

AMOR, EROTISMO E PAIXÃO EM FLORBELA ESPANCA

MARLY CATARINA SOARES*

RESUMO:

A experiência erótica vivida pelo sujeito poético florbelianiano é resultante de uma estreita relação do Eu com a Natureza. 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. A experiência sensual, erótica é a experiência do Eu lírico e por vezes do Outro (o amante), embora nem sempre este esteja presente. Este artigo tem como objetivo analisar alguns poemas florbelianos dentro do campo temático do sentimento amoroso e do erotismo para verificar que tipo de relações se estabelece no complexo jogo do amor levando-se em conta o erótico, o amor e a divindade. Para a realização da análise dos poemas, discussões teóricas sobre amor e erotismo, tomando por base autores como Barthes, Paz, Costa, Platão, Elkins, dentre outros, deram o tom e apontaram o caminho para se chegar ao objetivo proposto. A escolha dos poemas analisados incidiu naqueles em que se constata a Florbela erótica que se desnuda frente aos olhos do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: erotismo, sujeito feminino, autoria feminina.

1. INTRODUÇÃO

Na poesia de Florbela Espanca, a simples percepção do que está a sua volta 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 da escritora desde seu primeiro livro publicado. Essa ocorrência não se detecta apenas na obra da poetisa portuguesa.

* Professora de Literatura da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa, Paraná, Brasil. E-mail: marlycs11@hotmail.com

Para Angélica Soares (2002), 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* (SOARES, 2002). Nos escritos de Florbela Espanca, 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 erótico em si.

2. 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 (1999), 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 (1999) 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 (1999) conclui que diante de tanta variedade, a história das literaturas americanas e europeias é a história das metamorfoses do amor.

Embora haja a concepção do amor entre duas pessoas, pode-se pensar o amor conforme Barthes (1990) apregoa: amar o amor. Para esse autor, 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. A valorização do amor e a anulação do objeto amado, assim como apregoa Barthes, são verificadas nos poemas analisados neste tópico, cujo tema centra-se na 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.

A valorização e a despersonalização do amor aparecem de forma inquestionável no poema “Amar”, publicado no livro *Charneca em flor*, postumamente em 1931, cujo título antecipadamente indica a intransitividade do verbo e mostra o caminho que leva ao processo de desnudamento do eu poético. 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...
(ESPANCA, 1996, p. 232)

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 é 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 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”. A indefinição de lugar apontada complementa a ideia 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 rompe 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, deslizamento, suscitando a ideia descompromissada, ou mesmo libertária do sentimento amoroso.

O verbo amar, além da forma transitiva com o significado de gostar muito de, aparece também na forma intransitiva no sentido de “estar apaixonado”. Mas apaixonar-se implica num complemento: pelo que ou por quem alguém se apaixona. Segundo Schmidt (1991), 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” (SCHMIDT, 1991, p. 81). No poema, entretanto, não há essa complementaridade. “Ninguém” enfatiza a ausência de alguém, 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 ao verbo 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 em si. 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 revelam descrença em relação à eternidade do amor: “Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente”.

Nos dois tercetos seguintes, reina uma sublimação do ato de amar, de provável influência do estilo barroco. José A. Maravall (1997) 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. Para o autor “a sublimidade é uma manifestação de sensibilidade: pertencem à linhagem da terribilidade e da extremosidade; nesta direção caminharia, [...], o sentimento de infelicidade – que não é forçosamente o de miséria. [...]”. (MARAVALL, 1997, p. 336-337).

É certo que Florbela Espanca 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 no estilo barroco 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 ao 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 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 harmonioso 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.

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. Há certa disposição em não acreditar que o encontro da felicidade está em amar alguém, mas, sim, em ter a capacidade para amar. Ocorre uma espécie de sublimação, por assim dizer, da transitividade do amor e, de certa forma, do erotismo, porque não há a paixão explícita.

