depois essa associação desaparece; o Eu lírico sai do campo da obscuridade e passa a se despir, a se desnudar das vestes sagradas de Sórór:

E, nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu burel,
E, já não sou, Amor, Sórór Saudade...”.

O verbo despir no contexto do poema “Charneca em flor” pode ser interpretado como uma atitude de desvencilhamento das amarras sociais.

Considerando a vestimenta como uma máscara utilizada para cobrir a espontaneidade das expressões do nosso corpo, para esconder o nosso desejo [“véu da nudez”], podemos afirmar que vestir não é nada mais que impor normas, castrar nossa libido, regular nossos instintos, disciplinar o nosso comportamento sexual. Vestir é aprisionar os gestos do nosso corpo.

O verbo despir pode ser interpretado, no poema de Florbela, como uma saída possível, como um desvio das condutas que nos são impostas.

O Eu do poema “Charneca em flor”, enquanto vestida de Sórora, estava encarcerada numa conduta moral cristã e, portanto, limitada a seguir o modelo da mulher virtuosa, caracterizada pelo comedimento em relação aos seus instintos; ao se libertar do burel, o Eu, agora nu, transgride esse modelo, passando a obedecer aos impulsos do corpo carregado de volúpia.

4.2 UMA MULHER VESTIDA DE VOLÚPIA

Um dos sonetos da obra *Charneca em flor* que nos mostra um erotismo à flor do corpo é intitulado “Volúpia” (ESPANCA, 2005, p.185); O título já nos dá pistas do desejo a pulsar no Eu lírico, uma vez que o termo **volúpia** significa grande prazer dos sentidos, sobretudo o prazer sexual. Eis o soneto:

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a morte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
– Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças.

E do meu corpo os leves arabescos
Vão-te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças...

“Volúpia” traz como representação uma mulher desnuda de pudor e vestida de “êxtase pagão” e apresenta vários vocábulos pertencentes ao campo semântico do erótico, tais como: “êxtase, frêmito vibrante, beijos de volúpia, arabescos etc.

Ainda levando em consideração a materialidade do soneto, é interessante notar que a repetição do /r/ vibrante (aliteração) provoca, no poema, o próprio efeito vibratório – “frêmito vibrante” – do corpo do Eu lírico. Assim, “frêmito vibrante”, nesse contexto, é a expressão de um corpo estremecido de desejo. Do mesmo modo, o sentido de volúpia é materializado pelas

palavras e/ou expressões [eróticas] distribuídas no corpo do poema: “êxtase”, “dálíias vermelhas”, “voluptuosas danças”, dentre outras.

A adjetivação do vocábulo “frêmito” de “vibrante”, além de provocar no corpo do poema o efeito vibratório, acrescenta ao estremecimento tátil [frêmito], um estremecimento sonoro [vibração]; temos, então, a exploração do sentido da audição. Assim, apelando para a sensação auditiva, o Eu quer chamar a atenção do Outro e fazer com que ele perceba os ruídos do seu corpo. A exploração da audição é utilizada, portanto, como meio de conseguir o dedilhar do Outro. Já o tato aparece como elemento privilegiado de prazer.

O Outro [o amado], nesse sentido, é fundamental na constituição do Eu e não pode ser compreendido simplesmente como um objeto sexual e sim como um sujeito que a complementar. Nessa diferença entre objeto e sujeito residem dois pontos-chave para a compreensão da poética florbeliana: um desses pontos é que na busca pelo Outro [sujeito], a poetisa portuguesa possibilita o equilíbrio entre os sexos; o segundo ponto é que por não conceber o Outro simplesmente como objeto de desejo, o que se percebe é que não há na poética de Florbela a separação entre amor e erotismo.

A vinculação entre amor e erotismo é discutida por Octavio Paz em *A dupla chama* (2001, p.153), onde ele defende que “o elemento afetivo nasce do corpo, mas é alguma coisa a mais que atração física” e que “pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: a sexualidade” (Ibidem, p.185).

Em outras palavras, o que podemos inferir desse pensamento é que não pode haver separação entre o sentimento amoroso e a atividade sexual, ambos se unem e são expressos no mesmo espaço: no corpo. Só assim, quando existe a união entre o erotismo e o amor, é possível superar a sensação de incompletude inerente ao ser humano. O ato sexual sem amor, diz Erich From (2004), não é capaz de eliminar o abismo existente entre dois seres, exceto momentaneamente.

Considerando que o Eu que permeia a poesia florbeliana é um ser em busca da superação da descontinuidade, o qual se abre para a experiência do erótico na tentativa de integrar-se à sua “unidade fendida”, conforme já afirmamos no desenvolvimento desta pesquisa, podemos definir o poema “Volúpia” como esse espaço da “dupla chama”; espaço onde não existe separação entre o desejo e o sentimento amoroso e, por isso, o poema inteiro é um ofertório do corpo do Eu lírico ao amado: “Dou-te meu corpo prometido à morte!”. Desse modo, a

voluptuosidade nesse soneto florbeliano nada mais é do que o desejo de ter e de ser (d)O Outro expresso pelos ruídos do corpo do Eu poético.

É curioso observar a forma com que Florbela Espanca abre o soneto: “No divino impudor da mocidade/Nesse êxtase pagão que vence a morte...”. Trata-se de uma atitude totalmente anticristã, tendo em vista que a poetisa privilegia a atitude pagã de satisfazer os apelos do corpo “prometido à morte” em vez de expurgá-los a fim de conservar-se santificada. No entanto, note-se que a poetisa diz “divino impudor”, ou seja, ao mesmo tempo em que fala do lugar do não pudor, da volúpia, do profano, ela também está próxima do divino, do sagrado. A idéia de pecado está intimamente ligada à idéia do sagrado, conforme observou Georges Bataille (2004, p.352):

[...] É preciso logo dizer que, no cristianismo, Satã permanece bem próximo do divino e que o próprio pecado não poderia ser considerado radicalmente estranho ao sagrado. O pecado está na origem da interdição religiosa, e a interdição religiosa do paganismo é precisamente o sagrado. É sempre ao sentimento de horror, inspirado pela coisa proibida, que estão ligados o medo e o tremor dos quais o homem moderno não pode ele mesmo se desfazer diante daquilo que lhe é sagrado.

O paradoxo entre divino e impudor e entre divino e pagão utilizado por Florbela Espanca deve ser compreendido à luz do pensamento batailliano de que a profanação se caracteriza pela heterogeneidade; para se constituir como uma atividade transgressora, o pecado deve pressupor o sagrado.

Nos dois últimos versos do primeiro quarteto, a poetisa Florbela deixar vir à tona a voz do desejo: “Num frêmito vibrante de ansiedade,/ Dou-te meu corpo prometido à morte!”. É possível afirmar que a poetisa mostra-se consciente da precariedade do tempo, da fugacidade das coisas e sabe que, em algum momento, seu corpo irá sucumbir, pois, está “prometido à morte”.

O corpo não escapa às transformações provocadas pelo tempo e, logo, “envelhece porque é tempo como tudo que existe sobre a terra” (PAZ, 2001, p.189). A beleza e o frescor do corpo são efêmeros e se extenuarão. Isso explica por que, no poema “Volúpia”, o corpo do Eu é ofertado ao amado “no divino impudor da mocidade”: porque nessa fase da vida o corpo está em pleno vigor, cheio de viço e ávido de desejo. Recorrendo, mais uma vez, ao pensamento de Paz: “a juventude é o tempo do amor” (Ibidem, p.190).

É importante discutirmos um pouco sobre a questão do tempo, que também é matéria no poema-objeto da nossa análise. Mircea Eliade (1999, p.64) distingue dois tipos de tempo: o tempo sagrado e o tempo profano. Este é de natureza reversível e inesgotável: “De certo ponto de

vista, poder-se-ia dizer que o tempo sagrado não “flui”, que não constitui uma “duração” irreversível. É um tempo ontológico por excelência [...].

Já o tempo profano é “aquele que tudo desbarata” (CAMÕES, 2002, p.30); é irreversível e “constitui a mais profunda dimensão existencial do homem, está ligado à sua própria existência, portanto tem um começo e um fim, que é a morte, o aniquilamento da existência” (ELIADE, 1999, p.65). No soneto “Volúpia”, a consciência da irreversibilidade do tempo predomina no primeiro quarteto, por isso é urgente que o Eu vivencie a paixão na mocidade, antes que o tempo a corra.

Outro ponto interessante nas discussões de Mircea Eliade (1999, p.65) sobre o tempo sagrado e o tempo profano é a afirmação de que um ser profano [o homem não-religioso] “vive em ritmos temporais variados e conhece tempos diferentemente intensos: quando escuta sua música preferida ou, apaixonado, espera ou encontra a pessoa amada, ele experimenta, evidentemente, um ritmo temporal diferente de quando trabalha ou se entedia”.

Então, quando o sujeito apaixonado experimenta o momento do gozo, ele vivencia um estado particular, que é o instante da eternidade, conseguindo transcender, naquele “divino instante”, a precariedade do tempo. Conforme Alberoni (1988), o valor desse instante é superior ao tempo e sua lembrança faz com que este pareça uma abstração da nossa legítima natureza que é viver no eterno, semelhantemente à experiência mística, na qual “Deus se revela em gotas de eternidade” (1988, p.41).

Em concordância com o que diz Alberoni, Octavio Paz afirma que o amor, por ser temporal, é, concomitantemente, “consciência da morte e tentativa de fazer do instante uma eternidade” (2001:189). Assim, podemos dizer que na poesia de Florbela há a tentativa de eternizar o sentimento amoroso através do instante erótico, o “êxtase pagão que vence a morte”. Desse modo, podemos afirmar que o momento do gozo [o orgasmo amoroso] comporta um sentimento de imortalidade semelhante ao do êxtase místico (SCHUBART, 1975).

