

Erotismo e (pu)dor: a poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca

Júlio César Tavares Dias

Jéssica Sabrina de Oliveira Menezes

Submetido em 10 de abril de 2015.

Aceito para publicação em 27 de novembro de 2015.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 51, dezembro de 2015. p. 161-174

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Segunda-feira, 18 de janeiro de 2016

23:59:59

**EROTISMO E (PU)DOR:
A POESIA DE GILKA MACHADO E FLORBELA
ESPANCA
EROTICA AND MORALITY/PAIN:
POETRY OF GILKA MACHADO AND FLORBELA
ESPANCA**

Júlio César Tavares Dias*
Jéssica Sabrina de Oliveira Menezes**

RESUMO: Neste trabalho nossa intenção é mostrar o caráter dual da poesia de Gilka Machado e da poesia de Florbela Espanca em relação ao discurso erótico que apresentam. Dessa maneira, procuraremos entender de que forma pólos tão distintos como erotismo e dor, no caso de Florbela Espanca, se entrecruzam em sua poesia e contribuem para o processo pelo qual, por meio da linguagem, a poética florbeliana assume um status de escrita sedutora. De igual modo, procuraremos entender como o tema do desejo em Gilka Machado vê-se sempre ameaçado e sofrendo o interdito do pudor.

PALAVRAS-CHAVE: literatura erótica; sedução; Gilka Machado; Florbela Espanca.

ABSTRACT: This paper aims to show the dual nature of the poetry of Gilka Machado and of the poetry of Florbela Espanca about erotic speech in them. In this way, we intend to understand how opposite poles like erotism and pain, in Florbela Espanca case, are interlaced in her poetry and they may contribute for process by which, through language, the poetic of Florbela Espanca assumes a status of seductive writing. Likewise, we seek to understand how the theme of desire in Gilka Machado is seen always threatened and suffering the interdict of morality.

KEYWORDS: erotic literature; seduction; Gilka Machado; Florbela Espanca.

“Para os Pais da Igreja a carne é fraca. O pecado da carne é o mais terrível dos pecados. Ainda hoje, para a Igreja de João Paulo II e de Bento XVI, a sexualidade constitui um bastião de resistência ao mundo moderno, uma linha Maginot da moral cristã, ou mesmo do sagrado”
Michele Perrot, *Minha História das Mulheres*, p. 64

1 Primeiras palavras – poesia *a la Safo*

Safo foi uma poeta grega, nascida na cidade de Lesbos, ilha do mar Egeu situada diante da costa da Anatólia, provavelmente na cidade de Mitilene, em meados do ano de 612 a.C. Nesta cidade, organizou Safo uma escola destinada a mulheres, “versando-as no estudo da música, da poesia e da dança” (SANTANA, s.a., s.p.). Daí que vem o termo

* Doutorando em Ciência da Religião pela UFJF; Bolsista CNPQ; Mestre em Ciências da Religião pela UNICAP; Bacharel em Filosofia pela UFPE; Licenciado em Letras pela UPE; Professor da Rede Pública Estadual de Pernambuco; juliocesartdias@hotmail.com

** Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco; Especialista em Literatura Brasileira pela FAFIRE; Licenciada em Letras pela Faculdade São Miguel; Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco – IFPE; kekasabrina@gmail.com

lesbianismo, por haver Safo se apaixonado por uma de suas alunas chamada Átis. Mas, na verdade, Safo não se relacionou exclusivamente com mulheres.

A primeira mulher a marcar a literatura ocidental, “Apesar da notoriedade de sua obra, seu alto teor de erotismo provocou na Era Medieval a censura de sua poética, o que infelizmente resultou na perda de grande parte dos seus textos – queimados pela Igreja” (SANTANA).

As poetisas (ou poetisas) sobre as quais discorreremos aqui, Gilka Machado e Florbela Espanca, são, cada uma a seu modo e com suas respectivas peculiaridades, representantes dessa poesia à Safo, que ousaram dizer o que muitos preferiram, e ainda preferem, manter silenciado. Nelas também o tema do desejo e do prazer está presente, e nos compete observar que o erotismo não ocupa um lugar menor, ou um segundo lugar, em suas poesias.

Aprendemos com Bataille (2004, p. 13) que o erotismo transforma o que é meramente sexual (e portanto, meramente animal) em "uma busca psicológica" (portanto, humana), em que se questiona o ser (BATAILLE, 2004, p. 27), pois o erotismo é um aspecto da vida interior sempre vivido como transgressão (BATAILLE, 2004, p. 27-35; p. 56-62). A transgressão (como desencadeadora de um tumulto) vem a ser um conceito complexo, ela possui um vínculo extremo com a existência legal da interdição, de modo que o sentimento da transgressão não condiz exatamente mais com a mera liberdade das leis, normas, etc. (BATAILLE, 2004, p. 101).

A poesia giliana é eminentemente erótica e, por conseguinte, eminentemente, transgressora, uma verdadeira poética da transgressão¹. Da mesma forma a poesia florbeliana é “produto duma sensibilidade exacerbada por fortes impulsos eróticos” (MOISÉS, 1990, p. 253), de modo que “a sociedade não lhe compreende o conflito íntimo e a escorraça por querer apetências que catalogam de imorais, sem lhes compreender o alcance e a altitude” (MOISÉS, 1990, p. 254).