No mesmo trajeto da intransitividade do sentimento amoroso, mas num sentido avaliativo, o poema “Inconstância”, publicado no *Livro de Sórora Saudade* em 1923, apresenta uma projeção de uma espécie de avaliação dos efeitos do ato de amar. Pode-se considerar 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!

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...
(ESPANCA, 1996, p. 181).

No primeiro verso, um aspecto negativo do ato de amar se impõe ao leitor (“Procurei o amor, que me mentiu”) e uma atitude negativa se estabelece como consequência do confronto entre o real e o sonho. A metáfora “castelo de luz”, edificada a partir de uma matéria fluida, etérea, contém em si uma contradição. Por ser castelo deveria apresentar-se como uma construção inatingível, mas pela matéria com que é construído se revela frágil e se desconstrói pela ação da mentira. O sentimento amoroso 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, e impede a idealização do amor. Tal constatação desarticula o conceito enraizado do amor como algo Bom, Belo e Verdadeiro que se estabelece através dos tempos e ganha um reforço na Idade Média com o amor-cortês. Suas raízes são encontradas na Grécia Antiga. Jurandir Freire Costa (1998) avalia que a maioria dos especialistas vê como a grande fonte do mito amoroso o texto de Platão *O Banquete*¹. Segundo o autor, nos discursos que compõem o texto platônico 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 ideia 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 mostra semelhanças com a ideia de amor romântico atual. Ainda para Costa (1998), “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” (COSTA, 1998, p. 36). No poema em questão configura-se a ideia 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.

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 ideia 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.

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 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 imagem do “sol a esquecer” insinua a busca incessante do amor ideal, que se contrapõe à vida real recuperada em outra imagem “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 (1999), 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, 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” (PAZ, 1999, p. 194).

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.

Ainda na linha da incomplementaridade do amor focado no pessimismo, o tema se refaz no poema “Para quê?!” do *Livro de Mágoas*, publicado no ano de 1919, 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!...

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!...
(ESPANCA, 1996, p. 154).

A interrogativa que constitui o título do poema norteia 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 (1999) aponta o nada como um enigma lógico e ontológico que abalou todas as certezas filosóficas. Afinal, o que é o nada? Segundo Paz (1999), 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 ideia 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 (1999), postular o nada, o não-ser, como anterior ao ser é afirmar algo igualmente contraditório: o nada é a origem do ser. 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 proposta pelo sujeito lírico: “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.

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 com efeito de pisoteamento. O pronome oblíquo em terceira pessoa “se” (oitavo verso) funciona como índice de indeterminação do sujeito da ação destrutiva. Nos dois primeiros versos, os pronomes em primeira pessoa do plural funcionam tanto como denunciadores da evasão do sujeito quanto isentam o eu de assumir a sua relação com o amor: 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 ideia niilista que vai se incorporando ao poema. A interrogativa reiterada na terceira estrofe (nono verso) “Pra quê?!” reforça a nulidade e denuncia uma atitude estoica perante a vida, na qual prevalece a racionalidade e a descrença no sentimentalismo. A renúncia proposta pelo sujeito lírico é ao amor, e se 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!...”.

A atitude negativa com relação ao sentimento amoroso vista nos dois poemas analisados anteriormente é substituída por uma atitude um pouco mais positiva que se delinea com relação à matéria do amor. Essa disposição positiva encontra-se no soneto nomeado como “VIII”, publicado no livro *Charneca em flor*, em 1931, em edição póstuma. 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?
(ESPANCA, 1996, p. 263).

