



CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* EM LITERATURA COMPARADA

O EROTISMO NA POESIA DE YDE BLUMENSCHIN E FLORBELA ESPANCA

LUIZ FÁBIO ALVES JALES

GUARABIRA (PB)
2013

LUIZ FÁBIO ALVES JALES

**O EROTISMO NA POESIA DE YDE BLUMENSCHIN E
FLORBELA ESPANCA**

Monografia apresentada à Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento aos requisitos para obtenção do título de Especialista no Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Ms. João Paulo Fernandes.

GUARABIRA (PB)
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE
GUARABIRA/UEPB

J265e Jales, Luiz Fábio Alves

O erotismo na poesia de Yde Blumenschein e
Florbela Espanca / Luiz Fábio Alves Jales. – Guarabira:
UEPB, 2013.

49 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em
Literatura Comparada) Universidade Estadual da
Paraíba.

Orientação Prof. Me. João Paulo Fernandes.

1. Literatura Comparada 2. Erotismo 3. Poesia. I.
Título.

22.ed. CDD 809

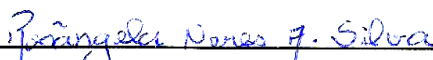
LUIZ FÁBIO ALVES JALES

**O EROTISMO NA POESIA DE YDE BLUMENSCHIN E
FLORBELA ESPANCA**

COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Ms. João Paulo Fernandes - UFPB
Orientador



Prof. Dr.ª Rosângela Neres – UEPB
Examinadora



Prof. Ms. Suênio Stevenson Tomaz da Silva - UFCG
Examinador

Aprovada em 28 de agosto de 2013.

GUARABIRA (PB)

2013

Dedico este trabalho à memória do meu pai, Luiz Francisco Jales, pequeno grande homem que me ensinou a trilhar o caminho do bem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, supremo regente do Universo e razão de nossa existência, por ter me concedido inspiração para escrever o presente trabalho, que ora apresento à comunidade acadêmica;

aos meus pais, Luiz Francisco Jales (*in memoriam*) e Maria da Penha Alves Jales, principais incentivadores e importantes colaboradores na minha formação intelectual e moral... a vocês, minha eterna gratidão;

a Andressa, pelo estímulo constante e companheirismo;

ao meu orientador, João Paulo Fernandes, pelos valiosos conselhos e relevantes contribuições dadas ao trabalho, e pela amizade demonstrada;

ao Prof. Suênio Stevenson Tomaz da Silva, pois foi durante sua disciplina no Curso de Especialização que nasceu a ideia de desenvolver esta pesquisa, por ele imediatamente apoiada;

aos professores do Curso de Especialização em Literatura Comparada da UEPB, pelos conhecimentos partilhados;

aos colegas de curso, pelas edificantes discussões acadêmicas;

por fim, quero fazer um agradecimento especial ao Prof. Carlos Adriano Ferreira de Lima, do Departamento de História da UEPB – *Campus III*, cujas aulas, reveladoras de um saber enciclopédico, impactaram-me positivamente e me descortinaram novas perspectivas acadêmicas e humanas.

Há uma qualidade que une os grandes escritores: escolas e colégios são DISPENSÁVEIS para que eles permaneçam vivos para sempre. Tirem-nos do currículo, lancem-nos à poeira das bibliotecas, não importa. Chegará um dia em que um leitor casual, não subvencionado nem corrompido, os desenterrará e os trará de novo à tona, sem pedir favores a ninguém.

(POUND, 2006)

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar o erótico na poesia de duas escritoras do século passado, a brasileira Yde (Adelaide) Blumenschein e a portuguesa Florbela Espanca, procurando mostrá-las como cultoras, na literatura de seus respectivos países, de um tema considerado tabu: a expressão da sexualidade feminina, numa época (primeiras décadas do século XX) marcada pelo moralismo e pela hipocrisia das convenções sociais que impediam as mulheres de se manifestarem a respeito de tal assunto. Depois de um breve relato sobre a condição da mulher ao longo da história e da apresentação de dados biográficos de ambas as autoras, será feita uma explanação acerca do erotismo literário enquanto tema tabu e em seguida analisados dois poemas, um de Blumenschein e outro de Espanca, escritos em tom confessional, por meio dos quais elas dão livre vazão a seus impulsos eróticos, desafiando assim a repressão imposta pela sociedade patriarcal da época e agindo como precursoras da liberdade de expressão do pensamento feminino. O aporte teórico baseou-se nos conceitos desenvolvidos por Bataille, Paz e Alberoni sobre o erotismo, como também nas considerações de estudiosos a respeito da literatura de autoria feminina.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Poesia. Autoria feminina. Erotismo.

