



AMOR E EROTISMO NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA

Valéria Gonçalves de Menezes* (UEA)
Otávio Rios** (UEA)

Introdução

Este, quando a viu, sentiu-se como se tivesse transferido uma de suas flechas direitinha ao coração. (Lúcio Apuleio).

O que dizer do sentimento que nasceu de uma aventura, de um devaneio entre o divino e o terreno, como o de Eros e Psique, em que Cupido, apesar de ter como destino enfeitiçar as pessoas, acaba por se apaixonar, revelando que mesmo um deus está suscetível às armadilhas do coração? E o que pensar quando esse *ato* alcança seres do mesmo espaço: terreno, efêmero, sujeitos às transformações causadas pelo tempo, pelo novo e pela história? Diz-se, portanto, que se trata do combustível que assegura toda a existência humana, da matéria-prima para toda e qualquer produção poética, do sincronismo entre *corpo* e *alma*: o amor.

O amor como atitude subitamente humana, como complemento da *alma*, como força transformadora (e por vezes, *destruidora*) será objeto de estudo para uma análise da poesia de Florbela Espanca, que tem como constantes a condição feminina e a incansável busca pelo ser amado. Frutos de intensos conflitos com seu tempo, Florbela escandalizou (e por que não, iluminou) a sociedade portuguesa no início do século XX pela sua forma audaz e única de vivenciar sua personalidade emancipada, ou seja, foi uma mulher à frente do seu tempo que soube, de maneira ímpar, lidar com a incompreensão que lhe rodeava, sobretudo pelos resquícios de um passado marcado, principalmente, pela maneira que encarava o casamento e, conseqüentemente, o divórcio. Em depoimento, Florbela afirmava que "o casamento é um grilhão, de flores e risos? De acordo, mas é sempre um grilhão. Ria, pois, e cante com a sua bela alegria, ame doidamente alguém, mas nunca abdique nem uma só de suas graças..." (FLORBELA apud BELLODI, 2005, p. 25).

Com depoimentos profundos e insólitos para a época, Florbela representa uma nova concepção do feminino, e justa-



mente por isso foi alvo de inúmeras críticas que ofuscaram sem apagar o brilho da estrela que, timidamente, começava a nascer. E o que se pretende elencar neste trabalho é, portanto, o amor e o erotismo na transfiguração (e construção) do *eu*, do *ser*, como “caprichoso(s) servidor(es) da vida e da morte” (PAZ, 1993), como estratégia de alcançar o divino e o eterno “através da construção de um estado paralelo ao real, de um mundo fora da existência possível apenas por meio do sonho ou da morte” (cf. DAL FARRA, 1996).

Por conseguinte, observa-se na poesia de Florbela a possibilidade de testemunhar a desconstrução não só de uma sociedade ainda indiferente à ascensão feminina, mas da própria imagem que, ao longo do século XX, foi sendo construída para a poetisa. Não mais como fruto de uma vida marcada pela tragédia, mas como uma alma capaz de transmutar a realidade dolorosa e transformá-la em matéria-prima para a produção de seus poemas. Possuidora de um lirismo fortemente marcado que lhe garantiu “uma formosíssima estreia no mundo das letras” (DAL FARRA, 1996) como bem assegurava o *Século da Noite*, Florbela conseguiu modalizar a partir de versos a imagem tradicional da mulher na sociedade, libertando-a do claustro escuro de espera e de passividade. Havia em seu ser inquieto um vislumbre das mudanças que ocorreriam no universo feminino no futuro, desejando que estas pudessem ser, talvez um dia, agentes do jogo amoroso, em que os tabus pudessem ser quebrados e o desejo de “possuir” o ser amado permitisse uma libertação que ultrapassasse o social e alcançasse o êxtase.

Foram utilizados para nossa leitura poemas dos livros de *Sóror Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1931) e *Reliquiae* (1931). Quanto ao suporte teórico, utilizamos os pressupostos do ensaísta francês Georges Bataille em *O erotismo* (1987) e do teórico mexicano Octavio Paz em *A dupla chama: amor e erotismo* (1995).

O artigo ora apresentado divide-se em duas sessões. Na primeira, intitulada “Da poesia como ato erótico”, recorreremos aos conceitos de Octavio Paz (1995) e Georges Bataille (1987) para uma melhor compreensão da noção de *amor, erotismo e sexualidade*, fundamentais para representar a chama na poesia florbeliana. Na segunda, sob o título de “Amor e erotismo na lírica florbeliana”, faremos a análise de alguns poemas de Florbela Espanca, destacando o eixo entre amor e erotismo, substância primordial para uma leitura interpretativa de elevação do





ser feminino onde seja possível perceber o aspecto avançado do comportamento de Florbela, sobretudo num período em que a mulher não se pronunciava.

