

Marly Catarina Soares



*O Místico e o Erótico
na Poesia de Florbela Espanca*

Florianópolis-2008

MARLY CATARINA SOARES

**O MÍSTICO E O ERÓTICO
NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA**

**FLORIANÓPOLIS
2008**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

MARLY CATARINA SOARES

**O MÍSTICO E O ERÓTICO
NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Curso de Pós-Graduação em Literatura, Doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – sob a orientação da Prof^a Dr^a Simone Pereira Schmidt.

**FLORIANÓPOLIS
2008**

*O Místico e o Erótico na Poesia
de Florbela Espanca*

Marly Catarina Soares

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

*Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina.*

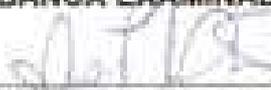


Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
ORIENTADORA



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
PRESIDENTE



Profa. Dra. Beatriz Weigert (Universidade de Évora - Portugal)



Profa. Dra. Angélica Soares (UFRJ)



Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida (UFSC)



Prof. Dr. Stélio Furlan (UFSC)

Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (Suplente-UFSC)

Às mulheres
que me acompanham
e me acompanharam desde sempre,
em especial:
à minha Mãe - GJDYL

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas – amigos, familiares, colegas – que, de uma maneira ou outra, tornaram possível a conclusão do Curso de Doutorado. A elas o meu carinho e a minha eterna gratidão.

Dentre todas essas pessoas quero dirigir o meu especial agradecimento àquelas que diretamente estiveram envolvidas nesse percurso:

Agradeço a minha orientadora Prof^a Dr^a Simone Pereira Schmidt, pela sua acolhida, pela sua paciência, sua dedicação e interesse com que acompanhou e me orientou no desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço especialmente ao meu esposo Luís, pela sua compreensão, pelo seu companheirismo e à minha família (filhos, filhas, noras, genros, netos, bisnetinha) que procurou preencher os espaços vazios em minha ausência.

Sou eternamente grata à minha prima Maria, pelo acolhimento em sua morada, pelo seu carinho, fortalecendo uma amizade fraterna perdida através do tempo.

À Luísa, sempre amiga, companheira, a quem devo minha total gratidão pela leitura, correção e pelas suas pertinentes sugestões.

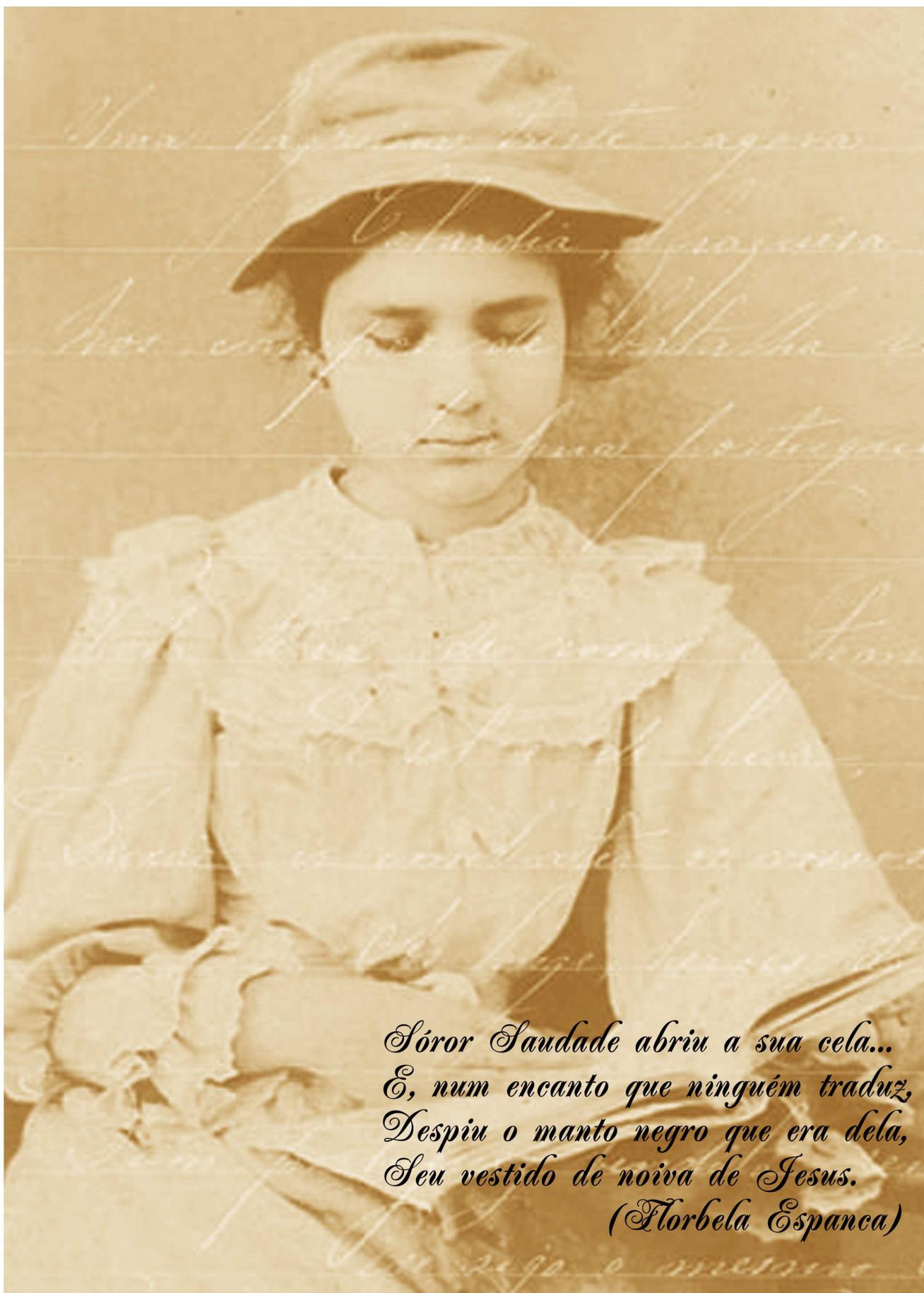
À Anna e Antônio que sempre me deram um excelente suporte com a Língua Inglesa.

Sou eternamente grata à Elba, que se mostrou uma excelente amiga, um anjo da guarda, com quem sempre eu pude contar, e à Prof^a. Dr^a. Tânia Regina de Oliveira Ramos, pelo carinho e pela força.

Agradeço às novas amigas que se estabeleceram desde o início do curso, e se mostraram desde logo bastante verdadeiras: Josiane, Liliana, Rita...

Agradeço aos meus colegas professores do Departamento de Letras Vernáculas da UEPG, pelo incentivo, colaboração e apoio; à Universidade Estadual de Ponta Grossa, pelo incentivo ao programa de pós-graduação, à CAPES-PQI pela concessão de bolsa de estudo e à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC.

Agradeço aos professores pela participação na banca examinadora: Prof^a Dr^a Beatriz Weigert, Prof^a Dr^a Angélica Soares, Prof^a. Dr^a Tereza Virgínia Almeida, Prof. Dr. Stélio Furlan e Prof^a Dr^a Alai Garcia.



*Sora Soudade abriu a sua cela...
E, num encanto que ninguem traduz,
Despiu o manto negro que era dela,
Seu vestido de noiva de Jesus.
(Florbela Espanca)*

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo sobre a temática do erotismo e suas relações com o místico, o sagrado e o religioso na poesia de Florbela Espanca, poetisa portuguesa que viveu durante as primeiras décadas do século XX. O tema do erotismo apresenta-se com insistente recorrência na obra dessa poetisa e como tal, tem sido objetivo de críticos estudiosos. Embora reconheça que a presença constante do erotismo nos poemas de Florbela tem sido detectada pela crítica, uma questão ainda permanece sem resposta: como a poetisa relaciona o erótico e a sacralidade em sua poesia. O ponto de partida para esta investigação foi determinar os posicionamentos teóricos que ora refletem uma dicotomia numa irremediável divisão do mundo entre sagrado e profano, ora assumem posturas que buscam formas de equalizar os dois termos para garantir uma aproximação entre esses dois mundos. O profano é resultado da dessacralização humana, dirá Mircea Eliade. Se aprendermos a usar Eros, sexo e sensualidade como um caminho para o sagrado, descobriremos que eles trazem muitas dádivas para a vida, preconiza David Elkins. Com o apoio desses teóricos e de outros, cujos posicionamentos teóricos ora aproximam, ora abismam o erotismo e a sacralidade, esta pesquisa verificou que a poesia de Florbela Espanca por vezes apresenta uma tendência dicotômica e em outras busca formas de equalização entre esses dois mundos.

Palavras-chave: Poesia portuguesa século XX. Florbela Espanca. Poesia de autoria feminina. Mulher e literatura.

ABSTRACT

This research presents a study on eroticism and its relations with the mystic, the sacred and the religious in the poetry of Florbela Espanca, a Portuguese poet who lived during the first decades of the 20th century. The theme eroticism is insistently recurrent in the poet's work, which makes it a frequent target of learned critics. Although I recognize that the constant presence of eroticism in Florbela's poems has been detected by critics, one question remains without an answer: In what ways does the poet relate the erotic and the sacral in her poetry? The starting point for this research was the investigation of the theoretical framework that sometimes reflects a dicotomy in an irreconcilable division of the world between the sacred and the profane, and sometimes takes over a position that tries to equalise the two terms so as to warrant an approximation between these two worlds. The profane is the result of human desacralization, says Mircea Eliade. If we learned how to use Eros, sex and sexuality as a causeway toward the sacred we would find out that they bring several gifts to life, says David Elkins. With the support of these theoreticians and of other scholars whose theoretical positions now approximate the erotic and the sacred, now repel one from the other, this study evinced that Florbela Espanca's poetry sometimes presents a dichotomous tendency, and sometimes tries to find ways to equalise these two worlds.

Key words: Portuguese poetry of the 20th century. Florbela Espanca. Feminine poetry. Women and literature.

LISTA DE ABREVIATURAS

LDM – Livro de Mágoas

LSS – Livro de Sórora Saudade

CEF – Charneca em Flor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Capítulo I	
HEROÍNA OU DEVASSA	22
1.1 A recepção crítica da obra de Florbela	23
1.2 A auto-representação e o erotismo na poesia de Florbela segundo pontos de vista da crítica	34
1.3 A epistolografia feminina: uma possível herança	39
1.4 Florbela e o feminismo	47
Capítulo II	
SER FLOR, SER BELA, SER MULHER: FLORBELA	53
2.1 A ambivalência e a oscilação da identidade	54
2.2 A busca de uma autodefinição na composição do Outro	68
2.3 Ser Outro constitui ser Eu	81
2.4 A busca de uma definição do Eu pela via mística	94
Capítulo III	
O SAGRADO E O ERÓTICO: UMA REFLEXÃO	104
3.1 O erotismo	105
3.2 O místico-sagrado	112
Capítulo IV	
FLORBELA, NATUREZA E EROTISMO	127
4.1 A natureza como coadjuvante no momento erótico	128
4.2 Identificando-se com a natureza.....	152
Capítulo V	
O DESEJO E A PAIXÃO EM FLORBELA	181
5.1 A intransitividade do amor, da paixão e do erótico	182
5.2 Eu e o outro: a configuração do par erótico	196
5.3 Quando o erótico e o místico se encontram	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS	236
BIBLIOGRAFIA	244
ANEXOS	256

INTRODUÇÃO

A poesia feminina de língua portuguesa no século XX tem sido muito bem representada por poetisas que tiveram a ousadia e a coragem de invadir o espaço sagrado da literatura que pertencia, quase exclusivamente, ao poder masculino. Não é preciso muito esforço e nem precisa muitas leituras para se perceber que, até o século XIX, a poesia escrita por mulheres permaneceu restrita praticamente a quatro paredes, em diários ou em cadernos confidenciais de suas autoras.

Poucas foram as mulheres que tiveram o privilégio de ver alguns versos seus publicados pela imprensa. Mas, mesmo assim, não saíram do anonimato a que eram submetidas. Embora o mundo não as tenha conhecido, mulheres incógnitas deixaram suas obras que, nas últimas décadas, estão sendo resgatadas por diversos pesquisadores, cujo objetivo é dar-lhes o devido valor. Esses resgates mostram que a literatura feminina não é uma novidade recente, como também a mulher não foi apenas uma representação na literatura masculina de que o século XIX se viu repleto. Muitas mulheres escritoras deixaram poemas, contos, romances e outros escritos, não só no século XIX, como nos séculos anteriores, porém algumas tiveram seus textos publicados ainda em vida e outras não. Os textos destas escritoras permaneceram relegados aos cadernos manuscritos de uso privado por longo tempo. Somente nestes últimos anos, o processo de reconhecimento tem se efetivado.

Durante muito tempo a participação aceitável da mulher na literatura era através da escrita masculina. A representação da mulher, os vários perfis de mulheres nas literaturas de língua portuguesa escritas por homens foram ostensivamente divulgados, tanto em Portugal como no Brasil, durante o século XIX e com menor ênfase nos séculos anteriores. Mas é claro que esses perfis eram construídos a partir do ponto de vista masculino e apresentavam uma concepção de como deveria ser a mulher ideal para os padrões da época. A participação feminina efetiva dava-se através da condição de leitora, portanto pouca influência exerceria na construção desses perfis, a não ser apenas como referencial. Esses perfis, num primeiro momento da crítica feminista, serviram de

modelo para análise, modelo este que recebeu o nome de “Imagens de Mulher”;¹ um dos ramos mais férteis da crítica literária feminista.*

Se havia um público leitor feminino considerável, consumidor de romances cuja temática envolvia os perfis de mulher, pode-se arriscar que este mesmo público, em algum momento teve acesso à educação, à leitura e à escritura. Disso resulta que algumas mulheres deixaram de ser meramente consumidoras para se tornarem também produtoras, escritoras. Nesse caso, o que tinham para dizer em seus textos as mulheres escritoras? Nos últimos anos, muitos estudos têm se dedicado a buscar uma escrita de mulher que “funcione dentro do discurso masculino, mas trabalhe incessantemente para desconstruí-lo: para escrever o que não pode ser escrito”.² Shoshana Felman, citada por Elaine Showalter, diz que o desafio enfrentado pela mulher hoje é, nada menos, a reinvenção da linguagem. Pode-se falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular, estabelecendo um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino.³ Nos dias de hoje, percebe-se a existência dessa consciência na escrita da mulher. Mas não há elementos comprobatórios de que as mulheres escritoras de cem, duzentos, ou mesmo, trezentos anos atrás, possuíam também a mesma consciência. Tem-se textos publicados ou recuperados pelo persistente trabalho de pesquisadores que podem se tornar testemunhas dessas mulheres que viveram esse tempo todo nas sombras.

Pensando não apenas no valor do que escreveram mas no conteúdo de sua escrita, empenhei-me nesta pesquisa que resultou na presente tese. A meu ver, este trabalho pode ser considerado, embora não seja esse o objetivo, como um instrumento a mais num processo de valorização da escrita feminina, pois minha intenção é mostrar o quê e como a mulher escritora escreve.

Antes da repercussão das teorias feministas, do entendimento de que há a mulher escritora e a mulher leitora, a análise das obras literárias era restrita ao ponto de vista masculino tanto do escritor como do leitor. Não importava se o poema, o conto, o romance ou as cartas teriam sido escritos por homens ou

¹ MOI, Toril. *Teoria literária feminista*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1995. p. 54-59.

* Nas páginas seguintes esse tema será melhor desenvolvido.

² SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa B. de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 37.

³ Id.

mulheres, pois a concepção de gênero não era o foco dos estudos, não era uma categoria de análise. Hoje, falar sobre a mulher, o que ela escreve, como ela escreve, os temas que aborda, implica em ter como instrumento o conceito de gênero e a teoria literária feminista. Esta última bastante desenvolvida e contando com inúmeras publicações desde a década de 60.

De lá para cá, uma infinidade de livros, de textos, de periódicos, de teorias têm sido escritos e publicados. São teorias que se contradizem, se apóiam, se atacam, mas no final apresentam um resultado único que é a tentativa de legitimar o discurso feminino literário, político e social. Para Toril Moi, o principal objetivo da crítica feminista é tratar de expor as práticas machistas para erradicá-las. Por isso, a autora procura situar, claramente, a sua crítica às posições teóricas de outras feministas dentro da perspectiva da política feminista, para que juntas possam, como feministas, serem capazes de legitimar seu próprio trabalho. A autora enfatiza que, como crítica construtiva, ela deve indicar a posição pela qual atua, pois, dizer que se está falando como feminista, apenas, não constitui uma resposta suficiente para assumir a responsabilidade de crítica literária feminista.⁴ Não é uma tarefa fácil para a mulher posicionar-se no terreno da crítica literária, que teve o domínio exclusivo dos homens durante tanto tempo. Para Moi, o problema fundamental para muitas críticas feministas tem sido combinar o compromisso político com o que se tem considerado tradicionalmente boa crítica literária, uma vez que os critérios vigentes para defini-la como boa crítica são estabelecidos pelos críticos profissionais.⁵ Assim é pouco provável que uma crítica autenticamente feminista os satisfaça, sobretudo se esta crítica trata de derrocá-los ou pelo menos de desafiá-los. Segundo Moi, a crítica literária feminista, contava com duas soluções: elaborar um discurso moderado, reformando os critérios da instituição acadêmica, que conseguisse manter seu feminismo sem contradizer a classe acadêmica, ou escrever fora dos critérios acadêmicos, considerando-os reacionários e de pouca importância para seu trabalho.⁶

O árduo caminho que vem se estabelecendo nas últimas décadas da crítica feminista ocupou-se, de início, da análise da visão masculina das imagens

⁴ MOI, Toril. *Teoria literária feminista*. 1995, p. 10-11.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

de mulher nas obras escritas pelos homens. O modelo de crítica denominado de “Imagens de Mulher” foi iniciado por Kate Millett. Zahidé Muzart⁷ afirma que no ensaio *Sexual Politics*, de 1970, a autora desnuda as relações de poder implícitas nas relações sexuais, assim como as descrevem vários escritores masculinos. Essa corrente crítica ocupou-se em analisar os estereótipos femininos nas obras de autoria masculina que seriam lidas desde o ponto de vista de uma mulher. Um dos seus objetivos era desmantelar as formas de dominação da mulher subjacentes no discurso masculino, e mostrar como a literatura pode se afastar da realidade uma vez que apresenta falsas imagens de mulher. Para Toril Moi, ao ler *Images of Women in Fiction*⁸, percebe-se de imediato que estudar a imagem da mulher na novela equivale a estudar “falsas” imagens de mulher. Essa imagem vem definida por oposição à pessoa real, que, de um modo ou de outro, a literatura nunca consegue transmitir ao leitor.⁹

Mais tarde uma outra corrente é iniciada tendo como critério a mulher não mais como leitora, e sim como escritora. Das críticas aí inscritas destaca-se Elaine Showalter.¹⁰ No trabalho dessa autora, dois tipos de crítica feminista se distinguem: a crítica feminista que trata de obras escritas por homens, considerada por ela como “uma investigação fundada historicamente que examina as presunções ideológicas dos fenômenos literários”, e a que trata da mulher como escritora. Os tópicos dessa segunda forma de crítica feminista são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres, a psicodinâmica da criatividade feminina, a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva, e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. Para este estudo, a autora inventou o termo “ginocrítica”. Segundo ela, a ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, o que não acontece com a crítica feminista em geral. “Ver os escritos femininos como assunto principal, força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema com o qual deparamos”, diz a autora.¹¹

⁷ MUZART, Zahidé L. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice. (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 268.

⁸ O livro citado por Toril Moi foi editado por Susan K. Cornillon, em 1972 e publicado por Bowling Green University Popular Press. MOI, Toril. *Teoria literária feminista*. 1995, p. 54.

⁹ Ibid., p. 56.

¹⁰ SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. 1994, p. 23-57.

¹¹ Ibid., p. 29.

Muzart aponta que, do estudo da vida e da obra de mais de duzentas escritoras de 1800 até hoje, promovido por Elaine Showalter, resultou uma classificação em três fases: feminina, feminista e fêmea. Na fase feminina, inclui-se uma grande parte das escritoras do século XIX, cujos textos se caracterizam pela delicadeza, pelo ocultamento sob estratégias discursivas, como a modéstia, e sobretudo pelo desejo de parecer *lady*. Com fórmulas de humildade, pretendiam inserir-se no mundo masculino editorial e fazerem-se perdoar pela ousadia de a isso aspirarem, segundo Muzart.¹² Na segunda fase – a feminista, as mulheres abriram novos caminhos ao reivindicar o direito de falarem abertamente de seus desejos e de temas sexuais, e ao criarem uma nova heroína não mais submissa, mas rebelde. A última fase, a da literatura fêmea, se caracteriza como um período de autodescobrimento.

Quase todas as discussões teóricas sobre a literatura escrita por mulheres têm por finalidade o resgate de escritoras de séculos anteriores, a valorização de suas obras, ou mesmo a formação de um cânone. A tese aqui apresentada não tem por objetivo o resgate da poetisa, nem sua valorização ou nem mesmo garantir seu pertencimento a um determinado cânone, e sim a análise de como a sua poesia reage às tensões provocadas pelos temas do erótico, da paixão, do místico e do religioso.

A proposta de estudar a literatura feminina surgiu de questionamentos provocados pelo contato quase diário com a literatura. A literatura canônica é, por assim dizer, masculina, portanto sua leitura, sua crítica encontrada em circulação é, na maioria das vezes, masculina. Embora a crítica feminista tenha avançado bastante desde a década de 60, este terreno ainda é dominado pelos homens. Assim sendo, nossa formação enquanto leitoras é, na sua base, também de fundamento masculino. Lemos um texto, seja qual for o autor – homem ou mulher – como homens, pois é essa nossa formação. Ler como mulher, ler a partir de formulações, concepções, experiências, visão de mundo do universo feminino que, indiscutivelmente, se encontra dilacerado, diluído pelo universo masculino, são questões instigantes da crítica feminista. Ainda hoje, em pleno século XXI, a mulher luta para impor seu olhar num processo lento e gradativo de

¹² MUZART, Zahidé. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. 2003, p. 268-269.

“contaminação” do universo masculino, contudo continua a sofrer todas as formas de discriminação.

O objetivo geral desta pesquisa é investigar, na poesia de Florbela Espanca, o tema da paixão, do desejo e do erotismo e suas relações com o sagrado, o místico e o religioso. A minha hipótese é que estas relações podem resultar em tensões, principalmente se o desejo erótico, como a tentação da carne, domina a cena, ou pode resultar numa equalização do erótico e do religioso se houver o predomínio do místico, da religiosidade na poesia.

A escolha da poetisa Florbela Espanca para a realização dessa pesquisa deu-se por várias razões, dentre as quais, destaco:

- é uma figura intrigante das literaturas de língua portuguesa;
- foi uma mulher escritora que se dedicou à árdua tarefa de conquistar seu espaço no meio literário em que vivia, consciente de suas possibilidades e impossibilidades num mundo masculino;
- sua poesia está voltada, de uma certa maneira, para a religiosidade, para a transcendentalidade, quer pela preocupação de natureza existencial com o efêmero *versus* o eterno, com a materialidade em oposição à espiritualidade, com o místico *versus* o profano, quer pela oscilação entre a harmonia e o conflito entre estes temas.

Os poemas escolhidos para o *corpus* da pesquisa pertencem aos seguintes livros: *Livro de Mágoa*, o *Livro de Sóror Saudade* e o livro *Charneca em Flor*. As análises dos poemas objetivam desvendar a força erótica verificando prováveis limitações de origem sagrada que possam representar obstáculos para a libertação do erotismo enclausurado. A escolha por estes livros se justifica porque revelam o processo de maturidade da poesia de Florbela, em seu aspecto formal e de conteúdo. Os dois primeiros livros – *Livro de Mágoas* (1919) e *Livro de Sóror Saudade* (1923) – foram publicados em vida e *Charneca em Flor* (1931) foi publicado logo após a morte da escritora.

O *Livro de Mágoas*, que marca a estréia de Florbela no cenário da Literatura Portuguesa, é composto unicamente por sonetos e esta foi a forma predileta da escritora nos livros que se seguiram. No livro *Trocando Olhares*, uma espécie de laboratório de criação da poetisa, encontram-se outras formas de poemas com métrica, versificação, ritmo, estrofação bastante variados. Tal diversificação revela uma tendência às formas populares: quadras em redondilha

maior, quintilhas em redondilha maior, quadras em decassílabos e alguns sonetos em decassílabos.¹³ Esse fato autoriza-nos a dizer que o soneto foi a forma que consagrou a poesia de Florbela Espanca, já em seu livro de estréia, junto ao público leitor de sua época. O *Livro de Mágoas* representa um divisor de águas na obra de Florbela, pois além do soneto ter sido a forma privilegiada, há nele uma unidade temática até então não observada no livro *Trocando Olhares*.

O *Livro de Sórora Saudade* representa um relativo avanço em direção a um amadurecimento tanto temático quanto formal dos poemas, embora ainda haja certo comedimento, recolhimento, renúncia. Neste livro também o soneto é a única forma de poema utilizada.

Em *Charneca em Flor*, o amadurecimento da escritora se completa, pois nele parece haver um extravasamento, uma liberação da paixão, do desejo, do erotismo que, talvez, não haja nos livros anteriores da poetisa. O livro apresenta-se composto por cinquenta e sete sonetos, escritos quando a vida da autora já entrava num período crepuscular, embora prematuramente, pois logo ela deixaria de existir. *Charneca em Flor* foi considerado seu melhor livro de sonetos. Saiu do prelo em janeiro de 1931, postumamente, devido ao empenho pessoal de seu admirador Guido Battelli.*

A estrutura da tese está distribuída da seguinte forma: introdução, cinco capítulos, considerações finais, bibliografia e anexos.

O primeiro capítulo, que leva o título “Heroína e Devassa”, recebeu quatro subdivisões. No primeiro tópico, apresento um resgate da recepção crítica publicada na época em que a poetisa ainda se encontrava viva, assim como a mudança de comportamento dos críticos após a sua morte. No tópico seguinte, coloco em pauta as opiniões de críticos a respeito da auto-referencialidade e do erotismo na poesia de Florbela. Outra questão subjacente à leitura dos poemas de Florbela Espanca é a herança da epistolografia feminina. Neste tópico apresento um rápido histórico das cartas escritas por mãos femininas, ou ainda, supostamente femininas, que podem ter deixado seu legado para a poetisa: das cartas de Heróides às de Mariana Alcoforado. Como último tópico, apresento algumas discussões de feministas da atualidade, para que se possa entender por

¹³ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela Espanca: Trocando Olhares*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994. p. 28. (Biblioteca de autores portugueses).

* Guido Battelli foi um professor italiano de História da Literatura Italiana na Universidade de Coimbra, a quem ela confiou seus manuscritos poucos meses antes de morrer.

que seu comportamento e sua poesia tão provocativos, tornaram a poetisa discriminada pela sociedade portuguesa da época e hoje ocupa um lugar de relevo na literatura portuguesa. A escritora é reconhecida como precursora das mulheres escritoras do século XX, uma vez que seus sonetos, com quase um século de existência, representam um material de bastante expressividade nos quais se podem desvendar os mistérios que cercavam a poetisa.

O segundo capítulo, intitulado “Ser Flor, ser bela, ser mulher: Florbela”, tem como foco traçar, mesmo que minimamente, um perfil da poetisa, através dos rastros biográficos possíveis de identificar em sua poesia. Através das análises dos poemas, pretende-se buscar elementos que revelem ou mesmo desvelem os sentimentos de Florbela Espanca que representem a experiência de ser uma mulher que viveu numa sociedade repressora, e que teve coragem de romper os padrões estabelecidos para a época. Embora existam muitos estudos que apresentam sua biografia, questões ainda ficam sem resposta: quem é Florbela, qual é o seu lugar, enquanto poetisa, sendo ela mulher, vivendo em Portugal, no início do século XX, numa época em que uma ou outra voz feminina reivindicava o direito de ter algum direito. Este capítulo apresenta quatro tópicos assim denominados: A ambivalência e a oscilação da identidade, A busca do Eu na composição do Outro, Ser Outro constitui ser Eu, A busca de uma definição do Eu pela via mística. Justifica-se o estudo do tema da auto-representação por ele se apresentar intimamente ligado aos outros temas aqui estudados.

“O sagrado e o erótico: uma reflexão teórica” é o título do terceiro capítulo que tem por objetivo apresentar uma reflexão teórica sobre o erotismo e sobre o místico, o sagrado e o religioso. O primeiro tópico que versa sobre o erotismo toma por base a teoria de renomados ensaístas do assunto tais como: Octavio Paz, Georges Bataille, Muriel Dimen e outros. Para discutir sobre o erótico-místico foram abordados teóricos como Mircea Eliade, David Elkins, Uta Ranke-Heinemann e Michel Foucault.

No quarto capítulo, com o título “Florbela, natureza e erotismo”, são analisados poemas da poetisa que, embora inseridos na temática do erotismo, apresentam uma relação íntima com a natureza, objetivando desvendar qual sua função na poesia de Florbela. Este capítulo apresenta dois subtítulos: “A natureza como coadjuvante no momento erótico” e “Identificando-se com a natureza”. O primeiro tem por objetivo analisar poemas nos quais a natureza aparece como

participante, ou mesmo coadjuvante de possíveis relações erótico-amorosas. As imagens que se constroem a partir de elementos naturais não servem apenas como cenário mas são atuantes no processo de ambientação propício ao desenvolvimento do ato amoroso. No segundo tópico são analisados poemas em que a personificação e a transformação do humano em elementos da natureza propiciam uma troca de papéis entre o eu lírico e a natureza. Nesse processo de metamorfose há uma interligação com o processo amoroso-erótico-místico.

“O desejo e a paixão em Florbela” é o título do quinto e último capítulo. Nele, analiso os poemas inseridos na temática do erotismo. A experiência erótica está centrada no Eu lírico e por vezes no Outro (o amante), quando ele está presente. A participação da natureza, que antes aparecia como elo entre o par erótico, Eu-Outro, embora em certos momentos não há a configuração do par erótico, é deixada de lado. O tópico “A intransitividade do amor, da paixão e do erótico” analisa poemas cuja temática volta-se para o amor explorado em sua forma intransitiva. A ausência de um sujeito e de um objeto inviabiliza a constituição do par amoroso. A capacidade e a incapacidade de amar são focalizadas em seus aspectos positivos ou negativos, dependendo das circunstâncias em que o ato em si se vê envolvido. O amor tanto pode se tornar um sentimento pesaroso, destrutivo, como um sentimento de puro êxtase. O segundo tópico, “Eu e o outro: a configuração do par erótico”, aborda a constituição do par erótico nas relações amorosas como pressuposto ideal para que se materialize a manifestação do erotismo. Com o título “Quando o erótico e o místico se encontram”, o terceiro tópico, seguindo o roteiro de análise da temática erótico-amorosa, analisa poemas que se inserem neste tema mas que seguem uma trajetória de busca por um equilíbrio, uma equalização do erótico com o místico, o espiritual, a transcendência.

Para finalizar o trabalho de pesquisa aqui apresentado, nas considerações finais, procuro levantar alguns pontos sobre as relações da poetisa com o erótico-sagrado que se destacaram na análise dos poemas, e como as tensões provocadas por essas relações se materializam poeticamente. A leitura e a análise dos poemas constantes nos livros que compõem o *corpus* desta pesquisa revelam o constante questionamento que a poetisa faz sobre si mesma.

Esfinge

Sou filha da charneca erma e selvagem.
Do quistões, por entre os rosmaninhos,
Abrindo os olhos d'ouro, p' los carinhos,
Desta minha alma ardente são a imagem.

Embalo em mim um sonho vão, miragem:
Luce tu e eu, em beijos e carinhos,
Sou a Charneca e tu o Sol, rosinhos,
Fossemos um pedaço de paisagem!

E à noite, à hora doce da ansiedade
Ouviria da boca do luar
O de Profundis triste da saudade...

E à tua espera, enquanto o mundo dorme,
Ficaria, olhos quietos, a scismar...
Esfinge olhando a planície enorme...

Capítulo I

HEROÍNA E DEVASSA

Poetisa portuguesa, nascida em Vila Viçosa na noite de sete para oito de dezembro de 1894, Florbela surge no cenário português desligada das preocupações de conteúdo humanista ou social. Durante os poucos anos em que viveu não manifestou interesse pela política ou pelos problemas sociais, conforme dizem vários estudiosos de sua biografia e de sua obra. Segundo um desses estudiosos, Rolando Galvão, quando Florbela fala de si, diz-se conservadora. Os vários auto-retratos que faz ao longo dos seus escritos revelam a mulher Florbela inserida no seu mundo pequeno-burguês.¹⁴ Apesar de sua condição de filha adúltera, fruto do relacionamento de João Maria Espanca com a criada Antónia de Conceição Lobo, Florbela teve uma vida confortável, aos cuidados de sua madrasta e madrinha Mariana Toscano, a esposa legítima do seu pai.

Desde os oito anos de idade fazia versos por uma necessidade interior. Descobriu muito cedo que poderia tentar, por intermédio do elemento mágico da poesia, proteção contra o mundo exterior.¹⁵ Embora apresentassem erros de ortografia, seus versos mostravam um gênio poético que se desenvolveria com o passar dos anos; infelizmente não muitos, pois morreu com trinta e cinco anos. Suicidou-se na passagem de sete para oito de dezembro, a poucas horas da data em que completaria trinta e seis anos.

Sem me deter em fatos biográficos, neste capítulo faço um breve exame do comportamento da recepção crítica contemporânea da poetisa, e como os críticos reagiram às suas publicações nos anos seguintes à sua morte. No segundo tópico, enfoco algumas posições críticas a respeito dos temas envolvidos nesta pesquisa – a auto-representação e o erotismo. Este segundo tema, de visível recorrência na poesia de Florbela, leva à reflexão sobre possíveis heranças que ela possa ter recebido da memória cultural portuguesa. Haquira Osakabe atenta para o fato de que em Florbela convergiram certos componentes

¹⁴ GALVÃO, Rolando. Florbela Espanca. In: SILVA, Fernando Correia da. (Coord.). *Vidas lusófonas*. 1998. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/florbela_espanca.htm>. Acesso em: 22 nov. 2005.

¹⁵ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 4. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2001. p. 20.

que pareciam estar adormecidos numa profunda camada cultural. Esses componentes vêm de dois momentos longínquos da história cultural: as cantigas de amigo e o período barroco donde se sobressaíram mulheres escritoras, tais como Sórora Violante do Céu, dentre outras, e o primeiro mito feminino da história literária portuguesa: Mariana Alcoforado e suas *Cartas Portuguesas*.¹⁶

A incidência de poemas escritos por Florbela em que há elementos concernentes ao convento, ou à vida de religiosas, faz crer que neles existe uma herança da epistolografia feminina. Para entender essa recorrência, busquei as origens do discurso epistolar amoroso feminino, através da epistolografia ficcional escrita por Ovídio – as Heróides, das cartas de Heloísa e de Mariana Alcoforado.

Após o percurso histórico em busca de pontos de contato entre as cartas acima mencionadas e a poesia de Florbela, procuro inseri-la nas discussões feministas mais atuais, no quarto tópico. Assim será possível entender que seu comportamento e sua poesia, que provocaram a sociedade discriminatória da época, ainda que tardiamente, propiciaram-lhe um lugar de destaque na literatura portuguesa. Seus sonetos, com quase um século de existência, fornecem ainda um material valioso para desvendar as muitas imagens que ela construiu de si: a poetisa romântica, a monja, a princesa, a deusa onipotente, entre outras, de acordo com estudo de Cláudia Pazos Alonzo.¹⁷ Não obstante, essas imagens serviram de instrumento para a construção de um mito a partir da década de 30, segundo a autora. O reconhecimento póstumo de Florbela e a construção do mito, bandeiras levantadas por Guido Battelli, serão retomadas nas páginas seguintes deste capítulo.

1.1 A recepção crítica da obra de Florbela

Para Maria Lúcia Dal Farra, “pode-se dizer de Florbela Espanca o mesmo que de Inês, já que aquela se tornou, tanto quanto esta, rainha – e

¹⁶ OSAKABE, Haqira. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 12.

¹⁷ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997. p. 199-200. (Temas portugueses).

apenas depois de morta”.¹⁸ Florbela Espanca teve uma vida bastante curta nas primeiras décadas do século XX. Nesse curto espaço de tempo, a poetisa deixou uma obra significativa, porém reconhecida tardiamente. Maria Lúcia Dal Farra faz o seguinte comentário a respeito das manifestações críticas da década de 20 sobre a poesia de Florbela:

Ignorada por completo pelo público leitor e pela crítica, sua obra tinha sido vagamente saudada na altura, pelos comentaristas de plantão, como mais uma das (abundantes e inexpressivas) flores do galante ramallete das poetisas de salão, onde, logo mais, se iniciaria o fulgurante (e hoje absolutamente esquecido) reinado de Virgínia Victorino. Deveras; o *Correio da Manhã* parabenizava alegremente, através de Florbela, "o contingente de senhoras" poetisas, que "cresce dia a dia", aclamando-as e considerando serem sempre "benvindas quando, como esta, saibam versejar!"¹⁹

Os comentários críticos, aos quais a autora se reporta, deixam transparecer um certo desdém. Situam a poetisa como uma das muitas senhoras que, por não ter o que fazer, preenchem seu tempo fazendo versos sem qualidade literária. A poesia seria um passatempo, um jogo frívolo para essas mulheres que eram consideradas, assim como ela, bonequinhas de luxo com a cabeça cheia de futilidades. Maria Lúcia Dal Farra se refere ironicamente às críticas publicadas na ocasião do lançamento dos primeiros livros de Florbela. Segundo a autora, o preconceito, a apatia, a depreciação, a frieza no acolhimento tiveram destaque na recepção crítica da poesia de Florbela. A autora cita Thereza Leitão, contemporânea de Florbela, que estudou e organizou uma história da literatura feminina em Portugal resultando nos dois volumes de *Escritoras de Portugal*. Neste estudo, Dal Farra aponta duas meias páginas, nas quais Leitão coloca em evidência apenas “senões” da poesia de Florbela Espanca. Segundo Dal Farra:

(...) restringia-se em reparos inócuos sobre seu estranho nome e dedicando-se ao que julgava serem seus defeitos: “o exagerado subjetivismo elegíaco”, o “egocentrismo por vezes fatigante” e não sabe distinguir o que poderia ser o ponto alto de sua poesia:

¹⁸ DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: Um caso feminino e poético. In: _____. (Org.). *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. IX.

¹⁹ Id.

uma “qualquer coisa” que lhes imprimia “rara amplitude e elevação lírica”.²⁰

A autora salienta que Thereza Leitão modifica seu parecer após o suicídio de Florbela, quando tenta provar a legitimidade feminina e poética da obra da poetisa. Por certo, pensa encontrar em Florbela uma possível bandeira política para reativar os grupos feministas dissolvidos com o Estado Novo.²¹

Dal Farra afirma que a poetisa só recebera apoio de alguns poetas. A maioria formava um coro afinado de pasmaceiras. Críticas como a de “blasfêmia, requintada voluptuosidade, escrava de harém, livro desmoralizador, mau emprego das aptidões recebidas do Criador” eram as mais disseminadas. Dos críticos apoiadores da poetisa, a autora cita Guido Battelli, um professor italiano que a poetisa conheceu em 1930 e a quem confiou os originais de *Charneca em Flor*. Battelli parece ter sido muito mais do que um simples amigo, de acordo com Agustina Bessa-Luís. O primeiro contato de Florbela com Guido Battelli deu-se após ele ter publicado a tradução de oito sonetos do *Livro de Mágoas* numa revista italiana. A partir daí a amizade entre os dois se fortaleceu com a troca de correspondências, traduzida por Bessa-Luís da seguinte forma: “Vinte e quatro cartas, seis meses de correspondência, um grande amor”.²² Ao que parece, Florbela desenvolveu um sentimento de amizade muito profundo por Battelli, e, ele, por sua vez, demonstrava estar apaixonado por ela. O amor e o carinho que lhe dedicava revelavam o homem apaixonado, embora Florbela não animasse o seu “suspirante”. Segundo as palavras de Bessa-Luís: “Ele ama-a e provavelmente, chega a confessar-lho de maneira mais ou menos velada”.²³ O encontro entre os dois foi preparado com cuidado, precedido de correspondência arrebatadora da parte de Battelli, segundo a autora. Desde o princípio ele se mostrava solícito, bastante deslumbrado, devotando-lhe extrema admiração.²⁴ Ofereceu-se para publicar *Charneca em Flor* e traduziu vários poemas da poetisa. Nos últimos dias que antecederam a morte de Florbela, a empreitada da preparação do livro foi o último alento a dar à poetisa alguma satisfação.

²⁰ DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: Um caso feminino e poético. 1996, p. XI.

²¹ Ibid., p. XI-XII.

²² BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 2001, p. 165.

²³ Ibid., p. 175.

²⁴ Ibid., p. 166-167.

O livro encontrava-se no prelo quando Florbela morreu e Battelli, a princípio, viu-se dividido entre a responsabilidade moral da edição e o investimento que fez para tal empreendimento. A família tentou abafar a tragédia noticiando a morte da poetisa como natural, e não como suicídio. Mas Battelli, conhecendo os fatos, manipulou-os, da forma que mais lhe pareceu conveniente, utilizando-os na campanha publicitária para o lançamento do livro. Para tanto, valeu-se das cartas que os dois trocaram durante dois anos de amizade. Agustina cita o caso de uma carta, publicada numa edição que Battelli fez das *Cartas de Florbela Espanca a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli*. Nesta carta, ele introduz um trecho de outra, de seis de outubro de um mil novecentos e trinta, com adulterações e omissões para forjar uma intimidade que, possivelmente, não existiu.²⁵ Para Cláudia Alonso, a morte de Florbela tornou-se o maior trunfo de Battelli, pois lhe permitiu construir “uma imagem dramática da poetisa como artista romântica, lutando por alcançar um ideal inefável, ignorada pelo público e fiel a si própria até o fim, morrendo pela sua arte”.²⁶ Dal Farra admite que, ao ligar a biografia da poetisa à sua obra, como forma de prestigiá-la e promovê-la, Battelli o fez como mero expediente de especulação comercial, sem medir as conseqüências de que este fato poderia acarretar. Conforme afirmação de Dal Farra, Battelli preocupou-se unicamente em divulgar Florbela por seus próprios meios.²⁷ Foi assim que surgiu no cenário literário *Charneca em Flor*, num extraordinário *boom* editorial inédito, até então, na história da imprensa portuguesa.

Florbela foi aclamada como poetisa depois da sua morte, embora tivesse publicado os primeiros livros quando ainda estava viva e produzindo ativamente. Quando viva, a falta de arrebatamento da crítica com seus livros parecia que a incomodava um pouco, a ponto de queixar-se ao pai ao escrever-lhe: “Ninguém fala de mim, nem é preciso”, segundo Agustina Bessa-Luís.²⁸ Apesar da queixa de Florbela, a cada livro seu publicado, uns poucos comentaristas, seus contemporâneos, noticiaram o acontecimento com maior ou menor ênfase. Nos textos críticos da década de 20 que tive oportunidade de encontrar, percebe-se a frieza, o descaso, quando muito, uma parca comparação

²⁵ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 2001, p. 162.

²⁶ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 200.

²⁷ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela: Um caso feminino e poético*. 1996, p. XV.

²⁸ BESSA-LUÍS, op. cit., p. 165-166.

com os poemas de Virginia Vitorino, poetisa bastante conhecida e de certa fama na época, mais como forma de supervalorizar a poesia desta e menosprezar a de Florbela. Entretanto, algumas manifestações, por vezes carregadas de elogios, são encontradas em textos de 1919, 1922, porém sem assinatura.

Cláudia P. Alonso²⁹ aponta apenas uma recensão crítica da primeira publicação de Florbela, *Livro de Mágoas*. O segundo livro da poetisa*, *Livro de Sóror Saudade*, publicado numa época em que as poetisas estavam no auge da sua popularidade³⁰, recebeu mais atenção da crítica, com um maior número de recensões. Seis delas, que se encontram na Biblioteca Nacional, reconhecem o talento de Florbela e todas a situam no contexto da produção feminina, fato este considerado como significativo, pela autora.³¹

A seguir apresento a opinião externada por críticos em alguns dos textos da década de 20 a que tive acesso.*

Um dos textos mais polêmicos foi publicado pelo *Diário de Notícias*, datado de 1º de abril de 1923, na coluna “A Nossa Estante”, com o título “Uma legião de poetisas”, assinado por Fernando de Souza.³² Nele, o autor dedica-se à tarefa de crítico literário devendo analisar cinco livros escritos por mulheres, dos quais quatro são livros de poesia, publicados àquela semana. Um deles é o *Livro de Sóror Saudade*, de Florbela Espanca. Apesar de admitir que os versos da poetisa têm qualidade literária e os sonetos são perfeitos, o crítico, voltando-se para o conteúdo, derramou sua soda cáustica em forma de palavras. Para ele, o conteúdo tornava-o um “livro mau e desmoralizador, pagão, incrédulo, nocivo e

²⁹ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 28-29.

* Por exemplo: Virgínia Vitorino, Fernanda Castro, Branca de Gonta Colaço, Alice Moderno, Domitilda de Carvalho, entre outras.

³⁰ ALONSO, op. cit., p. 34-35.

³¹ As recensões críticas citadas pela autora são provenientes de recortes de jornal que pertencem ao acervo da Biblioteca Nacional. Os recortes apontados são: *Diário de Notícias* de 29 de março de 1923 (recensão não assinada), *Diário de Lisboa* de 19 de janeiro de 1923 (recensão não assinada), *O Século* (Edição da Noite) de 4 de fevereiro de 1923 (recensão não assinada), *A Época* de 1 de abril de 1923 (recensão assinada por Nemo), *Correio da Manhã* de 20 de fevereiro de 1923 (recensão assinada por Câmara Lima), *Jornal do Comércio e das Colônias* de 4 de março de 1923 (recensão assinada por Gastão Bettencourt) e *Ilustração Portuguesa* de 10 de fevereiro de 1923 (recensão assinada por A de A). ALONSO, op. cit., p. 28.

* Os textos citados a seguir foram publicados em jornais da década de 20 cujos recortes encontram-se na Coleção Florbela Espanca do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea que integra a Biblioteca Nacional, disponível em páginas da Internet. Por serem recortes de páginas de jornal, alguns textos apresentam-se sem o título, sem o local, sem a data da publicação, como também não há qualquer nota explicativa sobre os autores que escreveram esses textos. Cópias destes recortes estão anexadas no final deste trabalho.

³² SOUZA, Fernando de. Uma legião de poetisas. *Diário de Notícias*, 1 abril 1923. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_37/index.html>. Acesso em: 18 nov. 2005.

sensual”, no qual impera “a blasfêmia e o paganismo”, sendo este seu pior pecado. A recomendação dada à poetisa é: “deve pedir perdão a Deus pelo mau emprego que fez de suas incontestáveis aptidões poéticas e que lhe purifique os lábios literariamente manchados”.

Fernando de Souza atacou os poemas de Florbela com veemência nesse texto, embora reconhecesse certa qualidade literária. Assim como ele, outros homens ligados às letras tinham resistência em aceitar naturalmente a participação da mulher na vida literária de Portugal. Em alguns textos encontrados da década de 20, percebe-se claramente essa resistência. Um texto de 1922 chama a atenção pelo descaso com que as mulheres escritoras eram tratadas nesse território que pertencia, com exclusividade, aos homens. O texto publicado relata uma conversa de Gastão de Bettencourt com Campos de Figueiredo sobre a Geração Moderna.* Questionado sobre a arte e os poetas da nova geração, Figueiredo não economizou palavras numa crítica mais detalhada da poesia de cada um dos escritores que estava em evidência. Perguntado sobre o que pensava da literatura feminina, ele falou do sucesso de Virgínia Vitorino, nomeou mais algumas poetisas e sobre Florbela Espanca disse que “é uma dolorosa crucificada no seu livro de mágoas”. Rapidamente mudou de assunto: “Mas você falou-me há pouco de meu livro...”.

No mundo das letras portuguesas, as mulheres escritoras não tinham espaço algum. Percebe-se na fala de Figueiredo um desdém ao reduzir em duas ou três palavras a produção poética das mulheres. Literatura feminina para Bettencourt é toda literatura que se reveste de futilidade. As mulheres não fazem literatura feminina por serem mulheres e sim porque abordam temas amorosos, sentimentalistas, que inferiorizam a literatura, segundo o crítico. Neste quesito também podem se enquadrar os poetas. A poesia enquanto arte é aquela que imprime em si o seu cunho de Beleza eterna. Nela deve ficar a essência da alma das coisas e dos homens com seus atributos imutáveis. Toda a poesia que não priorizar essa Beleza eterna é feminina. Ao tematizar a banalidade, o lugar comum, as expressões de fácil arranjo poético, ela usa “espartilho” e se “veste de

* Gastão de Bettencourt, poeta, dramaturgo, folclorista, cronista de arte, novelista, biógrafo, musicólogo e Campos de Figueiredo, também ligado ao meio literário de Portugal, foram contemporâneos de Florbela Espanca.

rendas”, pois lhe falta aquilo que é de todos os tempos: a Beleza eterna. Eis seu comentário:

- E o que pensa da literatura feminina?
- Mas feminina tem sido a literatura, quase toda, dos últimos tempos. Usa espartilho em Dantas e veste-se de rendas em todos os “rebentos” da obra desse auctor que a futilidade de muitos consagrou. Por isso não me espanta o sucesso de Virginia Victorino que poz em verso bem medido as cartas apaixonadas dessas meninas perliquitetes que encontraram nos “Namorados” a expressão e a forma de seus lamentos e o tédio das longas noites de anciedade á espera do namoro e dos suspiros motivados pela infidelidade inconstante desses “levianos” sem palavra. Olívia Guerra deu-nos um livro espiritual, inteligente; Florbela Espanca é uma dolorosa crucificada no seu Livro de Mágoas” e Fernanda Quadros “tocou os bilros” da sua sensiblerie nas dansas de roda á luz dos balões recortados pela tesoura de Ferro, hoje em terras de Santa Cruz. Mas você falou-me há pouco do meu livro...³³

No comentário de Figueiredo percebe-se a posição de subalternidade a que foram submetidas, não só as poetisas, mas todas as mulheres que ousaram invadir o sagrado terreno falocêntrico da literatura. Para as mulheres da época nada mais restava senão fazer versos para passar o tempo, como se fizessem bordado e crochê, movidas apenas pelos sentimentos. Pelo menos, parece ser isso o que pensavam os “grandes” homens das letras ao subestimar a potencialidade das escritoras portuguesas. Essa atitude não é novidade quando se trata de manifestações críticas sobre a literatura escrita por mulheres e que são oriundas de críticos homens. No livro *Teoria Literária Feminista*, de Toril Moi, encontrei a seguinte citação a respeito da atitude de um crítico ao analisar a poesia escrita por uma mulher:

(...) los críticos sencillamente no pueden dar el mismo grado de autoridad a un autor si saben que es una mujer. Incluso cuando hacen una buena crítica a una mujer, automáticamente eligen adjetivos y expresiones que tienden a hacer que la poesia de las mujeres parezca dulce y encatadora (como se supone que son

³³ BETTENCOURT, Gastão de. O poeta Campos de Figueiredo e a geração moderna. Recorte de publicação não identificada. 3 set. 1922. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_32/index.html>. Acesso em: 18 nov. 2005. O texto foi transcrito sem correções.

las mujeres), y no sería o importante (como se supone que son los hombres).³⁴

Em outro texto datado de 1920, Gastão de Bettencourt, a propósito do lançamento do *Livro de Mágoas*, enaltece os “admiráveis” sonetos desse “precioso livro”. Para o crítico, Florbela Espanca é uma poetisa porque sente, vive os versos dentro de si. Bettencourt define poeta como aquele que vai além de fazer versos, os compreende, acalenta-os no seio de sua alma e consegue nos dar uma noção de Beleza, ainda que mínima. O crítico ainda diz que a poetisa não precisa de comparações e muito menos de estar sujeita a formas e escolas que só poderiam enfraquecer seu justo valor.³⁵ Na coluna assinada por ele, “Cartas a um velho Amigo”, afirma que a poetisa, no *Livro de Sórora Saudade*, mantém a mesma beleza inconfundível do primeiro, tornando-se, nesse segundo, mais “senhora da forma”.³⁶

Um outro artigo que faz referência a Florbela Espanca foi publicado por Fernanda de Castro*, na coluna “Álbum de Retrato”, no jornal *Diário de Notícias*. O artigo foi escrito no formato de uma carta endereçada a uma remetente conhecida apenas pelo codinome de Luisinha. No que parece ser uma carta-resposta, Fernanda queixa-se da condição de acanhamento da mulher, do feminismo mal compreendido na sociedade em que vivia.

Dizes na tua carta que as mulheres de Portugal têm mais talento do que os homens... A opinião não é só tua... Já alguém que eu admiro, me disse o mesmo um dia. Mas não é verdade,

³⁴ Toril Moi ilustra o ponto de vista sobre a autoridade de Mary Ellmann com artigo escrito por Pil Dahlerup, que discute a mudança de atitude de um determinado crítico ante a poesia de Cecil Bodtker, quando descobriu que este poeta era uma poetisa. Ao comentar a primeira série de poesias acreditando que se tratava de um homem (Cecil – nome ambíguo) apresentou uma crítica entusiasta, positiva. Um ano depois, ao comentar a segunda série, esse mesmo crítico descobriu que, afinal, o autor era uma mulher; sua crítica então apresenta uma interessante transformação: há um considerável rebaixamento de tom, depois de considerá-la com exaltação, a poesia não passa de agradável. Tradução de minha autoria: (...) os críticos simplesmente não podem dar o mesmo grau de autoridade a um autor se sabem que é uma mulher. Inclusive quando fazem uma boa crítica a uma mulher, automaticamente elegem adjetivos e expressões que tendem a fazer com que a poesia das mulheres pareça doce e encantadora (como se supõe que sejam as mulheres), e não seria o importante (como se supõe que sejam os homens). MOI, Toril. *Teoria literária feminista*. 1995, p. 48.

³⁵ BETTENCOURT, Gastão de. Livro de mágoas. Recorte de publicação não identificada. 20 jan. 1920. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_33/index.html>. Acesso em: 15 nov. 2005.

³⁶ Id. Cartas a um velho amigo. Coluna Aos domingos. *Jornal do Comércio e das Colônias*. 27 fev. 1923. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_34/index.html>. Acesso em: 15 nov. 2005.

* Fernanda de Castro (1900-1994) foi romancista, poetisa e conferencista portuguesa, contemporânea de Florbela. Foi participante ativa na cultura portuguesa no século XX.

Luisinha... Não sejas parcial. O feminismo mal compreendido é a coisa mais ridícula que há no mundo. Acredita... Depois de tantos séculos de inferioridade forçada, de escravidão, de preconceitos, a mulher portuguesa conserva ainda um acanhamento, um pudor que a impede de mostrar tudo o que vale. Mas há realmente mulheres de talento em Portugal. Já uma vez convidada por um jornal a organizar uma grande festa de caridade, eu pensei em realizar em Lisboa a “Semana da Mulher”, seria uma festa linda e sensacional.³⁷

A festa que Fernanda propusera teria exposição de óleo e aquarela, composições musicais, canto, piano, conferencistas, recital de versos pelas próprias poetisas; atrizes representando suas peças e também exposição de artesanato (rendas, tapetes, almofadas, bordados) que, segundo ela, “são as únicas obras de arte que os homens nos perdoam”. A semana idealizada por Fernanda teria como objetivo apresentar à sociedade portuguesa da época o talento da mulher nas artes, até então, terreno dominado pelos homens. A exceção estaria por conta dos bordados, dos tapetes, das rendas em cujo universo o homem não se aventurava. Ao mesmo tempo em que ela idealizava essa festa, tinha consciência de que não passava de mera utopia:

Mas tudo isso, Luisinha, é um sonho... Seria necessária uma paciência e uma coragem que eu não tenho... Temo demasiado o ridículo. E os homens-nossos-irmãos-fortes do seu orgulho não nos poupariam... Estou já a ouvi-los... Com mais ou menos bom humor, dar-nos-iam mais uma vez o eterno conselho que nos persegue como um pesadelo desde o princípio do mundo: – Literatura? Deixem-se disso... Melhor seria que cosessem as meias...³⁸

Quanto à referência a Florbela, a autora, nesse texto, é econômica, limitando-se a dizer apenas que a “sóror dolorosa fechou-se no silêncio como num convento”.

Rolando Galvão, em um estudo sobre Florbela Espanca apresentado em *Vidas Lusófonas*, destaca o quanto a crítica sobre a obra da poetisa pode ter sido reducionista em alguns momentos:

³⁷ CASTRO, Fernanda de. Álbum de retratos. Coluna Crônica da Cidade. *Diário de Notícias*, 27 set. 1924. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_35/n10_35_0001_1r_t0.jpg>. Acesso em: 18 nov. 2005.

³⁸ Id.

Alguns críticos entrelinham a análise do seu comportamento e da sua obra com dizeres onde se pressente um esforço para evitarem uma sentença relativamente dura. Natália Correia, em longo prefácio a uma edição de *Diário do último ano* fala do "coquetismo patético" e refere a sua "poesia maquilhada com langores de estrela de cinema mudo, carregada de pó de arroz". E continua, exagerando um tanto, dizendo que a escritora "estende-se na *chaise-longue* dos seus quebrantos de diva de versos. Muito a preceito da corte dos literatos menores. Uma cadelinha de luxo acarinhada no chá-das-cinco das senhoras do *Modas e Bordados* e do *Portugal Feminino* para explicar que isso nasce da sua insensibilidade "a rupturas engendradas pelas crises do discurso lógico masculino".³⁹

Nos vários textos críticos da época a que tive acesso, poucos são aqueles que apresentam uma crítica positiva com relação à poesia de Florbela Espanca. O reconhecimento vem anos mais tarde, mais ou menos na década de 40. Até essa década, a poetisa Florbela Espanca havia passado despercebida pelo público em geral. Os críticos passaram a ter conhecimento de sua existência como resultado da repercussão da controvérsia sobre a instalação do busto em sua homenagem na cidade de Évora, que só viria a acontecer em 1949. No meio de um contexto polêmico, em que houve muitos fatos densos, complexos e repletos de inúmeras peripécias, foram publicados trabalhos mais elucidativos sobre a vida e a obra de Florbela. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, os primeiros críticos a apresentarem um estudo mais consistente sobre seus poemas foram Jorge de Sena, José Régio e Vitorino Nemésio.⁴⁰ Cláudia Alonso aponta como ponto decisivo de projeção da poetisa a conferência em sua homenagem proferida por Jorge de Sena em 1946, no Clube dos Fenianos do Porto. Para a autora, Jorge de Sena, em sua conferência, afirma que a poetisa era uma grande artista, pois conseguiu traduzir em poesia a sua experiência de mundo como mulher, tão expressivamente feminina.⁴¹

O silêncio da crítica presencista, ou mesmo o seu descaso, silêncio este traduzido por Agustina Bessa-Luis em apenas quatro palavras: "De Florbela ninguém falava"⁴², é detectado por José Régio em seu estudo crítico publicado no

³⁹ GALVÃO, Rolando. Florbela Espanca. 2005.

⁴⁰ DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: Um caso feminino e poético. 1996, p. XXIV.

⁴¹ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, 1997, p. 216-217.

⁴² Agustina chama a atenção do leitor para o silêncio da crítica em torno da poesia de Florbela, e por extensão das mulheres artistas, destacando o que se dizia de poetisas e artistas renomados da época. BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 2001, p. 88.

livro de *Sonetos*. Nele, o autor confessa se sentir envergonhado por não ter conhecido a obra de Florbela mais cedo:

Mas o que me parece é que os primeiros presenciistas ignoravam Florbela Espanca. Só depois a sua obra se divulgou. Por mim, com vergonha e pesar confesso que só mais tarde a conheci. A tê-la conhecido mais cedo, creio que me não teria passado despercebido o que logo se impõe a quem leia os versos de Florbela: a sua poesia é dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia viva. Quero dizer que toda nasce, vibra, se alimenta do seu muito real caso humano; do seu porventura demasiado real caso humano.⁴³

Desde o início do seu estudo, o autor pretende frisar que a obra de Florbela é “a expressão poética de um caso humano”. Para o ensaísta, Florbela possui o dom próprio do artista literário: “Florbela nasceu artista; nasceu esteta”.⁴⁴ Sobretudo por demonstrar que sabe manejar as palavras de modo a fazê-las render o máximo de sugestão, insinuação, de expressão, de relevo. Em seus poemas, não são raros os jogos vocabulares e paralelísticos, os desleixos ou improvisos aparentes que são “verdadeiros tesouros de sugestão”, segundo o autor. As cristalizações e formas lapidares atingem o definitivo; as invenções audaciosas elevam a expressão ao paroxismo. Estes recursos e muitos outros fazem da obra de Florbela uma obra de arte única na poesia feminina portuguesa, embora o crítico admita não ser uma obra perfeita. Régio aponta como defeito em Florbela a condescendência, pois não faltam as palavras, os grupos de versos, só para rimar ou para encher. A condescendência, segundo o crítico, é da natureza feminina, pois não existe nos artistas mais exigentes. No deslumbramento dos versos extremamente inspirados, negligentemente, ela pode aceitar outros sem a mesma qualidade literária. Embora exista essa ressalva, em vários momentos, a poesia de Florbela alcança explicitar uma genialidade implícita, e vários sonetos perfeitos nada ficam a dever aos melhores de língua portuguesa.⁴⁵

Desconhecida por muitos, ignorada por outros e amada por poucos em sua época, Florbela se empenhou o tanto quanto pôde para ter seu trabalho reconhecido. Somente depois de seu falecimento teve seu livro *Charneca em flor*

⁴³ RÉGIO, José. Estudo crítico de José Régio. In: *Sonetos / Florbela Espanca*. São Paulo: Difel, 1982. p. 11.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11-17.

publicado pelo mercado editorial que, a propósito, foi muito bem aceito pelo público leitor, pois em pouquíssimo tempo a primeira edição já estava esgotada. O livro de estréia de Florbela Espanca, *Trocando Olhares*, assim como o *Livro de Mágoas* (1919) e o *Livro de Sóror Saudade* (1923) foram publicados com recursos da autora, entretanto não tiveram a mesma repercussão que teve a publicação de *Charneca em Flor*.⁴⁶ Apesar do sucesso do livro e dos inúmeros elogios que Florbela postumamente recebeu, ela não teve, de imediato, a garantia de um lugar merecido na história literária de Portugal. Segundo as palavras de Cláudia P. Alonso:

Ao morrer, Florbela ainda era uma poetisa praticamente desconhecida. Hoje em dia, está fora de dúvida que ocupa um lugar de relevo na história da literatura portuguesa, sendo geralmente tida como precursora das mulheres escritoras do século XX. Mas apesar da sua posição de destaque como mulher escritora, até agora, pouca atenção tem sido dedicada às particularidades da sua situação de mulher, firme no seu propósito de deixar a sua marca como poeta.⁴⁷

1.2. A auto-representação e o erotismo na poesia de Florbela segundo pontos de vista da crítica

Uma das questões abordadas por alguns críticos sobre a poesia de Florbela Espanca é a sensação de impessoalidade, despersonalização e dispersão que a aproxima de outros poetas portugueses. O sujeito poético na poesia de Florbela dissolve-se, dispersa-se nas coisas, nos seres, na paisagem, segundo Rita Maria de Abreu Maia. Entretanto não chega a uma fragmentação que possa aproximá-la de um Fernando Pessoa, apesar de existir uma auto-referencialidade heteronímica, como por exemplo no poema "Castelã da Tristeza", publicado no *Livro Sóror Saudade*. Citando um ensaio de Maria Luísa Leal, a autora faz referência à novidade da criação, inserida por Florbela, de uma figura

⁴⁶ Segundo Maria Lúcia Dal Farra, o extraordinário *boom* editorial do livro *Charneca em Flor* é inédito na história da imprensa portuguesa. Em pouco mais de uma semana a edição de janeiro de 1931 se esgota, e outra e mais outra são produzidas a partir de então, insuflado que está o público leitor pelos comentários veiculados pela imprensa – e, sobretudo, pelo extenso e apaixonado editorial de Antonio Ferro (...). DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela: Um caso feminino e poético*. 1996, p. XV-XVI.

⁴⁷ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 233.

dupla que, sem atingir o estatuto do heterônimo pessoano, se inscreve dentro do mesmo espaço fenomenológico. Em outras palavras, reflete a crise do sujeito e da sinceridade poética que obriga à constatação, perfeitamente moderna, de que a única forma que o poeta tem de conseguir afirmar a sua subjetividade é anular o seu Eu e projetá-lo num Outro. Deste modo cria um abismo intransponível entre os dois seres, o real e o de papel. Entre os críticos da obra de Florbela, existe quase uma unanimidade no que diz respeito à existência de um sujeito em crise e a seu anulamento e projeção num Outro, índices denunciadores de tragicidade na escrita de ambos.⁴⁸ A fragmentação do Eu, a busca da identidade, a tentativa de composição, tendo como suporte suas relações com o Outro, configuram-se como matérias que ocupam uma grande parte dos poemas da escritora. Por ser uma constante recorrência na obra de Florbela, resolvi dedicar o segundo capítulo a esse estudo, no qual a análise dos poemas aponta para a auto-representação, numa tentativa de autodefinição que, por vezes, se torna estéril.

Sobre esse mesmo assunto, a composição de um Outro sem deixar de ser Eu, versa Csilla Ladányi-Turóczy, em seu estudo “Lirismo feminino e lirismo em feminino na poesia de Florbela Espanca e António Nobre”.⁴⁹ Para a autora, Florbela mostra-se solitária e dialoga sem pausa com o seu leitor imaginário ou verdadeiro. O diálogo é um aspecto que se manifesta como característica da poesia feminina e a sua necessidade nasce dum fato social: também podemos ver como Florbela pertence ao mundo feminino com todo o seu ser.⁵⁰

A questão da marginalidade, também levantada pela autora, desempenha um papel extremamente importante não só na sua vida pessoal, bastante extraordinária na sociedade de então (nascimento fora de casamento, duas madrastas, três casamentos, dois divórcios), como também é o fundamento da sua obra poética. As figuras marginais a partir da *femme fragile* até a *femme fatale* aparecem todas na sua personalidade. A partir da idéia assim colocada, pode-se dizer que Florbela brinca com todas as formas de ser mulher e cria para

⁴⁸ MAIA, Rita Maria de Abreu. Florbela Espanca – o espanto da pena. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. 6., 1999, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UFRJ; UFF, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/ail.html>. Acesso em: 25 jan. 2007.

⁴⁹ LADÁNYI-TURÓCZY, Csilla. Lirismo feminino e lirismo em feminino na poesia de Florbela Espanca e António Nobre. *Nőképek az irodalomban* (tematikus szám) Szerkesztette: Tóth Tünde, 2002. december. Disponível em: <http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/19_szam/02.html>. Acesso em: 20 jan. 2007.

⁵⁰ Id.

si uma sensação de universalidade, de poder. A autora considera que, nestas formas diferentes entre si, não deixa de ser sempre ela, portanto não se trata de heterônimos, como em Fernando Pessoa.

As aparições nas formas de feminino consideradas pela autora como mais características são: a casta; na forma de “Sóror Saudade” que surge de um verso do poeta Américo Durão: "Irmã, Sóror Saudade, me chamaste.. / E na minh'alma o nome iluminou-se...";⁵¹ na imagem da sacerdotisa / feiticeira: "Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber / O mal da vida dentro dos meus braços, / Dos meus divinos braços de Mulher!";⁵² e até na figura da mulher sensual: "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!".⁵³

Para Maria Lúcia Dal Farra, a poetisa adota passos na travessia poético-amorosa com o pendor de questionar os papéis culturais oferecidos à mulher, enquanto regras do pacto social. A maneira como esta via é percorrida pela sua poesia pode constituir-se numa via arguta de busca de identidade. A partir do “Livro de Mágoas”, a fusão amorosa tornou-se o seu principal alvo. Ser o Outro, estar no Outro, transformá-lo em seu objeto amado, tomam diversas formas em muitos poemas desde o livro acima mencionado. Segundo a autora, antes de ela se integrar no Outro, a vontade de amor a encaminha para um processo de autoconhecimento.⁵⁴

A busca de si, a preocupação com a auto-representação tornam-se visíveis na poesia de Florbela Espanca, a ponto de a maioria dos críticos, para não dizer em unanimidade, apontarem para esta temática. Outro tema de relevância que chama a atenção da crítica é o erotismo.

Ladányi-Turóczy afirma que o erotismo em Florbela não é uma sensualidade vazia, mas um desejo e uma atividade com objetivo, seja ele definido ou não. Para a autora, o erotismo nasce de sua terra, o Alentejo, descrita com elementos que expressam um furor sensual. A sensualidade erótica é

⁵¹ ESPANCA, Florbela. Livro de Sóror Saudade. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. (Org.). *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 167.

⁵² Id. Charneca em Flor. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. (Org.). *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 240.

⁵³ Ibid., p. 209.

⁵⁴ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela: Um caso feminino e poético*. 1996, p. XXXV.

percebida em uma carta escrita a Júlia Alves em 1916, quando ela descreve o sol de Alentejo como sensual e forte, comparado a um árabe de vinte anos:

... estou na capital do Alentejo; aos meus ouvidos chega o ruído dos automóveis, o barulho... dos cavalos de luxo, o pregão forte e sensual que é toda a alma da mulher do povo, e por cima disto tudo, a espalhar vida, luz e harmonia, sinto o sol, um sol de fogo, o sol do meu Alentejo sensual e forte como um árabe de vinte anos!⁵⁵

Por vezes o erotismo está ligado à natureza, às vezes é um tanto narcísico e bastante impessoal. Ele, o Outro, o amado aparece sempre simbolicamente. Florbela nunca menciona nomes e todos os seus amores, paixões, casamentos passam na sua vida sem que se possa distinguí-los nos poemas.⁵⁶

Desde o primeiro livro publicado, *Trocando Olhares*, o erotismo, de forma ainda incipiente, é captado na poesia de Florbela Espanca. Para Maria Lúcia Dal Farra, possivelmente os primeiros vestígios desse tema se expõem não pelo excesso, mas pelo comedimento, pelo retiro, pelo silêncio: “no lugar do sinal de mais, o de menos”.⁵⁷ Quando esse silêncio é averiguado de perto, a camada se mostra apenas aparente.⁵⁸ Segundo as palavras da autora, “diz respeito a uma inaptidão, a uma incapacidade que é muito típica do erotismo: a de expressá-lo com propriedade”.⁵⁹ Para falar do erótico é preciso que se derrubem barreiras, “estilhaçar a permissão”⁶⁰, pois se trata de tabu social, pelo menos era assim na época da poetisa. Transgredir seria então a única lei viável para os arroubos sensuais. Dal Farra aponta que, se a atividade erótica ocupa o sujeito por inteiro, ou ele deixa de fruir o seu momento prazeroso com o objetivo de poder comunicá-lo com precisão, ou se entrega totalmente sem direito de voz.⁶¹

⁵⁵ LADÁNYI-TURÓCZY. Lirismo feminino e lirismo em feminino na poesia de Florbela Espanca e António Nobre. 2007.