No terceiro verso do segundo quarteto o corpo do Eu se confunde com o vinho – “– Meu corpo! Trago nele um vinho forte” – o que faz com que o soneto torne-se ainda mais sedutor, pois, são comuns associações entre o vinho e a paixão. Além disso, indo um pouco mais além, ao declarar que traz no corpo um vinho forte, pressupõe-se que ela deseja atrair o amado para que este se “embriague” no abrigo de seu corpo, ou seja, para que o amado experimente o orgasmo sexual, uma vez que o estado de embriaguez é semelhante ao gozo: “El orgasmo sexual puede producir un estado similar al povocado por um trance o a los efectivos de ciertas drogas” (FROM, 2004, p.26).

A analogia ao estado de embriaguez completa o sentido de “êxtase pagão que vence a morte”, uma vez que a embriaguez [ou o gozo] provoca no ser o sentimento de superação. Usando as palavras de Bataille (2004, p.39):

A proximidade da continuidade, a embriaguez da continuidade dominam a consideração da morte. Em primeiro lugar, a perturbação erótica imediata nos dá um sentimento que supera tudo, um sentimento tamanho que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento. Ademais, além da embriaguez aberta à vida juvenil, nos é dado o poder de, cara a cara, abordar a morte e de enfim ver nela a abertura à continuidade ininteligível que não pode ser conhecida, que é o segredo do erotismo, e da qual só o erotismo carrega o segredo.

No último verso do segundo quarteto, a poetisa declara que seus beijos estão carregados de “volúpia e de maldade”. E então nos deparamos com outro elemento importante que nos permite ler o erótico na poesia florbéliana como uma atitude subversiva: a ligação entre o erotismo e o mal.

Assim, podemos dizer que há dois movimentos que regem a poesia florbéliana: o movimento da interdição e o movimento da transgressão. O movimento da interdição é um movimento externo e diz respeito a um conjunto de regras comportamentais, enquanto que o movimento da transgressão é um movimento interno de reação a essas regras.

A voluptuosidade que perpassa o poema ora analisado é o êxtase ligado ao mal. Devemos entender o **mal** aqui como uma atitude transgressora no que diz respeito a uma conduta moral-sexual pré-estabelecida, como um ato pecaminoso. O pensamento de Julius Evola (1976, p.159-160) ratifica nossa afirmação:

Há perversão quando se sente prazer em praticar determinados actos simplesmente pelo facto de serem interditos e por serem, segundo uma dada moral, considerados como o <<mal>> ou como <<o pecado>>. [...] São significativas as expressões de Baudelaire a esse respeito: << a voluptuosidade única e suprema do amor consiste na certeza de praticar o mal. O homem e a mulher sabem desde que nasceram que é no mal que se encontra a voluptuosidade.

É importante salientar que esse caráter de mal atribuído à atividade erótica foi construído na nossa sociedade cristã. De acordo com a Bíblia sagrada da tradição judaica, Deus, quando criou o homem, não atribuiu à sua essência o bem ou o mal, mas o fez dotado das duas tendências e com a possibilidade de escolhas [o livre arbítrio]. A igreja cristã, ao se apropriar dessa idéia, atribuiu ao erotismo um caráter impuro, um caráter de mal: “O erotismo caiu no

campo do profano ao mesmo tempo em que se tornou um objeto de condenação radical” (BATAILLE, 2004, p.194).

Na medida em que traz em sua poética a representação de uma mulher voluptuosa, que anuncia, sem nenhum pudor, seu corpo desejoso, Florbela se desvia das condutas comportamentais impostas por nossa cultura – as quais controlam nossos impulsos e desnaturalizam a atividade sexual. Desse modo, ela se (re)aproxima da condição animalesca, condição tal que é renegada em prol de um modo de vida organizado, marcado pela racionalidade, pelo tempo do trabalho. Bataille explicita que a base da vida humana é o mundo do trabalho e da razão; no entanto, se, por um lado, a razão comanda o ser humano, por outro, a obediência tem limites. Em Florbela, “o desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre a interdição” (BATAILLE, 2004, p.403), pois, para que a manifestação do desejo seja possível, os limites são quebrados e, portanto, a voz da razão se cala.

Em relação aos versos que constituem o primeiro terceto, pode-se dizer que são reveladores do poder de sedução do Eu poético: a imagem do corpo “em transformação” para o ato sexual volta a aparecer, através da metáfora das “dálías vermelhas no regaço”:

Trago dálías vermelhas no regaço...
São os dedos do sol, quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças.

Temos, no primeiro verso do terceto, a sugestão de que o Eu está vestida com uma roupa decotada: “Trago dálías vermelhas no regaço”. O decote, como sabemos, é um corte no vestuário que ao mesmo tempo em que revela os seios, também os esconde. É nisso que reside o erótico na poesia de Florbela: no jogo de mostrar/esconder, ou, para usar as palavras de Roland Barthes (2002, p.15-16), na “encenação de um aparecimento-desaparecimento”:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer sexual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante inoportuna); é a intermitência, como disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

Nos dois últimos versos desse terceto, o recurso do mostra/esconde ainda é utilizado: “São os dedos do sol quando te abraço/ Cravados no teu peito como lanças!”. Temos a insinuação de que os seios estão intumescidos de desejo: são, pois, os dedos do sol cravados no peito do

Outro. Perceba-se que “dedos do sol” [raios], “cravados” e “lanças” fazem parte de um mesmo campo semântico, tendo em vista que dão a idéia de penetrar, de adentrar. Esses três elementos são, portanto, fundamentais no que diz respeito a dar significação ao poema: representam a vontade do Eu de penetrar a pele do Outro, de estar no Outro, de permanecer [cravar-se] no corpo do Outro [“como lanças”]. Essa idéia do Eu transposto no Outro [idéia de fusão] é o que faz atenuar a descontinuidade entre os dois seres.

Nos últimos versos do poema, o Eu continua utilizando seu corpo como instrumento de sedução, o qual, como uma espécie de rede, envolve e arrasta o Outro para seu universo erótico:

E do meu corpo os leves arabescos
Vão-te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças...

Podemos imaginar um emaranhado de corpos, tendo em vista que, arabescos são ornamentos de origem árabe nos quais se entrelaçam linhas. São, pois, os arabescos do corpo do Eu lírico que envolvem o amado em “voluptuosas danças”.

Essas “voluptuosas danças” podem ser entendidas como os movimentos feitos durante o ato sexual, o qual pode ser definido como “jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra” (BATAILLE, 2004, p.29).

É possível afirmar, desse modo, que na última estrofe temos a sugestão da realização do próprio ato sexual. No entanto, as imagens eróticas do poema não se limitam a construírem o ato sexual em si, mas sim todos os pormenores que dizem respeito à união sexual.

A abordagem do erotismo na poesia florbeliana não se restringe, portanto, à descrição do ato sexual; o interesse de Florbela é na continuidade do erotismo e, por isso, a poetisa faz uso e toda uma arte da sedução, na qual, para ter o Outro, o Eu descreve os sentidos aguçados do seu corpo desejoso. Desse modo, podemos definir o Eu de “Volúpia” como uma mulher coquete, a qual se utiliza de recursos vários para seduzir um homem e, assim, poder realizar a união dos corpos.

4.21 Entre o ter e o não-ter: a arte do coquetismo na poesia florbiana

No dicionário, o significado do vocábulo coquete é aquela “que procura despertar admiração, tendo cuidados excessivos com a aparência física ou outros dotes” Entretanto, para Georg Simmel (1993), o sentido do coquetismo não pode ser limitado ao querer agradar:

O “querer agradar” da coquete ainda não é, em si e por si, o que dá a seu comportamento o cunho decisivo; traduzir coquetismo por “necessidade de agradar” é confundir o meio em vista de um fim e a pulsão orientada para esse fim. Uma mulher pode lançar mão de tudo para agradar, dos encantos espirituais à exposição mais insistente de seus encantos físicos, que ainda assim distinguir-se-à bastante da coquete. (SIMMEL, 1993, p.94-95).

De acordo com Simmel, a característica mais marcante do coquetismo, para falar em termos platônicos, é o estado intermediário entre o ter e o não-ter. Assim, podemos entender como sendo próprio da mulher coquete despertar o interesse e o desejo do Outro por meio da alusão ao ato da entrega e não pela entrega em si. A mediação entre o ter e o não-ter, que é a essência do coquetismo, se constitui também no fundamento último do erotismo.

O comportamento da coquete pode ser percebido em vários dos sonetos da obra *Charneca em flor*, os quais configuram um Eu que depende do Outro para superar seu estado de solidão profunda.

De acordo com Erich From (2004, p.85), “[...] La base de nuestra necesidad de amar está em la separatidad y la necesidad resultant de superar la angustia de la separatidad por médio de la experiência de la unión.” O Eu dos sonetos florbianos caracteriza-se, portanto, pela falta do Outro e, a fim de satisfazer sua necessidade de amar e preencher a falta do Outro, se arma com várias estratégias de sedução para que seja realizada a **fusão**, mas esta fica sempre suspensa, conforme observaremos a seguir no soneto intitulado “Realidade”(2005, p. 212):

Em ti o meu olhar fez-se alvorada
E a minha voz fez-se gorjeio de ninho...
E a minha rubra boca apaixonada
Teve a frescura pálida do linho...

Embriagou-me o teu beijo como um vinho

Fulvo de Espanha, em taça cinzelada...
 E a minha cabeleira desatada
 Pôs a teus pés a sombra dum caminho...

Minhas pálpebras são cor de verbena,
 Eu tenho os olhos garços, sou morena,
 E para te encontrar foi que eu nasci...

Tens sido vida fora o meu desejo
 E agora, que te falo, que te vejo,
 Não sei se te encontrei... se te perdi...