1 Da poesia como ato erótico

Deixa dizer-te os lindos versos raros que
foram feitos para te endoidecer!
(Florbela Espanca)

Como toda obra de arte, a poesia tem uma unidade que transcende o que está aparentemente exposto, porque possui uma subjetividade que a caracteriza como instrumento de transgressão. Florbela fez uso da poesia para além da arte, pois nela se expõe, excede e transborda-se. Repleta de um sentimento que ultrapassa o benquerer, a escritora viu na poesia um mecanismo de sedução, de transporte para um mundo idealizado: misto do desejo de uma epifania de sentimentos que envolvem o sagrado e o sexual.

A poesia é, portanto, o caminho que leva à revelação, é por onde se torna possível surpreender-se como o desconhecido. É uma mistura de sentidos que se complementam e revelam o que está oculto por meio da linguagem, num testemunho daquilo que, muitas vezes, não se pode ou não se deve revelar. O mesmo ocorre na linguagem erótica, os sentidos cedem lugar aos reflexos, aos desejos e à imaginação, transformando o *outro* num verdadeiro agente de sensações e imagens. Cabe ao leitor perceber não apenas o discurso disposto na superfície, mas mergulhar no que está intrínseco no poema, naquilo que não é percebido numa simples leitura – deleitar-se na complexa e bela subjetividade humana.

Pela própria essência, poesia e erotismo entrelaçam-se, complementam-se. Assim, dão liberdade aos instintos, formando um conjunto de relações que prenunciam o que pode estar ainda por vir. Para Octavio Paz (1995), “a relação entre erotismo e poesia é tal que pode dizer-se, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal. Ambos estão constituídos por uma oposição complementar” (p. 9). Nesse sentido, a poesia forma com o erotismo um enlace que, movido pela imaginação, dá asas tanto ao ato poético quanto ao erótico, num misto de revelação e sensualidade.



Se poesia é a arte da palavra, como definir o erotismo? Como inseri-lo na perspectiva de transfiguração literária? Para responder a tais perguntas, é preciso que o homem, primeiramente, conheça a si mesmo e estabeleça uma relação de “coesão entre o espírito, cujas possibilidades vão de santo ao sensual” (BATAILLE, 1987, p. 7). Isso porque os movimentos eróticos humanos os apavoram, impedindo que falem abertamente daquilo que é praticado (ou desejado) em segredo. O indivíduo teme condenações e afasta-se com terror do que é sensual; exceder-se significa derrubar barreiras, ir ao encontro das proibições. No entanto, o erótico atrai, fascina e, mesmo sem perceber, dá margem à imaginação.

Para tanto, é importante diferenciar *erotismo* de *sexualidade*. O erotismo é tipicamente humano, é a capacidade de transformar o ato sexual em cerimônia. A sexualidade é simples, uma vez que o instinto move a necessidade de perpetuação da espécie. Isso não significa que um seja oposto ao outro, mas são terrenos que, sem fronteiras ou com fronteiras indefinidas, diferenciam-se, complementam-se, sem jamais fundir-se inteiramente. Para Octavio Paz (1995), a distinção de *erotismo* e *sexualidade* está intrinsecamente relacionada à cultura, ou melhor, ao conjunto de práticas, ritos e instituições que movem a sociedade, e define que:

Um dos fins do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade. Como o deus Pã, é criação e destruição. É instinto: tremor, pânico, explosão vital. É um vulcão e cada um dos seus estalidos pode cobrir a sociedade com uma erupção de sangue e de sêmen. O sexo é subversivo: ignora as classes e as hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite: dorme e somente acorda para fornicar e voltar a dormir. Nova diferença com o mundo animal: a espécie humana padece de uma insaciável sede sexual e não conhece, como os outros animais, períodos de cios e períodos de repouso. Ou dito em outras palavras: o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática da sua sexualidade (p. 14).





Se para Paz (1995) o erotismo é uma maneira de defender a sociedade dos instintos da sexualidade, por sua vez, Georges Bataille (1987, p. 29) examina no erotismo um aspecto da vida interior do homem, ou seja, o próprio ser humano colocado conscientemente em questão que, diante das experiências e das concepções que foram formadas no decorrer dos séculos, analisa e repensa suas atitudes, tendo que refrear os instintos para então adaptar-se ao novo meio.

Diante das concepções a respeito de *erotismo* e *sexualidade*, é verídico afirmar que está no erotismo a aprovação da vida humana, pois é a partir e por meio dele que o homem põe em questão sua vida interior, ou seja, aquilo que só a ele pertence, sua intimidade. O homem necessita estar em constante movimento, e o erotismo é a forma que ele encontrou para estar em comunicação com o corpo do outro, num *jogo* que transcende à reprodução e alcança o êxtase. No que diz respeito à sexualidade, diz-se que o prazer serve à procriação, é um ato involuntário movido pelo instinto, sem preocupação com os meios, direcionado exclusivamente ao fim: a reprodução.

Numa análise sobre o erotismo a partir dos pressupostos de Sade¹, Octavio Paz (1999) argumenta que "entre o mundo animal e o humano, entre a natureza e a sociedade, existe um abismo, uma linha divisória. A complexidade do ato erótico é uma consequência dessa separação" (p. 23). Isso porque os fins da sociedade não são os mesmos da natureza, pois aquela obedece a um conjunto de regras que tem como função domar o sexo e adaptá-lo à convivência, enquanto que a natureza tem por fim a procriação. Nesse sentido, Bataille (1987) argumenta que

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução (p. 11).