⁵⁶ Id.

⁵⁷ DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela erótica. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 19, p. 97, 2002. (Crônicas profanas).

⁵⁸ Agustina Bessa-Luís detecta em Florbela uma grande repressão erótica apesar de lhe atribuírem uma carga sensual com diversas representações e vivências. BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 2001, p. 88.

⁵⁹ DAL FARRA, loc. cit.

⁶⁰ Id.

⁶¹ Id.

Em Florbela o comedimento do erotismo em seus primeiros poemas ocorre porque, ao se ver atormentada pela mordaza social que a impede de manifestar seu prazer, a poetisa se vê obrigada a se calar. A energia investida nesse ato ocasiona nela uma espécie de debilidade física e moral, uma afecção psicológica que a própria poetisa nomeia de “neurastenia”, título de um poema do *Livro de Mágoas*, segundo Dal Farra. Nesse poema, destaca-se o triste destino dos que se encontram à mercê do interdito, e nem os elementos da natureza conseguem se desvencilhar da impotência de voz de que são acometidos: “Ó chuva!, ó vento! Ó neve! Que tortura! / Gritem ao mundo inteiro esta amargura, / Digam isto que sinto que eu não posso!!...”.⁶² Dal Farra afirma que a reivindicação pela expressão do desejo feminino se faz ouvir em vários poemas, sobretudo, nas suas últimas obras: “o cortejo de vibrações, de poética dos cinco sentidos, de palheta de colorações as mais vivas, onde o rubro, numa modulação que atinge o púrpura, se oferece como a tonalidade emblemática da paixão”.⁶³ Para a autora, é possível vislumbrar na poética de Florbela uma espécie de roteiro sensual que desemboca numa perfeita epifania sexual.⁶⁴

Florbela, como poetisa do amor sensual, foi divulgada por Óscar Lopes e Antônio José Saraiva em 1955, em seguida por Gaspar Simões em 1959, Maria Aliete Galhoz em 1966 e Luisa Dacosta em 1973. Mas já na década de 20, o erotismo já havia sido detectado como vimos anteriormente.

Cláudia P. Alonso aponta, além da imagem de Florbela como poetisa do amor sensual, a imagem de um Don Juan feminino, que já havia sido sugerida por José Régio e retomada por Urbano Tavares Rodrigues. Entretanto houve críticas àqueles que viam Florbela como um Don Juan feminino demonstrando serem incapazes de reconhecer a sexualidade feminina. A partir do século XIX, surge uma perspectiva feminina do erótico, erradamente classificada pelos críticos homens de don juanismo feminino, todavia não é nada mais do que a revolta da mulher contra o ideal que a desfigura, o que caracteriza a poetisa como precursora da emancipação feminina, segundo Alonso. A sensualidade da poesia de Florbela, reconhecida pelos críticos mais conceituados, na década de 60, como a maior novidade de sua poesia, reflete, de acordo com Alonso, de forma

⁶² Este trecho é a última estrofe do poema “Neurastenia”. ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*. 1996, p. 141.

⁶³ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela erótica*. 2002, p. 97

⁶⁴ *Ibid.*, p. 98.

implícita, uma mudança de horizontes de expectativas da crítica. Essa mudança “ajuda a explicar a passagem duma visão de Florbela como poetisa romântica para mulher poeta sensual e precursora da emancipação feminina”.⁶⁵

Na década de 20, Florbela foi criticada pela sua ousadia, pelo seu comportamento pouco ortodoxo para a época e pela maneira como conduziu sua vida. Essa postura vê-se nos críticos, tanto os homens como as mulheres, contemporâneos de Florbela. Para Cláudia P. Alonso, o fato de Florbela expressar desejos e impulsos contraditórios em relação ao amor, o fato de questionar a sua identidade para depois se projetar como absoluto, constituem ocorrências extraordinariamente subversivas. Não é surpreendente nestas circunstâncias que a poesia de Florbela mantenha a sua atualidade, encontrando eco em sucessivas gerações de mulheres escritoras.⁶⁶

1.3 A epistolografia feminina: uma possível herança

O erotismo é um tema que está sempre em evidência, não só na poesia como também na epistolografia de todos os tempos, principalmente se considerarmos a literatura feminina. A escritora mulher encontrou na literatura, desde épocas longínquas, um campo ideal para expor-se, para revelar seus desejos. Sobretudo tendo que enfrentar todo o tipo de resistência nesse terreno cuja voz de comando era do homem. Escrever poesia, ou cartas, era o escape da paixão, do desejo reprimido, afinal a mulher foi educada para ser comedida, casta. Demonstrar qualquer gesto que pudesse ser interpretado como obsceno, mesmo que nada tivesse de obscenidade, em público ou em locais privados, seria o suficiente para rotular a mulher como de má índole ou de prostituta. Se para a mulher era vedada a exposição pública ou privada daquilo que lhe dizia respeito, inclusive a sua fala, então é compreensível que possam existir, desde há muito tempo, muitos textos escritos por mulheres cujos temas sejam a paixão e o erotismo, mas que não foram publicados. Muitos desses textos só vieram a

⁶⁵ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 225.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 199-200.

público nestes últimos anos graças ao trabalho de resgate realizado por diversos pesquisadores.

O tema do erotismo elaborado e reelaborado perpassa toda a obra de Florbela Espanca. A recorrência desse tema pode significar que existe em sua obra uma herança dos discursos femininos do desejo, da paixão dentre os quais se destacam, na cultura de língua portuguesa, as *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado. O lamento amoroso, a paixão que se incendeia pela ausência do amado, a imposição da clausura ao discurso do desejo encontrou um solo fértil na escrita feminina. A mulher sozinha, fechada no claustro, longe de seu amado, escreve cartas para manter viva sua paixão, preenchendo o vazio que se estabelece pela ausência do amado. Escrever, para a mulher que se encontrava nestas condições, tornava-se um exercício para cultivar o desejo. Este cultivo, por sua vez, transformado em mecanismo para manter a intensidade dessa mesma paixão, desse mesmo desejo, levava à produção da escrita. Para não ser tragada pela rotina insossa da situação de clausura, a mulher, então, escrevia cartas transbordantes de desejo e erotismo a um amante real ou fictício. A respeito dessa questão, Linda Kauffman,⁶⁷ em *Discourses of Desire*, apresenta um interessante estudo sobre o discurso feminino através das cartas das Heroides, de Heloisa para Abelardo, de Mariana Alcoforado para o oficial francês, de Clarissa Harlowe, das três Marias das *Novas Cartas Portuguesas* e outras mulheres que fizeram da epistolografia um modo de preencher o espaço vago pela ausência do amante.

Para entender o discurso do desejo presente na poesia de Florbela, é interessante destacar alguns pontos que levam a pensar nas origens da epistolografia como discurso amoroso feminino. Numa provável genealogia, Linda Kauffman busca nas *Heroides*, escritas por Ovídio, as origens do gênero epistolar e do discurso feminino. Ovídio assume personalidades femininas múltiplas através de dezessete heroínas que escrevem para amantes invisíveis que as seduziram, traíram-nas ou simplesmente as abandonaram. Cada carta apresenta a repetição de um padrão, segundo Kauffman. A heroína convida o amante para ler sua carta, enraivece-se contra as forças que os separam, recorda seus

⁶⁷ KAUFFMAN, Linda S. *Discourses of desire; gender, genre and epistolary fictions*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.

prazeres, especula sobre a infidelidade dele, lamenta sua indiferença e discute sobre o único ato que a ocupa na ausência dele – escrever.

Em muitas cartas, a mulher considera sua vida acabada, entretanto, procura evitar qualquer tipo de clausura dedicando-se ao cultivo de suas ilusões: da presença dele, do seu eventual retorno, da sua própria identidade enquanto amante, da paixão mútua. Para Kauffman, a estratégia das mulheres é subversiva, pois elas contestam o fato de que o amante as abandonou. Sua carta é simultaneamente uma carta de amor e um desafio legítimo, uma revolta encenada na escrita.⁶⁸

Nas *Heroides* é possível detectar pelo menos duas transgressões, a de gênero e a de autoria, segundo Kauffman. Ao rejeitar o gênero épico quando escreveu como mulher, Ovídio desafiou as noções convencionais de tradição, de origens, de paternidade, de autoridade, de identidade e quebrou a lei do gênero quando recusou glorificar um passado mítico de patriarcas onipotentes. Ele apresentou sua posição sobre uma identidade e uma diferença entre o estilo e os gêneros feminino e masculino, codificando em discurso amoroso epistolar o indelével traço de Safo,⁶⁹ com toda sua intensidade erótica, emocional e sensual. Em suas *Heroides*, ele se familiarizou com o problema da invenção da personagem feminina, encontrando em Safo pistas para modelos alternativos, e para assim escrever como se fosse mulher.⁷⁰

A epistolografia feminina da Idade Média conta com as cartas escritas por Heloísa endereçadas a Abelardo, casal que viveu no século XII uma paixão avassaladora, resultando em graves conseqüências. Para tentar resolver a história de amor que eles viveram, Abelardo a encaminhou para um convento onde a manteve enclausurada. Obrigada a permanecer na clausura, incomunicável com o mundo externo, Heloísa vestiu o hábito de freira como única alternativa plausível para uma mulher daquela época nas mesmas condições em que ela se encontrava. Abandonada, sozinha, Heloísa dedicou-se a escrever cartas que, tradicionalmente, são divididas em duas categorias – as cartas

⁶⁸ KAUFFMAN, Linda S. *Discourses of desire*; gender, genre and epistolary fictions. 1986, p. 17-18.

⁶⁹ Safo, a maior poetisa lírica da Antigüidade é, provavelmente, também a primeira mulher a fazer poesia importante na história da cultura ocidental. Nasceu na ilha grega de Lesbos, por volta do ano de 612 a.C. ENCICLOPÉDIA Universal Ilustrada: europeu-americana. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, p. 1217-1219. v. 52.

⁷⁰ KAUFFMAN, op. cit., p. 60-61.

personais e as cartas de direção, segundo Peggy Kamuf.⁷¹ Nas cartas pessoais, neste caso as que mais interessam, Heloisa buscou marcar um espaço para sua experiência erótica, expondo-se abertamente ao escrever sobre seus sentimentos mais íntimos, seus desejos, sua paixão, mesmo que isso resultasse em algum sofrimento, pois não havia a sustentação da reciprocidade.

Muito mais que as *Heroides* de Ovídio, as cartas de Heloisa são modelos do discurso amoroso feminino para as mulheres que se aventuraram no gênero epistolar nos séculos seguintes.

Um outro modelo da epistolografia amorosa escrita por mulheres são as *Cartas* escritas por Mariana Alcoforado, publicadas pela primeira vez em 1669, em Paris, numa edição francesa. Nessa primeira publicação e nas outras que se seguiram até 1810, a autoria era anônima. Somente em 1810, no *Journal de l'Empire*, identificou-se a autora das cartas como sendo Mariana Alcoforado, freira do convento de Beja (Alentejo, Portugal). A questão da autenticidade das cartas tem sido motivo de intensas discussões e todas bastante controversas.

Seja personagem ficcional ou não, a freira deixou cinco cartas reveladoras de um amor cuja dedicação total praticamente aniquila o eu pessoal. Vivendo num convento, Mariana encontrou sua existência apenas no estar disponível para o amado.⁷² Essas cartas, segundo Kauffman, são, talvez, o exemplo mais dramático, no gênero, do processo dinâmico do dialogismo – entre textos e linguagens. Dal Farra afirma que essas cartas foram muito apreciadas por escritores de outras línguas além daquela de que se originou, a ponto de se confessarem influenciados por elas. Um desses escritores que a autora aponta, Rilke, tradutor alemão das cartas, se refere a elas como testemunhas da perfeição no amor. Um amor que excede a dor imensa e acaba por ser um absoluto, independente do ser amado, pois atingindo o ponto extremo, quando o sentimento liberta-se e ultrapassa o objeto.⁷³

Para Tali Kaviani, as cartas escritas pela freira fazem supor que são respostas às cartas escritas pelo cavalheiro francês Chamilly. A autora argumenta que além de responder às cartas do cavalheiro, de uma certa maneira, a freira se

⁷¹ KAMUF, Peggy. *Fictions of feminine desire*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982. p. 8.

⁷² DAL FARRA, Maria Lúcia. Para uma linhagem do feminino: a dama, a dona e a sóror. *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 43-44, p. 14, 2004.

⁷³ *Ibid.*, p. 15.

apropriou do texto masculino. Ela colocou a lume a figura do cavalheiro quando deixa-nos saber que as cartas dele existem ao referir-se à “sua última carta”. Ao permitir que o leitor conheça o conteúdo das suas cartas e, através delas, também as respostas que Chamilly lhe deu, a freira expôs a apropriação e a absorção do texto do cavalheiro por seu próprio texto. Para Kaviani, nós devemos ler a freira e seu cavalheiro, não como personagens, mas como textos. O personagem do cavalheiro é um trabalho de ficção da freira, pois ela inventou o texto sobre o cavalheiro que existiu, mas sem a participação dele.⁷⁴

Nas cinco cartas, segundo Dal Farra, a consagração do amante é o valor supremo que concentra todas as escolhas da vida:

Escritas a partir de um filtro analítico e profundamente observador, as cartas abordam com lucidez implacável a situação da mulher abandonada, através de uma proferição tortuosa de raciocínios, de ditos sentenciosos, de artifícios de estilo, de preciosismos, de formalismos.⁷⁵

Os limites dessas cartas transbordam para além da escrita, pois nela pode-se perceber a veemência passional, a oscilação no pudor e na dignidade da mulher, ilusões e desespero, ataques e retrocessos amorosos. Para Dal Farra, a imagem mais contundente que emerge dessas cartas é a da grave pecadora. Consagrada a Deus, como freira de véu preto, Mariana não titubeia em substituí-Lo por um homem, entregando-lhe a vida como faz o religioso ao entregar-se a Deus. Duplamente pecadora, pois não só fornicou contra Deus como também se comportou sedutoramente frente a um oficial distraíndo-o da sua missão. Além disso, Dal Farra aponta-a como profanadora ao cometer esses pecados dentro dos muros do convento. Para a sociedade, ela perdeu a honra familiar, como filha e como freira consagrada a Deus. Ao mesmo tempo, ela representa o estereótipo ocidental da mulher menor de idade, irresponsável, daquela que não sobrevive sem a tutela masculina, incluindo-se na trilogia mulher-escravo-criança: além de ser mulher foi encerrada numa prisão (convento) aos 11 anos de idade e foi obrigada a casar-se com Deus.

⁷⁴ KAVIANI, Tali. *Obsession and desire: libertine discourse in the Portuguese Letters*. Florianópolis, 2004. p. 2. (apostila).

⁷⁵ DAL FARRA, Maria Lúcia. Para uma linhagem do feminino..., 2004, p. 16.

Apesar desse triste destino, Mariana busca sua realização. Para Dal Farra, ela se faz indivíduo enquanto voz que se manifesta e que expõe suas prerrogativas almeçadas através da escrita. É uma voz reclamante que quer se fazer sujeito posicionando-se contra a sociedade vigente. Uma voz que se rebela contra o que lhe foi imposto, sem condições de fugir da situação em que se encontra acorrentada, resiste o quanto pode com o único meio que lhe parece viável para conseguir sua liberdade: a escrita. Nas cinco cartas, Mariana sente-se à vontade para agir como amante, como sujeito de ações, apesar de sua escrita não encontrar eco e nem resposta, não ter uma correspondência. As respostas banais de Chamilly que são captadas nas cartas de Mariana demonstram a inexistência de um interlocutor, e o que diz pode tornar-se inútil. Segundo a autora, as cartas tendem a cumprir um roteiro de ultrapassamento da presença de um interlocutor, porque sobrevivem prescindindo dele, fundando uma outra esfera de atuação e de legitimidade existencial para a emissora. Dal Farra considera que o grande mérito das cartas está na medida em que situam na abstração amorosa, no amor para além do ser humano, para além do objeto de desejo, a razão da sua existência e, depois, do seu silêncio. A autora aponta o absurdo que recobre tal experiência feminina ao demonstrar que, para ter legitimidade, a mulher precisa abandonar a própria esfera da vida que usufruiu, alcançando outra que só pode se localizar na transcendência, o verdadeiro status da sóror.⁷⁶

Para Haquira Osakabe, a freira Mariana Alcoforado é o primeiro mito feminino da literatura portuguesa, mesmo sem uma real comprovação de sua existência. Assim como as vozes que cantam nas cantigas de amigo, a invenção tem a propriedade da veracidade e sua consistência ganha força de autonomia, segundo Osakabe. Ela se afirma por não ter compromisso com a comprovação. Conforme o autor, a freira passa a conviver com seres históricos através de suas cartas, como por exemplo, Camilo Castelo Branco, Bernardim Ribeiro, Almeida Garrett. Faz-se escritora, é citada como tal e pertence à história cultural de Portugal. Osakabe diz que a liberdade com que o autor das cartas trabalhou no quadro da invenção deu veracidade e força ao seu discurso. Esta liberdade se mantém em relação de tensão com todo o estilo de época, com procedimentos de raciocínio que aparentemente se contêm dentro dos preceitos retóricos do

⁷⁶ DAL FARRA, Maria Lúcia. Para uma linhagem do feminino..., 2004, p. 16-22.

período. Esses procedimentos levados ao limite e ao avesso possibilitam à Mariana das cartas afirmar uma liberdade rara, que só a mulher, o louco e a criança conseguem aproveitar. São de Mariana as propostas de transgressão levadas ao limite da moral normativa da época, como também os mirabolantes raciocínios que as sustentam.⁷⁷ O autor afirma que Mariana é exatamente isso: “manipulando procedimentos tanto do gênero epistolar quanto das retóricas do seu período, afirma uma paixão que a expõe e a afirma como densa individualidade, apesar dessas mesmas retóricas”.⁷⁸ Ela se vale da convenção para se afirmar não convencional.

O objetivo de abordar a questão do discurso epistolar amoroso é buscar uma compreensão da poesia erótica de Florbela Espanca, não como fato isolado na literatura, mas como fato que vem se afirmando e consolidando através dos tempos. A herança do discurso amoroso teve sua origem em Ovídio, e foi se consolidando pelos muitos discursos femininos que apareceram ao longo dos anos, como por exemplo, nas *Cartas de Heloisa para Abelardo* e nas *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado. Os resquícios desse discurso se verbalizam, se renovam na poesia de Florbela, recebendo outra coloração, outra vestimenta.* Não se pode ignorar que o tema proposto nesta pesquisa esteja presente nesse discurso, principalmente nas *Cartas Portugueses* por estarem mais próximas, serem escritas na mesma língua que a poesia de Florbela. Embora as duas tenham vivido em épocas diferentes, foram mulheres que se mostraram capazes de amar, de sentir prazer. Osakabe coloca Florbela num contexto que vem se estabelecendo desde as vozes femininas das cantigas, de Mariana Alcoforado e de outras importantes personagens femininas constituintes da Literatura Portuguesa. Não é de se estranhar a escolha do título dos livros de Florbela Espanca publicados anteriormente à *Charneca em Flor. Livro de Mágoas, Livro de Sóror Saudade*, que lembram o lamento sofrido da sóror enclausurada.

Quando Florbela deu vazão ao erótico na sua poesia, de certa maneira, resgatou uma possível tradição anterior às cartas de Mariana Alcoforado. É certo

⁷⁷ OSAKABE, Haquira. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 12.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

* Quero esclarecer que estabelecer vínculos, detectar influências entre a poesia místico-amorosa de Florbela e o discurso epistolar amoroso das mulheres do passado não é o objetivo central da minha pesquisa, mas podem se constituir como uma contribuição para a leitura do tema erótico na poesia de Florbela Espanca.

que a poetisa escreveu sob outras circunstâncias e em um contexto diferente das mulheres que escreviam cartas no passado. Aquelas se encontravam em clausura por força das circunstâncias, Florbela experimentou uma certa liberdade que lhe permitiu viver, amar, escrever como quis.

Lúcia Castello Branco afirma que, além de manifestar o prazer erótico como caminho para a ascese espiritual, toda a sensualidade de Florbela vem encoberta por uma aura de mistério e obscuridade que lhe confere um lugar estranhamente privilegiado. Mesmo em momentos de solidão, a memória sensualiza a lembrança e os objetos, tornando-se evidente o impulso auto-erótico que contagia o discurso. A partir do impulso auto-erótico do sujeito do poema, a palavra é também erotizada. Para a autora, a capacidade de escrever com o corpo, como num ato de entrega total, foi sugerida como característica da escrita feminina: “se a sexualidade feminina, mais que a masculina, aproxima-se desse impulso erótico indiferenciado e obscuro, é natural que o texto feminino também manifeste esse impulso em maior grau”.⁷⁹

O tema proposto para a análise – o místico e o erótico na poesia feminina – encontra na obra de Florbela Espanca um material que revela uma liberdade sensual, uma sensibilidade despojada, “pura explosão do erotismo, que não só toma lugar, mas se adensa e eclode, irrompendo transbordante”.⁸⁰ É o discurso de uma mulher que se assume como poetisa, assume seu discurso e sua condição feminina rompendo com os obstáculos que se apresentam. O lamento amoroso, a ausência dolorida do amante, na forma como se apresentam nas cartas das escritoras do passado, são temas facilmente encontrados em poemas que compõem os livros *Livro de Mágoa* e o *Livro de Sóror Saudade*. No livro *Charneca em Flor*, esses temas parecem sofrer um abrandamento, pois não são tão contundentes, não se visibilizam tão facilmente quanto nos livros anteriores da poetisa. Assim sendo, penso que a poetisa rompe com o destino selado da mulher abandonada, que sofre as indulgências resultantes de amar, em demasia, alguém que a abandonou.

O amor sensual, o desejo contido trazem um sentimento atroz alimentado pela ausência do amante, e isso pode levar as mulheres escritoras a

⁷⁹ BRANCO, Lúcia C. As incuráveis feridas da natureza feminina. In: _____; BRANDÃO, Ruth S. *A mulher escrita*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro, Lamparina, 2004. p. 102-103.

⁸⁰ DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: Um caso feminino e poético. 1996, p. XLIII.

amenizarem o sofrimento na sublimação do amor, colocando-o acima do objeto. Nesse processo de sublimação, o amor é elevado a outro nível que escapa do puramente material, e com ele o desejo, a paixão. A ausência, o distanciamento dá outra conotação, outro sentido ao desejo material. Se há qualquer influência das *Cartas Portuguesas* na poesia de Florbela Espanca, esta pode estar em alguns poemas nos quais o sentimento amoroso se afasta do objeto material para se aproximar de um plano que está mais próximo do sagrado, do místico do que do profano. Amar como sinônimo de sofrimento, de perda irreparável que caminha para a sublimação, sentido presente nas *Cartas* de Mariana, é um tema que pode também ser encontrado na poesia de Florbela Espanca.

1.4 Florbela e o feminismo

Em sua época, a poetisa Florbela Espanca era tratada com certo preconceito e hostilidade pela sociedade portuguesa. Com o passar do tempo e o gradual desenvolvimento dos movimentos feministas iniciados no século XIX*, com um significativo avanço na segunda metade do século XX, a poetisa começa a ser redimida pela crítica portuguesa, que recupera sua biografia e sua obra.⁸¹

A preocupação ou mesmo a consciência do papel que cabe à mulher e uma protoluta, se é que se pode chamar assim, pelos direitos da mulher, se delineavam em Florbela, embora ela não tivesse levantado bandeira feminista, e também não tivesse participado de movimentos feministas que protestavam contra a exclusão política da mulher. Segundo Rolando Galvão, a poetisa dedicava-se a uma vida pacata, sem envolvimento políticos ou sociais.⁸²

Os movimentos feministas não eram um fato novo na época em que Florbela vivia. No longínquo século XV podem ser encontrados textos dispersos, considerados fundadores do feminismo, escritos por mulheres, em cujos conteúdos se revelavam veementes protestos contra os preconceitos

* Quando as mulheres começaram a lutar pelo direito de freqüentar uma escola para aprender a ler e a escrever, uma vez que a escrita era tida como uma ocupação imprópria para a mulher.

⁸¹ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela: Um caso feminino e poético*. 1996, p. XXIII.

⁸² GALVÃO, Rolando. *Florbela Espanca*. 1998.

discriminatórios contra a mulher.⁸³ Joan Scott aponta o início da luta das mulheres pelos seus direitos na Revolução Francesa, quando elas se sentiram excluídas pelas promessas de liberdade, igualdade universal e direitos políticos estendidos a todos. É nesse ambiente reivindicatório que o movimento feminista começa a ganhar forma. A exclusão feminina da política deu-se através de um discurso baseado na diferença sexual. Para Scott:

Quando se legitimava a exclusão com base na diferença biológica entre o homem e a mulher, estabelecia-se que a “diferença sexual” não apenas era um fato natural, mas também uma justificativa ontológica para um tratamento diferenciado no campo político e social.⁸⁴

Para Scott, o protesto feminista contra a exclusão política da mulher objetivava eliminar as diferenças sexuais na política, entretanto, ao defender as mulheres na tentativa de eliminar a “diferença sexual”, o feminismo, em nome dessas mulheres, alimentava ainda mais essa diferença. “Esse paradoxo – a necessidade de, a um só tempo, aceitar e recusar a ‘diferença sexual’ – permeou o feminismo como movimento político por toda sua longa história”.⁸⁵

A exclusão das mulheres⁸⁶ da vida política, intelectual e cultural levou-as, gradativamente, a posicionar-se contra as práticas do poder masculino assumindo uma postura cada vez mais clara e responsável dentro da perspectiva da política feminista pela conquista dos direitos civis. Dentre esses direitos, pode-se destacar o direito à educação e à profissão. A postura reivindicatória assumida pelas mulheres representou um grande avanço na caminhada do feminismo, e pode ter tido um reflexo imediato na literatura escrita por mulheres. Zahidé Muzart afirma que a principal ligação do feminismo com a literatura aconteceu no século XIX, quando as mulheres resolveram sair do fechamento doméstico. Para Muzart, pode-se dizer que as mulheres escritoras, desejosas de viver da pena, e de serem escritoras profissionais, eram feministas, pois só o fato de saírem da esfera

⁸³ MUZART, Zahidé. *Feminismo e literatura...*, 2003, p. 262-263.

⁸⁴ SCOTT, Joan. *A Cidadã paradoxal*. Florianópolis: Mulheres, 2002. p. 26.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶ Para participar da política era preciso ser indivíduo e cidadão e isso significava que a base comum da individualidade e cidadania era a masculinidade, segundo Joan Scott. Era vedado à mulher ser indivíduo e cidadão pelo reiterado motivo da diferença sexual. Indivíduo e cidadão era o homem branco, ocidental e essa superioridade se fundamentava numa individualidade alcançada e expressa por meio da divisão social e afetiva do trabalho, formalizada pela instituição do casamento monogâmico. *Ibid.*, p. 37.

doméstica era um indício de possuírem uma cabeça pensante e um desejo de subversão.⁸⁷ Na primeira metade do século XIX, as mulheres da classe média (especialmente na Inglaterra e na França) adentraram no universo da escrita sendo que as mulheres da aristocracia européia eram as únicas que, dados os seus privilégios de classe, podiam almejar ser escritoras, segundo Cláudia P. Alonso.⁸⁸

As feministas vão consolidando essa postura por meio de lutas, movimentos, numa longa caminhada de duras e pequenas conquistas políticas, intelectuais, sociais e culturais. Entretanto a mesma disposição das feministas não é percebida em Florbela, embora a insistência em fazer-se ouvir através de sua fala, de seus poemas, de seus escritos fizesse com que ela transgredisse regras, rompesse barreiras tanto na vida quanto na obra.

Agustina Bessa-Luís credita a forma de Florbela comportar-se e até mesmo a neurastenia que a acompanharia até o final de sua vida, à composição familiar a que foi submetida durante sua vida. Ao nascer foi colocada aos cuidados de sua madrinha e mulher legítima do pai, Mariana Toscano, que veio a falecer depois de ter se separado de João Maria Espanca. Após a morte da primeira madrasta, a poetisa teve um relacionamento amigável com a segunda madrasta. Apesar de ter recebido boa educação e nada lhe faltar, Florbela, desde muito cedo, conviveu com uma instabilidade familiar por conta dos amores que o pai colecionou vida afora e das mães com as quais teve que conviver.⁸⁹ Esse modo de vida, a atitude, o comportamento de Florbela, de certa maneira, revolucionário, tanto na sua poesia quanto em sua vida, fez muitos críticos confundirem uma com a outra.

A associação que parece existir entre vida e obra de Florbela, talvez tenha feito com que os críticos encontrassem dificuldade em distinguir o que era da vida e o que era da obra da poetisa. Lúcia Castello Branco diz que poucos são os críticos que conseguiram distinguir os domínios da arte dos domínios da vida na produção poética das mulheres escritoras em geral.⁹⁰ Para Haqira Osakabe,

⁸⁷ MUZART, Zahidé. *Feminismo e literatura...*, 2003, p. 267.

⁸⁸ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 16.

⁸⁹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 2001, p. 13.

⁹⁰ Lúcia Castello Branco afirma que o texto é o elemento fundamental que impossibilita a separação entre a obra e a vida de Florbela Espanca. Segundo as palavras da autora: "As duas permanecem de tal forma indissociáveis que não há como – e por que – distingui-las". BRANCO, Lúcia C. *As incuráveis feridas da natureza feminina*. 2004, p. 99.

o fato de a poetisa ter se constituído mais como mito do que como escritora reconhecida pelos seus dotes literários foi, por vezes, favorável e em outras vezes se voltou contra ela. O autor alega que dificilmente se distinguirá com nitidez o que é da vida e o que é da obra em Florbela Espanca, pois ambas se atrelam e se subordinam à solidez do mito que por vias misteriosas se construiu. Nesse aspecto, a poetisa é aparentada de Mariana Alcoforado, embora haja uma diferença radical e escandalosa: enquanto as figuras femininas, incluindo Heloísa, foram possivelmente inventadas por mãos masculinas, Florbela foi inventada por si mesma.⁹¹

As lutas feministas reivindicavam direitos políticos concernentes à individualidade e à cidadania; Florbela, por sua vez, reivindicava o direito ao prazer, à sensualidade em seus versos, sem se preocupar com a sua reputação. Com esta preocupavam-se os críticos que queriam salvar sua poesia, considerada, por eles, de inegável valor. Nessa tarefa, transformavam-se em defensores da moral das senhoras poetisas que tinham a coragem de declarar-se capazes de sentir prazer. Para Lúcia Castello Branco, a vida e a obra de Florbela foi inquieta e paradoxal. Ao mesmo tempo transitava entre a ousadia e o recato, entre a sensualidade insaciável e a santidade fanática, entre a paixão desenfreada e o amor fraterno-cristão. O fato de ser ao mesmo tempo desbocada e pudica, sensual e etérea rendeu-lhe uma intensa hostilidade pelos “decorosos senhores da literatura”.⁹² E é no auge de sua ousadia que o erotismo explode na sua poesia, sem medo de transgredir, sem culpa de ter transgredido. Em Florbela, o direito de conclamar o erotismo mais próximo da transgressão do que do sagrado, no livro *Charneca em Flor*, de alguma maneira se efetiva. Portanto, a interdição encontra uma certa libertação na sua poesia.

O fato de o tema da paixão, do erotismo aparecer com uma certa regularidade na poesia de Florbela, justifica os vários estudos que se encontram publicados a respeito dessa temática. Desde seus primeiros poemas publicados no livro *Trocando Olhares* delineiam-se as matrizes da paixão, do amor, da sensualidade filiadas ao erotismo. A cada livro essa tendência se consolidaria e ganharia espaço, configurando o seu texto poético como discurso feminino do

⁹¹ OSAKABE, Haqira. Prefácio. 2003, p. 11-14.

⁹² BRANCO Lúcia C. As incuráveis feridas da natureza feminina. 2004, p. 99-100.

erotismo, e que Rolando Galvão chama de “a intensidade de um transcendido erotismo feminino”.⁹³

Para Castello Branco, o erotismo é uma das questões mais delicadas e movediças quando se trata da escritura feminina. A autora assinala que o erotismo difuso ou canalizado para um objeto de prazer é tema recorrente na literatura feminina, e, determinante na obra de Florbela. E por ser tão visível e palpitante na sua obra é que os críticos, mesmo aqueles que se manifestaram na década de 20, se reportam ao tema do erotismo.

Para as mulheres de hoje, falar sobre e fazer sexo deixou de ser tabu. Não havendo mais interdição, conseqüentemente não há mais transgressão. Nos dias de hoje não é mais tabu falar sobre sexo no discurso literário feminino ou fora dele, na década de 20, a mulher que ousasse abordar o erotismo no seu discurso seria considerada imoral, “porque as mulheres não deviam falar nesse tom”.⁹⁴ Florbela ousou erotizar seu discurso literário, por isso não é de se estranhar as críticas que recebeu e a crucificação a que foi submetida em sua época. Hoje, não são raros os críticos que a consideram uma heroína, uma precursora, um mito, a mesma Florbela considerada por seus contemporâneos como devassa, e todos os termos pejorativos e degradantes possíveis e imagináveis de uma sociedade que se considerava paladina da moral.

⁹³ GALVÃO, Rolando. Florbela Espanca. 2005.

⁹⁴ BRANCO, Lúcia C. As incuráveis feridas da natureza feminina. 2004, p. 99.

O meu orgulho

Lembra-me o que fui dantes. Quem me diria
Não me lembrar! Em tardes dolencas
Lembra-me que fui a primavera
Que em muros velhos faz nascer as rosas!

Os minhas mãos outrora carinhosas
Parraram como pombas... Quem soubera
Porque tudo passou e foi quimera,
E porque os muros velhos não dão rosas!

O que eu mais amo é que mais me esqueço...
E eu souho: "quem obvida não merece..."
E já não fico tão abandonada!

Liuto que valho mais, mais pobresinha;
Sou também o orgulho ser sosinha,
E também é Provesa não ter nada!

Capítulo II

SER FLOR, SER BELA, SER MULHER: FLORBELA

No capítulo anterior pode-se observar que alguns críticos contemporâneos de Florbela receberam seus primeiros livros com certa simpatia. As críticas consultadas em geral reconhecem o valor estético de sua poesia. A única censura recebida foi de Fernando de Sousa por razões morais. Para Cláudia Alonso, não deixa de ser irônico ter sido este o único crítico do *Livro de Sóror Saudade* que se mostrou ciente do erotismo potencialmente explosivo da poesia de Florbela Espanca, mas, em vez de celebrar a sua originalidade, rejeitou-a com repugnância. A autora esclarece que Florbela não adquiriu a sua reputação de imoral por essa crítica de Fernando Sousa. Tal reputação só viria se espalhar mais tarde, após sua morte e a publicação de *Charneca em Flor*, em 1931.⁹⁵

A passagem de Florbela pela vida e pela sociedade literária portuguesa foi rápida, veloz e sua poesia passou praticamente despercebida, segundo Cláudia Alonso. Através de seus escritos, Florbela teve a ousadia de mostrar-se como mulher que conclama o direito de sentir e dar prazer,⁹⁶ embora só começasse a ser publicamente reconhecida muitos anos depois.⁹⁷ Segundo Alonso, em seus versos, Florbela delineou várias imagens de si, por vezes diametralmente opostas, como foi visto no primeiro capítulo. Subjacente a todas as imagens que ela constrói de si mesma, está o problema da identidade feminina.⁹⁸ A cada poema escrito e a cada livro finalizado, um pouco mais de Florbela se revelava ao mundo. Embora existam muitos estudos que procuram dar conta de sua biografia, uma questão, ainda, fica sem resposta: quem é Florbela pelas suas próprias palavras, e a essa questão, possivelmente, seus escritos podem responder. O objetivo deste capítulo, através das análises dos poemas, é traçar, mesmo que minimamente, um perfil da poetisa, seus desejos, seus temores, seu passado, seu presente. Não há qualquer intenção, com esta

⁹⁵ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997. p. 31-32.

⁹⁶ BRANCO, Lúcia C. *As incuráveis feridas da natureza feminina*. 2004, p. 112.

⁹⁷ ALONSO, op. cit., p. 33.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 199.

pesquisa, extrair da poesia a história da vida da poetisa, nem tampouco promover a fusão irreparável entre sua vida e sua obra. O foco da análise é buscar nos poemas elementos que revelem ou, mesmo, desvelem seus sentimentos mais profundos com relação a ser uma mulher que viveu numa sociedade repressora, teve coragem de romper com os padrões dominantes para a época e ousou erotizar a linguagem. A análise dos poemas sob essa perspectiva pode fornecer elementos reveladores que auxiliem no desvendamento do místico e do erótico na poesia de Florbela Espanca.

No livro *Charneca em Flor*, assim como no *Livro de Mágoas* e no *Livro de Sórora Saudade*, não são raros os poemas em que Florbela questiona o ser Eu, independente de todo e qualquer rótulo social e cultural que, porventura, tenha recebido. A constituição do Eu, do sujeito, parece ser o centro das preocupações dela nos poemas que se inscrevem nessa temática.

2.1 A ambivalência e a oscilação da identidade

O processo do autoconhecimento é dificultado à medida que haja obstáculos não solucionáveis que a própria razão humana desconheça. Para esse processo se realizar vale buscar caminhos os mais variados possíveis. Entretanto, corre-se o risco de nenhum deles oferecer uma resposta satisfatória que defina com certa objetividade a célebre pergunta: “Quem sou”. Disso resulta uma autodefinição da identidade que oscila entre a materialidade e a espiritualidade, compondo assim uma identidade indefinida, como se pode ver no poema “Minha Culpa”:⁹⁹

Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem
Quem sou? Um fogo-fátuo, uma miragem...
Sou um reflexo... um canto de paisagem
Ou um apenas cenário! Um vaivém

Como a sorte: hoje aqui, depois além!
Sei lá quem sou? Sei lá! Sou a roupagem

⁹⁹ Todos os poemas analisados neste trabalho foram copiados da edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra, *Poemas de Florbela Espanca*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, 338 p.

Dum doido que partiu numa romagem
E nunca mais voltou! Eu sei lá quem!...

Sou um verme que um dia quis ser astro...
Uma estátua truncada de alabastro...
Uma chaga sangrenta do Senhor...

Sei lá quem sou?! Sei lá! Cumprindo os fados,
Num mundo de maldades e pecados,
Sou mais um mau, sou mais um pecador...¹⁰⁰

O título, à primeira leitura, propõe uma confissão, podendo suscitar um provável arrependimento. Entretanto, a expressão “Sei lá! Sei lá”, que o inicia, desmorona essa primeira disposição, exigindo uma leitura distanciada do eixo da culpa. O verbo saber (sei), acompanhado da partícula expletiva, aludem a um certo descomprometimento com a objetividade da pergunta geradora do poema: “Quem sou?”. Além do verbo saber, mais três aparecem no poema todo: saber (sei), ser (sou), querer (quis), partir (partiu), voltar (voltou). Os dois primeiros verbos se repetem do começo ao final do poema, insinuando uma perseguição por algo que se quer saber – quem sou? – e uma constatação da ineficiência em responder a objetividade da pergunta: Sei lá...

A pergunta “Quem sou”, presente na primeira e segunda estrofes, vem seguida de prováveis respostas compostas de metáforas que têm em comum a indefinição, a falta de contorno, a ausência de forma, o fugidio. Tais metáforas sugerem que o eu lírico se esquia de uma definição objetiva do EU: “um fogo-fátuo”, “uma miragem”, “um reflexo”, “um canto de paisagem”, ou apenas “cenário”. A pergunta geradora do poema “Quem sou” provoca respostas bastante variadas como: uma chama fugidia, uma energia que logo se apaga, a imaterialidade da imaginação, um reflexo de uma imagem, a insignificância figurada no canto de paisagem, a comparação entre a inconstância do vaivém e a sorte que não se fixa em lugar nenhum, a roupagem descuidada do romeiro que se aventura na árdua empreitada da romaria. Na tentativa de se autodefinir, o eu lírico utiliza-se de metáforas significativamente negativas. Para Cláudia Alonso, nenhum desses elementos que o eu poético apresenta como possíveis definições

¹⁰⁰ Os livros dos quais os poemas foram copiados serão indicados pelas abreviaturas devidamente cifradas na página oito deste trabalho. Este poema pertence ao livro Charneca em Flor – CEF, p. 253.

de si são humanos.¹⁰¹ Quando faz referência a um elemento humano – sou a roupagem do doido – não é a ele que se compara e, sim, à roupagem usada pelo doido, porque se caracteriza pela simplicidade. A ausência de ostentação reforça a idéia de apagamento, de inexpressividade do Eu.

Ao mesmo tempo em que a tendência à negação se materializa por meio dessas imagens, outros elementos do poema remetem a uma incerteza dessa mesma negação. Nas duas primeiras estrofes, os elementos formais do poema reforçam a idéia de oscilação da identidade. A começar pela métrica: o fato do soneto iniciar com oito sílabas prenuncia como o eu lírico pretende se autodefinir: seria pelo redutivismo, pequenez, diminuição? Porém, logo em seguida, no segundo verso, há uma mudança na métrica, de oito para dez sílabas, que se desenvolve nos versos restantes até o final do poema, numa retomada de postura e de atitude que será desenvolvida nos outros poemas. O aparecimento desse verso menor não representa necessariamente uma indicação de diminuição, ou de inferiorização, e sim de oscilação na composição do Eu. Outro fato significativo é a presença perturbadora, nos dois quartetos, de sons nasalizados: nas rimas, no final dos versos e na composição das palavras no interior dos versos. O mesmo acontece com a sibilante /s/, que se encontra ausente apenas no penúltimo verso da segunda estrofe: “Dum doido que partiu numa romagem”. Para corroborar a idéia de uma autodefinição oscilante do Eu, as vogais se mesclam entre fechadas e abertas, sombrias e claras, agudas e uma incidência bastante representativa das vogais nasais. A insistência dos sons nasais combinada com a sibilante e com vogais abertas e fechadas reforça a idéia de oscilação entre o aqui e o além, entre o espaço aberto e o fechado, entre o ir e o não voltar, aliando-se à indefinição proposta por algumas das imagens vistas acima. Todo esse movimento revela a ansiedade em se buscar uma definição do Eu, e isto faz o eu lírico deslizar em oscilações que desarticulam a objetividade para se autodefinir.

Nos tercetos seguintes, as rimas nasais são substituídas pela presença da sibilante /s/, quer no final das rimas (fados/pecados), quer no final da sílaba que as antecedem, embora ainda haja a permanência dos sons nasais no interior dos versos. A incidência sonora que ocorre nesses dois tercetos insinua, ao

¹⁰¹ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 161.

mesmo tempo, dificuldade, obstáculo em se definir objetivamente, e angústia por não ser capaz de cumprir com a proposição delineada desde o início do poema.

A oscilação nos quartetos anteriores prenuncia uma tendência a uma conotação negativa propiciada pelo caráter do fugidio, da insignificância, da inconstância, da inexpressividade que perpassam pelas imagens – fogo-fátuo, miragem, canto de paisagem, roupagem do romeiro. Nos tercetos, essa tendência se suaviza porque as metáforas ali colocadas possuem um potencial positivo passível de ser desenvolvido: “Sou um verme que um dia quis ser astro... / Uma estátua truncada de alabastro... / Uma chaga sangrenta do Senhor”. O feio, o horrível e o cruel¹⁰² parecem ser mais atraentes para o eu lírico do que a promessa de “Beleza” do astro, da estátua de alabastro. Afinal, estes aspectos propiciam a efetivação do autoconhecimento empreendido pelo eu poético. No último verso desta estrofe – uma chaga sangrenta do Senhor –, o aspecto cruel da humanidade vem em primeiro lugar, seguido pelo aspecto da divindade, aludido pela imagem do sofrimento de Jesus e a conseqüente grandeza espiritual, a qual costuma-se atribuir-lhe.

No último terceto, o eu lírico se reduz a mais um pecador no mundo de maldades e pecados. Tal reducionismo e as expressões negativas dos três últimos versos, vêm favorecer ao eu lírico definir negativamente o “ser Eu”. Isso porque no poema não há expressão ou imagem reveladora de qualquer qualificativo positivo que chame a atenção. Ser mais um pecador dentre tantos, pode-se entender como a dissolução do sujeito. Há o “mais um” que se dissolve num mundo de maldades e pecados.

Uma outra questão de relevância é o fato de não aparecer, em momento algum, qualquer referência ao feminino, e, sim, ao masculino. É o eu lírico masculino que revela sua ineficiência em se autodefinir. A opção pelo eu

¹⁰² A atração pelo feio, cruel, horrível detectada no poema remete à reflexão que Mário de Andrade faz em seu Prefácio Interessantíssimo “O belo horrível é uma escapatória criada pela dimensão da orelha de certos filósofos para justificar a atração exercida, em todos os tempos, pelo feio sobre os artistas. Chamar de belo o que é feio, horrível, só porque está expresso com grandeza, comoção, arte, é desvirtuar ou desconhecer o conceito de beleza. Mas feio = pecado... Atrai”. Se o feio é igual a pecado e este é mais atraente, segundo o autor, é compreensível a preferência do eu lírico pelo aspecto cruel. ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1966. p. 19. A teoria do grotesco foi preconizada por Victor Hugo no prefácio de Cromwell, “Do grotesco ao sublime”. Hugo Friedrich apresenta, em seu livro *Estrutura da lírica moderna*, a “Estética do feio” em que afirma que a nova “beleza” pode coincidir com o feio.

lírico masculino insinua uma tendência em essencializar a existência do sujeito, ao dizer “sou mais um mau, sou mais um pecador”.

Tentar compor ou decompor o Eu através das imagens que remetem a uma idéia de apagamento, juntando a persistente expressão seguida ora de interrogação, ora de exclamação, (Sei lá quem sou?!) presente ao longo do poema, indicam que o eu lírico, não conseguindo definir-se como sujeito, espera do leitor uma resposta. Sobretudo porque nenhuma das definições apresentadas dá conta de responder com clareza a objetividade à pergunta: “quem sou eu”. Nesse sentido, o título do poema adquire um certo significado – Minha culpa: não saber quem sou.

No poema analisado acima, tentar responder à pergunta “quem sou eu” é deveras complexo, pois todas as prováveis respostas referem-se à indefinição do sujeito. No poema “Eu”, analisado a seguir, o ato de conhecer-se não oferece grande dificuldade quando passado e presente se distinguem um do outro. No passado há uma quase certeza de domínio do Eu e no presente essa certeza parece se extinguir. Para conhecer o Eu do presente é preciso se reconhecer no Outro. Este último deve servir como espelho do Eu. Nesse caso, encontrar a pessoa amada é um caminho para o autoconhecimento:

Até agora eu não me conhecia,
Julgava que era Eu e eu não era
Aquela que em meus versos descrevera
Tão clara como a fonte e como o dia.

Mas que eu não era Eu não o sabia
E, mesmo que o soubesse, o não dissera...
Olhos fitos em rútila quimera
Andava atrás de mim... E não me via!

Andava a procurar-me – pobre louca! –
E achei o meu olhar no teu olhar
E a minha boca sobre tua boca!

E esta ânsia de viver, que nada acalma,
É a chama da tua alma a esbrasear
As apagadas cinzas da minha alma!¹⁰³

Há, no poema, dois eus, colocados em dois planos distintos: do passado – eu, e do presente – Eu. A expressão “até agora” tem a função de

¹⁰³ CEF, p. 215.

fronteira divisória que os separa. No passado, a comparação – “tão clara como a fonte e como o dia” – revela um provável domínio do Eu. Parece haver uma certa ilusão de que nada existia que pudesse ensombrar, esconder esse “eu” tão claro, transparente, sem mácula que se deixava ver com nitidez. Essa transparência, essa clareza está, também, na composição formal da primeira estrofe quando o eu lírico se reporta ao passado. Tanto as vogais abertas como a incidência das consoantes – líquida e vibrante – (/l/,/r/), além de conferirem um abrandamento das nasais e sibilantes que aparecem na estrofe, proporcionam uma fluidez, um deslizamento, uma compreensão clara desse eu do passado. Nas estrofes posteriores, a frequência dessas vogais e consoante diminui gradativamente, dando lugar a um fechamento proporcionado pelo aparecimento das vogais nasais e da sibilante. O aspecto sonoro, incluindo o esquema rítmico e a repetição sonora de vogais e consoantes das duas primeiras estrofes, juntamente com os verbos flexionados no passado, suscitam a idéia de que, se o eu é tão claro, transparente, pode ser o eu da exterioridade e de domínio do eu lírico. Num primeiro momento pensava-se existir um Eu constituído, que poderia dar uma certa consciência de identidade, de ser sujeito que ocupa um espaço social e tem domínio sobre si: “Julgava que era Eu e eu não era”, entretanto tudo isso desmorona, se dissolve. Há, então, a desconstituição do eu do passado. Quando se percebe que existe um eu desconstituído, desconstruído, o resultado disso é o aparecimento de um Eu em busca de caminhos para se reconhecer como tal.

No poema, a procura de si, desse Eu desconhecido, passa pelo encontro do Outro, através das metonímias – teu olhar – tua boca –, como forma de preenchimento do vazio ocasionado pelo autodesconhecimento que leva a uma sensação de ausência, ou mesmo de falta: “E achei o meu olhar no teu olhar, / E a minha boca sobre tua boca!”. A imagem refletida no olhar do Outro, pode sugerir, além de um encontro amoroso, o despertar de um Eu narcisista.¹⁰⁴ O

¹⁰⁴ José Régio identifica um misto de capricho literário e intuição profunda que de certo modo aponta o narcisismo na obra de Florbela. Segundo o autor, em vários passos ou aspectos de sua obra se afirma esse narcisismo. O autor não se sabe dizer se o narcisismo, que pode andar aliado ao donjuanismo, é uma tendência caracterizadamente feminina. Ele suspeita que antes caracterize uma espécie de hermafroditismo psicológico – e assim se explicaria o não ser muito raro entre artistas. Narcisismo, donjuanismo, hermafroditismo psicológico são termos pesados demais para se denunciar através deles certas inclinações da poesia de Florbela. No suposto narcisismo de Florbela há uma elegância que impressiona pela feminilidade, às vezes, ela se não encanta consigo mesma senão para atrair o amado; ou como para valorizar aos olhos dele a dádiva de si. Nesse poema analisado de Florbela Espanca o narcisismo estaria no fato de o eu lírico buscar no olhar do outro uma forma de se conhecer. O olhar do outro é o espelho em que

reflexo da própria imagem no Outro pode ser uma forma do Eu revelar-se ou mesmo se conhecer. O processo de conhecer-se passa, então, pelo encontro do “meu olhar” refletido no olhar do Outro, uma vez que o conhecimento do mundo se dá, na maioria das vezes, através das imagens captadas pelo olhar. Não se tem aqui uma busca desesperada pelo Outro, ou de alguém a quem se possa amar. Tem-se uma necessidade urgente de encontrar-se com a intenção de se conhecer, mesmo que seja através do Outro. No processo de autoconhecer-se é facultado utilizar outros sentidos que não só o da visão: “E a minha boca sobre a tua boca”. O contato íntimo entre o Eu e o Outro deste verso pode ser entendido como o despertar do desejo, pois a boca é uma das zonas erógenas por excelência e o beijo é uma de suas primeiras manifestações. No poema, descobrir o desejo, a paixão, o prazer é, de certa forma, descobrir-se como sujeito, é encontrar o Eu.

“Procurar-me e encontrar-me” podem representar o despertar do erotismo, da sexualidade que se constituiria em uma forma de conhecer o Eu para recuperar o seu domínio. O Outro tem o potencial de levar o Eu a descobrir-se e a conhecer-se. Para Alberoni, “o erotismo é uma forma de conhecimento, um conhecimento do corpo. Do nosso corpo, do corpo do outro, um conhecimento adquirido através do corpo. (...) É o desejo do outro que põe em movimento o nosso conhecimento”.¹⁰⁵ No poema, o conhecimento pretendido não é apenas do corpo, mas o conhecimento pleno de alma e corpo. O eu reduzido a “apagadas cinzas da minha alma” recupera-se no verso “na chama da tua alma a esbrasear” e transforma-se em Eu. A alma do Outro tem o poder da Fênix, pois faz renascer o que já estava aniquilado: a vida renasce das cinzas. O poder criador ou recriador da metáfora “É a chama da tua alma a esbrasear”, reconstrói um novo Eu submerso na metáfora “As apagadas cinzas da minha alma”.

O verso “Esta ânsia de viver, que nada acalma” sugere a insaciabilidade já detectada por José Régio. O autor reconhece, no decorrer da obra poética de Florbela, uma inquietação, uma insatisfação a se manifestarem como irremediáveis. A isso ele chama de insaciabilidade. Segundo suas palavras:

se revela o Eu que ela busca encontrar. RÉGIO, José. Estudo crítico de José Régio, 1982. p. 11-18.

¹⁰⁵ ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. p. 185.

A princípio, ou de longe em longe através de toda a sua obra, decerto ainda alvorecem os sonhos e as expectativas, ou chispam as rubras horas de sensualidade feliz, ou resplandecem momentos oásis de orgulhosa plenitude. Muito poderosos (ou muito violentos) são os instintos pagãos de Florbela. Ainda bem que se não temeu ela de os cantar em versos de admirável beleza! No fim e ao cabo, porém, todos esses ímpetos e satisfações não duram senão o instante que lhes coube. O que lhe a ela cabe, como coisa própria sua, é a insatisfação; a sua insaciabilidade; a ansiedade.¹⁰⁶

Lúcia Castello Branco identifica uma impossibilidade de consumação do desejo de completude na poética de Florbela, que será marcada pela busca insaciável de algo, além do momento fugaz do gozo erótico.¹⁰⁷ A insaciabilidade e a ansiedade de viver, de certa forma, são estimuladas pela “chama da tua alma”. Neste verso, a alma do Outro é a força incandescente da alma do Eu, é a vida que se renova, que nasce das cinzas. O estabelecimento do Eu enquanto sujeito tem como condição o encontro com o Outro. Este seria, por assim dizer, o prolongamento do Eu e isso pode resultar no apagamento de fronteiras que definem o Eu e o Outro.

As lembranças do passado se tornam úteis quando o processo do autoconhecimento se desenvolve e novas peculiaridades do sujeito se revelam. No poema “O meu orgulho”, do *Livro de Sóror Saudade*, o fato de não se ter nada no presente pode significar nobreza, ou mesmo uma grandeza de espírito. O Eu do presente é constituído pelas lembranças do passado:

Lembro-me o que fui dantes. Quem me dera
Não me lembrar! Em tardes dolorosas
Eu lembro-me que fui a primavera
Que em muros velhos fez nascer as rosas!

As minhas mãos outrora carinhosas
Pairavam como pombas... Quem soubera
Por que tudo passou e foi quimera,
E por que os muros velhos não dão rosas!

São sempre os que eu recordo que me esquecem...
Mas digo para mim: “não me merecem...”
E já não fico tão abandonada!

Sinto que valho mais, mais pobrezinha:
Que também é orgulho ser sozinha,

¹⁰⁶ RÉGIO, José. Estudo crítico de José Régio. 1982, p. 19.

¹⁰⁷ BRANCO, Lúcia C. As incuráveis feridas da natureza feminina. 2004, p. 101.

E também é nobreza não ter nada!¹⁰⁸

O início do poema aponta qual a direção que o eu lírico irá tomar para buscar a compreensão do Eu no presente. O caminho escolhido parece ser a recuperação das lembranças: aquela que foi dantes. Duas questões causam um certo incômodo já na primeira estrofe: “tardes dolorosas” e “fui a primavera”. Estes elementos são antitéticos, ou seja, se contradizem: a primavera suscita imagens positivas, de felicidade, harmonia, cuja principal característica é a transformação – do muro velho faz nascer rosa. A atmosfera positiva dessas imagens se destoa de “tardes dolorosas”, cuja expressão remete à idéia de dor e sofrimento. A imagem com uma conotação negativa leva à compreensão de que o poder transformador do eu lírico metaforizado pela primavera minimiza as tardes dolorosas, mas não fica claro a quem essa imagem se refere. A característica harmoniosa, pacificadora, de transformação do eu lírico se materializa pelas imagens que se seguem nas próximas estrofes, como também pela composição formal do poema como um todo. Seja pelo ritmo pausado, seja pelo aspecto sonoro – a presença da líquida //, da fricativa /r/ branda, as oclusivas surdas e sonoras /p/ e /b/ e as vogais abertas –, evidenciam-se uma tranqüilidade e o poder curativo do eu lírico no passado, principalmente nos dois quartetos.

O panorama da sonoridade do poema sofre uma modificação nos dois tercetos seguintes, quando ocorre um fechamento das vogais, uma nasalização mais intensa e uma incidência maior de sibilantes aliados ao ritmo mais rápido enunciando um incômodo, uma perda da tranqüilidade inicial.

No passado, ser a primavera com o poder de transformação, de embelezamento, de pacificação, supera os elementos negativos sugeridos pelas tardes dolorosas e pelo verso encadeado (*enjambement*) “... Quem soubera / Por que tudo passou e foi quimera”. Com o passar do tempo esse aspecto positivo vai ficando esmaecido e é substituído “pelos muros velhos que não dão rosas”. Ou seja, as vicissitudes no relacionamento com o outro, sugerido no verso “São sempre os que eu recordo que me esquecem / Mas digo para mim: ‘não me merecem...’” levam o eu lírico a assumir outra posição perante a vida, buscando o isolamento, a solidão.

¹⁰⁸ Livro de Sórora Saudade – LSS, p. 175.

Há um valor maior em ser pobrezinha, em ter orgulho de ser sozinha e em ser nobre pelo fato de não se ter nada. Pode-se dizer que há no decorrer do poema uma substituição de valores à medida que os anos passam, as decepções se acumulam e as deceções se armazenam. Ter sido primavera, ter mãos carinhosas, ter vivido numa ilusão levam a crer que as relações do eu lírico com o Outro ou mesmo com os Outros no passado lhe trouxeram apenas desilusão. O resultado disso é o isolamento e a solidão porque os muros velhos não dão mais rosas; os que a esqueceram não a merecem. Essa posição que o eu lírico assume leva-a a sentir-se confortada e a buscar um equilíbrio interior, valorizando aquilo a que se costuma imprimir quase nenhum valor: a pobreza, a solidão e o não ter nada – e esse é o seu orgulho.

No poema “Que importa?...”, também do *Livro de Sórora Saudade*, a constituição do Eu do passado e o do presente possuem características bem diferenciadas do poema analisado acima. No poema analisado anteriormente, o Eu do passado tinha mais a oferecer pelo fato de metaforizar-se em primavera e comparar suas mãos carinhosas com as pombas. Nesse poema, o Eu do passado não tem nada a oferecer a não ser a indiferença e o desdém, contrastando com o Eu do presente, que se sente pleno de paixão:

Eu era a desdenhosa, a indiferente.
Nunca sentira em mim o coração
Bater em violências de paixão,
Como bate no peito à outra gente.

Agora, olhas-me tu altivamente,
Sem sombra de desejo ou de emoção,
Enquanto as asas loiras da ilusão
Abrem dentro de mim ao sol nascente.

Minh'alma, a pedra, transformou-se em fonte;
Como nascida em carinhoso monte,
Toda ela é riso e é frescura e graça!

Nela refresca a boca um só instante...
Que importa?... Se o cansado viandante
Bebe em todas as fontes... quando passa?...¹⁰⁹

A descrição que o eu lírico promove de si na primeira estrofe remete à construção de um Eu do passado que se isenta, ou mesmo carece, de qualquer

¹⁰⁹ LSS, p. 174.

sentimento concernente à paixão. Pelo contrário, vê-se como a desdenhosa, a indiferente. A falta de sentimento é captada pela própria construção da estrofe, pois não há elementos expressivos, tanto em seu aspecto sonoro como imagético, que resulte em um certo grau de tensão poética. É apenas uma descrição no sentido mais puro da palavra. A inexistência de tensão poética sugere a ausência da paixão assumida pelo eu lírico.

O cenário se modifica no segundo quarteto, quando o eu lírico se reporta ao presente. A passagem se torna visível através da mudança na composição da estrofe. A exploração da sonoridade e das imagens poéticas se intensifica, imprimindo ao poema uma tensão poética acentuada.

O segundo quarteto inicia com uma palavra-chave que serve de fronteira entre o passado do primeiro quarteto e o presente do segundo quarteto: “agora”. Nos dois primeiros versos há uma alusão ao Outro, e é esse que o eu lírico apresenta destituído de paixão no presente. Há uma espécie de transferência de sentimentos. Se antes era ela que não sentia o coração vibrar de paixão, agora é o Outro que passa pela mesma situação: “Agora, olhas-me tu altivamente, / sem sombra de desejo ou de emoções”. Esse primeiro verso, mesmo sendo decassílabo, sofre um adensamento, sugerido pelo ritmo binário, contribuindo para reforçar a transferência. A sonoridade também se revela como elemento importante para causar o referido efeito – a líquida //, a vibrante /r/ (brando), a oclusiva surda /t/. A ausência do desejo e da emoção do Outro reforça-se pelo conjunto sonoro que se abranda no segundo verso. Nos dois últimos versos, a vibração sonora e rítmica do primeiro é retomada, propiciando uma nova situação do eu lírico. E assim a bela metáfora “as asas loiras da ilusão / Abrem dentro de mim ao sol nascente” conclui a transferência do sentimento da paixão, metamorfoseando o eu lírico num outro elemento – de pedra a fonte. A dureza da pedra que remete à falta do sentimento da paixão é substituída pela fluidez da água da fonte.

Nos dois últimos tercetos, a transformação da alma em fonte abre inúmeras possibilidades de vivenciar o sentimento da paixão, tornando-a mais importante do que o objeto a quem ela possa ser dirigida. Ser uma fonte pode indicar que ela está ali para matar a sede de quem vem até ela: “o cansado viandante”. A importância está no fato de ela ter transformado o que era pedra em

fonte, e as circunstâncias desse acontecimento: “nascida em carinhoso monte”, e a descrição que lhe compete: “toda ela é riso e é frescura e graça”.

Na última estrofe deste soneto há que se destacar o aspecto momentâneo da paixão, assim como a irrelevância do seu objeto. A fluidez dela, o seu aspecto deslizando, se faz sentir não só pela metáfora da fonte como também pela repetição das consoantes /s/, /f/ e /v/. Assim como a água da fonte, a paixão desliza, não pára em lugar algum, está sempre em movimento. Esse deslizamento e o movimento contínuo sofrem um reforço de sugestão pela incidência de reticências ao longo dos três versos que compõem a estrofe. Todos esses aspectos combinados autenticam um demasiado valor que o eu lírico imprime à paixão e que a sugestão de vivê-la, mesmo por um só instante, pode sobrelevar ao seu objeto.

No poema “Eu”, do *Livro de Mágoas*, o ato de conhecer-se não sofre nenhum impedimento por quaisquer obstáculos, ou seja, o eu lírico não tem dúvida alguma de quem ele é. Nos poemas analisados anteriormente, o processo do autoconhecimento sofre oscilações entre o fechamento e a abertura, entre a dúvida e a certeza, entre o Eu do passado e o Eu do presente. Ora os elementos negativos predominam nos poemas, ora se suavizam com a presença de metáforas, e a inconstância sonora. No poema analisado a seguir, a negação é o que predomina na constituição da identidade, do sujeito:

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa tênue esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber por quê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver,
E que nunca na vida me encontrou!¹¹⁰

¹¹⁰ Livro de Mágoas – LDM, p. 133.

A forte presença do Eu, um Eu categórico, que sabe quem é, sem conjeturas, e a incidência de termos significativamente negativos, são as principais particularidades deste poema. Com esses elementos marcantes, o eu lírico busca traçar um retrato negativo de si mesmo.

A descrição que o eu lírico promove de si tem início no primeiro verso da primeira estrofe. Para essa tarefa utiliza-se da construção anafórica no primeiro quarteto e no primeiro terceto, com a repetição quase monótona dos versos, com alguma variação no complemento da frase: “Eu sou a que no mundo anda perdida / Eu sou a que na vida não tem norte”, isto ocorre nos dois primeiros versos da primeira estrofe. Nos versos seguintes dessa mesma estrofe e nos da terceira, o sujeito – Eu – torna-se elíptico, ocultando-se no verbo em primeira pessoa, mas nem por isso deixa de mostrar-se pela flexão verbal. A composição formal do poema como um todo é fator determinante para se instalar e comprovar as características descritivas com que o eu lírico se autodesigna. Na segunda estrofe, o aspecto sonoro das palavras que a compõe, dos quais se destacam as sibilantes, as oclusivas surdas e sonoras, as nasais, e a presença da vogal aguda /i/ – “Sombra de névoa tênue e esvaecida / E que o destino amargo triste e forte,” – reforçam a idéia negativa que vai delinear um perfil etéreo, imaterial, incorpóreo do eu lírico. Entretanto, esse perfil está subjugado à força do destino que não é nada amigável, pelo contrário, a crueldade, a brutalidade são as principais características dessa força, pois a impelem para a morte. A idéia de imaterialidade e de negatividade, ou mesmo, de isolamento, é ainda reforçada pelas metáforas do primeiro e terceiro versos – “Sombra de névoa tênue e esvaecida” – “Alma de luto sempre incompreendida”. O eu lírico vê-se, então, como um ser cuja característica é a fragilidade, pois além de ser sombra é também névoa ainda tênue, e sente-se isolada do mundo em sua volta por saber-se incompreendida, além do que é uma alma, ou seja, destituída da materialidade do corpo.

Ao mostrar-se de forma bastante explícita, o eu lírico revela seus sentimentos mais íntimos: o aspecto doloroso de sua vida, o não ter rumo, a sua vulnerabilidade. Na terceira estrofe, através dos paradoxos, percebe-se uma exposição de sua invisibilidade e de sua incapacidade de identificar, como também de demonstrar seus sentimentos, e o sentir-se incompreendida.

Desde o início, ao mesmo tempo em que traça o seu perfil, o eu lírico vê-se como alguém insignificante, deslocada no mundo, sem espaço e sem direção. A metáfora “sou a irmã do Sonho”, sugere uma proximidade, um parentesco com o que não é real – o sonho, e isto confere ao Eu uma disposição ao etéreo, à imaginação, à fantasia que, por sua vez, apresenta como resultado a dor, o sofrimento, por isso: “sou a crucificada... a dolorida...”. O parentesco próximo com o Sonho é de extrema relevância, uma vez que a palavra está escrita em letra maiúscula, revelando uma herança do Simbolismo. No mundo real o eu lírico vê-se sem direção, sem espaço, sente-se deslocada. Logo, buscar o mundo da imaginação, da fantasia, do sonho pode ser uma saída para resolver seu problema de deslocamento, de desnorreamento. Mas o mundo em que ela vive é real e, como tal, causa-lhe dor e sofrimento. A atitude niilista diante da vida, diante do mundo real, a presença da morte como único fim plausível para seu destino, podem ser de influência simbolista. Não raro o artista simbolista expressa, através da poesia, sua atitude perante a vida. Para ele não há dor maior do que viver. A preocupação com o mistério da vida, a inutilidade do livre arbítrio, a iminência da morte na existência diária do homem, o abismo de nossas incompreensões, são atitudes encontradas nos simbolistas e são detectadas neste poema analisado.¹¹¹

A invisibilidade a que se propôs desde o início do poema é reforçada na última estrofe, quando o eu lírico diz ser a visão que Alguém sonhou. O aparecimento de “Alguém” propicia a transformação do que é imaterial, invisível, incorpóreo em um ser de carne e osso, que fosse importante e significativo para alguém. O desfecho fatal da oportunidade que se vislumbra nessa estrofe ocorre no último verso: “E que nunca na vida me encontrou”. Por conseguinte, não há a menor chance de transformar o que é invisível, imaterial, em corpo material que possa significar algo para alguém.

Autodefinir-se objetivamente torna-se uma tarefa árdua, complexa e quase impossível quando nos deparamos com a complexidade da composição do Eu. Como resultado tem-se a ambigüidade, a oscilação e a indefinição no perfil do sujeito.

¹¹¹ BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 91.

2.2 A busca de uma autodefinição na composição do Outro

A busca de uma definição, nos poemas analisados no tópico anterior, teve como resultado uma identidade oscilante, deslizando. Neste tópico, um outro caminho será traçado numa tentativa de compor uma definição do sujeito proposta pelo próprio eu lírico. A autodefinição que o eu lírico propõe tem como suporte a relação Eu – Outro. Esse Outro pode ser representado pela coletividade, pelo Eu do passado, pelo amado. Entretanto quando se busca reconstruir o passado coletivo, corre-se o risco de uma fragmentação do Eu individual.

Em “Lembrança”, do livro *Charneca em Flor*, é possível reconstituir o Eu no presente através da volta ao passado, quando se busca conhecer a história coletiva. O retorno ao passado constitui um caminho para o eu lírico se encontrar como sujeito:

Fui Essa que nas ruas esmolou
E foi a que habitou Paços Reais;
No mármore de curvas ogivais
Fui Essa que as mãos pálidas poisou...

Tanto poeta em versos me cantou!
Fiei o linho à porta dos casais...
Fui descobrir a Índia e nunca mais
Voltei! fui essa nau que não voltou...

Tenho o perfil moreno, lusitano,
E os olhos verdes cor do verde Oceano,
Sereia que nasceu de navegantes...

Tudo em cinzentas brumas se dilui...
Ah, quem me dera ser *Essas* que eu fui,
As que me lembro de ter sido... dantes!...¹¹²

O demonstrativo “Essa” e o verbo “ser” flexionado no pretérito perfeito no início do poema, fazem uma alusão às figuras femininas que tiveram algum destaque num passado distante indicado pela expressão “dantes”. “Essa”, de uma certa maneira, recupera: “a que nas ruas esmolou”, “a que habitou Paços Reais”,

¹¹² CEF, p. 223. Nos dois últimos versos aparecem duas palavras sublinhadas pela autora: *Essas* – *As*.

“a que as mãos pálidas poisou”, “a nau que não voltou”, “a sereia que nasceu dos navegantes”.

Dois planos se revelam no poema: o plano do passado e o do presente. As duas primeiras estrofes resgatam o passado histórico de Portugal. O eu lírico incorpora o povo português do mendigo à realeza, coloca-se como a própria nação que foi musa de poetas de todos os tempos – “tanto poeta em versos me cantou”. Incorpora, ainda, os navegadores, a própria navegação (nau), a sereia. É interessante ressaltar que todos estes elementos são femininos.

Trazer à tona a história de Portugal, principalmente a história marítima, é, de certa forma, resgatar o mito de Portugal como terra predestinada ao desbravamento de mares desconhecidos, às descobertas de terras do além-mar. Os empreendimentos marítimos registram-se no poema através da viagem para o desconhecido, para o além-mar, sem a garantia do retorno: “Fui descobrir a Índia e nunca mais / Voltei! Fui essa nau que não voltou...”.