Os dois primeiros quartetos do soneto acima parecem mesmo se configurar em torno da realidade, uma vez que os verbos utilizados – “fez-se”, ”teve”, ”embriagou-me” e “pôs” – estão todos no pretérito perfeito, tempo das ações acabadas.

O primeiro quarteto do poema diz respeito à preparação do “Eu” para a união sexual. A começar pelo olhar, que ganha iluminação – faz-se alvorada –, quando o Eu se aproxima do amado. Isso acontece porque o corpo do amador reage instintivamente ao se aproximar daquilo que ama. A utilização da expressão “gorjeio de ninho” revela a entrega do Eu ao seu próprio instinto, pois, como sabemos, gorjeio é o mesmo que som agradável, canto de acasalamento dos pássaros e, conforme observa Georges Bataille (2004, p.2002), “os gorjeios, os rodeios dos pássaros colocam em jogo outras percepções que significam para a fêmea a presença do macho e a iminência do encontro sexual”.

Já a palavra ninho conota lugar onde os casais namoram, fazem amor. Então, quando o Eu poético diz “minha voz fez-se gorjeio de ninho” ,podemos imaginá-la fazendo um canto erótico, canto de preparação para o ato sexual, da mesma forma que os pássaros gorjeiam quando estão se preparando para o acasalamento.

Em seguida, a poetisa faz referencia à boca, outro elemento erótico: “E a minha rubra boca apaixonada/ Teve a frescura pálida do linho...”. Interessante perceber aqui a transformação da boca do Eu de rubra em pálida, o que sugere a perturbação do Eu (que empalidece) diante da presença do amado.

De acordo com Alberoni (1997), nosso corpo se torna um objeto erótico quando queremos agradar o Outro; por isso, os olhos, a voz e a boca do Eu lírico vão, gradativamente, se transformando, tendo sempre em vista a reciprocidade do desejo do ser amado. Georges Bataille (2004:204), em concordância com Alberoni, diz que “na medida de seus atrativos, uma mulher está exposta ao desejo do homem”.

O primeiro verso do segundo quarteto já traz indício de um contato mais íntimo entre o Eu do poema e a pessoa amada: o beijo, união de lábios, início da atividade erótica:

Embriagou-me o teu beijo como um vinho
Fulvo de Espanha, em taça cinzelada...

Tal beijo – “[...] contacto fluídico que exalta nos amantes o estado elementar determinado pela polaridade dos sexos.” (EVOLA, 1976:33) – funciona com uma espécie de afrodisíaco (embriaguez erótica) capaz de deixar o Eu inebriada. Para Alberoni (1997:229), o beijo é de fundamental importância no envolvimento erótico para a mulher, uma vez que o toque dos lábios é uma maneira de começar a oferecer algo do próprio corpo e de tomar alguma coisa do corpo do Outro; “É um iniciar o beber o corpo do homem.”

Perceba-se que o beijo do amado foi capaz de embriagá-la “como um vinho”. É interessante a relação entre o beijo e o vinho, pois, este é considerado uma bebida afrodisíaca, uma vez que, quando bebemos, liberamos nossos instintos; o vinho esquenta os corpos e os corações e é, por isso, com frequência, associado à sedução.

De acordo com Schubart (1975:114), a embriaguez, especialmente a embriaguez do vinho, é capaz de unir e delatar, enquanto que a sobriedade separa e encolhe; é por isso que “a mulher e o vinho, a embriaguez do amor e a embriaguez da vinha sempre se harmonizam secretamente. Não é por acaso que Dionísio é, ao mesmo tempo, o deus do sexo, das mulheres e da vinha”.

Interessante chamar a atenção para o fato de que Florbela descreve as minúcias do envolvimento erótico: começa pelo cruzamento dos olhares, em seguida fala da boca [parte do corpo associada ao desejo] e, logo depois, fala do beijo, que no dizer de Georg Simmel (1993) supera todas as alegrias eróticas.

A expressão “cabeleira desatada”, no terceiro verso do segundo quarteto, também aponta para um contato íntimo, pois, lembremos que antigamente o ato de soltar os cabelos era algo sensual, sedutor, uma vez que as mulheres mantinham-nos presos e só os soltavam nos momentos mais íntimos.

É curioso que a cabeleira solta do Eu poético põe aos pés do amado “a sombra dum caminho”:

E a minha cabeleira desatada
Pôs a teus pés a sombra dum caminho...

Entendendo “minha cabeleira desatada” como sendo a metonímia [parte pelo todo] do Eu lírico – que, como já dissemos, está entregue ao seu próprio instinto, uma vez que foi embriagada pelo beijo do amado; e “sombra dum caminho” como sendo o mesmo que caminho sem luz, sem iluminação, obscuro, é possível afirmar que o Eu quer conduzir o amado ao caminho da concretização da união sexual, considerando que, nas palavras de Evola (1976, p.123), o amor se coloca sob o signo da mulher e a mulher corresponde ao aspecto obscuro, subterrâneo e noturno do ser.

Todavia, a consumação do ato sexual fica suspensa, uma vez que a segunda estrofe se encerra com reticências e, em seguida, é atravancada pela terceira estrofe, a qual aparece como um corte brusco na linearidade do poema:

Minhas pálpebras são cor de verbena,
Eu tenho os olhos garços, sou morena,
E para te encontrar foi que eu nasci...

Conforme podemos perceber, a preparação para a fusão amorosa desenvolvida nas duas primeiras estrofes é quebrada neste primeiro terceto, onde o Eu põe-se agora a tecer seu auto-retrato. Observe-se que até mesmo o tempo dos verbos é modificado: nos dois primeiros versos da estrofe transcrita acima eles estão todos no presente do indicativo, enquanto que nos dois primeiros quartetos estavam no pretérito perfeito.

Essa mudança brusca do tempo dos verbos, nos faz pensar que, ao invés de realidade, na verdade os dois primeiros quartetos não passam de um delírio do Eu provocado pelo desejo [real] de estar no Outro.

Após descrever-se, o Eu lírico afirma ter nascido para encontrar o amado, como se fosse seu destino, sua sina. O primeiro verso da última estrofe corrobora essa idéia: “Tens sido vida afora o meu desejo”. E, nos versos finais, o Eu do poema afirma:

E agora que te falo, que te vejo,
Não sei se te encontrei... se te perdi...

Aqui encontramos resquícios do que se denomina de coquetismo, uma vez que a união sexual, mais uma vez, fica suspensa e o Eu oscila entre o ter [“Não sei se te encontrei”] e o não-ter [não sei “... se te perdi...”] o Outro. O poema “Realidade” se completa, desse modo, como retrato de Eros.

Esses versos finais nos remetem, portanto, ao mito do Andrógino, sobre o qual já discorreremos anteriormente, uma vez que é um retorno à questão da eterna busca: a finalidade

do Eu [ser incompleto] é encontrar o Outro [metade que falta] para se fazer uno e superar, desse modo, o sentimento de isolamento e de separação.

Assim, podemos afirmar, com base nas nossas leituras analíticas, que o que se repete nos poemas constituintes da obra *Charneca em flor* é a representação de um Eu lírico feminino movido pelo desejo de superar seu estado de solidão. Para Schubart (1975, p.135): “Em sua nostalgia erótica e mística da união, o homem choca-se contra as barreiras de sua individualidade. Perturbado no mais profundo do seu ser, ele toma consciência do caráter fragmentário da sua existência”.

É tentando superar esse caráter fragmentário que o Eu feminino dos poemas florbelianos, dotado de uma porção subversiva, deixa-se guiar pela voz do desejo [sexual], indo, desse modo, de encontro às normas pré-estabelecidas pela sociedade cristã, conforme já afirmamos anteriormente.

4.22 O “estar no outro” ou a metáfora da casa

Outro soneto em que podemos observar o desejo de continuidade em Florbela é “A nossa casa” (2005, p. 224):

A nossa casa, Amor, a nossa casa!
Onde está ela, Amor, que não a vejo?
Na minha doida fantasia em brasa
Constrói-a, num instante, o meu desejo!

Onde está ela, Amor, a nossa casa,
O bem que nesta vida mais invejo?
O brando ninho aonde o nosso beijo
Será mais puro e doce que uma asa?

Sonho... que eu e tu, dois pobrezinhos,
Andamos de mãos dadas, nos caminhos
Duma terra de rosas, num jardim,

Num país de ilusão que nunca vi...
E que eu moro – tão bom! – dentro de ti
E tu, ó meu Amor, dentro de mim...

A casa, de acordo com Gaston Bachelard (2003), é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade; é o ponto de referência que temos no mundo, é a nossa raiz, o nosso aconchego, o nosso refúgio. Trata-se de um espaço que está impregnado de valores de proteção e de intimidade: “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”. (Ibidem, p.24).

No poema transcrito acima, é possível observar que a casa tem esses valores, tanto é que vem antecedida do pronome possessivo “nossa” – o que reforça a idéia de intimidade, de ambiente (espaço carregado de subjetividades); e, logo depois, no segundo quarteto, a nossa casa é denominada de “brando ninho”³³ – o que dá a idéia de proteção, uma vez que ninhos são habitações construídas por alguns animais para ali abrigarem seus filhotes.

Desse modo, “A nossa casa”, sendo esse lugar de proteção e intimidade, é o espaço para onde os amantes se recolherão a fim de que a fusão amorosa se concretize, uma vez que lá estarão agasalhados do resto do mundo e, portanto, terão a intimidade protegida.

No entanto, é interessante perceber que “A nossa casa” é um espaço sonhado, idealizado, é o ambiente onde o Eu devaneia morar com o ser amado. Isso pode ser observado logo nos dois primeiros versos do soneto, nos quais o Eu poético põe-se a perguntar ao amado onde está a casa deles: “Onde está ela, Amor, que não a vejo?”. Assim, na falta de uma casa real, concreta, o desejo do Eu a constrói, “num instante”. É possível afirmar, portanto, que os amantes só habitam a casa através do devaneio do Eu poético.