É preciso ir adiante, levar o erotismo ao campo das restrições, que Bataille (1987) denomina como *interditos*. Os interditos ou interdições sexuais surgiram à medida que os homens começaram a se organizar como sociedade, mas não se sabe exa-



tamente quando ou em que época surgiram. É legítimo pensar que os interditos regulam e limitam a sexualidade desde que o homem tomou a noção de trabalho e se desvincilhou da animalidade inicial. À medida que se organizava, tomava consciência de que a sexualidade precisava ser controlada, daí passou a substituir suas atitudes grotescas por uma sexualidade controlada, de onde nasceu o erotismo. Os interditos põem a racionalidade do ser em ação, é mecanismo pelo qual o homem se vê obrigado a controlar os impulsos sexuais, isto é: quando a vida social e a experiência interior entram em jogo, exigindo comportamentos e pudores para controlar a violência presente na sexualidade. Georges Bataille (1987) conclui a partir disso que

A verdade dos interditos é chave da nossa atitude humana. Devemos, podemos saber exatamente que os interditos não são impostos de fora. Isto nos aparece na angústia, no momento em que ele ainda atua e que, mesmo assim, cedemos ao impulso que ele se opunha (p. 35).

Ainda na perspectiva erótica, o próprio Bataille (1987) argumenta que é da natureza humana a atitude de recalcitrar o que lhe é imposto. Daí o que define por *transgressão*, que é a dupla experiência ao qual o homem sempre esteve submetido. Esta não é necessariamente uma "volta à natureza" (1987, p. 33), mas é uma forma de interromper temporariamente o interdito, sem, no entanto, deixá-lo de lado. A transgressão não é, portanto, a negação do interdito; ao contrário, ela o ultrapassa e o completa. O que leva o indivíduo a violar um interdito é a fascinação diante daquilo que lhe é proibido, é o desejo de desvendar o desconhecido e mergulhar na imaginação. No entanto, o terror o intimida, os *tabus* o perseguem e o medo da morte, que é o fim de uma transgressão, submete-os sempre a estes dois movimentos: o do interdito que aterroriza e o da transgressão que atrai.

Tendo compreendido os mecanismos que justificam a cautela e o jogo do erotismo, torna-se possível estabelecer um ponto de contato entre o erotismo e o amor. Octavio Paz (1995, p. 26) define o amor como a "misteriosa inclinação passional para uma só pessoa, isto é, transformação do 'objeto erótico' num sujeito



livre e único” (p. 26), é ainda um desejo de completude, o que explica a razão pela qual andamos sempre em busca da metade que nos falta. Nesse sentido, o amor opõe-se ao erotismo no momento em que direciona suas energias a um único ser, que passa a ser o objeto exclusivo de seu desejo. Podemos ilustrar de maneira mais clara no seguinte trecho:

Esta é a linha que marca a fronteira entre o amor e o erotismo. O amor é uma atração para uma única pessoa: para um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas o amor atravessa o corpo desejado e busca a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (PAZ, 1995, p. 25).

A dinâmica dos sentidos, a mistura das sensações e a necessidade que o homem tem desde os primórdios de se comunicar fazem da poesia mais que uma estratégia de transfiguração. A poesia é a base de quase todas as literaturas, tendo em vista que uma grande maioria se iniciam por obras em verso. Isso é explicado pelo fato de que “nas civilizações do passado, a mais corrente forma de comunicação e de transmissão da obra literária não é escrita, mas oral” (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 45). Assim, as palavras deslizam, fluem e seus significados adquirem múltiplas interpretações, encenando um jogo em que aquele que escreve e aquele que ler entrelaçam-se. Como na sua origem, o fazer poético atinge uma oralidade subjetiva “que não aspira já a dizer, mas a ser” (PAZ, 1995, p. 10). Poesia e erotismo nascem dos sentidos, da necessidade do outro, do desejo de completude e em sintonia, revelam o que mais misterioso e fantástico existe na raça humana: o Amor.

2 Amor e erotismo na lírica florbaliana

A partir do livro existe um autor que se confunde com o seu livro. (Maurice Blanchot).

Na passagem do século XIX para o século XX, a escrita literária vai deixando de ser vista como atividade própria do ho-



mem e as mulheres começam, paulatinamente, a ganhar voz. O apogeu das revistas femininas² serviu de porta de entrada para uma significativa quantidade de escritoras. Florbela Espanca desponta nesse contexto trazendo um novo discurso, justamente pela forma singular de ver e perceber um *outro* que se materializa na imagem do sujeito masculino. A escritora trazia no peito uma alma inquieta, farta do que lhe rodeava, uma personalidade marcada pela vida tumultuada e dolorida, o que transpareceu, em geral, em toda a sua obra. A poetisa aproveita a dor para desmitificar e atualizar, a partir da sua experiência de mulher, o que esteve por muito tempo oculto, mas não apagado no universo feminino: o poder de seduzir e a necessidade de entregar-se completamente.