Para Simone P. Schmidt,¹¹³ o mar, a paisagem marítima têm sido uma constante temática na literatura portuguesa desde o cancionero popular medieval até os dias de hoje. No cancionero popular, o mar aparece como símbolo recorrente dos sentimentos e desejos vivenciados pelo sujeito poético feminino. O mar das cantigas, além de ser o local das partidas e chegadas e espaço das viagens empreendidas pelos homens, propicia à mulher se fazer sujeito poético enquanto espera o retorno do amigo. Segundo a autora, “na paisagem marítima se constrói uma espécie de memória coletiva das mulheres, que enunciam suas experiências afetivas na contraluz da ausência dos amados”.¹¹⁴ A memória do mar de cunho histórico assume foros de representação mítica do povo português. Este tema propiciou a criação de muitos textos geniais da literatura portuguesa, como os *Lusíadas*, de Camões e *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

O poema “Lembrança”, de Florbela Espanca, retoma o tema tão caro à literatura portuguesa: a memória marítima. Para Schmidt:

Em gesto de contundente modernidade, Florbela Espanca relê a contrapelo a história dos heróis do mar português, escolhendo como construção sua esta segunda memória marítima, a subjetividade outra, feminina, em que ecoam os sugestivos sons

¹¹³ SCHMIDT, Simone P. Florbela Espanca e duas memórias do mar. In: DAVID, Sérgio N. (Org.). *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 105-107.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

das ondas do mar de Vigo. Em “Lembrança”, vemos fundirem-se em sua voz uma experiência subjetiva e uma outra, coletiva, da viagem.¹¹⁵

A experiência coletiva da viagem marítima remete a um passado histórico do povo lusitano que o eu lírico toma para si, pois os grandes eventos que foram motivo de engrandecimento do povo português estão presentes no poema. Uma vez que a história coletiva está em evidência, como motivo de orgulho, e toma quase todos os versos do poema, então, o passado individual corre o risco de se anular. A apropriação e a decorrente anulação fazem pensar que o indivíduo, o Eu individual, é constituído de uma série de singularidades que expressam o mundo coletivo. Entretanto, ocorre que no presente não há mais as glórias do passado, não há mais motivo para engrandecimento, porque “tudo em cinzentas brumas se dilui...” Para recuperar o Eu individual há que se recuperar o coletivo: “ah quem me dera ser ‘Essas’ que eu fui, / ‘As’ que me lembro de ter sido... dantes!...”.

A idéia de pluralidade do indivíduo remete ao conceito de identidade, desenvolvido por Stuart Hall, como estratégico e posicional, cuja concepção aceita que as identidades, na modernidade tardia, são cada vez mais fragmentadas e fraturadas. São multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que se cruzam ou são antagônicas: “as identidades estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”.¹¹⁶ Para este autor, a origem das identidades residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter certa correspondência. Além da questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção “não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos”, as identidades têm a ver, segundo Hall, com as questões: “quem podemos nos tornar, como nós temos sido representados e como essa representação afeta a forma como nós podemos nos representar a nós próprios”.¹¹⁷ As identidades surgem da narrativização do eu, embora a natureza ficcional desse processo não diminua sua eficácia discursiva, material ou política mesmo que a sensação de pertencimento por meio da qual elas surgem esteja no

¹¹⁵ SCHMIDT, Simone P. *Floribela Espanca e duas memórias do mar*. 2004, p. 110.

¹¹⁶ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz T. da. (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 108.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

imaginário e sempre construída na fantasia.¹¹⁸ Resgatar a história, colocar-se como sujeito participante dela, é uma maneira de construir a identidade, embora no poema exista uma possibilidade de que isso não ocorra, pelo tom melancólico sugerido no verso “Ah, quem me dera ser Essas que eu fui”.

O eu lírico e a nação portuguesa parecem ser uma só, diluídas em cinzentas brumas, nas quais o presente e o futuro são indefiníveis. A constituição do sujeito, do Eu, tanto o individual como o coletivo, só se torna possível se “Essas que eu fui” pertencentes ao passado, puderem se atualizar no presente.

Reescrever a História, tanto a de um passado distante como a de um passado próximo, e, ao mesmo tempo, participar dela como sujeito atuante, pode ser um dos caminhos para o conhecimento de si, como se vê no poema. Uma história individual, ou de uma nação inteira que já foi escrita, é materialmente viável, porque fornece elementos concretos, de clara visibilidade, para que a construção do sujeito e da identidade seja possível. Olhar para o passado reflete não só a imagem exterior do aqui e agora, mas também das ações, da interioridade, das emoções, dos sentimentos. Essa imagem relata, de certa forma, “quem sou Eu” pela história que escrevi, ou que foi escrita com a minha participação ativa ou passiva, ou mesmo sem a minha participação. Tal certeza se apaga quando está em jogo conhecer-se a si no presente ou no futuro, porque é uma história que ainda está por escrever.

O resgate do passado da coletividade é uma forma de justificar o passado do sujeito, mas não garante uma definição precisa do seu presente, muito menos de seu futuro. O presente indefinido, com uma expressividade negativa bastante acentuada, é encontrado no poema “Caravelas...” do *Livro de Sóror Saudade*. Novamente a nau perdida é colocada por expressar, segundo Simone P. Schmidt, o motivo das perdas irremediáveis, vivenciadas tanto pela mulher como pela nau:¹¹⁹

Cheguei a meio da vida já cansada
De tanto caminhar! Já me perdi!
Dum estranho país que nunca vi
Sou neste mundo imenso a exilada.

Tanto tenho aprendido e não sei nada.

¹¹⁸ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. 2000, p.108-109.

¹¹⁹ SCHMIDT, Simone P. Florbela Espanca e duas memórias do mar. 2004, p. 111-112.

E as torres de marfim que construí
Em trágica loucura as destruí
Por minhas próprias mãos de malfadada!

Se eu sempre fui assim este Mar Morto:
Mar sem marés, sem vagas e sem porto
Onde velas de sonhos se rasgaram!

Caravelas doiradas a bailar...
Ai quem me dera as que eu deitei ao Mar!
As que eu lancei à vida, e não voltaram!...¹²⁰

O título do poema chama a atenção de imediato, pois diz respeito a uma embarcação muito utilizada na época das grandes navegações, direcionando uma leitura relativa a viagens e aventuras. Mas logo em seguida aparecem as reticências que, neste caso, não lembram um prolongamento e sim, remetem à idéia de omissão daquilo que poderia acontecer se eventos outros apontassem outra direção da viagem. Dessa forma, então, o elemento positivo do título configura-se como um contraponto à negatividade expressa nas estrofes que compõem o poema.

A partir do primeiro verso da primeira estrofe ocorre um desenrolar de eventos que têm em comum a negatividade: o cansaço de tanto caminhar, o perder-se num país desconhecido, o sentir-se exilada no mundo, e assim por diante. No primeiro quarteto, duas expressões se destacam das demais – “estranho país” e “mundo imenso” –, pois reforçam a idéia de deslocamento e de estranheza do eu lírico frente a esse mundo. Esses dois conjuntos de palavras carregam em si, pela sua composição sonora, a força da negatividade, pois as oclusivas bilabiais e as palatais surdas /t/ e /p/ aliadas à repetição da vogal /i/ remetem à idéia de estranhamento que incomoda. Se considerarmos o valor da nasalização da expressão “mundo imenso”, torna-se obstáculo insuperável, prolongando-se indefinidamente. A composição sonora aliada à significação destes dois compostos de palavras reforçam a idéia de que parece haver um certo sentimento de não pertencimento a esse mundo, ou mesmo de desterritorialização do país que não é reconhecido como seu.

A idéia de não pertencimento, ou mesmo de alheamento, é reforçada pelo aparecimento de outro elemento no texto – “torres de marfim”. A imagem das

¹²⁰ LSS, p. 180.

Torres está associada à figura do poeta que se colocava distante das outras pessoas. Sua construção sugere certa imponência, mas pode também servir de refúgio ou de prisão. No poema, não chega a se tornar um ambiente neutralizador, pois as torres são destruídas pela trágica loucura. Há nos dois versos do meio da segunda estrofe a oposição “construir” e “destruir”. Dois verbos de significação relevante que podem marcar oposições entre o bem e o mal: ou se constrói o mal e se destrói esse mal com o bem, ou vice e versa. De qualquer forma um elimina o outro. Neste caso, o eu lírico constrói as “torres de marfim” que posteriormente são destruídas pela loucura.

Na terceira estrofe, o eu lírico dá uma descrição objetiva do Eu, através de elementos sugestivos e metafóricos: Mar Morto, sem vagas, sem marés e sem porto. À primeira leitura há uma possibilidade de ser simplesmente uma referência geográfica, uma vez que esse mar existe e se localiza no Oriente Médio. Entretanto, as velas de sonhos que aparecem no último verso dessa estrofe direcionam a leitura para outra dimensão que não a geográfica, e sim uma dimensão onírica. A palavra “Mar” traz em suas três letras um significado propício à construção de imagens que expandem a imaginação. E esta, por si só, aumenta ilimitadamente as imagens da imensidão. Segundo Bachelard, a imensidão está em nós, ela nasce de um corpo de impressões que não derivam propriamente de ensinamentos de geografia. Não é preciso conhecer o mar em sua profundidade e extensão para se ter a impressão de que se pode “mergulhar” num mundo sem limites.¹²¹ A contemplação interiorizada do mar, mesmo sem se estar em sua presença, é uma porta que se abre ao mundo do onirismo, no qual a vastidão e a imensidão predominam. Embora esse seja o poder sugestivo da imagem do Mar, aliado ao movimento das marés, das ondas, do porto com as chegadas e partidas de navios, não é isso o que acontece no poema. Constrói-se, então, um paradoxo em que o Mar é morto, sem movimentos e destituído da imensidão ilimitada, em que as velas de sonhos se rasgaram, dando fim ao onirismo, ao devaneio. Enfim, é um mar desprovido de qualquer disposição para se mergulhar em um mundo sem limites. Ao apresentar-se como Mar morto, para Schmidt, o eu poético se iguala a ele: além de se perder, o Eu se mostra como o próprio lugar da perda.¹²²

¹²¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 190-191.

¹²² SCHMIDT, Simone P. *Floribela Espanca e duas memórias do mar*. 2004, p. 112.

Os elementos que possuem potencial altamente sugestivo se explorados em seus significados ilimitados – o país, o mundo imenso e o Mar – não se concretizam, pois são colocados em evidência os seus aspectos negativos. Coincidência ou não, são palavras masculinas com esse potencial negativo que se transformam em veículos de infelicidade e, por sua vez, levam ao isolamento, ao desterramento e à destruição dos sonhos.

No último terceto há uma leve disposição a minimizar a ambientação negativa que vinha se desenvolvendo no soneto. O primeiro verso, “Caravelas doiradas a bailar...”, sugere um ambiente colorido, de movimento, de deslizamento. A ambientação festiva ocorre tanto pelo composto de palavras cujos significados pertencem a um mesmo campo semântico da alegria, festividade, como pelo composto sonoro: vogais abertas, oclusivas palatais e bilabiais sonoras, líquidas. A disposição com potencial positivo a ser desenvolvido no restante da estrofe é desmontada pela interjeição “ai” que inicia o segundo verso, direcionando os dois últimos versos para uma probabilidade que não irá se realizar “Ai, quem me dera as que eu deitei ao Mar! / As que eu lancei à vida e não voltaram!...”. As caravelas poderiam ter se tornado algo positivo, uma mola propulsora do devaneio, do onirismo, do sonho, da imaginação, mas isso não acontece. Disso resulta um Eu desprovido de sonhos, de fantasias, da imaginação, que se desconstitui no encontro com o mundo, com o país. Para Schmidt, nesse poema, a voz da poetisa mergulha fundo em sua própria subjetividade, dispersa, desencontrada, triste e irremediavelmente só.¹²³

A autodefinição que o eu lírico se propõe nos poemas analisados até agora apresenta determinados graus de complexidade, uma vez que busca elementos não só na sua interioridade, mas também na exterioridade. Para se definir é válido também buscar elementos na composição do Outro, que pode ser representado pelo amado, por imagens as mais variadas. No poema “O meu mal” do *Livro de Sóror Saudade*, o eu lírico parece saber tudo de si. O Eu do presente é definido a partir do conhecimento do que foi no passado:

Eu tenho lido em mim, sei-me de cor,
Eu sei o nome ao meu estranho mal:
Eu sei que fui a renda de um vitral,
Que fui cipreste e caravela e dor!

¹²³ SCHMIDT, Simone P. *Florabela Espanca e duas memórias do mar*. 2004, p. 113.

Fui tudo que no mundo há de maior;
Fui cisne e lírio e águia e catedral!
E fui, talvez, um verso de Nerval,
Ou um cínico riso de Chamfort...

Fui a heráldica flor de agrestes cardos,
Deram as minhas mãos aroma aos nardos...
Deu cor ao eloendro a minha boca...

Ah! De Boabdil fui lágrima na Espanha!
E foi de lá que eu trouxe esta ânsia estranha!
Mágoa de não sei quê! Saudade louca!¹²⁴

Dois verbos estruturam o poema todo – ser e saber –, o primeiro no presente do indicativo e o segundo no pretérito perfeito. Assim flexionados, esses verbos oferecem uma definição exata, senão objetiva, da constituição do Eu no presente. Sua função é manter o elo entre elementos tão diferenciados pelos quais o eu lírico busca compor o retrato de si. Esse processo parece ser constante – “eu tenho lido em mim, sei-me de cor”. Saber-se de cor é ter o conhecimento de si por inteiro, interior e exterior, e espera-se que tal conhecimento seja revelado ao leitor. O segundo verso terminado por dois pontos é explicado pelo que vem a seguir. Entende-se, então, que o estranho mal seria aquilo que ela foi no passado: a renda do vitral – cipreste – caravela – dor. Percebe-se uma progressão de imagens concretas para a imagem abstrata (dor). São dois elementos com sugestão positiva e dois elementos com sugestão negativa, uma vez que a “renda do vitral” diz respeito a ornamento, beleza, e a palavra “caravela” alude à vivacidade, ao movimento, à graciosidade, enquanto a palavra “cipreste” simboliza a morte, o vocábulo “dor” remete a sofrimento, mágoa, pesar. O composto de elementos positivos e negativos é resgatado do passado e é provável que resolva de imediato o problema da busca a uma resposta para “quem sou Eu”. A resposta a essa pergunta parece estar nos elementos que remetem ao passado.

Na segunda estrofe, a imagem do Eu vai se compondo gradativamente a partir de elementos cuja característica comum, a quase todos estes elementos, é a grandiosidade, a altivez: o cisne, o lírio, a águia e a catedral, interligadas no texto pelo polissíndeto. Sem o corte abrupto da vírgula, a ligação entre os vocábulos favorece o fortalecimento do elo que as une na composição do Eu. O

¹²⁴ LSS, p. 178.

mesmo procedimento ocorre na primeira estrofe, entre “cipreste e caravela e dor”. No terceiro verso dessa estrofe aparece o advérbio “talvez”, evocando uma certa dúvida em relação ao que se declara a seguir, e minimiza o tom de grandeza assumido até agora no poema. Duas opções se apresentam então: uma delas é o fato do eu lírico ter sido um verso do escritor romântico francês Nerval ou um pensamento do humorista também francês Chamfort. Dois versos, duas medidas que sugerem duas oposições no perfil do Eu. Considerando o tom instaurado no início desta estrofe, pode-se entender que, ao se colocar como os versos de Gerard Nerval, o sujeito lírico evoca a mulher inacessível, inalcançável, mítica, presente em grande parte das obras desse escritor. Luciana S. Lujan aponta que, na obra de Nerval, o amante desrealiza a mulher para amá-la, interditando qualquer sucesso na realidade. Embora a tradição idealista seja tão antiga quanto a literatura, a exclusividade de Nerval, entretanto, consiste na exploração da possibilidade dialética de viver o agente atuando como paciente, ao tornar seu amor inacessível para que o desejo se encerre na consumação do ato. Em sua lírica se repete um amor puro, celestial, transcendente. Tal atitude é decorrente de um caráter particular do Romantismo, o da sensibilidade relativa ao infortúnio amoroso, em que o mal do desejo é a sua finitude na satisfação. Segundo a autora, não parece, portanto, que seu desejo, na exaltação e idealização do feminino, fosse destinado a outra função senão à criação estética literária.¹²⁵

Nestes dois versos, o eu lírico posiciona-se como o que pode ter sido: do romantismo ao humorismo, do devaneio ao escárnio, da fantasia à crua realidade. Ser uma mulher inatingível de um poeta como Nerval ou uma piada de Chamfort são dois extremos nos quais o eu lírico se coloca, embora o advérbio “talvez” instaure uma dúvida quanto a viabilidade dessas situações. Não ser nem a musa inspiradora nem motivo, nem tema de riso podem se apresentar como uma possibilidade e não como uma certeza. Não há aqui a presença da conjunção aditiva e sim da alternativa “ou”. O eu lírico não se vê nas duas situações, mas, talvez, em apenas uma delas.

Nos dois tercetos desaparece qualquer possibilidade de opção como a que se viu nos dois últimos versos da estrofe anterior. Vê-se, no primeiro terceto, que o eu lírico retoma a mesma atitude decidida, predominante na primeira

¹²⁵ LUJAN, Luciana Savioli. *A melancolia em Freud e Nerval*. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências Médicas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. p. 136.

estrofe. Há uma certeza, uma vez que parece acreditar naquilo que diz, e maximiza a composição dos elementos aos quais se refere: “heráldica flor” – as mãos têm o poder de aromatizar os “nardos”, a boca deu cor ao “eloendro”. Ao imprimir às mãos e à boca o poder de transformar os elementos da natureza, além do fato de ter sido não uma flor qualquer, mas uma “heráldica flor de agrestes cardos”, o eu lírico inflaciona sobremaneira o valor que se atribui. É, de certa forma, responsável pela beleza, colorido e aroma do que está a sua volta, mas de difícil acesso, cuja inacessibilidade está em “agrestes cardos”. Neste terceto, o eu lírico diz ter sido motivo de beleza, de cor, de perfume, embora inacessível; no último terceto, o elemento cultural é introduzido, quando diz ser a lágrima de Boabdil na Espanha, numa evidente citação de um período conturbado da história daquele país, em seu último reinado muçulmano. A metáfora “fui lágrima de Boabdil” diz respeito a um sentimento de patético desterro. Historicamente, segundo Maria Lucia Dal Farra, o mouro, ao perder Granada, chora compulsivamente, ao se convencer da impossibilidade de reverter o impasse de sua derrota.¹²⁶ Há uma espécie de reconhecimento de onde vem sua mágoa, sua ânsia, embora não saiba os seus motivos: “Mágoa não sei de que! Saudade louca!”.

A definição do Eu nesse poema coloca em pauta elementos que oscilam entre os pólos positivo e negativo, naturais e culturais. Todos esses elementos formam uma composição que possibilita ao eu lírico fazer a leitura de si, saber-se de cor. Pelo que foi no passado compreende seu presente e o estranho mal que a aflige.

Conhecer bem o seu passado pode ser uma saída para compreender seu presente ou mesmo seu futuro. No poema “Mendiga”, de *Charneca em Flor*, o eu lírico revela a negatividade, a falta de opções, o não conhecimento de si, um presente pesaroso, rastejante. Nele, as vicissitudes direcionam a leitura para a degradação do Eu, em suas últimas conseqüências:

Na vida nada tenho e nada sou;
Eu ando a mendigar pelas estradas
No silêncio das noites estreladas
Caminho, sem saber para onde vou!

¹²⁶ DAL FARRA, Maria Lúcia. A dor de existir em Florbela Espanca. *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 30, p. 41, Jul/Dez., 1997.

Tinha o manto do sol... quem m'o roubou?!
Quem pisou minhas rosas desfolhadas?!
Quem foi que sobre as ondas revoltadas
A minha taça de oiro espedaçou?!

Agora vou andando e mendigando,
Sem que um olhar dos mundos infinitos
Veja passar o verme, rastejando...

Ah, quem me dera ser como os chacais
Uivando os brados, rouquejando os gritos
Na solidão dos ermos matagais!...¹²⁷

Neste poema, confirma-se aquilo que em poemas analisados anteriormente já se desenhava: o contraste entre o passado, no qual reina o equilíbrio, a glória, a felicidade, e o presente em que predominam a falta de tudo e a negatividade. Duas expressões que iniciam a primeira estrofe dimensionam o niilismo: “nada tenho e nada sou”, que se reiteram pelas imagens do segundo e quarto versos dessa mesma estrofe: “ando a mendigar pelas estradas” e “caminho sem saber para onde vou!”. As imagens que aparecem nestes versos marcam, de certa forma, a falta, a ausência, a nulidade. Embora a falta seja a tônica do primeiro quarteto, a presença das noites estreladas imprime uma certa luminosidade, impedindo que a escuridão domine a cena inteiramente. Nada ter, nada ser, mendigar e caminhar sem destino, sem objetivo, colocam o sujeito numa situação desestabilizadora, culminando com a precariedade, levando à indignância.

Na primeira estrofe há uma espécie de anúncio da anulação do Eu – “nada tenho e nada sou”, e a sua condição de precariedade é colocada – “ando a mendigar”. A situação de nulidade atinge seu ápice no primeiro terceto, quando o Eu é reduzido a verme rastejante. Antes, o eu lírico posicionava-se como mendigo andarilho, agora rasteja, numa última degradação. O presente é dominado pelo caos e o passado deve ter sido dominado pela harmonia rompida por alguém identificado pelo pronome interrogativo, “quem”, que aparece no segundo quarteto.

Entre “ter” e “ser” há, no poema, uma estreita relação; há o desdobramento do Eu, constituindo o ter em uma de suas partes mais

¹²⁷ CEF, p. 225.

importantes: não ter pode significar não ser. Ser é ter “o manto do sol”, “rosas”, “taça de ouro” que aludem à extensão do corpo. Considerando-se que haja a continuidade que liga o sujeito (corpo e alma) a estes símbolos, então, nestes, está também a alma, formando assim uma única parte constitutiva. Se “ter” pode ser compreendido como parte constitutiva do todo, isso significa que a falta destes símbolos, provocada pelo roubo, pela destruição e pela quebra, compromete a constituição do Eu.

Depois da perda, ao invés da ascensão da alma, ocorre uma espécie de afundamento que faz corpo e alma rastejarem como vermes. Da posição em que o eu lírico se encontra, andando e mendigando, o mundo lhe parece infinito e isso a torna ainda menor, um verme rastejante. Ao ser destituída do corpo e da alma, destitui-se também das singularidades que definem o indivíduo, cujas séries possibilitam mundos infinitos. Não havendo a possibilidade do eu lírico não ser esse indivíduo, por conseguinte, só lhe resta comparar-se aos chacais.

As imagens de negatividade, degradação e nulidade do sujeito presentes no poema “Mendiga”, imprimindo-lhe um tom pesaroso, hostil, marcam a constituição de um Eu cujo fado é o da indigência. No soneto “Lágrimas ocultas”, do *Livro de Mágoas*, os momentos de uma felicidade pretérita se contrastam com o sofrimento da monja no presente:

Se me ponho a cismar em outras eras
Em que ri e cantei, em que era qu’rida,
Parece-me que foi noutras esferas,
Parece-me que foi numa outra vida...

E a minha triste boca dolorida –
Que dantes tinha o rir das primaveras,
Esbate as linhas graves e severas
E cai num abandono de esquecida!

E fico, pensativa, olhando o vago...
Toma a brandura plácida dum lago
O meu rosto de monja de marfim...

E as lágrimas que choro, branca e calma,
Ninguém as vê brotar dentro da alma!
Ninguém as vê cair dentro de mim!¹²⁸

¹²⁸ LDM, p. 136.

Novamente se faz representar nesse soneto a imagem do passado que se contrapõe ao presente. Rir, cantar, ser querida, desenham uma harmonia, felicidade, alegria, que contrastam com as lágrimas brancas e calmas. A construção paralelística da primeira estrofe – “Parece-me que foi noutras esferas, / Parece-me que foi numa outra vida...” situa o tempo, a época na qual reinava a felicidade que não se tem mais. O tempo referido no poema não é o mesmo marcado pelo calendário, ou seja em anos anteriores, épocas distantes, e, sim, outras esferas, outras vidas, outras eras. Reportar-se ao tempo dessa maneira pode significar tanto o rompimento com esta vida, com este tempo, como a busca de uma outra vida, de uma outra era distante dessa, de um outro mundo. Além disso, pode ainda significar que o tempo da felicidade está tão longínquo, tão distante do presente que parece ter acontecido em outra vida e não nesta. Na segunda estrofe, a tristeza e o abandono do esquecimento, dominam no tempo presente. Esse domínio é observado pela acumulação sonora de oclusivas surdas /p/, /q/, /t/, pois remetem à idéia de um obstáculo que incomoda repetidamente, embora esta idéia seja amenizada pela presença das oclusivas sonoras /b/, /d/, /g/. Sofrimento sussurrado, angústia intermitente são suscitados pela repetição da sibilante /s/ (**Esbate as linhas graves e severas**), e pela repetição da vogal /i/ que amplificam a idéia de dor, sofrimento. As rimas dos quartetos, agudas e alternadas, seguem essa mesma predisposição sonora (eras/esferas, qu’rida/vida, dolorida/esquecida, primaveras/severas), que leva à idéia de dor, desespero, angústia, mas sussurrados, um sofrimento internalizado, interiorizado.

Nos dois últimos tercetos a sonoridade sofre uma modificação, como se os sentimentos de dor, sofrimento, angústia se recolhessem para a interioridade, dando ao eu lírico uma aparência de falsa tranqüilidade, ou melhor dizendo, de impassibilidade: “Toma a brandura plácida de um lago / O meu rosto de monja de marfim...”. A imobilidade e a impassibilidade sugeridas pela imagem da brandura plácida do lago e o rosto de monja de marfim remetem ao ideal parnasiano que buscava a Beleza e a Perfeição formal na descrição de objetos destituídos de sentimento, cujo objetivo final era a Arte pela Arte. Mas neste soneto, os sentimentos estão mais do que presentes no paralelismo sintático. As lágrimas existem apesar de não se fazerem visíveis na exterioridade. O pronome indefinido “ninguém” mantém essa invisibilidade: “Ninguém as vê brotar dentro da alma! / Ninguém as vê cair dentro de mim!”. Os dois versos têm a mesma estrutura

sintática, repetem-se as mesmas palavras com duas variações apenas: substituem-se “brotar” por “cair”, “alma” por “mim” no último verso.

A idéia de imobilidade, impassibilidade, invisibilidade no presente, quando sentimentos continuam existindo mas são internalizados, e não são visíveis ao Outro, é recuperada através da escolha dos verbos. Quando a referência é ao passado, os verbos sugerem movimento, expressão, exposição de sentimentos: rir (ri), cantar (cantei). Mas o presente se revela por verbos cuja característica é de oposição, ou seja, a interiorização, a internalização, a inatividade, a imobilidade: cismar, pensar, olhar, além do verbo ficar. Dois verbos de movimento estão no presente, “cair” e “brotar”. O que os torna diferente dos outros do passado é que o movimento destes é sentido na interioridade da alma, dentro do Eu.

2.3 Ser Outro constitui ser Eu

A composição do auto-retrato pode ser facilitada quando o Eu se revela no Outro como possibilidade de se compreender para melhor realizar essa tarefa. Neste tópico, os poemas analisados têm como temática a imagem do Outro como componente primordial do Eu. No poema “Rústica”, do livro *Charneca em Flor*, o eu lírico projeta-se para uma vida simples, sem riqueza, no campo, na imagem da moça do campo, e é aí é possível encontrar as singularidades constituintes de um mundo possível, que parece ser mais feliz, mais harmonioso. A pobreza material está intimamente ligada à felicidade plena:

Ser a moça mais linda do povoado,
Pisar, sempre contente, o mesmo trilho,
Ver descer sobre o ninho aconchegado
A bênção do Senhor em cada filho.

Um vestido de chita bem lavado,
Cheirando a alfazema e a tomilho...
– Com o luar matar a sede ao gado,
Dar às pombas o sol num grão de milho...

Ser pura como a água da cisterna,
Ter confiança numa vida eterna
Quando descer à “terra da verdade”...

Meu Deus, dai-me esta calma, esta pobreza!
Dou por elas meu trono de Princesa,
E todos os meus Reinos de Ansiedade.¹²⁹

O despojamento material na simplicidade da vida campesina dá o tom bucólico ao poema. Nele, o eu lírico valoriza a vida simples no campo onde a beleza está na simplicidade, no contato direto com a natureza. A pobreza material pode propiciar um bem-estar, tranquilidade, paz, harmonia, que não se tem no trono de Princesa. O povoado lembra o cenário de um poema neoclássico, em que o poeta criava um mundo imaginário na vila, no povoado, no campo e fingia ser um camponês, cuja ocupação era lavrar a terra, criar gado, transformando-se num típico trabalhador rural. O fingimento poético foi uma espécie de fuga da ostentação, do luxo, da riqueza, da confusão, da complicação que era viver nas cidades da época. O cenário e os personagens dos poemas neoclássicos pareciam tão reais que era possível confundir o poeta com um camponês, em vestes simples, tratando do gado, oferecendo à amada nenhuma riqueza, a não ser aquela propiciada pela terra cultivada. É possível existirem personagens, em povoados, de uma beleza rústica, levando uma vida também rústica, como a descrita no poema, embora aqui, o eu lírico apresente esse cenário de forma bastante idealizada. Apesar de ser real a vida no campo, não deixa de ser uma virtualidade para o eu lírico, a ser atualizada em qualquer tempo, pois os verbos no infinitivo – “ser”, “pisar”, “ver”, “descer”, “dar”, “ter” – garantem a possibilidade do eu lírico tornar-se: “a moça mais linda do povoado”. Como tal, ela pode viver cada momento da rotina do campo, vestir-se com vestido de chita bem lavado, “– Com o luar matar a sede do gado, / dar às pombas o sol num grão de milho... /, ser pura como a água da cisterna, / ter confiança numa vida eterna”.

O soneto todo se dedica à descrição de como é viver uma vida simples no campo. Tal simplicidade é também resgatada na linguagem e na composição do poema. Porém, há que se destacar duas imagens que destoam da simplicidade do soneto: “– Com o luar matar a sede ao gado, / Dar às pombas o sol num grão de milho...”. Juntam-se nestas imagens elementos que lembram versos simbolistas pois o luar substitui a água ao matar a sede do gado e é o sol no grão de milho que irá matar a fome das pombas. As substituições – o luar pela

¹²⁹ CEF, p. 211.

água e o sol no grão de milho – são, no mínimo inusitadas, pela incompatibilidade de características entre um e outro.

Esses dois versos, por serem inusitados num poema que busca a simplicidade, são como um tesouro escondido no final de um arco íris. A diferença é que estes estão bem no centro do soneto: são seis versos antes e seis depois deles, e estão marcados por um travessão como que acentuando uma exclusividade, um momento de plena poesia, um instante de plenitude poética até agora não encontrado nos poemas analisados.

No poema está em pauta a simplicidade da água e do grão de milho. A aproximação promovida entre sol e grão de milho – lua e água, elementos tão corriqueiros em cada lar, em cada mesa simples ou requintada, torna-os de extrema beleza e deles a artista é capaz de retirar poesia. A beleza não está na complexidade, na riqueza, mas na simplicidade, na pureza. Portanto, ser a moça pobre do povoado significa ser feliz, abençoada (Ter confiança numa vida eterna / Quando descer à “terra da verdade”...), ter tranquilidade, paz.

No último terceto desaparece a possibilidade do eu lírico ser a moça pobre, mas linda e feliz, quando ela se vê novamente em sua realidade que é o trono de Princesa e os Reinos de Ansiedade. O eu lírico propõe trocar, então, o seu trono de Princesa, isto é, de riqueza, pompa, ostentação supostamente infeliz, recuperado na metáfora “Reinos de Ansiedade”, pela calma e pela pobreza da moça simples do povoado.

A Princesa deste poema não tem nada daquelas dos “contos de fada, do felizes para sempre”, ao contrário, o seu Reino é de Ansiedade e nele residem a inquietação, a insatisfação, a insaciabilidade que a conduzem à infelicidade.

Num sentido inverso daquele do poema anterior, a figura da princesa é retomada no poema “Conto de fadas” como algo que se almeja, não como algo de que se quer fugir. O eu lírico resgata a princesa do mundo da fantasia como ideal de felicidade:

Eu trago-te nas mãos o esquecimento
Das horas más que tens vivido, Amor!
E para as tuas chagas o unguento
Com que sarei a minha própria dor.

Os meus gestos são ondas de Sorrento...
Trago no nome as letras duma flor...

Foi dos meus olhos garços que um pintor
Tirou a luz para pintar o vento...

Dou-te o que tenho: o astro que dormita,
O manto dos crepúsculos da tarde,
O sol que é de oiro, a onda que palpita.

Dou-te, comigo, o mundo que Deus fez!
– Eu sou Aquela de quem tens saudade,
A Princesa do conto: “Era uma vez...”¹³⁰

O título do poema promove um direcionamento para a leitura: um conto de fadas é uma idealidade ou uma virtualidade que só se atualiza no mundo da imaginação e fantasia. Nesse plano, o Eu apresenta uma característica até agora não encontrada nos poemas já analisados: o da doação, um eu-doador e não receptor. Nesta relação de entrega, de doação, pressupõe-se um recebedor: Eu-Tu. Essa segunda pessoa é quem precisa de cuidados para suas dores, para suas chagas.

A constituição do Eu é permeada de aspectos positivos que possibilitam a cura para as mais diversas dores: “Eu trago-te nas mãos o esquecimento / das horas más que tens vivido, Amor! / E para tuas chagas o unguento”. Além da cura que o eu lírico é capaz de promover, ela também doa o que tem e o que não tem: o astro que dormita, o manto dos crepúsculos da tarde, o sol de ouro, a onda que palpita, e doa-se a si mesma. Os dons, que o eu lírico possui, revelam seus poderes excepcionais, tornando-a diferente dos demais.

No segundo quarteto há uma descrição do Eu que traz um mundo de possibilidades para acalmar o sofrimento do Outro. Metonimicamente, o Eu se constitui de gestos, do nome e dos olhos, e suas qualidades são recuperadas nas metáforas: “os meus gestos são ondas de Sorrento... / (...) foi dos meus olhos garços que um pintor / tirou a luz para pintar o vento...”. No segundo verso desta estrofe há uma disposição do eu lírico a se identificar com a biografia da poetisa, quando diz que traz no nome as letras de uma flor.

O verso “Dou-te, comigo, o mundo que Deus fez” revela entrega total, sem restrições. Entregar-se ao Outro significa, num primeiro momento, renunciar, assumir a posição de objeto possuído que pode levar a um apagamento do Eu. Neste caso é possível ocorrer a perda de identidade e tornar-se aquela que não

¹³⁰ CEF, p. 213.

deve ter sido, aquela de quem ele tem saudade: a Princesa do conto “Era uma vez”. Ser Princesa deixa de ser, então, uma virtualidade para se tornar uma possibilidade de realização, porque assim ela o quer, como mais um ato de doação. Por um lado há essa disposição para doar-se, por outro, há uma pretensa idéia de poder, de domínio. Além de doar-se, o que já não é pouco, o eu lírico doa o mundo que foi Deus quem fez. Além de doar o que tem, doa também o que não tem, pois parece possuir esse poder. Ao assumir a posição protetora de *life-giving*,¹³¹ mas em sua marca positiva e não negativa, o eu lírico torna-se o sujeito da situação. Isso ocorre porque não se encontram elementos no poema que possam remeter à posição de objetualidade. Nesse caso, a idéia de apagamento do sujeito não se viabiliza. Sendo assim, ser a Princesa do conto torna-se uma possibilidade de constituir-se como sujeito e não como objeto: “– Eu sou Aquela de que tens saudade, / A Princesa do conto ‘Era uma vez’”.

Ser Princesa tem se configurado em vários poemas de Florbela Espanca como algo bom ou ruim, dependendo do momento, do contexto e da conveniência. No poema “O que tu és...”, do *Livro de Sóror Saudade*, a imagem da Princesa se apresenta sob outro aspecto, em que predomina o negativismo: a “Princesa Encantada da Quimera”:

És Aquela que tudo te entristece,
Irrita e amargura, tudo humilha;
Aquela em que a Mágoa chamou filha;
A que aos homens e a Deus nada merece.

Aquela que o sol claro entenebrece,
A que nem sabe a estrada que ora trilha,
Que nem um lindo amor de maravilha
Sequer deslumbra, e ilumina e aquece!

Mar-Morto sem marés nem ondas largas,
A rastejar no chão, como as mendigas,
Todo feito de lágrimas amargas!

És ano que não teve primavera...

¹³¹ O termo *life-giving* foi emprestado do texto *Antropologia e Feminismo*, pois o eu lírico apresenta-se como doadora, como aquela que dá a vida, a cura. Neste texto as autoras utilizam-no para formular a distinção hierarquizada entre o masculino e o feminino elaborada pela cultura *ilongot*. As fórmulas mágicas dos *ilongot* marcam positivamente a atividade de caça masculina (*life-taking*) e negativamente as atividades femininas de cultivo e colheita (*life-giving*). Esses dois termos definem o sexo masculino e feminino. CAVALCANTI, Maria Laura V. C; FRANCHETO, Bruna; HEILBORN, Maria Luiza. *Antropologia e Feminismo*. In: _____; _____; _____. (Orgs.). *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 28.

Ah! Não seres como as outras raparigas
Ó Princesa Encantada da Quimera!...¹³²

Nos poemas analisados até agora a representação do Eu tem se configurado pela autodescrição. É o Eu que se descreve com um olhar para dentro, ou um olhar de dentro para fora de si. Seja qual for a posição, a descrição é realizada. O Eu assume o discurso e se coloca em julgamento no poema. Neste soneto, o Eu é substituído pelo Tu, promovendo uma mudança de posicionamento no ato de descrever-se. Se o Eu se isenta de assumir a autodescrição, isso leva a crer que tal afastamento possibilita uma descrição mais objetiva, pois o olhar se desloca de fora para dentro. Como consequência disso, tem-se uma visão do todo e das partes em seus pormenores, facultando um julgamento mais apurado, mais pormenorizado, portanto mais devastador.

A desconstrução da imagem positiva de princesa tem início já no primeiro verso da primeira estrofe, com a presença de palavras com significado essencialmente negativo: “entristece”, “irrita”, “amargura”, “humilha”, “Mágoa”. Esse agrupamento de vocábulos de uma mesma carga semântica, aliado à expressividade do aspecto sonoro que exprime fechamento, obstáculo, ruídos, na sua composição, conferem um entristecimento à estrofe toda. Dois pronomes indefinidos se destacam nesta estrofe – tudo e nada. Aparentemente são duas oposições, mas neste contexto eles se complementam, uma vez que “tudo” tem um caráter resumitivo do universo negativo do qual o eu lírico se abastece para a descrição proposta. O “nada” exclui qualquer elemento do universo positivo que possa vir a compor essa mesma descrição. Dessa forma, a moça descrita, na primeira estrofe pelo eu lírico, não merece Deus e os homens, ambos colocados como prêmios.

Na segunda estrofe surgem elementos positivos como o “sol claro”, “lindo amor de maravilha”, “deslumbra”, e “ilumina e aquece”, que abrandam o obscurecimento da estrofe anterior, tanto pelo significado das palavras como pela composição sonora mais aliviada. Há na estrofe uma disposição ao alívio, pois se torna mais clara, mais amena, com certa aura de positividade. Entretanto, o verbo “entenebrece”, e as partículas negativas “nem” e “sequer” têm a função eliminatória, ou seja, estes elementos são eliminados da descrição da moça. Nem

¹³² LSS, p. 170.

mesmo a gradação anunciada na última estrofe, reforçada pelo polissíndeto, é capaz de amenizar o perfil do retrato que se compõe. Ao contrário, o advérbio “sequer” corrompe o verso e desestabiliza a gradação que fica apenas como um ornamento sem cumprir sua função de transformação: “Sequer deslumbra, e ilumina e aquece!”.

No primeiro terceto, a imagem do Mar Morto denuncia uma certa recorrência quando está em pauta a imobilidade. No poema “Caravelas”, analisado anteriormente, essa imagem está desprovida de imensidade e de vastidão. Neste poema, a mesma imagem é eleita como síntese da ausência de vida, de movimento ou mesmo de estagnação. Nesse caso, seu significado negativo sofre uma ampliação, pois é levado a rastejar como as mendigas. Além disso, sua composição recebe um outro componente do mesmo campo semântico tratado até agora no poema: “as lágrimas amargas”.

A comparação fatal do retrato negativo que se compôs no soneto todo aparece no último terceto: “Ah! Não seres como as outras raparigas”. Os atributos: sem amor, sem paixão, predestinada ao sofrimento, desiludida, perdida, privada de beleza (“És ano que não teve primavera”), compõem um retrato diferente das outras raparigas. Ser diferente tem como resultado ser algo mais, propiciado pela fantasia e pela ilusão veiculadas à imagem da Princesa Encantada. Embora essa imagem remeta à idéia de positividade, ela apresenta um caráter de absurdo proporcionado pela presença da palavra “Quimera”.

A imagem de Princesa que se desvincula da felicidade, fantasia, alegria, sonho e imaginação, também está presente no poema “Princesa Desalento”, desse mesmo livro:

Minh'alma é a Princesa Desalento,
Como um Poeta lhe chamou, um dia.
É magoada e pálida e sombria,
Como soluços trágicos do vento!

É frágil como o sonho dum momento;
Soturna como preces de agonia,
Vive do riso numa boca fria:
Minh'alma é a Princesa Desalento...

Altas horas da noite ela vagueia...
E ao luar suavíssimo, que anseia,
Põe-se a falar de tanta coisa morta!

O luar ouve a minh'alma, ajoelhado
E vai traçar, fantástico e gelado,
A sombra duma cruz à tua porta...¹³³

A figura da Princesa que se delineia neste soneto se distancia bastante da Princesa Encantada, como sinônimo de felicidade, do “felizes para sempre”, dos contos de fadas. No terceiro verso da primeira estrofe, o polissíndeto reitera a imagem que se propõe no epíteto “desalento”: “é magoada e pálida e sombria”. Logo em seguida, no verso seguinte, aparece a expressão “soluços trágicos do vento” como o segundo elemento da comparação do verso anterior. Esta metáfora compõe-se de elementos sonoros bastante expressivos que procuram dar uma conotação trágica às palavras às quais serve de elemento comparativo – “magoada, pálida e sombria”. A composição sonora destes termos se revela mais amena que a da metáfora, inclusive em sua articulação. É muito mais contundente a pronúncia de “Soluço” e de “trágico”, produzindo um efeito demolidor, amplificando, de certa maneira, o significado de “magoada, pálida e sombria”. Além do aspecto sonoro, a combinação dos significados das palavras entre si se contrabalança minimizando o efeito sugestivo de “trágicos” e acentuando o significado de “vento” e “soluços”. O resultado dessa combinação expressa um sentimento contido que não extravasa, não se faz perceptível a quem observa de fora, mas interiormente possui característica devastadora.

Nas duas primeiras estrofes, o eu lírico apresenta definições da alma cujas características sofrem comparações com expressões que têm em comum o vago, o sombrio, o agônico. Nos tercetos, a descrição minuciosa do perfil da alma é substituída pela descrição de seu modo de agir, quando aparecem verbos que se aproximam da significação negativa das duas primeiras estrofes. Estes verbos referem-se ao desalento, à mágoa, à fragilidade, à frieza. Almas com um certo negativismo vagueiam ao invés de se locomoverem, se movimentarem, e tudo o que se refere a elas está saturado dessa mesma negatividade.

A Princesa construída sob a égide de um negativismo sem medidas neste soneto toma uma outra direção, um outro rumo no poema “Versos de Orgulho”:

¹³³ LSS, p. 198.

O mundo quer-me mal porque ninguém
Tem asas como eu tenho! Porque Deus
Me fez nascer Princesa entre plebeus
Numa torre de orgulho e de desdém.

Porque o meu Reino fica para além...
Porque trago no olhar os vastos céus
E os oiros e clarões são todos meus!

Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!
O mundo! O que é o mundo, ó meu Amor?
– O jardim dos meus versos todo em flor...
A seara dos teus beijos, pão bendito...

Meus êxtases, meus sonhos, meus cansaços...
– São os teus braços dentro dos meus braços,
Via Láctea fechando o Infinito.¹³⁴

Nesse poema estabelece-se, desde o primeiro verso, uma relação nada amigável entre o eu lírico e o mundo. Se o sujeito apresenta qualquer característica diferente dos padrões aceitos pela sociedade isto pode determinar sua posição no mundo, sofrendo, se for o caso, a conseqüente hostilização, ou discriminação. O eu lírico reconhece ser diferente dos outros e parece aceitar que o mundo lhe queira mal por conta dessa diferença: “ninguém tem asas como eu tenho”.

Na primeira estrofe ocorrem dois encadeamentos entre o primeiro e o segundo verso, e entre o segundo e o terceiro verso: o final da frase se encerra no meio do verso seguinte. Esse procedimento proporciona um movimento sem empecilhos, sem obstáculos na exposição da idéia de que a diferença se realiza não só pelo fato de ter asas, como também, pelo fato de ter nascido Princesa entre plebeus. Ter asas e ser Princesa são duas singularidades que podem determinar a diferença. Ser diferente implica em não se ver e não ser como os demais, portanto, não ter o seu lugar, o seu espaço no mundo real que a rejeita. Se a divindade a fez nascer Princesa e o mundo a rejeita, então seu Reino não é deste mundo, ele situa no “além”. O advérbio “além”, precedido de reticências, suscita uma idéia da localização desse Reino e pode remeter à idéia de devaneio. Segundo Bachelard:

¹³⁴ CEF, p. 210.

De fato, o devaneio é um estado inteiramente constituído desde o instante inicial. Não o vemos começar; e no entanto, ele começa sempre da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além, no espaço do além. Quando esse além é natural, quando não se aloja nas casas do passado, ele é imenso. E o devaneio é, poderíamos dizer, contemplação primordial.¹³⁵

O Reino recebe uma conotação de imaterialidade, é produto da imaginação dimensionado pela imensidão dos vastos céus que o eu lírico traz no olhar: “trago no olhar os vastos céus”. A palavra “vasto”, além do seu significado objetivo, remete tanto à idéia de imensidão do espaço material quanto à imensidão do espaço íntimo. A sugestão da imensidão que o eu lírico traz no olhar faz pensar nas palavras de Bachelard:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo.¹³⁶

Esse Reino que o eu lírico proclama ter, é de uma imensidão que extrapola todas as fronteiras geográficas. É, por assim dizer, uma virtualidade que é atualizada e, nele, o eu passa a ser Eu, individualizado, singularizado, único, primordial, possibilitando a construção de uma identidade: “Eu sou Alguém!”. Há um domínio absoluto do mundo, de si, capaz de tornar o eu minúsculo, diminuto, incapaz, num Eu maiúsculo, poderoso, soberano. Não se pode esquecer que se trata de Princesa, então esse Eu é feminino, que busca compor sua identidade: “Eu sou alguém”.

No primeiro terceto, a frase exclamativa – “O mundo!” –, seguida da frase interrogativa – “O que é o mundo, ó meu Amor?” –, no primeiro verso, juntamente com a repetição dos sons nasais, sugerem o cair em si, cair no mundo real. Isso pode se tornar algo que incomoda, pois significa ter de sair do seu Reino onde “eu sou Eu e porque Eu sou alguém!”. Quando há essa queda, há o aparecimento do Tu – do Outro – do Amor. O Outro, então, pode ser o elo do eu

¹³⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2003, p. 189-190.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 190.

lírico com o mundo material porque pode tirá-la da transcendência do Reino que fica além. A resposta à pergunta – “O que é o mundo, ó meu Amor” – o próprio eu lírico se encarrega de dar, nos dois últimos versos “– O jardim dos meus versos todo em flor... / A seara dos teus beijos e pão bendito...”. Destaca-se nestes dois versos a aliteração da sibilante /s/, que remete a um momento de intimidade com o amado, um sussurro em seu ouvido. O mundo definido como “jardim dos meus versos” e “a seara dos teus beijos” sofre uma redução nesse momento de intimidade. É dele, do ser amado, que retira a matéria para escrever poesia, é nele que encontra a possibilidade da realização amorosa e é dele o “pão bendito” para alimentar o seu corpo material.

Considerando que a voz que fala no poema é de um sujeito lírico feminino, “ser alguém” pode significar uma disposição em assumir a identidade mulher com a conseqüente legitimação do seu espaço como mulher e poeta. Quem é este Alguém? Uma mulher que tem o dom (as asas) para a poesia, nasceu poetisa (princesa) porque Deus assim o quis. Mulher e poetisa, no mundo sob o jugo do patriarcado, tornam-se duas posições de sujeito em confronto com certas expectativas sociais. Se ela manifesta seu descontentamento, se demonstra sua capacidade de pensar, se busca estabelecer-se como sujeito, se luta pelo reconhecimento de sua identidade, o mundo a rejeita. Como ser pensante que é, à mulher poeta só resta, então, reduzir o mundo que lhe é hostil ao “jardim dos meus versos todo em flor...”, à “seara dos teus beijos”, ao “pão bendito”.

A imagem “Via Láctea fechando infinito” recuperada através dos teus “braços dentro dos meus braços” expressa uma delimitação para o devaneio que torna o que é infinito em finito. Segundo Bachelard:

O devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito”.¹³⁷

¹³⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2003, p. 189.

Nesse poema, o Eu se constitui num mundo que traz o signo do infinito. Não o mundo hostil no qual o eu lírico se vê como diferente de tudo e de todos, mas um outro mundo íntimo e amoroso, onde é possível ser Alguém.

No poema “Vaidade”, publicado no *Livro de Sóror Saudade*, ser alguém torna-se uma empreitada com resultados positivos no mundo dos sonhos. Sair desse mundo pode apresentar como resultado o desmonte, ou ainda a desconstrução da identidade:

Sonho que sou a Poetisa eleita,
Aquele que diz tudo e tudo sabe,
Que tem a inspiração pura e perfeita,
Que reúne num verso a imensidade!

Sonho que um verso meu tem claridade
Para encher todo o mundo! E que deleita
Mesmo aqueles que morrem de saudade!
Mesmo os de alma profunda e insatisfeita!

Sonho que sou Alguém cá neste mundo...
Aquele de saber vasto e profundo,
Aos pés de quem a terra anda curvada!

E quando mais no céu eu vou sonhando,
E quando mais no alto ando voando,
Acordo do meu sonho...

E não sou nada!¹³⁸

Esse soneto apresenta algumas peculiaridades que chamam a atenção de imediato. A primeira delas diz respeito à imagem da Princesa que é substituída pela da Poetisa, e não do Poeta. A outra, refere-se à composição desse Eu-poetisa, que se dá no mundo dos sonhos. E a última, a forma do soneto apresenta o último verso recortado tendo seu prosseguimento em um novo verso. Os sonetos analisados anteriormente apresentam todos a mesma forma clássica com versos decassílabos, com o ritmo que varia entre a 6ª e 10ª sílabas ou 4ª, 8ª e 10ª sílabas e com as rimas (a/b) nos quartetos e (c/d) nos tercetos, variando entre interpoladas, intercaladas ou emparelhadas. Todos eles seguem rigidamente a forma fixa que lhe é peculiar. Mas neste soneto aparece uma

¹³⁸ LDM, p. 132.

variação no último verso, e em se tratando de soneto florbeliano, pode-se dizer que é uma variação isolada.*

Desde o primeiro verso, o eu lírico posiciona-se como Poetisa, mas não como uma qualquer, e sim como a eleita. Como tal, passa a enumerar o que faz um poeta ser grande: a sapiência, a inspiração pura e perfeita, a capacidade de fazer um verso que mexa com as sensações do leitor. Os versos anafóricos da primeira e da segunda estrofes evidenciam a inspiração criadora da poetisa e a missão de instigar o leitor, mesmo o mais exigente e insatisfeito. A anáfora do último terceto faz referência ao caráter de fantasia e da imaginação sem limites do poder criador da poetisa. No primeiro verso da primeira, da segunda e da terceira estrofes há a repetição do verbo sonhar, flexionado na primeira pessoa do presente do indicativo, com variações em seu complemento: “(eu) sonho que (eu) sou a Poetisa eleita, / sonho que um verso meu tem claridade / Sonho que sou Alguém cá neste mundo...”. Neles se acentua a importância que o eu lírico se dá em seu *status* de poetisa possuidora de um saber e de um valor ilimitados, capazes de torná-la muito poderosa até o ponto de fazer o mundo curvar-se a seus pés. Ser Poetisa, e não poeta, mesmo que seja no plano do sonho, presente no poema, pode estar expressando o desejo de assumir essa condição como mulher. E como tal, ter o direito ao respeito, ao reconhecimento, à conclamação pública: por ser poetisa, por ter vasto conhecimento, pela grandeza e valor dos seus versos.

Na última estrofe, há o ápice no caminho da fantasia, do sonho, que culmina com o ato de voar o mais alto possível, num processo de elevação contínua reforçado pelos verbos que aparecem no gerúndio – “eu vou sonhando” – “ando voando”. Tal processo de elevação pode ser compreendido como a permanência deste estado absoluto de poesia. Mas ocorre a queda no último verso, quando o eu lírico se vê acordado do seu sonho e percebe-se como não sendo aquele Alguém poderoso e sim – “(...) não sou nada”. As duas negativas “não” e “nada” reforçam a idéia niilista que o eu lírico quer deixar como definição de seu Eu. Segundo Maria Lucia Dal Farra, o último verso, recortado em duas partes, desenhando um degrau, metáfora gráfica da queda, produz

* Na edição preparada por José Régio, *Sonetos de Florbela Espanca*, o verso apresenta-se sem o recorte proposto na edição de Maria Lucia Dal Farra.

semanticamente a passagem de nível que, aliás, é descendente.¹³⁹

2.4 A busca de uma definição do Eu pela via mística

Os sonetos analisados no tópico anterior mostram o Eu que busca se auto-representar na imagem da Princesa, da Poetisa, da Camponesa, como forma de se definir como sujeito, compor uma identidade. Ser Alguém pode tornar-se uma perseguição infrutífera, pois a realidade a que se está destinada não muda, não permite que seu destino tome um outro caminho a não ser o da dor, do sofrimento e da autonegação, um caminho possível para fazê-la sentir-se Alguém. Vê-se, então, uma insistência na desconstrução ou mesmo na negação do Eu – “Não sou Nada, não sou ninguém”.

Neste tópico, os sonetos analisados têm como temática o entendimento do Eu, a autodefinição através do caminho do místico, do sagrado ou do religioso. O desejo de se encontrar com Deus, a ansiedade em buscar respostas para suas inquietudes e assim responder à pergunta “por que sou Eu?”, está no poema “Quem sabe?...”:

Queria tanto saber por que sou Eu!
Quem me enjeitou neste caminho escuro?
Queria tanto saber por que seguro
Nas minhas mãos o bem que não é meu!

Quem me dirá se, lá no alto, o céu
Também é para o mau, para o perjuro?
Para onde vai a alma que morreu?
Queria encontrar Deus! Tanto o procuro!

A estrada de Damasco, o meu caminho,
O meu bordão de estrelas de ceguinho,
Água da fonte de que estou sedenta!

Quem sabe se este anseio de Eternidade,
A tropeçar na sombra, é a Verdade,
É já a mão de Deus que me acalenta?¹⁴⁰

¹³⁹ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Floribela Espanca*: Trocando olhares. 1994. p. 132.

¹⁴⁰ CEF, p. 247.

Interrogativas diretas e indiretas que compõem a primeira estrofe deste soneto dão continuidade à pergunta do título “Quem sabe?”, desencadeando uma série de perguntas sem resposta: “por que sou Eu? / Quem me enjeitou neste caminho escuro? / Queria tanto saber por que seguro / Nas minhas mãos o bem que não é meu!”. Esse questionamento que preenche toda a estrofe insinua uma tentativa de achar culpados para sua aflição por não saber responder àquilo que é tão simples, mas se revela de extrema complexidade.

A primeira estrofe inicia com o verbo “querer”, que expressa a vontade, o desejo de ter suas dúvidas dissipadas, suas perguntas respondidas. Mas o tempo verbal no qual está conjugado esse verbo, pretérito imperfeito, limita esse desejo, essa vontade, pois há uma possibilidade dessas interrogativas serem retóricas. O eu lírico pergunta, mas já sabe, de antemão, que não terá respostas às suas perguntas. Mesmo assim, há uma insistência no levantamento de questões, marcadas não só pelas anáforas que aparecem ao longo do poema como também pelas interrogações da segunda estrofe. As dúvidas que assaltam o eu lírico dizem respeito ao seu viver aqui na terra como a enjeitada, como aquela que segura um bem que não é seu. No poema “Minha culpa”, analisado anteriormente, o eu lírico busca uma resposta para “Quem sou eu”, determinando, de certa maneira, uma urgência em se autodefinir. Nesse poema, o “quem” foi substituído pelo “por que”, e isso causa certo desconforto, pois se questiona a causa e a consequência de ser Eu: “por que sou Eu”. O pronome “Eu” em letra maiúscula sugere uma valoração, uma certa importância, um determinado destaque, que o eu lírico se dá, como se fosse inadequado encontrar-se na condição de enjeitada.

Todos os elementos que compõem essa estrofe comprovam um certo estado de prostração contínua, um fechamento, sugerindo que nada pode ser feito para se libertar dessa situação. Seja pelo vocabulário, cujo campo semântico remete à obscuridade, à negatividade, (“enjeitou”, “caminho escuro”, “bem que não é meu”), pela sonoridade das palavras com a repetição das nasais (a maioria das palavras possui nasalização) como se vê no último verso: “**Nas minhas mãos o bem que não é meu**”, ou ainda pelas rimas graves e agudas **Eu / meu – escuro / seguro**, todos esses componentes corroboram a manutenção do ambiente obscurecido, de incertezas, de dúvidas que expressam o desconforto, a insatisfação do eu lírico e sua impotência em reverter a situação na qual se

encontra. A reunião de todos esses elementos pode explicar as inúmeras interrogativas da estrofe.

As dúvidas, os questionamentos permanecem ainda na segunda estrofe, mas agora são dirigidas para outro aspecto da vida. Na estrofe anterior, as questões levantadas eram relativas ao mundo terreno, à vida na Terra, ao destino e às vicissitudes a que está fadada: não saber por que é, ser enjeitada, não ter nada, pois o que segura não é seu. Nesta estrofe as dúvidas referem-se à vida extracorpórea, lá no alto, no céu: Qual é o destino da alma? Todos têm o mesmo destino, tanto o bom quanto o mau?

Quando as dúvidas são deslocadas para o plano espiritual, para além-morte, percebe-se uma mudança na composição sonora e vocabular. As palavras se suavizam – alto, céu, alma –, os sons se tornam mais abertos imprimindo clareza, abertura, fluidez, que contaminam as palavras, deixando o verso mais leve, mais deslizante. A perseguição pela abertura, pela clareza, pela dissipação das dúvidas do eu lírico se faz sentir na estrofe toda e se completa com o desejo de se encontrar com Deus, que aparece no último verso.

Nas estrofes seguintes, as dúvidas não sanadas, as perguntas sem respostas desaparecem, e em seu lugar surge uma estrada direcionando o caminho a ser seguido. O eu lírico encontra o seu caminho, porque o toma como seu; nele estão as respostas pelas quais procurava. As imagens “bordão de estrelas” e “água da fonte” expressam clareza e fluidez, pureza e iluminação, e têm o poder de dissipar toda a obscuridade, incertezas, dúvidas, que dominam as estrofes anteriores.

O encontro com o absoluto se realiza na última estrofe – Eternidade – Verdade – Deus. Três elementos poderosíssimos bem próximos de serem alcançados, pelo tom positivo expressado neste terceto. Há uma abertura total, insinuando uma entrega sem receios, sem a mácula da incerteza, que possibilita responder à primeira pergunta – “por que sou Eu”: “porque sou um ser divino acalentado por Deus”. O eu lírico se revela como alguém que busca a transcendência, a religiosidade, para explicar ou mesmo justificar o sentido da vida. Todos os questionamentos inquietantes que poderiam tornar a vida pesados, porque não se encontram respostas razoáveis, dissipam-se quando se buscam as respostas através da religiosidade, do transcendental, do divino, produzindo dessa forma um alívio da vida.

Mas o encontro com a divindade se desvanece no poema “Castelã da Tristeza”, do *Livro de Mágoas*, embora permaneça a oração dita baixinho para não ser ouvida. Mesmo porque a solidão domina todo o ambiente:

Altiva e couraçada de desdém,
Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!
Passa por ele a luz de todo o amor...
E nunca em meu castelo entrou alguém!

Castelã de tristeza, vês?... A quem?!...
– E o meu olhar é interrogador –
Perscruto, ao longe, as sombras do sol-pôr...
Chora o silêncio... nada ... ninguém vem...

Castelã da Tristeza, por que choras
Lendo, toda de branco, um livro de horas,
À sombra rendilhada dos vitrais?...

À noite, debruçada p’las ameias,
Por que rezas baixinho?... Por que anseias?...
Que sonho aflagam tuas mãos reais?...¹⁴¹

A exploração da dor em todos os sentidos a ponto de constituir uma edificação, tal como o castelo, toma todos os versos deste soneto. O vínculo com o místico, com a divindade, está na opção pela solidão, pelo silêncio que leva, na maioria das vezes, à oração, ao recolhimento, à reflexão.

No primeiro quarteto, o eu lírico se auto-representa com toda a sua grandeza e altivez, embora seja prisioneira no seu próprio castelo – a Dor, tema recorrente na obra poética de Florbela Espanca. Maria Lúcia Dal Farra atesta essa presença desde seu primeiro livro:

É da carência da luz que nasce a dor e, como tal, ela é exclusivo apanágio feminino. A dor arremessando a mulher ao sofrimento, aos abismos mais tenebrosos e solitários, aos sentimentos mais profundos e dilacerantes, ao lado mais soturno da sua existência, antes a depura e enaltece”¹⁴².

Vista sob esse ponto de vista, a Dor, que é o castelo, torna-se uma fortificação indestrutível e indevassável, tornando o eu lírico também indevassável, altiva e couraçada. Estas expressões sugerem que a grandeza e a

¹⁴¹ LDM, p. 134.

¹⁴² DAL FARRA, Maria Lúcia. A dor de existir em Florbela Espanca. 1997, p. 44.

superioridade não a abandonaram, apesar da solidão, apesar do aprisionamento no castelo (a Dor). Nos dois quartetos as rimas agudas – nasais (desdém/algum – quem/vem) e a vogal fechada seguida da líquida (**Dor** – amor), reforçam a idéia de fechamento proposto pela clausura do castelo. A luminosidade, o sentimento (amor) não têm salvo-conduto para entrar na fortaleza. A solidão é a sua única companheira.

No segundo quarteto, a idéia de isolamento adquire força através dos recursos estilísticos utilizados: as interrogativas no primeiro verso, sem respostas, as reticências que suscitam idéias inacabadas, em suspenso: Castelã de tristeza, vês?... A quem?!.... O verbo “ver” na segunda pessoa revela a presença de um interlocutor, mas neste caso é o próprio eu lírico que, por não ter com quem dialogar, fala consigo mesma. Esta atitude é percebida também nos tercetos, pelos verbos flexionados na segunda pessoa do singular (choras, rezas, anseias) e também pelo possessivo “tuas”. O efeito produzido pelo silêncio, pela solidão, e pelo estar sozinha pode ser sentido em toda a sua plenitude no último verso da segunda estrofe: **Chora o silêncio... nada... ninguém vem...**, quer pelos aspectos sonoros da sibilante, chiante e nasais, quer pela metáfora – “chora o silêncio” –, quer pelas reticências que reforçam a idéia de um quase cessar de movimentos para escutar o silêncio, ou ainda pelo reforço da negativa – nada e ninguém. Esse verso é a síntese de todas as idéias que perpassam o poema. É o estado de espírito de um dado momento transformado em pura poesia.

Nada do que vem a seguir minimiza o fato do eu lírico ser prisioneira da Dor e de ter se tornado castelã da tristeza. Nem mesmo o ato de rezar é suficiente para reverter a situação. Vê-se nos dois tercetos uma acumulação de perguntas a um interlocutor imaginário que é incapaz de respondê-las.

Em “Castelã da Tristeza”, a atitude religiosa se faz sentir pelo ato de rezar, e também pelo recolhimento, embora este não seja voluntário, pois é a Dor transformada em Castelo que impede a comunicação com o mundo exterior. No soneto “Anoitecer”, a atitude religiosa, mística, toma o ambiente, num determinado momento do dia:

A luz desmaia num fulgor d'aurora,
Diz-nos adeus religiosamente...
E eu que não creio em nada, sou mais crente
Do que em menina, um dia, o fui... outr'ora...

Não sei o que em mim ri, o que em mim chora,
Tenho bênçãos de amor pra toda a gente!
E a minha alma, sombria e penitente
Soluça no infinito desta hora...

Horas tristes que são o meu rosário...
Ó minha cruz de tão pesado lenho!
Ó meu áspero e intérmino Calvário!

E a esta hora tudo em mim revive:
Saudades de saudades que não tenho...
Sonhos que são os sonhos dos que eu tive...¹⁴³

Logo no início do soneto, no primeiro verso, deparamo-nos com a imagem do fulgor da aurora, mas a primeira parte do verso – “A luz desmaia” – provoca um certo estranhamento, pois o título do poema dirige a leitura para o final do dia, para o anoitecer. Recuperando a elipse do vocábulo “último” antecedente do fulgor d’aurora, teremos: “A luz desmaia num (último) fulgor da aurora”. Seriam os últimos raios solares com a mesma intensidade do raiar do dia, só que no sentido inverso, em vez da luz tornar-se mais brilhante, ela vai se apagando lentamente até escurecer por completo. Somente assim, faz sentido o adeus da luz, no pôr do sol. Esse momento provoca melancolia, tristeza, reflexão espiritual, um voltar-se às orações, pois desencadeia um processo nostálgico, quando se revive tudo o que causa tristeza ou alegria.

O primeiro e o segundo versos estabelecem um momento, uma ambientação, uma situação. Daí em diante inicia-se todo o processo de mergulho na interioridade, trazendo à tona os sentimentos mais íntimos, mais escondidos. Já nos dois últimos versos da primeira estrofe a transformação começa a acontecer: da descrença à crença. As reticências que se intercalam no último verso imprimem uma certa imprecisão no segundo elemento da comparação: o eu lírico se coloca como mais crente nesse momento nostálgico do que o era no passado, num tempo indefinido – “um dia” – “outrora”.

Outra imprecisão observa-se na antítese do primeiro verso da segunda estrofe: “não sei o que em mim ri, o que em mim chora”. A repetição do pronome pessoal “mim” no interior do verso juntando-se a antítese ri/chora, lembra uma confusão de sentimentos de toda a ordem na interioridade do sujeito. O eu lírico se sente incapaz de discernir o que o faz rir ou chorar. No segundo verso, as

¹⁴³ LSS, p. 184.

bênçãos de amor para todos revelam uma disposição em amar os outros, sem importar a quem. Esse fato deveria proporcionar um bem estar, uma paz interior, até felicidade, pois, segundo a doutrina cristã, a felicidade está em dar sem receber nada em troca. Entretanto, ao contrário do que se preconiza a respeito da doação como ato de solidariedade, como fator de felicidade, essa disposição não ameniza a tristeza infinita que aparece nos versos seguintes. A disposição sonora, com o emprego sucessivo da nasal, da vogal /i/ e da sibilante, e ainda do vocabulário significativo dos dois últimos versos, amplificam o sentimento de tristeza profunda do eu lírico: “E a **minha alma, Sombria e penitente / Soluça no infinito desta hora...**”.

A tristeza sem limites assumida nestes dois versos aumenta em demasiada proporção a gradação nos três versos do primeiro terceto. As horas tristes definidas como um rosário no primeiro verso, passam a ser a “cruz de pesado lenho” e culminam com o “áspero e intérmino Calvário”. Essa estrofe pode ser considerada como o ápice da gradação que se desenvolve no soneto. Da primeira à terceira estrofe, há um desenvolvimento gradativo da tristeza visualizado pelos termos que vão aparecendo – “outrora” – “infinito” – “intérmino”. Essa disposição gradativa culmina com a palavra “Calvário”, iniciada com letra maiúscula, expressando uma supervalorização do seu significado.

No último terceto, há uma espécie de resumo do que foi dito anteriormente, um balanço do que se passa na interioridade e que vem à tona nessa hora mágica: “E a esta hora **tudo** em mim revive:” O dois últimos versos explicam o significado do pronome “tudo”: o eu lírico revive a saudade da saudade que não tem e os sonhos dos sonhos que sonhou. O último verso pode ser considerado como o fecho de ouro do soneto, pois contém o clímax preparado no penúltimo verso e que vem se desenvolvendo progressivamente e vai aumentando de intensidade ao longo do poema, culminando com o desfecho no verso derradeiro.

A atitude de contemplação, embora seja uma contemplação interiorizada, no poema recém analisado, assume uma posição de elevação espiritual no soneto “Mais alto”, publicado no livro *Charneca em Flor*.

Mais alto, sim! mais alto, mais além
Do sonho, onde morar a dor da vida,

Até sair de mim! Ser a Perdida,
A que se não encontra! Aquela a quem

O mundo não conhece por Alguém!
Ser orgulho, ser águia na subida,
Até chegar a ser, entontecida,
Aquela que sonhou o meu desdém!

Mais alto, sim! Mais alto! A Intangível!
Turrís Ebúrnea erguida nos espaços,
À rutilante luz dum impossível!

Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber
O mal da vida dentro dos meus braços,
Dos meus divinos braços de Mulher!¹⁴⁴

A elevação que se quer atingir nesse soneto é insinuada na repetição anafórica dos três versos que iniciam a primeira, a terceira e a última estrofe. A cada repetição um degrau a mais é deixado para trás e mais perto se chega do inatingível. Dois encadeamentos interessantes aparecem no poema, entre o primeiro e o segundo verso, e entre o quarto e o quinto verso. O primeiro encadeamento remete ao prolongamento da altitude no verso seguinte, que vai além do sonho, até sair de si – “(...) mais além / Do sonho, onde morar a dor da vida”. O segundo encadeamento propõe níveis que devem ser ultrapassados quando a proposta é a elevação espiritual. Neste caso, isso vai ocorrer depois do desligamento material: “sair de mim”; e da perda da identidade: “aquela a quem / O mundo não conhece por Alguém!”.

A gradação que se processa desde o princípio proporciona um subir de lances de escada com fim único de se atingir a plenitude – “a rutilante luz dum impossível”, mas não antes de se tornar a Intangível, a “Turrís Ebúrnea erguida nos espaços”. Para Maria Lúcia Dal Farra “nesse impulso ascensional, Florbela devaneia em se tornar a Intangível, a Turrís Ebúrnea, uma Virgem Maria envolvida pela luz brilhante e incorruptível dum impossível”.¹⁴⁵ Os versos da terceira estrofe apresentam frases de efeito grandiloqüente. Neles, percebe-se uma ausência de verbos, apenas “erguida” na forma nominal, e a presença de um substantivo e epítetos cujos significados remetem à idéia de grandeza, luminosidade, intangibilidade. Aí surge, grandiosa, a imagem de Turrís Ebúrnea,

¹⁴⁴ CEF, p. 240.