Se era permitido, à época de Gilka Machado e de Florbela Espanca, às mulheres escrever e publicar, isso não significava que elas poderiam se colocar na posição de desejante sem sofrer sanções sociais. A poesia feminina nos fins do século XIX era vista como o “sorriso da sociedade”, representando conforme um crítico da época, “eterna mesmice” (COELHO). Michelle Perrot (2008, p. 96-97), em sua obra *Minha História das Mulheres*, afirma-nos que:

Então as mulheres têm uma alma. Mas teriam espírito, isto é, a capacidade da razão? Sim, diz Poulain de la Barre, um dos primeiros a afirmar, no século XVII, a igualdade dos sexos, na esteira de seu mestre Descartes, para quem "o espírito não tem sexo". (...) Mas as mulheres são suscetíveis de criar? Não, diz-se frequente e continuamente. Os gregos fazem do *pneuma*, o sopro criador, propriedade exclusiva dos homens. (...) [Durante muito tempo] Recusam-se às mulheres as qualidades de abstração (as ciências matemáticas lhes seriam particularmente inacessíveis), de invenção e de síntese. Reconhecem para elas outras qualidades: intuição, sensibilidade, paciência. (...) Escrever, pensar, pintar, esculpir, compor música... nada disso existe para essas imitadoras. (...) Escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil. Sua escritura ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar ou à contabilidade da pequena empresa.

Se escrever era difícil, devemos considerar que "Outras fronteiras são ainda mais resistentes: as ciências, principalmente a matemática, cuja abstração foi, por muito tempo,

¹ Tomamos o termo "poética da transgressão" de Viviana Gelado (2006) que o usou para se referir às vanguardas literárias dos anos 20 do século passado na América Latina.

considerada um redibitório ao exercício das mulheres. E a nata do pensamento: a filosofia" (PERROT, 2008, p. 100). Portanto, conquistar a fronteira da literatura deve ser considerado um passo importante para que outras fronteiras fossem conquistadas. "Assim, o papel das mulheres na criação artística, ontem e hoje, precisa ser reavaliado" (PERROT, 2008, p. 106).

2 Erotismo e Pudor – Gilka Machado

É no diálogo Banquete que Platão levanta uma questão interessante. Embora haja tantos cantores/poetas no mundo, poucos deles se dedicaram a cantar o deus Eros:

não é um escândalo que estes e aqueles entre os deuses tenham inspirado aos poetas a composição de hinos e cantos, enquanto, para o Amor, deus tão antigo, tão importante, jamais houve um poeta, entre aqueles que conseguiram para si um lugar importante (*apud* AULAGNIER-SPAIRANI, 1990, p. 67).

Não são poucos, porém, os exemplos da História da Literatura do quanto a crítica se mostrou severa com textos e escritores que ousaram tecer um canto revelador do deus Eros. G. Flaubert com seu *Madame Bovary*, James Joyce com seu *Ulisses*, D. H. Lawrence com *O Amante de Lady Chatterley*, são, entre outros, exemplos da restrição que se pode fazer a esse tipo de literatura. Gilka Machado, cujos versos foram torcida e retoricadamente lidos, é um nome a mais na lista dos incompreendidos, justamente ela de quem lemos no poema *Aspiração*, que “quisera viver cantando com as aves/ em vez de fazer versos/ sem poderem assim os humanos perversos/ interpretar/ perfidamente/ meu cantar”.

Tendo estreado ruidosamente em 1915, aos seus vinte e dois anos, com os seus *Cristais Partidos*, chocou o público com sua lira amoroso-erótica. Na época em que publica seu primeiro livro, duas mulheres já tinham alcançado destaque no mundo das letras brasileiras: Francisca Júlia (1871-1920) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), ambas não revelam, entretanto, como Gilka Machado, um *Eu feminino* que se declara e se revela intimamente. A poesia giliana mostra-se, então, mais do que erótica, um “pioneirismo na abertura de espaços contra o paradigma masculino dominante” (SOARES, 1999, p. 93).

Em 1933, foi eleita “a maior poetisa do Brasil”, por concurso da revista O Malho. A marginalização em que caiu sua obra se deve à atuação da crítica que a considerou uma ‘matrona imoral’ (MACHADO, 1978, p. IX). Muitas das controvérsias envolvendo seu nome surgiram não baseadas no conteúdo de seus versos, mas por haverem confundido o eu-lírico neles expresso com a vivência da autora, quando, na verdade, “a autora de *Mulher Nua* praticava a sinceridade fingida ou o fingimento sincero” (MOISÉS, 1984, p. 257). A crítica, contudo, não se cansava de lhe maldizer o nome. Exemplo disso é uma caricatura publicada num jornal do Rio de Janeiro, onde aparece uma mulher com a saia levantada e o verso *Sinto que nasci para o pecado*. O povo poderia fazer uma melhor interpretação sobre a autora se fosse acrescentado o verso seguinte do soneto: *se é pecado na terra amar o Amor*. Alguns críticos, no entanto, saíram em defesa da poeta, é o que mostra Cristina Ferreira-Pinto que elenca trechos de críticos da época para mostrar a disparidade entre a obra poética e a pessoa de Gilka Machado, entre esses encontramos a voz de Osório Duque Estrada:

No Rio de Janeiro, a par de grande admiração, o nome glorioso de Gilka Machado tem igualmente despertado o rancor e o despeito dos seus pequeninos, venenosos e malevolentes rivais. É odiada e invejada por alguns, que não se pejam de afrontá-la covardemente com as mais repugnantes e mais nojentas “maldades” (*apud* FERREIRA-PINTO, s.a., s.p.).