Como num “baile de máscaras” (RIOS, 2009), Florbela encena um jogo onde as personagens trazem, na verdade, reflexos dos próprios desejos e anseios de uma categoria que, até então, fora moldada para a passividade. Assim, as experiências pessoais ganham valor estético na medida em que o valor biográfico é deixado de lado, pois, ainda que as interpretações de Florbela como artista malfadada, sempre insatisfeita, continuem a existir, uma outra imagem começa a ganhar espaço: “a de Florbela como precursora da emancipação feminina, cuja poesia de amor sensual marca um momento-chave na história das mulheres” (ALONSO, 1997, p. 224).

Florbela Espanca esteve à frente do seu tempo, ousou falar abertamente das “noites voluptuosas” (1996, p. 191), das “cadências de soluços e de gritos” (1996, p. 237), dos desejos eróticos; sobretudo na época de um Portugal marcado por preconceitos e estereótipos em relação à mulher, tendo em vista que havia por parte da sociedade uma expectativa quanto ao comportamento feminino que se limitava aos afazeres domésticos e ao casamento. A própria Florbela Espanca, em carta a amiga Júlia Alves³, de 22 de agosto de 1916, desabafa:

[...] Eu não sou, em muitas coisas, nada mulher; pouco de feminino tenho em quase todas as distrações da minha vida. Todas as ninharias pueris em que as mulheres se comprazem, toda a fina gentileza duns trabalhos em seda e oiro, as rendas, os bordados, a pintura, tudo isso que eu admiro e adoro em todas as mãos de mulher, não se





dão bem nas minhas apenas talhadas para folhear livros que são verdadeiramente os meus mais queridos amigos e os meus inseparáveis companheiros. (ESPANCA, 1996, p. 232).⁴

Com efeito, as preferências da escritora destoavam daquelas que, para a maioria das mulheres, eram prioritárias. Esse comportamento lhe rendeu inúmeras especulações acerca da sua intimidade, acusaram-na, inclusive, de nutrir um sentimento além do fraternal com o irmão Apeles Espanca, para o qual Florbela dedica o livro *As máscaras do Destino*⁵. Para fugir de uma possível associação da vida à obra da poetisa, trataremos aqui o eu-lírico simplesmente por “amante”, como estratégia para enfatizar ainda mais a importância que Florbela exerceu na classe feminina. No poema “Amar!”, publicado em *Charneca em Flor*⁶, Florbela deixa transparecer a sua visão a respeito do amor, numa relação em que a voz feminina adquire papel ativo e autônomo no jogo amoroso:

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...
(ESPANCA, 1996, p. 232).⁷

Nota-se no primeiro quarteto que na atitude de querer “amar, amar perdidamente” há o desvelar de uma consciência do abismo que pode haver por trás da concretização de um desejo, e mesmo assim, *a amante* entrega-se voluntária e inteiramente. No momento em que deseja “amar só por amar:



Aqui...além/ Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente.../ Amar! Amar! E não amar ninguém!", assume a leviandade própria do homem, declarando querer amar diferentes pessoas e no fim não amar verdadeiramente ninguém. Para Dal Farra (1996), a poetisa faz da mulher "um verdadeiro agente de vassalagem" (p. 29), capaz de adotar para si as prerrogativas até então vistas como masculinas. No segundo quarteto, é possível perceber uma descrença no amor eterno, pois para a *amante* o amor traz consigo muitas dúvidas e, por isso, sempre tem um lado obscuro. Dessa forma, torna-se impossível amar alguém eternamente: "Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!". No primeiro e no segundo tercetos, a poetisa move a condição feminina para uma atitude ousada e subversora, dá voz a um "eu" consciente da fugacidade do tempo e esta assume mais uma vez a postura desinteressada em relação ao comportamento visto como ideal para a mulher. Demonstra-se totalmente desprendida e quer aproveitar cada instante do tempo. A palavra "primavera" neste primeiro terceto pode remeter à juventude, o que justificaria o aparente desprendimento das convenções. Portanto, "é preciso cantá-la assim florida/ Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!". E, consciente da presença da morte ("E se um dia hei de ser pó, cinza e nada"), quer fazer o possível para que a vida tenha um sentido e mereça ser cantada.

O desejo de realizar-se a partir e por meio do *outro*, será o marco inicial daquilo que é uma das características principais da poesia florbeliana: a descoberta de si pela aceitação da própria sensualidade. O amor e o erotismo aparecem como estratégia de transfiguração da realidade. Assim, "a sóror, a freira, a Castelã da Tristeza e a Princesa Encantada alimentariam o repertório de imagens míticas; enquanto outras como a sedutora, a voluptuosa, a desencantada da vida, a orgulhosa e a desdenhosa formariam o elenco de uma máscara erótica" (VALENTIM, 2008, p. 85). Nesse ritual de transformar o ambiente descontente, de transpor as fronteiras que impedem a concretização do desejo, a figura do "sonho" é bastante relevante, pois este parece ser o único caminho para que o ser feminino se realize na sua plenitude. Nesse sentido, o "eleito", o "amante" parece também fazer parte desse universo paralelo ao real, como bem mostra o poema "Sonho Vago", da lavra de *Reliquiae*, vindo a lume em 1931:



Um sonho alado que nasceu um instante,
Erguido ao alto em horas de demência...
Gotas de água que tombam em cadência
Na minh'alma tristíssima, distante...