Na falta de uma casa concreta, os amantes, ainda no princípio do sonho, vão caminhar numa “terra de rosas”, num lugar paradisíaco, como um retorno ao Jardim do Éden. Aqui, lembremos, mais uma vez, o pensamento de Octavio Paz (2001, p.195-196), quando diz que cada casal sofre a nostalgia do paraíso perdido.

Logo em seguida, nos dois últimos versos do soneto, temos a referência à fusão amorosa, ao acolhimento dos amantes nos corpos um do outro. Nesse momento, os corpos se transformam na morada, no aconchego almejado: “E que eu moro – tão bom! – dentro de ti/ E tu, Ó meu amor, dentro de mim...”. Nesse caso, “A nossa casa” é a representação da consumação da união dos amantes, é a metáfora da fusão.

A busca desesperada pela casa é, na verdade, a pressa do Eu em juntar-se ao amado, pois, de acordo com Julius Evola (1976, p.131), o amor sexual implica o desejo como necessidade de absorver, de consumir o ser amado.

Essa busca, esse desejo de absorver o amado, é uma constante na poesia de Espanca, conforme foi percebido na leitura analítica que fizemos no decorrer desta pesquisa. Todavia, o Eu dos poemas flobelianos não consegue superar seu estado de solidão, tendo em vista que a sua união com o amado nunca se completa, fica sempre suspensa. Assim, Florbela cessa de buscar no homem sua complementaridade e passa a buscá-la em deus, como podemos observar nos versos transcritos abaixo do soneto “Ambiciosa” (2005, p.234):

³³ A idéia de ninho já havia aparecido em “Carta para longe” (2005:44-45), poema analisado no primeiro capítulo desta dissertação.

O amor dum homem? – Terra tão pisada!
Gota de chuva ao vento baloiçada...
Um homem? – quando eu sonho o amor dum deus!...

A sede de completude, tão recorrente na poesia florbiana, manifestada sempre pelo apelo ao Outro, passa a ser substituída aqui pela busca de deus, ou seja, pelo desejo de infinito, do absoluto. O amor erótico, aquele que busca de forma incessante a fusão dos corpos, é suprido, nesse caso, pelo amor místico, aquele que, de acordo com Schubart (1975), busca suprimir a distância entre si e o Absoluto.

Assim se pode dizer que, parafraseando Georges Bataille (2004), a continuidade perdida em Florbela será somente reencontrada na experiência do sagrado, tendo em vista que o divino é a essência da continuidade: “Um homem? – quando sonho o amor dum deus!...”. Nesse verso Florbela afirma que a fusão com um ser mortal, um homem, não é nada, tendo em vista que o que ela almeja é o encontro com deus.

Em concordância com o pensamento de que o divino é a essência da continuidade, Evola (1976) afirma que o absoluto, o incondicional, só poderá ser encontrado para além da vida de um Eu encerrado nos limites da pessoa empírica, física, prática, moral ou intelectual. Nesse sentido, a negação do sagrado se desfaz e Eros se reconcilia com a religiosidade, uma vez que “o amor religioso e o amor erótico convergem na superação da individualização e em seu ascenso em direção ao todo”. (SCHUBART, 1975, p.193).

CAPÍTULO III:
A IMAGEM DO OLHAR NA POESIA FLORBELIANA

*olha pra mim, amor, olha pra mim;
Meus olhos andam doidos por te olhar!
Cega-me com o brilho dos teus olhos
Que cega ando eu há muito por te amar.*
(Florbela Espanca)

Te dei meus olhos pra tomares conta, agora conta como hei de partir.
(Chico Buarque)

[...] Às vezes eu penso que sai dos teus olhos um feixe de raios que controlam a onda cerebral do peixe. E eu caio na rede, não tem quem não caia [...] (Lenine)



Figura 3: O olhar

Disponível em: <http://phngoiania.files.wordpress.com/2009/07/olhar-thumb.jpg>

5. UM OLHAR SOBRE OS OLHARES NA LITERATURA

No percurso do nosso estudo sobre a poesia [erótica] de Florbela Espanca, observamos que a imagem do olhar é recorrente desde os seus primeiros manuscritos. Desse modo, pensamos que a nossa pesquisa traria maiores contribuições aos estudos florbelianos inserindo nas discussões aqui realizadas uma abordagem acerca do olhar.

Assim, no presente capítulo, daremos continuidade à análise da poética florbeliana numa abordagem erótica, procurando relacionar, aqui, o olhar ao erotismo e à sedução, uma vez que são temáticas recorrentes na poetisa em questão.

Poderíamos dizer que o olhar é o princípio primeiro da sedução, considerando que o erotismo é “caçada silenciosa entre dois olhares” (KERL, 1988, p.411)³⁴. De acordo com Anthony Giddens (1993, p.51), o “primeiro olhar” é uma atitude comunicativa, uma apreensão intuitiva da qualidade do outro.

Revelador do desejo, não raro, um simples primeiro olhar é capaz de unir duas pessoas desconhecidas; o sentimento amoroso quase sempre inicia com o encontro de dois olhares: “o amor começa com o olhar: olhamos a pessoa que queremos e ela nos olha” (PAZ, 2001, p.191). É por isso que nos romances, “se produz a cena fulgurante do encontro de dois amantes, com a paixão nascendo no instante mesmo em que um enxerga o outro.” (RIBEIRO, 1988, p.433). Em outras palavras, no que diz respeito ao jogo da conquista, tudo começa com o olhar.

Muitos predicados são atribuídos ao olhar. Desde os mais óbvios, como o de captar imagens – foi ao olhar-se nas águas que Narciso se encantou com sua própria beleza; “Mirando-se, o homem prepara, aguça, lustra esse rosto, todos os instrumentos de sedução.” (BACHELARD, 1997, p.23) –, até o de dizer o inefável: “Esse seu olhar quando encontra o meu, fala de uma coisa que eu não posso acreditar...”, diz uma famosa canção de Tom Jobim.

É também dada ao olhar a função de trazer à tona o que estava oculto, pois o olhar, para os psicanalistas, é o espelho da alma. Renato Mezan (1988, p.461) – que no artigo *A medusa e o telescópio ou Vergasse 19* procura refletir sobre a questão do olhar na situação psicanalítica – comenta que

O olhar apresenta-se assim como veículo de um poder, poder que na neurose obsessiva é ao mesmo tempo afirmado e negado. A figuração mais característica

³⁴ In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Todas as referências sobre o olhar datadas de 1988 fazem parte dessa coletânea sobre a questão do olhar.

deste poder, no universo do inconsciente, é a fantasia da castração [...] Uma outra figuração deste poder da visão é a idéia da descoberta, a paixão de desvendar os segredos do passado, do que está oculto ou do que virá a acontecer.

Por isso, exigimos olhos nos olhos quando queremos atingir a verdade: “Olhos nos olhos, quero ver o que você faz/ Ao sentir que sem você passo bem demais / Olhos nos olhos, quero ver o que você diz / Quero ver como suporta me ver tão feliz...”³⁵. E por ser “espelho da alma” e ter o papel de revelar o que está guardado no nosso Eu profundo, o olhar às vezes nos atraiçoa: “... o brilho desse olhar foi traidor e entregou o que você tentou conter...”³⁶.

Florbela Espanca reflete essa idéia de olhar como “espelho da alma”; observemos o que a poetisa de Alentejo nos diz no poema “As quadras dele (II)” (2005, p.31-35):

Os olhos são indiscretos;
Revelam tudo que sentem,
Podem mentir os teus lábios,
Os olhos, esses, não mentem.

Mas, voltando à nossa reflexão inicial, a sedução anda lado a lado com o olhar. Melhor ainda: a sedução começa no olhar. Quando queremos incitar o desejo de alguém, a primeira coisa que fazemos é captar o olhar desse alguém. Isso explica por que, na literatura, a relação entre olhar e sedução é uma constante: foi o simples ato de olhar e ser olhado que fez com que Petrarca (século XIV), poeta italiano renascentista, se apaixonasse por Laura, a musa inspiradora dos seus sonetos. A representação dos olhos/olhar na literatura lusitana surge com as cantigas medievais. Nos poemas de Camões, herdeiro de Petrarca, encontramos também, com frequência, a imagem dos olhos.

No que diz respeito à literatura brasileira, o olhar foi muitas vezes o grande motor dos poemas dos românticos, como Álvares de Azevedo e de Castro Alves. Nesses poetas, os olhos da amada eram, preferentemente, negros. A cor escura era associada ao mistério e, conseqüentemente, à sedução: “Teus olhos são negros, negros, / como as noites sem luar... /São ardentes, são profundos, / Como o negrume do mar; [...]” (ALVES, 1997, p.32).

Não podemos falar da representação do olhar na literatura sem fazermos referência aos **olhos de cigana oblíqua e dissimulada** de uma das mais marcantes personagens femininas machadianas; foi o olhar de Capitu que levou Bentinho à perdição. O que foram aqueles olhos? Aqueles eram os olhos da sedução.

³⁵ Olhos nos olhos. In: BUARQUE, Chico. **Perfil**. Manaus: Universal music, 1993.

³⁶ Explode coração. Música composta por Gonzaguinha.

O poeta Vinícius de Moraes também utilizou a imagem do olhar em muitas de suas canções em parceria com o músico Tom Jobim: “Quando a luz dos olhos meus/ e a luz dos olhos teus/ Resolvem se encontrar/ Ai, que bom que isso é, ai meu Deus/ Que frio que me dá/ O encontro desse olhar [...]”. Em síntese: os grandes poetas, desde a antiguidade aos nossos dias, utilizam o olhar como ingrediente ao abordarem as temáticas do amor e do erotismo. O olhar está, portanto, relacionado ao desejo, ao amor, ao jogo da sedução.