A própria Gilka Machado em seus Dados Autobiográficos (MACHADO, 1978, p. IX) conta que desde sua estreia ela sofreu com a crítica, que lhe chamou de matrona imoral; surpreendida e machucada com aquela crítica, sua reação foi uma vida reclusa e afastada, mas mesmo assim não desistiu de escrever, e prosseguiu, como diz, “ritmando minha verdade, então com mais veemência” (MACHADO, 1978, p. X). Em entrevista a Nádia Gotlib em 1978, Gilka conta das represálias sofridas por seus filhos devido às infâmias que se divulgava contra ela. (cf. FERREIRA-PINTO). Ainda que lhe conceda algum mérito, a crítica parece ver-lhe sempre como uma poeta menor, vindo seu nome em manuais de História da Literatura no meio de listas de outros nomes, como uma cortesia, é o caso, parece-nos, de Darci Damasceno que considera que “A repercussão alcançada entre os leitores comuns pelos seus versos é devida, entretanto, mais ao circunstancial de uma temática não bem compreendida do que à avaliação de qualidades realmente artísticas” (DAMASCENO, 2002, p. 602). Vinda de uma família de poetas e artistas, teve ela uma resposta própria dos artistas a esses infortúnios: a criação artística, aliás, para ela “a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor” (MACHADO, 1978, p. XI).

Nos versos seguintes vemos expresso o desejo de liberdade, não apenas da dominação masculina, mas também daqueles que interpretam erroneamente o fazer poético, vendo nele algo de pérfido.

Eu quizera viver sem leis e sem senhor,
tão sómente sujeita às leis da Natureza,
tão somente sujeita aos caprichos do Amôr.
(...)
Eu quizera viver cantando como as aves,
em vez de fazer versos,
sem poderem, assim, os humanos perversos
interpretar
perfidamente o meu cantar.
(MACHADO, 1978, p. 100).

O poema *Aspiração*, do livro *Estados de Alma*, é onde encontramos esses versos. *Aspiração*, conforme o dicionário Houaiss, significa “desejo profundo de atingir uma meta material ou espiritual; sonho, ambição”. Em Gilka Machado o tema do desejo é frequente e contínuo, porém, nem sempre o vemos possível de ser concretizado. Na verdade, vemos o desejo encarar duas barreiras: uma barreira externa e outra interna. Vemos nela bem claro o conflito entre “o pecado” e o desejo de “pureza”, vistos normalmente como contraditórios e excludentes. “Na teoria da psicanálise não hesitamos em supor que o curso tomado pelos eventos mentais está automaticamente regulado pelo princípio de prazer” (FREUD, 1978, p. 17), é com estas palavras que Freud inicia *Além do Princípio de Prazer*. Porém, o princípio de prazer entra em embate com o princípio da realidade, este impede ou leva o sujeito a adiar o prazer, ainda que suportando momentaneamente o sofrimento.

Não podendo viver o desejo, então o sujeito o sublima. É nos sonhos que fica a terra onde todos desejos moram e se realizam; à linguagem onírica a linguagem literária assemelha-se, é o que pensa Kothe no seu ensaio *Hermenêutica Literária e Psicanalítica*

(KOTHE, 1981), aliás, o próprio Freud em “A Interpretação dos Sonhos pensa como sonho um equivalente a obras literárias bastante características das vanguarda (sic) deste século” (KOTHE, 1981, p. 229). A obra de arte e, portanto, a literatura, aparece como uma forma de sublimação do prazer: “A ficção ainda é uma astúcia da razão para falar do proibido” (KOTHE, 1981, p. 236). É assim que em Gilka Machado o próprio fazer poético é erótico em si mesmo. Podemos pensar isso a partir dos versos abaixo onde o vocábulo “língua” é usado com o duplo sentido: tanto significando o órgão fono-articulatório que dá “corpo ao beijo” e como código linguístico que pode irradiar “os mais formosos poemas!”, sendo assim a “língua” “Sol dos ouvidos, sabiá do tato”, fonte de prazer e de poesia:

Lépida e leve
em teu labor que, de expressões à míngua
o verso não descreve....

Lépida e leve,
guardas, ó língua, em teu labor
gostos de afago e afagos de sabor

...

Língua do meu Amor velosa e doce
que me convences de que sou frase,
que me contornas, que me vestes quase,
como se o corpo meu de ti vindo me fosse.

Língua que me cativas, que me enleias
os surtos de ave estranha,
em linhas longas de invisíveis teias,
de que és, há tanto, habilidosa aranha...

(MACHADO, 1978, p. 178-179).

Nesses versos, o eu-lírico se vê como sendo ele próprio um texto erótico, produto da língua de seu Amor. Amor, assim, iniciado com letra maiúscula, parece-nos referir não só ao objeto do desejo, mas ao sentimento que guia e embala o eu-lírico. Mas o que é mesmo um texto erótico? Se considerarmos que o próprio erotismo é já uma metáfora, criada pela necessidade de expor quando a lei é ocultar, podemos considerar o texto erótico como uma metáfora de uma metáfora, “é a representação textual dessa metáfora” (DURIGAN, 1986, p. 8). Kothe lembra que a palavra metáfora advém de certo andar dos cavalos quando a pata traseira pisa justamente onde primeiramente pisou a dianteira (KOTHE, 1981, p. 228). Infelizmente, fixou-se o olhar sobre a pegada e não sobre a dinâmica do andar. Na verdade, o erótico refugia-se “no domínio do implícito, do não-dito, das entrelinhas, do sussurro que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como suas características absolutas” (DURIGAN, 1986, p. 11).