Onde está ele o Desejado? O Infante?
O que há de vir e amar-me em doida ar-
dência?
O das horas de mágoa e penitência?
O Príncipe Encantado? O Eleito? O amante?

E neste sonho eu já nem sei quem sou...
O brando marulhar dum longo beijo
Que não chegou a dar-se e que passou...

Um fogo-fátuo rútilo, talvez...
E eu ando a procurar-te e já te vejo!...
E tu já me encontraste e não me vês!...
(p. 275).

É bem provável que Florbela tenha transferido para este soneto marcas das constantes decepções amorosas que teve em sua vida. Casou-se três vezes e talvez não tenha experimentado, em nenhum deles, a alegria de ser verdadeiramente amada – o eu-lírico toma, como ponto de partida, o próprio autor, que lhe serve de manancial. No primeiro terceto são marcantes os traços de um universo além do real: “Um sonho alado que nasceu um instante,/ Erguido ao alto em horas de demência...”. Parece que, envolvida em profunda tristeza, a *amante* entrega-se ao devaneio. As reticências no final do segundo verso enfatizam ainda mais a ideia de enfraquecimento da razão dando lugar ao extremo da emoção. No segundo quarteto ocorre a evocação do “amante”, daquele que seria o responsável em tornar real o amor, em concretizá-lo: “Onde está ele o Desejado? O Infante?”. Nota-se que ao grafar em maiúscula as palavras que se referem ao *outro*, a poetisa faz deste um ser real, alguém que inesperadamente saísse do sonho e viesse dar luz à escuridão da realidade. Ele é “o Príncipe Encantado” que virá libertar-lhe da solidão e da tristeza. No primeiro terceto a poetisa revela uma perda total da consciência objetiva: “Neste sonho eu já nem sei quem sou...”. É o momento da entrega, de libertar-se das armaduras e colocar-se à disposição do “eleito”. No entanto, já o último terceto toma a consciência de que esse encontro



se trata de “um fogo-fátuo” e se vê novamente só. É como se tivesse um súbito de consciência e, de repente, fosse colocada bruscamente diante da realidade.

É uma característica marcante da obra de Florbela a constante fuga da realidade. Tratam-se, na verdade, dos resquícios de uma sociedade que vivenciava profundas mudanças. A poesia de Florbela parece constituir uma espécie de “interregno” (MOISÉS, 2006) na história da literatura portuguesa, tendo em vista que traz em sua obra traços do simbolismo, do romantismo e do próprio modernismo (ainda que tenha passado despercebida pela crítica da época). No entanto, se partirmos das perspectivas da desilusão, do descontentamento e da necessidade do onírico, podemos considerar que há na escrita de Florbela a predominância das particularidades adotadas pelos poetas decadentes. O artista *fin de siècle* abre mão da sua identidade para se transformar numa espécie de camaleão que muda constantemente de aparência, sempre fazendo uso de máscaras que o possam distinguir da mediana burguesia que o circunda. É, acima de tudo, fazer da vida um espetáculo, ultrapassar as fronteiras entre a vida e a arte, a ponto de se confundirem, pois é na ficção que a realidade se torna essencialmente possível (cf. JUNQUEIRA, 2003). No poema “Realidade”, publicado postumamente no livro *Charneca em Flor*, a poetisa relata justamente esse desejo de viver no além-dor e, assim, dá asas à imaginação na tentativa de realizar-se nela. Vejamos:

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...

Embragou-me o teu beijo como um vinho
Fulvo de Espanha, em taça cinzelada...
E a minha cabeleira desatada
Pôs a teus pés a sobra dum caminho...

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

Tens sido vida fora o meu desejo
E agora, que te falo, que te vejo,
Não sei se te encontrei...se te perdi...
(p. 212).





Nota-se que nesse momento a *amante* está inteiramente entregue ao amado. Encontra Nele a felicidade tanto desejada, pois ao exprimir que “Em ti o meu olhar fez-se alvorada”, o seu mundo iluminou-se. A partir desse soneto, será possível evidenciar o ponto-chave desta leitura da obra florbeliana: a expressão de um feminino explicitamente ligado ao erótico e ao sensual. Já nos primeiros versos, a autora revela traços dessa tendência: “E a minha rubra boca apaixonada/ Teve a frescura pálida no linho”. Nesse contexto, a palavra “rubra” já remete ao sensitivo, a cor do sangue, dos instintos e, no momento em que “embriagou-me o teu beijo como um vinho”, deleita-se completamente no prazer. Essa atitude transgressora de Florbela fez com que fosse alvo de imensas críticas. O jornal lisboeta católico *A Época* acusava Florbela, segundo Dal Farra (1996), de

blasfêmia e de atitudes de “requintada voluptuosidade”, de típica “escrava do harém”, porque nem sequer chegou a descobrir “o tesouro escondido no Evangelho”. Era preciso, pois, infringir a ela que purificasse, com “carvão ardente”, os “lábios literariamente manchados”, e que pedisse “perdão” a Deus por ter feito “mau emprego” das aptidões com que o Criador lhe galardoara. (p. XI).