ABSTRACT

This paper discusses the erotic in the poetry of two female writers from the last century – the Brazilian Yde (Adelaide) Blumenschein and the Portuguese Florbela Espanca – trying to show them as cultivators, in their respective countries' Literature, of a topic that is considered a taboo: the expression of female sexuality in the early decades of the twentieth century – an era that was marked by the moralism and hypocrisy of social conventions, which prevented women from expressing their opinion on the subject. After a brief report on the condition of women throughout History, and a biographical presentation of both authors, an explanation about the literary eroticism as a taboo will be made. Then two poems will be analyzed – one by Blumenschein and another one by Espanca – both written in a confessional tone, through which they release their erotic impulses, thus challenging the repression imposed by their time's patriarchal society and acting as precursors of female freedom of speech. The theoretical base was inspired on eroticism concepts developed by Bataille, Paz and Alberoni, and also on scholars considerations about Literature of female authorship.

Keywords: Comparative Literature. Poetry. Female authorship. Eroticism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 CONHECENDO AS AUTORAS	14
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O EROTISMO	19
3.1 O erotismo na literatura	21
3.2 A poesia erótica de Blumenschein e Espanca	25
4 UMA LEITURA DOS SONETOS <i>INTIMIDADE E VOLÚPIA</i>	31
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	46
ANEXOS	50

1 INTRODUÇÃO

No decorrer dos séculos, desde os remotos tempos da Antiguidade até os dias atuais, as mulheres têm sido vítimas, nas mais variadas esferas da vida em sociedade, de um processo de marginalização e subjugação levado a cabo pelos indivíduos do sexo masculino. Excluídas de atividades cuja participação era limitada aos homens, espoliadas em vários direitos fundamentais (como o acesso à educação escolar, por exemplo) e educadas para obedecerem servilmente às regras e convenções sociais e familiares, as mulheres experimentaram uma cruel opressão ao longo da história.

Uma das manifestações mais frequentes dessa opressão era representada pela intenção de tornar as mulheres “invisíveis”, reduzindo ao máximo suas aparições em público. Encerradas nos espaços privados, sob vigilância constante, as mulheres tinham que se conformar em levar uma existência essencialmente doméstica, desde os primórdios da vida nas cidades. O seguinte comentário de Perrot nos relata de que maneira esse processo de invisibilidade se desenrolava nas sociedades antigas:

[...] as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo. Entre os gregos, é a *stasis*, a desordem. Sua fala em público é indecente (PERROT, 2008, p.17).

Sobrevivendo à sucessão das épocas históricas, o enclausuramento, o silenciamento das vozes femininas, as proibições aplicadas às mulheres e o desprezo masculino contra elas ainda perdurariam por muito tempo. A este respeito, a escritora inglesa Virgínia Woolf (1882-1941), num dos seus principais ensaios, *A room of one's own*, traduzido para nossa língua como *Um teto todo seu*, tece reflexões acerca da condição da mulher no século XVI, já na Idade Moderna.

Partindo da premissa de que homens e mulheres sempre tiveram, historicamente, papéis sociais bem definidos, e que esses papéis ditavam as regras que guiavam o comportamento dos indivíduos de sexos distintos, Woolf (1990) expõe uma hipótese deveras interessante para ilustrar a desigualdade existente

entre homens e mulheres no tocante à atividade intelectual: ela conjectura que, se Shakespeare tivesse uma irmã dotada de talento e interessada em acompanhar os passos do irmão artista, ela jamais o conseguiria, pois, ao contrário dele, não teria frequentado a escola para aprender a ler e escrever, tampouco teria viajado para conhecer o mundo e ampliar suas experiências, mas, ao invés disso, teria sido dada em noivado a algum comerciante, a fim de seguir o ineludível destino de tornar-se uma “rainha do lar”, esposa submissa e mãe zelosa. Para Woolf (1990, p. 64), “a mulher, portanto, que nascesse com a veia poética no século XVI seria uma mulher infeliz, uma mulher em conflito consigo mesma”.

Tal conflito continuaria a afligir as mulheres dos séculos subsequentes que igualmente tivessem inclinação para a arte. Com efeito, elas eram vistas, mesmo no século XIX, tão fecundo em progressos de toda espécie, como seres intelectualmente inferiores aos homens, e, por isso, indignas de se dedicarem ao trabalho artístico. Na Inglaterra Vitoriana (1837-1901), por exemplo, “a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar [...], estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa” (ZOLIM, 2009, p. 220).