Na poesia de Gilka Machado é sempre o Eu feminino quem deseja enquanto o homem é objeto do desejo. Isso vai de encontro a moral socialmente instituída onde o homem é sempre o sujeito do desejo, enquanto a mulher é vista como imoral ao expressar que deseja. O homem quer sempre reivindicar seu status de desejante: “o homem quer acreditar que foi ele quem escolheu, nem que seja para rejeitar sua opção” (AULAGNIER-SPAIRANI, 1990, p. 76). Mas o objeto de prazer em Gilka Machado se transforma logo em objeto de desprazer, pois ser mulher é “buscar um companheiro e achar um Senhor” (MACHADO, 1978, p. 56). Etimologicamente, erótico provém de *erotikós* e deriva de Eros, o deus do amor dos gregos, vindo depois a psicanálise transformá-lo em símbolo da vida e do desejo cujo oposto é Tanatos (cf. DURIGAN, 1986, p. 30). Assim, em Gilka Machado a busca erótica gera desencanto, pois, como no mito de Eros e Psiquê, conhecer Eros é vir a distanciar-lo, o que também é visto num verso

de Ser Mulher: “Ser mulher, e oh! Atroz, tantálica, tristeza!” (MACHADO, 1978, p. 56). Ora, Tântalo é figura mitológica cujo suplício por roubar manjar dos deuses para os homens era estar perto da água e esta se afastar dele quando queria bebê-la. Esse é o suplício em que se encontra o sujeito desejante em poemas de Gilka.

Na poesia giliana há um aparente paradoxo, apresentando “uma natureza de intensa sensualidade, aliada, estranhamente, a uma busca de transcendência espiritual” (PY, 1978, p. XXI). Há então um conflito instaurado, entendendo que ceder ao amor é ser vencida: “Cedo casei, fui pelo sexo vencida” (MACHADO, 1978, p. 274). Um poema antológico de Gilka onde se percebe esse conflito é o soneto seguinte:

Quando, longe de ti, solitária medito
Neste afeto pagão que envergonhada oculto,
Vem-me às narinas, logo, o perfume esquisito
Que o teu corpo desprende e há no teu próprio vulto.

A febril confissão desse afeto infinito
Há muito que, medrosa, em meus lábios sepulto,
Pois teu lascivo olhar em mim pregado, fito,
À minha castidade é como que um insulto.

Se acaso te achas longe, a colossal barreira
Dos protestos que, outrora, eu fizera a mim mesma
De orgulhosa virtude, erige-se altaneira.

Mas, se estás ao meu lado, a barreira desaba,
E sinto da volúpia a ascosa e fria lesma
Minha carne possuir com repugnante baba.

Neste está longe o desvelamento do erotismo como algo sagrado, antes aparece como um desejo que deve ser vencido, por ser “pagão” ele é sepultado nos lábios. Aqui Eros e Tanatos se embatem. A virtude aparece como “orgulhosa”, talvez por ser a forma como uma mulher podia construir sua identidade até então. Mas como construir uma identidade negando o desejo que também faz parte dela? Assim, a presença do objeto do desejo é ao mesmo tempo que provocante, insultante, mas embora as barreiras que se coloquem ao desejo, este se estabelece, porém sendo visto como conflituoso: embora desejo produz asco, como na figura forte da lesma que derrama sua baba sobre o corpo, remetendo a ejaculação e ao orgasmo. Seria, “uma ruína gloriosa de mim mesma” (MACHADO, 1978, p. 164). No poema Volúpia vemos reiterado esse conflito:

Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios,
à tua sensação me alheio a todo o ambiente;
os meus versos estão completamente cheios
do teu veneno forte, invencível e fluente.

Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os,
o teu modo sutil, o teu gesto indolente.
Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios,
minha íntima, nervosa e rúbida serpente.

Teu veneno letal torna-me os olhos baços,
e a alma pura que trago e que te repudia,
inutilmente anseia esquivar-se aos teus laços.

Teu veneno letal torna-me o corpo langue,
numa circulação longa, lenta, macia,

a subir e a descer, no curso do meu sangue.
(MACHADO, 1978, p. 71).

Nesse poema, vemos ser retomada a figura bíblica da serpente vista sempre como tentadora. Não podemos nos esquecer também que é a serpente um símbolo eminentemente fálico. A volúpia aí é recriada pela sensação do veneno percorrendo todo o corpo, essa sensação parece reforçada pelo recurso das anáforas. Porém, a alma pura repudia essa volúpia, consciente, ao contrário de Eva no mito bíblico, da letalidade que a tentação oferece, porém mesmo assim a alma cede a tentação sem poder ou sem querer resistir para o desgosto da crítica da época. Vemos, o eu-lírico (feminino) se unir à serpente (símbolo do masculino) e desse adquirir algo: “Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os,/ o teu modo sutil, o teu gesto indolente”. Uma das formas que Freud viu da mulher resolver seu Complexo de Castração foi o dela se unir ao homem para assim possuir o seu falo. Parece ser isso que é apontado nesse texto. Porém, embora em Gilka o sujeito feminino aparece sempre como desejante e o homem normalmente como seu objeto, podemos ver sua poesia lançar desejo e sensualidade mesmo quando o elemento masculino não se insinua. É o que acontece, por exemplo, quando num poema se diz poder sentir “pêlos no vento”, o erotismo de Gilka Machado se lança a qualquer elemento exterior, podendo-se perceber um contato do erotismo e da ecologia:

Sinto pêlos no vento... é a Volúpia que passa,
Flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,
Como uma gata errando em seu eterno cio.
(MACHADO, 1978, p. 43).