¹⁴⁵ DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela erótica. 2002, p. 100.

numa proposição do quão alto o eu lírico pretende atingir em sua empreitada de ascensão ao infinito.

Na última estrofe, o movimento ascensional continua em direção ao infinito, embora agregue elementos que contradizem a própria figura da Virgem colocada na estrofe anterior: “o mal da vida”. Para Dal Farra, a virgem, neste soneto, agasalha em seu regaço o paradoxo do bem e do mal concernente à mística da mulher. Desse modo, a porção demoníaca do feminino, esse corpo estranho, com seus valores noturnos, esse continente negro, acepção do ser sexuado, portadora do pecado e da sedução, da desordem e do desenfreado, não pode ser expurgada nem da imagem celestial que institui para si mesma.¹⁴⁶ Assim, o mal pode caber dentro dos seus braços que se tornam divinos pelo caminho da ascensão promovido em todo o decorrer do soneto.

Nos poemas analisados neste capítulo, a representação do Eu é recoberta por uma aura de complexidade que não se deixa entrever. Definir o Eu fica mais fácil se houver uma tentativa de buscar elementos para tal empresa na reconstrução do passado. Nele, há uma clareza, uma visibilidade, fomentadas pela harmonia, pela tranquilidade e pela paz. Enquanto que o presente e o futuro revelam-se misteriosos, inquietos, nebulosos dificultando uma definição objetiva do Eu. Para responder à pergunta “Quem sou eu?” colocada no primeiro poema e analisado no primeiro tópico deste capítulo, o eu lírico busca diferentes caminhos. Na tentativa de cumprir com essa empreitada, o eu lírico passeia pela história, pelo mundo da imaginação e da fantasia, promove o encontro com o Outro, rasteja ao rés do chão, afunda no mundo de maldades e pecados, ascende ao espaço infinito e busca a divindade.

¹⁴⁶ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela erótica*. 2002., p. 100.

Loz poente

Tardinha... «Ave Maria, Mãe de Deus...»
E resa a voz dos senios e das noras...
O sol que morre tem clarões d'auroras,
Aguia que bate as azas pelo ceu!

Horas que tem a cor dos olhos teus...
Horas evocadoras d'outras horas...
Lembranças de fantasticos outoras,
De sonhos que não tenho e que eram meus!

Horas em que as saudades, p'las estradas,
Inclinam as cabeças mart'risadas
E ficam pensativas... meditando...

Morrem verbenas silenciosamente...
E o rubro sol da tua boca ardente
Vae-me a palida boca desfothando...

Capítulo III

O MÍSTICO-SAGRADO E O ERÓTICO: UMA REFLEXÃO

A experiência mística e a experiência erótica são as molas propulsoras da atividade humana. Essas duas experiências podem ser entendidas como oriundas do mundo sagrado e do mundo profano, segundo estudiosos das ciências da religião. Pela via religiosa, os estudiosos tomam diferentes posições ao tratar desse assunto. A divisão do mundo em sagrado e profano e a busca de uma equalização entre os dois mundos constituem as principais posições assumidas por estes estudiosos e que serão abordadas nesse capítulo.

O objetivo de apresentar um estudo das relações entre o místico-sagrado e o erotismo é fundamentar a análise de poemas de Florbela Espanca inseridos nesta temática. No capítulo anterior, a análise dos poemas teve como foco a auto-representação, entretanto percebe-se, em maior ou menor grau, que o místico-erótico se faz presente.

O místico e o erótico, o sagrado e o profano, o divino e o humano, dizem respeito a ordens instituídas que procuram reger, de alguma maneira, o viver em sociedade, refletindo em uma escolha de conduta, cuja representação se evidenciará na literatura, sobretudo na poesia. A busca pela divindade, pelo absoluto, é tema recorrente na poesia de todos os tempos. Não são raros os poetas que trilham por caminhos conhecidos, ou se aventuram por outros pouco movimentados, ou ainda inauguram outros que serão trilhados por seus descendentes somente para buscar aquilo que lhes parece inacessível: uma proximidade com a divindade. Por outro lado, os prazeres do corpo também impulsionam o artista a inaugurar linhagens, traçar caminhos inovadores para dar forma à inquietação erótica que porventura aflore.

Para uma melhor compreensão desses dois mundos que ora se dividem, ora se aproximam, neste capítulo vou discutir algumas idéias sobre o erotismo, o sagrado, o místico, tomando por base as teorias de alguns renomados estudiosos desses temas. Na primeira parte desse capítulo, o erotismo será tratado a partir dos ensinamentos de Bataille e outros estudiosos do assunto. Na

segunda parte, serão discutidas as idéias sobre o místico, o sagrado o divino com fundamentação religiosa e filosófica.

3.1 O erotismo

O amor e o sexo têm sido temas de muitos debates e questionamentos tanto quanto têm sido motivos que levam o artista a criar, pois são recorrentes na literatura de todos os tempos. Pode-se dizer que impulsionam o mundo, independentemente de quem, como e para quê se apropria deles. Não há como delimitar tempo, espaço, fronteiras, sexo, raça quando se trata de discurso amoroso. O amor e o sexo foram, e continuam sendo, temas centrais de debates não só na literatura, como em outras áreas do conhecimento, portanto é imprescindível sua importância na construção do discurso literário dos autores masculinos e femininos. Segundo Lúcia Castello Branco, alguns críticos acreditam que a linguagem feminina é essencialmente erótica ou erotizada, distinta da racionalidade da linguagem masculina. Entretanto, a autora defende que tanto a frivolidade e a racionalidade da linguagem quanto a linguagem erotizada ou erótica são passíveis de serem encontradas em obras de autores masculinos e femininos. Independentemente do gênero do discurso amoroso, sensual e erótico, para a autora, “as manifestações de Eros sofrem as mais imprevisíveis flutuações, de acordo com a época histórica, o objetivo da obra literária, a qualidade do trabalho do escritor, e suas impressões/expressões do universo que o cerca”.¹⁴⁷

Não é minha intenção avançar na discussão sobre a natureza do discurso erótico, se seria predominantemente masculina ou feminina, até porque é pouco produtiva, e sim analisar, nesta pesquisa, como se processa o erotismo em poemas de Florbela Espanca que compõem os livros: *Livro de Mágoas*, *Livro de Sórora Saudade* e *Charneca em Flor*.

Para Eileen O’Neill, o erotismo é considerado uma forma branda da pornografia numa tradição política liberal. Segundo O’Neill, com base em teorias feministas mais atuais, o conteúdo erótico é mais sugestivo, mais sensual e a intenção é produzir algum grau de interesse sexual no espectador e pode

¹⁴⁷ BRANCO, Lúcia C. As incuráveis feridas da natureza feminina. 2004, p. 100.

provocar uma resposta sexual que ela considera legítima. A autora entende que o erótico não pode denominar trabalhos que representam a sexualidade de forma explícita. O erótico expressa excitação sexual e desejo em vez de provocá-los: “é o que sugere, coloca-me em contato com sua possibilidade, tornando-me consciente de mim mesma como ser físico e sexual”.¹⁴⁸ O erótico faz lembrar a sensualidade e a capacidade para o prazer sexual. Se a excitação sexual ocorrer, ela é um efeito ulterior e não essencial.¹⁴⁹ Octavio Paz afirma que sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que se chama vida. O sexo é o mais antigo, o mais amplo e básico dos três, é a fonte primordial; o erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: “cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível”.¹⁵⁰

Para Octavio Paz, o erotismo é a sexualidade transfigurada, uma metáfora da sexualidade animal, pois designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto da mera sexualidade. Na sexualidade, o prazer serve para a procriação; a violência e a agressão são componentes necessariamente ligados à copulação e, por conseguinte, à reprodução. No erotismo, o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução. As tendências agressivas se emancipam, ou seja, deixam de servir à procriação e tornam-se fins autônomos. Resumindo: “a metáfora sexual, por meio de suas infinitas variações, significa sempre reprodução, a metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução”.¹⁵¹

O erotismo, segundo Castello Branco tomando por base Bataille, pode ser entendido como a tensão entre os impulsos para a continuidade, para a fusão com o cosmos *versus* a impossibilidade dessa completude. É sempre essa pulsão angustiante e corajosa em direção ao desconhecido. É uma viagem sem retorno, “ao espaço negro em que nos lançamos em busca do que não sabemos”.¹⁵²

O erótico aparece na obra de Florbela Espanca como a ânsia do absoluto, da fusão com o outro e com o universo, que desemboca no êxtase

¹⁴⁸ O'NEILL, Eillen. (Re)presentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. In: JÁGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 80-81.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁰ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1999. p. 15.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁵² BRANCO, Lúcia C. *As incuráveis feridas da natureza feminina*. 2004, p. 100-101.

erótico-místico comparável à poesia de Santa Teresa d'Ávila, de acordo com Lúcia Castello Branco. Seguindo este raciocínio, é lícito falar da insaciabilidade e do transbordamento na poesia de Florbela, já identificados por José Régio. Para a autora, não interessa apenas a simples fruição da sexualidade ou o gozo sexual: “diante da evidente impossibilidade de consumação desse desejo de completude, a poética de Florbela será inevitavelmente marcada pela busca insaciável de algo além do momento fugaz do gozo erótico”.¹⁵³

O erotismo nasceu da passagem da sexualidade livre para a sexualidade envergonhada no mesmo período, ou um pouco mais tarde, em que o trabalho foi o agente diferenciador entre o homem e o animal. Além do trabalho, a consciência da morte foi outro agente diferenciador, e isto se deu quando o homem começou a sepultar seus mortos. Para Bataille, pode-se definir o erotismo através da seguinte fórmula: “o erotismo é a aprovação da vida até na morte”. Segundo o autor, se esta fosse uma definição precisa, seria necessário partir da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular. Aparentemente é somente o homem, nunca o animal, que fez da atividade sexual uma atividade erótica. Há uma tendência delineada, nesta afirmação, em atrelar sexo e erotismo. Sobre este assunto, Myrna Garcia-Calderon entende que o erotismo não é apenas uma busca da excitação sexual das zonas erógenas para acompanhar o prazer sexual, mas que o ato erótico se desprende do ato sexual. Nesse sentido, a autora compartilha a convicção de Octavio Paz: “é sexo e é outra coisa”.¹⁵⁴ Para a autora, essa outra coisa inclui o amor sexual, o desenvolvimento e exibição unilateral de reações e sensações sexuais, o exagero patológico das preocupações sexuais, a atitude de certas zonas do corpo para produzir prazer sexual e ainda a tendência literária e artística que exalta todos estes temas.¹⁵⁵

Aprofundando mais esta questão a autora inclui, também, as formas de erotismo que Bataille aponta em seu estudo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. A distinção entre estas três formas de erotismo está nas suas relações com a materialidade ou, como quer Bataille, nestas formas está em questão a substituição do ser, a sua descontinuidade, por

¹⁵³ BRANCO, Lúcia C. As incuráveis feridas da natureza feminina. 2004, p. 101.

¹⁵⁴ PAZ, Octavio. *A dupla chama...*, 1999, p. 14.

¹⁵⁵ GARCIA-CALDERON, Myrna. La escritura erótica y el poder en Canon de Alcoba. In: *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, n. 187, p. 374, abr.-jun. 1999. (Erotismo y Escritura).

um sentimento de continuidade profunda. Assim, o erotismo dos corpos, segundo Bataille, tem algo de pesado e sinistro, guarda a descontinuidade individual. Significa, portanto, uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, com o assassinio, sobretudo porque o domínio do erotismo é, essencialmente, o domínio da violência. Segundo as palavras de Bataille: “a passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução do ser constituído na ordem descontínua”.¹⁵⁶ Nesse movimento de dissolução dos seres há quem exerça o papel ativo que cabe ao masculino, como também, quem exerça o papel passivo que cabe ao feminino e é este segundo que é dissolvido enquanto ser constituído, para o autor.

O erotismo dos corações, aparentemente, afasta-se da materialidade do erotismo dos corpos, embora seja procedente dessa mesma materialidade. “Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral, a fusão dos corpos entre si”.¹⁵⁷ No erotismo dos corpos, há uma relação direta com a violação, a desordem, a obscenidade e o desapossamento do jogo dos órgãos. Na paixão, essas relações são mais intensificadas porque não é só a apropriação dos corpos que está em jogo. Nesta, a felicidade e o sofrimento têm uma intensidade que os iguala na mesma proporção em pólos opostos e o que os determina é a posse ou a perda do amado. Possuir ou não possuir o ser amado pode implicar ou na continuidade dos dois seres, ou na morte de um deles. Pois se o amante não pode possuir o ser amado, ou ele o mata ou se mata.

Em um outro nível situado acima do corporal e acima, ainda, do erotismo dos corações, Bataille aponta o erotismo sagrado. Para o autor, o erotismo sagrado é a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo. Há, devido à morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste, e que no silêncio que cai, os espíritos ansiosos sentem, é a continuidade do ser a que a vítima é devolvida. Para o autor, a continuidade do ser, estando na origem dos seres, não é atingida pela morte, é, antes, independente dela e, ainda, manifestada por ela. Ele considera este pensamento a base da interpretação do sacrifício religioso, que pode ser comparado à ação erótica. A paixão, de certa forma, invoca a morte,

¹⁵⁶ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 17.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

e esta apresenta como efeito a continuidade do ser, mesmo que isso represente a destruição de um ser descontínuo. O autor propõe examinar, no erotismo, um aspecto da vida interior, ou ainda, da vida religiosa do homem. Assim, sua pesquisa é fundada na experiência interior, sem a qual não se poderia falar nem de erotismo, nem de religião. Para conhecer o erotismo e a religião, há que se ter, segundo o autor, uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. “Essa experiência é rara”, diz ele, pois imagens eróticas ou religiosas suscitam comportamentos do interdito em alguns e da transgressão em outros.

Há que se considerar, então, que o interdito age e a experiência não se realiza, ou só casualmente, ou não age e a experiência pode se realizar – ocorrendo, assim, a transgressão. No momento em que há a transgressão, ocorre a experiência do pecado e dela a angústia, sem a qual o interdito não existiria.

Para Bataille, a experiência leva à transgressão realizada, bem sucedida, que sustenta o interdito “para dele tirar prazer”: “A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito do que à angústia que o funda”.¹⁵⁸ A sensibilidade religiosa liga o desejo, o medo, o prazer intenso e a angústia. Conforme o autor, os sentimentos de náusea, angústia e horror nada têm de doentio, mas são na vida do homem “o que é a crisálida para um animal perfeito”.¹⁵⁹ A experiência interior do homem, segundo o autor, é dada no instante em que, “rompendo a crisálida, ele tem consciência de se rasgar a si mesmo e não à resistência colocada de fora”.¹⁶⁰ Para Muriel Dimen, a experiência humana é construída lingüística, ideológica e socialmente, como masculina: a experiência de ser dos homens pode estar indissociável daquela do ser humano.¹⁶¹

Em todos os casos fica claro que ao lado do erotismo está circunscrita tanto a idéia de interdição como a de transgressão. Ao transgredir uma ordem do código moral no plano da sexualidade, realiza-se uma ruptura que se supõe ser a

¹⁵⁸ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 1987, p. 18.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶¹ DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 46.

subversão de determinada ordem. Quando isso ocorre, o agente da ruptura, ou o transgressor, passa a ser, também, vítima de sua transgressão.¹⁶²

Muitas são as personagens femininas da literatura que transitam entre a interdição e a transgressão. Além de personagens, também são muitas as escritoras mulheres que exploram o erotismo sem receio de estarem desestabilizando qualquer ordem, seja ela moral, ética ou social, mesmo que isso lhes custe sofrer algum tipo de preconceito ou mesmo de marginalização. Quando se fala na mulher escritora deve-se levar em consideração o que Ruth Brandão apontou ao analisar personagens femininas:

Interessa-nos até que ponto, nesses romances, a mulher está sujeita a um sistema moral de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas ao contrário, é falada, repetidora de um discurso do qual não é o sujeito. Esse discurso exterior articula a questão da sexualidade feminina, em uma sociedade patriarcal, em que a mulher não ocupa um lugar privilegiado.¹⁶³

Neste trabalho, está em foco a experiência feminina, em termos de erotismo e suas relações com o sagrado, com o místico. Grosso modo poderia dizer que a experiência feminina se diferencia da masculina quando o assunto é erotismo, se pensarmos numa oposição binária masculino *versus* feminino. Entretanto não se pode deixar de lado o debate entre os estudiosos, incluindo-se as feministas, sobre igualdade *versus* diferença.

Para Joan Scott, colocar o binômio igualdade/diferença em uma relação antitética tem um duplo efeito, pois nega a forma em que a diferença tem figurado nas noções políticas de igualdade, e sugere que a semelhança é o único âmbito no qual se pode reclamar a igualdade. Esta postura, para a autora, coloca as feministas em uma posição impossível. Enquanto se discute dentro dos termos de um discurso estabelecido por essa oposição, concorda-se com a premissa conservadora em curso de que, como as mulheres não podem ser idênticas aos homens em todos os aspectos, não podem esperar conquistar a igualdade. Scott vê, então, que a única alternativa é rejeitar a oposição igualdade/diferença e insistir nas diferenças: a diferença como a condição das identidades individuais e

¹⁶² BRANDÃO, Ruth S. Linguagem do poder e poder da linguagem. In: BRANCO, Lúcia C.; _____. *A mulher escrita*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro, Lamparina, 2004. p. 43.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 44.

coletivas, as diferenças como o desafio constante a ajustar nessas identidades, a história como a ilustração repetida do jogo das diferenças, as diferenças como o verdadeiro significado da própria igualdade.¹⁶⁴

Nesta pesquisa está em pauta a experiência de uma mulher em particular: Florbela Espanca, experiência esta traduzida em poesia. Portanto, não se trata de observar, apenas, que a experiência erótica e mística da mulher se diferencia da do homem. Por outro lado, não se deve esquecer que a poetisa foi uma mulher que viveu no início do século XX, sujeita às limitações do contexto social da época. Ao focar essa mulher de começo do século XX, não se pode deixar de pensar em que tipo de experiência ela foi herdeira ou esteve sujeita.

Não há como não pensar que a experiência feminina marcada, através dos tempos, pelo ocultamento, pelo silêncio e pela repressão, tem tido uma estreita relação com a dominação masculina. Tornar visível a experiência de mulheres, põe a descoberto a existência de mecanismos repressivos, porém não seu funcionamento nem sua lógica. Para Joan Scott, sabe-se que a diferença existe, mas não se entende como se constituem suas relações. Para que se possa entender isso, é preciso que se dirija a atenção aos processos históricos que, através do discurso, posicionam os sujeitos e produzem suas experiências. A autora afirma que não são os indivíduos que têm a experiência e sim os sujeitos é que são constituídos por meio da experiência.¹⁶⁵ A partir dessa idéia é possível compreender, então, que não somente as experiências de um indivíduo devem ser levadas em consideração, mas as experiências de um grupo ao qual esse indivíduo pertence. Seria ingenuidade dizer que Florbela Espanca traduziu apenas as suas experiências em poesia, e não as experiências que ela testemunhou, vivenciou ou até mesmo imaginou.

Para Muriel Dimen, as mulheres, em nossa cultura, simbolizam a ambigüidade, como mediadoras entre natureza e cultura. Elas representam, segundo a autora, um caminho moral alternativo, um caminho sinuoso a ser construído anulando outro já construído e rigidamente seguido. A experiência erótica situa-se em algum lugar entre o sonho e a vida cotidiana. Tal experiência,

¹⁶⁴ SCOTT, Joan W. Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. *Debate Feminista*, São Paulo: Cia. Melhoramentos, p. 203-222, 1999. Edição Especial (Cidadania e Feminismo)

¹⁶⁵ Id. Experiência. Tradução para o espanhol de Moisés Silva. *Revista La ventana*, Guadalajara, n. 13, p. 49, 2001.

movida pelo desejo, ignora vergonha e limites. Mesclam-se, nela, prazer e poder, dor e amor. A ambigüidade se define na fronteira intermediária entre psique e sociedade, cultura e natureza, consciente e inconsciente, entre o EU e o Outro. Segundo a autora, a intrínseca e confusa ambigüidade confere à experiência o caráter inerente de novidade, criatividade, descoberta, tornando-a excitante, prazerosa, terrível. A experiência sexual ocasiona a perda dos limites entre Eu e o Outro. É não saber, em determinado ponto, onde o Eu acaba e começa o Outro.¹⁶⁶

3.2 O místico / sagrado

O sagrado e o profano são termos facilmente definíveis quando se trata de buscar seu significado em dicionários. O primeiro tem seu significado ligado à divindade, à santidade. O segundo diz respeito ao leigo, secular, ao que não é sagrado, desligado da religião, enfim, isento de qualquer conteúdo de santidade e divindade que se possa atribuir-lhe. Nestes termos, acredita-se que os significados se estabelecem pela negação um do outro: o que não é sagrado é profano; o que não é profano é sagrado. A partir desse conceito simplista é possível pensar que todas as coisas existentes no mundo encaixam-se nestas duas ordens: a do sagrado e a do profano. Se algo não se encaixar em uma destas ordens há de se encaixar na outra. Seria tão estranhamente fácil, descomplicada, a definição do sagrado e do profano se o ser humano não fosse como é, com toda sua complexidade, magnitude; faz da subversão, muitas vezes, a estratégia de seu viver, ao mesmo tempo em que não perde de vista o caminho para a santidade. Não raro a aproximação entre sagrado e profano, místico e erótico, é encenada, materializada, em grandes obras de arte feitas por artistas que vêem o mundo de uma certa forma e transformam essa visão em arte, nas suas mais variadas formas de expressão. Quando falo em obras de arte, reporto-me a todas elas: pintura, escultura, dança, literatura, etc.

¹⁶⁶ DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo e conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 56-57.

No tópico anterior, o foco da discussão foi o erotismo a partir das idéias de Bataille. Neste tópico a discussão sobre o sagrado se norteará pela via religiosa, entretanto não deixará de lado o erótico, uma vez que o erotismo sagrado é também admitido por Bataille, pois é através dele que se busca um aspecto da vida interior ligada à espiritualidade.

Mircea Eliade¹⁶⁷ propõe, em seu livro *O Sagrado e o Profano*, ilustrar e precisar a oposição que se levanta na primeira definição de “sagrado”. Sua proposta é apresentá-lo em toda a sua complexidade. Não interessa apenas a relação entre os elementos racionais e não racionais, e sim o sagrado na sua totalidade. A primeira definição possível do sagrado, segundo o autor, é que ele se opõe ao profano. Se ocorre essa oposição entende-se, então, que não há proximidade entre um e outro, pois, segundo o autor, o sagrado se mostra inteiramente diferente do profano. Eliade classifica o sagrado e o profano como duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Esses modos de ser dependem das diferentes posições que ele conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a “todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana”.¹⁶⁸ Eliade situa a tendência à sacralização como algo inerente ao homem das sociedades arcaicas e ao homem das sociedades pré-modernas. O mundo profano em sua totalidade, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano.

Segundo o autor, nas sociedades arcaicas havia a tendência para se viver o mais possível no sagrado, ou seja, experimentava-se a sacralização. Essa tendência é compreensível uma vez que, tanto para os primitivos como para os homens de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição entre sagrado e profano traduz-se, muitas vezes, como uma oposição entre real e irreal ou pseudo-real. O homem ocidental moderno, por outro lado, experimenta uma secularização e assume uma existência profana, por sentir dificuldade em

¹⁶⁷ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191 p.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas.

As idéias de Mircea Eliade sobre o sagrado e o profano são fundamentadas a partir da dicotomia entre os dois termos, e de certa forma não apresentam possibilidades de aproximação. São vistos como termos opostos entre si, porque dizem respeito a duas modalidades de viver no mundo que nada têm a ver uma com a outra. Ou assumimos uma atitude religiosa e o sagrado dirige nossa vida, e assim caminhamos para a santidade, ou assumimos uma atitude profana desligada de todos os laços com a transcendência e a santidade, matando todos os deuses possíveis que dirigem o viver.

A tendência em dicotomizar o sagrado e o profano, vistos como oposições binárias, é seguida por outros estudiosos das religiões além de Mircea Eliade. Para José M. Camorlinga¹⁶⁹, com base nas idéias de Durkheim, as crenças religiosas apresentam todas um caráter comum. Supõem uma classificação da realidade e do mundo em que vivem os homens, em duas ordens opostas designadas por termos amplamente reconhecidos: sagrado e profano. A divisão do mundo em dois domínios, o sagrado e o profano, é o traço distintivo do pensamento religioso. As crenças, os mitos, as lendas são representações ou sistemas de representações que expressam a natureza das coisas sagradas, as virtudes e os poderes que se lhes atribuem, suas histórias, as relações de umas com outras e com as coisas profanas. O que distingue o sagrado do profano é a heterogeneidade. Por serem tão diferentes entre si, tão heterogêneos, fala-se de uma heterogeneidade absoluta. Segundo Camorlinga, não existe na história do pensamento humano outro exemplo de duas categorias tão profundamente diferenciadas, tão radicalmente opostas uma à outra. Nem mesmo a oposição entre o bem e o mal, que são duas espécies contrárias de um mesmo gênero – a moral –, ou a saúde e a enfermidade, que não são mais que dois aspectos diferentes de uma mesma ordem dos fatos – a vida –, não são nada frente à oposição concebida pelo espírito humano, sempre e em todas as partes como gêneros separados, como dois mundos entre os quais não há nada em comum: sagrado e profano. Entre esses dois mundos há uma espécie de vazio lógico.

¹⁶⁹ CAMORLINGA, José M. *Religion & Filosofia: Literatura*. Florianópolis: 2003. 12 p. (apostila do curso “Ficção literária e Teologia, Ciência de Deus” ministrado pelo Prof. Dr. Rafael Camorlinga Alcaraz, Curso de Pós-Graduação em Literatura).

José Camorlinga busca situar o sagrado em uma ordem diferente de ser em oposição à ordem do profano: a experiência religiosa, dentro da qual o ser humano chega a ter uma vivência do sagrado, descrita como a experiência do totalmente outro. O sagrado encontra a pessoa num nível profundo e não racional tornando possível o despertar de fortes emoções. Essa diferença radical tem sido concebida de diferentes maneiras: algumas religiões situam o sagrado e o profano em diferentes regiões do universo físico, outras reservam o mundo físico para o profano; outras projetam o sagrado a um meio que transcende por completo o meio em que se move o profano que, por oposição, constitui o mundo da vida ordinária, o cotidiano.

Quem chega a ter uma experiência do sagrado freqüentemente é invadido pelo estupor, pelo assombro, pelo total respeito, pela consternação e pelo temor. Porém ao mesmo tempo e em uma manifestação contraditória, se sente atraído e seduzido por esse mundo. A intensidade de tais sensações dependerá da intensidade da vivência. Os dois mundos, o sagrado e o profano, separados, motivam proibições e tabus. Entretanto não supõem incomunicabilidade, pelo contrário, é possível haver ascensão do ordinário, vulgar, cotidiano a esse outro mundo do sagrado no qual se pode encontrar a salvação, a plenitude. A maioria das práticas religiosas, o culto com seus ritos e sacrifícios, tem sua razão de ser no acesso ao mundo do sagrado.

O sentimento de pavor diante do sagrado, como experiência terrífica e irracional, e que exala uma superioridade esmagadora de poder, foi descrito por Rudolf Otto, citado por Mircea Eliade. Ao mesmo tempo em que se experimenta o *mysterium tremendum* diante do poder terrível de Deus e sua cólera divina, esse temor religioso suscita o *mysterium fascinas*, pelo qual se expande a perfeita plenitude do ser.¹⁷⁰ O sagrado, então, encontra a pessoa num nível profundo e não racional, despertando-lhe fortes emoções. A essas experiências Otto denominou “experiências numinosas”, porque são provocadas pela revelação de um aspecto do poder divino, e constituem o nível profundo da religião. As experiências numinosas são caracterizadas por vários elementos, incluindo uma sensação de mergulho, um sentimento de pavor místico, de fascinação e uma

¹⁷⁰ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano...*, 2001, p. 15-16.

experiência de intensa energia ou urgência. Nessas experiências, a alma, mantendo-se muda, estremece introspectivamente até a última fibra de seu ser.¹⁷¹

Percebe-se uma quase dificuldade nestes autores em definir, conceituar ou mesmo distinguir o que é sagrado e o que não é. Fica claro o caráter de variabilidade de acordo com cada uma das religiões. Não se pode determinar o círculo dos objetos sagrados. Seres animados ou inanimados são sacralizados concebendo-se uma hierarquia segundo a qual, as pessoas ou as coisas sagradas seriam superiores, de uma maior dignidade ou de um poder superior a tudo o que pertence ao mundo do profano, e este seria subordinado ao sagrado.¹⁷²

Não há dúvida de que o sagrado está presente em nossas vidas. Na modernidade, o sagrado parece ter perdido sua ligação com o religioso, como querem alguns estudiosos. Mas ele está presente. Os estudos que se referem ao sagrado são, na maioria das vezes, da ordem do religioso, psicológico, filosófico. Seja qual for a dimensão, todos têm como ponto de partida as experiências do humano com algo misterioso e poderoso que não pode ser negado. Para essa dimensão sagrada da experiência humana, os estudiosos deram denominações as mais diversas: “experiência numinosa” (Rudolf Otto), “hierofania” (Mircea Eliade), “invasão da consciência pela ordem invisível” (William James), “relação Eu-Tu” (Martin Buber) e “experiências de pico que transportam para o reino do ser” (Abraham Maslow). Estas foram algumas das denominações que David Elkins apontou em seu livro *Além da Religião*, cujos conceitos ultrapassam a dimensão do teológico e invadem a dimensão do cotidiano, dos eventos do dia-a-dia.¹⁷³

O sagrado manifesta-se em todos os níveis, desde a sacralização de determinados espaços, de intervalos de tempo que tornam possível a reatualização de um tempo mítico primordial, sagrado, ritualizado, indefinidamente recuperável através da festa e dos modos de ser. Estas são algumas formas de como a sacralidade se revela através das próprias estruturas do mundo. Sua manifestação ocorre pela dimensão do religioso, espiritual ou psicológico. O

¹⁷¹ ELKINS, David N. *Além da religião: um programa personalizado para o desenvolvimento de uma vida espiritualizada fora dos quadros da religião tradicional*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Pensamento, 2003. p. 69.

¹⁷² CAMORLINGA, José M. *Religion & Filosofia: Literatura*. 2003, p. 4.

¹⁷³ ELKINS, op. cit., p. 81.

sagrado é por demais manifesto para ser negado, segundo Elkins. Ele permeia a experiência humana, e cada disciplina, de um modo ou de outro, reconhece a sua realidade. A religião fala sobre isso em linguagem religiosa, a filosofia o faz em termos filosóficos, a psicologia descreve-o como correspondendo às regiões mais profundas da psique. Artistas o conhecem como sendo a fonte de sua criatividade, músicos dizem ser o lugar onde a música se escreve a si própria, todos, enfim, de alguma forma sabem que essa dimensão existe, cada qual tendo encontrado um único modo de acessá-la.

Para Elkins, é importante receber o indescritível dom para entrar em contato com o domínio do sagrado. Além disso, é necessário ter um coração aberto e uma disposição para esperar nos locais onde o sagrado possa aparecer. O sagrado tem um modo peculiar de se abrir para a alma que o busca. Essas aberturas, esses momentos de comunhão, são os períodos em que a alma é cultivada e a vida das pessoas é preenchida com sentido e profundidade.

Elkins afirma que os símbolos da religião tradicional, utilizados como código de acesso cultural ao sagrado, estão em crise na cultura ocidental. Então, devem-se buscar novos caminhos, meios alternativos de entrar em contato com a dimensão espiritual para desenvolver a espiritualidade. Dos oito caminhos alternativos para o sagrado sugeridos pelo autor, destaco o terceiro: “O corpo – O caminho de Eros, do Sexo e da Sensualidade”. Embora possa parecer estranho falar de sexualidade e erotismo como experiências sagradas, por ter havido na cultura ocidental uma separação entre “carne” e “espírito”, Elkins afirma ser este um caminho autêntico para o sagrado apesar de encontrar-se abandonado, coberto e recoberto por "escombros" seculares de repressão religiosa.

Para entender como a repressão religiosa assumiu um papel importante na religião cristã da cultura ocidental, Uta Ranke-Heinemann¹⁷⁴ apresenta em seu livro, *Eunucos pelo Reino de Deus*, como a igreja abominou a sexualidade e como esse assunto em alguns momentos foi tema de polêmica e discussões dentro da própria igreja.

Heinemann reporta-se à Antigüidade clássica, entendendo-a como suporte para a proibição sexual promovida pela igreja desde os primeiros tempos do cristianismo. A hostilidade ao prazer e ao corpo não foi exatamente uma

¹⁷⁴ RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica*. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1999. 383 p.

prerrogativa do cristianismo. Foi, antes, um legado da Antigüidade singularmente preservado por ele. A entrega aos prazeres carnis, compreende-se aí a sexualidade, era entendida pelos gregos (por exemplo: Xenofontes) como algo extremamente prejudicial à saúde do corpo e da mente, capaz de levar à morte, tal era o nível de prostração em que o sujeito se encontrava quando se entregava absolutamente aos prazeres. Embora os filósofos gregos, em sua maioria, concordassem com a importância da busca do prazer para o ideal humano, os estóicos, durante os dois primeiros séculos da Era Cristã pregavam justamente o contrário, o prazer em excesso poderia levar o indivíduo à morte. O médico Hipócrates julgava que a retenção do sêmen proporcionava ao corpo máxima energia e a sua perda excessiva poderia causar a morte. O ideal seria a abstinência total, embora fosse difícil controlar a prática do sexo. A continência sexual dava-se por considerações médicas, por ser o ato sexual extenuante, prejudicial à saúde e de difícil controle. Não havia ainda, portanto, a consciência do pecado e da decorrente punição. Estas foram fundadas pelos cristãos.

Nos dois primeiros séculos da era cristã, os médicos recomendavam a abstinência, aconselhavam a virgindade e desaconselhavam a busca do prazer. Os estóicos condenavam todo o sexo extraconjugal e exigiam a fidelidade de ambos os cônjuges. As idéias mais rígidas a respeito da sexualidade e a busca do prazer carnal, o ideal do celibato, o casamento tratado como concessão aos que não conseguiam se conter apareceram com o estoicismo, a maior escola filosófica da Antigüidade e que perdurou de 300 a.C. a 250 d.C.

Na literatura antiga, a relação entre sagrado e profano era harmoniosa como se vê na relação extraconjugal que perdurou por vários anos entre a ninfa Calipso (uma deusa imortal) e Ulisses.¹⁷⁵ A separação dos dois se deu por intervenção dos deuses, não porque a união fosse proibida, interdita, estando ele em situação de adultério, e sim pela necessidade urgente dele voltar à sua Pátria. A mesma situação também era considerada como um fato dentro da normalidade, quando Ulisses se tornou amante de Circe para salvar sua tripulação. Estando há tanto tempo fora de casa, ao todo 25 anos, considerava-se absolutamente normal que ele cometesse adultério, quantas vezes fosse necessário, com a anuência dos deuses. Não havia pecado nisso, e conseqüentemente castigo também não

¹⁷⁵ HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Jaime Bruna. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. 286 p.

havia. A abstinência voluntária era praticada por Penélope, pois, apesar de ter inúmeros pretendentes, não sucumbiu aos desejos do corpo. Percebe-se que isto não significava a concepção ética ou religiosa que condenava relações extraconjugais, principalmente nas mulheres, mas a vontade extrema de permanecer intocável, esperando o retorno do marido e só a ele entregar-se de corpo e alma.

Segundo Heinemann, pela concepção judaica, o adultério era proibido, mas com diferentes implicações para homens e mulheres. O esposo só cometia adultério se violasse o casamento de outro homem, ou seja, se mantivesse relações sexuais com a esposa de outro. Se a mulher fosse solteira, o envolvimento com ela não constituiria adultério. A esposa cometia adultério se mantivesse relações com qualquer outro, casado ou solteiro, que não fosse seu esposo. O próprio casamento era violado só pela esposa. Esta era considerada não uma companheira ou parceira do homem, mas um objeto de sua propriedade. Ao cometer adultério, ela depreciava as posses do marido, enquanto o marido depreciava, ao cometê-lo, as posses de outro homem, pois esse ato constituía uma espécie de crime contra a propriedade. De acordo com as palavras da autora, “O ensinamento de Jesus revoga esse privilegiado conceito masculino de adultério”.¹⁷⁶

Em Sêneca, a Igreja Católica encontrou algumas idéias fundamentais para pregar a castidade e a abstinência, como formas de o homem elevar-se a Deus. O ideal seria a continência, mas, não sendo possível, o sexo só deveria ser praticado no casamento, somente para fins de procriação. A noção de que “o sexo tem de ter finalidade procriadora, caso contrário, seria visto sob o estigma negativo do prazer, e não à luz do amor, deixou marca duradoura no cristianismo”.¹⁷⁷

Ranke-Heinemann aponta algumas características tipicamente católicas encontradas no Papa Sirício (séc IV d.C.): a hostilidade ao prazer, que leva à hostilidade ao casamento, que leva ao celibato, e, em harmonia com tudo isso, a doutrina da concepção virginal e a virgindade perpétua de Maria. Essa aversão ao casamento e ao corpo, conforme manifestada pelo Papa Sirício e muitos outros, tornou-se dominante na Igreja Católica. Segundo a autora, o Papa Sirício foi um

¹⁷⁶ RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus...*, 1999, p. 46.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

dos grandes marcos de uma história que transformou o cristianismo, de lugar da experiência individual do amor a Deus, aberto a todos como deveria ter sido, a “um amor em que o corpo tem seu lugar natural e divinamente ordenado, no reino de uma casta de solteiros que legisla sobre uma massa de pessoas, na maioria casadas e tratadas como seres inferiores”.¹⁷⁸

A idéia de pecado assumida pela igreja no séc. IV foi amplamente difundida por Agostinho, “o maior dos Padres da Igreja” (430 d.C.). Segundo Ranke-Heinemann, foi ele que fundiu o cristianismo com o repúdio ao sexo e ao prazer numa unidade sistemática. Sua importância para a moralidade sexual cristã não é questionada, e constitui o fundamento para a condenação da contracepção “artificial” por Paulo VI (1968) e João Paulo II (1981). Agostinho foi o pensador que pavimentou o caminho não só para os séculos como também para os próximos milênios. As posições assumidas por ele tiveram influência decisiva sobre os grandes teólogos medievais, e sobre o renascimento do puritanismo extremo da França, nos séculos XVII e XVIII. Sua autoridade foi avassaladora no campo da moralidade sexual que deu ímpeto ao processo da dessexualização do amor em todo o ocidente, ao separar de forma radical o amor da sexualidade.

A continência sexual como ideal do ser humano, divulgada pelos filósofos gregos e também pela medicina, assumiu feições divinas desde o início da Idade Média. Por vários séculos a Igreja Católica pregou a santidade, cujo ideal de todo ser humano era atingir a perfeição e daí à santidade. Fundou-se, então, a idéia de que qualquer comportamento contrário às determinações da Igreja seria pecado, passível de julgamento e de conseqüente condenação.

As idéias de Elkins encontram-se com as de Ranke-Heinemann a respeito da dessexualização milenar promovida pelo cristianismo. Segundo Elkins, a Igreja cristã, com sua ênfase histórica no celibato, na virgindade e na assexualidade como estados moralmente superiores, tem prestado um desserviço à cultura ocidental. Jerônimo, um dos primeiros padres da igreja, afirmou que o sexo só era tolerável porque “produzia virgens para o serviço de Deus”. Atitudes religiosas como essa produziram uma espiritualidade branda e deserotizada, mais apropriada a eunucos e freiras enclausurados do que a homens e a mulheres

¹⁷⁸ RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus...*, 1999, p. 19.

mergulhados na vida. “Espiritualidade sem sexo deveria ser um oxímoro; infelizmente, a igreja vendeu-nos essa marca registrada da sexualidade por quase dois mil anos”.¹⁷⁹

Para falar da sacralidade da sexualidade, Elkins busca fundamentar sua tese nas religiões antigas,* nas quais "a autêntica espiritualidade está fundamentada no corpo", ou ainda, a sexualidade apaixonada é um caminho para a transcendência. Segundo ele, as religiões primitivas eram profundamente sexualizadas, como se vê na celebração da fertilidade e nos rituais envolvendo os prazeres da carne. A sacralização do sexo continuou na Grécia antiga e existe ainda hoje em algumas religiões indígenas. Os diversos autores citados por Elkins fazem referência à questão da sacralização da sexualidade. Rituais de sexo e fertilidade eram formas de agradar à Deusa e garantiriam a bênção concedida por ela à vida agrária, pois a fertilidade era vista como caminho para a Divindade. Os cultos às Deusas celebravam as mulheres, o corpo e a sexualidade. Até as prostitutas sagradas eram vistas como mulheres altamente espiritualizadas e profundamente comprometidas com o serviço ao seu Deus.

Eliade, por sua vez, faz uma distinção entre o homem religioso das sociedades arcaicas e o homem moderno, cuja religião e concepção do mundo confundem-se com o cristianismo. Quando se reporta ao ser humano sacralizado refere-se àquele das sociedades arcaicas. O autor destaca que todas as correspondências entre o corpo humano e o macrocosmo são encontradas nas grandes culturas, mas têm seu ponto de partida nas culturas arcaicas. Segundo o autor, as correspondências antropocósmicas interessam porque são as "cifras" das diversas situações existenciais. O religioso vive num mundo "aberto" e, por outro lado, sua existência é "aberta" para o Mundo, pois este é acessível a uma série infinita de experiências que poderiam ser chamadas de "cósmicas". Tais experiências são sempre religiosas, pois o mundo é sagrado. Para chegar a compreendê-las é preciso ter em mente que as principais funções fisiológicas são suscetíveis de se transformar em sacramentos: o ato de comer pode ser ritualístico, os alimentos podem ser considerados sagrados, ou um dom da divindade, ou uma oferenda aos deuses do corpo, a vida sexual também é ritualizada e, por conseqüência, assimilada aos fenômenos cósmicos (chuvas,

¹⁷⁹ ELKINS, David N. *Além da religião...*, 2003, p. 135.

* A estas religiões, Eliade chama de arcaicas em seu livro *O Sagrado e o Profano*.

semeadura) e aos atos divinos (hierogamia Céu-Terra). Por vezes, o casamento é valorizado num plano triplo: individual, social, e cósmico.

Em Elkins encontra-se uma disposição para sacralizar o mundo moderno, ausente em Eliade, que persiste em mostrar o contrário. Para Eliade, o homem religioso acredita que existe uma realidade absoluta, o sagrado transcende este mundo, a vida tem uma origem sagrada e a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. O homem a-religioso, apesar de ser conhecido em grandes culturas do passado, desenvolveu-se plenamente nas sociedades modernas. Ser a-religioso é negar a transcendência, aceitar a relatividade da realidade e até duvidar do sentido da existência. O homem moderno a-religioso assume uma nova situação existencial, reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. Não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como se revela nas diversas situações históricas. Não admitindo a interferência de deuses ou mesmo de Deus, ele crê que se faz a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo, quando estiver radicalmente desmistificado e quando tiver matado o último deus. O obstáculo por excelência à sua liberdade é o sagrado. A busca incessante por uma existência puramente profana pode se tornar infrutífera, pois, segundo o autor, jamais será encontrada em seu estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo, o ser humano que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. Até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo. O homem a-religioso, assim denominado por Eliade, é descendente do *homo religiosus* e, querendo ou não, é também obra deste, pois se constituiu a partir das situações assumidas por seus antepassados, conservando ainda os vestígios do comportamento do religioso, mas esvaziado dos significados religiosos.

Se Eliade aponta a dessacralização do mundo, Elkins por sua vez apresenta vários caminhos para o seu contrário, ou seja, a sacralização. Os seus estudos concentram-se na modernidade e em como os estudiosos têm se dedicado a desvestir a sexualidade do manto da vergonha, da promiscuidade, da interdição, promovidas pela igreja em todos esses anos através da repressão sexual. Para a igreja, principalmente a católica, segundo o estudo de Heinemann,

o corpo e a sexualidade são obstáculos no caminho para a perfeição espiritual. Elkins aponta alguns movimentos que, de alguma forma, abriram caminho para a sacralização tão festejada por ele: a revolução sexual, o movimento feminista.¹⁸⁰

Conforme esse autor, o caminho para o sagrado é possível se, primeiramente, se pensar em espiritualidade erótica, vista como união entre carne e espírito, a integração entre sexualidade e espiritualidade.¹⁸¹ Para se criar esta espiritualidade erótica, Elkins diz que se deve recuperar, primeiramente, o erotismo, sensações sexuais que fluem através do corpo quando estamos realmente atraídos ou excitados, as mesmas energias que a religião freqüentemente desacredita como prazer e associa aos pecados da carne. A energia erótica, gerada pela paixão sexual, transforma-se em força vital espiritual, tornando-se assim o alicerce principal de autêntica espiritualidade. O passo seguinte, apontado por Elkins em direção à espiritualidade erótica, envolve o trabalho de alma: “a integração das energias sexual e espiritual é um processo místico que tem lugar nos recônditos profundos da alma”.¹⁸² De acordo com as palavras do autor: “Tal integração requer imagens de transformação que pode ativar processos arquetípicos relativos à união entre sexualidade e espiritualidade”.¹⁸³

Para essa integração ocorrer se fazem necessárias imagens arquetípicas. Elkins, então, alude à prostituta sagrada como imagem de uma sexualidade apaixonada integrada a uma devoção espiritual profunda. O homem tornava-se apto a entrar em comunhão com sua divindade após fazer sexo com a prostituta sagrada. Outra imagem aludida pelo autor é a do *hieros gamos*¹⁸⁴, implicando a ligação do espírito com a terra e a espiritualização da terra. A

¹⁸⁰ Elkins admite a contribuição do movimento feminista para a libertação sexual tanto de homens como de mulheres, mas seus últimos estudos mostram que esse movimento tem se tornado sexualmente repressor. Ele cita Denfeld, estudiosa dos rumos do movimento feminista na atualidade, que observa que as líderes feministas de hoje são contra os homens e contra o sexo, vendo nestes a causa da opressão da mulher. ELKINS, David N. *Além da religião...*, 2003, p. 145.

¹⁸¹ Para Elkins essas poderosas energias caminham juntas, combinando êxtase sexual com energia espiritual e, desse modo, abrindo as portas para a experiência sagrada. *Ibid.*, p. 147.

¹⁸² *Id.*

¹⁸³ *Id.*

¹⁸⁴ *Hieros Gamos* é o ritual do casamento sagrado. Uma mulher e um homem especialmente escolhidos entabulam uma relação sexual no início do ano novo como forma de assegurar a fertilidade para as pessoas e para a terra. O ato era considerado sagrado e simbolizava a Grande Deusa fazendo amor com seu consorte. *Ibid.*, p. 152-153.

Madona Negra¹⁸⁵ é outra imagem requisitada, pois convida a encontrar nossas próprias sombras para que possamos trazer substância e fundamentação à nossa natureza espiritual. Além dessas imagens, o autor relaciona outros passos para a espiritualidade erótica: reexame de nossos valores e retomada da posse do corpo. Assim, ele acredita que estaremos abrindo o caminho para o sagrado através da sexualidade e descobrindo algumas dádivas para a vida: a dádiva da cura sexual, da inspiração criativa, da paixão e do conhecimento profundo.

As idéias de Elkins a respeito do sagrado fazem repensar sobre a dicotomia estabelecida entre os muitos estudiosos das ciências da religião. O que é sagrado, o que é da ordem do profano nas sociedades modernas? Eliade faz acreditar que o homem moderno não crê em mais nada, tornou-se essencialmente profano, tirou a religião de sua vida ou ainda trocou-a por outros mitos que representam a sua individualização. O ser humano pensa somente em si e tem a si mesmo como único fim. Por outro lado, o que pode ser considerado profano para determinados pontos de vista, pode ser encarado como sagrado, ou como forma de se chegar até ele. Entendo que a grande lição que Elkins passa é transformar o que é da ordem do profano em um caminho para se chegar até o sagrado.

A concepção de sagrado e profano, ou ainda, o estabelecimento do que é da ordem do profano e do sagrado apresenta alguma dificuldade ainda nos dias de hoje. Entre os autores é clara essa distinção quando se trata de sociedades arcaicas pré-cristãs. Durante o cristianismo, a igreja encarregou-se de esvaziar todo o conteúdo erótico que pudesse se revelar como sagrado. Uma comprovação disso é a incontestabilidade da virgindade de Maria ao conceber Jesus Cristo. Sexualidade e religiosidade ou erotismo e espiritualidade, como quer Elkins, até hoje são termos dicotômicos para a igreja católica. Não há como aproximá-los. O sexo só é aceito para a procriação. Embora Elkins apresente soluções para resolver a questão do erotismo como caminho para o sagrado, sabe-se de antemão que suas idéias correm o risco de serem desacreditadas por estudiosos que não compartilham deste mesmo ponto de vista.

¹⁸⁵ A Madona Negra é uma figura existente em algumas catedrais da Europa, bastante venerada e que parece possuir poderes especiais. Essa imagem precede o cristianismo em milhares de anos. O significado simbólico de Madona associa-se à espiritualidade, mas Negra remete a outra dimensão – associada à noite, ao solo rico e sombrio, e à natureza terrena fértil e feminina. ELKINS, David N. *Além da religião...*, 2003, p. 153-154.

A definição dada por Eliade, de uma certa maneira, satisfaz na medida em que se tenha condições de estabelecer ou mesmo eleger o que é da ordem do sagrado ou do profano, ou, como ele diz, de reconhecer no mundo os valores religiosos. Assim, assumir uma atitude profana ou sagrada dependerá de reconhecer esses valores religiosos. Considerando-se a lição de Eliade pode-se pensar em sagrado e profano como atitudes que se deve tomar frente a cada situação. Isto significa que um mesmo ato pode ser profano ou sagrado conforme o modo e a atitude com que ele seja realizado.

A leitura dos poemas de Florbela Espanca constante nos livros citados em capítulos anteriores indicam, por vezes, uma oscilação pendendo ora para o sagrado, ora para o profano. Outras vezes percebe-se uma aproximação entre estes dois temas. A maneira diferenciada como se processa essa temática na poesia de Florbela remete às idéias dos estudiosos constantes neste capítulo. Nos capítulos seguintes a análise dos poemas de Florbela Espanca se norteará pela reflexão teórica aqui apresentada.

Crepusculo

Teus olhos, borboletas de ar, ardentes
Borboletas de sol, de azas douradas,
Pisam nos meus, suaves e cançadas
Como em dois lírios róxeos e dolentes...

E os lírios fecham... Breve Amor, não sentes?
Minha boca tem rosas desmaiadas,
E as minhas pobres mãos são maceradas
Como vagas saudades de doentes...

O Silêncio abre as mãos... entorna rosas...
Andam no ar carícias vaporosas
Como pálidas sedas, arrastando...

E a tua boca rubra as fita da minha
E' na suavidade da tardinha
Um coração ardente palpitando...

Capítulo IV

FLORBELA, NATUREZA E EROTISMO

Na obra poética de Florbela Espanca, a obsessiva necessidade de buscar respostas a todos os tipos de questionamentos sobre a constituição do Eu aparece como o mote inspirador para muitos poemas escritos com essa temática. A relação eu – Eu, detectada no segundo capítulo, indica a tendência da poetisa para a auto-representação. Mas as relações que ela estabeleceu nos seus poemas não se restringem apenas à sua relação com ela mesma. O Eu e o Outro constituem o par que torna viável o desencadeamento da paixão erótica, embora o outro não seja, necessariamente, o amante, o amado. Ele se materializa conforme a vontade e as necessidades do eu lírico em determinados momentos.

Neste capítulo, a proposta de análise dos poemas de Florbela Espanca abrange aqueles que estejam inseridos na temática do erotismo mas que apresentem uma relação íntima com a natureza. A análise se centraliza no desejo, na paixão estabelecida entre o par Eu – Outro, tendo a natureza ora como coadjuvante, ora personificada, confundindo-se às vezes com o eu lírico. Nesse caso, ao mesmo tempo em que ocorre a personificação da natureza, quando esta assume características humanas, tanto físicas como emocionais, ocorre também a inserção do Eu na Natureza quando este assume características naturais: a flora, a fauna, as águas, o sol, a lua, a terra, o ar. Falar de sexo e natureza, à primeira impressão, parece ser uma proposição ingênua e óbvia. Embora possa admitir esse clichê, torna-se importante analisar estes temas relacionados na poesia escrita por uma mulher, que nasceu no final do século XIX e viveu durante as três primeiras décadas do século XX. Se o discurso é erótico, se Florbela transgride normas, derruba tabus e diz o indizível em sua época, é oportuno analisar qual a função da natureza nessa poesia, cuja linguagem pode projetar a poetisa como erótica.

4.1 A natureza como coadjuvante no momento erótico

As relações do eu poético com a natureza são matéria recorrente nos poemas que compõem os livros objeto desta pesquisa: *Livro de Mágoas*, *Livro de Sóror Saudade* e *Charneca em Flor*. Nos poemas analisados neste tópico, a natureza aparece como participante do processo amoroso. Não é simplesmente uma composição do cenário mas a composição de um ambiente, tornando-o propício ao amor.

A tradição desta temática na poesia retoma tempos longínquos que nos transportam à cultura greco-latina. Mais modernamente estaria ligada à tradição romântica e simbolista. No Romantismo, a natureza exercia o papel de coadjuvante, ou ainda de personagem confidente para ouvir as lamúrias, as decepções, as angústias do artista. Apesar de se constatar uma exploração dos elementos significativos de uma determinada palavra, ainda não havia uma disposição em torná-la símbolo com toda a complexidade psicológica que a envolve. Este fenômeno vai ocorrer com as novidades baudelairianas quando dá a conhecer o poema “Correspondências” do qual se originou a teoria das correspondências. Para Marcel Raymond, esse poema é uma espécie de explicação de como Baudelaire conseguiu abrir um caminho no mundo das analogias, associar e pôr em ordem os materiais que a natureza lhe oferecia. Segundo as palavras do autor: “A tarefa do poeta será, segundo um sentido divinatório que nele existe, a de perceber analogias, correspondências que revestem o aspecto literário da metáfora, do símbolo, da comparação ou da alegoria”.¹⁸⁶ As correspondências, considerando os elementos do poema, podem se desenvolver no plano das equivalências entre os dados dos diferentes sentidos, os perfumes, as cores, os sons, ou seja, os fenômenos da sinestesia. Assim é possível perceber que a natureza coexiste tanto no mundo material como no mundo do sonho e do devaneio.¹⁸⁷ Algumas imagens da natureza são carregadas de significação humana e estética que se prestam muito bem aos jogos da imaginação. Para Raymond, “é preciso descer com bastante

¹⁸⁶ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M.L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997. p. 21.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

profundidade em si mesmo para aproximar-se da fonte em que nasceram esses sonhos, de maneira a encarnar neles alguma coisa de sua própria vida”.¹⁸⁸

Em alguns poemas analisados, observa-se que a simbólica da natureza ganha inimagináveis traços que só o devaneio, o onirismo podem proporcionar, e cujas raízes estão fundamentadas no Simbolismo.

No primeiro poema analisado, “Passeio ao Campo”, o papel da natureza tem um destaque muito especial, porque proporciona uma volta à vida primeva, quando tudo pode ser facultado, inclusive a presença da paixão erótica sem interdição, sem limitações:

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 das fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras!...¹⁸⁹

O poema inicia com três vocativos bastante eloquentes: “amor”, amante”, “amigo”, e um convite extremamente sensual segue: “Colhe a hora que passa, hora divina, bebe-a dentro de mim, bebe comigo”. O eu poético descortina-se nesse convite, derrubando todos os pudores, todos os tabus, e esquece que há um mundo castrador. A ambientação rústica se faz presente através de um passeio no campo, cujo objetivo é propiciar a efetivação do convite. A volta à vida primitiva oferece uma garantia de que a paixão, o desejo, o erótico prevaleçam sem cerceamento. Nesse ambiente, é possível a harmonia entre o erótico e o divino: “colhe a hora que passa, a hora divina”. A influência do primevo, de uma época em que tudo era simples, natural, é a única influência possível. Aqui não há

¹⁸⁸ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. 1997. p. 46.

¹⁸⁹ CEF, p. 216.

a interferência do mundo cultural, há o ser completo em perfeita harmonia com a natureza. A colheita que o eu lírico propõe lembra a frase horaciana do *carpe diem*: *Carpe diem quam minimum credula postero*.^{*} Na vida, todas as oportunidades devem ser aproveitadas em cada segundo. O pensamento deve ser dirigido apenas para o aqui e para o agora, sem que as preocupações com o depois, com o amanhã, ou mesmo com o futuro, contaminem a disposição em aproveitar o momento. Para o poeta da Antiguidade clássica, Horácio, o sistema de pensamento que consiste na combinação do Epicurismo e Estoicismo resulta numa filosofia de contenção, a *aurea mediocritas*, que procura estabelecer o equilíbrio entre a razão e o coração, renunciando a tudo o que é excessivo e evitando a dor. O poeta grego crê que é fundamental viver cada momento, saboreá-lo, mas escutando sempre as palavras da prudência, o que não o impede de render-se à alegria da ebriedade ligeira, à simplicidade de estar em contato com a natureza.¹⁹⁰ O ambiente bucólico, em que reina o equilíbrio, a harmonia, a simplicidade, a natureza, apresentado no poema, revela uma herança da poesia e da filosofia horacianas.

Aparecem no poema todo quatro momentos, a saber: o convite erótico, a condição na qual o eu lírico se coloca, o ambiente edênico que permite transformar a possibilidade em realidade e a volta à atualidade. Este último momento significa sair do primitivismo, ou do paraíso edênico onde tudo é permitido, para retornar ao mundo civilizado regido por leis, regras, tabus.

No primeiro quarteto, os vocativos “amor”, “amante”, “amigo”, estão posicionados no verso em gradação descendente e remetem à paixão – ao erótico – ao platônico –, imprimindo um determinado valor que se dá a cada um destes termos em determinados momentos. Neste caso, o amor e o amante vêm em primeiro lugar. Ao invocá-los, o eu lírico expressa aquilo que deseja num homem, todos os predicados reunidos numa só pessoa, tornando-o um ser completo e que a complementa. Aquele que é capaz de dar-lhe amor e fazê-la amar, de dar-lhe e sentir prazer, de ser companheiro, amigo, para dividir as alegrias e tristezas. O eu lírico exterioriza o que toda mulher espera do homem eleito para amar: um amor, um amante, um amigo. Ela imagina esse protótipo,

* O verso horaciano pode ser traduzido por “colha o dia, confia o mínimo no amanhã”.

¹⁹⁰ HORACE. *Odes and Epodes*. Edited by Charles E. Bennett. Revised by John C. Rolfe. Boston/New York/Chicago/Atlanta/San Francisco/Dallas, 1955.

invoca sua presença e convida-o para saborear o momento mágico. Para esse príncipe encantado, perfeito, ela enaltece a própria beleza, dando especial destaque a alguns de seus predicados precedidos dos verbos “sentir”, “ser” e “ter”. Para o companheiro ideal ela deve ser, também, especial, tanto física como emocionalmente. Por isso define seu perfil como alegre, forte, e inflaciona a valorização do seu próprio corpo: um belo corpo recoberto por pele dourada. A juventude – “sou menina” – é a condição *sine qua non* para estabelecer esse acontecimento. O verso “Vamos correr e rir por entre o trigo” evoca uma cena erótica típica da poesia bucólica da Antigüidade.

A possibilidade do erotismo se instalar fica mais evidente no primeiro terceto, quando da descrição do ambiente decorado para tal empresa: rendas de gramíneas, papoulas rubras, água azulada. Neste terceto, composto de frases nominais, observa-se a presença de um único verbo, que expressa certa imobilidade, algo estático: “há”. As imagens aí colocadas sinesteticamente aludem a uma festa colorida, que preenchem tanto o campo visual como o tátil. Nestes três versos decassílabos terminados por reticências, as sibilantes, as nasais e o emprego das vogais abertas imprimem condensação de todos os elementos expressivos na mesma estrofe mas que se permitem (pela presença das reticências) perdurar por tempo indeterminado.

No último terceto, desaparece o paraíso edênico, o que era colorido escurece, a paisagem anfitriã de um provável caso amoroso é substituída por caminhos selvagens e escuros. No verso derradeiro “Num astro só as nossas duas sombras!...”, dois elementos chamam a atenção – astro e sombras. O terceto todo é preenchido pelo escuro, mas há a presença do elemento “Astro” que passa a idéia de luminosidade; ocorre que as duas extremidades claro-escuro se encontram em um ponto. Este fato faz com que a luz proveniente do astro se torne cada vez mais sombreada à medida que mergulha no escuro.¹⁹¹ Portanto não se tem mais a claridade do campo como também não se tem a escuridão do caminho da volta. Um ilumina o outro que por sua vez torna o primeiro sombreado: as duas sombras não escurecem totalmente, porque parcialmente são clareadas pelo astro.

¹⁹¹ Nesse novo regime de luz, para Deleuze, o escuro não é totalmente escuro, há a presença de uma luz interior que vai se tornando sombreada à medida que mergulha no escuro. DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005. p. 62.

O mundo virtual construído com elementos fornecidos pela natureza ao longo do poema remete à idéia da preexistência ideal do mundo. Longe da civilização, é no corpo que se torna real o que é virtual: é possível e pode tornar-se real o eu lírico oferecer-se, mesmo sendo mulher, ter cintura fina, pele dourada, sentir-se alegre e forte, ser menina. Ela se coloca como um elemento que não destoa do cenário, pois é bela como todos os outros elementos da natureza ali colocados: a metáfora das rendas de gramíneas, as papoulas rubras, a água azulada. O erotismo subjacente no poema é uma virtualidade que pode se atualizar, e essa possibilidade está subentendida no verso “bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo”. A descrição que o eu lírico faz de seu corpo é erótica, mas o fato erótico não se realiza, porque há um corte na cena e o retorno é simulado logo em seguida. O vácuo que se institui poderia ser recuperado através do elemento “astro”. O escuro não é totalmente escuro pois está iluminado com a luz interior, e isso constituiria a felicidade, o prazer saciado, tornando o par duas sombras ao invés de dois negrimes. A ambientação escura, a falta de claridade é percebida também pela composição sonora dos dois últimos versos. Neles, há o predomínio de nasais que causam o fechamento de algumas vogais estratégicas, comprometendo o estatuto de claridade daquelas que são abertas. Esse obscurecimento insinua um definhamento, uma certa introspecção.

Dentro desse mundo virtual atualizado, o eu poético parece ter encontrado o caminho para sacralizar o erótico, porque ela constrói um mundo longínquo daquele dominado pela cultura, em que prevalecem conceitos preestabelecidos de moralidade e civilidade.

A sexualidade, para Elkins, pode ser um encontro com o sagrado. São aqueles momentos especiais em que a paixão sexual é tão intensa que “os amantes irrompem em outra dimensão”. Os que tiveram essa experiência sabem que a sexualidade é, de fato, um caminho para o sagrado. Para esse autor, sexo, Eros e sensualidade são um caminho autêntico para o sagrado, mas esse caminho encontra-se em grave abandono, tomado por urzes e arbustos espinhosos, e cobertos com escombros que se acumularam em séculos de repressão religiosa. Para trilhar esse caminho, deve-se remover os escombros. Debaxo deles, encontra-se um caminho antigo que conduz à presença do

divino.¹⁹² Sim, é um caminho para o sagrado, mas viável para a mulher recém-saída do século XIX? A escolha do campo para um passeio preenhe da possibilidade de tornar-se muito mais que um passeio, justificaria o retorno à vida primeva, mas com uma inversão de papéis. Aqui, o homem é o convidado, e o convite parte de uma mulher na condição de sujeito ativo. O homem é a parte passiva, o objeto, aquele que recebe o convite. Sendo assim, não é de causar estranheza o fato do convite ter sido iniciativa dela. Mas, por outro lado, no desenrolar do poema, vê-se que ela não abandona de todo a condição de objeto, de ser a parte passiva da relação, pois faz questão de colocar em evidência todos os seus predicados físicos, para garantir que o convite seja aceito.

Para sacralizar o erótico, é necessária a virtualidade de um mundo isolado, longe da civilização. O eu lírico, então, atualiza esse mundo a cada poema que tem por cenário a natureza. No soneto analisado a seguir, “Tarde no mar”, a natureza não é meramente um cenário, mas um prolongamento dos amantes. Nele, o eu lírico desenha um outro cenário como complemento de uma paixão ardente, atualizada na natureza:

A tarde é de oiro rútilo: esbraseia,
O horizonte: um cacto purpurino.
E a vaga esbelta que palpita e ondeia,
Com uma frágil graça de menino,

Poisa o manto de arminho na areia
E lá vai, e lá segue ao seu destino!
E o sol, nas casas brancas que incendeia,
Desenha mãos sangrentas de assassino!

Que linda tarde aberta sobre o mar!
Vai deitando do céu molhos de rosas
Que Apolo se entretém a desfolhar...

E, sobre mim, em gestos palpitantes,
As tuas mãos morenas, milagrosas,
São as asas do sol, agonizantes...¹⁹³

Há um diferencial significativo nesse soneto: a presença corporal dos apaixonados é sugerida somente no final. Desde o primeiro verso até o décimo primeiro, o eu lírico dedica-se a descrever com riqueza de detalhes o ambiente

¹⁹² ELKINS, David N. *Além da religião...*, 2003, p. 135-136.

¹⁹³ CEF, p. 217.

que lhe serve de cenário, através de imagens bastante sugestivas e metáforas bem construídas. O foco de sua atenção dirige-se sobre a tarde, a vaga, o horizonte e o sol. Desde o princípio, estes quatro elementos naturais se impõem ao leitor como parte do cenário constituído para abrigar aquilo que poderia se tornar um encontro amoroso, por que não dizer, erótico.

A rusticidade, a inviolabilidade e a inatingibilidade do horizonte metaforizado em cacto “purpurino”, a característica destruidora, mortal do sol, presentes no poema, reforçam o aspecto guerreiro do mundo masculino¹⁹⁴ que lhe credita um domínio sobre a vida e a morte, garantindo-lhe o controle intencional sobre o fluxo dos processos naturais. A conotação de controle sobre a vida e a morte é expressa pela presença do sol, pois ele é o responsável em criar vidas que podem destruir outras: “desenha mãos sangrentas de assassino”, além de ser a fonte de vida. O poder do sol ganha um reforço extra pela aliteração que ocorre tanto neste verso como no anterior. Neles, as sibilantes vão se intensificando gradativamente até tomarem uma dimensão sem medida, como ocorre na palavra “**assassino**”, conferindo o ápice do poder destrutivo do astro maior.

Em contraste com todos esses elementos masculinos tidos como agressivos, rústicos, destruidores, surge a figura de Apolo que encarna a beleza, a elegância, a delicadeza, a perfeição. Quando se pensa em beleza masculina perfeita, exterior ou interiormente, os gregos apresentaram Apolo, o protótipo de homem desejado pela mulher. No poema, ele se encarrega de enfeitar o ambiente, pois se entretém a desfolhar as rosas, deixando-o romântico, perfeito para uma tarde de amor que tem como testemunha esses elementos da natureza. O ato de desfolhar rosas é geralmente feminino, pela delicadeza que é lhe peculiar, e pode insinuar uma certa ambigüidade sexual, uma certa efeminização da figura de Apolo.

Para completar o par masculino-feminino, estão os elementos do gênero feminino – a vaga e a tarde – acompanhados de epítetos que são antíteses dos masculinos. À rusticidade do horizonte se opõe a vaga esbelta que palpita e ondeia. As ondas guardam surpresas interessantes. Elas se dobram, desdobram, redobram, sempre apresentando uma novidade em qualquer um

¹⁹⁴ CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; FRANCHETO, Bruna; HEILBORN, Maria Luiza. Antropologia e Feminismo. 1981, p. 28.

desses movimentos que promovem. Ao mesmo tempo em que mostram um pouco do seu interior se fecham novamente guardando seus segredos. Assim como se apresentam mansas, tranqüilas, podem aparecer de forma altamente destrutiva. No poema aparecem em sua forma mais amena, dócil, pois “É a vaga esbelta que palpita, ondeia, / Poisa o manto de arminho na areia”. A vaga embeleza o ambiente e deixa-o para seguir o seu destino. A fragilidade e o “ser esbelta” são suas características predominantes, e estas são convencionadas como marcas do feminino. Mas a comparação “com uma frágil graça de menino” causa certa estranheza, ao invés de ser o feminino, é o masculino que aparece. Este verso pode ser interpretado como uma tentativa de recuperar as qualidades apolíneas do ser que ainda está em formação. Para Olgária Matos, num passado recente a criança era educada, protegida pela mãe longe da influência masculina, não importando se era menino ou menina. Numa análise dos papéis masculino e feminino a partir do centro do pensamento frankfurtiano, a autora diz que a criança encontrava na mãe uma aliada natural. Segundo suas palavras:

Nos primórdios da época burguesa-produtivista e masculina, a mulher nunca obteve uma igualdade com o mundo masculino; por esta razão, não precisou censurar em sua existência todos os impulsos, sentimentos e necessidades que o homem foi constringido a recalcar, a fim de participar com maior eficácia das perspectivas de sucesso na luta pela afirmação de si na sociedade da “livre-concorrência”. Como a mulher era formada para a esfera da família e não para o “espaço social”, pôde, como mãe, preservar valores ditos “pré-capitalistas”, com o que a criança experimentava um amor incondicional, subtraído à lógica do Capital.¹⁹⁵

A criança, menino ou menina, não conhece as funções que são próprias do mundo masculino estando distante dele: virilidade, o instinto guerreiro, a rusticidade e, sim, aquilo que é próprio da feminilidade: a capacidade de amar, a graciosidade, a inocência, a ternura, a não violência. Dessa forma, é compreensível que o menino, ainda imune à influência do mundo masculino que é, em seu ser, ser-para-a-morte, esteja colocado como comparativo a um elemento feminino, a vaga esbelta, pela sua frágil graça, outra definição que é delegada à mulher.

¹⁹⁵ MATOS, Olgária. Masculino e feminino. *Revista USP*, São Paulo, p. 135, jun./ jul./ ago. 1989.

Preparado todo o ambiente do qual se destacam elementos masculinos e femininos nas três estrofes anteriores, é no último terceto que os personagens aparecem metonimizadas: “E, sobre mim, em gestos palpantes, / As tuas mãos morenas, milagrosas, / São as asas do sol, agonizantes”.