5.1 OLHAR DE SEDUÇÃO NA POESIA FLORBELIANA

Na poesia de Florbela, conforme veremos no decorrer deste capítulo, o olhar está associado ao desejo: desejo de entrega, desejo de envolver o Outro, desejo do desejo. De acordo com Novaes (1988:9), O olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver. Assim, podemos dizer que Florbela utiliza o olhar como um atalho para atingir seu objetivo: a fusão com o amado. A poetisa alentejana se apropria de uma espécie de jogo de sedução, no qual a peça fundamental são **os olhos** e no qual o duplo movimento de **olhar e de ser olhada** é a principal regra.

Torna-se interessante, portanto, observarmos como a poetisa de Alentejo “brinca” com o jogo do olhar na sua poesia: temos um Eu lírico atraído e deslumbrado pelo Outro através do olhar e, concomitantemente, esse Eu seduz o Outro utilizando o recurso do olhar.

O desejo de olhar e de ser olhada caracteriza o Eu de muitos poemas florbelianos: “Olhos buscando os teus por toda parte” (2005, p.258); “Olha pra mim, amor, olha pra mim;” (2005:74). A poetisa alentejana concebe um Eu lírico que atua em seus poemas, ao mesmo tempo, como sujeito e como objeto do olhar. Percebe-se aí a presença de um Eu que deseja ser olhada, e, por isso, se exhibe para o amado, e que também lança seu olhar, objetivando o cruzamento dos olhares, ponto onde nasce a paixão.

Já comentamos, no segundo capítulo, que para realizar sua vontade de unir-se ao ser amado, a voz poética chega a traçar o retrato de si mesma: ela quer fazer com que o seu objeto amado a observe e a deseje. Então, desenha-se sedutora para chamar a atenção do amado. Por isso, apesar de usar todos os sentidos em sua poesia, Florbela privilegia a visão.

Essa preferência pelo sentido da visão na poesia florbeliana não é à toa: para Alberoni (1997, p.10) o erotismo se apresenta sob o signo da diferença entre homens e mulheres. Enquanto nas mulheres o erotismo é mais ligado aos odores, à pele, ao contato, nos homens, o erotismo é mais visual. A poesia florbeliana, por abordar o erotismo de ponto de vista

feminino, na qual temos um Eu feminino querendo seduzir o ser amado [um homem], se utiliza de elementos que fazem parte do imaginário erótico masculino:

A própria possibilidade de erotismo, seu aparecimento no ocidente, é o resultado desta descoberta, do jogo da troca de papéis, por meio do qual cada um penetra nas fantasias eróticas do outro, cedendo-lhes as suas. (1997, p.111).

Conforme aponta Alberoni, faz parte do jogo erótico se “apossar” das fantasias um do outro, até porque, se o objetivo é seduzir, deve-se procurar praticar situações que despertem o interesse sexual da pessoa amada. Por isso, ciente de que a excitação no homem é ligada à visão, Florbela incorpora uma figura feminina que mergulha nas fantasias masculinas, ressaltando seu corpo em transformação – “a se abrir em flor” – e descrevendo sua sensualidade com a finalidade de incitar o olhar do amado.

Portanto, apesar de todos os sentidos protagonizarem a poesia florbeliana, o sentido da visão é privilegiado porque é ele que tem o poder de comunicar o desejo para todos os outros sentidos do nosso corpo, e porque é a visão que tem maior aptidão para o conhecimento, por isso é a partir dela que o Eu vai fazer seu desejo ser reconhecido pelo Outro. Assim, através do olhar, “trocando olhares”, Florbela deseja a união com o amado:

[...] o prazer sexual não é unicamente um prazer não intencional: a pessoa não sente prazer quando é simplesmente olhada, tocada, acariciada, mas sente prazer quando é olhada, tocada, acariciada pelo *objeto desejado*. Aliás, é o reconhecimento de nosso desejo e do nosso objeto do desejo que transforma o prazer não intencional em prazer sexual. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.111).

Fazendo um paralelo entre Marzano-Parisoli e a poética florbeliana, é possível dizer que o jogo de sedução pelo olhar é intencional; assim, o Eu poético tanto lança seu olhar de desejo como também espera o retorno: “Olha pra mim, amor, olha pra mim; / Meus olhos andam doidos por te olhar!” (ESPANCA, 2005,p.74).

Há uma forte ligação entre o erótico e o olhar na lírica florbeliana: é pelos olhos que o corpo do Eu é tomado pelas chamas da paixão. Tal afirmação nos remete ao “Embate” entre os olhos e o coração escrito por Giordano Bruno (apud NOVAES, 1988, p.18). Esse embate se inicia com uma acusação do coração, que se queixa do fogo que o consome e culpa os olhos pelo cruel incêndio: “[...] É que a primeira chama veio dos olhos porque a razão excita o desejo: perceber, ver, conhecer, eis, em verdade, o que o desejo acende. É, pois, graças aos olhos que o coração é incendiado”.

Todo o jogo de sedução que perpassa a poesia de Florbela Espanca tem, portanto, origem no olhar, uma vez que “os olhos apreendem as aparências e as propõem ao coração” (BRUNO apud NOVAES, 1988, p.18).

Giordano Bruno fala também dos dois ofícios que possuem os olhos e o coração; Este possui os ofícios de “receber a impressão nos olhos e imprimir nos olhos.”. Do mesmo modo, os olhos possuem também dois ofícios: “[...] imprimir no coração e receber a impressão no coração.

Assim, o olhar funciona como uma espécie de “meio de comunicação” do desejo; um exemplo disso é que quando estamos diante de um prato que nos parece saboroso ficamos com “água na boca”. O coração, por sua vez, reage às impressões do olhar. É por isso que a sabedoria popular afirma: “O que os olhos não vêem o coração não sente”.

5.2 TROCANDO OLHARES...

O olho, diz Leonardo da Vinci (apud CHAUI, 1988, p.31), “[...] é janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...]”. Sendo janela do corpo, os olhos têm abertura para apresentar ao mundo exterior a nossa essência e, ao mesmo tempo, trazer para o nosso interior o mundo de fora. A definição do olho como “janela do corpo”, talvez explique o significado que tem a troca de olhares para os amantes: trocando olhares, supomos, as almas se encontram.

O ato de olhar alguém nos próprios olhos, de acordo com Renato Janine Ribeiro (1988), está carregado de uma idéia de veracidade, limpidez e honestidade. O encontro dos olhares é garantia de um mundo limpo, no qual o belo e o bem coincidem: “[...] Pois se eu vejo os olhos teus/A fitarem-se nos meus,/ Não há de tudo ser lindo?!”, indaga Florbela Espanca em “Doce Milagre” (2005,p.24-25).

Ainda recorrendo ao pensamento de Ribeiro, o olhar da paixão possui raios que atingem, mutuamente, os amantes. Isso significa que, conforme Octavio Paz (2001), os amantes são tomados por uma espécie de deslumbramento; para ilustrar tal deslumbramento, Paz cita um poema de Donne³⁷, no qual os amantes se olham interminavelmente. Em “O meu desejo”, poema que faz parte de *Reliquiae* (p.282) essa representação é clara:

³⁷ John Donne (1572-1631): poeta inglês, maior representante dos poetas metafísicos da época. Foi poeta, padre e advogado. Escreveu poemas de caráter amoroso, religioso e satírico.

Vejo-te só a ti no azul dos céus
 Olhando a nuvem de oiro que flutua...
 Ó minha perfeição que criou Deus
 E que num dia lindo me fez sua!

O Eu do poema declara que, ao olhar a nuvem de oiro que flutua, só consegue ver [perceber] o amado – “Vejo-te só a ti no azul dos céus” – e, nos versos que seguem, confessa: “Meus olhos têm sede só dos teus!”. Sede, neste caso, significa necessidade de algo, desejo intenso, veemente, ânsia. O desejo do Eu lírico é de, portanto, poder olhar interminavelmente para seu objeto amado.

Esse deslumbramento do sujeito apaixonado pela pessoa amada é o que Ribeiro (1988) denomina de amor instantâneo [o amor à primeira vista]. Tal amor se diferencia do amor apaixonado [cristalizado], que é aquele que vai crescendo gradativamente; começa com o olhar entusiasmado, mas este não basta, “somente com o tempo, alternando aproximações e distanciamentos, é que a paixão se constitui.” (Ibidem, p.433). Já o amor instantâneo é aquele que não tem tempo, é fulminante, leva o sujeito apaixonado à perdição. Nesse caso, a visão é algo fatal:

A vista aqui aparece como algo fatal. É precisamente o fatum que entra no mundo – no meu mundo – quando vejo e me apaixono ao ver. A primeira vista, ao contrário da cristalização, é o amor *instantâneo*, o raio, *o fulmen*, ferida no olho. É esse amor extremo, um amor de paradoxo: ofusca, dá a ver tanto que não permite mais ver. Lembra o mito da caverna: um conhecimento que ilumina e cega. Temos, então extremos, a luz que produz trevas, a visão que deslumbra, eclipsa. Ou, melhor dizendo, vivemos o paroxismo – uma tal exacerbação que rompe o cotidiano, o banal.(1988:434).

O que Ribeiro nomeia de amor instantâneo pode ser observado na poesia de Florbela, na qual o olhar do amado é o raio que atinge o Eu poético, deixando-a cega; é a visão que deslumbra – “Vejo-te só a ti no azul dos céus”. Trata-se de um olhar capaz de marcar o sujeito apaixonado definitivamente: ele vê, se apaixona, se perde naquilo que vê. Desse modo, o olhar em Florbela é representado sempre como aquele que encegasse, no sentido de que, quem está envolvido nesse jogo está “condenado” a perceber somente a pessoa amada.