Alberoni (1988, p. 9-12) ao iniciar seu livro *O Erotismo*, descreve uma banca de revista, onde os homens podem comprar suas revistas pornográficas. Porém, considera que o erotismo feminino é de outra ordem. Está mais na literatura água-com-açúcar, o erotismo feminino segundo ele está mais na epiderme, nos sentidos todos e não especificamente na visão, talvez esteja aí a razão para as inúmeras sinestésias que encontramos em autoras femininas e, principalmente, para os versos de Gilka Machado.

“Ser mulher”, “O enigma”, diz Freud, “sobre o qual os homens sempre meditaram” e Lacan escreve “Não é vão observar que o desvendamento do significante mais oculto, que era o dos mistérios, era reservado às mulheres” (*apud* AULAGNIER-SPAIRANI, 1990, p. 69). A questão é que a mulher tem sido um ser sempre dito pelos homens, o que nos leva a pensar que essas imagens criadas da mulher dizem pouco da realidade e que o simples fato da autoria feminina já seria uma forma de resistência à dominação masculina: “a feminidade é, antes de mais nada, uma invenção dos homens e, se não chegarei a dizer como Freud que para as mulheres “a questão não se coloca, pois são elas próprias o enigma do qual falamos”” (AULAGNIER-SPAIRANI, 1990, p. 69).

Mas, se era permitido à mulher escrever e publicar, não significava que elas poderiam se colocar na posição de desejante sem sofrer sanções sociais. A poesia nos fins do século XIX era vista como o “sorriso da sociedade”, representando conforme um crítico da época, “eterna mesmice” (COELHO). O que é ser mulher? Conforme Chauí (*apud* DURIGAN, 1986, p. 16): A mulher, ambigualmente, é vista essencialmente como corpo (virgem, mãe, esposa, prostituta) ou como “fêmea” – isto é, como um ser que permanece determinado pela Natureza – e, ao mesmo tempo, como um “bem” – isto é, como coisa natural”.

Assim, a obra de Gilka representa uma “corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher” (MOISÉS, 1984, p. 255), ao ousar romper com essa

mesmice: “É contra o panorama dessa “mesmice” (...) que vão se fazer ouvir as primeiras vozes transgressoras, - as que expressam um **eu** que se busca dono de sua própria verdade” (COELHO). A voz de Gilka é transgressora à medida que se diz por si mesma e a si mesma:

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
Para os gozos da vida: a liberdade e o amor;
Tentar da glória a etérea e altívola escalada,
Na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
Para poder, com ela, o infinito transpor;
Sentir a vida triste, insípida, isolada,
Buscar um companheiro e encontrar um Senhor...

Ser mulher, calcular todo infinito curto
Para a larga expansão do desejado surto,
No Ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e oh! Atroz, tantálica tristeza!
Ficar na vida qual uma águia inerte, presa
Nos pesados grilhões dos preceitos sociais!
(MACHADO, 1978, p. 56).

Gilka se mostra consciente da sua situação de gênero. Todo poema se constrói na base da antítese entre o desejo e a força da lei que interdita a sua execução. O uso das reticências frequente nas estrofes parece indicar, todavia, que mesmo sofrendo a repressão o desejo permanece. Para Angélica Soares (1999, p. 97), o que Gilka Machado parece querer nos mostrar é que além da repressão do super-ego e da repressão externa imposta pelas várias instituições sociais, a mulher sofre a carga repressiva de que as leis sempre foram feitas pelos homens. Sua crítica à condição social da mulher aparece em imagens fortes, como a referência que ela faz a Tântalo e a imagem da águia presa por grilhões enormes. Mas, numa aparente contradição, em outro soneto a identidade da mulher parece se constituir a partir da figura masculina:

Mal assomou à minha vista
O teu perfil que invoca o dos rajás
Senti-me mais mulher e mais artista
Com requintes de sonhos orientais,
(MACHADO, 1978, p. 159).

A possibilidade de ser “mais mulher” é dada pela sedução do homem, a posse do objeto do desejo, possibilita a mulher sua afirmação. Falamos acima de aparente contradição porque o que acontece aqui é o fato da mulher assumir seu lugar de desejante e, um lugar até então próprio do homem, de conquistadora, ainda que um dos elementos dessa conquista seja se insinuar como submissa ao homem.

3 Erotismo e Dor – Florbela Espanca

“Florbela Espanca tem sido considerada muito justamente a figura feminina mais importante da Literatura Portuguesa”, de modo que “Em matéria poética expressa em vernáculo, outra voz feminina igual não se ergueu até hoje” (MOISÉS, 1990, p. 253-255),

no entanto, seus primeiros dois livros, o *Livro de Mágoas* (1919) e o *Livro de Sóror Saudade* (1923) passaram despercebidos, sem lograr interesse da crítica. Sua poesia, conforme Massaud Moisés (1990, p. 243, grifo nosso), “Trata-se duma poesia-confissão, através da qual ganha relevo eloquente, cálido e sincero, toda a desesperante experiência sentimental duma mulher superior por seus dotes naturais, fadada a uma espécie de *donjuanismo feminino*”. Assim, podemos eleger *sedução* como um termo chave para ler a obra de Florbela Espanca.