Os vocábulos “palpantes”, “agonizantes”, “mãos morenas”, “sobre mim” suscitam o tom erótico. “As mãos sangrentas de assassino” da estrofe anterior transformam-se em morenas, milagrosas. A metáfora “asas do sol” minimiza os efeitos destruidores, do aspecto de morte do sol que porventura ainda tenha permanecido. Tem-se, então, o sol não tão destruidor como antes, mas apenas asas que aparecem, agora, agonizantes.

Entre esses dois sonetos, “Passeio no Campo” e “Tarde no Mar”, é possível estabelecer uma similaridade, pois tanto um quanto o outro tem uma relação bastante estreita com a natureza, distanciada do mundo cultural. O único resquício de elemento urbano que aparece no segundo poema é “nas casas brancas”, mas é como se compusesse o cenário de uma praia isolada, evocando a imagem de um quadro distante, no qual o mar e o horizonte imperam sem fronteiras. O mundo sagrado abre-se a transgressões ilimitadas, quando está longe da sociedade humana, responsável pela divisão *a priori* em sagrado e profano, e pela reorganização do mundo do trabalho. A sensualidade e o erotismo dominam a cena sem o peso da interdição. Em comunhão com a natureza, o feminino e o masculino, apesar de suas características tão divergentes, encontram um ponto de equilíbrio, porque se complementam, é como se houvesse a continuação de um no outro, pois os dois são extremos e não duas antíteses.

No soneto “Languidez”, o elemento natural e o cultural tecem um entrelaçamento compondo uma ambientação sugestiva que oscila entre sonho, devaneio e realidade, para tornar possível a sensualidade, e a materialização do erotismo:

Tardes da minha terra, doce encanto,
Tardes duma pureza d'açucenas,
Tardes de sonho, as tardes de novenas,
Tardes de Portugal, as tardes d'Anto,

Como eu vos quero e amo! Tanto! Tanto!...
Horas benditas, leves como penas,

Horas de fumo e cinza, horas serenas,
Minhas horas de dor em que eu sou santo!

Fecho as pálpebras roxas, quase pretas,
Que poisam sobre duas violetas,
Asas leves cansadas de voar...

E a minha boca tem uns beijos mudos...
E as minhas mãos, uns pálidos veludos,
Traçam gestos de sonho pelo ar...¹⁹⁶

Os versos anafóricos dos dois quartetos deste poema marcam pela insistência uma hora do dia em que a prostração, uma espécie de amolecimento costuma predominar entre as coisas e os seres: as tardes e todas as suas nuances. Essa ambientação de frouxidão, de moleza que domina toda a extensão do poema, é provocada pelos aspectos estilísticos que o constitui. A começar pela economia do vocabulário, uma vez que a repetição de certos vocábulos preenche os espaços limitando o aparecimento de outros. Os substantivos, com exceção de terra, Portugal e Anto, que são concretos e remetem à idéia de materialidade, os outros todos podem ser considerados de um mesmo campo semântico da imaterialidade, ou sua simbologia está ligada ao plano do devaneio, da fantasia. Os adjetivos e as expressões com valor de adjetivo – doce – pureza d'açucenas – tarde de novenas – corroboram a aclimatação suave, terna, própria de uma tarde preguiçosa instituída no poema todo.

Na estrofe seguinte, os epítetos ganham um aspecto que remete à leveza, à serenidade e à tranqüilidade como se percebe nestes dois versos: Horas **benditas, leves como penas**, / Horas **de fumo e cinza**, horas **serenas**. Chama a atenção, nesta primeira estrofe, a ausência de verbos, o que dá a sensação de um ambiente parado, de imobilidade, de contemplação, apenas. Todos os versos desta estrofe são iniciados pelo substantivo “tardes”, e repetido no meio do terceiro e quarto versos. A insistência na repetição do vocábulo reforça a idéia de monotonia perturbadora, contrariando, de certa maneira, o encantamento, a suavidade que perpassa os vocábulos ali encontrados. A aliteração da oclusiva surda /t/ no primeiro verso dá o tom dessa monotonia, um quase tédio, que se desenvolve durante o soneto inteiro – **Tardes da minha terra**, doce encanto –, embora haja um alívio percebido pelas nasais que se

¹⁹⁶ LDM, p. 153.

entremeiam no verso, levando à sensação de languidez, de calma, de quietação, da hora melancólica das “tardes de novenas”. Essa disposição à melancolia já é anunciada no título do poema: “Languidez”.

A referência aos substantivos ligados à materialidade, ou seja, à terra, a Portugal, pode representar uma ligação especial que provoca o extravasamento de sentimentos doces, puros e ternos. No primeiro verso da segunda estrofe, ocorre a comprovação desse sentimento: “Como eu vos quero e amo!”, reforçado pela anáfora que se segue: “Tanto! Tanto!”. Não poderia ficar de fora a torre de Anto, pequena torre, de origem medieval, integrada na antiga cerca de Coimbra, a meio da maior encosta da cidade. Esse local passou a ser célebre por ter servido de residência ao poeta António Nobre, quando estudante, no final do séc. XIX. A citação dessa Torre no poema é uma referência ao poeta citado acima, e a quem a poetisa Florbela era insistentemente comparada.¹⁹⁷

No segundo quarteto, a substituição de “Tardes” pelo vocábulo “horas” retoma a idéia da sensação de quietude da estrofe anterior. Essa troca faculta um relaxamento, um alívio, um momento prazeroso proporcionado pelo ambiente de serenidade, de melancolia. Colabora com essa ambientação, a distribuição sonora apresentada na estrofe. As vibrantes e as líquidas estrategicamente colocadas no meio do primeiro verso – “quero” –, no início e no meio dos outros versos - “horas”, “serenas”, “leves” – em conjunto com as nasais, suavizam as oclusivas surdas e sonoras que insistem em aparecer na estrofe. Em dois versos, a aliteração da sibilante – “Horas benditas, leves como penas, / Horas de fumo e cinza, horas serenas” acompanhada pelas vogais abertas propõem uma ampliação, um prolongamento daqueles momentos de serenidade e tranqüilidade em que mesmo a dor leva à beatificação: “Minhas horas de dor em que sou santo!”. A utilização desses recursos suscita uma hipervalorização daquelas horas anunciadas como um momento mágico.

No final do quarteto, o eu lírico refere-se a si mesmo como santo. Uma vez que esse vocábulo denomina apenas o masculino e não o feminino, pode-se crer que é esse o papel que está assumindo. Para Cláudia Alonso, a transposição da sua identidade sexual poderia ter como argumento apenas as razões de rima (encanto / Anto / Tanto / santo). Mas essa explicação é um tanto quanto

¹⁹⁷ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 204.

simplificada. Em seu entender, a utilização do masculino talvez ilustre a dificuldade sentida em falar, no terceto final, de desejo físico, por ser mulher. Segundo a autora, o eu lírico adquire, então, inadvertidamente neste processo, uma identidade masculina, porque na sua mente a identidade de poeta é masculina.¹⁹⁸ Seja para cumprir o esquema rímico, ou ainda para se esconder atrás da identidade masculina para falar de desejo físico, a temática do poema reporta àquelas horas em que o corpo, masculino ou feminino, se torna lânguido. A sensualidade invade o ambiente preparando os personagens para o amor. Mas no poema, a paixão não se cumpre, pois os beijos se tornam mudos e o segundo personagem não aparece.

É possível perceber, a partir dessa ambientação, duas situações que levam à religiosidade ao extremo ou ao devaneio erótico, cujos temas são referidos no texto, mas permanecem como virtualidade, podendo ou não ser atualizados. As horas são benditas, são de dor, capazes de tornar o eu lírico santo. Ao mesmo tempo em que ocorre a tendência à religiosidade, no segundo quarteto, há um deslocamento dessa tendência para o erótico nos dois tercetos. Mas essa tendência erótica também permanece na virtualidade: “minha boca tem uns beijos mudos”, / “minhas mãos traçam gestos de sonho pelo ar...” Não se tem o desenvolvimento ou a atualização de um momento religioso, voltado para a espiritualidade, para a oração, e também não se tem um momento erótico que se atualize. Permanece o devaneio, a fantasia, próprios desses momentos de languidez, como o título já antecipa. Há um ambiente propício em que todos os elementos colaboram para que algo possa acontecer: ou o devaneio místico ou o devaneio erótico. Mas nada acontece, pois nenhum deles se realiza ou se atualiza.

Nesse soneto, a natureza se torna presente pela sugestão; não há uma referência direta a ela, como também não há uma referência direta à religiosidade e nem ao erotismo. Há uma disposição à entrega mística e uma sensualidade que não se institui, porque as horas é que são “benditas” e a boca tem “beijos mudos”. Não há a participação do Outro, do amado, que possa efetivar uma coisa ou outra. A natureza também é percebida como parte integrante do processo que se quer instituir.

¹⁹⁸ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 112.

Mesmo não verbalizada, a natureza se faz presente pelas imagens, comparações, metáforas que aparecem nos poemas. Isso leva a pensar no papel da natureza nos sonetos analisados até agora, sob a égide do erotismo. Neles, a natureza não é apenas um cenário, ela incorpora o ambiente conforme a intensidade expressiva do erotismo. Não é apenas um pano de fundo, mas ela é transformada em um ambiente quase sempre cúmplice, testemunhando e compactuando com os dois amantes extremamente sensuais.

No poema “As minhas Ilusões”, o mesmo ambiente do entardecer do soneto analisado acima está presente. Mas não é a languidez, a sensualidade que está em pauta, e, sim, a preparação de um cenário de morte, de algo que se acaba. O outono é a estação do ano que representa essa ambientação de luto:

Hora sagrada dum entardecer
D’Outono, à beira-mar, cor de safira.
Soa no ar uma invisível lira...
O sol é um doente a enlanguescer...

A vaga estende os braços a suster,
Numa dor de revolta cheia de ira,
A doirada cabeça que delira
Num último suspiro, a estremecer!

O sol morreu... e veste luto o mar...
E eu vejo a urna d’oiro, a baloiçar,
À flor das ondas, num lençol d’espuma.

As minhas Ilusões, doce tesoiro,
Também as vi levar em urna d’oiro,
No mar da Vida, assim... uma por uma.¹⁹⁹

No último soneto analisado, o final da tarde e o começo da noite se mostraram como o momento ideal para a inspiração poética. É nesta hora que o místico e o erótico confluem num enlace quase sempre harmonioso. Se havia essa predestinação em “Languidez”, nesse soneto o erótico é sequer referido, em seu lugar a morte e suas relações preenchem todo o poema, gradativamente.

A morte se avizinha desde o primeiro quarteto quando a metáfora “o sol é um doente a enlanguescer...” anuncia a situação em que se encontra o sol – um doente enfraquecido, debilitado, enfim, é o pôr do sol que mostra seus últimos raios. O efeito sonoro da combinação das nasais e da vogal /e/ ajudam a

¹⁹⁹ LDM, p. 140

promover a sensação da languidez, de quietação da hora melancólica do entardecer, mas com a conotação de morte que se aproxima, expressa pela palavra “doente”. No primeiro quarteto, além da metáfora acima, as imagens – visual e auditiva – “à beira-mar, cor de safira / soa no ar uma invisível lira”, favorecem o ambiente sagrado que se estabelece no poema. O entardecer é de outono, tem-se aí outro elemento da simbólica crepuscular, pois está ligada ao encerramento de um período, de uma fase, e a vida na natureza – a fauna, a flora – permanecendo em estado latente até a primavera. Novamente se faz sentir a presença da morte como algo eminente.

No quarteto seguinte, a prosopopéia – “a vaga estende os braços a suster, / numa dor de revolta cheia de ira” – aliada à aliteração da consoante /r/ e ainda os vocábulos “revolta” e “ira”, remetem à força destrutiva da vaga em movimento, como a engolir o último suspiro do sol metamorfoseado em “a doirada cabeça que delira”. Cumpre-se, dessa forma, mais uma etapa da gradação iniciada já no primeiro quarteto. Há uma junção entre os dois elementos, como se um deles fosse o prolongamento do outro. A onda parece segurar o sol em seu último minuto agônico.

A gradação se completa no primeiro verso da terceira estrofe, finalizando assim o processo concernente ao entardecer: “O sol morreu... e veste de luto o mar...”. O tom de anúncio formaliza o ocorrido, o ato fúnebre e todas as suas formalidades. A prosopopéia colocada já no início do verso e as reticências, que realçam a estratégia das pausas, objetivam causar um certo impacto no leitor. Depois do anúncio fúnebre, a imagem visual da expressão “urna de ouro” é colocada nas sugestivas metáforas do mar: “à flor das ondas, num lençol de espuma”.

Nesta estrofe, o Eu se coloca como espectador da paisagem que ele próprio pintou com a imaginação, e agora o transforma em objeto para ser contemplado. Nos dois últimos versos, misturam-se imagens visuais, olfativas, tácteis – verdadeira sinestesia –, nas quais se percebem metáforas cujos termos evocam sensações de diferentes ordens. A paisagem assim retratada e absorvida pelo eu lírico, faz com que se abra um caminho no mundo das analogias, possibilitando que as suas ilusões – “doce tesouro” – sejam levadas também em uma urna de ouro no mar da vida. Há, nestes versos, mais do que uma simples comparação, mais do que uma simples identificação literária. O sol metaforizado

em urna de ouro é análogo às ilusões que têm o mesmo destino dele, ou seja, são levadas em urna de ouro no Mar da Vida, “assim... uma por uma...”.

A natureza, neste poema, participa não somente como cenário, mas como personagem atuante, protagonista do fato que se desenrola. O eu lírico contempla o seu ato de criação. Há uma correspondência entre o que se passa na natureza com o mundo da interioridade. Para Marcel Raymond existem possibilidades para a alma de se comunicar com o além oculto, entre o microcosmo e o macrocosmo, ambos espirituais em sua essência. Existe um intermediário, uma linguagem comum, que lhes permite revelarem-se um ao outro e reconhecerem-se: a linguagem dos símbolos, das metáforas, das analogias. A natureza deve servir para oferecer à alma a possibilidade de se ver e ao sobrenatural a possibilidade de se manifestar.²⁰⁰

A equivalência entre os dados dos diferentes sentidos, os perfumes, as cores, os sons, uma verdadeira festa sinestésica está no poema “Outonal”. Nele, o equilíbrio mulher-natureza é estabelecido, numa perfeita conjunção, numa harmonia entre o místico e o erótico até agora não visto em nenhum dos poemas analisados anteriormente:

Caem as folhas mortas sobre o lago;
Na penumbra outonal, não sei quem tece
As rendas do silêncio... Olha, anoitece!
– Brumas longínquas do País do Vago...

Veludos a ondear... Mistério mago...
Encantamento... A hora que não esquece,
A luz que a pouco e pouco desfalece,
Que lança em mim a bênção dum afago...

Outono dos crepúsculos doirados,
De púrpuras, damascos e brocados!
– Vestes a terra inteira de esplendor!

Outono das tardinhas silenciosas,
Das magníficas noites voluptuosas
Em que eu soluço a delirar de amor...²⁰¹

A magia, o mistério, o encantamento e uma linguagem bastante sensorial denunciam um eu poético vibrante, místico em sua totalidade. A

²⁰⁰ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. 1997, p. 22.

²⁰¹ CEF, p. 228.

paisagem é descrita através de imagens sensoriais em pormenores, oferecendo a ambientação perfeita para os delírios de amor. Outono é quando ocorre uma mudança de tonalidade na composição das cores das folhas das árvores, promovendo uma ambientação que favorece, juntamente com o entardecer, o encantamento, a languidez, a sensualidade e o místico: “A hora que não esquece, / A luz que pouco e pouco desfalece, / Que lança em mim a bênção dum afago”. Nestes três versos, a composição sonora de consoantes sibilantes e (/s/, /ç/, /z/), oclusivas surdas e sonoras (/q/, /p/, /d/, /b/, /g/), a líquida e a vibrante (/r/, /l/) e as vogais abertas tecem na linguagem o momento dúbio. É um momento em que o dia se vai e a noite toma seu lugar e, junto com ela, o mistério. Mas, no último verso, o desfecho se revela afável, pois a bênção elimina qualquer referência de conotação negativa possível.

No primeiro quarteto, é dado o início ao processo de ambientação através das imagens bastante sugestivas: “folhas mortas que caem” (o verbo no presente do indicativo mostra o tempo suspenso e reatualizado a cada leitura) “penumbra outonal”, “rendas do silêncio”, “brumas longínquas”, “País do Vago”. A composição destas imagens favorece o predomínio da penumbra, da melancolia e da tristeza. O vocábulo “longínquas”, da expressão “brumas longínquas”, simula um afastamento de algo triste que possa vir a acontecer. “País do Vago” reforça a idéia de revelação metafísica que vem se compondo pelas aliteraões, pela sinestesia, pela linguagem simbólica. Não é aqui e agora, e sim onde tudo é difuso, nada é muito claro, tudo é incompreensível. Há um rompimento do eu poético com o tempo, com a matéria, com o natural, revelando-se completamente mística, cujo interesse volta-se para a busca do ser total.

Essa revelação mística torna-se mais intensa no segundo quarteto, quando o ambiente é transformado em algo que escapa à compreensão humana. Um mundo que se revela somente àqueles com capacidade de percepção e conhecimento dos sentidos. Para Eduardo Frias, apesar de um parentesco próximo, o místico se diferencia do ocultista pela percepção, sensação, intuição que estão presentes no primeiro e são ausentes no segundo. Ao realizar o estudo sobre o nacionalismo místico em Fernando Pessoa, ele apresenta uma definição de místico que é, ao meu ver, bastante elucidativa. O místico, para Frias, estando em plena posse de toda a sua vida interior, consciente de sua superconsciência, encontra faculdades raras e luzes novas. Essas faculdades e

essas luzes esclarecem sobre a natureza íntima de sua alma e põem-no em relação com esse elemento impalpável que está no fundo de tudo e é a realidade eterna – a que a religião chama Deus – e a Inteligência mais alta venera como a Poesia do Divino. O místico procura a verdade e o divino, diretamente em si próprio, por um gradual desprendimento e uma verdadeira libertação, por iluminação da alma superior.²⁰²

O desprendimento material e a passagem para o plano místico são captados na quinta linha do soneto: “Veludos a ondear... Mistério mago... Encantamento..”. As reticências, a ausência de verbos, a construção das expressões sugerem um fato harmonioso. A construção do verso todo lembra o verso harmônico de Mário de Andrade.²⁰³ O verso harmônico é composto de palavras ou mesmo de expressões que formam uma frase, um período elíptico que, *a priori*, não se liga a nada, não forma enumeração, fica em suspenso. As reticências são colocadas para garantir o efeito de suspense, ou para provocar, para ativar alguma sensação, ou permanecer à espera de algo que possa vir a acontecer.

O movimento do tempo observado pela composição da luz, aos poucos, desfalece e percebe-se a presença do humano que recebe a bênção de um afago. Se por um lado a luz perde a sua capacidade de iluminar pouco a pouco, por outro, o escuro não se materializa. Permanece suspenso o jogo de claro-escuro que é um item a mais para estabelecer o ambiente místico do qual o eu lírico participa, pois é ela quem recebe a bênção dum afago.

Nos versos seguintes há um desfile de imagens sinestésicas, sugestivamente positivas, que remetem à idéia de festa, júbilo e esplendor. O outono, a estação crepuscular, marca o encerramento de uma fase. As folhas caem, a paisagem se transforma, adquirindo tonalidades bastante variadas. Como se o colorido intenso do verão sofresse um envelhecimento cobrindo tudo de ouro e cobre, dando diversos matizes do amarelo, marrom e dourado às folhas das árvores que antes eram de uma exuberância verde. Ao mesmo tempo em que o outono encerra um período do ano e, por analogia, também da vida, traz, também, em seu âmago a promessa de renascimento, de renovação que pode

²⁰² FRIAS, Eduardo. *O nacionalismo místico em F. Pessoa*. Braga: Pax, 1971. p. 8-9.

²⁰³ Para Mário de Andrade o verso melódico é o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1966. p. 23.

ocorrer após o inverno. Poderia ser lícito dizer que o outono está bem próximo da morte, se não é a própria morte, embora prefira acreditar, neste caso, em vida suspensa. É possível a renovação, o renascimento, uma vez que todo e qualquer organismo nasce de algo pré-existente, o que lhe possibilita desenvolver em vidas futuras²⁰⁴. Mas no poema, o outono carrega em si o momento – “tardinhas silenciosas” – que desperta a idéia de “magníficas noites voluptuosas / em que eu soluço a delirar de amor...”.

Estes dois versos terminam o poema, mas não finalizam a idéia que permanece em suspenso. O ambiente místico é todo preparado para desembocar no clima erótico, situado apenas no final. A sugestão prevalece sobre a ação, pois não se verbaliza a presença do par, apesar de, no terceiro verso da primeira estrofe, se revelar através do verbo “Olha” em sua forma imperativa, como vocativo. Para haver o chamamento é necessário que exista um “tu”; uma vez que a expressão está no poema, pode se entender que o eu lírico compartilha com alguém esse momento mágico de contemplação em que a harmonia é a tônica central.

Neste soneto se cumpre a missão da poesia que, segundo Marcel Raymond, é a de abrir uma janela para outro mundo, permitindo ao Eu escapar a seus limites e dilatar-se até o infinito. Através desse movimento de expansão esboça-se ou realiza-se a volta à unidade do espírito. Perceber analogias, correspondências que revestem o aspecto literário da metáfora, do símbolo, da comparação ou da alegoria seria a tarefa do poeta como já foi visto anteriormente.²⁰⁵ O soneto “Outonal” é indiscutivelmente um exemplo da perfeita conjugação do eu poético e o fazer poético.

A paisagem do pôr-do-sol com a participação do mar, a exemplo do poema “As minhas Ilusões”, está presente no soneto “Da minha Janela.” A composição do cenário se dá par e passo. Em cada um dos versos, um novo elemento aparece de forma inusitada:

Mar alto! Ondas quebradas e vencidas
Num soluçar aflito e murmurado...

²⁰⁴ Para Deleuze, quando um organismo morre, não é aniquilado e sim evolui, redobrando-se no germe readormecido, saltando as etapas. DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 2005, p. 22-23.

²⁰⁵ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. 1997, p. 20-21.

Vôo de gaivotas, leve, imaculado,
Como neves nos píncaros nascidas!

Sol! Ave a tombar, asas já feridas,
Batendo ainda num arfar pausado...
Ó meu doce poente torturado
Rezo-te em mim, chorando, mãos erguidas!

Meu verso de Samain cheio de graça,
'Inda não és clarão já és luar
Como branco lilás que se desfaça!

Amor! Teu coração trago-o no peito...
Pulsa dentro de mim como este mar
Num beijo eterno, assim, nunca desfeito!...²⁰⁶

Esse poema repete a paisagem natural de “As minhas ilusões”: o mar e o sol poente. A diferença está em seu andamento que não prevê o encontro, a junção entre os dois elementos. Eles se constituem como unidades autônomas, independentes. A paisagem marítima é composta por ondas quebradas e vencidas, e pelo vôo leve e imaculado de gaivotas, comparadas com neves nascidas nos píncaros. A paisagem do poente é composta de imagens contundentes, estilisticamente mais expressivas. No primeiro quarteto a combinação sonora (nasais, líquidas) e vocabular (alto, ondas, vôo, leve, gaivotas) faculta leveza, fluidez, escorregamento, uma certa ascensão, já anunciados no início do primeiro verso: Mar alto. A simbologia da altura insinua um desejo de evasão, daquilo que pode ser desagradável.

Para Anna Balakian, os símbolos do pássaro, da água, dos elementos naturais sugerem, com diferentes graus de intensidade, o desejo de fugir. Não para uma nova morada, mas para longe de um lugar desagradável ao espírito poético. Os pássaros em geral assumem emanções misteriosas do espírito imponderável. Os elementos da água suscitam desejos de purificação. As terras estéreis são como o alívio da fútil produtividade; são, ao mesmo tempo, os espelhos do estado desolador da alma do poeta. A autora admite a dificuldade para determinar em que grau o símbolo representa a condição interior do poeta ou em que extensão é um meio de fugir de sua aversão subjetiva ao mundo

²⁰⁶ LSS, p. 201.

natural. Quanto mais difícil determinar, melhor é o uso do símbolo e muito menos pode ser confundido com a alegoria simples.²⁰⁷

A simbologia do mar e do sol, neste e em outros poemas, geralmente está ligada à imagem do entardecer, ao final do dia. Este elementos também aparecem como prenúncio de morte, ou como fator determinante na composição de um ambiente místico propício ao desenvolvimento da sensualidade, do erotismo. A não efetivação do erótico é observada em poemas analisados anteriormente, como por exemplo “Tarde no mar”, “As minhas ilusões”, “Languidez” (neste poema o sol não é nomeado, mas é perceptível sua presença nas tardes, ou ao entardecer).

No segundo quarteto, que tem o sol como protagonista, a imagem do vôo leve e imaculado da gaivota é substituída pela imagem da ave a tombar com as asas feridas. Na primeira estrofe, o mar, as ondas o vôo das gaivotas compõem o cenário marítimo. As imagens estrategicamente bem colocadas causam a impressão de se estar diante de um quadro pintado. Na segunda estrofe, a ave a tombar metaforiza o sol em declínio, quando está se pondo. Esse momento do entardecer revela uma conotação de algo sofrido, torturado, contrariando o ambiente de serenidade que se instala na primeira estrofe. Os vocábulos “tombar”, “arfar”, “ferida”, “batendo”, “torturado”, “poente”, “chorando”, pertencentes a um mesmo campo semântico de dor, sofrimento, sentimentos agônicos, alinham-se de maneira a constituir uma ambientação de sofrimento, de intranqüilidade, de agonia. As combinações sonoras (/f/, /t/, /p/) corroboram a idéia que se instala na estrofe.

No primeiro terceto há uma comparação que destoa da estrofe anterior, entre o sol poente e “um verso de Samain²⁰⁸ cheio de graça”. Nesse momento de transição, a luz do sol não é tão forte, tão clara como durante o dia, está mais para um clarão que se compara ao luar. O luar e o branco lilás expressam a melancolia do pôr-do-sol, e esta se prolonga à alma do eu lírico.

No último terceto, através da metonímia “teu coração”, é possível vislumbrar a figura do amado, até então não revelada nos versos anteriores. A

²⁰⁷ BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 85.

²⁰⁸ Albert Samain foi um poeta francês, simbolista que viveu no final do século XIX (1858-1900). Segundo Marcel Raymond neste poeta há efusões elegíacas, cantos e canções de alegria e de mágoas cotidianas. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. 1997, p. 66-68.

presença do amado – “Teu coração trago-o no peito” – é análoga à presença do pôr-do-sol – “Rezo-te em mim, chorando, mãos erguidas”. A analogia também se faz com o mar, referido no primeiro quarteto. Ao juntar os elementos naturais – o pôr-do-sol e o mar – aos sentimentos desencadeados pelo amado, o eu lírico promove um certo equilíbrio entre o que a faz sentir sensual, e os elementos da natureza que propiciam esse momento erótico. Assim como eles (os elementos naturais – o sol e o mar) são eternos, o beijo também o é porque nunca se desfaz.

Nos poemas analisados em que a imagem do pôr-do-sol e a imagem marítima estão em evidência, a natureza tem um papel de suma importância para que o ato erótico seja plausível. Há uma preocupação com a ambientação perfeita, com a harmonia dos sentimentos, mas ocorre que a natureza se torna concreta, palpável, muito próxima, a ponto de confundir-se com o eu lírico. E o ato erótico propriamente dito permanece em suspenso, sem uma finalização. Se não há uma realização no plano do erótico, se não há essa entrega total, supõem-se que há uma vontade implícita na manutenção do encantamento, da magia, como se a esperar um algo mais, uma superação de algo invisível, de uma força não traduzida em palavras.

No poema “A nossa casa”, a virtualidade da natureza atualizada na imaginação e que antes servia como co-participante do encontro amoroso, e não apenas como cenário, é substituída pela construção da casa:

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 neste mundo 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...²⁰⁹

²⁰⁹ CEF, p. 224.

Dos poemas vistos até agora, esse é o que tem mais apelo erótico, sugerido, à primeira vista, pelo vocabulário apresentado: “fantasia em brasa”, “desejo”, “beijo”, “dentro de ti”, “dentro de mim”. Numa leitura mais atenta, vê-se que desaparece o cenário da natureza em equilíbrio. As participações do sol, do entardecer e do mar são substituídas por um elemento da cultura: a casa. O centro das preocupações volta-se para a construção de uma casa, mas metafórica, pois não há qualquer alusão à construção propriamente dita, e, sim, ao ninho para aconchegar a paixão, o desejo e o amor. A casa é construída pelo desejo, tendo por local “minha doida fantasia em brasa”.

O início do poema é marcado pelo vocativo “Amor” e uma espécie de apelo o antecede e o sucede: “a nossa casa”. A procura desesperada continua na segunda estrofe: “onde está ela”. Três interrogações colocadas, respectivamente, no segundo verso – “Onde está ela que não a vejo?”, no sexto verso – “O bem que neste mundo mais invejo?” e “Será mais puro e doce que uma asa?” – no oitavo verso, expressam a ausência de algo extremamente relevante para o eu poético. O que se evidencia é um local acolhedor, agasalhador, protetor, para se viver a fantasia da paixão. O espaço interior da casa significa muito mais que meramente um espaço físico, o espaço da intimidade. Segundo Bachelard, a casa é o nosso canto do mundo, o nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmos. O autor diz qual é o benefício mais precioso da casa: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”.²¹⁰

Quando se pensa em construir uma casa, imagina-se de imediato um objeto rigidamente geométrico. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas, do predomínio da linha reta bem definida. Mas esse objeto geométrico vai acolher o corpo humano e a alma humana. Assim como acontece com a natureza antropomorfizada pelo devaneio onírico do ser humano, o mesmo acontece com a casa. Para Bachelard, ao acolher o corpo e a alma humanos, a transposição da casa para o humano ocorre de imediato. Assim sendo, ela é entendida como um espaço de conforto e intimidade, que deve condensar e defender esta intimidade. Abre-se então, fora de toda a racionalidade, o campo do onirismo.²¹¹

²¹⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2003, p. 26.

²¹¹ *Ibid.*, p. 63-64.

No poema, a presença solicitada da casa, da forma como está colocada, evoca a necessidade urgente de se ter um lugar onde os sonhos, as fantasias, o desejo possam ser compartilhados, não só entre os amantes, mas destes com a casa. Se, por um lado, não se tem mais a natureza como cúmplice do ato amoroso, por outro, ainda não se tem a presença física da casa. Ela é construída tendo por construtor o desejo, e localizada no mundo da fantasia: “Na minha doida fantasia em brasa / Constrói-a, num instante, o meu desejo!”. A casa não existe, não pode ser atualizada, pois não existe nem como virtualidade, por isso a procura estéril, a tentativa de construção pela fantasia. Apesar de todas essas tentativas, nem mesmo através do desejo, ela se atualiza.

A metáfora o “brando ninho” traça, de uma certa forma, a finalidade da casa: o ninho como uma cálida e doce morada que oferece aconchego para os enamorados. Para Bachelard, com o ninho, principalmente com a concha, pode-se encontrar toda uma série de imagens caracterizadas como imagens primordiais que evocam uma primitividade. Na felicidade física, o ser gosta de recolher-se. Construir a casa com o próprio desejo seria análogo à construção do ninho pelo pássaro. Segundo Bachelard, esse abrigo, para o pássaro, é, indiscutivelmente uma cálida e doce morada. É uma casa de vida, pois continua a envolver o pássaro que sai do ovo, protegendo-o até que sua pele nua seja recoberta pela penugem. Para esse autor, o ninho é o esconderijo da vida alada e, como toda imagem de repouso, de tranqüilidade, está associado à imagem da casa simples. A passagem dessa imagem à imagem da casa, ou vice-versa, só se pode fazer sob o signo da simplicidade. Segundo Bachelard, “se aprofundarmos os devaneios desencadeados pela presença de um ninho, de imediato deparamos com uma espécie de paradoxo da sensibilidade”.²¹² Compreende-se imediatamente que, apesar de sua precariedade, o ninho desencadeia devaneios de segurança. Mediante essa precariedade que não põe fim ao devaneio, Bachelard argumenta:

A resposta a esse paradoxo é simples: sonhamos como fenomenólogo que se ignora. Revivemos, numa espécie de ingenuidade, o instinto de pássaro. Comprazemo-nos em acentuar o mimetismo do ninho inteiramente verde na folhagem verde. Nós o vimos, decididamente, mas dizemos que ele estava

²¹² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2003, p. 114-115.

bem escondido. Esse centro de vida animal é dissimulado no imenso volume da vida vegetal. O ninho é um buquê de folhas que canta. Participa da paz vegetal. É um ponto no ambiente de felicidade das grandes árvores.²¹³

Contemplar esse abrigo é estar diante da origem de uma confiança no mundo, pois o pássaro não o construiria se não tivesse seu instinto de confiança no mundo. Para o autor “se escutarmos esse apelo, se fizermos desse abrigo precário que é o ninho – paradoxalmente, sem dúvida, mas sob o próprio impulso da imaginação – um refúgio absoluto, voltaremos às fontes da casa onírica”.

A casa captada em seu poder de onirismo é um ninho no mundo, “o brando ninho”, e nela pode-se encontrar esse refúgio absoluto, longe da hostilidade do mundo. Assim sendo, o beijo pode tornar-se mais puro e doce que uma asa.

Se não há esse espaço de refúgio, de abrigo, o jeito é sonhar com o paraíso edênico onde: “eu e tu, dois pobrezinhos,/ Andamos de mãos dadas, nos caminhos / Duma terra de rosas, num jardim.” O jardim edênico, entretanto, não satisfaz o desejo de posse desenvolvido ao longo do poema, pois parece ser muito maior do que o fato de estarem juntos, senão não seriam dois pobrezinhos. A simplicidade, o desapego e o despojamento absolutos sugeridos pela metáfora “pobrezinhos”, reforçam a idéia de simplicidade construída ao longo do poema.

No último terceto há uma ampliação desses caminhos, que toma a dimensão de um país, mas não um país em sua dimensão geográfica, e sim na dimensão onírica. Nesse país, é possível a construção da morada com uma outra espécie de material: “o eu e o tu”. Nessa circunstância, o Eu mora dentro de Ti e o Tu mora dentro de Mim.

A doida fantasia de construir a casa não se realiza, nem chega a tornar-se uma virtualidade, nem mesmo pelo desejo. Esse ninho de aconchego, de refúgio não apaga de todo a cúmplice presença da natureza. Como não há uma casa, cuja falta leva a uma idéia de empobrecimento, a natureza não deixa de cumprir o papel de abrigo para os dois apaixonados.

²¹³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2003, p. 114-115.

4.2 Identificando-se com a Natureza

A representação da natureza na poesia de Florbela Espanca se dá, pelo menos, de duas maneiras: como cenário ativo, co-participante de uma situação amorosa em que todos os símbolos naturais concorrem para estabelecer uma ambientação sensual, como foi analisado no tópico anterior, e como componente possível para o estabelecimento de uma metamorfose. Eu lírico e natureza trocam seus papéis através do processo de personificação da natureza e da naturalização do humano. Um ou outro processo não descarta a interligação com o processo amoroso-erótico-místico.

O desejo, se entendido como pertencente à interioridade, pressupõe um objeto correspondente, mas que é exterior. Pode-se entender o desejo como pertencente tanto ao âmbito da materialidade como da espiritualidade, pois não está ligado somente ao sexo ou ao corpóreo. É o anseio inconsciente que anima toda a ação humana. O que determina a localização do desejo seria o seu objeto, que é exterior. Seria lícito chamar, então, o erótico de sagrado, se o objeto tivesse relação ou fosse do âmbito da divindade, ou não, se o objeto fosse do âmbito da corporalidade, da materialidade. Está claro que o determinante da sacralidade do erotismo é a natureza do objeto do desejo e se a zona de interdição for rompida.

A poesia de Florbela Espanca sofreu intensa hostilização pelos “decorosos senhores da literatura”, ao mostrar o desejo por inteiro, ao assumir o erotismo sem ressalvas. Sua poesia quis romper com as restrições impostas, com a interdição promovida pela prática do erotismo. Se há a reclusão, se há o fechamento, mas o desejo permanece e o objeto está presente, o resultado disso é a dor, a frustração causada pela não união do desejo ao seu objeto. O desejo permanece enclausurado, não há a satisfação porque o objeto está longe de ser alcançado.

No poema “Charneca em flor”, que abre o livro de mesmo nome, o desejo na forma de interdição sofre uma ruptura, embora ainda esteja mais próximo da dor do que do prazer:

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, Sórora 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!²¹⁴

A imagem “encanto mago” do primeiro verso do soneto torna possível uma abertura a um mundo promitente de novidades. É possível visualizar tal abertura na imagem do terceiro verso da primeira estrofe, através do renascimento da rosa entendido como o renascimento de um sentimento que estava enclausurado, internalizado. O não estabelecimento de um contato entre interioridade e exterioridade faculta a idéia de internalização do sentimento. É como se o claustro se estabelecesse não apenas como uma condição física, mas como uma condição espiritual, emocional. Em qualquer momento e em qualquer ato, que pode ser o ato de despir o burel, os dois mundos – material e espiritual – se encontram, tendo como resultado a inclusão de um no outro. Essa inclusão possibilita aflorar, revigorados, os sentimentos proibidos, esquecidos, sepultados. Possibilita, também, buscar um algo mais que preencha a falta, ou ainda que possa saciar o desejo. O ato de despir a mortalha significa, então, deixar de ser a Sórora Saudade, abandonar a estrita vida espiritual e assumir de vez a febre erótica.

A ambigüidade de sentimentos entre dor e prazer – o peito se enche de coisas dolorosas ao mesmo tempo em que nascem rosas – é percebida pelos recursos estilísticos que compõem a primeira estrofe. A começar pela sonoridade: a expressividade da nasal percorre a maioria das palavras não só da estrofe mas do soneto inteiro, a sibilante e a chiante (/s/,/z/,/ch/) acompanham o caminho traçado pela nasalização. Tem-se, então, por um lado a introspecção, a prostração, o definhamento, e por outro o sussurro, o sibilo, a angústia, mas que se fazem ouvir. Dois versos representam a síntese do todo significativo do poema: “Sob as urzes queimadas nascem rosas” e “Que perturbam meu ser como um

²¹⁴ CEF, p. 209.

afago”. No primeiro verso, as sibilantes que preenchem todas as palavras lembram o frêmito causado pelo ato de recuperar a vida das cinzas. No segundo, a repetição da nasal em toda a sua extensão, remete à perturbação que o eu lírico sofre, porque algo mexeu com ele. Todos os elementos concorrem para disseminar o ambiente ambíguo de desejo, dor, mistério, lágrimas e sorriso. Os versos “Eu oiço bocas silenciosas / Murmurar-me as palavras misteriosas” dimensionam o erotismo prestes a explodir. É um mundo que difere daquele do claustro, por ser promitente de toda uma novidade em termos de uma nova forma de sentir o erotismo dentro de si.

No terceiro verso do primeiro quarteto, a imagem “sob as urzes queimadas nascem rosas...” corrobora a idéia de transformação. Apesar dessa imagem determinar positividade, percebe-se que nem tudo é tão rosa, tão positivo quando se propõe uma mudança drástica. A presença da expressão “frêmito das coisas dolorosas”, mesmo com a negatividade minimizada por outra expressão “magia do encanto”, insinua que este processo é doloroso, embora possa causar uma certa vibração, um certo estremecimento. Dor e prazer se mesclam, se incluem para resultar em algo que suplanta o que já existe. Para Maria Lúcia Dal Farra, as diferentes conotações da dor na poesia de Florbela a depuram e enaltecem, porque a fazem experimentar diferentes harmonias e vibrações, que apenas a ela cabe conhecer. Por isso, a dor deve ser cultuada, preservada, vasculhada em toda a sua dimensão porque, segundo suas palavras, “é nela que reside o *tour de force* da mulher, aquilo que a diferencia do homem, trampolim capaz de converter em fortaleza a sua fraqueza”.²¹⁵

Neste poema, a dor tem a função de fortalecimento do eu poético tornando-o receptivo às novidades apresentadas. Tal condição se materializa no segundo quarteto através da expressão “asas abertas”. Esta expressão propõe também um anseio à liberdade irrestrita, permitindo uma aproximação do desejo ao seu objeto, do mundo interior ao mundo exterior, da dor ao prazer. Ao mesmo tempo em que há essa convocação ao desejo, à liberdade, há a presença de elementos antitéticos que procuram neutralizar, ou ainda minimizar, a disposição à abertura sem restrições.

²¹⁵ DAL FARRA, Maria Lúcia. A dor de existir em Florbela Espanca. 1997, p. 44.

Os elementos antitéticos tais como os “murmúrios”, “palavras misteriosas”, perturbadoras, causam fechamento do ambiente, por serem expressões mais sombrias, ao invés de proporem abertura sugerida pela expressão “asas abertas”. Portanto, nesse caso, a antítese não se realiza: o que era para ser o contrário de abertura configura-se como continuidade, cuja linha contínua resulta no fechamento do círculo. Num primeiro momento, nesse fechamento, há um retorno à condição de clausura. Mas não um simples retorno, trata-se de um vai e vem entre o abrir-se ao mundo do desejo e o trancar-se no cárcere da clausura. O eu poético se sente, por um lado, perturbado pelas palavras misteriosas, embora, por outro lado, essas mesmas palavras tenham o efeito de um afago. A expressão “asas abertas”, que promete uma abertura, se fecha novamente, como se fosse um vai e vem, voltando-se à perturbação do mundo interior: “que trago em mim?”. Esta perturbação, este anseio interior que domina o quarteto, materializa-se tanto pelo vocabulário, como pela repetição sonora combinada da sibilante /s/ e da nasalização na maioria das palavras: “anseio”, “bocas silenciosas”, “murmurar”, “palavras misteriosas”, “perturbam”.

No primeiro terceto, ocorre uma tomada de atitude decisiva que envolve o ato de despir a mortalha, o burel. O eu lírico, então, deixa de se esconder, deixa de ser quem era (Sóror Saudade) para tornar-se outra, liberta, sem claustro, sem medos, mostrando-se, entregando-se ao prazer. Assim é possível uma vida em comunhão com a vida material, corporal e a espiritual. Deixar a vida religiosa e, pelo que parece, atormentada, significa entregar-se ao prazer sem nenhum obstáculo espiritual. Esta disposição em entregar-se ao prazer pode ser entendida como um caminho para a mistificação ou sacralização do prazer.

As lágrimas dos olhos se transformam em êxtases de amor, no segundo terceto, a boca silenciosa agora tem um contato direto, sem restrições, com o sol, o fruto, o mel, ou seja, coisas do mundo material, saborosas quando bem apreciadas. Pode-se dizer que corpo e alma desfrutam juntos deste prazer. Olhos e boca, por terem força erótica, adquirem, neste terceto, força de metonímia e se tornam protagonistas do ato erótico possível de se realizar: “sou a charneca rude a abrir em flor”.

O terceto anterior é finalizado com uma negativa: “já não sou”. Ao mesmo tempo em que o eu poético assume a condição de ter sido Sóror Saudade (já), a partir daquele momento deixa de ser. O ato de se despir materializa a

vontade de não querer mais essa situação. A negação, ponto central deste terceto, pressupõe a substituição pela afirmação: “não sou Sórora, agora sou charneca rude”. Ao mesmo tempo em que ocorre a passagem da negação para a afirmação, há a consciência de que essa passagem não é plena. Antes o eu poético deve passar por um aprendizado, pois ainda não se sente pronto. É uma charneca rude com a promessa de se abrir em flor, entendendo-se esta última como algo perfeito, acabado, completo, símbolo da beleza, da perfeição. A natureza, aqui, se manifesta como parte do eu poético numa simbiose como forma de igualar a equação em busca de um equilíbrio entre o mundo do desejo e o cárcere da clausura.

Nascer, despir e assumir, neste poema, adquirem um significado que ultrapassa as fronteiras dos quatorze versos que, bem a propósito, abrem o livro *Charneca em Flor*. O eu poético deixa de ser a Sórora, abandona a mágoa dos livros anteriores pelo ato de despir-se; nascem rosas sob as urzes queimadas; a tristeza e a mágoa serão substituídas pelas alegrias, desejos, êxtases. É um novo rumo que a poesia de Florbela parece ou promete tomar, mas se confessa ainda uma charneca rude. Essa nova mulher que Florbela promete ser, aquela que vai abrir-se em flor, vai deixar o comedimento de lado para derrubar tabus e preconceitos que a impedem de deixar extravasar seu desejo, sua libido, seu erotismo amordaçado.²¹⁶

O fato de o poema analisado ser o primeiro do livro *Charneca em Flor*, aliado às idéias de abandono do comedimento, da tristeza e da mágoa, e de entrega aos desejos e aos êxtases, leva a acreditar que esse poema possa ser considerado como um comprometimento em termos do fazer poético, significando uma mudança de atitude, uma profissão de fé com a poesia desse livro.

Essa nova Florbela começa a mostrar o seu perfil no soneto “Realidade”. Nele, o eu lírico assume, de uma certa maneira, a condição de sujeito e objeto do prazer:

²¹⁶ Segundo Maria Lúcia dal Farra, os primeiros vestígios de erotismo na poesia de Florbela se expõem não pela excedência ou pelo transbordo e sim pelo seu avesso, pelo comedimento, pelo retiro, pelo silêncio. A autora admite que a subtração averiguada mais de perto se mostra uma camada aparente já que diz respeito a uma inaptidão, a uma incapacidade de expressá-la com propriedade que é muito típica do erotismo. Para proferir o erótico é preciso derrubar barreiras, estilhaçar a permissão, visto que é de tabu social que se trata – e era assim na época em que Florbela ensaiava fazê-lo. Transgredir é a única lei viável para os arroubos sexuais. DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela erótica*. 2002, p. 96-97.

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 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...²¹⁷

Num primeiro momento, a relação sujeito-objeto, neste poema, passa por um processo de homogeneização, pois se torna difícil distinguir quem é posse de quem: “em ti o meu olhar fez-se alvorada”. O verbo “fazer” assim flexionado, insinua essa condição. Não há um sujeito apenas, como também não há só um objeto. O Outro é a continuidade do Eu, ou prolongamento do Eu. O processo de continuidade vai se materializando nas transformações físicas, e morais que ocorrem no Eu, no primeiro e segundo quarteto, através dos versos anafóricos: “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”. Os elementos que iniciam o processo de transformação são indicados pelos verbos “fez”, “embriagou-me”, relativos ao Outro da relação. A resposta é imediata, pois se vê a transformação dominar a cena e o devaneio erótico passa a ser o protagonista.

No primeiro terceto, o eu lírico põe em evidência as suas características físicas – “as minhas pálpebras”, “tenho os olhos”, “sou morena”. Estas expressões, além de transmitir sensualidade, tornando-se atrativos interessantes para o jogo erótico pretendido, configuram-se como tentativas de se resgatar a individualidade, o ser. A existência do Eu, ou o nascimento do Eu, só se justifica pelo fato de o Outro existir: “e para te encontrar foi que eu nasci...”

No último terceto, o Eu assume por inteiro a condição de sujeito e coloca o Outro no lugar de objeto de desejo, pela vida afora. Mas a situação se

²¹⁷ CEF, p. 212.

reverte, quando o objeto é, enfim, dominado. Há um desinteresse após a posse, ou ainda, a pretensa posse, embora o erotismo tenha permanecido na fase do jogo, pois não há indícios de que algo além disso possa ter ocorrido: “E agora que te falo, que te vejo, / Não sei se te encontrei... se te perdi...”.

Esses dois versos suscitam duas leituras. Após a posse do objeto desejado, que parecia ser inatingível, por isso mais encantador, fantasioso, mágico, houve o desencantamento, porque a realidade se revelou. A perda do interesse se justifica porque a fantasia, a mágica se desfez. Ao mesmo tempo em que ocorre o encontro, a cortina desce, a realidade se desnuda e o encanto desaparece, apresentando como resultado a perda. Nesta circunstância, o título “Realidade” complementa a leitura do poema.

Outra leitura possível é a partir da idéia da relação Eu – Outro caminhar para o Uno, tal como se observa no primeiro verso do poema. A aproximação corpórea materializa essa condição: “E agora que te falo, que te vejo”. No último verso – “Não sei se te encontrei ... se te perdi...” –, a antítese remete à idéia inicial: quem é o objeto e quem é o sujeito no jogo erótico? O Eu não sabe se encontrou o objeto, então ela (o sujeito lírico feminino) seria o sujeito, ou se o perdeu como objeto, nesse caso, o Outro seria o sujeito. Não se pode esquecer que se trata de um eu lírico feminino, e que, segundo Bataille, esse tende a ser dissolvido na atividade erótica. A concretização do erotismo objetiva o mais íntimo do ser “no ponto em que o coração nos falta”.²¹⁸ Para este autor, a passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua, e, nesse movimento de dissolução dos seres, o masculino tem um papel ativo, enquanto o feminino é passivo, podendo ser dissolvido enquanto ser constituído. O autor entende que, para o parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.²¹⁹

No poema, há a dúvida do Eu quanto a chegar junto a esse ponto de dissolução, por isso o eu lírico não sabe se o encontrou ou o perdeu. Ser o sujeito

²¹⁸ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 1987, p. 16.

²¹⁹ O termo “dissolução” para o autor responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à atividade erótica. *Ibid.*, p. 16-17.

de uma relação amorosa numa sociedade dominada pelo homem é uma prerrogativa do masculino e não do feminino. Se não há outra condição para o eu lírico do que ser o objeto (a parte passiva) da relação e, dificilmente, o sujeito (a parte ativa), o título do poema, “Realidade”, é bastante apropriado, pois suscita a oposição do mundo real ao mundo da fantasia.

No mundo da fantasia, os papéis no jogo erótico podem ser trocados como forma de transgressão ao interdito, e isso significa que não haverá punição. Entende-se esse procedimento como um caminho possível para a sacralização da sexualidade. Para David Elkins²²⁰, o caminho para o sagrado é possível se, primeiramente, pensarmos em espiritualidade erótica. Essa espiritualidade deve ser vista como a união entre carne e espírito, a integração entre sexualidade e espiritualidade, “cujas poderosas energias caminham juntas, combinando êxtase sexual com energia espiritual e, desse modo, abrindo as portas para a experiência sagrada”. Para se criar esta espiritualidade erótica, Elkins diz que se deve recuperar, primeiramente o erotismo, as sensações sexuais que fluem através de nosso corpo quando estamos realmente atraídos ou excitados, as mesmas energias que a religião freqüentemente desabona como prazer e associa aos pecados da carne. A energia erótica, gerada pela paixão sexual, é transformada em força vital espiritual, tornando-se assim o alicerce principal de autêntica espiritualidade. A integração das energias sexual e espiritual é um processo místico que tem lugar nos recônditos da alma.

No mundo real, toda transgressão tem como contrapartida a punição, então a mulher não poderia ser, na sociedade da época, o sujeito dominante de uma relação e, sim, o objeto dominado. Para ela assumir a condição de sujeito dominante, a mulher deveria participar da promoção e fruição do prazer. Se o eu lírico feminino corresponde à mulher que vive numa sociedade onde o desejo feminino está aprisionado nos tabus e preconceitos criados e sustentados pelas tecnologias sociais empenhadas em garantir o sistema sexo-gênero, não há saída para ela senão a sujeição. Angélica Soares recorda com Teresa de Lauretis que esse sistema se caracteriza pela relação entre o sexo e conteúdos culturais baseados em valores preconcebidos, que determinam hierarquias sociais, pelas

²²⁰ ELKINS, David N. *Além da religião...*, 2003, p. 147-148.

quais a mulher se vê sujeitada ao domínio do homem.²²¹ Nestas circunstâncias, Bataille localiza a posição da mulher: “o parceiro feminino do erotismo aparece como vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição”.²²²

Se considerarmos a contextualização do poema e de sua autoria, entende-se que a Península Ibérica do início do século XX foi, sabidamente, dominada pela Igreja Católica, cujo fundamento era e ainda é a hostilização ao prazer, mesmo nos dias de hoje. Neste contexto, prevalece a idéia de que qualquer comportamento contrário às determinações da Igreja seria pecado, passível de julgamento e conseqüente condenação. Para Uta Ranke-Heinemann²²³, a noção de que o sexo tem de ter finalidade procriadora, caso contrário será visto sob o estigma negativo do prazer, e não à luz do amor, deixou marca duradoura no cristianismo. A dessexualização promovida pela igreja católica oportuniza a reinvenção de uma sociedade deserotizada, na qual a mulher serviu apenas para reprodução. A qualquer sinalização de que a mulher tivesse prazer sexual, ela seria considerada prostituta e banida da sociedade. Se o eu poético tivesse essa consciência, saberia que qualquer ato considerado transgressão teria conseqüências maiores. Assim sendo, “não sei se te encontrei... ou te perdi...” encontrado o amor, a paixão, o desejo, este não poderia se concretizar como fato erótico numa sociedade em que a dessexualização ainda dominava.

No poema recém analisado, o erotismo se apresenta de forma bastante contundente, violando, de uma certa maneira, a conduta recatada que a mulher deveria seguir. Nos versos em que se concentra o erotismo é possível encontrar justificativas que determinaram a postura crítica relativa ao des pudoramento da poetisa. No poema “Crepúsculo” do *Livro de Sórora Saudade*, o erótico é amenizado pelos elementos da natureza utilizados na construção das metáforas:

Teus olhos, borboletas de oiro, ardentes
Borboletas de sol, de asas magoadas,
Poisam nos meus, suaves e cansadas

²²¹ SOARES, Angélica. A espacialidade erótica / ecológica em poetisas portuguesas contemporâneas. In: *Terceira margem*; Revista do PPG Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, ano VI, n. 7, p. 25, 2002.

²²² BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 1987, p. 17.

²²³ RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus...*, 1999, p. 27.

Como em dois lírios roxos e dolentes...

E os lírios fecham... Meu amor não sentes?
Minha boca tem rosas desmaiadas,
E a minhas pobres mãos são maceradas
Como vagas saudades de doentes...

O silêncio abre as mãos... entorna rosas...
Andam no ar carícias vaporosas
Como pálidas sedas, arrastando...

E a tua boca rubra ao pé da minha
É na suavidade da tardinha.
Um coração ardente palpitando...²²⁴

A atitude despudorada do poema anterior é substituída por um certo recato, que pode ser observado pelas metáforas bem posicionadas, como veremos a seguir. A presença do Outro – neste caso, o amante ou o pretendente a amante – é colocada no início do primeiro verso do soneto, falsamente protegida pelo pronome possessivo ali encontrado. O amante é possuidor de olhos metaforizados em “borboletas de ouro”, “ardentes borboletas de sol”. Apesar de se constituir numa imagem resplandecente, clara, luminosa, essa metáfora é obscurecida pela participação das asas magoadas e cansadas, como também pela metáfora “lírios roxos e dolentes”, referente aos olhos dela. Nesta primeira estrofe, há uma oscilação, um jogo de claro-escuro denunciado pela luminosidade das borboletas do sol e de ouro, e pelo obscurecimento do lírio roxo e dolente. Essa oscilação ocorre também no jogo sonoro das palavras aí envolvidas. São vogais abertas e fechadas, oclusivas surdas e sonoras, e marcadamente a sibilante está presente em todos os versos, assim como nas rimas (ardentes/dolentes – magoadas/cansadas) que seguem o esquema A-B-B-A.

O erótico se evidencia através das palavras que dizem respeito ao Outro – o amante: borboleta, ouro, ardente, embora possa ocorrer uma perda desse estatuto quando há um obscurecimento provocado pela aproximação com os lírios roxos e dolentes, notadamente elementos ligados à tristeza, à mágoa, à dor, e por terem uma íntima relação com a morte física. Por um lado, a presença do Outro traz uma aura de luminosidade beirando o erotismo (ardente), e por

²²⁴ LSS, p. 192.

outro a presença do eu lírico recoberta pela tristeza, e pela mágoa, obscurece a aura luminosa do amante.

A primeira condição para que se efetue a prática erótica é a aceitação do Outro, quer pela palavra, quer pelo olhar, ou até pelo silêncio. É o sim do Outro que converte o desejo em acordo.²²⁵ No poema, a comparação que corresponde ao olhar do eu lírico – “como em dois lírios roxos e dolentes” – desestabiliza a intenção erótica pretendida e impulsionada pelo encadeamento dos dois primeiros versos: “Teus olhos, borboletas de oiro, ardentes / Borboletas de sol, de asas magoadas”. O que parecia um convite a uma aproximação mais íntima não acontece, pois há um desacordo autenticado pelas imagens e metáforas, opostas entre si, que ali se encontram.

No segundo quarteto, o fechamento que o eu lírico autopromove se torna evidente desde o primeiro verso, consolidando, de certa maneira, a resposta negativa já enunciada na primeira estrofe. Para argumentar essa resposta, o eu lírico se decompõe através das metonímias – olhos, boca, mãos. Cada qual com sua parcela de contribuição reforça a negação do erotismo. Os olhos, a boca, as mãos, que costumam ser elementos privilegiados no jogo erótico, pois é através deles que a energia erótica se movimenta e se faz visível, neste soneto demonstram a falta, a ausência dessa energia. Tem-se, então, metáforas que aludem ao fechamento dos olhos, ao descolorir da boca e à mortificação das mãos. É inquietante a prostração quase doentia promovida pelo eu lírico nesta estrofe, que culmina com a comparação do último verso: “Como vagas saudades de doentes...”. A vocação ao martírio, ao sofrimento, é percebida não só nas metáforas: lírios fecham, rosas desmaiadas, mãos maceradas, como também, na notação sonora do quarteto, pela incidência de sons nasais e de sons sibilantes. Este conjunto remete a um sofrimento sussurrado, introvertido, que não é percebido ou mesmo sentido pelo Outro. A função da interrogativa do primeiro verso é investigar até que ponto o Outro sente a ausência da paixão e a propensão ao martírio da parte do eu lírico.

As duas primeiras estrofes apresentam, de uma certa maneira, duas situações cujo desenvolvimento insinua dois opostos: a propensão ao erótico (ardente borboletas de sol, de ouro) e a propensão ao divino (vocação ao

²²⁵ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 1999, p. 181-187.

sofrimento e ao martírio pelas palavras “dolentes”, “maceradas”, “desmaiadas”, “doentes” e pelos símbolos religiosos o lírio, a cor litúrgica – o roxo). Mas essa oposição não se efetiva, pois ocorre um apagamento de um termo pela composição negativa do outro, ou seja, os elementos com potencial erótico perdem a força energética que lhe é peculiar quando se aproxima de elementos desprovidos desta energia. As asas da borboleta ao se aproximarem dos “lírios roxos e dolentes”, tornam-se magoadas, suaves e cansadas. Uma vez que a borboleta é de sol, ou seja, repleta de energia, de luminosidade, suas asas não deveriam ser magoadas e nem cansadas, que sabidamente, são palavras isentas dessa energia.

Um processo invertido ocorre nas duas últimas estrofes. A sensualidade quase ausente do eu lírico, mas prenunciada no interlocutor, nos versos anteriores, vai se recuperando na constituição das imagens. Entretanto permanecem sob uma aura de ocultamento, constituída de matéria etérea – o silêncio – vaporosas – pálidas: “O Silêncio abre as mãos... entorna rosas... / Andam no ar carícias vaporosas / Como pálidas sedas, arrastando..”. Ao invés do fechamento da segunda estrofe, tem-se a abertura nesta terceira estrofe, proposta pelo silêncio: “o silêncio abre as mãos”. O erótico se manifesta na imagem das rosas entornadas, das carícias. Porém, a presença de imagens relativas ao etéreo, ao imaterial, supondo uma ligação com a espiritualidade, ou mesmo a divindade, acobertam a tendência do eu lírico a entregar-se ao prazer corpóreo. Se o eu lírico apresenta uma disposição de ser atingida pela sensualidade, ela o faz de forma a manter um elo com a imaterialidade. Os elementos etéreos, que aí aparecem, reforçam o domínio da fantasia, da imaginação, com o fim de tornar o fato erótico em suspenso. Essa suspensão fica evidente nos dois últimos versos que fecham este soneto: “É na suavidade da tardinha / Um coração ardente, palpitante”. O último terceto indica uma proximidade do amante com a anuência do eu lírico, mesmo que ela não participe do envolvimento erótico que ele promove.

A natureza neste poema assume o papel de uma espécie de negociador entre o eu lírico e o amante. O primeiro, que poderia supor o feminino (eu lírico), ou o primeiro elemento do par erótico, tem sua situação mascarada pela proximidade com os símbolos da natureza, cujo significado remete à idéia de pureza (lírio), embora o referido no soneto seja roxo e não branco, e pela rosa

desmaiada. O segundo elemento do par erótico, o amante, ao contrário do primeiro, tem sua situação revelada pelos símbolos carregados de erotismo como é o caso da borboleta de ouro, borboletas de sol.

No soneto “Desejos vãos”, os elementos da natureza aparecem como algo que o eu lírico almeja ser. O desejo de se transformar em elementos da natureza aparece nos versos anafóricos que iniciam o primeiro e o segundo quartetos e se repetem nos terceiros versos destas mesmas estrofes:

Eu qu’ria ser o Mar d’altivo porte
Que ri e canta, a vastidão imensa!
Eu qu’ria ser a pedra que não pensa,
A Pedra do caminho, rude e forte!

Eu qu’ria ser o Sol, a luz intensa,
O bem do que é humilde e não tem sorte!
Eu qu’ria ser a árvore tosca e densa
Que ri do mundo vão e até da morte!

Mas o Mar também chora de tristeza...
As Árvores também, como quem reza,
Abrem, aos Céus, os braços, como um crente!

E o Sol altivo e forte, ao fim dum dia,
Tem lágrimas de sangue na agonia!
E as Pedras... essas... pisa-as toda a gente!...²²⁶

Como o próprio título indica, o eu lírico coloca em evidência o desejo de ser algo, mas sabe da improbabilidade desse desejo se tornar realidade. Permanece a fantasia, a imaginação na qual tudo é possível acontecer. A metamorfose pretendida pelo eu poético não se conclui, como veremos no decorrer da análise. Maria Lúcia Dal Farra afirma que é possível constatar, nesse soneto, um paralelismo decorrente da comparação entre a natureza e o ser humano dividindo-se proporcionalmente: dois quartetos tratam do primeiro termo e os dois tercetos tratam do segundo termo. Para a autora, ambos os termos são focalizados a partir da comparativa implícita: é a propósito das referências humanas que, por exclusão, se conceitua a natureza; e é a partir explicitamente das referências humanas que, por inclusão, reconceitua-se a natureza.²²⁷

²²⁶ LDM, p. 148.

²²⁷ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela Espanca: Trocando Olhares*. 1994. p. 134.

O alvo do seu desejo são os elementos componentes da natureza: o Mar, a pedra, o Sol, a árvore. Para cada um destes vocábulos há uma qualificação que instiga o desejo de transformação: para o Mar, é o porte altivo, a grandeza, o lúdico (canta e ri); para a pedra, é o instinto, a fortaleza; para o Sol, a humildade; e para a árvore, a atitude debochada diante da vida. Dois destes elementos estão grafados em letra maiúscula – Sol e Mar, autenticando uma valorização na hierarquia da natureza. As qualidades ressaltadas no soneto aparecem numa posição que possibilita a rima entre elas – “a vastidão imensa” – “não pensa” – “luz intensa” – “tosca e densa”, no seguinte esquema rímico A-B-B-A / B-A-B-A.

Nos dois quartetos está em evidência o verbo volitivo querer²²⁸ no pretérito imperfeito, indicando o desejo de que ocorra uma determinada ação ou transformação, neste caso, uma metamorfose, pois vem seguido do verbo ser. “Queria ser” indica uma vontade que pode não se cumprir. O eu lírico não assume o seu desejo por inteiro, parece ter medo de entregar-se a esta transformação, pois soaria mais convincente se a forma verbal fosse outra, por exemplo – eu quero. Se não existe possibilidade do eu lírico se transformar nos elementos da natureza, esta por sua vez assume características humanas – “o Mar que canta e ri”, “a humildade do Sol”, “a árvore que ri do mundo vão e até da morte”, e estas características o eu lírico deseja para si.

Do primeiro terceto em diante a metamorfose se realiza mas ao inverso, pois são os elementos da natureza que se humanizam por apresentarem atitudes próprias de seres humanos. Ao promover a humanização da natureza ocorre uma substituição das características positivas concernentes a ela pelas características negativas concernentes ao humano, que tendem ao negativismo. Se havia qualquer possibilidade do eu lírico buscar um novo conceito de si mesma nas qualidades positivas da natureza, esta se desfaz porque prevalece a caracterização humana negativa nos elementos naturais. É inútil, então, o eu lírico querer tornar-se aqueles elementos. Eles sucumbem, assim como os seres humanos, às mesmas contingências, às mesmas adversidades. A natureza

²²⁸ Sobre a forma abreviada do verbo querer – qu’ria – Maria Lúcia Dal Farra aponta como resquício da insipiência métrica de *Florabela* que vem do seu manuscrito, sobretudo no terceiro verso do segundo quarteto que pede uma síncope não praticada em “árvore”, se a pretensão era se manter dentro das normas do decassílabo, com o predomínio, neste soneto, do heróico. DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florabela Espanca: Trocando Olhares*. 1994, p. 133.

também está sujeita às mudanças decorrentes do tempo, dos acontecimentos que ora são agradáveis, ora são desagradáveis.

Ao focar o sofrimento humanizado dos elementos da natureza, há também uma modificação na valoração hierárquica apresentada nos quartetos. Agora todos os elementos estão em igualdade de condições, pois sentem a dor, a mágoa, a tristeza na mesma intensidade e se constituem da mesma essência. A apresentação em letras maiúsculas sugere uma equalização entre eles: Mar – Árvores – Céus – Sol – Pedras.

A oscilação dos sentimentos contraditórios em seres humanos se mostra de forma contundente no paralelismo promovido no poema. Ao porte altivo, imenso do mar, que ri e canta, se contrapõe seu choro de tristeza, a pedra rude e forte, que não pensa, é pisada por toda a gente; no Sol altivo, forte e intenso surgem lágrimas de sangue quando este se põe; à atitude desdenhosa da árvore se contrapõe a atitude de oração na qual ela se coloca.

Neste soneto, a vontade do eu lírico não se caracteriza como um desejo real, possível de se cumprir, permanece numa virtualidade. Não aparece nenhum indício ou predisposição para ocorrer a transformação. Percebe-se, de antemão, a inutilidade de tentar ser algo que não vai trazer nenhuma mudança real para a sua situação.

No soneto “Árvores do Alentejo”, considerado um dos mais célebres de Florbela Espanca²²⁹, o sofrimento atroz das árvores serve de elemento comparativo para o sofrimento do eu lírico. A Natureza e a mulher compõem-se de uma mesma substância:

Horas mortas... Curvada aos pés do Monte
A planície é um brasido... e, torturadas,
As árvores sangrentas, revoltadas,
Gritam a Deus a bênção duma fonte!

E quando, manhã alta, o sol posponte
A oiro a giesta, a arder, pelas estradas,
Esfíngicas, recortam desgrenhadas
Os trágicos perfis no horizonte!

Árvores! Corações, almas que choram,
Almas iguais à minha, almas que imploram
Em vão remédio para tanta mágoa!

²²⁹ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 163.

Árvores! Não choreis! Olhai e vede:
– Também ando a gritar, morta de sede,
Pedindo a Deus a minha gota de água!²³⁰

O soneto soa como uma oração de final de dia, um lamento amargurado de alguém que está só. O anúncio se faz no primeiro verso através da expressão – “Horas mortas”. Neste poema, o vocabulário sofre uma mudança brusca; nos anteriores, o campo semântico dos vocábulos dizia respeito ao erótico, prazeroso, amoroso, apaixonado. Isso tudo sem culpas, sem medos, sem tabus. O erotismo aproxima-se do sagrado sem interdição. Há a transgressão, mas é limitada nos poemas analisados até agora, porque ela acontece longe das sociedades organizadas, o retorno à natureza facilita, ou ainda, é a condição *sine qua non* para que o ato erótico se realize.

Neste poema, a relação “natureza – eu lírico” é muito mais de mágoa, dor, sofrimento do que de qualquer outra coisa. Não se sabe qual das duas sofre mais. A humanização das árvores se processa pelo significado do vocabulário que remete à idéia de tristeza, mágoa, revolta, dor, sentimentos exclusivos de seres humanos: “sangrentas”, “torturadas”, “revoltadas”, “almas que choram”, “que implora”, “remédio para tanta mágoa”. O tom amargurado, dolorido e torturado desse poema retorna aos livros anteriores de Florbela: *Livro de Mágoas* e *Livro de Sóror Saudade*, nos quais o claustro, as almas chorosas, a mágoa eram a temática central, como foi visto no poema analisado anteriormente.

O poema inicia com uma constatação e uma situação colocada: “horas mortas”. Esta expressão remete a uma situação estática, sem movimento, sem deslocamento, sem progressão, reforçando a idéia de um não-tempo ou sem-tempo. “Horas mortas” diz-se daquelas horas silenciosas em que todos dormem e o silêncio impera, ou ainda de final de tarde quando ocorre um silêncio absoluto no ambiente. É o tempo da natureza, não aquele marcado pelo relógio, que a humanidade convencionou e estabeleceu para organizar a sua vida. No tempo marcado pelo relógio, há a contagem das horas, dos minutos. Há o presente, o passado, o futuro, assim como também há a memória. Essa organização não há no mundo vegetal, e mesmo que as árvores tenham sido humanizadas, elas permanecem no mesmo lugar e não lhes atinge a passagem do tempo humano.

²³⁰ CEF, p. 246.

“Horas mortas” pode ainda sugerir esse não-tempo, ou o tempo que é próprio da natureza. Quando se trata do tempo convencionado pela civilização, é sabido que cada pessoa tem o seu tempo interior, se levarmos em conta as situações por que passa, conhecido por tempo psicológico. Assim sendo, o tempo do sofrimento, de situações difíceis, é aquele que se arrasta, porque não há movimento, é um não fazer nada, ou esperar por algo ou alguém que não está presente ou que não vem. Em contrapartida, nos momentos felizes, o tempo parece escapar das mãos, é veloz. No poema, as árvores humanizadas sofrem porque há a falta de algo: “gritam a Deus pela benção de uma fonte”. A ausência dessa fonte, da água primordial para a sustentação da vida, promove nelas a dor, o sofrimento, a mágoa e a revolta.

Os dois quartetos situam as árvores num determinado espaço que carece de água, revelado pela frase – “A planície é um brasido” –, e pela presença insistente do sol a arder. A falta de água torna-se o grande motivo do seu sofrimento, pois promove um desequilíbrio e torna o ambiente assustador. As palavras que compõem estas duas estrofes remetem à idéia de destruição, morte, tortura, revolta. O único elemento destoante do ambiente aterrador, quase infernal, é a presença de Deus. As árvores gritam-Lhe implorando pela bênção de uma fonte. Diante de tanto sofrimento, a presença divina suscita uma certa esperança que se deve acalantar mesmo numa situação desesperadora tal como aquela em que as árvores se encontram. Para tornar esse ambiente ainda mais dramático, além do vocabulário, tem-se a composição sonora através da aliteração da sibilante /s/ – “as árvores sangrentas, revoltadas” – “Esfíngicas, recortam desgrenhadas” – “A planície é um brasido... e, torturadas”. A repetição das oclusivas surdas /t/ e /p/ e sonoras /b/ e /d/ são fundamentais para estabelecer o ambiente de terror expresso nas duas primeiras estrofes.