Ainda neste soneto, ao declarar que “... para te encontrar foi que eu nasci...”, a mulher transgressora dá lugar à subserviente, ainda que num plano totalmente oposto ao compartilhado pela maioria das mulheres da época, pois se trata de uma condescendência consciente, artificial. Revela que a sua vida só tem sentido quando em contato com este *outro*, e como na maioria dos seus versos, a realidade novamente se contrapõe ao sonho, num conflito imensurável: “E agora, que te falo, que te vejo/ Não sei se te encontrei... se te perdi...”. Talvez o contato com um ser real fosse, na verdade, um choque com o ser idealizado, tendo em vista a impossibilidade de vivenciar tais anseios, sem que lhes restassem os julgamentos daquela sociedade.

Diferentemente das interpretações perpetradas por Guido Batelli⁸ após a morte da poetisa, moldando-a a seu gosto, para encaixá-la nos padrões morais e ideológicos da época, Florbela Espanca é, acima de tudo, mulher. Esteve alheia aos julgamentos da imprensa, aos preceitos sociais e religiosos, foi uma figura que



afirmava não ser, simplesmente, “nada”. Tinha apenas uma “sede de infinito” que lhe corroía a alma. No poema “Horas Rubras”, do *Livro de Sórora Saudade* de 1923, observa-se ainda de forma mais latente sua personalidade neurastênica:

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 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 a chama e neve branca e misteriosa...
E sou, talvez, na noite voluptuosa,
Ó meu poeta, o beijo que procuras!
(p. 196).

O próprio título do poema faz referência novamente ao “rubro”. Esta parece ser a cor que melhor representa o jogo de sensações que estão presente no encontro dos amantes. Ao afirmar que essas horas eram “Feitas de beijos sensuais e ardentes/ De noites de volúpia, noites quentes”, a poetisa alcança o ápice da sua sensualidade, pois a visão da realidade inatingível torna-se impossível sem a mediação da arte poética. A poesia é, de fato, o instrumento que Florbela encontrou para realizar-se. Ainda neste primeiro quarteto, ao referir-se a “risos de virgens desmaiadas”, o eu-lírico vai além, desejando que sua arte alcance, inclusive, as mais puras das mulheres. No segundo quarteto, descreve subjetivamente o ato sexual. Ao declarar que “Tombam astros em fogo, astros dementes/ E do luar os beijos languescientes/ São pedaços de prata p’las estradas”, na verdade esta associando à imagem dos astros os próprios amantes, num folguedo desprovido de razão, movido simplesmente pela atração dos corpos em êxtase. A própria imagem do beijo perde a aparente singeleza e dá lugar aos “beijos languescientes” dos apaixonados.

Nos dois últimos tercetos, a autora descreve a dupla face feminina ao declarar: “Sou chama e neve branca e misteriosa”.



Nestes versos, é muito latente a própria imagem de Florbela refletida nos versos, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que está avessa aos padrões da época, é fria, triste, solitária e, por fim, misteriosa. É bem verdade que a personalidade e a criação literária de Florbela Espanca são tão complexas quanto surpreendentes e que as condições em que a poetisa desponta na sociedade já são, de fato, suficientes para justificar, naquele contexto, a má fama lhe acompanhou durante toda a vida. Para Dal Farra (2002), “o seu excessivo desdém de tudo e de todos era, na verdade, um dom precioso e ímpar de sua personalidade e, talvez, possa esclarecer que foi essa a tática posta em prática por Florbela para lidar com a incompreensão que lhe rodeava” (p. 11).

A obra de Florbela não é somente expressão do feminino na poesia portuguesa. Isso se deduz no texto, com certa facilidade. Seu interesse maior reside no fato de exprimir o humano que a mulher traz em si. E nessa expressão do humano estão, também, as marcas sensoriais e as necessidades próprias da natureza. No soneto “Toledo”, parte integrante da obra *Charneca em Flor*, faz-se perceber uma elevação, uma mudança de estado a qual os amantes estão condicionados:

Diluído numa taça de oiro a arder
Toledo é um rubi. E hoje é só nosso!
O sol a rir... Viv'alma... Não esboço
Um gesto que me não sinta esvaecer...

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

Cerro um pouco o olhar onde subsiste
Um romântico apelo vago e mudo
– Um grande amor é sempre grave e triste.

Flameja ao longe o esmalte azul do Tejo...
Uma torre ergue ao céu um grito agudo...
Tua boca desfolha-me num beijo...
(p. 227).