Seduzir, do Latim *seducere* (guiar, atrair) (HOUAISS), é entendido como o processo pelo qual um sujeito envolve outro na tentativa de atraí-lo para si sob a promessa de possibilitar-lhe a oportunidade de gozar a plenitude, como bem abordou Lucchesi em seu texto *Sedução e Poder* (2004). Esse envolvimento de que falamos se dá primordialmente através da linguagem que o sedutor utiliza para fascinar o seduzido. Dessa maneira, a linguagem assume uma posição de suma importância na estratégia utilizada pelo sedutor para envolver o outro, seu objeto de desejo. Ele busca então um ideal de linguagem, para com ela seduzir o sujeito amado, como defende Barthes (2006). Isso porque a elaboração cuidadosa da linguagem a ser utilizada é essencial ao sedutor para o sucesso do ato de atrair porque seduzir nem sempre consiste em dizer ao outro o que ele quer ouvir, mas também em dizer justamente o contrário, ou seja, o que ele teria terror em ouvir. Dessa maneira, a sedução poderia ocorrer tanto por meio do encanto quanto através do horror e esses dois polos aparentemente opostos, se entrecruzam sem, no entanto, chocarem-se mutuamente. Ao contrário, mediante a perspicácia do sedutor, cooperam entre si para que este chegue com sucesso ao ideal a ser atingido: o envolvimento do outro.

A sedução é caleidoscópica, mostra-se diferente a cada situação que requeira uma mudança no seu modo de ser; assumindo várias faces que vão desde a vivência da dor até a promessa de felicidade. Ela se utiliza da face obscura da dor e da angústia para envolver o outro por meio da comoção, explora sua sensibilidade até conseguir mantê-lo preso. Por outro lado, a sedução também se dá por meio de uma espécie de convite feito ao seduzido para que este se permita viver uma experiência de prazer pleno, nesse momento a linguagem utilizada pelo sedutor deixa transparecer um erotismo que convida à felicidade e encanta o outro até escravizá-lo.

Erotismo e dor assumem na poética de Florbela Espanca o caráter de estratégia de sedução e sua poesia oscila entre um polo e outro com o intento de servir como um ímã para o ser que pretende seduzir e, dessa forma, guiar ao seu encontro. Ao despir-se do que se poderia chamar de certa inocência pueril notada nas suas produções iniciais – como o *Livro de Mágoas* (1919), por exemplo –, Florbela confere às suas poesias um tom mais erótico, fazendo uso de uma linguagem levemente despudorada, “sem pejo ou preconceito de qualquer ordem põe-se a confessar abertamente suas íntimas comoções de mulher apaixonada” (MOISÉS, 1990, p. 254). Por meio da sugestão, o “eu” lírico procura envolver seu objeto de desejo com promessas de satisfação, de felicidade. Ele é inclinado pelo seu desejo a encantar o outro e atraí-lo para si.

Desejo, ânsia por aquilo que algum dia se perdeu ou que jamais se teve. No caso da poética de Florbela, essa ânsia assume um caráter sedutor, por assim dizer. Entendemos sedução como artifício para atrair o outro “sob a promessa de possibilitar-lhe a experiência do prazer pleno” (LUCCHESI, 2004, p. 65). O “eu” lírico convida o outro para um mergulho num universo de satisfação que ele cria e pinta com as cores do erotismo e do prazer.

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...
(ESPANCA, 1996, p. 238).

Aqui a promessa de uma experiência embriagante (vinho), ardente (sol), intensa (no teu peito como lanças). O “eu” lírico busca envolver o seu objeto de desejo através de um jogo de linguagem que se propõe a atrair o outro a uma aventura de prazer, de liberdade e ao mesmo tempo de conforto, de segurança (regaço). “Quem seduz sabe que precisa negar a realidade das coisas para, por intermédio da ilusão, atingir o objetivo” (LUCCHESI, 2004, p. 66). Assim, “a sombra entre a mentira e a verdade” é justamente a fantasia criada pelo sedutor para aproximar o outro. Os “beijos de volúpia e de maldade” são inebriantes como o “vinho forte” que altera os sentidos quando degustado.

Já, a cor vermelha aparece como símbolo do erotismo sob o signo das dalias. O cheiro de cada pétala penetra no outro como os raios solares penetram a terra, sem pedir licença, e exercem sobre ele uma influência entontecente; invade cada canto do corpo do seduzido como “dedos”² cálidos cujos toques provocam um arremessar-se para uma esfera superior através do êxtase desse momento de prazer. O envolvimento se dá, então, de forma traiçoeira, “felinamente”, sob a harmonia melodiosa do entrelaçar dos corpos, como numa dança. Percebemos, dessa forma, que a linguagem florbeliana toca o seduzido despertando nele um universo de sensações. O poder dessa linguagem encontra descrição perfeita nas seguintes palavras de Barthes: “A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras” (2003, p. 99).

Percebemos, então, que a linguagem de Florbela é sinestésica. Ela não é composta apenas por palavras, mas pelas sensações várias que é capaz de despertar naquele que as lê fazendo-o perceber o “eu te desejo” dito sutilmente por meio da idealização de um momento de comunhão entre o “eu” e o “tu”. Sua linguagem toca o objeto de amor como se sua própria pele estivesse em contato direto com o corpo dele e da maneira como cada toque representa uma sensação, cada palavra exerce certo poder ao tocar o sujeito amado.

Vale ressaltar ainda o dualismo que se faz presente através do contraste entre os signos de “mocidade” e “morte” na poesia em questão. O primeiro remete à vida, ao prazer; já o segundo tende a denotar certo obscurantismo, uma tendência um tanto fúnebre. A oposição é característica da poética florbeliana e, portanto, permite a coexistência de duas tendências contrárias como vida e morte, início e fim, num mesmo ideal de união amorosa.

² Ao serem comparados a lanças e aparecendo logo depois no texto o advérbio felinamente, os dedos parecem mais garras.