No primeiro terceto o processo de humanização das árvores se completa, pois elas adquirem coração e almas que sentem, que sofrem, que choram. Esse processo possibilita o encontro das duas: a árvore e o eu lírico, por partilharem do mesmo sofrimento, pois são almas que imploram remédio para tanta mágoa. Mas essa súplica não obtém resultado; a falta continua e não sacia a sede de nenhuma delas. Nesta estrofe, a condição sonora também se modifica com o aparecimento das nasais, sugerindo uma interiorização do sofrimento: são as almas que choram, que imploram.

No último terceto, a mulher se solidariza com o sofrimento das árvores, e tenta, de certa forma, acalantar sua dor, porque também sofre, também anda a gritar, morta de sede, e também roga a Deus a sua gota de água.

“A minha gota de água”, que finaliza o soneto, é o elemento ausente tanto para o eu lírico como para as árvores. Sua presença é requisitada para preencher as “horas mortas”. Tanto a mulher como as árvores estão à mercê da vontade do mundo masculino, representado aqui por Deus, a quem elas imploram, gritam pela concessão de uma bênção.

Neste poema, percebe-se que desaparece a harmonia gerada pelo estabelecimento da relação entre os elementos formadores do par erótico dos poemas analisados anteriormente. O paraíso edênico, no qual reinava a felicidade entre a vida humana e a natureza, é substituído por sentimentos agônicos que causam profunda tristeza tanto na mulher quanto nas árvores. A felicidade reinante, por vezes, é rompida quando a harmonia é quebrada. Embora no poema se estabeleça uma situação deveras caótica, pode-se perceber, numa outra ambientação, elementos que insinuem um erotismo enclausurado. O desejo incontrolável se transforma em alguma coisa destrutiva se não for devidamente saciado: por que não conceber essa sede incontrolável como fonte de desejo, uma vez que o intenso desejo de beber, comer, quando saciados, equivalem ao desejo sexual saciado pelo orgasmo? A gota de água seria, por assim dizer, o Outro que compõe o par erótico. Sem ele não há como saciar o desejo e as árvores se ressentem dessa falta e compartilham da mágoa resultante da ausência do Outro da relação. Para o resgate do equilíbrio é conveniente recorrer à divindade pedindo a bênção dessa gota de água.

A natureza humanizada, como as árvores sofredoras do poema analisado acima, não atinge somente a flora. A personificação pode atingir também elementos do reino animal. No elenco de símbolos utilizados nos poemas que servem de elemento comparativo ao sofrimento, dor e mágoa do eu lírico, aparece o rouxinol. No processo de humanização, o pássaro recebe componentes próprios do ser humano servindo como um paliativo para o sofrimento do eu lírico, no soneto “Alma perdida”:

Toda esta noite o rouxinol chorou,
Gemeu, rezou, gritou perdidamente!

Alma de rouxinol, alma da gente,
Tu és, talvez, alguém que se finou!

Tu és, talvez, um sonho que passou,
Que se fundiu na Dor, suavemente...
Talvez sejas a alma, alma doente
D'alguém que quis amar e nunca amou!

Toda a noite choraste... e eu chorei
Talvez porque, ao ouvir-te, adivinhei
Que ninguém é mais triste do que nós!

Contaste tanta coisa à noite calma,
Que eu pensei que tu eras a minh'alma
Que chorasse perdida em tua voz!...²³¹

Os dois primeiros versos indicam a matéria de que o poema vai tratar: o sofrimento do rouxinol e, por extensão, o sofrimento do eu lírico. Os verbos em terceira pessoa revelam que o eu lírico se dirige ao leitor referindo-se a alguém ou a alguma coisa que não está presente, neste caso, o rouxinol. Mas logo em seguida há uma mudança brusca de interlocutor a partir do quarto verso até o final. Essa mudança é denunciada pelo pronome pessoal em segunda pessoa (tu – te), e pelos verbos também flexionados na segunda pessoa (és, sejas, choraste, eras). O eu lírico se volta para o rouxinol e estabelece uma comunicação com ele. Isso acontece após a constatação de que a alma do rouxinol é “alma da gente”. Ocorre, então, o processo de humanização, culminando com o rouxinol sendo elevado à categoria humana. Entretanto, é alguém que se encontra sem vida: alguém que talvez “se finou”. A partir daí toda a condição de vida do pássaro se transforma em humana, e como tal, caracteriza-se pela dor, pela tristeza, pelo choro, pela alma doente. Logo no primeiro verso, há um determinado choque entre a característica do canto do rouxinol – qualificado como suave – e a gradação ascendente culminando com o grito discrepante em relação ao canto do pássaro: chorou – gemeu – rezou – gritou perdidamente.

No segundo quarteto, iniciado com um verso anafórico, elementos contraditórios se juntam, efetuando uma certa oscilação daquilo que é incorporado pelo pássaro. Aparece no final da primeira e também na segunda estrofe um elenco de possibilidades ou mesmo de probabilidades, que poderiam determinar quem é ou o que é o rouxinol: “alma de gente”, “alguém que se finou”,

²³¹ LDM, p. 151.

“o sonho que passou”, “alma doente”. Ao lado de vocábulos com significação mais branda, quase positiva – “sonho”, “suavemente”, “amar”, “amou” – surgem outros com significação tendendo para a negatividade: “fundiu”, “Dor”, “doente”, “nunca”. Essa oscilação entre um pólo e outro sugere que a presença do pássaro está ligada a acontecimentos que podem ser bons ou ruins, dependendo da circunstância.

Em sua nova condição, o pássaro experimenta novos sentimentos partilhados com o eu lírico, podendo resultar numa certa fusão entre os dois. Isto ocorre no primeiro terceto, quando a ação de um se prolonga no Outro, auferida pela presença das reticências: “Choraste... chorei”, e pelo pronome pessoal “nós” que encerra a estrofe: “Ninguém é mais triste do que nós”. Após essa fusão, o eu lírico confunde-se com o pássaro a ponto de não saber quem é um e quem é outro: “Contaste tanta coisa à noite calma, / Que eu pensei que tu eras a minh’alma / Que chorasse perdida em tua voz”.

Em nenhum outro poema analisado anteriormente a fusão do eu lírico com um elemento da natureza foi tão contundente quanto nesse. Em “Árvores do Alentejo” o eu lírico se solidariza com o sofrimento das árvores e o compara ao seu próprio sofrimento, mas não há uma aproximação tão instigante que simule uma simbiose, como ocorreu neste soneto.

A presença física do outro (tu) neste soneto se materializa através do rouxinol, substituindo a presença humana, para dividir as tristezas, a dor e a mágoa. O pássaro assume, então, uma identidade com quem o eu lírico mantém um contato íntimo e próximo a ponto de um sentir o que o outro está sentindo. Apesar de existir esta simbiose entre os dois – eu lírico e rouxinol – não se pode dizer que haja neste soneto uma referência explícita ao erotismo ou ao amor. Existe uma pretensão ao amor no último verso da segunda estrofe, mas logo é negada: “d’alguém que quis amar e não amou”.

O fato de a poetisa ter escolhido um pássaro para dar vazão aos sentimentos, pode ser uma herança da poesia simbolista, na qual se confere uma infinidade de símbolos e analogias para as diferentes sensações. Para Raymond, o poeta toma do mundo sensível o que precisa para forjar uma visão simbólica de si mesmo ou de seu sonho; pede-lhe os meios para exprimir sua alma.²³² Os

²³² RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. 1997, p. 21.

pássaros como símbolos foram bastante utilizados pelos simbolistas por assumirem emanções misteriosas do espírito. Anna Balakian aponta uma infinidade de tipos de pássaros que percorreram a imaginação de poetas como emissários entre dois mundos – o abstrato e o concreto. São cisnes, gaivotas, pássaros noturnos, pato selvagem. Esses seres voadores simbolizavam os desejos, o vazio, a esterilidade, a pureza, a tristeza profunda, a melancolia, a solidão.²³³

Para Marcel Raymond, o papel da imaginação é o de atribuir às imagens e aos símbolos um lugar e um valor relativos ao espírito humano, relativos à obra que o poeta decidiu realizar. Com a ajuda dos materiais desordenados, que lhe são fornecidos por suas percepções ou sua memória, o poeta vai criar uma ordem que será relativa a um momento e a um estado determinados, à circunstância atual, à expressão infalível de sua alma. E essa expressão, embora os elementos de que se compõe pareçam referir-se às coisas da natureza, não deixará de ser menos essencialmente sobrenatural. Ainda para este autor, a alma, dada sua origem e seu destino, somente encontra sua verdadeira pátria no além espiritual no qual mergulha a natureza.²³⁴

Ao atribuir atitudes e características humanas ao pássaro, a poetisa transcende ao mundo sobrenatural onde lhe é permitido dividir ou mesmo transferir a ele sua Dor e sua tristeza. Essa transferência faculta-lhe uma minimização do seu próprio sofrimento.

Nestes dois últimos poemas analisados, o papel da natureza sofreu um inevitável crescimento a ponto de dominar quase todos os versos, resultando disso uma importância inusitada no processo de humanização das árvores e do rouxinol. A hipervalorização dos sentimentos relativos à natureza tem como provável resultado a hipervalorização dos sentimentos relativos ao sujeito lírico.

Como já vimos anteriormente, no processo de voltar-se para si, o erotismo acaba por ser deixado de lado, pois não há referência à constituição de um par (Eu – Outro) que possibilite o ato erótico. Conseqüentemente nestes dois poemas, a atitude egocêntrica, ao colocar seu sofrimento acima de tudo e de todos, faz com que o eu lírico se isente de toda e qualquer referência erótica.

²³³ BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. 2000, p. 84-86.

²³⁴ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. 1997, p. 20.

Um ambiente erótico, na real expressão do termo, está presente no poema “Esfinge”, publicado no *Livro de Sóror Saudade*. A natureza retoma o papel dos poemas analisados anteriormente, ou seja, é personificada, humanizada, atuando como participante do processo erótico:

Sou filha da charneca erma e selvagem:
Os giestais, por entre os rosmaninhos,
Abrindo os olhos d'oiro, p'los caminhos,
Desta minh'alma ardente são a imagem.

E ansiosa desejo – ó vã miragem –
Que tu e eu, em beijos e carinhos,
Eu a Charneca, e tu o Sol, sozinhos,
Fôssemos um pedaço da paisagem!

E à noite, à hora doce da ansiedade
Ouviria da boca do luar
O *De Profundis* triste da saudade..

E, à tua espera, enquanto o mundo dorme,
Ficaria, olhos quietos, a cismar...
Esfinge olhando, na planície enorme...²³⁵

A condição assumida pelo eu lírico é anunciada já na primeira estrofe, através da imagem que ela própria estabelece: “sou filha da charneca erma e selvagem”. Esta imagem remete à primitividade dos instintos naturais que ainda não sofreram a contaminação da cultura. A charneca é também uma referência à paisagem do Alentejo, de significativa importância para a poetisa. Ao identificar-se desta maneira com a natureza, o eu lírico desprende-se de tudo que possa ceifar o direito de entregar-se à sensualidade de forma definitiva. Todos os elementos presentes na estrofe colaboram para a sensualidade fluir sem barreiras. As rimas consoantes nasalizadas (selvagem/imagem – rosmaninhos/caminhos) em todos os versos expressam a continuidade do processo mantido no verso seguinte. Esta recorrência aliada à persistente repetição das sibilantes e chiantes (/s/, /ch/) no interior dos versos concorrem para a manutenção do efeito de deslizamento da paixão ardente. O desejo erótico que vai se definindo em cada um dos versos não é algo sufocado. Pelo contrário, a imagem dos “giestais entre os rosmaninhos abrindo os olhos d’oiro p’los caminhos” sugerem a explosão do desejo erótico sem cerceamento, sem segredos. É a imagem da alma ardente que o eu lírico

²³⁵ LSS, p. 185.

assume sem obstáculos, mesmo que estes sejam provenientes de qualquer tipo de interdição social ou de ordem religiosa.

Mas esta entrega total aos instintos naturais sem qualquer espécie de obstáculo observada na primeira estrofe se revela como fato – uma miragem – produzido pela imaginação, constatada pelo vocativo “ó vã miragem”. O desejo de viver uma paixão intensa e entregar-se aos carinhos é possível se isso acontecer no plano da fantasia, da virtualidade. Nesse plano virtual, o fato erótico se desenvolve possibilitando a existência do Outro, imprescindível na composição do par Eu – Outro. O entrelaçamento do par erótico dá-se no sexto verso – “Que tu e eu, em beijos e carinhos,” – mas não são pessoas que vivem esse momento erótico. Ocorre a figurização dos corpos masculino e feminino em Charneca – Eu e o Sol – tu. Para Alonso, o primeiro elemento natural – a charneca – representa o feminino não só pelo gênero ao qual a palavra pertence (feminino), mas também pela sua posição de horizontalidade, e o segundo é a representação do masculino, pois além da palavra pertencer ao gênero masculino, o Sol se posiciona na verticalidade. A charneca (eu) é uma terra feminina à espera de ser fecundada pelo Sol (tu) masculino.²³⁶ O clímax do desejo ardente ocorre quando a união dos dois protagonistas se efetiva. O feminino e o masculino se fundem numa só substância no último verso (linha oito) desta estrofe: “Fôssemos um pedaço da paisagem”.

Nesta fusão, apagam-se os limites entre sujeito e objeto. Não há somente a charneca (eu), nem o sol (tu) isolados, há um pedaço, uma parcela integradora imprescindível do elo ecológico, no qual o humano se assume como um de seus elementos. Essa parcela integradora da última estrofe anuncia, de certa maneira, que tudo está integrado em tudo: a flora, a fauna, as águas, o ar e os homens.²³⁷ Assim sendo, esta inserção na natureza torna legítima a voz que revela o erótico através da recriação de cenas amorosas descompromissadas com o real. Vale lembrar, que no poema não é a natureza que sofre a antropomorfização, mas o humano é quem se coloca na condição do elemento natural.

²³⁶ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 147.

²³⁷ SOARES, Angélica. A espacialidade erótica / ecológica em poetisas portuguesas contemporâneas. 2002, p. 21.

Nas duas últimas estrofes, o tom erótico elevado da estrofe anterior se ameniza e a fusão perfeita ainda permanece em compasso de espera, anunciado anteriormente através da expressão “E ansiosa desejo” (no quinto verso), e pelo verbo flexionado no pretérito do subjuntivo: “Fôssemos” (no oitavo verso). Os verbos flexionados no futuro do pretérito – “ouviria”, “ficaria” – reafirmam a posição de espera na qual o eu lírico se coloca. A suavidade predominante destes versos substitui o fogo da paixão das duas primeiras estrofes. E o ambiente é dominado por elementos cuja passividade se acentua tanto pela utilização do vocabulário concernente à espera, como pelo efeito sonoro das palavras aí colocadas, e pelas imagens sugestivas. No primeiro terceto, há que se dar destaque à imagem acústica “Ouviria da boca do luar / O *De Profundis* triste da saudade...”, que remetem a uma ambientação melancólica noturna promovida pela saudade do amado, e a metáfora “boca do luar”, responsável pela execução da sinfonia.

Na última estrofe, a imagem da “esfinge olhando, na planície enorme” sugere a dimensão da passividade com que o eu lírico se coloca ao esperar pelo amado. Além da passividade, a figura da esfinge suscita a imobilidade e a postura mantida durante todo o tempo dessa espera. Esta figura remete às esfinges do Egito imóveis e suntuosas posicionadas no meio do deserto à espera de uma eternidade. Além disso, pode suscitar a presença do cultural em perfeita integração com o natural (planície enorme), “enquanto o mundo (a civilização) dorme”.

Neste soneto, a relação erótica pretendida está creditada à estreita ligação que o eu lírico estabelece com a natureza. Tornar o fato erótico viável só é possível se ocorrer a transformação em elementos naturais; no caso deste soneto, a mulher transforma-se em charneca – elemento também feminino – e o homem em Sol – elemento masculino. Mas esta escolha não é do homem, nasce da necessidade erótica da mulher. Desta maneira, o eu feminino se encontra em perfeita sintonia porque se reconhece através de experiências libertárias, participantes do ato prazeroso. Segundo as palavras de Angélica Soares: “em simbiose com a Natureza, os desaguares corpóreo-emocionais satisfazem a ‘sede’ de amor e erotismo”.²³⁸

²³⁸ SOARES, Angélica. A espacialidade erótica / ecológica em poetisas portuguesas contemporâneas. 2002, p. 22.

Em “Panteísmo”, a metamorfose, o processo de naturalização do elemento humano tem como pano de fundo o erotismo, mas não aparece o Outro, um dos componentes do par erótico. Metamorfoseando-se, o eu lírico promove o estabelecimento de uma relação harmoniosa com a natureza prenunciada em poemas analisados anteriormente com essa mesma temática:

Tarde de brasa a arder, sol de verão
Cingindo, voluptuoso, o horizonte...
Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão
Dum verso triunfal de Anacreonte!

Vejo-me asa no ar, erva no chão,
Oíço-me gota de água a rir, na fonte,
E a curva altiva e dura do Marão
É o meu corpo transformado em monte!

E de bruços na terra penso e cismo
Que, neste meu ardente panteísmo,
Nos meus sentidos postos, absortos

Nas coisas luminosas deste mundo,
A minha alma é o túmulo profundo
Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos!²³⁹

Neste poema, a tarde de verão abrasadora é o ambiente imposto ao leitor já na primeira linha. A ambientação erótica e a transformação corpórea do eu lírico se fazem sentir nos vocábulos: “cingir”, “voluptuoso”, “brasa”, “meu ardente panteísmo”. O horizonte compõe o cenário dessa tarde de verão, no qual o sol também se faz presente, mas não tão hostil, rude, perverso como apareceu em “Tarde no Mar”, e também não metaforiza o corpo masculino, como no poema analisado anteriormente. O sol, aqui, recebe o epíteto “voluptuoso cingindo o horizonte”, e isto o torna extremamente erótico. Após estes dois primeiros versos, o poema se centra na figura do feminino, do eu lírico feminino. Em primeiro lugar, colocando-se como o próprio ambiente – “sinto-me luz e cor, ritmo e clarão” – para, em seguida, posicionar-se como espectadora de si mesma, observando-se de fora para dentro, através da percepção e da sensação. O processo de naturalização do eu lírico faculta, de certa maneira, uma mudança também do mundo material para o espiritual. A possibilidade de elevação espiritual se dá porque a natureza favorece o processo de metamorfose.

²³⁹ CEF, p. 250.

Em alguns poemas analisados anteriormente, havia um estreito relacionamento entre o eu poético e a natureza antropomorfizada. Neste poema, assim como ocorreu em “Esfinge”, o processo de metamorfose faculta ao eu lírico sua transformação gradativa em elementos da natureza. Assim ela pode sentir o que a natureza sente, vê, observa, ouve. Metamorfoseando-se, ela vai adquirindo as percepções que são próprias da natureza.

Na primeira estrofe, excluindo-se os dois primeiros versos que se referem ao cenário no qual os acontecimentos se processam, dá-se destaque às imagens sensitivas colocadas em evidência, antecedidas pelo verbo sentir. A novidade é o deslocamento do significado primeiro desse verbo, que é perceber impressões por meio de qualquer dos sentidos, modo de ver, receber impressões, sofrer. Assim, é possível substituir “eu sinto a luz” por “eu sou a luz, cor, ritmo e clarão”. O mesmo acontece com outros verbos do segundo quarteto: “vejo-me”, “oiço-me”. O verbo “ser” (é) do último verso da segunda estrofe e do penúltimo da última estrofe corrobora a idéia de transformação do corpo em monte, e de que a alma é o “túmulo profundo onde dormem sorrindo os deuses mortos”.

No último verso da primeira estrofe – “Dum verso triunfal de Anacreonte” –, o eu lírico faz uma evidente referência ao poeta grego de origem jônica, Anacreonte, e constrói uma intertextualidade interessante, reforçando o erotismo já sugerido pela ambientação erótica apresentada no início do poema. Os fragmentos escritos por esse poeta, que chegaram até nós, têm como tema o vinho (Baco) e o amor (Eros e Afrodite). Segundo Andityas Soares de Moura²⁴⁰, a intensidade desses pequenos momentos líricos levaram Cícero a elogiá-los, sustentando que toda a poesia de Anacreonte é dedicada ao amor: *nam Anacreontis quidem tota poesis est amatoria*. Além da celebração ao amor, a glorificação erótica – tanto em sua versão homossexual quanto heterossexual – também é uma constante em seus versos, tal como se vê no fragmento abaixo:

Fragmento nº2

Ó divino – com quem, enquanto percorre
os altos cimos dos montes, folgam
as ninfas dos olhos azuis,
a purpúrea Afrodite

²⁴⁰ MOURA, Andityas S. de. Seis fragmentos líricos de Anacreonte de Teos. Disponível em: <http://www.portaldepoesia.com/Textos_poetas/Anacreonte.htm>. Acesso em: 13 nov. 2006.

e o indomável Eros –
rogo-te que benévolo
venhas para escutar
minha grata prece.
Infunde sábio conselho
em Cleóbulo: que ele aceite,
ó Dionísio, o meu amor.²⁴¹

Percebe-se, nestes versos de Anacreonte, uma visível aproximação com os versos de Florbela. Aos altos cimos dos montes que estão presentes no fragmento corresponde a presença da Serra do Marão e do monte em que o corpo do eu lírico se viu transformado no poema. O erótico anunciado no fragmento através das divindades Eros e Afrodite, acentuam-se na presença da ambientação erótica no poema da poetisa. O divino, a divindade e Dionísio têm relação estreita com os deuses mortos em “Panteísmo”.

O título do poema, “Panteísmo”, revela a crença na comunhão indissoluta entre natureza e Deus, entre universo e Deus. Se Deus está em tudo, como acredita a doutrina panteísta e, se nós, seres humanos, somos sua imagem e semelhança, é crível sermos a natureza e o universo. Assim é possível ela sentir-se luz e cor, ritmo e clarão; ver-se asa no ar, erva no chão, ouvir-se gota de água a rir na fonte, ver o seu corpo transformado em monte. Nesta condição, o ponto de vista do eu lírico desloca-se para o sentido da terra e não mais para o alto. Todos os sentidos que até então percebiam as coisas luminosas, voltam-se para a escuridão. A alma, transformada no túmulo profundo dos deuses mortos, faz referência aos deuses pagãos da Antigüidade clássica.

Neste poema, o erotismo ardente detectado em poemas analisados anteriormente desloca-se para o campo do místico. A análise dos poemas mostrou a presença constante, de uma forma ou de outra, do par, Eu – Outro, possível numa relação. No poema Panteísmo, o par erótico é substituído pelo “meu ardente panteísmo”. Tal ocorrência admite que o erotismo é uma constante na poesia de Florbela, aparecendo, por vezes, em suas formas variadas. O exercício do prazer não está apenas no encontro corpóreo entre dois amantes, como se costuma acreditar. Mas pode-se criar uma situação erótica em qualquer circunstância. A experiência sensual / erótica é deslocada para todos os sentidos,

²⁴¹ MOURA, Andityas S. de. Seis fragmentos líricos de Anacreonte de Teos. Disponível em: <http://www.portaldepoesia.com/Textos_poetas/Anacreonte.htm>. Acesso em: 13 nov. 2006.

desde que se sinta prazer. Uma vez que ocorre, neste poema, o encontro da experiência erótica com a experiência panteísta, é lícito dizer que o erotismo se realiza no campo do sagrado ou do místico e a natureza adquire um especial papel para esse acontecimento.

Horas rubras

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos rubros e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde ha rios de virgens desmaiadas...

Dico olaias em flôr ás gargalhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos languescentes
São pedaços de prata p' las estradas...

Os meus labios são brancos como lagos...
Os meus braços são leves como afagos,
Vestire-os o luar de sedas puras...

Sou chama e neve e branca e misteriosa...
E sou, talvez, na noite voluturosa,
O meu Poeta, o beijo que procuras!

Capítulo V

O DESEJO E A PAIXÃO EM FLORBELA

A experiência erótica, vivida pelo sujeito poético florbeliano nos poemas analisados no capítulo anterior, é resultante de uma estreita relação do Eu com a Natureza. O erotismo parece fluir com mais intensidade se o eu lírico está em contacto com o mundo natural. Nesse contato, todos os elementos partilham e usufruem o mesmo desejo, a mesma febre erótica. Contemplar, observar, perceber o ambiente natural provocam sensações que disparam o desejo erótico, e qualquer cena transforma-se em pura sensualidade. Qualquer contato é capaz de provocar emoções que fatalmente se tornam eróticas. No caso da poesia de Florbela, não só o contato, como também a simples percepção do que está a sua volta, já pode despertar as emoções desencadeadoras de um erotismo ardoroso. A perfeita integração dos elementos natural e humano aparece como base de construção das imagens eróticas que são recorrentes na poesia de Florbela desde seu primeiro livro publicado. Essa ocorrência não se detecta apenas na obra da poetisa portuguesa. Para Angélica Soares, as imagens eróticas construídas a partir do reconhecimento de que tudo está integrado em tudo, do natural ao humano, se projetam constantemente na poesia portuguesa de autoria feminina. Segundo a autora, essa opção literária, na qual se escreve o corpo em sua inserção na Natureza, ganha importância na medida em que se poematizam, simultaneamente, relacionamentos interpessoais desierarquizados e, por isso, desopressores da subjetividade e promotores da harmonização do *socius*.²⁴²

A sensualidade erótica predomina em todos os livros de poemas de Florbela Espanca, podendo estar aliada a temáticas as mais diversificadas. O erotismo traça linhas possíveis de divulgar que tipo de relação a poetisa estabelece nesse trajeto. Tanto o erotismo pode aparecer em sua forma transgressiva, interdita, que se realiza pelo silêncio, pela mudez, sugerido nas analogias e nas imagens sensoriais, como pode apresentar-se de forma escancarada, em que o corpo feminino participa muitas vezes como sujeito do ato

²⁴² SOARES, Angélica. A espacialidade erótica / ecológica em poetisas portuguesas contemporâneas. 2002, p. 21.

erótico em si. Na exploração do corpo durante a atividade erótica, dá-se um especial destaque aos braços e à boca, que são elementos freqüentes em poemas inseridos nesta temática.

Nos poemas analisados anteriormente, o ato erótico tinha como coadjuvante a natureza, muitas vezes servindo como elo entre o par erótico, Eu - Outro, embora em certos momentos não houvesse a presença corporal de um dos componentes do par erótico. No desenvolvimento deste capítulo veremos que ela é poucas vezes mencionada nos poemas analisados, ou se o é, sua presença não adquire tanta importância para o desenvolvimento do tema em questão. A experiência sensual, erótica é a experiência do Eu lírico e por vezes do Outro (o amante), embora nem sempre este esteja presente. É a Florbela erótica que se desnuda frente aos olhos do leitor.

5.1 A intransitividade do amor, da paixão e do erótico

Quando se fala de amor presume-se um sentimento, cuja subsistência é possibilitada pela relação entre dois seres, que assumem papéis ora de sujeito, ora de objeto. As grandes paixões que evoluíram para os grandes amores da história ocidental foram possíveis pelo encontro de dois seres. Em cada época, os poetas e os romancistas apresentam uma visão própria do amor que é materializada em poesia, encarnada em personagens. Para Octavio Paz, o escritor que apresenta uma riqueza de personagens protagonistas do amor é Shakespeare: Julieta, Ofélia, Marco Antonio, Rosalinda, Otelo e por aí fora. Estes personagens são o amor personificado, porém diferentes um do outro. Outro autor citado por Paz é Balzac com sua galeria de apaixonados e apaixonadas provenientes de todas as classes sociais e de todos os cantos do mundo. O atrevimento de Balzac chega mesmo a romper a convenção respeitada desde o amor-cortês ao retratar em sua obra o amor homossexual, a paixão sublimada e casta do presidiário Vautrin por Lucien de Rubempré e da marquesa de San Rafael por Paquita Valdés. Octavio Paz conclui que diante de tanta

variedade a história das literaturas americanas e europeias é a história das metamorfoses do amor.²⁴³

Embora haja essa concepção do amor entre duas pessoas, pode-se pensar o amor conforme Barthes apregoa: amar o amor. Para esse autor, nesse sentido, o sujeito chega a anular o objeto amado sob o volume do amor em si: por uma perversão propriamente amorosa, é o amor que o sujeito ama, não o seu objeto.²⁴⁴ Os poemas analisados neste tópico têm como tema a intransitividade do amor. Nesta trajetória, percebe-se que o amor sublimado é explorado tanto em seus aspectos positivos como negativos, revelados no decorrer das análises.

No primeiro poema analisado seguindo essa temática, o caminho que leva ao processo de desnudamento do eu poético é iniciado pelo poema “Amar!”, cujo título antecipadamente indica a intransitividade do verbo. É apenas Amar, sucedido do ponto de exclamação:

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!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira 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...²⁴⁵

A matéria central desse poema é a capacidade de amar. Isto é posto com ênfase e intensidade já na primeira estrofe que contém, pela sua construção, um sentido hiperbólico sugerido pela repetição da palavra Amar. Intensidade e quantidade são o que se pretende. Pode-se amar intensamente uma só pessoa, mas aqui não é o caso, a importância está no sentimento amoroso apenas, sem

²⁴³ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 1999, p. 93-94.

²⁴⁴ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 23.

²⁴⁵ CEF, p. 232.

se levar em conta quem seja o Outro. A proximidade e a indefinição do objeto amoroso são anunciadas pelos pronomes demonstrativos e pelo indefinido que aparecem no terceiro verso: “Este e Aquele, o Outro e toda a gente...”. Neste verso polissíndeto, ocorre inclusão ou adição de objetos possíveis no ato de amar, e a grafia em maiúscula dos pronomes remete à igual valoração destes objetos, independentemente de sua situação. Se a definição do par amoroso é prescindível, também não faz a mínima diferença a localização: “Aqui... além” que se encontram no segundo verso. Estes advérbios apontam para uma indefinição de lugar e complementam a idéia de que a importância está no ato e na capacidade de amar. Toda a ansiedade de amar acaba resultando em amar todo mundo e não amar ninguém. Ao finalizar essa estrofe com a palavra “ninguém”, o eu lírico parece romper com o princípio básico do amor: para o amor acontecer é necessário que haja o Um e o Outro, independente de quem seja o sujeito e o objeto e de quem seja esse Outro. A repetição de vogais abertas e de sons nasais, assim como da vibrante /r/ combinadas no poema, concorrem para um efeito de fluidez, ondulação, deslizamento, de vibração, suscitando a idéia descompromissada, ou mesmo libertária do sentimento amoroso.

O verbo amar pode se apresentar em sua forma transitiva com o significado de gostar muito de, desejar ter amor a, como também em sua forma intransitiva no sentido de “estar apaixonado”. Mas apaixonar-se implica num complemento: pelo que ou por quem alguém se apaixona. Segundo Simone Pereira Schmidt, o verbo amar colocado em sua intransitividade implica numa conversão do verbo declaradamente transitivo, “em cuja ação está implícita a necessidade da existência do objeto, em intransitivo – aquele que exprime ação ou estado que não passa ou transita do sujeito a nenhum objeto”.²⁴⁶ No poema, entretanto, não há essa complementaridade. Enfatiza-se, de uma certa maneira, a ausência de alguém através da palavra “ninguém”, por conseguinte, não é importante a reciprocidade que se espera num processo amoroso, e, sim, a capacidade de amar, de apaixonar-se.

Na segunda estrofe, permeada de interrogativas no quinto e sexto versos, relata-se através de antíteses o que pode vir a acontecer por extensão à

²⁴⁶ SCHMIDT, Simone Pereira. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso Amar, verbo intransitivo*. 1991. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991. p. 81.

palavra amar em sua forma transitiva: “recordar”, “esquecer”, “prender ou desprender”, “é mal”, “é bem”. São sentimentos que se opõem entre si, dependendo da situação e do sujeito-objeto do ato de amar. Em meio a tudo isso está a palavra “indiferente”. Nada do que está colocado tem qualquer importância se a tônica for a intransitividade do verbo amar, portanto amar sem complementaridade, amar só por amar. Os dois últimos versos soam como desafio à eternidade da capacidade de amar alguém e, além disso, revelam uma descrença em relação a eternidade do amor: “Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente”.

Nos dois tercetos seguintes, reina uma certa sublimação do ato de amar, de provável influência barroca. José A. Maravall aponta um movimento interno no Barroco que dá testemunho não de uma existência satisfeita e em repouso, mas de um estado de excitação e turbulência. É possível esse movimento ser interpretado como aspiração ao sublime – quem não se sente feliz procura alcançar o sublime. Segundo as palavras do autor:

Esta sublimidade é uma manifestação de sensibilidade: pertence à linhagem da terribilidade, da extremosidade; nesta direção caminharia, segundo a fina observação de Schiller, o sentimento de infelicidade – que não é forçosamente o de miséria – suscitado pelo estado crítico e instável da época do Barroco.²⁴⁷

É certo que Florbela Espanca viveu numa época distante do Barroco, portanto não é uma artista barroca por excelência. Entretanto, observa-se no seu poema a ausência da felicidade. Há o canto, a proclamação da necessidade e da capacidade para amar, o desejo de amar em demasia, que pode ter origem barroca pelo aspecto do desmedido, da extremosidade, do exagero, da fugacidade e da transitoriedade, mas não uma disposição para a felicidade. As condições para que o ato de amor se realize estão ali colocadas: há uma primavera em cada vida, há a voz para cantar porque Deus nos deu, depende de cada um saber usufruir o que recebeu: “é preciso cantá-la assim florida”. Aproveitar ou não o que está posto, o que está a nosso alcance depende de cada sujeito, porque o destino é um só: ser “pó, cinza e nada”. A constatação niilista em gradação deste verso leva à atitude epicurista do *carpe diem* que também foi

²⁴⁷ MARAVALL, José A. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997. p. 336-337.

explorada pelo barroco: aproveitar a vida em tudo o que ela possa oferecer, vivendo o aqui e o agora porque o amanhã é incerto, e que se possa retirar das experiências, mesmo malfadadas, algum ensinamento ou mesmo o autoconhecimento: “Que me saiba perder... pra me encontrar...”. Nesse último verso, há o estabelecimento de um acordo para se atingir a harmonia. O prazer é uma felicidade da própria alma, é harmônico por excelência e pode ser experimentado mesmo entre as piores dores, como a alegria dos mártires. Saber perder-se, nesse caso, é saber errar para encontrar a harmonia que poderá levar à felicidade, e está atrelada ao conhecimento do Eu, portanto, isso pode justificar a ausência do Outro.

Em poemas analisados nos capítulos anteriores, o erótico se materializava, de certa maneira, através do par Eu – Outro. Em algum momento, há uma possibilidade de encontrar o Outro, através das metonímias: “mãos”, “sombra”, através dos vocativos: “Amor” – “amante” – “Amigo”, ou ainda através da segunda pessoa “tu” – “ti” – “te”. Neste poema, o Outro desaparece, pois não há nenhum indício através do qual se possa resgatar sua presença. Assim como se constata a sublimação do amor, também o erotismo sublima-se. A busca pelo prazer, subjacente no texto, percorre outro caminho que não o prazer corpóreo entre duas pessoas. Permanece na possibilidade, portanto sublima-se. A constituição do par Eu – Outro, não se efetiva. Parece haver certa disposição em não acreditar que o encontro da felicidade está em amar alguém, mas, sim, em ter a capacidade para amar. Poderia dizer que nesse poema a manifestação do eu lírico feminino contradiz o que Alberoni diz sobre o amor e o erotismo sob a ótica do feminino. Segundo esse autor, a mulher sente uma necessidade premente de ter a seu lado a presença física do homem, ou ainda do parceiro, mesmo que isso possa significar uma tortura, contrariando o que as feministas pensam sobre a condição de passividade da mulher, por isso ela tem que aceitar tudo o que lhe é imposto. Numa reflexão sobre a obra de Simone de Beauvoir, o autor diz o seguinte sobre sua postura e a das feministas:

Simone de Beauvoir escreveu páginas cáusticas sobre a necessidade da mulher de ter a seu lado, fisicamente, o homem amado. “A essência”, escreve ela, “é sempre uma tortura... mesmo sentado a seu lado, enquanto lê ou escreve, ele a abandona, a trai. Ela odeia seu sono.” Simone de Beauvoir e as feministas explicam esse comportamento com o fato de que a

mulher é obrigada, pela sua condição social, à passividade. Somente o homem é ativo. Ela procura, então, através do amor, englobar a atividade do homem para poder estar em seu mundo. Procura a fusão com ele para sair de sua maneira de ser incompleta. Quando ele parte, quando a deixa, sente-se perdida, porque sem ele não é nada. Mas esse estado de coisas – segundo Beauvoir – está destinado a desaparecer, quando também a mulher tiver conquistado sua autonomia e sua atividade. Então mesmo que o homem esteja longe, não se sentirá mais vazia.²⁴⁸

Alberoni discorda de Beauvoir em relação à necessidade que a mulher tem da presença física do homem. Ele afirma que mesmo a mulher bem sucedida, ativa, de sucesso, destemida, necessita da presença contínua do homem ao seu lado, não só para o ato sexual mas para o depois, o devir. Ele desenha o perfil de mulher que parece ser encontrada apenas em contos de fadas: depois do ato sexual ela observa o amado adormecido como a vigiar o seu sono, sentindo-o terno, indefeso. Talvez tanto Alberoni quanto Beauvoir apresentem um julgamento radical e extremista a respeito da necessidade da mulher em ter ou não a presença física do homem. Beauvoir parece um tanto pessimista, porque nem sempre, para a mulher, é uma tortura ter a presença física do homem ao seu lado, e do lado oposto, Alberoni atua como defensor da idéia de que a mulher necessita dessa presença mesmo que ela seja uma tortura. No poema em questão, a ausência física do objeto amado não tem a conotação de uma ausência real, pois é preenchida pela capacidade de amar.

Nesse poema ocorre uma espécie de sublimação, por assim dizer, da transitividade do amor e, de uma certa forma, do erotismo, porque não há a paixão explícita. No poema “Inconstância”, o eu lírico projeta uma espécie de avaliação dos efeitos do ato de amar. De uma certa forma, é o registro de um balanço em que pesam sentimentos bons ou ruins como consequência de se entregar à paixão:

Procurei o amor, que me mentiu.
Pedi à Vida mais do que ela dava;
Eterna sonhadora edificava
Meu castelo de luz que me caiu!

²⁴⁸ ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro. 1988. p. 25.

Tanto clarão nas trevas refulgiu,
E tanto beijo a boca me queimava!
E era o sol que os longes deslumbrava
Igual a tanto sol que me fugiu!

Passei a vida a amar e a esquecer...
Atrás do sol dum dia outro a aquecer
As brumas dos atalhos por onde ando...

E este amor que assim me vai fugindo
É igual a outro amor que vai surgindo,
Que há de partir também... nem eu sei quando...²⁴⁹

No primeiro verso, um aspecto negativo do ato de amar se impõe ao leitor de imediato (“Procurei o amor, que me mentiu”) e uma atitude negativa se estabelece como conseqüência do confronto entre o real e o sonho. A metáfora “castelo de luz”, edificado a partir de uma matéria fluida, etérea, contém em si uma contradição. Por ser castelo deveria apresentar-se como uma construção inatingível, como uma fortaleza, mas pela matéria com que é construído se revela frágil e se desconstrói pela simples ação da mentira. O sentimento amoroso se dilui, se desfaz, pois o componente do sonho se mostra em sua fragilidade diante daquilo que se pede à vida e que não se é capaz de oferecer. A palavra “Vida” traçada em maiúscula sugere o poder soberano desta sobre o sonho, que impede a idealização do amor. A constatação do poder da Vida sobre o sonho desarticula o conceito enraizado do amor como algo Bom, Belo e Verdadeiro. Esse conceito vem se estabelecendo através dos tempos e passa por um reforço na Idade Média com o amor-cortês. Suas raízes são encontradas na Grécia antiga. Jurandir Freire Costa avalia que a maioria dos especialistas vê como a grande fonte do mito amoroso o famoso texto de Platão *O Banquete*. Este texto se propagou pelo Ocidente, embora cada especialista tenha se apropriado à sua maneira dos sete discursos sobre o amor, na explicação dada ao nome de Eros. Nestes discursos, segundo o autor, o amor é representado como um impulso que se dirige a um outro, homem, ou mulher, do mesmo sexo ou do sexo oposto – na acepção dada à idéia atualmente à diferença sexual, e como um composto afetivo feito de desejo, de falta do objeto do desejo; de nostalgia ontológica do objeto ideal perdido; de sofrimento decorrente da perda ou ausência deste objeto; de alegria intensa, quando o objeto é possuído. Por esse ângulo, a erótica platônica

²⁴⁹ LSS, p. 181.

mostra semelhanças com a idéia de amor romântico atual. Ainda para Costa, “Faz parte da idealização do amor considerá-lo um valor em si, independente de ligações com quaisquer outros interesses humanos ou mundanos. Assim aprendemos a usar o termo amor e assim aprendemos a amar”.²⁵⁰

No poema, configura-se a idéia de idealização do amor, mas este sofre a intervenção do mundo real, da vida, que tem um efeito destrutivo captado no quarto verso: “Meu castelo de luz que me caiu”. O processo de busca e de destruição não é de um momento apenas e não é conclusivo. Essa atitude é denunciada pelos verbos no pretérito imperfeito e no pretérito perfeito: “procurei”, “mentiu”, “pedi”, “dava”, “edificava”, “caiu”, a maioria deles colocada nos finais dos versos, compondo as rimas no seguinte esquema: A-B-B-A. Esse mesmo recurso, nesse mesmo esquema, se verifica na segunda estrofe.

As imagens que suscitam a oscilação entre as circunstâncias da vida e o predomínio do sonho, evidenciado na primeira estrofe, tomam todos os versos do segundo quarteto. No quarto verso, as expressões usualmente antitéticas (clarão e trevas) compõem uma imagem que insinua uma equalização entre o claro-escuro, sem uma definição precisa de qual destes elementos prevalece. O advérbio de intensidade “tanto” determina essa equalização ao instituir intensidade, insistência e intermitência à palavra “clarão”. Assim, ao desconstituir o predomínio das trevas, sugere-se que a presença do amor, do sonho, da idealização (clarão) constantemente ilumina a vida, a realidade (trevas). O clarão sugerido pelo sol, no sétimo verso, apresenta certa mobilidade e continuidade, pois ao mesmo tempo em que vai embora (“igual a tanto sol que me fugiu”) se vislumbra no horizonte (“E era o sol que os longes deslumbrava”). O aspecto deslizante e oscilante da paixão amorosa, detectado no segundo verso (“E tanto beijo a boca me queimava”) é suscitado também pela sonoridade das palavras colocadas na estrofe. A repetição da líquida e da vibrante /l/ e /r/, a utilização ora de oclusivas surdas, que remetem à idéia de obstáculos por vezes intransponíveis, ora de oclusivas sonoras que suavizam esse efeito e a presença insistente da sibilante no sétimo verso, concorrem para o efeito estético da poesia propondo a inconstância do sentimento amoroso com uma certa conotação erótica.

²⁵⁰ COSTA, Jurandir F. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 36.

A antítese amar e esquecer (nono verso) revela a inconstância sugerida nas estrofes anteriores. A busca por um amor ideal leva a uma contínua troca de experiências amorosas que impossibilita um final feliz. Se a experiência resultasse em algo positivo, compensador, permaneceriam as lembranças a serem cultivadas, como algo que trouxesse uma certa felicidade. No poema, entretanto, a experiência resulta em algo que se quer esquecer, virar uma página da vida, voltar ao caminho da procura por um novo amor. A metáfora do “sol a aquecer” insinua a busca incessante do amor ideal, que se contrapõe à vida real recuperada na metáfora “as brumas dos atalhos”.

Passado e presente se caracterizam por essa troca contínua e configuram uma atitude que assume foros infinitos em busca do ideal do amor. O que predomina e interessa é amar e ter a correspondência desse amor numa mesma equivalência. Para Octavio Paz, apesar de todos os males e desgraças sempre se busca querer e ser querido. O amor é o mais próximo, nesta terra, à beatitude dos bem-aventurados. Não menos triste que ver envelhecer e morrer a pessoa amada, é descobrir que ela nos enganou ou deixou de nos amar. Para o autor, o amor é vítima também do hábito e do cansaço quando submetido ao tempo, à mudança e à morte. A vida é um contínuo risco, viver é se expor: “a abstinência do ermitão se resolve no delírio solitário; a fuga dos amantes, em morte cruel”.²⁵¹

Neste poema, não se evidencia qualquer receio em se apostar no amor com o objetivo de encontrar o amor ideal. Se um determinado relacionamento não se efetiva como escolha certa, não há por que não se entregar a novas tentativas mesmo que sejam infundáveis. Uma outra conotação dada ao amor encontra-se no poema “Para quê?!” no qual uma atitude niilista é assumida com relação ao sentimento amoroso:

Tudo é vaidade neste mundo vão...
Tudo é tristeza; tudo é pó, é nada!
E mal desponta em nós a madrugada,
Vem logo a noite encher o coração!

Até o amor nos mente, essa canção
Que o nosso peito ri à gargalhada,
Flor que é nascida e logo desfolhada,
Pétalas que se pisam pelo chão!...

²⁵¹ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 1999, p. 194.

Beijos d'amor! Pra quê?!... Tristes vaidades!
Sonhos que logo são realidades,
Que nos deixam a alma como morta!

Só acredita neles quem é louca!
Beijos d'amor que vão de boca em boca,
Como pobres que vão de porta em porta!...²⁵²

A interrogativa que constitui o título do poema norteia, de certa forma, sua leitura. Qual a finalidade, qual o objetivo de “tudo” nesta vida? “Tudo” tem uma função resumitiva de todos os bens e males que possam assolar a vida: tudo se resume em vaidade e tristeza. Outro elemento que se destaca na primeira estrofe é a palavra “nada”. Octavio Paz aponta o nada como um enigma lógico e ontológico que abalou todas as certezas filosóficas. Afinal o que é o nada? Segundo Paz, é uma pergunta contraditória e que contém em si sua anulação: é impossível que nada seja alguma coisa, porque se fosse isso ou aquilo não seria, deixaria de ser nada. É pergunta insensata e cuja resposta é o silêncio, que também não é uma resposta. O “tudo”, apesar de comumente se situar como antítese de nada, neste poema apresenta-se como complemento do nada porque para ele também não há resposta. O que é tudo? A amplitude dimensionada por esta palavra remete à idéia de que nada pode ser identificado num universo de coisas colocadas num mesmo plano. O tudo diz respeito ao ser e ao nada como anterior ao ser. Para Octavio Paz, postular o nada, o não-ser, como anterior ao ser é afirmar algo igualmente contraditório: o nada é a origem do ser.²⁵³ Neste sentido, o nada é a origem do tudo que depois de diluído volta a ser nada: “tudo é pó, é nada”.

A partir da reflexão filosófica que o eu lírico promove: “Tudo é vaidade neste mundo vão... / Tudo é tristeza; tudo é pó, é nada!” seguem algumas imagens que possuem tanto potencial para se transformar em algo positivo quanto para retornar à condição de nulidade. A madrugada desponta como promessa de claridade, mas vem a noite que se sobrepõe ao positivo e prevalece o aspecto negativo da anulação, do retorno ao nada. Ao invés da noite provocar o vazio, ela enche o coração.

²⁵² LDM, p. 154.

²⁵³ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 1999, p. 157-158.

Na segunda estrofe, a imagem da flor desfolhada e pisada insinua que tudo sucumbe, até mesmo a beleza da flor, ao poder destrutivo de alguma coisa indeterminada que se sobreponha a ela, no caso – “Pétalas que se pisam pelo chão”. O poder destrutivo deste verso é reforçado pela aliteração da oclusiva surda /p/ que imita o som de passadas fortes. O pronome oblíquo em terceira pessoa “se” (oitavo verso) funciona como índice de indeterminação do sujeito da ação destrutiva. Nos dois primeiros versos desta estrofe, o eu lírico se isenta de assumir a sua relação com o amor. Ao invés do Eu, aparece o “nos” e o “nosso”, pronomes em primeira pessoa do plural, como denunciadores da evasão do sujeito: a descrença no sentimento amoroso leva a uma atitude de deboche diante dele.

A descrença no amor, nos sonhos, na paixão, desenvolvida nos dois últimos quartetos complementa a idéia niilista que vai se incorporando irremediavelmente ao poema. A interrogativa reiterada na terceira estrofe (nono verso) “Pra quê?!” reforça a nulidade, e denuncia uma certa atitude estóica perante a vida, na qual parece prevalecer a racionalidade e a descrença no sentimentalismo. Para os estóicos, a virtude é a indiferença e a renúncia a todos os bens do mundo, cujo curso é fatalmente determinado, com exceção do pensamento, da sabedoria e da virtude que constituem os únicos bens verdadeiros. Esta atitude tomada pelos estóicos, de indiferença e de renúncia, prevalece sobre a vida e a morte, a saúde e a doença, o repouso e a fadiga, a riqueza e a pobreza, as honras e a obscuridade, o prazer e o sofrimento – pois o prazer é julgado como insana vaidade da alma. O estóico assume esta atitude para não ser perturbado, magoado pela possível e freqüente carência dos bens terrenos, e para não perder, de tal maneira, a serenidade, a paz, o sossego, que são o verdadeiro, supremo, único bem da alma. O sábio é beato, porque, inteiramente fechado na sua renúncia, nada lhe acontece que não seja por ele querido, e se conforma com os demais, sem saudades e sem esperanças; pois sabe que tudo é efeito de um determinismo universal. A serenidade, a apatia dos estóicos seria, sem dúvida, fruto de uma penosa conquista, de uma dura virtude, porém negativa.²⁵⁴ No poema, a renúncia proposta pelo eu lírico é ao amor, e se

²⁵⁴ ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada: europeo-americana. Madrid, Espasa-Calpe, 1966. p. 996-999. v. 22.

torna insistente na última estrofe, nos dois últimos versos anafóricos: “Beijos d’amor que vão de boca em boca, / Como pobres que vão de porta em porta!...”.

No soneto nomeado como “VIII”, uma atitude mais positiva se delineia com relação à matéria do amor. Se no poema analisado anteriormente, a realidade sobrepõe-se de forma indissoluta ao sonho, neste, um sonho se sobrepõe a outro, sem intervenção da realidade:

Abrir os olhos, procurar a luz,
De coração erguido ao alto, em chama,
Que tudo neste mundo se reduz
A ver os astros cintilar na lama!

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 preguem numa cruz!

Sobre um sonho desfeito erguer a torre
Doutro sonho mais alto e, se esse morre,
Mais outro e outro ainda, toda a vida!

Que importa que nos vençam desenganos,
Se pudermos contar os nossos anos
Assim como degraus duma subida?²⁵⁵

A atitude negativa e niilista do poema anterior é substituída por uma atitude de esperança traduzida pela aura luminosa que recobre a maioria das palavras colocadas. O ato de abrir os olhos que inicia o primeiro verso da primeira estrofe define o posicionamento positivo a ser tomado no desenvolvimento do poema. Esta estrofe constitui-se de elementos reveladores de uma certa superioridade, ou mesmo de grandeza: “coração erguido”, “alto”, “chama”, “cintilar”, “astros”. Mas essa pretensa superioridade não se refere a uma determinada pessoa, pois a presença de verbos no infinitivo suscita a indeterminação do sujeito, ou sua ausência. O eu lírico não assume completamente esta atitude, mas determina como esta deve ser, ou seja, deve procurar sempre a luz, manter-se no alto e em chama, como se estivesse revendo conselhos a serem seguidos. Destoando-se do tom conselheiro dos dois versos iniciais desta estrofe, há uma proposta de reducionismo no terceiro verso – “Que tudo neste mundo se reduz”. Essa proposta verificada nas palavras “tudo” e

²⁵⁵ CEF, p. 263.

“reduz” no meio da estrofe, remete à busca pela luminosidade e, de certa forma, pela felicidade. No último verso, a oposição entre “astros” e “lama” recupera a dualidade positivo *versus* negativo. O astro define-se pela sua grandeza e posição que ocupa – sempre no alto – exigindo um movimento do olhar em direção ao alto. Neste verso, as condições adversas do mundo, suscitadas pela palavra “lama”, impossibilitam que o olhar se dirija para cima, contentando-se o sujeito lírico em ver apenas o reflexo do cintilar do astro na lama. Há, nesta primeira estrofe, uma espécie de recomendação, uma vez que o eu lírico não se posiciona como sujeito ativo, ou propenso ao ato amoroso, à felicidade.

Na segunda estrofe, a indeterminação do sujeito continua na permanência dos verbos em terceira pessoa e também através do uso do pronome pessoal na primeira pessoa do plural – “nos”. Se o sujeito não é o ponto central do ato de amar, então se deduz que a importância maior está no ato em si a ser seguido. Deve-se amar o Belo, o Verdadeiro e o Bom, da forma que se encontra na fonte do mito amoroso do Ocidente, no discurso de Sócrates, ao reproduzir seu diálogo com Diotima.²⁵⁶ O amor seria uma resposta humana ao reconhecimento prévio do verdadeiro Bem e da verdadeira Beleza, valores permanentes que o homem sábio deve aspirar. Segundo Jurandir Freire Costa, o verdadeiro amor está referido à posse do que é permanente, tanto no objeto quanto no sujeito, e não se pode fazer coincidir com a futilidade do prazer, da atração sensual, que é passageira. Costa afirma que esse esquema platônico foi seguido à risca pelos primeiros padres da igreja, e foi a base da concepção do amor de santo Agostinho. O amor verdadeiro, a *caritas*, é de Deus para Deus e é eterno. O *amor-caritas* vai dominar o imaginário amoroso da Alta Idade Média e toda a mentalidade cristã ocidental até aproximadamente a revolução cultural ocorrida entre 1500 e 1700. Já, o amor sensível, a *cupiditas*, é regido pelo duplo anseio de desejar o que não se tem e do medo de perder o que se adquiriu: “a felicidade só é alcançada quando o amado se torna um elemento permanentemente inerente de nosso próprio ser”.²⁵⁷ Nos quatro versos da segunda estrofe, o ato amoroso está despido de toda e qualquer referência ao erótico. Ressalta-se o amor incondicional, o amor praticado por Jesus que se deixou pregar na cruz para salvar a humanidade, o amor misericordioso, o amor

²⁵⁶ PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004. p. 94-166.

²⁵⁷ COSTA, Jurandir F. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. 1998, p. 37.

que nada espera, o amor que Costa apresentou como amor verdadeiro. Sob esta ótica, o ato de amar suplanta todas as adversidades, inclusive destitui de sofrimento, de negatividade um ato tão doloroso como o de deixar-se pregar na cruz. Nos dois últimos versos desta estrofe, o foco é o amor que nada espera em troca, o amor divino, por assim dizer, enquanto que nos dois primeiros versos desta mesma estrofe, o foco do amor está no belo, no verdadeiro, no glamour auferido pelo ato de “amar o sol da glória” e “a voz da fama”.

O poema refere-se ao ato de amar como um ato que se sustenta por si mesmo, não necessitando de uma complementaridade, de uma transitividade, ou de uma reciprocidade. Todos os aspectos negativos podem ser minimizados, absorvidos ou substituídos por positivos sem nenhuma dificuldade. No primeiro terceto, o sonho desfeito é substituído por outro com potencial superior. A vida se sobrepõe à morte ao se reconstituir cada sonho que se perde ou que morre, e um círculo infindo de sonhos vão e vêm enquanto durar a vida. A repetição do pronome indefinido “outro” reporta à reconstrução incessante dos sonhos, numa atitude quase hiperbólica. O sonho desfeito não compromete a construção de outro mais alto, mas serve de base, de alicerce para que se erga um novo sonho, metaforizado em “torre”.

Na última estrofe, o eu lírico assume uma atitude que prenuncia um certo conformismo diante dos desenganos da vida. Acima destes desenganos está a vontade de continuar viva e poder contar os anos, mas numa ascensão. Os degraus devem ser subidos e não descidos, efetuando um certo crescimento espiritual que leva a uma ascensão ao infinito, embora não haja uma certeza de que essa ascensão vá ocorrer, caso contrário não surgiria um ponto de interrogação no final do poema. A concepção platônica de amor, em que a contemplação do corpo formoso é visto como ideal de amor elevado, delineado no poema, não é uma atitude assumida em sua totalidade pelo eu lírico. Ao que parece, ela admite que o ato de amar deve ser de entrega total, e assim, aproximando-se da divindade, configura-se como forma de aproximar o humano do divino.

Nos poemas analisados neste tópico, percebe-se uma sublimação do ato amoroso e um certo distanciamento do ato erótico. A tendência à essencialização do amor é denunciada pela ausência de um sujeito e de um objeto amoroso. O ato de amar é o que predomina, e parece ser o que interessa.

Ora esse ato vem recoberto por uma aura de positividade, como algo inerente à própria vida, ora vem carregado de conotações negativas que o tornam pesaroso, negativo não resultando em bem estar ou felicidade, mas em destruição e em sofrimento.

5.2 Eu e o outro: a configuração do par erótico

No tópico anterior, os poemas analisados apresentam certa ênfase no amor, no sentimento amoroso sem uma participação real do sujeito e do objeto que geralmente, e naturalmente, compõem o par amoroso. A capacidade e a possibilidade de amar sobrepõem-se à realização do ato amoroso propriamente dito, mesmo que isso resulte em felicidade suprema ou sofrimento imensurável. A paixão pode tornar-se prazerosa ou dolorosa, porém digna de ser vivida e, em si mesma, desejável. Para Octavio Paz, esta verdade, legada pelos poetas de Alexandria e Roma, não perdeu sua vigência: o amor é desejo de completude e assim responde a uma necessidade profunda do ser humano.²⁵⁸

Neste tópico, os poemas analisados abordam o tema amoroso que se apresenta intimamente ligado ao tema do erotismo como condição necessária do amor, tendo como participação essencial a figura do Outro da relação. É a partir da constituição do par amoroso que se possibilita a manifestação do erotismo. Octavio Paz determina um elo entre amor – erotismo – sexualidade. Conforme suas afirmações: “Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade”. A cadeia se rompe em sentido contrário: amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível. Na paixão amorosa impregnada de erotismo e de sexualidade, segundo o autor, devem aparecer elementos imprescindíveis: o descobrimento da pessoa amada, a atração física e espiritual, o obstáculo que se interpõe entre os amantes, a busca da reciprocidade, enfim, o ato de escolher uma pessoa entre todas as que nos rodeiam.²⁵⁹

²⁵⁸ PAZ, Octavio. *A dupla chama...*, 1999, p. 69.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 97-98.

No poema “Mocidade”, a paixão amorosa extravasando sensualidade erótica, decorre da exaltação da mocidade em toda a sua exuberância:

A mocidade esplêndida, vibrante,
Ardente, extraordinária, audaciosa,
Que vê num cardo a folha dum rosa,
Na gota de água o brilho dum diamante;

Essa que fez de mim Judeu Errante
Do espírito, a torrente caudalosa,
Dos vendavais irmã tempestuosa,
– Trago-a em mim vermelha, triunfante!

No meu sangue rubis correm dispersos:
– Chamas subindo ao alto nos meus versos,
Papoilas nos meus lábios a florir!

Ama-me doida, estonteadoramente,
Ó meu Amor! que o coração da gente
É tão pequeno... e a vida, água a fugir...²⁶⁰

No primeiro quarteto, em um tom grandiloqüente, o vocábulo “mocidade” apresenta-se seguido de vários epítetos, propondo uma definição extremamente positiva. A mocidade é uma etapa da vida entre o sair da puberdade e o período antes de se entrar na idade adulta. Sob a ótica do eu lírico, é um período maravilhoso, cheio de imaginação e fantasia revelado pela composição semântica dos epítetos, cuja multiplicidade remete a uma energia hiperbólica da mocidade: “esplêndida, vibrante, ardente, extraordinária, audaciosa”. A sugestão hiperbólica destes epítetos é reforçada pela repetição de determinados sons que os compõem, seja pela vibração da líquida /r/, seja pelo frêmito, pelo aspecto deslizante da sibilante /s/. A capacidade recriadora da mocidade leva a crer que ela é alquímica, pois pode transformar o cardo numa folha de rosa e a gota de água no brilho de diamante. Embora o aspecto hiperbólico, sugerido pelos epítetos acima mencionados, leve a pensar numa mocidade esplendorosa, ela possui um aspecto com uma conotação negativa, pois tem força destruidora de uma torrente caudalosa, ou de uma enchente, e é irmã tempestuosa dos vendavais, outro elemento com uma terrível capacidade destruidora. Nestes dois quartetos, é possível distinguir dois lados, da mocidade através de seus efeitos. É imaginativa, transformadora, mas, por outro lado, tem a

²⁶⁰ CEF, p. 231.

capacidade destruidora das piores catástrofes da natureza observadas nas metáforas: “torrente caudalosa” e “irmã tempestuosa dos vendavais”. Os epítetos que compõem estas metáforas sugerem que a mocidade, tal qual a enchente e o vendaval, não deixa nada permanecer intacto por onde passa, tudo ao redor transforma-se em ruínas e destruição.

A permanência das características principais da mocidade, mesmo depois de passada a sua época, é constatada no último verso da segunda estrofe: “trago-a em mim vermelha, triunfante”. Estas características definidoras da mocidade e remanescentes na idade adulta remetem ao mito fáustico, que vendeu a alma ao Diabo para conservar a sua juventude física e espiritual, para aproveitar tudo o que a vida pudesse lhe oferecer, e principalmente a sua virilidade.²⁶¹ Se ela permanece ainda triunfante, deve reger ou mesmo dominar os atos do eu lírico. O domínio da mocidade é percebido no primeiro terceto através dos pares de elementos que preenchem a estrofe: “rubis” – “sangue”, “chamas” – “versos”, “papoilas” – “lábios a florir”. O que marca a relação e a proximidade entre esses pares é o movimento: rubis “correm” no sangue, chamas “sobem” ao alto dos versos. Além disso, o movimento da vida se realiza através das papoilas que estão a “florir” nos lábios. Novamente, a presença fáustica se faz notar, pois é a vida que Fausto recebe como resultado do pacto. É certo que aqui não há pacto, não há a presença do Demônio. Há a constatação de que a vida é curta comparada com a água que escoar rapidamente, que foge. O fluir da vida comparada à água a fugir, no último verso do poema, traz, mais uma vez, o *carpe diem*, a idéia de fugacidade do tempo e da transitoriedade da vida. Se a vida é transitória, passageira, se o tempo é veloz, há que se amar doida, estonteadoramente, porque o coração é pequeno. Portanto, deve-se aproveitar o aqui e o agora porque tudo é fugaz, o tempo passa rapidamente, a vida se movimenta velozmente. Isso faz pensar na importância do tempo para o artista.

Em seu estudo sobre o Barroco, Maravall²⁶² vincula a idéia de movimento ao tempo. Para o autor, o tempo, apesar de ser conhecido, e supostamente dominado pela humanidade que aprendeu a medi-lo, domina todas

²⁶¹ Em *Fausto* de Goethe, o pacto tem como objetivo aproximar Fausto da vida comum. Sua esperança é transcender à vida comum e abandonar a vida de erudito. WATT, Ian. A apoteose romântica dos mitos renascentistas. In: _____. *Mitos do individualismo moderno*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p.196-209.

²⁶² MARAVALL, José A. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. 1997, p. 299-300.

as ações do homem em todos os setores de sua vida. “O tempo faz e refaz as coisas, as altera em seu modo de ser, na corrente de uma mutabilidade universal, e renova, tornando-as outras”.²⁶³ Como o tempo se impõe em todas as manifestações da vida, é compreensível a obsessiva preocupação que o artista tem por ele, não só o barroco, pois se observa essa mesma preocupação em artistas de diferentes épocas da literatura. O artista mostra uma obsessiva preocupação com o tempo que corre, que anda muito depressa resultando na mutabilidade. A sucessão de mudanças revela o esquema irreduzível desse curso temporal: sua fugacidade.

A preocupação com o movimento da vida em direção a sua extinção, apresenta como resultado a urgência em entregar-se à paixão ardente. Tem-se, nestes dois versos, um eu lírico erótico em toda a sua plenitude, que se deixa envolver pela paixão erótica que reina absoluta, sem obstáculos, sem interditos: “Ama-me, doida, estonteadoramente, / Ó meu amor! Que o coração da gente / é tão pequeno...”. Entregar-se à paixão dessa forma poderia ser um caminho para a espiritualidade erótica. Segundo Elkins, a expressão “espiritualidade erótica” refere-se à união entre carne e espírito, à integração de sexualidade e espiritualidade. Na espiritualidade erótica, essas duas poderosas energias caminham juntas, combinando êxtase sexual com energia espiritual e, desse modo, abre as portas para a experiência sagrada. Seria, então uma forma de se chegar ao sagrado, entregar-se à paixão e ao amor da forma como o eu lírico propõe no último terceto: “ama-me doida, estonteadoramente”. Neste verso há uma espécie de libertação, possibilitando um extravasamento ilimitado da paixão, e isto remete a uma forma de unir o que se julga inconciliável: erotismo e sacralidade. Para Castello Branco, este impulso erótico que direciona a poética de Florbela leva ao erotismo não como mera fruição da sexualidade, ou como gozo sexual propriamente dito, mas antes como a ânsia do absoluto, da fusão com o outro e com o universo que desemboca no êxtase erótico-místico, à moda de Santa Teresa de Ávila.²⁶⁴

Um outro aspecto da mocidade, a idade da busca pelo conhecimento, e da descoberta, é abordado em “Volúpia”. O tema da mocidade, neste poema, aparece com muito mais furor erótico do que no soneto anterior:

²⁶³ MARAVALL, *A cultura do barroco:...*, 1997, p. 300

²⁶⁴ BRANCO, Lúcia C. *As incuráveis feridas da natureza feminina*. 2004, p. 116.

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o 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...²⁶⁵

O início do poema traz alguns elementos que chamam atenção logo à primeira vista: “divino impudor da mocidade”, “êxtase pagão” e “morte”. A mocidade, como foi visto anteriormente, é um período em que tudo começa a se revelar, nada ainda é conhecido, é o momento das descobertas do próprio corpo, do mundo, das coisas, das necessidades, das vontades. Também é nesse período que os hormônios intensificam sua atividade mudando o físico, o comportamento do jovem ou da jovem e que podem explicar sua alternância de humor e de atitudes. No moço e na moça faltam-lhe o conhecimento, a sabedoria e a experiência do mais velho. Para o jovem, sexualidade e religião podem encontrar-se no mesmo plano, pois ele ainda não sabe que o sexo e o erótico são considerados profanos e sofrem uma severa interdição numa sociedade que vive sob os auspícios de um cristianismo promotor da dessexualização. Segundo Uta Ranke-Heinemann²⁶⁶, a hostilidade ao prazer e ao corpo é um legado da Antigüidade que foi singularmente preservado, no cristianismo, até os dias de hoje. A idéia de que a continência sexual era o ideal do ser humano, divulgada pelos filósofos gregos e também pela medicina, assume feições divinas desde o início da Idade Média quando a Igreja Católica prega a santidade. Em outras palavras, o ideal de todo ser humano era atingir a perfeição e almejar a santidade. Para atingir a santidade era necessário limpar-se de todos os malefícios dos prazeres materiais, principalmente dos prazeres carnis. Funda-se, então, a idéia

²⁶⁵ CEF, p. 238.

²⁶⁶ RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus...*, 1999, p. 21.

de que qualquer comportamento que fosse contrário às determinações da Igreja seria pecado, passível de julgamento e conseqüente condenação. Essa ideologia tomou conta do pensamento humano, inclusive no âmbito das artes, perdurando por muitos séculos, e ainda pode ser encontrada nos dias de hoje.

Para Michel Foucault, a interdição do sexo "público" se dá por razões capitalistas. Segundo este autor, no início do século XVII ocorria uma frouxidão nos códigos de grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX: gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, os corpos "pavoneavam". Todas estas atitudes figuravam como transgressão ao poder. Entende-se que a repressão era o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade. Conforme este autor, o discurso sobre a repressão moderna do sexo se sustenta porque é fácil de ser dominado. Após centenas de anos de arejamento e de expressão livre, coincidindo com o desenvolvimento do capitalismo, a repressão aliada à ordem burguesa teria origem, segundo Foucault, na Idade da Repressão no século XVII. "A crônica menor do sexo e de suas vexações se transpõe, imediatamente, na cerimoniosa história dos modos de produção: sua futilidade se dissipa".²⁶⁷ Um princípio de explicação se esboça por isso mesmo: se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força do trabalho.²⁶⁸

Para Foucault, se o sexo é reprimido, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, falar sobre ele e sua repressão pode constituir uma transgressão deliberada. Se há um rigor na repressão sexual é por ser incompatível com a colocação no trabalho e o próprio rendimento. Praticar o sexo, falar dele em público é uma forma de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem, coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei.

A interdição pública fez com que certas atitudes, em se tratando de sexo, fossem tomadas, por se ter consciência de desafiar a ordem estabelecida. Por ser assunto tão baixo e tão fútil fala-se em sexo com certa solenidade, fazendo pose, até o tom de voz demonstra esta subversão. A interdição ao sexo

²⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003. p. 11. v.

²⁶⁸ ^{1.} *Ibid.*, p. 11-12.

neste caso tem origem nas relações do sexo e do poder, esvaziado de qualquer conteúdo espiritual.

Para Elkins, as religiões, ainda hoje, têm se esquecido de que a autêntica espiritualidade está fundamentada no corpo e é o fruto natural de um envolvimento terreno e prazeroso com a vida. A igreja cristã dava ênfase ao celibato, à virgindade e à assexualidade como estados moralmente superiores. O sexo, para um dos primeiros padres da Igreja, só era tolerável porque produzia virgens para servir a Deus. Atitudes assim tiveram como resultado uma espiritualidade branda e desprovida de erotismo, mais apropriada a eunucos e freiras enclausurados do que a homens e mulheres mergulhados na vida.²⁶⁹

Considerando-se as palavras de Elkins, compreende-se por que o adulto desenvolve interditos ligados à sexualidade que não existem no jovem. No adulto, o pudor, assim como o tabu e o interdito, que são imposições do próprio ser humano, no jovem são o “divino impudor”. Pode-se crer que o período da mocidade é ainda um período de aprendizagem, as sensações não conhecem ainda a zona de interdição. Assim sendo, tornam-se compreensíveis as metáforas “divino impudor” e “êxtase pagão” como experiências que aproximam a espiritualidade do erotismo, sem ainda uma influência efetiva do mundo adulto comandado pela interdição.