É possível afirmar que, por um momento ao menos, a condição temporal num jogo amoroso seja transportada, literalmen-



te, para outro mundo. Neste poema especificamente, os amantes já estão “Diluído(s) numa taça de oiro a arder” e em todos os gestos já são cúmplices do prazer. É fácil perceber uma descrição minuciosa dos toques, dos cheiros (“As tuas mãos tateiam-me a tremer/ Meu corpo de âmbar, harmonioso e moço”), e mais uma vez a mocidade está associada à beleza e à transgressão. No primeiro terceto, a *amante* utiliza-se de um conjunto de sensações, atitudes e habilidades para chamar ainda mais a atenção do amado, ao mesmo tempo em que deixa revelar, discretamente, o seu verdadeiro *eu*, “grave e triste”.

Com isso, não queremos dizer que os poemas de Florbela sejam simples confissões ou confidências, neles, como em toda a sua obra, há a presença de um elemento fictício. A poetisa usa uma máscara que deixa revelar o rosto real na medida em que o oculta. Trata-se, portanto, do artifício de converter a vida em arte, marca da literatura *fin de siècle*, como bem assenta Renata Soares Junqueira em *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*⁹. E, a “Flor-bela”, movida pela ousadia que lhe era própria e por todos os elementos que proporcionaram o nascimento de sua obra: todas as tristezas e desencantos que, alquimicamente, foram transformados em inspiração e matéria-prima poética; de-sabrocha, enfim, para um novo universo. No poema “Charneca em Flor”, que dá título a obra publicada postumamente em 1931, podemos vislumbrar estas percepções:

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!
(p. 209).





Logo no primeiro verso se instala um ambiente com efeito surpreendente: “Enche o meu peito, num encanto mago”. A linguagem erótica desponta no verso: “O frêmito das coisas dolorosas”, justamente pelo sentido que pode ser dado à palavra “frêmito”, cuja significação pode ser atribuída para além da dor até chegar às sensações que emanam do jogo dos corpos. E no momento em que “nascem as rosas”, o eu-lírico, então, desponta para uma nova vida – sem lágrimas, sem sofrimento. Florbela Espanca, refletida na imagem do eu-lírico, deixa de ser a sofredora, a alma triste, a “Sóror Saudade” para despir a “mortalha”, o “baruel” e entregar-se ao “êxtase do amor”. Para Aguiar (2002), “sóror saudade representa um elemento repressor da sexualidade à medida que a religião castra o desenvolvimento das energias de Eros” (p. 60). Ou seja, entrar em contato com a sexualidade é, antes de tudo, fazer eclodir o desejo que flameja no interior do ser feminino. E, no instante em que a “Charneca rude” se abre “em flor”, as energias da charneca – visto como lugar infecundo, abre-se à vida, na figura emblemática e, por que não biográfica, de uma *Flor*. Seria, talvez, as próprias mordaças do ser feminino sendo violadas a partir da figura marcante de Florbela Espanca: luz da libertação erótica feminina.



Últimas palavras



No início deste texto, ressaltamos a importância da escritora Florbela Espanca na história da literatura portuguesa. A obra da escritora trouxe à luz o que de mais pungente havia no interior do universo feminino – a febre dos sentidos dando voz à sexualidade. Embora a condição de ser mulher já lhe incumbisse de cantar o Amor, a poetisa vai além das confissões sentimentais expostas pela maioria das mulheres escritoras da época, pois “o seu lirismo oscila entre um auto-enternecimento e uma explosão erótica que tudo avassala” (MOISÉS, 2006).

Nessa perspectiva, o erotismo oferece uma possibilidade de subverter a imagem “cândida e suave da mulher” (VALENTIM, 2009) em sujeito ativo, capaz de tomar para si as habilidades até então, vistas como próprias do universo masculino. Florbela Espanca representa uma classe que flameja mudanças, e é na literatura que encontra o sentido da sua existência, a ponto de fazer da poesia um artifício para transfigurar o ambiente sombrio em chama acesa – a “outra chama, azul trêmula: a do amor” (PAZ, 1995, p. 5).

Florbela sempre quis mais do que lhe era oferecido, não se contentava com a condição imposta ao ser feminino e, por





isso, não poderia participar do mundo sem questioná-lo. Conscientes das inúmeras leituras que podem ser feitas da obra de Florbela Espanca, deixamos aqui uma fresta para o universo fascinante em que o jogo dos corpos está mergulhado, numa estratégia de, a partir da poesia de Florbela Espanca, “transmudar a histórica inatividade da mulher em genuína força produtiva” (DAL FARRA, 1996).

Referências

AGUIAR, Maria Alice. Eros: um foco de luz na obra poética de Florbela Espanca. *Soletras*, Ano II, n. 03. São Gonçalo, UERJ, jan./jun., 2002.

ALONSO, C. P. *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Introdução, notas e tradução Ruth Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. Disponível em: <<http://http://pt.scribd.com/doc/6699630/Lucio-Apuleio-O-Asno-de-Ouro>>. Acesso em: 08 maio 2012.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BLANCHOT, Maurice. Da literatura e o direito à morte. In: *A parte do Fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 309-351.