No entanto, pode-se afirmar que esta tendência sombria é capaz de transcender o seu sentido original e transmutar-se em característica de prazer através do que os franceses chamam de *la petit mort* (a pequena morte), ou seja, o gozo. “Criação e destruição se fundem no ato amoroso; e, durante uma fração de segundo, o homem entrevê um estado mais perfeito” (PAZ, 2006, p. 177). É o êxtase. É neste instante que vida e morte se tocam; é aí que experimentamos a plenitude do prazer e, sem forças, mergulhamos num momento de calma que parece nos elevar a um estágio superior à vida. O “eu”, então, sente-se tocado por uma sensação de infinitude, “a pequena morte”. É o instante em que ele se vê fora do mundo, seus sentidos estão dormentes e o infinito o abraça. *La petit mort* é, assim, o gozo que acabando conosco nos principia. Vale ressaltar que, até chegar a este momento, os corpos procuram retardá-lo o máximo numa tentativa de manutenção do prazer - da vida. Esta, então, esgota-se no instante do gozo; seguindo-se a ele um estado de prostração, ou seja, a morte.

Mais do que o simples prazer sexual, *la petit mort* é a própria comunhão dos corpos; é o momento de completude, de ascensão do homem a um estado superior. É breve e, simultaneamente, longa a sensação de plenitude experimentada. Sua brevidade se relaciona ao tempo cronológico de sua duração: segundos. Já sua longura consiste em seu contínuo prolongar-se no espírito do “eu” que a revive a cada instante em que é assaltado/surpreendido pela recordação desse instante tão fugaz e tão eterno.

Dessa forma, a escrita florbeliana sangra erotismo através da sugestão do prazer, da comunhão com o outro por meio do ato sexual (ou da evocação dele). Para convencer o sujeito amado o “eu” lírico não se utiliza da súplica, não implora por sua presença; mas desperta nele o desejo de aproximar-se, de entregar-se desmedidamente aos “beijos de volúpia” e ao êxtase do gozo. O universo ficcional tecido pelo “eu” envolve e embriaga o outro atraindo-o para si e este se rende, entregando-se ao imaginário já sem forças para lutar contra o seu desejo de abismar-se em um ser que o convida a viver a plenitude.

Abandonando a parte luminosa do prazer erótico como estratégia de sedução, partimos para a outra via da sedução em Florbela: a dor³. Vale lembrar que comumente entendemos a dor, a angústia, a tristeza como indicadores de sofrimento, de melancolia. Na obra de Florbela esses estados de alma ligam-se claramente à espera, à saudade de um bem ausente⁴. No entanto, tristeza, dor e angústia além de denotarem estados de alma, também podem ser percebidas como uma estratégia da linguagem por meio da qual se procura convencer o outro a retornar ao seu “lugar de origem” ou funcionam como um ímã, despertando o interesse, atraindo o outro que se espera encontrar.

Longe de ti são ermos os caminhos,
Longe de ti não há luar nem rosas,
Longe de ti há noites silenciosas,
Há dias sem calor, beirais sem ninhos!

Meus olhos são dois velhos pobrezinhos
Perdidos pelas noites invernosas...
Abertos, sonham mãos cariciosas,
Tuas mãos doces, plenas de carinhos!

³ “A trajetória poética de Florbela inicia-se sob a égide de Antônio Nobre (...): esteticismo, narcisismo e *culto literário da Dor*” (MOISÉS, 1990, p. 254, grifo nosso).

⁴ “Historicamente, o discurso de ausência é sustentado pela Mulher: a mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta (...) De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: este homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado” (BARTHES, 2000, p. 53).

(ESPANCA, 1996, p. 173).

Como se vê, a sedução já não é promessa de prazer, mas confissão de desprazer; confissão da fragilidade do “eu” na ausência do seu objeto de amor. A distância pinta os caminhos de solidão e transforma o que era cor em dias gris. Então, como estratégia argumentativa para convencer o outro a uma espécie de retorno ao seu convívio o “eu” lírico alude à tristeza, à melancolia dos “olhos perdidos” no horizonte à espera por um regresso. A linguagem aqui assume a face obscura da dor em vez da luminosidade erótica e o ato de seduzir incide sobre o outro não mais como uma promessa de prazer, mas sob a forma de culpa pelo sofrimento por qual passa o sujeito amoroso na sua ausência. Os sons do êxtase se calaram e o “eu” lírico está mergulhado na tristeza das “noites silenciosas” de inverno, perdido nos “caminhos” obscuros de sua solidão. Todos os prazeres se dissipam como bruma e o “eu” pinta-se escravo do sujeito amado responsabilizando-o por sua dor na tentativa de fazê-lo crer em seu sofrimento para, com isso, dominá-lo, escravizá-lo.

No poema, as palavras são organizadas na intenção de envolver o outro, desviando-o de seu caminho, perturbando-lhe os sentidos e levando-o a entregar-se a um imaginário. Nesse contexto,

a escrita sedutora é ainda mais perversa do que a fala sedutora, porque pretende agir sobre um interlocutor ausente, porque mexe com todos os desejos vagos, múltiplos que a linguagem é capaz de mobilizar e atingir por ela mesma. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 19).

Dessa maneira, o sujeito amoroso apresenta a face racional do amor. Todo o ritual melancólico do “eu” apela para a sensibilidade do outro na intenção de ter alguma influência sobre ele, no intuito de exercer certo poder sobre suas ações.