A atitude negativa e nihilista do poema anterior é substituída por uma atitude de esperança traduzida pela aura luminosa que recobre a maioria das palavras. O ato de abrir os olhos que inicia o primeiro verso da primeira estrofe define o posicionamento mais positivo, a ser tomado no desenvolvimento do poema. Esta estrofe constitui-se de elementos reveladores de 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 sujeito poético 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 “reduz” no meio da estrofe, remete à busca pela luminosidade e 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, 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 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 (PLATÃO, 2004). 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 (1998), 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 (1998) 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. Nos quatro versos da segunda estrofe, o ato amoroso está despido de 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 que nada espera, o amor que Costa (1998) apresentou como verdadeiro. Sob esta ótica, o ato de amar suplanta as adversidades e 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, 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 só, 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 sujeito lírico assume uma atitude que prenuncia 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, efetuando o 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 vista como ideal de amor elevado, delineado no poema, não é uma atitude assumida em sua totalidade pelo sujeito lírico. Ao que parece, ela admite que o ato de amar deve ser de entrega total.

3. EU E O OUTRO – A COMPLEMENTARIDADE E A RECIPROCIDADE NO JOGO DO AMOR

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 (1999), 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.

É a partir da constituição do par amoroso que se possibilita a manifestação do erotismo. O autor determina um elo entre amor – erotismo – sexualidade. Conforme suas afirmações: “Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade” (PAZ, 1999, p. 97-98). 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.

A participação da complementaridade e da reciprocidade no ato amoroso é claramente detectada no poema “Mocidade”, publicado no livro *Charneca em flor*, em 1931. Nele, a paixão amorosa com extravasamento da 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 duma 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...
(ESPANCA, 1996, p. 231)

No primeiro quarteto, em um tom grandiloquente, o vocábulo “mocidade” apresenta-se seguido de vários epítetos, propondo uma definição extremamente positiva. Sob a ótica do sujeito poético, 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, 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, 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 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 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 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 fáustico². 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 (WATT, 1997) 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 ideia 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.

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 plenitude, que se deixa envolver pela paixão erótica e 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, tendo como protagonista da ação o Outro, poderia ser interpretado como um caminho para a espiritualidade erótica. Segundo Elkins (2005), 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 sujeito 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 Branco e Brandão (2004), este impulso erótico que direciona a poética de Florbela leva ao erotismo não como mero 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.

Filiado ao tema do amor recíproco, em que a presença do Outro é materializada na linguagem poética, o poema “Volúpia”, publicado em *Charneca em flor*, de 1931, apresenta outro aspecto da mocidade no qual se desenha a idade da busca pelo conhecimento e da descoberta. O desenvolvimento do tema da mocidade apresenta-se com mais furor erótico do que no soneto anterior:

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)

O início do poema traz alguns elementos que chamam atenção logo à primeira leitura: “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. Para o jovem, sexualidade e religião podem encontrar-se no mesmo plano, pois ele ainda não considera que o sexo e o erótico sejam profanos e sofrem uma severa interdição numa sociedade que vive sob os auspícios de um cristianismo promotor da dessexualização.

Elkins (2005) entende que 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.

Considerando as palavras de Elkins (2005), 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 é o “divino impudor”. Pode-se crer que o período da mocidade é um período de aprendizagem, pois 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 (WATT, 1997). Nesse caso, a promessa vem da ideia 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 marcado.

“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: “sombra” e “nuvem”. Tanto uma expressão quanto a outra são de uma mesma natureza, cuja função é 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 dionísia e 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.

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 (2005), para os povos antigos a reverência à deusa significava reverência à sexualidade, à fertilidade, ao corpo e à terra. Não havia nenhuma contradição entre espiritualidade e sexo apaixonado. Portanto, é possível haver aproximação entre a espiritualidade e a materialidade e isto pode se perceber no início do poema de Florbela: “no divino impudor da mocidade”, como já foi visto anteriormente.