As ideias preconceituosas em relação à suposta inferioridade intelectual da mulher e de sua incapacidade para o fazer artístico também impregnou o discurso dos grandes pensadores da época, como o do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860). Em seu *Ensaio acerca das mulheres*, publicado originalmente na obra *Parerga e Paraliponema* (1851), o filósofo assim se exprime: “As mulheres não têm nem o sentimento nem a inteligência da música, como não têm o da poesia, ou das artes plásticas; o que há nelas é pura macaqueação, puro pretexto [...]”¹; mais adiante, ele prossegue com seu discurso de caráter anacrônico:

Mas que melhor se pode esperar da parte das mulheres se refletirmos que no mundo inteiro esse sexo não pôde produzir um único espírito verdadeiramente grande, nem uma obra completa e original nas belas artes, nem, fosse no que fosse, uma única obra de valor durável?¹

Ainda hoje, em pleno século XXI, a hegemonia masculina persiste e continua a perpetrar as mais terríveis violências e cerceamentos contra as mulheres. Só para

¹ Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/3864534/SCHOPENHAUER-Arthur-Ensaio-Acerca-das-Mulheres>.

citar um caso ilustrativo, recordemos que, no ano passado, os meios de comunicação do mundo inteiro noticiaram um atentado à bala sofrido pela estudante paquistanesa Malala Yousufzai, então com 15 anos, que foi atacada por extremistas muçulmanos da organização terrorista *Taliban* simplesmente por defender o direito à educação feminina em seu país².

Conforme se depreende dos comentários e relatos anteriores, as mais diversas sociedades, através de perversos mecanismos ideológicos, prenderam as mulheres em suas amarras, privando-as da liberdade, afastando-as do exercício de qualquer atividade intelectual e decidindo seus destinos. Tal dominação constitui o fulcro do patriarcado, um sistema de organização familiar em que o poder se concentra nas mãos de um chefe, o patriarca, cuja autoridade não pode ser contestada. Esse moderno *pater familias* ocupa o mais alto posto da hierarquia familiar, e todos os outros membros da família – crianças, jovens, mulheres e idosos – estão a ele subordinados. Sua palavra é lei, uma lei que relega a mulher a cumprir passivamente o papel de esposa, mãe e dona de casa, sem a possibilidade de estudar ou de exercer uma carreira profissional. Para se ter uma ideia do poderio desse regime, Alves e Pitanguy (1985, p. 53) referem-se a ele como “um sistema universal de dominação prevalente em todas as culturas, e que penetra as religiões, leis, costumes (*sic*) de todas as civilizações”.

Essa é a realidade das mulheres que viviam e ainda vivem sob a tirania do regime patriarcal. Vários pesquisadores e pesquisadoras, do presente e do passado, seguindo diferentes perspectivas teóricas, dedicaram-se a investigar os fatores que tornaram possível essa dominação do “sexo frágil” pelo “sexo forte”, fatores estes de natureza biológica, ligados à superioridade física dos homens e à atividade reprodutiva ou sexual; contudo, o aprofundamento dessas questões extrapola os limites deste trabalho: o que realmente importa aqui é averiguar de que maneira certas mulheres se insurgiram contra esse opressor estado de coisas, e de que modo utilizaram a literatura para transgredir os preceitos sociais e artísticos da época em que viveram, na busca pela emancipação e pela igualdade de direitos.

Foi exatamente isso o que fizeram as duas autoras que serão mostradas a seguir, em um ato de ousadia até então nunca tentado por mulheres: abordar a temática erótica, reputada como assunto proibido, em seus poemas. Nesse

² Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/oriente-medio/ataque-taliba-contra-jovem-malala-mudou-o-paquistao-diz-pai,c7384cfb7e45b310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>.

contexto, a presente monografia, intitulada “O erotismo na poesia de Yde Blumenschein e Florbela Espanca”, pretende investigar, através de uma abordagem comparatista, o emprego da linguagem erótica pelas citadas escritoras a fim de tentar responder a seguinte questão: quais os sentidos assumidos pelo erotismo nas composições poéticas analisadas?

A escolha do tema aqui tratado encontra-se justificada por dois motivos primordiais: primeiro, o interesse do autor da pesquisa pelos estudos ligados à poesia, dada a sua predileção por esse tipo de manifestação literária; segundo, o intuito de apresentar ao leitor uma das mais expressivas figuras femininas da literatura brasileira, a poetisa paulista Yde (Adelaide) Blumenschein, que, a despeito do valor artístico de seus escritos, foi excluída do nosso cânone literário. Este trabalho, portanto, se afigura como uma tentativa de reabilitar essa autora marcante de nossas letras, resgatando-a do limbo onde ela foi lançada pelos críticos e historiadores da literatura nacional.

Do ponto de vista metodológico, a presente pesquisa, de cunho bibliográfico, adotará uma abordagem qualitativa dos textos a serem estudados, quais sejam dois poemas enquadrados na categoria erótica, um de Yde Blumenschein e outro de Florbela Espanca. Os textos serão analisados utilizando-se o *método comparativo*, por meio do qual serão elencados os aspectos extrínsecos, formais e intrínsecos convergentes entre eles, segundo os princípios de análise literária preconizados por Moisés (1977) e à luz dos pressupostos teóricos de Paz (2001), Alberoni (1992) e, sobretudo, de Bataille (1987) acerca do erotismo.