Assim, podemos dizer que, pelo olhar do Outro, o Eu da lírica florbeliana é envolvido, é seduzido e passa a viver somente em função do ser amado. O olhar que perpassa em Florbela pode ser definido como uma espécie de rede de arrasto. Esta, como sabemos, é lançada ao mar com a finalidade de fisgar peixes e crustáceos e, depois, é puxada por pescadores ou por arrastões; do mesmo modo, o olhar, na poesia de Florbela, como instrumento de sedução que é, lança-se em busca do ser amado, com o objetivo de capturá-lo

e arrastá-lo para vivenciar a fusão amorosa. Nisso, a imagem do olhar em Florbela assemelha-se ao olhar “de ressaca” da personagem Capitu:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Trazia não sei que fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saia delas vinha cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, 1997, p.54).

No trecho transcrito acima, Bentinho tenta dar uma definição para os marcantes e enigmáticos de sua amada, os quais levaram-no à perdição. Na falta de uma comparação “exata e poética”, Bentinho os compara ao mar em dias de ressaca, capazes de invadir, arrastar e de causar a destruição do que está ao seu alcance: “[...] Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas [...]”.

O olhar do Outro na lírica florbeliana atua do mesmo modo que o olhar de Capitu: é inquietante, é perturbador, é semelhante à onda em dias de ressaca, capaz de carregar o sujeito apaixonado. Trata-se de um **olhar de captura**, no qual o sujeito apaixonado se torna presa, conforme trataremos mais detalhadamente no próximo tópico, onde iremos fazer a leitura do soneto “Teus olhos” (2005, p.254).

5.21 O jogo do olhar em Florbela

Ainda tomando por base o pensamento de Renato Janine Ribeiro (1988, p.443), discorreremos agora sobre os dois poderes atribuídos ao olhar no amor: o poder de capturar e o poder de revelar:

Olhar, no amor, tem dois poderes. O olhar captura, extrai, é voyeur, arranca prazer do objeto que ele devassa; e por isso os índios não gostam de ser fotografados, temendo perder a alma. É o que sucede quando alguém nos impressiona, desde a foto do nu ata a pessoa por quem nos apaixonamos. Na primeira vista, o apaixonado sofre uma “perturbação terrível”, nunca sentida. Não sabe falar, age mal. Só diz bobagens, ou nada. Mas extrai. O segundo poder do olhar é que se revela, entrega, dá. Pelos olhos o sentimento circula, ao bom entendedor, que nem sempre é o destinatário.

Então podemos inferir que nas relações de envolvimento amoroso, o olhar possui, ao mesmo tempo, a capacidade de doar e a capacidade de capturar. É preciso deixar claro que esses poderes só prosseguem quando acontece o cruzamento de olhares, ou seja, quando o

sujeito apaixonado lança o olhar de sedução à pessoa amada e é contemplado com o retorno do olhar. Observemos o soneto “Teus olhos” (p.254):

Olhos do meu Amor! Infantes loiros
Que trazem os meus presos endoidados!
Neles deixei, um dia, os meus tesoiros:
Meus anéis, minhas rendas, meus brocados.

Neles ficaram meus palácios moiros,
Meus carros de combate, destroçados,
Os meus diamantes, todos os meus oiros
Que trouxe d’Além-Mundos ignorados!

Olhos do meu Amor! Fontes... cisternas...
Enigmáticas campas medievais...
Jardins de Espanha... catedrais eternas...

Berço vindo do céu à minha porta...
Ó meu leito de núpcias irrealis!...
Meu suntuoso túmulo de morta!...

No poema transcrito acima temos um Eu poético que, buscando encontrar seu olhar no olhar do Outro, torna-se presa, perde-se naquilo que vê. Os olhos do amado de quem a voz poética fala possuem, supomos, a meiguice e a inocência de um menino [são adjetivados de “infantes loiros”], entretanto, esse olhar ingênuo funciona como uma estratégia do Outro para conseguir o que deseja: capturar o Eu.

Os olhos infantes do Outro são como os olhos de um bandido, para usarmos uma comparação presente na canção “Esse cara” de Caetano Veloso³⁸, capazes de consumir tudo o que o Eu lírico possui.

É, pois, com a aparente ingenuidade de um menino que o olhar do amado leva o Eu à perdição; na verdade, o olhar do amado é um olhar de dominador, que tem a capacidade de apreender os olhos dela juntamente com todos os seus bens [tesoiros, anéis, rendas, brocados, diamantes, oiros]; e é também um olhar aniquilador – para Marilena Chauí (1988), o olho é tão poderoso, que é capaz de despir, de devorar e de matar.

A manifestação do poder que tem o olho pode ser vista nos dois primeiros versos do segundo quarteto: “Neles ficaram meus palácios moiros/ Meu carros de combate, destroçados, [...]”.

O olhar do outro é capaz de devastar os “palácios moiros” [monumento nacional lusitano] e os carros de combate [instrumentos de defesa do Eu], que são tanques

³⁸ “Ah! Esse cara tem me consumido/ A mim e a tudo que eu quis/ com seus olhinhos infantis/ Como os olhos de um bandido [...]”. In: CAZUZA. **Burguesia**. Manaus: Universal music, 1989.

poderosíssimos de guerra, usados pela cavalaria de um exército. Esses carros possuem cinco poderes essenciais ao combate: o poder de fogo, de ação de choque, de proteção, de mobilidade e de comunicação. No entanto, o olho do Outro é tão poderoso que consegue destruí-los, deixando o Eu lírico sem arma, sem defesa e, portanto, mais propensa a servi-lo.

O olhar, diz Marilena Chauí (1988, p.33), sempre foi considerado perigoso, pois, pelo olhar as filhas e a mulher de Ló foram transformadas em estátuas de sal, Narciso se perdeu de si mesmo, Édipo vazou os olhos por não ter conseguido enxergar a verdade quando podia ver (olhar enceguecedor). Assim, o olhar na poesia de Florbela também pode ser considerado perigoso: percebe-se que o Eu lírico perde tudo o que possui, seus bens materiais, sua arma de combate, ao contemplar o olhar do ser amado: “O homem que contempla é absorvido por aquilo que contempla” (NOVAES, 1988, p.10). Por isso Narciso foi absorvido pela sua própria imagem refletida, por isso que os índios não se olham no espelho (CHAUÍ, 1988).

Tecendo relações entre o pensamento de Ribeiro e a imagem do olhar que perpassa o soneto “Teus olhos”, podemos dizer que há neste os dois poderes [de captura e de entrega] atribuídos ao olhar; o olhar do Outro possui o poder de captura – “Que trazem os meus presos endoidados!”; Já o olhar do Eu detém o poder de entrega – “Neles deixei, um dia, os meus tesouros:/ Meus anéis, minhas rendas, meus brocados.”

Em relação ao adjetivo “loiros”, no primeiro verso do primeiro quarteto, podemos imaginar que os olhos do amado possuem a cor dourada. Essa cor pode ser associada ao sol, cuja luz de tão intensa ofusca todo o resto. Isso explica o porquê do poema girar em torno tão-somente dos “olhos do meu Amor”: o Eu poético não consegue ver mais nada além dos olhos do amado: “os olhos estorvam a visão” (CHAUÍ, 1988, p.55). Retomando o que Ribeiro fala acerca do amor instantâneo, podemos observar aqui que, ao olhar nos olhos do amado, o Eu lírico enceguecesse; os olhos do amado são, ao mesmo tempo, luz e treva; são raios que atingem fulminantemente o ser que ama.

Nos dois tercetos do poema, Florbela volta a adjetivar os olhos do amado na tentativa de defini-los:

Olhos do meu Amor! Fontes... cisternas...
Enigmáticas campas medievais...
Jardins de Espanha... catedrais eternas...

Berço vindo do céu à minha porta...
ó meu leito de núpcias irrealis!...
Meu suntuoso túmulo de morta!...

É curioso observarmos o uso das reticências nesses dois tercetos: foram utilizadas oito vezes. Como sabemos, usamos as reticências quando queremos deixar algo subentendido ou quando queremos deixar o sentido de um discurso suspenso. Nesse caso, o uso repetitivo das reticências sugere o esforço de encontrar uma imagem capaz de definir os olhos do amado. Novamente aqui, lembramos da passagem de D. Casmurro, em que Bentinho tenta explicar o que eram os olhos de Capitu; assim como os da musa de Bentinho, os olhos do amado são enigmáticos, misteriosos, indecifráveis e, por isso, são definidos como *fontes*, *cisternas* [que fazem alusão à origem da vida] e *campas* e *túmulo* [que fazem referência ao fim de tudo], termos aparentemente opostos, mas que apontam para o mistério e a profundidade que caracterizam o olhar do Outro.

E, então, ratificando o que já dissemos, claramente temos no poema “Teus olhos” os dois poderes. A partir deles, podemos distinguir a figura do sedutor (aquele que tem nos olhos o poder de captura) e a figura do seduzido (aquele que tem nos olhos o poder de entrega).

Conforme verificamos, Florbela Espanca, em vários poemas, cria representações líricas de um Eu que se coloca como a figura do seduzido, por isso, é absorvida pelo olhar do Outro. No entanto, é preciso salientar que se ela se coloca como objeto do olhar, como escrava da sedução, aparecendo como aquela que incita o olhar do amado a fim de enredá-lo na sua teia erótica, não passa senão de uma estratégia de sedução.

Florbela sabe que é somente explorando as fantasias do Outro e colocando-se como objeto do olhar dele que é possível, para a mulher, chegar à fusão amorosa, uma vez que a visão, no homem, é a principal fonte de excitação sexual; é nessa relação que Alberoni (1997) denomina o erotismo masculino de erotismo visual.