Mas, ao mesmo tempo em que há essa aproximação, há o surgimento da morte no último verso dessa estrofe. O corpo é o objeto leiloado, por assim dizer, pois é prometido para a morte mas doado ao Outro, componente do par Eu-Tu, Eu-Outro. Tudo o que é doado é feito de forma espontânea, sem o peso da obrigatoriedade. Se há uma promessa entende-se que há uma dívida a ser paga, que também remete ao mito fáustico. Nesse caso, a promessa vem da idéia de que a morte é uma circunstância da vida e se o corpo é prometido a ela, a cobrança acontecerá sem data, nem horário previamente marcados.

“Prometido à morte” pode, ainda, referir-se à fugacidade da vida, ao fato incontestável de que a morte nos espera. Remete, pois, mais uma vez, à brevidade da vida e ao *carpe diem*.

No quarteto seguinte dois elementos chamam a atenção logo de início: “sombra” e “nuvem”. Tanto uma expressão quanto a outra são de uma mesma

²⁶⁹ ELKINS, David N. *Além da religião...*, 2003, p. 135.

natureza, cuja função é, essencialmente, obscurecer. Quando se capta a presença de uma e/ou de outra, há uma perda considerável da claridade. Aqui é possível perceber o jogo do claro-escuro que serve como apagamento de significação. A existência da sombra não significa o predomínio do escuro, e sim que há a presença da luz. Se considerarmos uma escala em que se tem numa extremidade o escuro, o negro, as trevas e na outra o claro, o branco, a luz, à medida que há uma aproximação entre uma e outra cada uma das partes perde sua definição e tem-se o apagamento do contorno. Nesse caso, a mentira deixa de ser totalmente mentira e a verdade também não é totalmente verdade porque as duas estão corrompidas pela sombra, pois perderam seu estatuto primeiro.

A sombra, que se interpõe entre a verdade e a mentira, e a nuvem, que arrastou o vento norte, são o corpo do eu lírico, que se transforma agora no veículo do “vinho forte”. Essa presença no poema evoca a figura dionisíaca²⁷⁰ e um certo clima orgíaco pode vir a acontecer. Trazer no corpo o vinho forte indica a possibilidade de que isso se realize. O último verso fecha o quarteto sugerindo uma estreita ligação entre a volúpia e o mal. A respeito da volúpia e a certeza de fazer o mal, Bataille diz o seguinte:

(...) Baudelaire enunciou uma verdade válida para todos escrevendo: “Quanto a mim, eu digo: a volúpia única e suprema do amor está na certeza de se fazer o mal. E o homem e a mulher sabem de há muito tempo que toda volúpia está no mal” Eu disse inicialmente que o prazer se ligava à transgressão. Mas o Mal não é a transgressão, é a transgressão condenada. O Mal é exatamente o pecado. É o pecado que Baudelaire mostra.²⁷¹

Nesse quarteto há a sugestão de um mergulho fatal no erotismo de filiação pagã, no qual “corpo”, “vinho”, “volúpia” e “maldade” estão no mesmo nível da materialidade, da corporalidade. Pela via pagã, é possível a aproximação entre o sagrado e o erótico. Segundo Elkins, para os povos antigos a reverência à deusa significava reverência à sexualidade, à fertilidade, ao corpo e à terra. Não

²⁷⁰ Dionísio, figura mitológica grega, era o deus do vinho e da fertilidade. Filho de Zeus com uma mortal, foi alvo do ciúme de Hera, que matou sua mãe e transtornou seu juízo. Dionísio vagueava pela terra rodeado de sátiros e ménades. Era o símbolo da vida dissoluta. Segundo Bataille, (p. 105) a licenciosidade limitava-se aos membros de uma confraria onde ela podia ter, como nas festas de Dionísio, além do erotismo, um sentido precisamente religioso. Pode-se imaginar a vulgaridade, grosseria triunfando do delírio nessas festas, donde se tem o religioso e a embriaguez comumente ligados à orgia. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 1987, p. 105.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 119.

havia nenhuma contradição entre espiritualidade e sexo apaixonado. Portanto, é possível haver aproximação entre a espiritualidade e a materialidade. O autor afirma, ainda, que uma sexualidade tão explícita como parte de um serviço religioso é algo inimaginável para nós.²⁷²

Há no poema uma espécie de consciência de pecado, pois o eu lírico sabe que “seus beijos são de volúpia e maldade”. Se por um lado há essa consciência, por outro, ela parece estar obscurecida pela presença da “nuvem” e da “sombra” materializadas pelo corpo, então a verdade do pecado já não está tão clara assim. Corrompidas a verdade e a mentira pelo apagamento que sofrem, é possível entregar-se ao erótico e conceder-se o direito de praticar qualquer espécie de luxúria, preconizada pela igreja como um dos sete pecados capitais.

Os dois tercetos seguintes apresentam o mergulho cada vez mais profundo num ardente erotismo. Cada metáfora colocada pode ser interpretada como elemento afrodisíaco: “trago dalias vermelhas no regaço”, “os dedos do sol quando te abraço”. Sabe-se que os seios são zonas altamente erógenas da mulher, assim como são a fonte primeira de alimentação do ser humano, fator de grande prazer e satisfação para ela. Trazer dalias vermelhas em seu seio, em seu regaço, é concentrar todo o erotismo para essa área que pode propiciar uma continuidade infinita de prazer. As dalias abrem-se em pétalas, cada pétala pode ser entendida como cada um dos dedos do sol e elas estão no seio que se encontram com o Outro através do abraço. É possível testemunhar, nestes versos, o encontro entre o Eu e o Outro que, até então, não havia se realizado de forma tão contundente nos poemas analisados anteriormente. O corpo torna-se a personagem central do ambiente orgíaco que se simula; dele saem os leves arabescos como se fossem os tentáculos envolvendo o Outro numa voluptuosa dança.

Neste último terceto, percebe-se uma ruptura com a divindade, uma vez que os versos “do meu corpo os leves arabescos / Vão te envolvendo em círculos dantescos” sugerem a circularidade em espiral do inferno da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Se o eu lírico buscasse uma aproximação com a espiritualidade poderia se reportar aos círculos celestes, como aponta no início do poema, mas isso não acontece.

²⁷² ELKINS, David N. *Além da religião*, 2003, p. 153.

Num outro soneto identificado como “III”, são exploradas a valorização do corpo feminino e todas as sensações eróticas que ele experimenta:

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!

E vejo-me tão longe! Sinto a tua alma
Junto da minha, uma lagoa calma,
A dizer-me, a cantar que me não amas...

E o meu coração que tu sentes,
Vai boiando ao acaso das correntes,
Esquife negro sobre um mar de chamas...²⁷³

O erotismo, nesse poema, assume toda a cena, porém nesse há uma diferença, o Outro está ausente. É uma paixão não correspondida. Percebe-se essa ausência já no primeiro verso da primeira estrofe: “frêmito do meu corpo a procurar-te”. Tem-se a vibração do corpo, a febre das mãos e o anseio dos braços como movimentos inconclusos, sugeridos pelos verbos no infinitivo com valor de gerúndio: “a procurar-te”, “a abraçar-te”, como também em sua forma gerundial: “buscando”. Tanto num caso quanto no outro, a ação não se conclui, permanece em suspenso. Para a constituição desse ambiente de puro êxtase concorrem todos os elementos constituintes da estrofe. O vocabulário aliado à repetição de determinados sons: frêmito – febre, a sinestesia do verso “que cheira a âmbar, a baunilha e a mel”, remetem a uma elevada sensibilidade da pele como componente imprescindível no ato erótico. A aliteração do som sibilante no quarto verso remete ao frêmito revelado no primeiro verso, além de uma angústia promovida pelo anseio da espera, do desejo. O desejo contido pela espera do abraço do outro é percebido também pela forte presença das nasais em toda a estrofe. A exploração sonora, vocabular e sinestésica é uma ocorrência no poema todo, conferindo-lhe uma expressividade que pode ser influência recebida do

²⁷³ CEF, p. 258.

Simbolismo. A arte da sugestão se traduz na exploração das imagens sinestésicas, nas analogias e na ilustração sonora, retirando destas todo o seu potencial com o intuito de suscitar sensações e convidar o leitor a interpretar estados de alma subjetivamente, sem se deter em descrições objetivas.

A busca incessante pelo Outro que o Eu promove metonimiza-se através das mãos e dos braços: “a febre das minhas mãos na tua pele”; “doido anseio dos meus braços a abraçar-te”. O corpo todo é dividido, de uma certa forma, em partes, e cada uma delas conclama a presença do amado. Nessa divisão, além das partes já citadas, aparecem também os olhos, a boca (se considerarmos o beijo como um ato essencial da boca) e o coração. A divisão do todo, do corpo, em partes, desencadeia a força erótica que cada uma delas pode representar. No jogo erótico entre o par Eu – Outro, cada uma dessas partes torna-se uma zona erógena em potencial, porém isso não se realiza no poema por estar ausente um dos elementos formadores do par – o Outro. O ato não se conclui e o desejo erótico assume proporções gigantescas. Essa situação é recuperada através da metáfora “estonteante fome, áspera e cruel”. O que era para ser bom, prazeroso, transforma-se em violenta tortura, assim como as outras necessidades do ser humano, como por exemplo a fome, a sede quando não saciadas. O desejo incontrolável comparado à fome “que nada existe que a mitigue e a farte” causa uma sensação de insaciabilidade. No primeiro quarteto há uma incidência maior de sons sibilantes e nasais a conferir-lhe o efeito expressivo da ausência, da procura e da febre erótica. No segundo quarteto há quase uma aceleração da febre erótica suscitada pela concorrência sonora das palavras. A aliteração da oclusiva surda em “estonteante”, “áspera”, “mitigue”, “farte”, a labiodental /f/ em “fome”, “farte”, “fel”, aliadas à sibilante e às nasais concorrem todas para um efeito sonoro cuja sugestão corrobora a idéia de busca incessante pelo objeto da paixão.

Nos tercetos seguintes, há um abrandamento das expressões que insinuam uma febre erótica desenfreada dos dois primeiros quartetos. Nestes, o campo semântico das palavras que os compõem revelam um significado que nada tem de prazeroso, tranqüilo, harmonioso, pelo contrário, é a febre, a procura interminável, os efeitos dessa falta. A agitação febril, eloqüente dos quartetos é substituída pela calma de uma lagoa. Os olhos agora vêm de longe ao invés de se fixarem numa busca interminável. O corpo está longe, mas sente “a tua

alma junto da minha”, e a incorrespondência do amor soa como canto e não como algo que cause grandes sofrimentos. As analogias promovidas pela “lagoa calma”, pelo “esquife negro” que vai boiando ao acaso das correntes, são utilizadas com o intuito de negar a correspondência amorosa e remetem à situação apática em que o eu lírico se posiciona.

Nestes versos finais, parece haver uma separação entre corpo e alma. Apesar de se pensar na inseparabilidade entre uma e outra em seres humanos vivos, alma e corpo não deixam de ser distintos. Vê-lo tão longe é não sentir mais sua presença através dos sentidos corpóreos, o que possibilita não mais sofrer os efeitos meramente materiais da falta, não há mais o desejo aguçado. Se por um lado, a alma dele é metaforizada pela lagoa calma que diz ou mesmo canta seus sentimentos sem estardalhaço, por outro lado, o coração do eu lírico metaforizado no “esquife negro sobre um mar de chamas” expressa sentimentos que nada têm de eróticos. O verso “...que me não amas mais” da penúltima estrofe, surte um efeito de outra natureza que difere da rejeição carnal, resultando, na última estrofe, na morte do coração, recuperada na metáfora “esquife negro”. Mesmo que o erotismo não tenha fim similar ao do coração, ele se transforma no mar em chamas por onde vai boiando o esquife negro.

No poema analisado a seguir, “Horas Rubras”, o eu lírico se despe de todo obstáculo que possa comprometer o desvario erótico; desata a mordaça que lhe impedia de manifestar sua libido reprimida e exterioriza toda a energia sobrecarregada de erotismo, e a presença do Outro se corporifica na figura do poeta:

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos sensuais e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas...

Oiço as olaias rindo desgrenhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos languescientes
São pedaços de prata p'las estradas...

Os meus lábios são brancos como lagos...
Os meus braços são leves como afagos,
Vestiu-os o luar de sedas puras...

Sou chama e neve branca e misteriosa...
E sou, talvez, na noite voluptuosa,

Ó meu poeta, o beijo que procuras!²⁷⁴

A primeira parte deste soneto formada pelos dois quartetos apresenta uma preparação de tempo e espaço propícios para o desenrolar de uma cena erótica. O poema inicia com a expressão “horas profundas” e toda a primeira estrofe dedica-se a explorar as suas diferentes conotações. O vocábulo “profunda”, que aparece como o primeiro qualificativo de “horas”, determina a intensidade do aproveitamento da passagem do tempo durante o ato amoroso. Afinal, não se trata da passagem natural do tempo marcado pelos ponteiros do relógio e, sim, pela vivência de cada segundo, de cada minuto em que se vive a paixão. Os adjetivos – lentas e caladas – autenticam, de certa forma, a lentidão do tempo e a ausência de sons, de ruídos. A exploração da expressividade sonora das palavras (a aliteração da sibilante em quase todos os versos, as nasais que ocupam posições estratégicas) expressando amplitude, como que a prolongar esse momento mágico, e a exploração sinestésica (sensações sonoras, sensações tácteis, sensações visuais) do quarteto concorrem para o efeito estético desejado na constituição do ambiente no qual a lentidão, o murmúrio, a sensualidade, a volúpia são personagens de grande importância do ato erótico-amoroso. As poucas vírgulas e a presença do conectivo “e” corroboram a permanência dessa ambientação sugestiva. A reticência no final da primeira estrofe possibilita a manutenção do ambiente erótico-amoroso por tempo indeterminado. Esta primeira estrofe aponta a leitura do poema para um certo arrebatamento erótico desmedido anunciado pelo título – “Horas Rubras”. A alta temperatura²⁷⁵ erótico-amorosa atinge toda a estrofe e parece estar determinada a permanecer no poema todo.

No segundo quarteto há uma espécie de resfriamento da paixão ardorosa provocado pelo aparecimento de expressões conotativas de pureza que se contrapõem ao calor desmedido da paixão. Neste movimento de oscilação entre a paixão desmedida e a pureza do amor, ganha espaço no poema o simbolismo das cores. A cor vermelha predominante da primeira estrofe que trata especificamente da paixão voluptuosa, e a cor branca que gradativamente preenche os versos da segunda estrofe em diante, remetem à idéia de um amor

²⁷⁴ LSS, p. 196.

²⁷⁵ DAL Farra, Maria Lúcia. Florbela erótica. 2002, p. 105.

menos sensual. Na segunda estrofe (versos cinco e seis), a potência floral, vermelha das olaias e os astros dementes em fogo que tombam, insinuam uma queda da temperatura provocada pelo sensual-erótico. Ou seja, o predomínio do vermelho da sensualidade erótica sofre um apagamento pela presença do branco revelado pela cor do luar: "E do luar os beijos langüescentes / São pedaços de prata p'las estradas". Os beijos sensuais e ardentes tornam-se beijos destituídos de sensualidade. O simbolismo das cores – o vermelho, o branco e o negro (pela forte presença da noite), acompanha as alternâncias da disposição amorosa a que se está sujeito. Maria Lúcia Dal Farra afirma que no íntimo devaneio de tintura que envolve o negro, o branco e o vermelho, perpassa uma dialética do quente e do frio, que também diz respeito ao tato, à audição, à visão e à gustação, uma vez que o beijo doado tem feição de arquétipo alimentar.²⁷⁶

Há uma disposição para explorar o erotismo de forma desmedida, pois a cor vermelha prevalece nos versos. Porém o assunto é tratado com certa impessoalidade, pois não aparecem verbos, nem pronomes em primeira pessoa, como se pode observar na primeira estrofe. O erotismo é efervescente, o vermelho domina a estrofe, a sensualidade aquece as noites de horas profundas. Os únicos verbos – são (elíptico), feitas e há – aparecem em terceira pessoa como indícios de impessoalidade. Quando prevalece na estrofe a cor branca, o erotismo sofre um rebaixamento, um enfraquecimento, podendo ser substituído por um amor caracterizado pela pureza. Nestes momentos, o eu lírico assume o discurso através dos verbos e dos pronomes na primeira pessoa do singular – “oiço” – “meus” – “sou”.

Nos tercetos, o ardor erótico-sensual é substituído pelos símbolos da pureza como o branco dos lábios, o lago, a leveza, o luar, a seda pura. A comparação promovida no paralelismo sintático dos versos nove e dez aproxima os lábios, elemento humano, do lago, elemento natural, a partir da característica comum entre os dois – a cor branca. Outra aproximação ocorre através da característica de leveza entre os braços e o afago. Esta mudança de atmosfera e de atitude é percebida pelas comparações que aproximam braços e lábios, (elementos imprescindíveis na relação erótico-sensual), a lago e afago, pelos qualificativos “brancos”, “leves”, e “puras”, comuns a ambos os conjuntos. Tal

²⁷⁶ DAL Farra, Maria Lúcia. *Florbela erótica*. 2002, p. 106.

mudança revela um outro aspecto que se contrapõe ao erotismo dos corpos, à espiritualidade, e este aspecto caracteriza o eu lírico como diáfano. Mas o paradoxo “chama e neve branca” identifica a aceitação da oscilação entre o erótico e a pureza na mesma proporção. O eu lírico torna-se extremamente sensual, pois é o beijo em noites voluptuosas, ao mesmo tempo em que é uma figura diáfana e de extrema pureza. A exposição da primeira pessoa do verbo e dos pronomes revela a aceitação da magia do erotismo, inclusive tornando-se parte integrante dele e assumindo o papel de sujeito-objeto deste momento mágico: “Sou chama e neve branca e misteriosa... / E sou, talvez, na noite voluptuosa, / Ó meu poeta, o beijo que procuras”.

Nestes últimos poemas analisados, a exploração dos efeitos estilísticos da palavra, as sinestésias, a musicalidade, encontram-se em perfeita relação de correspondência com todos os elementos do poema, demonstrando um perfeito domínio de criação poética, e também uma possível influência da herança simbolista. Para Marcel Raymond, o espírito humano, no sonho, no devaneio ou durante a vigília, é dotado de um poder de criação autônoma, que imagina livremente fábulas, figuras, imagens, nas quais se projeta a afetividade profunda do Eu. Simbolismo espontâneo, segundo o autor, ao qual a razão vem colocar obstáculos, mas que funciona quase sem controle entre os “primitivos” ou durante o sonho. Assim nascem os mitos e outras construções imaginárias, cuja irrealidade é denunciada pelo bom senso e que psicologicamente são verdadeiros, pois correspondem, no plano da imaginação, ao psiquismo que os engendrou. Conforme Raymond, esta relação traz, ao espírito do sujeito, o sentimento de uma participação mística da imagem na realidade psíquica que ela simboliza. O autor anota que essa noção de correspondência, de equivalência se aplica ao caso do poeta que confia a imagens a missão de exprimir, de encarnar um estado de alma. Entre o trabalho de elaboração ao qual se entrega e o processo elementar e direto, estabelece-se uma relação por si mesma e poderá transformar-se em uma identidade quando o poeta, renunciando a pensar e a construir, cederá sem resistência à tendência do sonho. Ainda para Raymond, esta atividade do espírito, reduzido apenas às suas forças, e que constrói uma narrativa que é sua própria história, permite perceber o fenômeno da criação imaginária em estado bruto, antes de qualquer tipo de disposição de intenção

estética.²⁷⁷ Não são raros os poemas de Florbela em que se observa o predomínio do sonho e da fantasia engendrados na seqüência de imagens, sinestésias, musicalidade cuja originalidade se perfaz em perfeita harmonia. Nos poemas nos quais se efetiva o uso das analogias de variadas formas, das sugestões, da união das características abstratas e concretas, dos recursos que possibilitam transcender o significado direto do poema, o discurso erótico se sobressai.

No poema “Se tu viesses ver-me...” a febre erótica é substituída pelo preparo da ambientação onde tudo pode acontecer se o amado vier:

Se tu viesses ver-me hoje à tardinha,
A essa hora dos mágicos cansaços,
Quando a noite de manso se avizinha,
E me prendesses toda nos teus braços...

Quando me lembra: esse sabor que tinha
A tua boca... o eco dos teus passos...
O teu riso de fonte... os teus abraços...
Os teus beijos... a tua mão na minha...

Se tu viesses quando, linda e louca,
Traça as linhas dulcíssimas dum beijo
E é de seda vermelha e canta e ri

E é como um cravo ao sol a minha boca...
Quando os olhos se me cerram de desejo...
E os meus braços se estendem para ti...²⁷⁸

O soneto denuncia um erotismo contido e recatado se o compararmos com os três últimos analisados. Nesses, o eu lírico se revela sem segredos, erótica. É a mulher capaz de amar, de apaixonar-se, de entregar-se, de sentir e dar prazer. A única preocupação é com a presença/ausência do ser amado. O centro de tudo é o par erótico que tem liberdade de fazer o que quiser e como quiser.

Neste poema, há duas questões a considerar: a lembrança de encontros anteriores e a promessa do encontro que pode vir a acontecer, apontada pela condicional “se”. Na segunda estrofe, a temporal “quando” invoca as lembranças do passado e uma ambientação amorosa se instala, porém nada

²⁷⁷ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. 1997, p. 42.

²⁷⁸ CEF, p. 218.

se revela com clareza. São frases elípticas entremeadas com as reticências que fazem o leitor participar preenchendo os vazios, as lacunas. São apenas dois verbos em toda a estrofe: “lembra” e “tinha”. O primeiro tem a função de invocar as imagens sensitivas que logo começam a surgir: o sabor da boca (paladar), o eco dos passos (audição), o teu riso de fonte (visão), os teus abraços (tato), os teus beijos, a tua mão. De todos os sentidos convocados a participar, apenas o olfato não foi privilegiado. O segundo verbo flexionado no imperfeito tem a função de manter o sabor da boca suspenso na lembrança e que pode ser resgatado em qualquer momento, pois não se perdeu ao longo do tempo.

O restante do poema é toda uma preparação para o esperado encontro, cujo único obstáculo é a condicional “se”. A hora marcada é à tardinha, definida como a hora dos “mágicos cansaços”. Esse horário entre final de tarde e início da noite compõe um momento místico por excelência, pois convoca a um balanço espiritual. A “hora dos mágicos cansaços” remete a um balanço do que foi feito durante o dia e do que valeu a pena. No poema, entretanto, há uma alusão a essa hora mística de final de tarde que tem como única conseqüência o devaneio desencadeado pela espera do amado.

No primeiro terceto, há efetivamente um convite ao prazer condicionado à vinda do amado. O momento ideal é recuperado pela temporal: “quando”. Para esse momento erótico estabelecido no poema, percebe-se uma especial atenção aos elementos metonímicos que dele irão participar. Esse momento ideal seria: “se tu viesses quando, linda e louca, / Traça as linhas dulcíssimas dum beijo / E é de seda vermelha e canta e ri “. O sujeito componente da frase desta estrofe está no primeiro verso da estrofe seguinte “E é um cravo ao sol a minha boca...”. A boca que costuma ser uma zona erógena, provocativa e atuante durante os momentos eróticos teve um apagamento, um abrandamento em sua função pela expressão “linhas dulcíssimas dum beijo”, tornando-se mais cálida, mais suave. Mas, ao mesmo tempo em que ocorre esse abrandamento do erótico, a boca torna-se de “seda vermelha e canta e ri / e é como um cravo ao sol”. Através destas metáforas há uma recuperação da força erótica de que se faz portadora. O quadro sensual se completa no último terceto quando outros elementos metonímicos participam também dessa preparação: “os olhos se me cerram de desejo... / e os meus braços se estendem para ti”. A condição para que o encontro amoroso aconteça já está determinada desde o primeiro verso: “se tu

viesses ver-me hoje à tardinha”. O eu lírico espera que ele venha, mas deve ser na data e no horário determinados por ela, pois a preparação toda é para aquele momento e nenhum outro teria a mesma mágica, o mesmo desejo, a mesma espera que este.

O desejo contido do eu lírico, nesse poema, condicionado à expectativa de ele vir ou não ao encontro dela e assim saciar seu desejo, faz pensar na condição milenar feminina. O homem se aventurava no mundo para caçar e a mulher permanecia em casa para procriar, sempre à espera do retorno dele são e salvo. Essa situação remete à idéia de objetualidade da mulher. A mulher transformada em objeto só pode esperar que o homem a procure. Para Bataille, tanto o homem como a mulher podem ser o objeto de desejo de seu parceiro. O passo inicial da vida sexual, segundo ele, é mais freqüentemente a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhes o desejo. Em sua atitude passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção à qual os homens chegam, perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens. Ao se preparar, no cuidado que ela tem com sua beleza, nos adereços que coloca para se enfeitar, segundo o autor, uma mulher considera a si mesma como um objeto que ela, constantemente, propõe à atenção dos homens.²⁷⁹ A mulher tida como objeto do desejo masculino é um assunto que tem rendido muitas discussões no âmbito das teorias femininas das últimas décadas.

Segundo Muriel Dimen, a experiência feminina é uma experiência na qual a mente e o corpo, a mente e a matéria são associados e, juntos, explorados. Mesmo quando resiste, a mulher é conivente com essa evisceração da sua subjetividade. Para a autora, o processo pelo qual a vida pessoal escapa do controle, quando a dominação arranca nossa subjetividade, está enredado na experiência das mulheres. A dominação, então, torna possível a alienação, e esta não surge apenas no trabalho, mas também na vida pessoal. Dimen afirma que a cada ação da mulher, sua mente e seu corpo são invadidos por uma definição social de sua feminilidade que ameaça separá-la de sua própria experiência. “É a experiência da dominação, a perda do senso e do desejo de autonomia, como

²⁷⁹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 1987, p. 122-123.

resultado de processos que jogam com as dúvidas de uma pessoa sobre a realidade e validade de seu ser, suas percepções e seus valores”.²⁸⁰

Para Arleen B. Dallery²⁸¹, a sexualidade feminina é alienada, entregue a outrem, é controlada, usada, ou simbolizada por outrem e, como o trabalho nas classes trabalhadoras alienadas, nunca é desenvolvida autonomamente. Se a sexualidade da mulher não existe como fato social independente, se é produto das projeções masculinas, então a mulher não existe. Já as francesas sugerem que as mulheres existem sexualmente e isso será mostrado como um fato social extraordinário, textualmente. Essa inscrição da diferença da mulher na linguagem é denominada escrita do corpo.²⁸²

O corpo da mulher não é dela, pois já está colonizado pela hegemonia do desejo masculino. Se ela não tem poder e não governa seu corpo, então essa falta de domínio sobre si justifica, de certa maneira, a vocação que ela tem de preencher a ausência do homem com o estigma da espera. Afinal, esperar por alguém que está ausente dói menos do que não ter a quem esperar.

A síndrome de Penélope que parece estar inscrita na mulher é detectada na espera que se mantém em suspenso, na condicional e nas reticências, no erotismo contido e na preparação toda realizada para o momento de amor. Em Ítaca, Penélope sublimou a espera condicional na tessitura que lhe serviu de desculpa e obstáculo para escolher um substituto de seu amado.

A espera vã como condição do feminino é encontrada em diversas épocas na literatura e, de forma mais contundente, na Idade Média. Esse poema revela certa influência da tradição das cantigas de amigo, ou como prefere Maria do Amparo Maleval,²⁸³ cantigas de mulher. Essa denominação se justifica por ser feminina a voz primeira ou exclusiva destes cantos, cujo eu lírico são mulheres

²⁸⁰ DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 45-46.

²⁸¹ DALLERY, Arleen B. A política da escrita do corpo: écriture féminine. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 62-78.

²⁸² A base da diferença entre os discursos das feministas americanas e das francesas é que as primeiras enfatizam o empírico, a realidade irreduzível da experiência da mulher, as segundas enfatizam a primazia do discurso da mulher sem o qual não há experiência da qual se possa falar. Para a autora, o feminismo francês desconstrói essencialmente a organização fálica da sexualidade e seu código, que coloca a sexualidade da mulher e o significado de seu corpo como um espelho ou complemento para a identidade masculina. *Ibid.*, p. 63-66.

²⁸³ MALEVAL, Maria do Amparo T. A mulher na literatura medieval portuguesa (e/ou galego-portuguesa). In: FUNCK, Susana B. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: PPG Inglês – UFSC, 1994. p. 115-123.

apaixonadas que aguardam o retorno de seus amantes, sempre em viagem pelo mundo. Durante a espera, o suspiro da saudade, a dúvida sobre terem sido ou não abandonadas ou o tormento da sombra da morte que possa ter levado o amado são os temas preferidos pelos trovadores que se colocam no papel do eu lírico feminino. A volta do amado é sempre motivo de muita alegria e satisfação. O eu lírico se vê convidada a ir ao encontro do amado. Maleval aponta nessas cantigas o sensualismo ativo que se traduz na ousadia com que as jovens buscam sua satisfação amorosa, inclusive tomando iniciativa na conquista. Outra questão salientada por ela é a ausência de rivalidade entre as jovens, percebida no sentimento coletivo de beleza e nas muitas confidentes – adjuvantes presentes nos poemas.²⁸⁴ Esse pequeno drama delineado na cantiga de amigo pelo eu lírico feminino é partilhado pelas irmãs e companheiras. A mãe participa como conselheira, temerosa de que a filha possa se deixar levar pelo arrebatamento das paixões.²⁸⁵ Maleval observa que nas cantigas de mulher é exclusiva a autoridade materna, embora o poder masculino na figura do rei possa contrariar a idéia de estar aí representada uma sociedade ginocrática.

Para Haquira Osakabe, as cantigas de amigo possuem alguns componentes importantes que poderiam ter influenciado a poesia de Florbela Espanca. Essas cantigas constituem um gênero de espantosa propriedade em matéria de análise da alma feminina. O autor acredita que dificilmente haverá alguma característica de um hipotético discurso feminino que não encontre nessas cantigas forte sedimento quer pela tendência à transgressão, à concretude dos argumentos, à associação de erotismo e sofrimento, à irracionalidade, ao culto do abandono, ao excesso.²⁸⁶

Mas nada impede que essas mulheres apaixonadas coloquem o amor acima das leis morais e vão ao encontro dos seus amados. Para Nadiá P. Ferreira, em algumas cantigas, elas se entregam por amor, e, em vez do arrependimento ou do castigo, festejam com alegria a experiência do gozo fálico.²⁸⁷

²⁸⁴ MALEVAL, Maria do Amparo T. A mulher na literatura medieval portuguesa..., p. 119.

²⁸⁵ FERREIRA, Nadiá P. *Esses poetas que falam do amor como se fossem mulheres*. p. 6-7. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/poemulher.htm>>. Acesso em: 31 maio 2006.

²⁸⁶ OSAKABE. Prefácio. 2003. p. 11-12.

²⁸⁷ FERREIRA, op. cit., p. 6-7.

E no sagrado en Vigo,
baylava corpo velido:
Amor ey!

Baylava corpo delgado,
que nunca ouver'amado:
Amor ey!

Que nunca ouver'amado,
ergas en Vigo, no sagrado:
Amor ey!

Nessas cantigas, as mulheres apaixonadas aguardam o retorno de seus amantes, que se encontram permanentemente em viagem pelo mundo. Enquanto esperam, elas suspiram de saudades ou se atormentam com a dúvida de que podem ter sido esquecidas ou de que seus amados talvez já não existam mais:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que ey gran cuidado?
E ay Deus, se verrá cedo!²⁸⁸

Percebe-se, na cantiga de amigo citada acima, o tema da espera pelo amado, o lamento amoroso provocado pela falta, aliados à presença constante da condicional “Se”. Esses elementos todos também são encontrados no poema de Florbela e reforçam a idéia de que a poetisa verbaliza em seu poema “Se tu viesses ver-me”, a herança recebida das cantigas do cancionero popular.

Em outro poema de Florbela, que tem por título “Espera...”, o movimento se contrapõe ao poema anterior. Agora não se tem a espera pelo amado, tem-se a construção de um mundo mágico condicionado à chegada dele.

²⁸⁸ FERREIRA, Nadiá P. *Esses poetas que falam do amor como se fossem mulheres*. 2006.

Esperar, aqui, está no sentido de demorar mais um pouco, permanecer presente, é fazer com que o momento mágico se prolongue por mais tempo:

Não me digas adeus, ó sombra amiga,
Abranda mais o ritmo dos teus passos;
Sente o perfume da paixão antiga,
Dos nossos bons e cândidos abraços!

Sou a dona dos místicos cansaços,
A fantástica e estranha rapariga
Que um dia ficou presa nos teus braços...
Não vás ainda embora, ó sombra amiga!

Teu amor fez de mim um lago triste:
Quantas ondas a rir que não lhe ouviste,
Quanta canção de ondinas lá no fundo!

Espera... espera... ó minha sombra amiga...
Vê que pra além de mim já não há nada
E nunca mais me encontras neste mundo!...²⁸⁹

A “sombra amiga” substitui a presença do Outro, e é a ela que se pede para não dizer adeus. O apelo imperativo do primeiro verso suscita o retardar da despedida. Para isso acontecer, o eu lírico busca reavivar as lembranças quando as evoca através do sentido do olfato, metáfora da paixão antiga: “sente o perfume da paixão antiga”. A sensação táctil se presentifica no abraço que deixa de ser ardoroso e passa a ser bom e cândido. O erotismo dá lugar à candura, à inocência do amor. Solicitar a permanência da sombra amiga é resgatar o que ficou do passado, mantendo-o no presente.

Há que se considerar no poema dois planos: o presente, que solicita a permanência da sombra amiga, e o passado, onde está a paixão antiga. Ao resgatar o que é do passado, as imagens não são tão otimistas, uma vez que as palavras não pertencem ao campo semântico da felicidade. São, ao contrário, imagens da infelicidade, do desconforto. Senão, vejamos: “Que um dia ficou presa em teus braços...” (sétimo verso), “Teu amor fez de mim um lago triste:” (oitavo verso), “Quantas ondas a rir que não lhe ouviste” (nono verso). Nestes três versos, o signo da negatividade está bastante presente. No primeiro, os braços não dão um abraço, eles prendem e isso pode sugerir algo ruim, pela falta de liberdade, pela sensação de estar cerceado, de imobilidade, de estar

²⁸⁹ CEF, p. 236.

impossibilitado de agir. Sentir-se presa não é a mesma coisa que ser abraçada. Um abraço recebido causa uma sensação de prazer, desperta o desejo que pode levar a uma situação erótica. Mas isso não se materializa no poema. Permanece a sensação de desconforto identificada no vocábulo “presa”, no poder de metamorfose do amor através da analogia com o lago triste, e na imagem sonora que não se realiza por estar sob o efeito da partícula negativa “não”.

Os dois versos da segunda estrofe “A fantástica e estranha rapariga / Que um dia ficou presa nos teus braços” revelam quem é a rapariga. Ela não é uma pessoa comum, igual às outras, ela é fantástica, somando-se ao fato de ser estranha. Estas duas qualidades não se opõem entre si, ao contrário, elas se adicionam para compor a figura feminina que um dia ficou presa. Ficar presa remete a uma certa sensação de desconforto. Os verbos no pretérito perfeito indicam que essa sensação aconteceu no passado, de duração limitada, e permanece na memória. Entretanto, há uma certa persistência em manter a durabilidade dessas sensações, mesmo sendo elas pertencentes a um campo semântico que evoca coisas tristes. Se assim não fosse, o amor não faria dela um lago triste, não se sentiria presa pelos braços da sombra.

No último terceto, o verbo “esperar” flexionado no presente do indicativo, repetido no primeiro verso, entremeado de reticências, assume a função de prolongar a súplica cada vez mais agônica, para a permanência da sombra, que antes era amiga e agora é amada. Os dois versos finais soam como uma chantagem velada: “Vê que pra além de mim já não há nada / e nunca mais me encontras nesse mundo!..”. Junto ao advérbio “além” pressupõe-se o “aquém”, e eles delimitam o espaço fronteiro entre o longe e o perto. De certa maneira, isso significa a ausência para quem fica e para quem vai. “Além de mim” é o vazio, a ausência, a perda, não há nada além para nenhuma das duas, o eu lírico e a sombra amiga. A sombra deixa de ser sombra depois de ir embora e o eu lírico já não pode ser encontrado neste mundo.

As recordações são um fator de tristeza e desconforto num primeiro momento, mas aprende-se a viver com elas até que não se pode viver sem elas. A sombra amiga que se transforma em amada no final do poema pressupõe a sensação de presença, mas não uma presença física, material, corpórea. Essa presença imaterial pode ser entendida como as lembranças, as recordações, a

memória que preenchem o vazio, a falta, tornando-se a força motriz para se continuar vivendo. Uma depende da outra para se nutrirem e se manterem vivas.

“Além de mim” sugere não apenas a exterioridade do eu poético, mas além do presente, um futuro, um algo que ainda não existe: “e nunca mais me encontras neste mundo”. Nesse futuro nada se tem efetivamente, ninguém pode recordá-lo se ele ainda não existe, é um não-ser. Não existe a memória de um futuro; existe a memória de um passado, seja distante ou próximo, individual ou coletivo. Manter a sombra amiga, amada, junto de si é garantir a continuidade da memória e da vida.

5.3 Quando o erótico e o místico se encontram

Os sonetos florbelianos que se inserem na temática do amor e da paixão revelam por vezes uma ousadia, uma insaciabilidade que beira a imoralidade, se considerarmos a época em que foram escritos. Em outras vezes, revelam uma santidade, transcendência e espiritualidade sem medida. Lúcia Castello Branco define a obra de Florbela Espanca como inquieta e paradoxal, pois foi ousada e recatada, debochada e pudica, sexual e etérea. Transitou entre a sensualidade insaciável e a santidade fanática, entre a paixão desenfreada e o amor-cristão.²⁹⁰ Observa-se, então, que o amor aparece em nuances variadas, desde a exploração do amor incondicional, o arrebatamento amoroso, a louvação ao amor, sua valorização extremada, até sua desvalorização. Neste tópico, os sonetos analisados estão inseridos na temática erótico-amorosa, entretanto buscam um equilíbrio, uma equalização com o místico, com o espiritual, com a transcendência.

O discurso erótico-amoroso-místico é construído em cada verso pela imaginação criadora de Florbela. Nessa trajetória da busca de consumação do desejo de completude é válido explorar o corpo e todas as suas nuances, convocando-o a participar do jogo inflamável do erotismo. Em “Nervos d’ouro” o corpo em perfeita sintonia com a espiritualidade é o foco de inspiração para a poesia:

²⁹⁰ BRANCO, Lúcia C. As incuráveis feridas da natureza feminina. 2004, p. 99.

Meus nervos, guizos de oiro a tilintar
Cantam-me n'alma a estranha sinfonia
Da volúpia, da mágoa e da alegria,
Que me faz rir e que me faz chorar!

Em meu corpo fremente sem cessar,
Agito os guizos de oiro da folia!
A Quimera, a Loucura, a Fantasia,
Num rubro turbilhão sinto-As passar!

O coração, numa imperial oferta,
Ergo-o ao alto! E, sobre a minha mão,
É uma rosa de púrpura, entreaberta!

E em mim, dentro de mim, vibram dispersos,
Meus nervos de oiro, esplêndidos, que são
Toda a Arte suprema dos meus versos!²⁹¹

A poesia nasce da sinfonia cantada pelos nervos, detectada na sinestesia “guizos d’oiro a tilintar”, e determina a matéria para os versos. A volúpia e a mágoa suscitam idéias contraditórias, tanto podem levar a uma condição de êxtase como a uma condição de prostração, definhamento. Essa estranha sinfonia tem a particularidade de aproximar sentimentos contraditórios, como é o caso da “volúpia”, da “alegria” e da “mágoa”, e tem como empreendimento a felicidade ou a infelicidade. O corpo movido pelos guizos de ouro – os nervos – é visitado pela “Quimera”, “Loucura”, “Fantasia”. Estes três substantivos do gênero feminino pertencem a um mesmo campo de significado e remetem à idéia de sonho, imaginação, absurdo, delírio, utopia, ilusão. O fato de estarem transcritos em letra maiúscula e preencherem todo o terceiro verso da segunda estrofe indica uma hipervalorização desses termos à moda dos simbolistas. Numa atitude de repulsa pelo real, os Simbolistas deram um valor especial ao sonho e à fantasia, pois se acreditava que a capacidade criativa encontrava-se nestes planos. Segundo as palavras de Hugo Friedrich: “o sonho é uma capacidade produtiva, não perceptiva, que, em caso algum, procede confusa e arbitrariamente mas, sim de maneira exata e sistemática”. Para o autor, seja qual for a forma em que o sonho se apresente, o fator decisivo é sempre a produção de conteúdos irrealis. Todos os impulsos, tais como a disposição poética e o uso de drogas ou as

²⁹¹ CEF, p. 241.

condições psicopáticas, podem se prestar à “operação mágica” com a qual o sonho põe a irrealidade que criou acima do real.²⁹²

Nessa composição estão presentes também elementos que pertencem ao imaginário do erótico: “corpo fremente”, “rubro turbilhão”. O ritual se completa no ofertório em que o coração torna-se uma rosa púrpura entreaberta. Essa imagem da rosa púrpura que não está totalmente aberta suscita a idéia de que o processo de abertura ainda não foi concluído.

A rosa em sua trajetória entre nascimento e morte passa por vários estágios. Quando botão pode significar uma promessa de vida, a vida em formação, a vida embrionária que traz consigo uma virtualidade com a possibilidade de tornar-se real. Quando suas pétalas começam a abrir, o contato com o mundo se inicia, assim como a apreensão do conhecimento. Estar entreaberta pode significar que o processo de amadurecimento ainda não se completou, a rosa ainda não atingiu seu nível de maturidade, ela ainda vislumbra o mundo mas não o vê por completo. Ao atingir a vida adulta, não há mais nenhuma pétala que esteja fechada; o processo do ciclo vital desta rosa se conclui, mas não acaba porque dela nascerão outras e mais outras indefinidamente. A partir de então a ascensão à vida dá lugar ao declínio que culmina com a morte, e isso ocorre quando as pétalas começam a cair. A morte da rosa não significa seu aniquilamento, mas a sua involução, pois se redobra na semente adormecida. A rosa cresce, aumenta, se desdobra para em seguida diminuir, reduzir, se dobrar. Uma vez que o coração é uma rosa púrpura entreaberta, esta oferta pode significar uma oferta à vida que ainda está em processo de amadurecimento.

Desde o início há uma determinada valorização dos nervos no processo da criação poética. Eles são “Toda a Arte suprema dos meus versos”. Neste último verso que fecha o poema, o eu lírico define, de uma certa maneira, o significado de Arte Poética. São os nervos metaforizados em guizos de ouro a tilintar, a vibrar dentro dela, os responsáveis pela criação poética. Embora trate-se da reflexão do fazer poético, há no poema uma proximidade entre o fazer poético e o erotismo.

²⁹² FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 54.

No primeiro terceto, nesse processo de criação poética, o coração colocado sobre a mão e metaforizado em rosa púrpura entreaberta tem um papel de grande relevância, pois ele capta as sensações de um mundo exterior que os nervos se encarregarão de transformar em versos. A imagem dele colocada no alto, numa imperial oferta, lembra a hora do ofertório em rituais religiosos, especialmente da Igreja Católica, em que o corpo é simbolizado pela hóstia e o sangue pelo vinho. Esse é o momento mais importante do rito, pois é quando se convoca a presença de Cristo. Essa convocação pode ser considerada como um apelo à inspiração para que seja possível a poesia se tornar linguagem, se constituir em poema. Além disso, essa imagem incita uma aproximação com o sagrado, pois não são raras as imagens religiosas em que mãos e coração rubro se destacam. O rubro, numa modulação púrpura, sugere a tonalidade emblemática da paixão, segundo Dal Farra.²⁹³

Em “Exaltação”, poema que conclui a coletânea do *Livro de Sóror Saudade*, o coração e a tonalidade rubra são componentes imprescindíveis para se instalar a relação erótico-amorosa mas com um fundamento religioso. Também neste poema, percebe-se uma proximidade entre o erotismo, a divindade e a criação poética:

Viver!... Beber o vento e o sol!...Erguer
Ao céu os corações a palpitar!
Deus fez os nossos braços pra prender,
E a boca fez-se sangue pra beijar!

A chama, sempre rubra, ao alto a arder!...
Asas sempre perdidas a pairar!
Mais alto para as estrelas desprender!
A glória!... A fama!... O orgulho de criar!...

Da vida tenho o mel e tenho os travos
No lago dos meus olhos de violetas,
Nos meus beijos extáticos, pagãos!...

Trago na boca o coração dos cravos!
Boêmios, vagabundos, e poetas:
– Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...²⁹⁴

²⁹³ DAL Farra, Maria Lúcia. *Florbela erótica*. 2002, p. 97.

²⁹⁴ LSS, p. 203.

O poema inicia com uma aclamação à vida, em seu sentido prazeroso, positivo e de dádiva divina. O posicionamento do vento e do sol no meio do primeiro verso e em destaque pelas reticências à esquerda e à direita indica sua importância na constituição da vida. Os dois elementos – o sol e o ar – são a potencialidade para que esta se constitua. As frases iniciadas por verbos no infinitivo “Viver” – “Beber” – “Erguer” colaboram com a atitude de aclamação à vida, ao destituir o sujeito desse ato. Percebe-se o ritmo palpitante da vida pelo vocábulo “palpitar” na repetição das oclusivas surdas (/p/ – /p/ – /t/), cujo efeito sonoro lembra o ritmo cardíaco responsável por tornar a vida pulsante, plena. O ato de erguer o coração remete ao momento de ofertório e à celebração da vida como ato divino, a exemplo do poema “Nervos d’ouro”. O erótico se revela nas metonímias – braços e boca – cuja finalidade é exclusiva do ato de amar – prender e beijar. O ato de prender promovido pelos braços caracteriza não só uma tentativa de cerceamento, de quebra da cadeia de significados que remetem à idéia de liberdade irrestrita, como também pode ser um ato próprio do encontro corpóreo, o abraço entre dois apaixonados. A presença de Deus confere essa dualidade que constitui o livre arbítrio dos seres humanos, ou seja, a dupla finalidade dos braços. Se os braços foram criados pela divindade e são dotados de dualidade, o mesmo parece não ter acontecido com a boca. O verbo “fez-se” insinua que sua existência independe da interferência divina e por isso não tem essa conotação dual. Ela se fez sangue, que é símbolo da vida e da paixão, com finalidade erótica: “para beijar”.

Nos dois últimos versos, ao admitir que a vida provém de Deus, e que essa mesma vida tem um potencial erótico, o eu poético admite também a equivalência entre o corpóreo e o espiritual, entre o erótico e o divino de forma natural, sem obstáculos e sem qualquer transgressão evidente. Viver a vida em liberdade, em completude e harmonia com o cosmo num ímpeto irreprimível recebe um reforço estilístico pela acumulação das reticências, das exclamações num ritmo crescente, culminando com o encadeamento do primeiro e do segundo verso “...Erguer / Ao céu os corações a palpitar”.²⁹⁵

No segundo quarteto, o ímpeto de ascensão anunciado no início do poema se prolonga numa verdadeira ascese espiritual, através das imagens de

²⁹⁵ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 149.

verticalidade. Nessa disposição em ascender a uma transcendência – “Mais alto para as estrelas desprender” – não é descartada a presença da sensualidade, do erótico. Essa presença é visível na permanência da imagem da chama sempre rubra a arder, e localizada no alto. A analogia com as asas a pairar remete ao aspecto de divindade do sensual-erótico. A ascese do sensual-erótico e a sua aproximação com a divindade são possíveis pela via da criação poética, como se vê no último verso: “A glória!... A fama!... O orgulho de criar!...”. Há, neste verso, uma intencionalidade de se atingir a fusão com o cosmo através do prazer erótico possibilitado pela criação poética, responsável por erotizar o discurso. Para Castello Branco, os impulsos erótico e poético obedecem à mesma ânsia de continuidade e de fusão com o cosmo. A poesia leva ao mesmo ponto que o erotismo, ou seja, à indistinção.²⁹⁶

A criação poética possibilita a produção de conteúdos que se distanciam da realidade, e pode ser, de alguma forma, uma espécie de subterfúgio, de máscara para uma espécie de sacralização do prazer erótico. A separação do que é concernente ao real, à vida, está no primeiro verso da terceira estrofe, através das imagens do “mel” e dos “travos”. No início do poema, a aproximação entre o erótico e o divino parecia se realizar, mas neste verso a dualidade se faz contundente na oposição estabelecida entre “mel” e “travos” e se estabelece através das sugestões das imagens que indicam uma calma, uma estaticidade. À turbulência erótica dos versos anteriores se opõe à imagem do lago dos “meus olhos de violeta”, que insinua uma calma, ou pelo menos uma exterioridade que se traduz apática, calma. Aos beijos vibrantes irrigados pelo ardor da paixão e da vida, sugeridos pela imagem do sangue, opõem-se os beijos estáticos e pagãos. A composição deste terceto apresenta uma divisão entre o plano do real e o plano do espiritual, entre a exterioridade e a interioridade.

Na última estrofe, a imagem do “coração dos cravos” promove uma espécie de resgate da sensualidade promovida nas primeiras estrofes do soneto. O ato de trazer na boca a vida e a sensualidade (coração dos cravos) remete à possibilidade de extravasar o que está reprimido por meio da composição poética: a sensualidade erótico-mística. Para tanto, o penúltimo verso funciona como uma convocação daqueles que partilham das mesmas inquietudes: “Boêmios,

²⁹⁶ BRANCO, Lúcia C. As incuráveis feridas da natureza feminina. 2004, p. 103.

vagabundos, e poetas;”. Sobre esta convocação, Cláudia Alonso afirma que Florbela expõe, no final do *Livro de Sórora Saudade*, o sentimento de pertença a uma determinada comunidade de marginalizados, embora isso para ela seja motivo de orgulho, uma vez que o poeta é por natureza diferente do vulgo.²⁹⁷ No verso derradeiro, o travessão é um indicativo de que o eu lírico se dirige a essa comunidade, e uma espécie de comunhão fraternal é proposta por ela: “– Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...”. Para Alonso, significativamente, embora Florbela realce o fato de pertencer à comunidade de poetas/marginais, o seu auto-retrato, neste soneto, prova que o que a torna marginal é tanto o fato de ser mulher como o de ser poeta. Segundo suas palavras: “uma mulher poeta que, longe de se cingir aos temas convencionais glosados pela maioria das poetisas, se automarginalizou ao escrever sobre o tema tabu da sexualidade feminina”.²⁹⁸

O tabu da sexualidade por vezes parece sofrer um certo arrefecimento dando lugar a uma sensualidade-erótica, à paixão amorosa com conotações positivas. No soneto denominado como “IV”, o amor aparece como um fator de transformação de tudo que está a sua volta, inclusive o mundo. O arrebatamento amoroso expande-se de forma a tomar todos os espaços possíveis:

És tu! és tu! Sempre vieste, enfim!
Oiço de novo o riso dos teus passos!
És tu que eu vejo a estender-me os braços
Que Deus criou pra me abraçar a mim!

Tudo é divino e santo visto assim...
Foram-se os desalentos, os cansaços...
O mundo não é mundo: é um jardim!
Um céu aberto: longes, os espaços!

Prende-me toda, Amor, prende-me bem!
Que vês tu em redor? Não há ninguém!
A Terra? — Um astro morto que flutua...

Tudo o que é chama a arder, tudo o que sente,
Tudo o que é vida e vibra eternamente
É tu seres meu, Amor, e eu ser tua!²⁹⁹

A atitude eufórica que domina todos os versos do soneto é evidenciada já nas primeiras palavras, e reiterada pela anáfora inicial. As imagens sinestésicas

²⁹⁷ ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. 1997, p. 149.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 150.

²⁹⁹ CEF, p. 259.

(imagem sonora, visual, tátil) “Oíço de novo o riso dos teus passos” dão um colorido ao ambiente festivo que se instala na primeira estrofe. A chegada do amado é motivo de intensa alegria, perceptível na estrofe pela persistente presença de expressões cujo significado remete à idéia de contentamento, felicidade: “sempre vieste”, “o riso”, “estender-me os braços”. Ao aclamar a chegada do amado como fator de felicidade, o eu poético o identifica como criação divina. O amor recebe a insígnia da divindade, e ele próprio se torna divino, embora não esteja destituído de sensualidade, pois seus braços, criados por Deus, têm por finalidade o abraço apaixonado entre os amantes, e abole qualquer conotação de um erotismo reprimido que em alguns poemas se faz presente.

O poder de transformação do sentimento amoroso, divino e santificado, evidencia-se na segunda estrofe, quando tudo passa a ter esta especial conotação. Tudo se diviniza, e esse poder tem a capacidade de extrair qualquer significação negativa possível: “Foram-se os desalentos, os cansaços”. O mundo hostil, insinuado pelas palavras “desalentos” e “cansaços”, deixa de ser mundo e transfigura-se em jardim, em algo novo, florido e de dimensões ilimitadas: “Um céu aberto: longes, os espaços!”. A negação do mundo enquanto mundo e sua transfiguração em outra coisa, de uma outra composição, recebem um reforço extra através da repetição reiterada da nasal em todas as palavras do verso e de vogais fechadas: “O mundo não é o mundo: é um jardim!”. No verso seguinte, as vogais abertas e a diversidade sonora aliadas à imagem visual – céu aberto – provocam uma ampliação, uma claridade. O conjunto de elementos proporciona o alargamento dos espaços.

Mas ao mesmo tempo, em que há essa conclamação ao alargamento do espaço, na estrofe seguinte, ocorre um voltar-se para si. A importância maior está no casal de amantes que busca uma unidade, detectada pelo ato de prender com os braços, revestida pelo tom de uma ordem reiterada pela anáfora: “Prende-me (...) prende-me...”. Ao redor dos dois amantes há uma constatação de inexistência de vida, identificada pelo pronome indeterminado “ninguém” e pela definição da palavra “terra”: “Um astro morto que flutua”. A imagem do “astro morto” destoa do contexto positivo cheio de vida do poema.

Na última estrofe, a atmosfera positiva é retomada em contraste com a ausência de vida constatada na imagem do astro morto da estrofe anterior. A

repetição do pronome “tudo” e a aliteração do /t/ promovem uma imagem fonética que remete à idéia da existência de possíveis obstáculos, mas que são vencidos pela simples comprovação de posse que se encontra no último verso: “É tu seres meu, Amor, e eu ser tua”. A aliteração da consoante /v/ – vida e vibra – proporciona ao verso uma fluidez, uma ondulação, uma vibração contrastante com os obstáculos sugeridos pela aliteração do /t/, e de certa forma esse efeito sonoro minimiza os efeitos da sonoridade da oclusiva. A chama, a vida, o movimento convergem para o encontro de um no outro. Tudo isto pode ser possível se um se completar no outro. A fusão que determina uma harmonia perfeita ocorre simetricamente sem que nenhum dos dois lados possa ter alguma vantagem.

Em nenhum dos poemas analisados anteriormente percebe-se uma harmonia tão fremente entre a sensualidade erótico-amorosa e mística, como ocorre neste poema recém analisado. Há, nele, uma sensação de plenitude, de completa harmonia reveladoras de uma busca de ascensionalidade, em direção a um cosmo não somente espiritual, mas material, corporal, sensual e erótico, realizável pela via poética.

A sublimação do amor, embora retirado de um contexto erótico-sensual, é observada no soneto “De joelhos”. Este soneto foi privilegiado por Raul Proença em sua impressão geral sobre o manuscrito *Primeiros Passos*. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, dentre todas os poemas lidos por Proença este é o único a não sofrer nenhum reparo, todo ele é elogiado pelo seu “Belo Verso”:³⁰⁰

“Bendita seja a Mãe que te gerou.”
Bendito o leite que te fez crescer
Bendito o berço aonde te embalou
A tua ama, pra te adormecer!

Bendita essa canção que acalentou
Da tua vida o doce alvorecer...
Bendita seja a lua que inundou
De luz, a terra, só para te ver...

Benditos sejam todos que te amarem,
As que em volta de ti ajoelharem
Numa grande paixão fervente e louca!

E se mais que eu, um dia, te quiser

³⁰⁰ DAL Farra, Maria Lúcia. *Florbela Espanca: Trocando Olhares*. 1994, p. 89.

Alguém, bendita seja essa Mulher,
Bendito seja o beijo dessa boca!³⁰¹

O desprendimento amoroso é anunciado no primeiro verso, que remete a uma oração em louvação à Mãe. A constituição do verso remete ao ideal de amor abnegado que uma mãe tem por seu filho e que poderia se tornar o ideal também num relacionamento amoroso. Amor-entrega, amor-renúncia, amor que o cristianismo elegeu como o verdadeiro. A repetição da palavra Bendito/Bendita reitera a consagração desse tipo de sentimento, que Raul Proença classificou de amor bem pouco humano, mas que não invalida a delicadeza com que o tema é tratado no decorrer do soneto. Após o verso inicial, que funciona como o gerador do poema, os seguintes apresentam elementos tratados como benditos. Essa seqüência sugere uma evolução do ser após seu primeiro contato com a “Mãe”. Destes elementos, apresentados nos versos paralelísticos, abstraem-se o leite responsável pela alimentação, o berço como o espaço apropriado para os primeiros contatos com a vida e a figura da ama que zela pelo bem estar do ser que inicia sua jornada no mundo.

Na segunda estrofe, duas palavras se destacam – canção e lua – cuja finalidade é oferecer bem estar, tranqüilidade ao Outro, materializado no poema pelo pronome em segunda pessoa – “te”, “tu”. Este Outro é abençoado e tem como privilégio ser o centro ao qual converge tudo o que no mundo existe: é pela canção lírico acalentou o doce alvorecer da vida dele, é pela existência da lua que inunda a terra de luz só para vê-lo. A convergência para este epicentro se faz sentir também pelos encadeamentos entre o primeiro e o segundo verso “...que acalentou / Da tua vida o doce alvorecer” e entre o terceiro e quarto verso: “...que inundou / de luz, a terra só pra te ver...”. O recurso do paralelismo pode garantir que essa convergência se realize.

Nos dois tercetos, o processo amoroso toma um rumo diferente da sacralização. Se nos dois primeiros versos ainda há uma conotação religiosa, ela desaparece no último verso, dando lugar à paixão fervorosa e louca. No segundo verso, a substituição de uma palavra masculina plural pelo pronome oblíquo “as”, que se reporta à presença do feminino, suscita o deslocamento do público responsável em venerar a figura bendita. O fato de o feminino se corporificar no

³⁰¹ LDM, p. 152.

pronome “as”, leva a crer que as mulheres posicionadas de joelhos se tornam o objeto da paixão masculina. Nesse ato de abnegação erótica, o eu lírico se coloca em uma posição de distanciamento, pois o pronome oblíquo em terceira pessoa afasta a possibilidade do Eu estar incluído. Dessa forma, o eu lírico se isenta de todo e qualquer sentimento que tenha conotação erótica. Permanece o amor-pureza, o amor-abnegação.

O desprendimento chega a seu ápice no último terceto quando o eu lírico cede de vez à probabilidade de tornar-se amante do seu amado, caso apareça alguém que o ame mais do que ela. A renúncia irrevogável é proposta no *enjambement* que liga o primeiro ao segundo verso: “E se mais que eu, um dia, te quiser / Alguém, bendita seja essa Mulher,”. A palavra Mulher transcrita em letra maiúscula imprime uma certa valoração a essa mulher especial que é capaz de amar na totalidade num plano que supera o amor-renúncia, abnegação, desenvolvido no soneto; ou seja, o amor que transcende a matéria e busca uma equalização entre o corpóreo e o espiritual.

O amor-renúncia, abnegado do poema analisado acima é substituído por um amor espiritualizado, mas causador de mágoas e sofrimento no soneto “Noturno”:

Amor! Anda o luar, todo bondade,
Beijando a terra, a desfazer-se em luz...
Amor! São os pés brancos de Jesus
Que andam pisando as ruas da cidade!

E eu ponho-me a pensar... Quanta saudade
Das ilusões e risos que em ti pus!
Traçaste em mim os braços duma cruz,
Neles pregaste a minha mocidade!

Minh'alma, que eu te dei, cheia de mágoas,
É nesta noite o nenufar dum lago
Estendendo as asas brancas sobre as águas!

Poisa as mãos nos meus olhos, com carinho,
Fecha-os num beijo dolorido e vago...
E deixa-me chorar devagarinho...³⁰²

A palavra “amor” apresenta-se em destaque na primeira estrofe, separada do restante do verso tanto no primeiro quanto no penúltimo. Essa

³⁰² LSS, p. 188.

posição confere à palavra uma certa valorização, cabendo-lhe uma importância que será desenvolvida nos versos que complementam a primeira estrofe. Entre o sentimento amoroso e a definição proposta, constrói-se uma atmosfera que se distancia do real. Tem-se, então, imagens do luar beijando a terra, desfazendo-se em luz, numa desrealização do aspecto físico da lua, revestindo-a de humanidade, pois, além da bondade, o luar é portador de sensualidade e de erotismo. Além da sensualidade proposta pelo ato de beijar, a analogia com os “pés brancos de Jesus” imprime ao luar uma espiritualidade divina. Novamente, vê-se a aproximação entre o sensual-erótico e o espiritual-divino. O amor pode ser definido a partir de suas características espirituais e divinatórias, como também pelo erotismo e pela sensualidade. As imagens do branco, do luar e da luz sugerem a pureza do sentimento, embora haja conotação erótica vinculada ao ato de beijar a terra. Os verbos no gerúndio – beijando e pisando – conferem à estrofe um sentido de permanência do ato de beijar a terra e de pisar as ruas da cidade.

O segundo quarteto anuncia uma reflexão sobre os fatos de um passado resgatado pela presença de verbos no pretérito perfeito: “pus”, “traçaste”, “pregaste”. Todas as lembranças evocadas trazem uma conotação negativa, de dor e de sofrimento. A ilusão nos versos encadeados “...Quanta saudade / Das ilusões e risos que em ti pus!” diz respeito a um sentimento que não é verdadeiro, mas acredita-se que seja. Se a ilusão se desfaz, permanece a tristeza, o sofrimento. O aspecto da dor se revela na imagem da crucificação da mocidade, evocada na primeira estrofe, numa referência ao martírio resultante do calvário vivido por Jesus.

A imagem de dor, sofrimento, desilusão, traçada na segunda estrofe, é minimizada na estrofe seguinte pela presença do nenúfar, do lago, das asas brancas, das águas. A imagem do nenúfar estendendo suas pétalas (asas) sobre as águas sugere uma sublimação das mágoas e da dor da alma do eu poético. A simbologia das asas sobre as águas revela uma herança simbolista que apreciava a imagem do pássaro por ser um emissário entre dois mundos: o etéreo, representado pelo seu vôo, e o mundano, devido à sua ligação com a terra. A cor branca aliada à presença das asas tem um efeito de abrandar ou até mesmo sublimar a alma cheia de mágoas.

No último terceto, parece haver uma aproximação corpórea entre o amado e o eu lírico, insinuada pela presença dos verbos em tom imperativo como a pedir o carinho das mãos em seus olhos, fechando-os com um beijo destituído de paixão, uma vez que é dolorido e vago. Essa aproximação não remove a mágoa do eu lírico, embora no último verso haja um possível abrandamento da dor. Esse abrandamento é percebido também pela composição sonora da estrofe: a participação de consoantes oclusivas sonoras /b/, /d/, /g/, da líquida e da vibrante /l/ e /r/.

No poema “Sol Poente”, o sofrimento, aliado à espiritualidade e à sensualidade erótica, se faz sentir numa atmosfera melancólica:

Tardinha... “Ave-Maria, Mãe de Deus...”
E reza a voz dos sinos e das noras...
O sol que morre tem clarões d’auroras,
Águia que bate as asas pelos céus!

Horas que têm a cor dos olhos teus...
Horas evocadoras d’outras horas...
Lembranças de fantásticos outroras,
De sonhos que não tenho e que eram meus!

Horas em que as saudades, p’las estradas,
Inclinam as cabeças mart’rizadas
E ficam pensativas... meditando...

Morrem verbenas silenciosamente...
E o rubro sol da tua boca ardente
Vai-me a pálida boca desfolhando...³⁰³

O soneto é iniciado com a citação de uma oração bastante conhecida pelos católicos, que reverencia “Nossa Senhora”. Final da tarde, “tardinha”, é o período do dia reservado para a “Ave Maria”. Esta ambientação, mergulhada numa melancólica religiosidade, propõe, a exemplo do soneto “Anoitecer” analisado no capítulo dois, uma reflexão espiritual, um balanço de tudo o que se refere ao material *versus* o espiritual. A oposição entre vida e morte se desfaz no terceiro verso, tornando-se uma o prolongamento da outra. Ou ainda, a morte do sol contém em si a vida latente que se renova a cada dia pelo clarão da aurora. O último clarão do sol no final do dia promove uma imagem análoga à imagem dos primeiros raios que aparecem na manhã seguinte. Explora-se, neste verso, o

³⁰³ LSS, p. 202.

aspecto da circularidade da vida, ou seja, o processo do ciclo vital: vida (sol), morte (morre), clarões d'aurora (vida). A imagem do pássaro, "Águia", propõe um resgate da liberdade, da transcendência, e complementa a idéia de morte como libertação, ou como caminho para a transcendência ("bate as asas pelo céu") do verso anterior. Essa correspondência é observada na analogia entre "o sol que morre" e a "águia que bate as asas".

Na estrofe seguinte, o vocábulo "horas", repetido no início do primeiro e segundo versos, desloca-se de seu significado relativo à marcação do tempo e relaciona-se à evocação de um passado. Primeiramente, pela aproximação com as sensações visuais, pois as horas são possuidoras da cor dos olhos do amado e isso pode comprometer o seu aspecto abstrato, pois as reveste de materialidade. Também, por evocarem "outras horas" relativas às lembranças. A expressão "fantásticos outroras" evoca um passado cujas lembranças remetem a uma conotação positiva. Há uma certa melancolia provocada pelas lembranças dos sonhos que eram do eu lírico. A perda dos sonhos, por outro lado, transforma a melancolia em tristeza, como se pode verificar na estrofe seguinte.

Na terceira estrofe, as lembranças de coisas boas ("a cor dos olhos teus", "outras horas") evocadas na estrofe anterior transformam-se em saudades, insinuando tristeza pelo que se perdeu no passado. Na passagem de lembrança para saudade, a composição das palavras – inclinam as cabeças martirizadas, pensativas, meditando – que preenche a estrofe, veicula sentimentos que promovem o desassossego, a tristeza, o sofrimento. O verbo ficar ("ficam") e meditar ("meditando") registram a permanência deste sentimento num tempo indeterminado. Nos dois últimos versos desta estrofe, apesar de serem decassílabos, há um adensamento das sílabas métricas, tornando os versos visualmente menores que os outros do soneto, mesmo com a presença das reticências no último verso, com a função de prolongar indefinidamente o estado de meditação sugerido. Esse adensamento propõe uma introjeção para a interioridade, num movimento de meditação, mas com uma conotação de sofrimento, de martírio, observado no penúltimo verso: "Inclinam as cabeças mart'rizadas".

A ambientação pesarosa que se constrói durante o poema encontra seu término no primeiro verso do segundo terceto, quando a morte encerra o curso da vida ("verbenas"), sem estardalhaços ("silenciosamente"). A presença deste

advérbio, terminado em “mente”, parece prolongar o efeito do seu significado, insinuando que o processo da morte é lento e silencioso. As reticências no final do verso e a presença da nasal reforçam o prolongamento do processo como algo interminável. O segundo verso deste terceto apresenta uma mudança de atitude, percebida inclusive pela mudança da composição sonora. A nasalização ininterrupta do verso anterior é substituída por uma variedade de sons que evocam o refulgir da vida do Outro (Tu), em contraste com o esmorecimento do Eu no último verso, insinuando que a vida se esvai: “Vai-me a pálida boca desfolhada...”. A sensualidade erótica é recuperada pela cor rubra e pela boca, seguida pelo epíteto “ardente”, em contraste com a “pálida boca desfolhando”, referindo-se à ausência da disposição erótica, convertendo-a numa possível figura dessexualizada. O verbo desfolhar, flexionado no gerúndio, confere ao verso uma continuidade do ato, cujo valor sugestivo associa-se ao processo de morte que perdura no advérbio silenciosamente e nas reticências do primeiro verso desta mesma estrofe.

Na balança da equivalência, o erotismo parece ter sofrido uma desvantagem em “Sol Poente”. Nele, destaca-se a busca pela espiritualidade, pela transcendência, nas correspondências promovidas com a imagem do sol, que morre, em analogia com a águia, numa incontestável sugestão ao aspecto libertador da morte.

O equilíbrio entre o religioso, o transcendente, o espiritual, o sensual e o erótico retoma o fiel da balança no poema “O meu condão”:

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!

Quis Deus fazer de ti a ambrosia
Desta paixão estranha, ardente, incrível!
Erguer em mim o facho inextinguível,
Como um cinzel vincado em uma agonia!

Quis Deus fazer-me tua... para nada!
– Vãos, os meus braços de crucificada,
Inúteis, esses beijos que te dei!

Anda! Caminha! Aonde?... Mas por onde?..
Se um gesto dos teus a sombra esconde

Desde o primeiro verso, evidencia-se a extrema benevolência divina, pois a imagem de Deus quer proporcionar ao eu lírico as faculdades possíveis para torná-la disponível ao amor sensual. Ao colocar em evidência a generosidade divina, um Deus capaz de doar a sensibilidade, a luminosidade, a alma fantástica, o eu lírico admite o entrelaçamento, a comunhão entre o erótico e o divino sem qualquer obstáculo possível de desequilibrar a imagem doadora que ela constrói da divindade. A comparação do segundo verso com o diamante suscita uma valoração da sensibilidade, que é corporal, e que capacita os sentidos, tornando-os suscetíveis ao desejo. Além das sensações corporais, a alma também é presenteada com a cor, a imaginação e a fantasia propostas na imagem “Um bailado de cor e fantasia”. O empreendimento divino para torná-la capacitada ao amor se projeta inclusive na constituição do amante ao torná-lo análogo à ambrosia, pronto para ser degustado pela paixão. Esta paixão é amplificada pela seqüência assindética de epítetos (sexto verso): “estranha”, “ardente”, “incrível”. O “facho inextinguível”, no verso seguinte, reforça a intensidade do fogo interminável da paixão que pode se tornar uma tortura na comparação “como um cinzel vincando uma agonia”. Se a paixão não encontra reciprocidade, ela não se extingue facilmente, domina por completo o ser e transforma-se em algo muito doloroso, numa agonia.