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, e cada uma delas pode ser entendida como cada um dos dedos do sol e elas estão no seio que se encontra com o Outro através do abraço. É possível testemunhar, nestes versos, o encontro entre o Eu e o Outro. O corpo torna-se a personagem central do ambiente orgiaco 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 Aligheri. 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.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poemas florbelianos analisados neste artigo apresentam relações erótico-amorosas em diferentes concepções, das quais destacamos aquelas que perpassam a ideia de intransitividade do amor, sem a participação do objeto amado, donde se considera que nem sempre é visível a participação; e aquelas nas quais a percepção da presença mesmo sutil do objeto amado como complementaridade da relação erótica-amorosa, conforme preconiza Paz (1999), se materializa na linguagem ao estabelecer uma relação eu-tu. A análise dos poemas nos mostrou que tanto a anulação do objeto amado ou a presença

do Outro como constituinte do par erótico priorizam de alguma maneira a capacidade de amar em plenitude, tornando assim, viável o desencadeamento da paixão, materializando-se conforme a necessidade e a vontade do eu poético.

Considerando os poemas aqui analisados, pode-se concluir que na poesia florbaliana, 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, encontrar o amor ideal torna-se uma busca constante e infrutífera. Entregar-se a novas tentativas objetiva 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. 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.

LOVE, EROTICISM AND PASSION IN FLORBELA ESPANCA

ABSTRACT:

The erotic experience lived by the florbaliano poetic subject is a result of a close relationship between the Self and Nature. In this connection, all elements share and enjoy the same desire, the same erotic fever. Contemplating, observing, understanding the natural environment cause sensations that raise the erotic desire, and any scene becomes pure sensuality. Sensual, erotic experience is the lyric self's experience and, sometimes, the Other's (the lover), even though he is not always present. This article aims to analyze some florbaliano poems in the thematic field of the loving feeling and eroticism to check the kind of relationship that is established in the complex game of love, taking into account the erotic, love and divinity. To perform the analysis of the poems, theoretical discussions about love and eroticism, based on authors such as Barthes, Paz, Costa, Platão, Elkins among others, who set the tone and pointed the way to reach the proposed goal. The choice of poems to be analyzed focused on those in which the erotic Florbela nudes herself in front of the reader's eyes.

KEYWORDS: eroticism, female subject, female authorship.

RESUMEN:

La experiencia erótica vivida por el sujeto poético florbeliano es resultado de una estrecha relación del Yo con la Naturaleza. En este contacto, todos los elementos comparten y disfrutan el mismo deseo, la misma fiebre erótica. Contemplar, observar, percibir el entorno natural que causa sensaciones que desencadenan el deseo erótico, y cualquier escena se transforma en pura sensualidad. La experiencia sensual, erótica es la experiencia del Yo lírico y, a veces del Otro (el amante), aunque no siempre está presente. Este artículo tiene el objetivo de analizar algunos poemas florbelianos en el campo temático del sentimiento amoroso y erótico para constatar qué tipo de relaciones se establecen en el complejo juego del amor, teniendo en cuenta lo erótico, el amor y la divinidad. Para hacer el análisis de los poemas, discusiones teóricas sobre el amor y el erotismo, basados en autores como Barthes, Paz, Costa, Platón, Elkins, entre otros, dieron el tono y señalaron el camino para alcanzar el objetivo propuesto. La elección de los poemas analizados se centró en aquellos en los que verifica la Florbela erótica que se desnuda ante los ojos del lector.

PALABRAS-CLAVE: erotismo, sujeto femenino, autoría femenina.

5. NOTAS

- 1 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.
- 2 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

6. REFERÊNCIAS:

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

COSTA, J. F. *Sem fraude nem favor*: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ELKINS, D. 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, 2005.

ESPANCA, F. *Poemas*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARAVALL, J. A. *A cultura do barroco*: análise de uma estrutura histórica. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

PAZ, O. *A dupla chama*: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1999.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SCHMIDT, S. P. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro*: o caso Amar, verbo intransitivo. 1991. 230f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

SOARES, A. A espacialidade erótica/ecológica em poetisas portuguesas contemporâneas. *Terceira margem*, Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, ano VI, n. 7, p. 25, 2002.

WATT, I. A apoteose romântica dos mitos renascentistas. In: _____. *Mitos do individualismo moderno*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Submetido em 28 de fevereiro de 2016.

Aceito em 20 de maio de 2016.

Publicado em 29 de setembro de 2016