Para Georges Bataille (2000), as mulheres são “objetos privilegiados do desejo”, pois, embora não se possa afirmar que elas sejam mais desejáveis que os homens, é possível dizer que se propõem ao desejo, pois, têm o poder de provocar a libido dos homens. Propor-se é, portanto, a atitude feminina fundamental (Ibidem, p.226). Daí que, objetivando a fusão amorosa, tentando amenizar seu “estado de separação”, Florbela, em muitos de seus poemas, representa um Eu que se coloca como verdadeiro objeto do olhar do Outro; descreve-se atraente, propositalmente, porque sabe que irá direcionar o olhar do amado para ela.

Vestida de uma ingenuidade aparente, a poetisa Florbela lança-se ao Outro para satisfazer sua sede de completude; Os olhos de Florbela pedem a reciprocidade do olhar do amado e, pedindo, se revela: revela a carência (KERL, 1988).

Já se foi dito que o erotismo é a manifestação da falta, de onde surge o desejo. Então, é tentando suprir essa falta que o olhar aparece no corpus aqui analisado: é se fazendo desejada

para o Outro, – “eu só possuo o dom para o seu desejo enquanto você o vê em mim.” (KEHL, 1988, p.412) – através do jogo do olhar e sedução, que Florbela alimenta seu próprio desejo: o desejo de completude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

La necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad de superar su separatividad, de abandonar la prisión de su soledad. (Erich Fromm)

A presente dissertação se propôs a analisar a lírica de Florbela Espanca, especialmente a obra *Charneca em flor* (2005), sob o viés do erótico. Para tanto, o pensamento de Georges Bataille (2004) foi de fundamental importância, uma vez que nos ajudou a compreender a manifestação do erotismo em Florbela como uma atividade essencialmente transgressora das convenções morais.

Considerando a relação entre o texto poético e a realidade externa, procuramos argumentar que a abordagem do erótico na lírica florbeliana pode ser interpretada como uma atividade subversiva, tendo em vista o caráter de combate e contestação que seu discurso poético apresenta em relação aos interditos sociais, ao sistema tradicional de coibição em torno da mulher e da atividade sexual.

Nesse sentido, afirmamos que o objeto da nossa pesquisa revelou-se perturbador, por trazer a representação de um Eu feminino que descreve sua sensualidade e manifesta seus desejos carnis, desafiando, desse modo, a ética moral-cristã então vigente.

Foi possível perceber, através desse Eu feminino, o quanto a poetisa portuguesa mostra-se consciente de sua condição. Essa consciência é apreendida, primeiramente, através do diálogo que a poetisa Florbela estabelece com a lírica trovadoresca. Tal lírica já trazia uma visão privilegiada da mulher por colocá-la numa posição de igualdade em relação ao sexo masculino, ao menos no que diz respeito ao envolvimento amoroso, tendo em vista que, de acordo com Evola (1976), os costumes das mulheres, na Idade Média, iam de encontro a um modelo de modéstia e pudor, pois, nessa época encontravam-se, com frequência, mulheres que tomam iniciativas nas relações amorosas, galanteando os homens.

Sob esse ponto de vista, a presente pesquisa dedicou-se a observar os elementos da lírica medieval presentes na poesia florbeliana. Através da leitura dos poemas “Carta para longe” e “Passeio ao campo”, foi possível constatar que a representação de uma figura feminina, sujeito ativo do envolvimento amoroso, a qual, ao invés de esperar passivamente o amado ir cortejá-la, expressa seus desejos, convidando-o a vivenciar com ela os deleites da paixão, tem origem nas cantigas medievais.

Trazendo essa representação de mulher para seu espaço poético, Florbela Espanca, além de se inserir na tradição do erótico na poesia portuguesa, consegue enxergar uma “solução” para a situação de inferioridade, submissão, tolhimento e passividade em que viviam as mulheres do seu tempo.

A mulher, na poesia florbeliana, semelhantemente às mulheres representadas nas cantigas medievais, apresenta-se como uma voz ativa, a qual exerce sua autonomia e conquista o direito de tomar a iniciativa nas relações amorosas e de escolher seus parceiros.

Essa mulher, ao invés de silenciar, grita seu desejo ardente e deixa vir à tona os seus instintos, revelando, portanto, sua condição de animalidade que a sociedade cristã insistia em encobrir.

No que diz respeito ao contexto lusitano, verificou-se ainda que a poesia moderna é toda ela marcada pelo sentimento de nostalgia, consequência da formação da cultura lusitana. Assim, embora não tenha participado ativamente do Modernismo nem adotado as ousadias formas difundidas por tal movimento, a poesia de Florbela Espanca, ao trazer também esse sentimento nostálgico, não está, de modo algum, desprezada de movimentos literários, pelo contrário, está em sintonia com os poetas seus contemporâneos.

Feito isso, refletimos sobre a abordagem do erotismo na obra *Charneca em flor* (2005). Tendo em vista a complexidade do tema abordado, o presente trabalho se focou em apenas dois aspectos do erotismo, os quais foram observados na poesia florbeliana. Um desses aspectos diz respeito ao jogo de continuidade e descontinuidade que, de acordo com Georges Bataille (2004), é fundamental para a apreensão do sentido do erotismo, pois, somos seres descontínuos e temos a nostalgia da continuidade perdida.

A partir das sistematizações teóricas de Bataille acerca do erótico, podemos observar, nessa obra, a figura um Eu lírico descontínuo, caracterizado pela fragmentação do ser e, por isso, movido pela busca da unidade. Para satisfazer sua sede de completude, Florbela se propõe ao desejo; para tanto, se utiliza de estratégias várias: em alguns poemas, comunica, através da linguagem do corpo [que, ao sair do burel, revela-se sedutor,] sua vontade de fusão; já em outros, utiliza o poder do olhar.

O outro aspecto do erotismo observado na poesia de Florbela Espanca foi a transgressão. De acordo com o pensamento batailliano, a atividade sexual do ser humano só pode ser entendida como atividade erótica, quando possui um caráter transgressor. De outra forma, ela é apenas uma necessidade fisiológica. Esse caráter foi fundamental para uma compreensão aprofundada da abordagem do erótico em Florbela, tendo em vista que a poetisa teve que “derrubar” as normas vigentes da sociedade em que viveu para poder manifestá-lo.

De acordo com o que podemos verificar através das análises dos poemas, a experiência do desejo em Florbela Espanca está fortemente ligada à idéia do pecado, do mal, longe que está de cumprir o pré-estabelecido. Trata-se, portanto, de uma experiência transgressora.

A atitude da poetisa, de expor sua libido e ofertar-se ao amado, é uma atitude de desvio das normas da sociedade tradicional cristã na qual estava inserida, onde a mulher,

desde a origem, era tratada com inferioridade em relação ao sexo masculino, uma vez que era associada à Eva, aquela que, segundo a Bíblia sagrada, levou o homem à perdição.

Diante disso, a igreja, por considerar o sexo feminino o símbolo da fraqueza humana e, portanto, sempre mais vulnerável à prática do pecado, tendia a dar proibições e restrições no que diz respeito à questão da sexualidade; de modo que a mulher não tinha liberdade sequer para expressar seus desejos, devendo, ao contrário, reprimi-los.

O modelo da mulher virgem [a casta, a pura, aquela que não foi tocada], a qual renuncia seus desejos carnis, é substituído na poesia florbeliana por um modelo de mulher que reivindica o direito ao prazer, na medida em que expõe os seus desejos carnis, colocando-se disponível para vivenciar “o pecado”.

A leitura analítica aqui realizada nos permite dizer que a manifestação do erotismo em Florbela aponta uma nova possibilidade de vida, na qual o sexo feminino, exercendo os mesmos direitos que o homem, expõe o seu desejo à flor do corpo. Essa representação feminina observada na poesia florbeliana não condiz, de forma alguma, com o modelo puritano que se tinha, ou melhor, que se infligia ao sexo feminino.

E, por fim, abordamos o erotismo associado à imagem do olhar que perpassa a lírica florbeliana. Observamos que no jogo de sedução propiciado pela poetisa portuguesa, o sentido da visão é a peça-chave, uma vez que é através do olhar que o desejo é revelado. Abordar a temática do erótico nesta pesquisa sem tocar na questão do olhar ficaria, no mínimo, sem sentido, pois, a imagem dos olhos/olhar na poética de Espanca é uma recorrência.

Foi possível observarmos ainda, fundamentados nos conceitos de Renato Janine Ribeiro (1988), que há dois poderes associados ao olhar em Florbela: o poder de captura e o poder de entrega; a partir desses dois poderes, reconhecemos as figuras do sedutor e do seduzido. O sedutor é aquele que através do olhar, capta, extrai, absorve a “cousa amada”; já a figura do seduzido é aquela que se coloca como objeto do olhar, deixando-se ser absorvida, entregando-se ao sujeito que ama.

Mas, é preciso salientar que, protagonizando, em alguns poemas, um Eu que se coloca como o ser seduzido, estrategicamente Florbela tem o que quer: ela dá tomando e toma dando (SIMMEL, 1993); nesse sentido, ao transformar o seduzido em sedutor e este naquele, o olhar é capaz de encerrar a união sexual, fazendo com que os amantes se percam um no outro.

De uma forma sintética, podemos dizer que o erotismo, no nosso objeto de investigação literária, se expressa com a linguagem do corpo, o qual vai se abrindo a fim de receber o Outro. Ao olhar é atribuída a função de captar esse corpo tomado pelo desejo.

Na medida em que Florbela descreve-se sensual para o Outro, convidando-o a morar no abrigo do seu corpo e da sua alma, ela se distancia do modelo de “cópula” praticado dentro da relação conjugal monogâmica e desligado do sentimento amoroso, cujo objetivo era tão somente a reprodução da vida.