Ao ser dotada dos elementos primordiais para que a paixão se estabeleça, o eu lírico espera sua reciprocidade. Caso contrário, a frustração domina e transforma todo o “fantástico”, o “colorido”, o “ardente”, o “incrível”, em sofrimento, em martírio. O primeiro verso da terceira estrofe inicia com a anáfora “Quis Deus fazer-me tua”, que aparece no início das estrofes anteriores, mas não há um complemento. A frase fica suspensa pelas reticências sugerindo uma vacuidade, pois o amante parece não corresponder à paixão com que o eu lírico foi presenteado por Deus. O vácuo que se estabelece implementa o restante do poema com a inutilidade dos atributos recebidos de Deus. Se não há quem amar, tudo passa a ser escusado: os braços que não servem mais para o enlace

³⁰⁴ CEF, p. 220.

amoroso e sim para a crucificação, complementando o aspecto cruel, torturante iniciado pelo cinzel que vinca a agonia, e a inutilidade dos beijos dados.

No último terceto, há uma última tentativa de busca do objeto amoroso, suscitada pela mobilidade dos verbos “anda” e “caminha”. Mas o movimento torna-se inconcluso por não haver uma direção estabelecida de busca, e uma espécie de labirinto se constrói nas interrogativas constituídas pelos advérbios – onde e aonde – que vêm após os verbos indicadores de movimento. Nos dois últimos versos, a antítese claro/escuro (estrelas/sombra) complementa a oposição estabelecida ao longo do poema – a paixão desmedida dela *versus* o completo desinteresse dele. O jogo de esconde-esconde promovido pela sombra que encobre os gestos dele, e o caminho de estrelas que ela traçou, levam a crer que, se por um lado, há essa fremente necessidade de encontrar o objeto da paixão, por outro, esse objeto não se revela interessado em entregar-se aos delírios de amor.

A paixão desmedida que torna o eu poético potencializado com todos os instrumentos apropriados para vivê-la intensamente é um dom, um condão recebido de Deus. Tornando divina a sensualidade erótica, admite-se a sua potencialidade espiritual e se vislumbra uma possibilidade de se tomar posse do próprio corpo com o aval da divindade. Se a relação erótico-amorosa fosse viável, poderia constituir um caminho para o sagrado, como David Elkins aponta em seu estudo.³⁰⁵ Segundo esse autor, quando se aprende a usar Eros, sexo e sensualidade como um caminho para o sagrado, pode-se descobrir que eles trazem muitas dádivas à vida. Há a disponibilidade divina, há o sujeito amoroso, ardente de paixão; resta apenas a correspondência do amante para que isso aconteça.

³⁰⁵ ELKINS, David N. *Além da religião*. 2003.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo poético de Florbela Espanca admite muitas portas para desvendá-lo. A porta que escolhi provavelmente tenha sido a mais visitada: a do erotismo. Mas a minha proposta de pesquisa possibilitou abrir paralelamente outras passagens que tivessem alguma ligação com o erotismo: a auto-representação e o místico-sagrado. Por certo a exploração a que me dediquei durante o período da pesquisa deixou pontos ainda obscuros a serem revelados em outras oportunidades. Por ora, vamos rever os pontos que se acentuaram na trajetória analítica e que forneceram base para a reflexão sobre o tema da paixão, do desejo e do erotismo e suas relações com o sagrado, o místico e o religioso na poesia de Florbela Espanca.

Quando iniciei a leitura da poesia de Florbela, de imediato, a recorrência de um tema instigou o questionamento sobre sua preocupação em se auto-representar. São muitos poemas distribuídos nos três livros, objetos desta pesquisa, que tratam desta questão. A persistência nessa temática reflete-se no título repetitivo de poemas – “Eu” – em pelo menos dois livros que compõem o *corpus* desta pesquisa: *Livro de Mágoas e Charneca em Flor*. Como Florbela se vê, como se autodefine, o que pensa de si, a proliferação da busca pelo autoconhecimento levaram-me a dedicar um capítulo sobre este tema. A leitura mais aprofundada dos poemas e suas análises revelaram que para se definir como sujeito, Florbela busca caminhos os mais variados.

Alguns pontos se destacaram nas análises dos poemas de Florbela Espanca quando a proposição de definir-se com objetividade está em pauta. Em primeiro lugar, é necessário anotar que a questão da objetividade se desmantela nesse processo de autoconhecimento, devido à complexidade que o envolve. Descobrir-se como sujeito esbarra em obstáculos desestabilizantes, gerando oscilações que desarticulam a objetividade na definição do Eu. O resultado é uma autodefinição oscilante que se materializa nos aspectos formais, imagéticos e sonoros dos poemas. Percebe-se, então, uma tendência ao reduativismo, à pequenez que leva a uma possibilidade de dissolução do sujeito, resultando em um Eu desconstituído, um sujeito que se desconstrói pela negatividade, pelo

esfacelamento ou pela essencialização. Cito como exemplo o poema “Minha culpa”.

A probabilidade de encontrar respostas para a objetividade da pergunta “Quem sou eu” como possibilidade de compor o Eu é quase nula. A poetisa recorre, então, a artifícios, os mais variados, para tornar essa tarefa menos árdua. Uma das formas de buscar o autoconhecimento pode estar nas relações estabelecidas com o Outro. Nos poemas, o Outro não é necessariamente o amado, o amante, embora este não seja descartado, mas pode ser a coletividade (o povo português), o Eu do passado, a Princesa, a moça simples do campo, entre outros personagens evocados pela poetisa.

O encontro com o amante desencadeia o despertar da paixão e do desejo, propiciando ao Eu conhecer-se e descobrir-se como sujeito, pois o Outro é possuidor desse potencial. Mas esse caminho revela-se contraproducente, uma vez que o sujeito não se definiria enquanto uno, e sim como resultado do apagamento de fronteiras limítrofes entre o Eu e o Outro.

A recuperação do passado, tanto o coletivo como o individual, é outra via traçada como possível na composição do perfil do sujeito. Conhecer o passado pode ser importante para a promoção do autoconhecimento do Eu do presente que se projeta para o futuro. O contraponto entre passado e presente mostra-se infrutífero, pois na reconstrução do passado coletivo o Eu individual se fragmenta de forma irremediavelmente irrecuperável e se evidencia a nulidade de um sujeito que se desconstrói. O passado individual também é promissor no que concerne a elementos que favorecem a compreensão do Eu do presente. Os elementos do passado que indicam equilíbrio, harmonia, paz, alegria, se contrapõem ao presente, caracterizado como entristecido, pesaroso, infeliz. A oscilação entre o fechamento e a abertura, entre a dúvida e a certeza, entre a sensibilidade e a insensibilidade, não permite que se trace uma definição objetiva do Eu quando há o confronto com o presente. No passado, a harmonia, a paz e a tranqüilidade promovem uma clareza, uma visibilidade que possibilitam a autodefinição sem maiores dificuldades. A dificuldade está na aproximação com o real e o atual. É muito mais fácil, descomplicado, saber “quem eu era no passado” do que “quem eu sou no presente”, pois, neste, reina a insatisfação, a inquietação, a insaciabilidade, geradoras de tristezas, mágoas e infelicidade.

A inquietação, gerada pela infertilidade da intenção de se definir como sujeito, leva a poetisa buscar a via mística, a via religiosa, como mais uma tentativa de encontrar respostas plausíveis, e assim propiciar a fruição do autoconhecimento. As dúvidas, a autonegação, a inquietação se dissolvem quando há o deslocamento para o plano espiritual, para além morte. Todos os questionamentos, inquietudes que possibilitam uma vida pesarosa se dissipam quando se buscam respostas na religiosidade. Tem-se como resultado um alívio, uma sensação de conforto. O encontro com a espiritualidade através do místico e do religioso, além de propiciar uma certa elevação espiritual, pode levar, também, a um mergulho na interioridade, e aí se revelar a intimidade, os sentimentos mais profundos, enfim, descortinar-se o verdadeiro Eu.

O místico e o religioso adquirem um papel deveras importante na poesia de Florbela Espanca, pois a insatisfação e a inquietude revelam uma ânsia pelo absoluto, pela ascensionalidade. A busca incessante pela completude não se reduz apenas às relações que a poetisa estabeleceu com ela mesma, e que se traduzem na poesia pela persistência na auto-representação. A paixão, o erotismo e o desejo são temas demasiados constantes nos poemas de Florbela, que renderam muitos estudos realizados por diversos autores.

A proposta de análise deste tema, que apresento nesta pesquisa, é identificar os tipos de relações estabelecidas entre o par Eu – Outro (embora este não apareça em determinados poemas) e a natureza. Uma primeira questão que se destaca nas análises empreendidas é a participação da natureza não só como cenário ativo, mas como cúmplice da paixão entre os amantes.

A simbologia da natureza é explorada em toda a sua magnitude, absorvendo muito do material humano e fornecendo, também, sua caracterização para materializar a paixão erótica entre os amantes. Eleger o espaço natural como ambiente para a realização do encontro amoroso pode representar a sobreposição do mundo natural sobre o mundo cultural. A ausência de elementos culturais torna possível o extravasamento dos instintos naturais sem cerceamento e a busca pelo ponto de equilíbrio capaz de transformar a interdição em um sentimento prazeroso. A ambientação natural propicia tanto o devaneio erótico como o devaneio místico, facilitando a tarefa de busca desse equilíbrio. A aproximação entre erótico e místico é possível uma vez que no mundo natural

não há a interdição do sexo nos moldes do mundo cultural. Não havendo a interdição, conseqüentemente, não há transgressão.

Dos poemas filiados à temática do erótico-místico e suas relações com a natureza destaco aqueles em que a imagem marítima e do pôr-do-sol estão em evidência. Nesses poemas, a natureza tem um especial destaque para a efetivação do ato amoroso, embora este, às vezes, não se realize. A preparação perfeita do ambiente se harmoniza com os sentimentos do eu poético a tal ponto que é difícil distinguir a natureza do humano. A integração harmoniosa prevalece sobre o ato erótico, permanecendo suspenso o segundo. Pode-se pensar que a manutenção da magia, do encantamento se torna mais importante que o ato amoroso, pois traduz a superação de algo invisível, de uma força não codificada em palavras.

A natureza assume novas posições quando passa por um processo de antropomorfização, ou quando ocorre uma inversão neste processo. Tem-se, então, elementos da natureza que adquirem caracterização humana e o humano que assume características relacionadas à natureza. Nestas circunstâncias, é possível a voz da mulher se transformar em gorjeio de ninho, o mar que canta e ri, a árvore que chora, entre outras das muitas imagens que aparecem nos poemas inscritos nesta temática.

A participação da natureza como parte constituinte do humano, neste caso o eu poético, tem a finalidade de equacionar o equilíbrio entre o mundo do desejo e o mundo da espiritualidade. Revestidos dos elementos naturais, os personagens – Eu e o Outro – se apropriam da energia proveniente destes elementos, e isso faculta o sucesso do fato amoroso-erótico, com a anuência da divindade. Assim como é possível ao humano assimilar os elementos naturais, permitindo-lhe o desabrochar da sensualidade, do erotismo, é possível, também, à natureza assimilar a dor, a mágoa e a tristeza que são peculiares à humanidade. A possibilidade de a natureza sucumbir às mesmas contingências, às mesmas adversidades que fazem os seres humanos sucumbirem, leva o eu poético a perceber a inutilidade de tentar mudar sua situação. Resta ao eu poético apenas compartilhar a infelicidade, a tristeza profunda e as atrocidades com a natureza humanizada.

Percebe-se, então, que a natureza tem várias funções nos poemas. Uma delas é se tornar confidente, cúmplice, ajudante no processo do ato erótico-

amoroso, no preparo da ambientação mais adequada para sua efetivação. Uma outra função é fornecer elementos providos de energia natural, capacitando o eu poético e seu amante ao exercício da paixão, da sensualidade, do amor. Além de aparecer como doadora, a natureza concede elementos possíveis para a transformação (metamorfose) do ser humano em elementos da paisagem (como o monte), em fauna e em flora, revelando a comunhão indissoluta entre o humano, o natural e o divino. O processo de metamorfose pode ser considerado como forma de aproximar o sagrado do profano, a divindade da humanidade, o erótico do místico. Outra função concernente à natureza é a sua transformação em humano (a antromorfização). Árvores, animais, aves, pedra, mar, sol adquirem caracterização humana e passam a ser providos de sentimentos de toda ordem. É comum encontrar nos poemas o mar que canta, ri e chora, o sol humilde e em agonia, árvores sofredoras, magoadas e chorosas, entre outras aproximações as mais inusitadas.

Todas as funções anotadas apontam para uma questão indiscutível: o erotismo flui com maior intensidade, com mais deslizamento se o eu poético se encontra em contato com o mundo natural. A integração dos elementos humanos e naturais aparece como base de construção das imagens eróticas, recorrentes na poesia de Florbela Espanca desde seu primeiro livro, mas se realiza com maior tensão poética no livro *Charneca em Flor*. Não são raros os poemas que atingem uma plenitude poética em toda sua extensão, apresentando imagens bem realizadas, metáforas bem construídas, sinestésias e sonoridade exploradas em toda sua capacidade. A técnica do soneto, a forma preferida e usada quase que exclusivamente por Florbela, gradativamente atinge um nível de aperfeiçoamento, revelando sua grandeza poética. José Régio aponta, em Florbela, o dom de manejar as palavras, fazendo-as render o máximo de sugestão, de insinuação, de relevo. Alguns sonetos podem ser considerados como os mais vibrantes da língua portuguesa, em que o temperamento da poetisa se expande, revela o crítico.³⁰⁶ Para Agustina Bessa-Luís, o soneto é a composição perfeita do sentimento, pois sua força emotiva está na suspensão que prolonga o sentimento.³⁰⁷ Nos livros anteriores a *Charneca em Flor*, e em

³⁰⁶ RÉGIO, José. Estudo crítico de José Régio. In: *Sonetos / Florbela Espanca*. São Paulo: Difel, 1982. p. 14-17.

³⁰⁷ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 2001. p. 25.

alguns poemas deste livro, muitos sonetos apresentam uma insipiência métrica, contornada por recursos estilísticos como síncopes, apóopes, sinéreses, hiatos, elisões. Embora a obra poética de Florbela não possa ser considerada impecável, muitos sonetos demonstram grande maturidade poética. É através deles que o tema da sensualidade erótica adquire consistência e autenticam-na como a poetisa do amor. Octavio Paz diz que “uma das funções da literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em nossas obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central dos homens e mulheres do Ocidente”.³⁰⁸

Marcando certa persistência na obra poética de Florbela, aliado a diversidades temáticas, está o erotismo. Vincula-se à transgressão, à interdição; realiza-se pelo silêncio, pela mudez, pelas analogias, pelas imagens sensoriais, pelas metáforas. Algumas vezes se mostra de forma explícita, quando o corpo feminino é participante como sujeito do ato erótico. Na condição de sujeito ativo, a mulher dirige-se ao amante convidando-o para o amor, embora se revele em alguns momentos como objeto do amor. Essa inversão (de sujeito a objeto) pode ocorrer às vezes até no mesmo poema. A relação sujeito/objeto não está atrelada à condição masculina ou feminina, e sim ao desenvolvimento do ato erótico-amoroso. A troca de papéis sujeito/objeto configura-se como jogo sensual para incrementar o ato amoroso.

Nas relações erótico-amorosas promovidas na poesia de Florbela Espanca, nem sempre é visível a participação do amado, do amante. O Outro como constituinte do par erótico, tornando viável o desencadeamento da paixão, materializa-se conforme a necessidade e a vontade do eu poético. A anulação do objeto amado para priorizar a capacidade de amar é, também, um tema explorado pela poetisa. Amar o amor, amar em sua forma intransitiva, sem complementaridade, sem a presença material do Outro, possibilita a sublimação do amor, assim como a sublimação do erotismo. A felicidade é passível de ser encontrada na capacidade de amar e não no ato de amar alguém, ou uma só pessoa. Ao mesmo tempo em que a poetisa proclama o amor sem correspondência, a capacidade de amar sem transitividade, em alguns poemas encontrar o amor ideal torna-se uma busca constante e infrutífera. Entregar-se a

³⁰⁸ PAZ, Octavio. *A dupla chama...*, 1999. p. 93.

novas tentativas objetivam encontrar a escolha certa, o amor ideal. Mas o sentimento amoroso suscita atitudes negativas quando o amor ideal é hipervalorizado. A realidade sobreposta à fantasia, ao sonho, inviabiliza a idealização do amor, tornando seu agente num ser descrente e niilista.

O ato de amar deve se ser de entrega total, deve estar próximo da divindade e deve, ainda, ser um ato que aproxime o humano do divino. A capacidade de amar é o que interessa, seja recoberta por uma aura de positividade, seja carregada de conotação negativa, podendo apresentar como resultado destruição e sofrimento. Na matéria de amor, Octavio Paz apresenta sua lição:

O amor não vence a morte: é uma aposta contra o tempo e seus acidentes. Pelo amor vislumbramos, nesta vida, a outra. (...) É a dimensão pânica dos antigos, o *furor* sagrado, o entusiasmo: recuperação da totalidade e descobrimento do eu como totalidade do Grande Todo. Ao nascer, fomos arrancados da totalidade; no amor todos sentimos voltar à totalidade original. Por isso as imagens poéticas transformam a pessoa amada em natureza – montanha, água, nuvem, estrela, selva, mar, onda – e, por sua vez, a natureza fala como se fosse mulher.³⁰⁹

Octavio Paz apresenta uma conceituação de amor que favorece a compreensão da dimensão desse sentimento na poesia florbeliana. Viver o amor em plenitude pode significar “o descobrimento do eu como totalidade do Grande Todo”. Encontrar o amor pleno e descobrir o Eu revelaram-se temas recorrentes na obra poética da poetisa. Nos poemas de Florbela, o amor aparece nas mais diferentes situações e nas mais inusitadas filiações, desde sua forma transgressora até sua forma divina. Percebe-se em alguns poemas uma tendência à essencialização ou à sublimação do amor, denunciada pela ausência de um objeto e de um sujeito amoroso. Para a poetisa, o amor é a representação de tudo: o lugar, a síntese da realidade corporal, a terra em que nasceu. O amor não é direcionado exatamente a um homem mas a tudo que a rodeia: sua cidade, as ruas em que andou, as árvores que lhe deram sombra.³¹⁰ A lição que se pode extrair da sua poesia é que o amor é a força motriz da humanidade. É causador de dores, sofrimento, tristeza, agonia, mas também é a fonte da felicidade

³⁰⁹ PAZ, Octavio. *A dupla chama...*, 1999, p. 196.

³¹⁰ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 2001, p. 50.

suprema, um caminho para se chegar à divindade. A aproximação do sagrado não exclui o erotismo, pelo contrário, dar vazão à paixão amorosa se apresenta como uma forma de unir erotismo e sacralidade.

A criação poética possibilita a produção de conteúdos que se distanciam da realidade, tornando-se uma espécie de subterfúgio, de máscara para a sacralização do prazer erótico. Em alguns poemas, é harmoniosa a sensualidade erótica, amorosa e mística. A sensação de plenitude, de harmonia reveladora da busca pela ascensionalidade em direção ao cosmo não somente espiritual, mas material, corpórea, sensual e erótica é construída na poesia.

BIBLIOGRAFIA

1. Obra poética de Florbela Espanca

Charneca em flor. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/>>. Acesso em: 10 fev. 2006.

Livro de mágoas. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/florbelaespanca/livromagoas/livrodemagoas.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

Livro de mágoas. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/livrodemagoas.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2005.

Livro de mágoas. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/>> Acesso em: 14 fev. 2006.

Mensageira das violetas. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/florbelaespanca/mensageira/mensageira.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2005.

O livro d'ele. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/>>. Acesso em: 17 fev. 2006.

Poemas. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 338 p.

Reliquiae. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/>>. Acesso em: 16 fev. 2006.

Sonetos / Florbela Espanca. Estudo crítico de José Régio. São Paulo: Difel, 1982. 216 p.

Sóror saudade. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/>>. Acesso em: 24 fev. 2006.

Trocando olhares. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994. 347 p. (Biblioteca de autores portugueses).

2. Obra crítica sobre Florbela Espanca

AGUIAR, Maria Alice. Eros: um foco de luz: a obra poética de Florbela Espanca. *Soletas*: Revista do Departamento de Letras da UERJ, Rio de Janeiro, n. 3.

Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/soletras/3/04.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2006.

ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997. 275 p. (Temas portugueses).

AMORA, André Luiz A. C. Ser poeta: imagens da metapoesia em Florbela Espanca. *Soletras: Revista do Departamento de Letras da UERJ*, Rio de Janeiro n. 10. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/soletras/10/08.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2006.

B. de C. O Sr. A. de A. e as Poetisas Portuguesas. Recorte de publicação não identificada. 1923. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_36/index.html>. Acesso em: 18 nov. 2005.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 4. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2001. 221 p.

BETTENCOURT, Gastão de. Cartas a um velho amigo. *Jornal do Comércio e das Colônias*, Lisboa, 27 fev. 1923. Coluna aos domingos. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_34/index.html>. Acesso em: 15 nov. 2005.

_____. Livro de Máguas. Recorte de publicação não identificada. [S.l.], 20 jan. 1920. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_33/index.html>. Acesso em: 15 nov. 2005.

_____. O poeta Campos de Figueiredo e a geração moderna. Recorte de publicação não identificada. Faiais do Ervedal, 3 set. 1922. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_32/index.html>. Acesso em: 18 nov. 2005.

BRANCO, Lúcia C. As incuráveis feridas da natureza feminina. In: _____; BRANDÃO, Ruth S. *A mulher escrita*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro, Lamparina, 2004. p. 97-120.

BRITO, José Carlos A. Florbela Espanca: a alma em expansão. *Jornal de poesia*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/jcarlosbrito6.html>>. Acesso em: 16 nov. 2005.

CASTRO, Fernanda de. Álbum de retratos. *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 set. 1924. Coluna Crônica da Cidade. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_35/n10_35_0001_1r_t0.jpg>. Acesso em: 18 nov. 2005.

COLEÇÃO Florbela Espanca na Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://purl.pt/272/2/>>. Acesso em: 16 nov. 2005.

DAL Farra, Maria Lúcia. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 5, p. 111-122, 1985.

_____. A dor de existir em Florbela Espanca. *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 30, p. 33-46, Jul./Dez. 1997.

_____. A erótica florbeliana. *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 35, p. 5-17, Jan./Jun. 2000.

_____. Florbela erótica. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 19, p. 91-112, 2002. (Crônicas profanas).

_____. *Florbela Espanca: Trocando Olhares*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994. 347 p. (Biblioteca de autores portugueses).

_____. Florbela: os sortilégios de um arquétipo. *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 2, p. 53-66, nov. 1983.

_____. Florbela: um caso feminino e poético. In: _____. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. IX-XLIV.

_____. Para uma linhagem do feminino: a dama, a dona e a sóror. *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 43/44, p. 7-27, 2004.

DAMULAKIS, Gerana. Toda Florbela. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/geran05.html>>. Acesso em: 18 nov. 2005.

DURÃO, Américo. Soneto O meu nome. Página Literária. *Jornal O Século*, Lisboa, p. 3, 17 dez. 1919. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_26/index.html>. Acesso em: 18 nov. 2005.

GALVÃO, Rolando. Florbela Espanca. In: SILVA, Fernando Correia da. (Coord.). *Vidas lusófonas*. 1998. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/florbela_espanca.htm>. Acesso em: 22 nov. 2005.

JUNQUEIRA, Renata S. Florbela: acertos e desacertos da crítica. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*, Araraquara, n. 7, p. 47-59, jan./jun., 1995.

_____. Florbela entre o mito e a realidade. *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 37, p. 17-25, jan./jun. 2001.

_____. Florbela Espanca e os modernistas portugueses. *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 38, p. 67-77, jul./dez. 2001.

_____. *Florbela Espanca: uma poética da teatralidade*. São Paulo: UNESP, 2003. 154 p.

_____. *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*. 1992, 128 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1992.

LADÁNYI-TURÓCZY C. Lirismo Feminino e Lirismo em Feminino na Poesia de Florbela Espanca e António Nobre. *Nóképek az irodalomban* (tematikus szám) Szerkesztette: Tóth Tünde, 2002. december. Disponível em: <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/19_szam/02.html>. Acesso em: 20 jan. 2007.

LIVRO DE MÁGUAS. Coluna Livros e Publicações, 1919. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_31/index.html>. Acesso em: 15 nov. 2005.

LIVRO DE SOROR SAUDADE: versos por Florbela Espanca. *Jornal Correio de Notícias*, Lisboa, 29 mar. 1923. n. assin. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_28/index.html>. Acesso em: 29 nov. 2005.

LIVRO DE SOROR SAUDADE, por Florbela Espanca. *Jornal A Época*, Lisboa, 1 abr. 1923. n. assin. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_27/index.html>. Acesso em: 29 nov. 2005.

LIVRO DE SÓROR SAUDADE, por Florbela Espanca. *Jornal Correio de Notícias*, Lisboa, 20 fev. 1923. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_29/index.html>. Acesso em: 29 nov. 2005.

MAIA, Rita Maria de Abreu. Florbela Espanca: o espanto da pena. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. 6., 1999, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UFRJ; UFF, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/ail.html>. Acesso em: 25 jan. 2007.

O LIVRO DE SÓROR SAUDADE. *Jornal O Século da Noite*, Lisboa: 4 jan. 1923. Coluna Versos de mulheres. p. 7. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_30/index.html>. Acesso em: 10 nov. 2005.

OSAKABE, Haqira. Florbela e os estereótipos da feminilidade ou À margem de um artigo que se fez à margem de um conto que se fez à margem de um soneto. *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 2, p. 67-77, nov. 1983.

_____. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 11-20.

RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. São Paulo: Difel, 1982. p. 11-31.

SANTOS, Derivaldo dos. Dúvida e dívida melancólica: a modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca. 2006, 272 f. Tese (doutorado – Pós-Graduação em Letras) – CAC, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

SCHMIDT, Simone P. Florbela Espanca e duas memórias do mar. In: DAVID, Sérgio N. (Org.) *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 105-107.

SOARES, Tatiana Alves. O fenecer da bela flor na alquimia desfeita: um estudo sobre o amor em Florbela Espanca. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. 6., 1999, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UFRJ; UFF, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/ail.html>. Acesso em: 25 jan. 2007.

SOUZA, Fernando de. Uma legião de poetisas. *Diário de Notícias*, 1 abr. 1923. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/obras/n10_37/index.html>. Acesso em: 18 nov. 2005.

3. Bibliografia sobre o erótico e o místico

ALBERONI, Francesco. *Enamoramento e amor*. Tradução de Armandina Puga. 5. ed. [S.l.]: Bertrand, 1988. 167 p.

_____. *O erotismo*. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro. 1988. 198 p.

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 2000. 72 p.

BADINTER, Elizabeth. *Um é o outro: relações entre homens e mulheres*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 309 p.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. 297 p.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. 260 p.

CAMORLINGA, José M. *Religion & Filosofia: Literatura*. Florianópolis, 2003. 12 p. (apostila).

COSTA, Dalila L. P. *O esoterismo de Fernando Pessoa*. 2. ed. Porto: Lello & Irmão Editores, 1978. 195 p.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 221 p.

DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 42-61.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191 p.

ELKINS, David N. *Além da religião: um programa personalizado para o desenvolvimento de uma vida espiritualizada fora dos quadros da religião tradicional*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Pensamento, 2003. 260 p.

FERREIRA, Nadiá P. *Esses poetas que falam do amor como se fossem mulheres*. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/poemulher.htm>>. Acesso em: 31 maio 2006.

_____. A versão feminina do amor na poesia barroca. In: SANTOS, Luísa Cristina dos. (Org.). *Literatura e mulher: das linhas às entrelinhas*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2002. p. 121-131.

_____. Quando se fala de amor, de que amor se fala? In: DAVID, Sérgio N. (Org.). *Ainda o amor*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p. 35-58.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003. 152 p. v. 1.

FRIAS, Eduardo. *O nacionalismo místico de Fernando Pessoa*. Braga: Pax, 1971. p. 7-17. cap. 1.

FUKELMAN, Clarice. Palavra de mulher. In: FUNCK, Susana B. (Org.). *Trocando Idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: PPG Inglês-UFSC, 1994. p. 245-253.

FUNCK, Susana B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: PPG Inglês-UFSC, 1994. p.17-22.

FUSS, Diana. Leer como una feminista. In: CARBONELL, Neus; TORRAS, Merri. (Orgs.). *Feminismos literários*. Madrid: Arco/Libros, 1999. p. 128-146.

GARCIA-CALDERON, Myrna. La escritura erótica y el poder en Canon de Alcoba. *Revista Iberoamericana*, [S.l.], v. LXV, n. 187, p. 373-382. abr./jun. 1999. (Erotismo y Escritura).

HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. O corpo perigoso. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 20-60, jan./ jun., 2003.

JAGGAR, Alison M. Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista. In:_____; BORDO, Susan R. (Orgs.) *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 157-185.

KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesia)*. Buenos Aires: Piados, 2000. 213 p.

KAUFFMAN, Linda S. *Discourses of desire: gender, genre and epistolary fictions*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. 331 p.

KAMUF, Peggy. *Fictions of feminine desire*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982. p. XI-XIX; p. 1-67.

KAVIANI, Tali. *Obsession and desire: libertine discourse in the Portuguese Letters*. Florianópolis, 2004. 11 p. (apostila)

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução de Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 424 p.

KUHNHEIM, Jill. La promiscuidad del significado: Nestor Perlongher. *Revista Iberoamericana*, [S.l.], v. LXV, n. 187, p. 281-292, abr./jun. 1999. (Erotismo y Escritura).

LUGONES, Maria. Pureza, impureza y separación. In: CARBONELL, Neus; TORRAS, Merri. (Orgs.). *Feminismos literários*. Madrid: Arco/Libros, 1999. p. 235-264.

MARTINEZ, Elena M. Erotismo em la poesia de Magaly Alabau. *Revista Iberoamericana*, [S.l.], v. LXV, n. 187, p. 395-404, abr./jun. 1999. (Erotismo y Escritura).

MARTINS, Luiz Renato. Do erotismo à parte maldita. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; [Rio de Janeiro]: Funarte, 1990. p. 415-438.

MUZART, Zahidé. Hilda Hilst pirou de vez?: Estudo do erotismo na trilogia. In: FUNCK, Susana B. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: PPG Inglês-UFSC, 1994. p. 365-373.

OLIVEIRA, Ana Paula C. *O sujeito poético do desejo erótico: a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminista*. 2002, 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

O'NEILL, Eileen. (Re)representações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 79-100.

OSTROV, Andrea. Espacio y sexualidad em el lugar sin limites de José Donoso. *Revista Iberoamericana*, [S.l.], vol. LXV, n. 187, p. 341-348, abr./jun. 1999. (Erotismo y Escritura).

OVÍDIO. *A arte de amar*. Tradução de Jamil Almanour Haddad. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1964. 105 p.

_____. _____. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2001, 168 p.

_____. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2004. 135 p.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1999. 197 p.

_____. *Sóror Juana Inês de La Cruz: as armadilhas da fé*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarin, 1998. 709 p.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004. p. 94-166.

RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a igreja católica*. Tradução de Paulo Fróes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996. 383 p.

RECTOR, Mônica. O amor divino das mulheres na Literatura Portuguesa. In: DAVID, Sérgio N. (Org.). *Ainda o amor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 163-184.

SCHMIDT, Simone P. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso Amar, verbo intransitivo*. 1991, 230 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

SOARES, Angélica. A espacialidade erótica / ecológica em poetisas portuguesas contemporâneas. *Terceira margem*, Revista do PPG Ciência da Literatura, UFRJ, ano VI, n. 7, p. 21-36, 2002.

THOMAS, Florence. *Los estragos del amor: el discurso amoroso en los medios de comunicación*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1994. 220 p.

WINNETT, Susan. Distinciones: mujeres, hombres, narrativa y principios de placer. In: CARBONELL, Neus.; TORRAS, Merri. (Orgs.). *Feminismos literários*. Madrid: Arco/Libros, 1999. p.147-174.

4. Bibliografia sobre a crítica feminista

BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M. e _____. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 19-41.

BRANCO, Lúcia C.; BRANDÃO, Ruth. S. *A mulher escrita*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. 224 p.

BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Mulheres, 2003. p. 161-249. Parte II: Poesia no feminino.

BRANDÃO, Ruth S. Linguagem do poder e poder da linguagem. In: BRANCO, Lúcia C.; _____. *A mulher escrita*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro, Lamparina, 2004. p. 43-57.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 11, p. 11-42, 1998.

_____. Sujeitos de sexo / gênero / desejo. *Revista Feminaria*. Buenos Aires, ano X, n. 19, p. 1-20, jun. 1997.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C; FRANCHETO, Bruna; HEILBORN, Maria Luiza. Antropologia e Feminismo. In:_____; _____; _____. (Orgs.). *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 13-45.

CULLER, Jonathan. Lendo como mulher. In:_____. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 52-74.

DALLERY, Arleen B. A política da escrita do corpo: écriture féminine. In: JAGGAR, Alison M. e BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 62-78.

DUARTE, Constância. Feminismo e Literatura no Brasil. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v.17, n. 49, p. 151-172, set./dez. 2003.

DUBOIS, E.T. A mulher e a paixão. Das «Lettres Portugaises» (1669) às «Novas Cartas Portuguesas» (1972). *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 102, p. 35-43, mar. 1988.

FE, Marina. (Coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 269 p.

HOLLANDA, Heloisa B. de. Feminismo em tempos modernos. In: _____. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 7-19.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. São Paulo: Imago, 1996. 272 p.

KING, Ynestra. Curando as feridas: feminismo, ecologia e dualismo natureza/cultura. In: JAGGAR, Alison. M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 126-154.

MALEVAL, Maria do Amparo T. A mulher na literatura medieval portuguesa (e/ou galego-portuguesa). In: FUNCK, Susana B. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: PPG Inglês-UFSC, 1994. p. 115-123.

MATOS, Olgária. Masculino e feminino. *Revista USP*, São Paulo, p. 133-138. jun./jul./ago. 1989.

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1995. 193 p.

MOUFFE, Chantal. Feminismo, cidadania e política democrática radical. Tradução de Hortênsia Moreno. *Debate Feminista*, São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1999, p. 29-47. Edição Especial. (Cidadania e Feminismo).

MUZART, Zahidé. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice. (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 261-275.

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1998. 160 p.

QUEIROZ, Vera. Feminino e crítica. In: FUNCK, Susana B. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: PPG Inglês-UFSC, 1994. p. 34-40.

_____. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997. 166 p.

REIS, Livia de Freitas et al. (Orgs.). Mulher e literatura: *VII Seminário Nacional*. Niterói: EdUFF, 1999. p. 337-791. v. 2, Parte 3: Literatura e crítica feminista.

SCOTT, Joan. *A cidadã paradoxal*. Florianópolis: Mulheres, 2002. 312 p.

_____. Experiência. Tradução para o espanhol de Moisés Silva. *Revista La Ventana*, Guadalajara, n. 13, p. 42-73, 2001.

_____. Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. *Debate Feminista*, São Paulo: Cia. Melhoramentos, p. 203-222, 1999. Edição Especial (Cidadania e Feminismo)

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, 1990.

_____. La experiencia como prueba. In: CARBONELL, Neus; TORRAS, Merri. (Orgs.). *Feminismos literários*. Madrid: Arco/Libros, 1999. p. 77-112.

SCHMIDT, Simone P. Como e por que somos feministas. *Revista Estudos Feministas*. v.12, p.17-22, Dez. 2004, n. especial.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 23-57.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade? Tradução de Patrícia Silveira de Farias. In: HOLLANDA, Heloisa B. de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205:

5. Bibliografia Geral

ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1966. p. 13-31.

- ÁVILA, Carlos. Uma idéia da poesia hoje. *Revista USP*, São Paulo, n. 25, p. 119-121, mar./mai., 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 242 p.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000. 147 p.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOSI, Alfredo. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. 239 p.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. 2006. São Paulo: Humanitas, 161 p.
- _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986. 96 p. (Série fundamentos, 1)
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2005. 232 p.
- ENCICLOPÉDIA Universal Ilustrada: europeu-americana. Madrid: Espasa-Calpe, 1966. v. XXII; v. LII.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 212 p.
- GOETHE, Johann. W. V. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. p. 41-197.
- GOTLIB, Nádia B. Na contramão da história biográfica. In: MOREIRA, Maria Eunice. (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 86-94.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz T. da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Jaime Bruna. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. 286 p.
- HORACE. *Odes and Epodes*. Edited by Charles E. Bennett. Revised by John C. Rolfe. Boston; New York; Chicago; Atlanta; San Francisco; Dallas, 1955.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. Ulisses ou Mito e esclarecimento. In: _____; _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 53-80. Excurso I.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Tradução e notas de Célia Barretini. São Paulo: Perspectiva, [19--]. 90 p. (Coleção Elos).

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinicius Dantas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

LUJAN, Luciana Savioli. *A melancolia em Freud e Nerval*. 2001, 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Médicas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997. 421 p.

MOURA, Andityas S. de. Seis fragmentos líricos de Anacreonte de Teos. Disponível em: <http://www.portaldepoesia.com/Textos_poetas/Anacreonte.htm>. Acesso em: 13 nov. 2006.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, [19--]. 152 p.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M.L. Moretto; Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997. 322 p.

SCHÜLER, Donald. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994. 161 p.

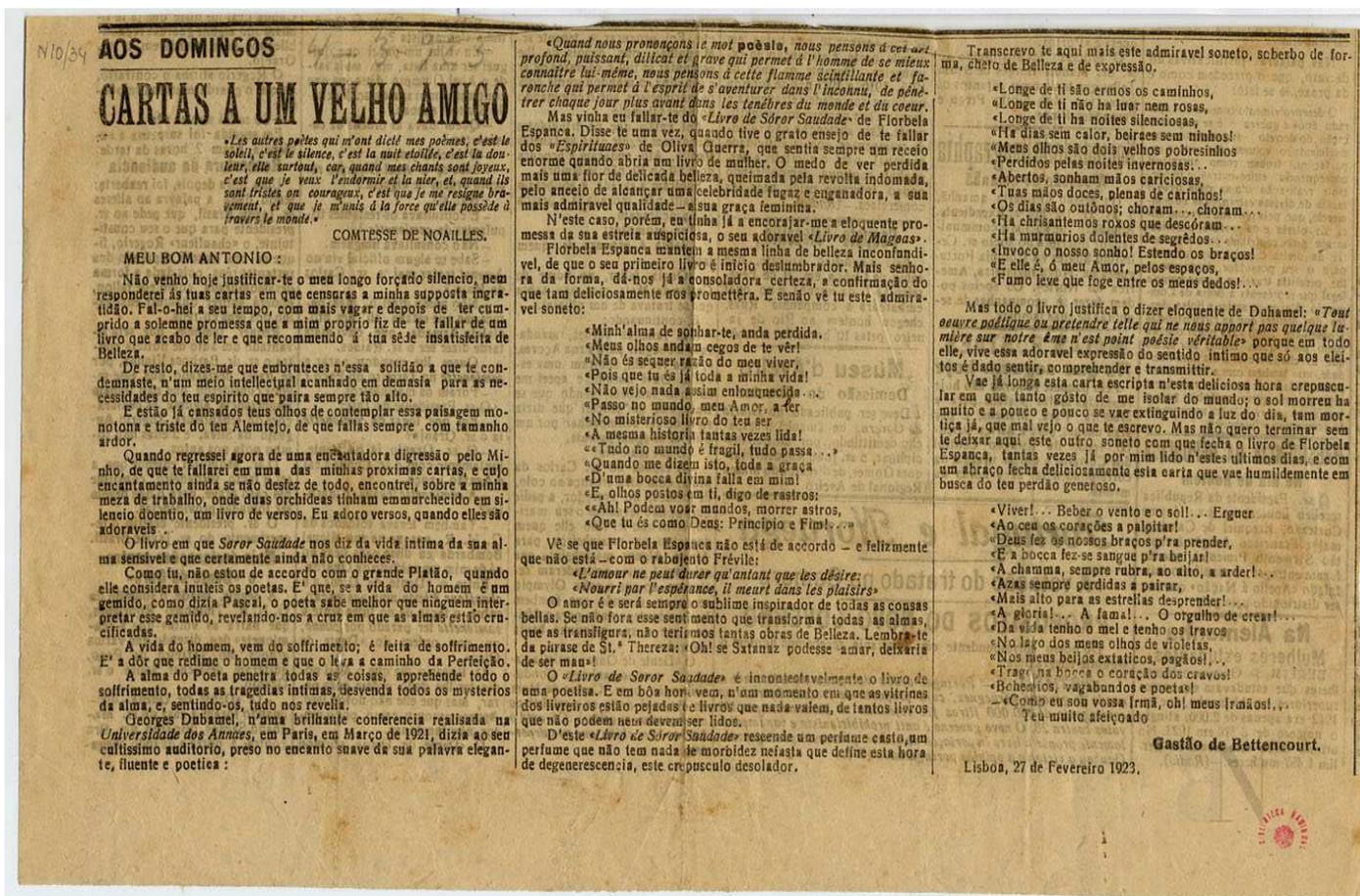
SIMON, Iumna. M.; DANTAS, Vinicius. Poesia ruim sociedade pior. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985..

WATT, Ian. A apoteose romântica dos mitos renascentistas. In: _____. *Mitos do individualismo moderno*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 196-240.

_____. A trágica história da vida e da morte do Doutor Fausto. In: _____. *Mitos do individualismo moderno*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 41-59.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro; EDUSP, 1973. p. 71-112. cap. II.

ANEXOS



110/29 AOS DOMINGOS

CARTAS A UM VELHO AMIGO

«Les autres pebles qui n'ont dicté mes poèmes, c'est le soleil, c'est le silence, c'est la nuit étoilée, c'est la douleur, elle surtout, car, quand mes chants sont joyeux, c'est que je veux l'endormir et la nier, et, quand ils sont tristes ou courageux, c'est que je me résigne bravement, et que je m'unis à la force qu'elle possède à travers le monde.»

COMTESSE DE NOAILLES.

MEU BOM ANTONIO:

Não venho hoje justificar-te o meu longo forçado silêncio, nem responderei ás tuas cartas em que censuras a minha suposta ingratidão. Fal-o-hei a seu tempo, com mais vagar e depois de ter cumprido a solemne promessa que a mim proprio fiz de te fallar de um livro que acabo de ler e que recomendo á tua sede insatisfeita de Belleza.

De resto, dizes-me que embrateces n'essa solidão a que te condemnaste, n'um meio intellectual acanhado em demasia para as necessidades do teu espirito que paira sempre tão alto.

E estão já cansados teus olhos de contemplar essa paisagem monotona e triste do teu Alemtejo, de que fallas sempre com tamanho ardor.

Quando regresses agora de uma encantadora digressão pelo Minho, de que te fallarei em uma das minhas proximas cartas, e cujo encantamento ainda se não desfez de todo, encontrei, sobre a minha meza de trabalho, onde duas orchideas tinham emmaralhado em silencio doentio, um livro de versos. Eu adoro versos, quando elles são adoráveis.

O livro em que *Soror Saudade* nos diz da vida intima da sua alma sensível e que certamente ainda não conheces.

Como tu, não estou de accordo com o grande Platão, quando elle considera inúteis os poetas. E' que, se a vida do homem é um gemido, como dizia Pascal, o poeta sabe melhor que ninguém interpretar esse gemido, revelando-nos a cruz em que as almas estão crucificadas.

A vida do homem, vem do soffrimento; é feita de soffrimento. E' a dor que redime o homem e que o leva a caminho da Perfeição.

A alma do Poeta penetra todas as coisas, apprehende todo o soffrimento, todas as tragedias intimas, desvenda todos os mysterios da alma, e, sentindo-os, tudo nos revela.

Georges Duhamel, n'uma brilhante conferencia realisada na *Universidade dos Annas*, em Paris, em Março de 1921, dizia ao seu entusiasmado auditorio, preso no encanto suave da sua palavra elegante, fluente e poetica:

«Quand nous prononçons le mot poète, nous pensons à cet art profond, puissant, délicat et grave qui permet à l'homme de se mieux connaître lui-même, nous pensons à cette flamme scintillante et farouche qui permet à l'esprit de s'aventurer dans l'inconnu, de pénétrer chaque jour plus avant dans les ténèbres du monde et du cœur.»

Mas vinha eu fallar-te do «*Livro de Soror Saudade*» de Florbela Espanca. Disse te uma vez, quando tive o grato ensejo de te fallar dos «*Espirituas*» de Oliva Guerra, que sentia sempre um receio enorme quando abria um livro de mulher. O medo de ver perdida mais uma flor de delicada belleza, queimada pela revolta indomada, pelo anseio de alcançar uma celebridade fugaz e enganadora, a sua mais admiravel qualidade — a sua graça feminina.

N'este caso, porém, eu linha já a encorajar-me a eloquente promessa da sua estreita auspiciosa, o seu adoravel «*Livro de Magoas*». Florbela Espanca manteu a mesma linha de belleza inconfundivel, de que o seu primeiro livro é inicio deslumbrador. Mais senhora da forma, dá-nos já a consoladora certeza, a confirmação do que tam deliciosamente nos promettera. E' senão vê tu este admiravel soneto:

«Minh'alma de sonhar-te, anda perdida.
«Meus olhos andam cegos de te ver!
«Não és sequer razão do meu viver,
«Pois que tu és já toda a minha vida!
«Não vejo nada assim enloquecida...
«Passo no mundo, meu Amor, a fer
«No misterioso livro do teu ser
«A mesma historia tantas vezes lida!
«Tudo no mundo é fragil, tudo passa...
«Quando me dizem isto, toda a graça
«D'uma bocca divina falla em mim!
«E, olhos postos em ti, digo de rastros:
«Ahi! Podeu vos mundos, morrer astros,
«Que tu és como Deus: Principio e Fim!»

Vê se que Florbela Espanca não está de accordo — e felizmente que não está — com o rabujeito Fréville:

«L'amour ne peut durer, il meurt dans les plaisirs.»

O amor é e será sempre o sublime inspirador de todas as consas bellas. Se não fora esse sentimento que transforma todas as almas, que as transfigura, não teríamos tantas obras de Belleza. Lembra-te da phrase de St. Theresza: «Oh! se Satanaz podesse amar, deixaria de ser mau!»

O «*Livro de Soror Saudade*» é inconscientemente o livro de uma poetisa. E em boa hora vem, n'um momento em que as vitrinas dos livrinhos estão pejudadas e livros que nada valem, de tantos livros que não podem nem deverem ser lidos.

D'este «*Livro de Soror Saudade*» resende um perfume casto, um perfume que não tem nada de morbidez neilista que define esta hora de degenerescencia, este crepusculo desolador.

Transcrevo te aqui mais este admiravel soneto, scerbo de forma, cheio de Belleza e de expressão.

«Longe de ti são ermos os caminhos,
«Longe de ti não ha luar nem rosas,
«Longe de ti ha noites silenciosas,
«Ha dias sem calor, beiras sem ninhos!
«Meus olhos são dois velhos pobresinhos
«Perdidos pelas noites invernosas...
«Abertos, sonham mãos cariciosas,
«Tuas mãos doces, plenas de carinhos!
«Os dias são outonos; choram... choram...
«Ha chrisantemos roxos que descóram...
«Ha murmurios dolentes de segredos...
«Invoco o nosso sonho! Estendo os braços!
«E alle é, ó meu Amor, pelos espaços,
«Fumo leve que foge entre os meus dedos!»

Mas todo o livro justifica o dizer eloquente de Duhamel: «*Tout oeuvre poétique ou prétendre telle qui ne nous apporte pas quelque lumière sur notre âme n'est point poésie véritable*» porque em todo elle, vive essa adoravel expressão do sentimento intimo que só aos eleitos é dado sentir, comprehender e transmittir.

Vae já longa esta carta escripta n'esta deliciosa hora crepuscular em que tanto gosto de me isolar do mundo; o sol morren ha muito e a pouca e pouca se vae extinguindo a luz do dia, tam morliza já, que mal vejo o que te escrevo. Mas não quero terminar sem te deixar aqui este outro soneto com que fecha o livro de Florbela Espanca, tantas vezes já por mim lido n'estes ultimos dias, e com um abraço fecha deliciosamente esta carta que vae humildemente em busca do teu perdão generoso.

«Viver!... Beber o vento e o sol!... Erguer
«Ao ceo os corações a palpitar!
«Deus fez os nossos braços p'ra prender,
«E a bocca fez-se sangue p'ra bejar!
«A chamma, sempre rubra, ao alto, a arder!...
«Azas sempre perdidas a pairar,
«Mais alto para as estrelas desprender!...
«A gloria!... A fama!... O orgulho de crear!...
«Da vida tenho o mel e tenho os travos,
«No lago dos meus olhos de violetas,
«Nos meus bellos extaticos, pagãos!...
«Tray na hores o coração dos cravos!
«Bêneticos, vagabundos e poetas!
«Como eu sou vossa irmã, oh! meus irmãos!
«Teu muito afeiçoado

Gastão de Bettencourt.

Lisboa, 27 de Fevereiro 1923.

ANEXO A – Artigo de jornal escrito pelo Senhor Gastão de Bettencourt
Fonte Biblioteca Nacional Digital – Coleção Florbela Espanca

LIVRO DE MÁGUAS

...el Poeta, y, solo el Poeta, con el don sagrado de su adivinación, podrá comprender y traducir lo que en el grande aire exquisito, cargado de colíricos instrumentales y, de perfumes simfónicos le dice el alma desolada abandono y al exhalar-se em ondas divuigrices, por sobre el vasto campo hacia la Suprema Belleza.

(«Libre Estética»)

VARIAS VILAS.

São d'este livro, vindo á luz ha poucos mezes, os tres sonetos que em justo logar l'he publicamos.

E nosso desejo era transcrever todos os admiraveis sonetos desse precioso livro, onde crepita a alma viva do sentimento, onde floresce uma imaginação que vive a dentro do mundo espiritual lutando por atingir a Belleza maxima.

Florbela Espanca é uma Poetiza. É uma Poetiza, porque sente, porque vive a dentro dos seus versos.

Nós não a conhecemos, mas lendo o seu livro, lemos a sua alma, desvendamos o mysterio que a agita e a convulsiona n'um agonia pungente e deliciosa, que l'he revela mundo de sonhos e de encantamento.

Livro de Maguas missal de amargura que a nossa alma comprehende, sente e partilha, subindo n'uma ascensão maravilhosa, em que suavissimos canticos nos envolvem!

Já por mais de uma vez o temos dito, Poeta não é apenas aquelle que faz versos; Poeta é aquelle que os sente, que os comprehende, que acalentando os no seio da sua alma, consegue dar-nos uma noção de Belleza, ainda que minima. E um traço de Belleza fica sempre do esforço que, cada artista, faz por atingir a Perfeição.

Poderíamos chamar á lembrança nomes de Poetas consagrados a que podessemos comparar a nova Poetiza. Mas qué? Seria justo fazê-lo?

Florbela Espanca não precisa de comparações, que só poderiam enfraquecer o seu justo valor, e não as precisa, não deve tê-las porque tem a sua maneira especial, o seu sentido intimo, que não deve renegar, nem sujeitar a formas ou escolas.

Florbela Espanca não verzeja, retrata a sua Dor e a sua Dor é aquelle que nos acompanha desde o desponar da existencia, talvez a Saudade da Outra Vida, d'aquella que condensa a Suprema Perfeição.

O que é o seu «Livro de Maguas» di-lo claramente, deliciosamente o soneto, impecavel, que é o portico desse magestoso templo de Amor e Saudade:

«Este livro é de máguas, Desgraçados
«Que no mundo passais, chorae ao lê-lo!
«Somente a vossa dor de Torturados
«Pode, talvez, senti-lo... e comprehendê-lo...

«Este livro é pra vós, Abençoados
«Os que o sentirem, sem ser bori nem beio
«Biblias de triss... O Desventurados
«Que a vossa amansa dor se acalme ao lê-lo!

«Livro de Maguas... Dóres... Attiedrões!
«Livro de Semtra... Névoas... e Saudades;
«Vae pelo mundo... (Troxe-o no meu solo...)

«Irmãos na Dor, os olhos fazos de agua,
«Chorae comigo a minha imensa máguas,
«Lendo o meu livro só de máguas cheio!

E é que a nossa alma sente um refrigerio extranho ao escutar os lamentos dessa Alma Torturada, e sonha, e delicta-se n'um prazer que se não descreve.

Biblia de amor, o *Livro de Maguas* é um livro de *Portuguesa*, em que se reflecte a melancholia, característica da raça.

Bem haja a illustre e delicada auctora pelo infinito prazer espiritual que nos proporcionou ao lê-lo.

Janeiro, 20 MCMXX

GASTÃO DE BETTENCOURT,

O POETA N.º 10/32
Campos de Figueiredo
e a
GERAÇÃO MODERNA

Na sua casa de Fiais do Ervedal da Beira fomos surpreender o autor do «Jardim Fechado», Campos de Figueiredo, a quem ha muito tencionavamos falar sobre o seu livro e as características literarias de nova geração.

Não nos tra facil adivinhar como ele, rodeado em Coimbra de sua literatura e dos seus camaradas nas letras, se não deixasse influenciar por essa infinidade de «ismos» de toda a especie que tem dominado as gentes moças como um contagioso mal do nosso tempo.

Logo estava Campos de Figueiredo de supor que a nossa conversa entre pinhais, em face de um horizonte vasto e grandioso, servisse de tema a uma entrevista.

A uma pergunta nossa acerca da forma como encara a geração actual, Campos de Figueiredo diz-nos:

— Olhe: uns bebem ainda no simbolismo de Sarnau e Rodenbach os seus motivos de uma arte, a que eles chamam «refinada» e que não passa de uma simples imitação, sem aquela beleza que lhe imprimiram os cultores do simbolismo, caindo por vezes na «utilidade» do logar comum e servindo-se constantemente de imagens e expressões de facil arranjo poetico...

— «Os pavões, os parques, as alamedas, asgardas, as mãos, os dedos estufados, e rólhas de frascos causados de guardar perfume Deus».

— Sim; e outras tantas banalidades que oscoais tão bem definiu nestas palavras: «São uns bordadores de panos de altar».

— Outros, os modernistas, á luga de não quererem impingir uma arte do seu tempo tem acabado por nos dar uma obra que não é de «tempo algum», por lhe faltar aquilo «que é de todos os tempos» — a Beleza. Não quer isto dizer que entre eles não haja elementos de valor, mas andam trausviados por caminhos incertos, seduzidos pelo «terrier» cri dos janotas da moda...

— Mas você não diz que devemos ser do nosso tempo, e a literatura um reflexo d vida e do ambiente psiquico?

— Digo é certo. Mas a Arte, aquela que em si imprime o seu cunho de Beleza eterna, sendo de uma época, deve pertencer a todos os tempos. Em Escylo e Shakespear o que fica de eterno na sua obra é a essencia da alma das cousas e dos homens com os seus atributos imutaveis. A «toilette» dos seus personagens é passageira e elementar, como qualquer figurino de Londres.

— Em seu entender, quem são os novos de mais valor?

A esta pergunta relencuada por um pequeno silencio meditativo, Campos de Figueiredo esquivase a cita nomes...

— Eu não gosto muito de me referir a A B ou C; todos eles tem os seus melindres... a sua fé... mas para não dar a ninguém o direito de me julgar recessas suas replicas, apontarei os nomes de Afonso Duarte (embora de outra geração, mas nosso pela convivencia intimo das conversas de Coimbra), Anton Alys Martins, Ferreira Monteiro, Alfredo Brochado, Antonio de Sousa, Cabral do Nascimento, Ernesto Gonçalves, Angelo Cesar e Victorino Nemeio. E em Lisboa, Americo Durão, Gomes Ferreira e outros...

E os modernistas?...

Ahl sim. O Augusto de Santa Rita, é sempre menino. Tem por vezes gentildades infantis que nos encantam; Pedro de Menezes com a sua preocupação de ineditismo excentrico, tem na sua obra imagens de uma beleza rara, mas quasi sempre prejudicadas pelo disparate do «estil civilizado» das tais «rolhas» e frascos causados de guardar perfume Deus» e das toses anemicas de luar cuspidio hemoptises.

— O que me diz dos futuristas?...

— O quê?... O futurismo?... Mas o futurismo que ha anos fez furor na Italia e na Franca, tinha no seu intclador um simbolista recuando que nos deu as belas paginas de «Le ville charnelle» e de «La conquête des étoites». Marinetti era equilibrado, elevando á quinta essencia o grandiosismo teorico dos simbolistas francezes, que foram por sua vez os continuadores, exaggerados da Baudelaire, que eu reputo o precursor da sua escola.

— Mas Marinetti hoje é um desequilibrado?...

— Sim. Segundo ha pouco li numa revista brazileira, parece ter perdido o equilibrio no alto trapezio da sua «nova escola tactilista».

— Tactilista?... Mas que vem a ser isso de «tactilismo»? «Perdõe a minha ignorancia»...

— Depois de ter reconhecido a inandade da arte que se dirige aos sentidos, Marinetti, numa conferencia realisada num corrido salão de Italia, afirmou a necessidade de se criar uma outra que se dirigisse exclusivamente ao tacto. E assim, por uma engenhosa disposição de «taboas tacteis», ele pretendia despertar emoções esteticas fazendo passar pelos dedos esse «estranho poema composto de estanho, escovas, patetes, veludos e sedas»...

— Entre nós o futurismo tambem tem sido uma boa... «escova»... lirica... O Antonio Ferro...

— Calculo o que vai dizer. O Ferro é um bom prototecnico de frases «logocleantes» arraiado tumultuoso dessa geração de bailarinos de palavras. O culto da frase e do

paradoxo que em Wilde teve o seu cinzelador habilidoso, é a preocupação dominante da maioria dos novos...

— Mas o João Amcal?...

— O João Amcal?... Já lhe disse com aquela franqueza que caracterisa a minha lealdade não de plebeu que não concordava muito com a sua orientação artistica...

Acho-o inteligente e com o seu eclectismo de tolerancia e espirito critico bem formado julgo-o capaz de envredar por outro caminho... Hostilizo-no muito aqueles que não trabalham como ele e que o não conhecem de perto tanto através da sua obra, como pelas suas palavras. Afonso de Bragança é tambem um cronista inteligente que eu tenho apreciado nas colunas do «Diario de Lisboa».

— E o que pensa da literatura feminina?...

— Mas femenia tem sido a literatura, quasi toda, dos ultimos tempos. Usa espafilho em Dantas e vestes de renas em todos os «recantos» da obra desse autor que a futilidade de muitos consagrou. Por isso não me espanta o successo do Virginia Victorino que poz em verso bem medido as curvas apixonadas dessas meninas priquietas que encontraram nos «Namorados» a expresso e a forma dos seus lamentos e o leio das longas noites de anciedade á espera do namoro e dos suspiros motivados pela infidelidade inconstante desses «levianos» sem palavra; Oliva Guerra deu-nos um livro espirital, inteligente; Florbela Espanca é uma dolorosa arruicada do seu «Jardim de Magoas» e Fernanda Quadros «tocou os bilros» da sua «sensibilidade» nas «Dansas de roda» á luz dos balões reortados pela tesoura de Ferro, hoje em terras de Santa Cruz.

— Mas você falou-me ha pouco do meu livro?...

— Sim. Era interessante saber como tem conseguido fugir a essas influencias que eu tambem numa grau te parte reputo de uma inferioridade lamentavel.

E Campos de Figueiredo, lançando o olhar em roda, abraçando em extase o formidavel circulo de serras que nos envolviam, desde a Estrela ao Caramulo e Gardunha, respondeu:

— Veja! Esta é a fonte do «jardim», o poço das aguas vivas que com impeto correm do seio da natureza até ao mais profundo da alma humana.

Estava satisfeita a nossa curiosidade, assaz n lural...

Fiais do Ervedal, 3 de Setembro de 1922
Gastão de Bettencourt

MO/35



Cronica da Cidade

ALBUM DE RETRATOS

Tens razão, Luíslinha... A tua cartazete como pior, onde quasi todas as mi-
entenderam-me muito e, pela primeira
vez, tive vontade de deixar sem respon-
ta o longo questionario que me cahe
das...
Es, na verdade, insaciavel. O que te
interessa, o que te entusiasma, o que
te seduz, não é a beleza do campo-ver-
de e ruivo neste fim de verão—nem o
pomar da terra fecundada, nem o mis-
terio da estrada colante, envolvendo a
serra como uma fita branca intermin-
avel... O que te interessa não é a alegria
dos homens da planície ou dos pastores
da serra... Não. A cidade, a cidade poe-
rta o esp, onde se dorme mal, onde se

deixar esquecida a tua carta, ao canto
do divã...
Mesmo, Luíslinha... A tua curiosidade
é-me prava... Eu tenho por ti e por to-
das as raparigas que vivem, como tu,
ocultas na serra ou no vale, uma gran-
de ternura de irmã mais velha... Respi-
to e admiração todas as vozes intelligen-
tes abandonadas, intões, que se vol-
tam para a cidade como flores para o
sol... Que há-de dizeres mais? Que no-
tas se teu dispor sempre que queres...
O meu mau humor—bem ligeiro, a fi-
nal—desfaz-se como bola de sabão...
Não me agradeças mais os livros que
te mandei... A tua alegria é a minha
recompensa. Tu, Luíslinha, gostas de ver-
sos e tens razão... A poesia é a alma
de Portugal. Enquanto, por esse mundo,
os historiadores acrescentam, pagada a
página, poetas aferrados que não
sistem. Luis de Camões malha a pena
na tina do coração e escreve os «Li-
siadas». Soror Mariana faz dos seus
cartas santíssimas, tocantes—poemas que
rimam como nenúms, porque, no final
de cada frase, ha sempre uma lagrima
a um beijo... O primeiro verso
multo português, ao escrever a pri-
meira peça portuguesa, escreveu em ver-
soes... E não ha nenhum homem do povo,
nenhum cavaleiro de enxada que, de gal-
taria na mão, numa noite de luar, não
sigua cantando quatro versos para ultrar
a namorada, como um punhado de flo-
res...
Acredito, pois, que tehas gostado
muito dos livros que te mandei. Todos
nos, portugueses, temos, no fundo do
alma, um secreto em cobiçado...
Mas, minha pobre Luíslinha, organza
versos...

Oliva Guerra nada tem feito ultimam-
mente. Esperamos o seu novo livro,
Candida Aires, depois das «Pérolas In-
mensas», calou-se... Apoiou a luz que
um momento nos iluminou, como um
clarão de esperança, e deixou-os ape-
nas trevas...
Florinda Espanca, a Soror Dolores,
focou-se no silencio como num con-
creto...
Branca da Silveira e Silva, Domitila
de Carvalho, Albertina Paraiso, Candi-
da Parreira e outras, muitas outras, de-
serraram em frente do miolo—o mi-
migo feroz que é o publico indiferente
e estúpido...
Marta Mesquita da Camara continua
a ser a poetisa suave do «Arco-Iris»...
Aparece e desaparece sem se saber co-
mo...
Resta-me falar-te duma poetisa que
tem mudados os seus versos, elemen-
tamente, no fundo da gaveta...
Tereza Leitão de Barros é a poetisa
designada das horas tristes, dos poe-
tas dolorosos, dos precipícios à beira-
mar, da gente humilde e calada, das
fontes secas e das flores murchas...
Ha em cada uma das suas poesias
tal doçura, tal humanidade, que ape-
de chorar sobre os seus versos, como se
eles fossem corações a sangrar...
Não te lembres, Luíslinha, daquele poe-
ta «Pindoro», de apalmo e meço de al-
turas, que, no col e á chufa, mouze-
java dia e noite...
Não te lembra?...
Ora um dos vultos mais soberanos,
ca d'ester balizes por onde eu moro,
é um garoto de cinco annos
que dá pelo nome de «Pindoro».

E teríamos conferências: Vera de Lin-
ha, Branca de Genta, «Garinha», Vir-
ginia de Castro e Almeida, Virginia da
Castro Oswald...
As poetisas recitariam os seus melho-
res versos...
Lucilla, Amélia, Ber, Colaco, Ester
Leão, Palmira Bastos, Stelhuil e outras
mais teriam de representar, com mais
unior, as peças que, propostadamente,
escreveram para das Tereza Leitão de
Barros e Virginia Vitorino, por exem-
plo...
Le faríamos exposições de rondas, de
tapetes, de almofadas, de bordados, que
são, afinal, as melhores obras de arte que
os homens nos produzem...
Mas tudo isto, Luíslinha, é um sonho...
Seria necessária uma paciência e uma
coragem que eu não tenho... Tenho de-
masiado o ridiculo. E os homens—me-
ses irmãos—fortes do seu orgulho, não
coragem que eu não tenho... Estou ho-
moupariam... Estou ho-
Com mais ou menos bom humor, des-
rossem mais uns versos e escrevo consi-
ho, o conselho que nos perseguo como
um pesadelo desde o principio do trun-
fo—«Literatura Diferente» disse...
Melhor seria que cessassem as reuniões...
E aqui tens, Fiquemos por aqui... Per-
da se me esquecer de falar de algum
dos seus ídolos. Em Portugal ha tantos
artistas como estrelas no céu... E tu
bem sabes... É impossivel contar estre-
las...
Adens. Beza por mim na capelinh
da tua abeira...
Marta.
Pois copia

FERNANDA DE CASTRO.

OS PREÇOS DE PORTUGAL A Cidade

Bojo e corrente de ouro, no valor de 1.500 es-
cudos.
Banco nam electrico) VIDA DESPORTIVA

de Sousa, jante de chegado; Luis Correia
de Magalhães, fiscal de pasta.
que ha de ser de tanto morder do Cais de

NOTÍCIAS DO PORTO Investigação e o caso participado á Delegacia
de Saúde.
Destaque in

O sr. A. de A.

e as poetisas portuguesas

A «Ilustração Portuguesa» de sábado passado (sábado gordo, por sinal!) revela na sua crítica literaria a pag. 190 o nome da sr.^a D. Virginia Vitorino como fonte de inexgotavel poder de moderna poesia feminina. Assina o escrito o sr. A. de A. E estas são as suas palavras:

«Depois que Virginia Vitorino se revelou com os «Namorados» uma das mais perfeitas poetizas do amor, cultivando magistralmente o soneto, logo uma chusma de inspiradas meninas começou dedilhando a lira...»

Como afirmação de Carnaval, sábado gordo, está bem! Mas o contrario tambem está certo. E assim antes do aparecimento da sr.^a D. Virginia Vitorino já existia a mesma chusma de inspiradas meninas, a mesma chusma de que a citada poetisa fez parte e na qual ficaria rolando, como as outras se os deuses um dos quais o sr. A. de A. não tivessem deliberado que aquilo é que era bom, que assim é que se devia fazer poesia, e que a sr.^a D. Virginia Vitorino devia trepar ás culminancias maximas, aureolada, extatica, multiplicando-se e reproduzindo-se em edições.

Mas a que proposito escreveu o sr. A. de A. estas palavras?

Escreveu-as ao fazer a critica do novo livro da Poetisa Florbela Espanca «Livro de Soror Saudade». E é nisto exactamente que está o espantoso desta critica, apenas comprehensivel por ter saído em sábado gordo: — Para que o «Livro de Soror Saudade» podesse ter sido uma realidade foi preciso que apparecesse primeiramente o «Namorados». Eis a ideia que o sr. A. de A. patenteia como se deprende do que já transcrevi e mais ainda deste outro pedaço de prosa:

«Se nos seus versos não ha uma originalidade que nos assombre, porque eles se resentem de influencias, e a maior é a da poesia dos «Namorados...»

Oh! pasmol De duas uma; ou isto é ignorancia ou então não passa duma protecção que á força de ser exageradamente exercida deve mesmo humilhar á autora dos «Namorados».

E digo ignorancia porque em junho de 1919 foi publicado o primeiro livro de Florbela Espanca, cuja forma literaria era absolutamente a mesma do que ha dias appareceu. E então ainda os «Namorados» não tinham saído a publico, ainda Virginia Vitorino não era «a grande poetisa da actualidade».

Ignorava o sr. A. de A. este facto? Decerto que o desconhecia. E se esta ignorancia se comprehende visto que se não pode obrigar ninguem a conhecer tudo, não se desculpa a um critico literario que na sua cátedra, empunhando a tesoura, vai, quem sabe se com o intuito de elevar uma, do mente leve minorando o valor das outras sem sequer se preocupar com a averiguação da verdade que possa existir nas afirmações que faz.

Isto é sintomatico e envolve em si uma tristeza enorme. Revela o espirito critico da época. Porque, Florbela

Espanca sofreu influencias? Sem duvida. O sr. A. de A. é que as não soube achar.

Como difficilmente responderá a estas tres perguntas:

— Quais as razões que elevam a obra de Virginia Vitorino acima da obra de Florbela Espanca?

— Qual delas sofre de uma mais pronunciada influencia?

— Tendo todo o poeta, como artista, uma missão a cumprir qual delas se aproxima mais dessa missão?

Como o sr. A. de A. está vendo proponho-lhe uma agradável conversa sobre assuntos de Arte. Eu, pelo menos, só terei a ganhar com ella. E prometo fazer-la levantadamente como devem ser tratados assuntos de Arte.

E agora, para fechar por hoje, o seguinte declaração por causa das máis linguas:

Conheço muito superficialmente a sr.^a D. Virginia Vitorino. Estou em quasi identicas circunstancias com a sr.^a D. Florbela Espanca. Para o caso presente não me interessa conhecê-las.

E finalmente, sr. A. de A. sou todo ouvido.

B. DE C.

Arte

Exposição Alberto de Sousa

Está bem ali, nas ruínas historicas do Carmo, a exposição de aguarelas de Alberto de Sousa. Na feira de quadros que vão enchendo este inverno e em que, raramente aqui e ali, apparece uma obra apreciavel, as aguarelas de Alberto de Sousa continuam a confirmar o renome de que justamente goza o illustre pintor. Como de costume prefere os aspectos puramente portuguezes e, assim, vemos agora, nas paredes do Carmo, trochos, recantos, costumes de Tomar, Coimbra, Viana do Castelo, Vila da Feira, Montemor-o-Velho, Espinho, Nogueira da Foz, Vizeu e Cintra. Em todos elles a tecnica é perfeita e as cores esplendidamente combinadas. Os n.ºs 4 e 8, respectivamente Igreja de S. João e «O Castelo visto do rio Nabão», em Tomar, são admiraveis pela sua concepção; o primeiro tem uma figuração — do mais difficil em pintura — que, por parecer perder o aspecto da verdade, pode considerar-se uma obra prima.

Os quadros de Coimbra merecem referencia especial. E' do melhor que temos admirado em arte regional e mesmo dentro da obra de Alberto de Sousa. Deve destacar-se o n.º 15, «Torre da Sé Velha, vista do terraço da Imprensa», em que se distingue ao longe um trecho da cidade, verdadeira maravilha, sobretudo pela luz, tanto mais que, as aguarelas da cidade do Mondego, pecam ás vezes por uma exuberancia de claridade. O n.º 18, «Efeito de Luar (Sub-Ripas)» é simplesmente belo.

De todos os quadros, porém, que os nossos olhos enternecidamente admiraram, o n.º 53, «Nevoeiro na praia do peixe», é simplesmente extraordinario. Não ha nolle so um trabalho de pincel; ha um trabalho de alma. Só um grande artista pode fazer aquilo. Não precisava Alberto de Sousa desta prova, mas apraz-nos a nós registá-la.