Tanto a promessa de uma aventura prazerosa quanto o apelo à sensibilidade são estratégias das quais se utiliza o sujeito amoroso para negar o princípio da realidade desviando o objeto de desejo do seu caminho real e conduzindo-o a um caminho imaginário. No entanto, o seduzido não vive uma experiência onírica. Não há delírio, mas uma entrega consciente. “Ser seduzido é sair do caminho sabendo que o outro caminho é imaginário; delirar é acreditar que há um caminho quando não há” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 17). Nesse sentido, o sujeito se permite seduzir, aceita a fantasia forjada pelo sedutor e se deixa guiar em direção a outra realidade, deixa-se atrair e abandona o caminho raso do sentido para mergulhar num imaginário mais profundo.

A vida para o “eu” lírico perde a cor e a graça na ausência do sujeito amado e este é visto por ele como uma espécie de medicamento capaz de sanar todas as dores. O seduzido, por sua vez, sofre a dor do sujeito amoroso que, através das palavras, projeta sobre o outro a sua incompletude, responsabilizando a falta deste outro pelo seu sofrimento⁵. Ele divide com o sujeito amado sua lacuna interna, seu desespero solitário e, com isso, mexe com a sensibilidade do “outro”. Isso faz-nos lembrar da questão da continuidade, postulada por Georges Bataille (2004), como desejo de absoluto. Para Bataille, entre dois seres há um abismo, os seres humanos somos distintos uns dos outros, descontínuos. Ao desejar transpor esse abismo somos na verdade tomados pelo desejo de continuidade, ou seja, o desejo de plenitude.

⁵ “Mais, porém, que a hipócrita condenação social, faz sofrer à poetisa a ausência dum ‘outro’, ou melhor, do ‘Outro’, para satisfazer-lhe a procura dum amor mais forte que a vontade e as convenções burguesas: ‘O amor dum homem? – Terra tão pisada, / Gota de chuva ao vento baloiçada... / Um homem? Quando eu sonho o amor dum Deus!...’” (MOISÉS, 1990, p. 254).

Dessa forma, o jogo de linguagem utilizado pelo sedutor exerce o poder de atrair seu objeto de desejo até si, funciona como um ímã. A ânsia de suprir essa falta sentida pelo “eu” lírico, mexe com os desejos do sujeito amado, atraindo-o, seduzindo-o e, portanto, mantendo-o escravizado. Dessa forma, sob signos tão distintos quanto dor e erotismo, Florbela constrói um universo passional onde o amor mantém estreita ligação com a razão. Assim, a dupla face da sedução assume em sua obra um caráter de racionalização amorosa; visto que o “eu” lírico utiliza a linguagem como estratégia para manipular o outro, para despertar nele o desejo do retorno e/ou para atraí-lo para si.

4 Considerações Finais

Visitar os versos de Gilka Machado e de Florbela Espanca é, de certa forma, ajudar na construção de uma história da liberação feminina na (como também através da) literatura, da qual, como mostramos aqui, ambas autoras são um marco. Numa sociedade em que um dos pilares era a destituição da mulher do desejo, é natural o paradoxo constante que abordamos em nossas poetisas: erotismo e dor, erotismo e pudor.

Nenhuma das duas nunca conseguiu superar essa dicotomia, que se tornou mesmo estrutural de suas obras. Como num jogo de opostos e de contrastes, do confronto com a dor subsequente ao desejo, ou com o pudor, interdito moral que se lhe coloca, que o erotismo se afirma na poesia dessas duas poetisas. Separadas pelo Atlântico, Gilka Machado e Florbela Espanca, praticamente na mesma época, fizeram da literatura lugar de emancipação feminina. Diálogos entre poetisas portuguesas e brasileiras são sempre bem vindos, ainda mais quando enfatizando um tema não tão explorado como o do erotismo feminino.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. *O Erotismo*. Tradução de Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- AULAGNIER-SPAINARI, Piera. Observações sobre a feminidade e suas transformações. In: CLAVREUL, Jean et al. *O Desejo e A Perversão*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1990. p. 67-96.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Editora Arx, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. *O erotismo na literatura feminina do início do século XX – da submissão ao desafio ao cânone*. In: <<http://www.hattopos.com/vdletras3/nelly.htm>>. Acessado em: 28/10/2008.
- DAMASCENO, Darci. Sincretismo e Transição: o Neoparnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 6ª ed. rev. e atual. Vol. 4. São Paulo: Global, 2002. p. 593-609.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Princípios).
- ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- FERREIRA-PINTO, Cristina. *A mulher e o cânon poético brasileiro: uma releitura de Gilka Machado*. In: <<http://www.iacd.oas.org>>. Acessado em 04/11/2006.
- FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas Edição Standard*. Volume XV. Rio de Janeiro: Imago, 1978. p. 17-22.
- GELADO, Viviana. *Poéticas da Transgressão*. Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCAR, 2006.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KOTHE, Flávio R. Hermenêutica Literária e Psicanalítica. In: KOTHE, Flávio R. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1981. p. 225-243.
- LUCCHESI, Ivo. *Sedução e poder*. Continente Multicultural, n. 12. Recife, jul. 2004.
- MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol. 4. Simbolismo. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 255-258.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 25ª ed. rev. e atual. São Paulo: Ed. Cultrix, 1990. p. 253-255.
- PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. 1ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- PY, Fernando. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.
- SANTANA, Ana Lúcia. *Safo* – Biografia. In: <<http://www.infoescola.com/biografias/safo/>> Acesso em: 24/11/2013.
- SOARES, Angélica. *A Paixão Emancipatória: vozes femininas de liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.