A atitude erótica percebida nos poemas aqui analisados é transgressora neste sentido: por violar as regras pré-determinadas por uma moral burguês-cristã, por desviar-se do comportamento racional, tendo em vista que o Eu que figura tais poemas “rasga a crisálida” e deixa evidenciar a animalidade que insistimos tanto em esconder, mas que, no entanto, vem à tona no instante erótico, pois é nesse instante intenso e violento que nos transformamos e revelamos os nossos instintos.

REFERÊNCIAS

A bíblia sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: editora Vida, 1995.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, editora 34, 2003.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo.** Tradução de Élia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O erotismo.** Fantasias do amor e da sedução. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do livro, 1986.

ALONSO, Cláudia Pazos. **Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca.** Temas portugueses. Lisboa: Casa da Moeda, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo.** Rio de Janeiro: Record, 1984.

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Paulo Eduardo; ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Sentido da formação.** Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: paz e terra, 1997. P.11-66.

_____. **Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira.** Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e terra, 1992.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. Uma pastorela bem talhada. In:_____. **Matéria de passagem.** Leituras de teoria literária e literatura brasileira. João Pessoa: Idéia, 2006. P.31-46.

AUERBACH, Erich. Adão e Eva. In:_____. **Mimesis.** A reapresentação da realidade na literatura Ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro.** São Paulo: Globo, 1997. P.54.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A poética do espaço.** Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. **Meus poemas preferidos.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BARBOSA, Osmar. **História da literatura da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969. Edições de Ouro.

BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso.** 13ª edição (Tradução de Hortênsia dos Santos). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: editora Lucena, 1999.

BORNHEIM, Gerd A. **O conceito de tradição**. In: _____. et al. *Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor/ Funarte, 1987.

BUARQUE, Chico. **Perfil**. São Paulo: Universal music, 1993.1 cd.

CAMÕES. **Sonetos**. São Paulo: Martim Claret, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Ensaios sobre Graciliano Ramos Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARVALHO, Maria Regina de Souza (org.). **Estrutura do trabalho científico**. Padronização e abordagem crítica. Natal: EUFRN, 2009.

CAZUZA. **Burguesia**. Manaus: Universal music, 1989.1 cd.

CIDADE, Hernani. **Portugal Histórico-cultural**. Lisboa: Arcádia, 1972.

CHAUÍ, Marilena. Janela do corpo, espelho da alma. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.31-63.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético**. Caminhos contemporâneos. Brasília: Editora Plano, 2004.

CORREIA, Natália (org.). **Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica**. Lisboa: Antígona Frenesi, 2005.

_____. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1998.

DAL FARRA, Maria Lucia. Florbela: as apropriações da obra e da biografia. In: BUENO, Aparecida de Fátima et al. **Literatura portuguesa – história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007.

_____. Florbela: um caso feminino e poético. In: **Poemas de Florbela Espanca**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.IX-LVI.

_____. O amor na poesia de Florbela. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de estudos portugueses Jordão Emerenciano, 1995. P.39-51.

_____. **Os devaneios eróticos de Florbela**. In: *Encontros prodigiosos. Anais do XVII encontro universitários brasileiros de literatura portuguesa*. V.1. Belo Horizonte: FALE/UFMG: PUC Minas, 20001. P.29-39.

DAUNT, Ricardo. Tradição, originalidade e individualidade artística. In: _____. **T.S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven**. São Paulo: Landy Editora, 2004. P.47-86.

DIAS, Valdenides Cabral de Araújo. **O corpo erótico na poética de Gilberto Mendonça Telles**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2009.

DUARTE, Zuleide. Florbela: A Flor-Paixão. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de estudos portugueses Jordão Emerenciano, 1995. P.117-127.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres**. Do Renascimento à Idade Moderna. (Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Nota). São Paulo: EBRADIL, 1991.

DUMOULIÉ, Camille. **O desejo**. Tradução de Le Désir. Petrópolis, RJ: vozes, 2005.

DURIGAN, José Antonio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

ELIADE. Mircea. **O sagrado e o profano**. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EVOLA, Julius. **A metafísica do amor**. Tradução de Elisa Teixeira Pinto. Lisboa: Edições Afrodite, 1976.

ESPANCA Florbela. **A mensageira das violetas**. Antologia. Seleção e edição de Sergio Faraco. Porto Alegre:L&PM Pocket, 2006.

_____. **Diário do último ano**. Lisboa: Bertand Editora,1998.

_____. **Poemas de Florbela Espanca**. Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____. **Sonetos**. Edição completa com um estudo crítico de José Régio. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

_____. **Trocando Olhares**. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Biblioteca de autores portugueses. Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1994.

FIGUEIREDO, Fidelino. **Literatura portuguesa. Desenvolvimento histórico. Das origens à actualidade**. Rio de Janeiro: A noite, 1940.

FROMM, Erich. **El arte de amar**. Una investigación sobre la naturaleza do amor. Buenos Aires:Paidós, 2004.

FROM, Erich. **O Dogma de Cristo**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

_____. **O Espírito de liberdade.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

GAIARSA, José A. **O que é corpo.** 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2002. (Coleção Primeiros Passos, 170).

GEABRA, Ivone. Teologia feminista: uma expressão da contracultura na religião. In: **Ciência e Vida. Filosofia.** São Paulo: Escala, 2007. Nº 17. P.17.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da Intimidade.** Sexualidade, Amor e Erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GONÇALVES, Rosana. Florbela Espanca e o mito de Lilith. In: **Anais. XVIII Encontro da ABRAPLIP (2001).** Santa Maria: ABRAPLIP, 2003. P. 135-142.

GONZAGUINHA. **Explode coração.** Disponível em <letras.terra.com.br/gonzaguinha> Acesso em 05 de fevereiro de 2010.

HAZIM, Marli. O discurso feminista em Florbela Espanca e Edna St. Vincente Millay. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca.** Recife: Associação de estudos portugueses Jordão Emerenciano, 1995. P. 65-70.

HORTAS, Maria de Lourdes. Florbela Espanca e a poesia feminina no Pré-Modernismo em Portugal. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca.** Recife: Associação de estudos portugueses Jordão Emerenciano, 1995. P.77-103.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca. Uma estética da teatralidade.** São Paulo: Editora Unesp, 2003.

KERL, Maria Rita. Masculino/ Feminino. O olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.411-423.

LEITE, Dante Moreira. **O Amor romântico e outros temas.** São Paulo: UNESP, 2007.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade.** 2ª edição. Belo Horizonte: Autentica, 2001.

MAGALÃES, Isabel Allegro. **O tempo das mulheres.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo** (Tradução de Lúcia M. Endlich Orth). Petrópolis: Vozes, 2004.

MELLO, Leonel Itaussu A; Costa, Luis César Amad. **História moderna e contemporânea.** São Paulo: Scipione, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos.** São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAES, Vinicius de. Pela luz dos olhos teus. Disponível em: <http://vagalume.uol.com.br/vinicius-de-moraes/pela-luz-dos-olhos-teus.html>. Acesso em 05 de junho de 2010.

NOGUEIRA, Lucila. O escândalo de Florbela Espanca. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de estudos portugueses Jordão Emerenciano, 1995. P.71-76.

NOVAES, Aduato. De olhos vendados. In: NOVAES, Aduato et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.9-20.

OSAKABE, Haqira. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca. Uma estética da teatralidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. P.11-15.

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In:_____(org). **Poesia erótica em tradução**. Seleção, tradução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 1990. P.13-21.

PAIVA, José Rodrigues de. O tecer da poesia em Florbela Espanca. In: _____. (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de estudos portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

PALMIER, Jean Michel. **Lacan**. Iniciação e debate. Tradução de Edson Braga de Sousa. São Paulo: Edições melhoramentos. Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Amor e erotismo. 4ª edição (Tradução de Wlamir Dupont). São Paulo: Editora Siciliano, 2001.

_____. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Salvary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

PERES, Urânia T (Org.). **Culpa**. São Paulo: Escuta, 2001.

PLATÃO. Um banquete. In: **Diálogos** (Tradução de Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 1978.

RÉGIO, José. Estudo crítico de José Régio. In: ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. Edição completa com um estudo crítico de José Régio. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

RIBEIRO, Renato Janine. Os amantes contra o poder. Sobre alguns olhares que se cruzam à primeira vista e na teletela do Grande Irmão. In: Novaes, Aduato (et al). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.433-444.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In:_____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

SARAIVA, A. J; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Lisboa: Porto Editora, 1966.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Lígia Chiapini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHUBART, Walter. **Eros e a religião**. Tradução de Luiz Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1975.

SIMMEL, George. **Filosofia do Amor**. Tradução de Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TAVARES, Diva Sueli. MYRIAM COELI: ressonâncias de cantigas de amigo. In: ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. **Histórias de Letras. Pesquisas sobre a literatura no Rio Grande do Norte**. Natal: Scriptorin Candinha Bezerra, 2001.7-29.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro**. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

WINCKLER, Carlos Roberto. **Pornografia e sexualidade no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

As imagens utilizadas na dissertação encontram-se disponíveis nos seguintes endereços eletrônicos:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Florbela_Espanca_by_bottelho.jpg. Acesso em 10 de março de 2010.

<http://home.mindspring.com/~yumac/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/eros.jpg>. Acesso em 19 de março de 2010.

http://loria.taboca.com.br/flores/gloria.galli/flores_nova_gg/Girassol_se_abrindo/test.jpg. Acesso em 24 de março de 2010.

<http://phngoiania.files.wordpress.com/2009/07/olhar-thumb.jpg>. Acesso em 24 de abril de 2010.

<http://vagalume.uol.com.br/vinicius-de-moraes/pela-luz-dos-olhos-teus.html>. Acesso em 05 de junho de 2010.