BELLODI, Zina C. *Florbela Espanca. Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2005.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudos introdutórios, estabelecimento do texto e notas – Florbela: um caso feminino e poético. In: *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela. *Poemas*. (estudos introdutórios, estabelecimento de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Florbela Espanca, Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)* – (estudos introdutórios, estabelecimento de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Iluminuras, 2002.

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





MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

PAZ, Octávio. *A chama dupla: amor e erotismo*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio&Alvim, 1995.

_____. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

PORTUGAL. *Biblioteca Nacional Espólio Florbela Espanca* [Documento Electrónico / Biblioteca Nacional. - Dados textuais. - Lisboa: B.N., cop. 2003. Disponível em: <<http://purl.pt/272>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

RIOS, Otávio. Florbela(s) para além de si, a reescritura da crítica. In: *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais/documentos/comunicacoes_orais/otavio_rios.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2012.

SARAIVA, A. J; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2001.

VALENTIM, Jorge. Ressonâncias do amor e do desconcerto: ecos camonianos na poesia de Florbela Espanca. In: *Revista Letra* (Rio de Janeiro), v. 1-2, 2008, p. 85-94.

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão a respeito das marcas do amor e do erotismo na escrita lírica de Florbela Espanca, tendo como alicerce as teorias de Georges Bataille e Octavio Paz. Num contexto em que o feminino não se pronunciava, Florbela apresenta um novo discurso de ascensão da mulher como sujeito ativo no jogo amoroso. A poesia será o mecanismo usado pela autora para alcançar a emancipação que o eu-lírico feminino tanto desejava. Palavras-chave: Amor. Erotismo. Florbela Espanca.

ABSTRACT

This article presents a reflection concerning the trends of love and eroticism in the lyrical writing of Florbela Espanca, based on the theories of George Bataille and Octavio Paz. In a context where the feminine would not be shown, Florbela presents a new



discourse of the rise of the woman as an active player on the love game. Poetry is the tool through which the author reaches the emancipation sought by the lyrical self.

Keywords: Love. Eroticism. Florbela Espanca.

Notas

^{*} Licenciada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Valéria Gonçalves de Menezes é professora da rede particular de ensino, em Manaus (Brasil).

^{**} Doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas e Vice-Presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP) na gestão 2012/2013.

¹ Donatien Alphonse François – marquês de Sade e longínquo descendente de Laura Sade, cantada por Petrarca, conhecido pela forma singular de tratar o erotismo e suas perversões.

² A primeira dessas revistas é a *Assembléia Literária*, que tinha como subtítulo *Jornal de Instrução*. Foi publicada entre 1849 e 1851 e era dirigida por uma mulher, Antônia Gertrudes Pusich. Posteriormente surgiram outras revistas e periódicos de bastante influência no seletivo círculo de leitores lisboetas, tais como *A voz Feminina* (1868) e *A alma Feminina* (1907).

³ Diretora Adjunta da revista *Modas e Bordados*, que, ao escrever à Florbela para lhe pedir colaboração para uma revista que pretendia lançar, deu início a uma amizade que rendeu significativas correspondências.

⁴ Embora a citação seja retirada de *Afinado Desconcerto: contos, cartas e diário*, organizado por Maria Lúcia Dal Farra (2002), a carta já havia sido publicada por Carlos Sombrio em *Florbela Espanca*, no ano de 1947.

⁵ A referida obra foi a primeira escrita em prosa da escritora. Nela estão expostos sete contos cuja temática frequente é a da morte. A obra vai além de uma homenagem ao “irmão morto” de Florbela – a trágica morte de Apeles é a inspiração para a obra. Sua primeira edição foi publicada postumamente em 1931.

⁶ Para estas análises, reportamo-nos a publicação feita por Maria Lúcia Dal Farra – *Poemas de Florbela Espanca*, no ano de 1996.

⁷ A partir deste passo do artigo, todas as citações de poemas da autora referem-se à edição organizada por Maria Lúcia Dal Farra, conforme referências.

⁸ Em seu último ano de vida, Florbela corresponde-se com Guido Batelli, que traduz alguns de seus sonetos para o italiano e será, posteriormente à morte da poetisa, o responsável por publicar os poemas esparsos que divulgara na mocidade. Na obra *Poemas de Florbela Espanca*, em seu estudo introdutório, Maria Lúcia Dal Farra atribui a Batelli a responsabilidade de relacionar a vida e obra da poetisa numa relação mecanicista, fruto de suas próprias interpolações.

⁹ Renata Soares Junqueira, no seu *Florbela Espanca – uma estética da teatralidade* (2003), devolve a obra de Florbela à própria essência. É uma escapatória para as gastas ideologias acerca da obra da poetisa, sugerindo que, ao utilizar-se de máscaras, o Poeta teatraliza a própria realidade que o cerca, sem que, para isso, necessite abrir mão da sua essência. Na verdade, ao ilustrar uma cena, o poeta põe em prática os reflexos de sua própria existência, numa visão que, para ele, seria a ideal.