Em relação às partes que compõem a monografia, esclarecemos que no primeiro capítulo serão expostos os dados biográficos das escritoras focalizadas, bem como as informações relativas ao contexto socio-histórico em que elas produziram suas obras, informações indispensáveis para que se tenha uma compreensão plena do alcance de seus escritos; o segundo capítulo discorrerá a respeito da natureza do erotismo e da sua vinculação com a literatura, além de apontar para o caráter erótico da poesia composta pelas autoras em questão; no terceiro capítulo, serão analisados e cotejados dois sonetos nos quais se evidencia a representação textual do espetáculo erótico, buscando-se atribuir aos textos sentidos que refletem a mundividência das poetisas, encerrando-se o trabalho com as considerações finais. Por fim, nos anexos, aduziremos uma pequena coletânea de poemas escritos por Yde Blumenschein, para que todos aqueles que se

dispuserem a ler esta monografia possam desfrutar um pouco mais do seu talento artístico.

2 CONHECENDO AS AUTORAS

Nas páginas anteriores já foram mencionadas, de forma sucinta, as injustas condições a que foi reduzida a mulher ao longo da história: por um dilatado período de tempo, da Antiguidade até nossos dias, as mulheres foram dominadas, marginalizadas e obrigadas a cumprir papéis sociais passivos e secundários, devendo-se resignar diante da impossibilidade de mudar tal situação.

Como meio de questionar essa realidade, enfim surge, durante o século XIX, o feminismo, movimento social e político que defendia a igualdade de direitos entre os dois sexos, além de propor a mudança de mentalidade das mulheres quanto à sua condição, encorajando-as a se libertarem do estado de submissão e dependência a que foram submetidas pela ideologia patriarcal e falocêntrica³. O ativismo feminista teve origem no Reino Unido e nos Estados Unidos, e suas ideias encontraram eco entre as mulheres de outras nacionalidades que também tinham por objetivo reivindicar um tratamento mais igualitário. Zolim (2009, p. 220), ao discorrer sobre a amplitude do movimento feminista, observa que:

[...] trata-se de um movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca desde reformas culturais, legais e econômicas, referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para função igual etc., até uma teoria feminista acadêmica voltada para reformas relacionadas ao modo de ler o texto literário.

É lícito afirmar que Yde Blumenschein e Florbela Espanca, pela postura contestatória e desafiadora que adotaram, podem ser identificadas como representantes do feminismo em seus países, posto que, insatisfeitas com o papel subserviente que a mulher ocupava na sociedade patriarcal, e decididas a não se deixarem guiar pelos valores reproduzidos pela referida sociedade, resolveram lutar contra a subjugação sofrida pelas mulheres com a arma de que dispunham, a literatura, numa tentativa consciente de subverter as regras opressoras do sistema vigente, em conformidade com o rebelde espírito feminista. A elas se aplica a observação de Kamita acerca da literatura produzida por mulheres no século XIX:

³ Falocentrismo: Termo usado para indicar a predominância da ordem masculina no pensamento ocidental.

A literatura foi, portanto, especialmente para as escritoras nascidas no século XIX, um ato de rebeldia, pelo fato de que ela [a mulher] era educada para não questionar, mas obedecer, e agir não de acordo com suas próprias vontades, mas segundo o que outros esperavam dela. Esse tradicional silêncio seria quebrado pelas palavras (KAMITA, 2006, p. 286).

Travemos conhecimento, então, com um pouco da vida e da obra destas transgressoras⁴; entendemos que a exposição deste esboço biográfico se torna absolutamente necessária, ainda mais por estarmos lidando com uma autora não canônica, Yde Blumenschein, a Colombina.

Yde (Adelaide) Schloenbach Blumenschein, apesar dos sobrenomes, era brasileira, nascida na cidade de São Paulo, a 26 de maio de 1882. Poetisa e cronista, possuía ascendência francesa e alemã, e segundo consta de sua biografia, realizou parte de seus estudos na Alemanha. Revelando surpreendente inteligência, tornou-se poliglota, aprendendo a falar alemão, francês, inglês, espanhol e italiano, além de estudar piano e canto. Começou a escrever versos aos 13 anos de idade, publicando os primeiros poemas no jornal *Tribuna*, de Santos. Colaborou em revistas e jornais como *O Malho*, *Fon-Fon*, *Careta* e *Jornal das Moças*, adotando os pseudônimos de Paula Brasil e Colombina, este último responsável por torná-la conhecida no meio literário. Ao longo da vida, a poetisa paulistana recebeu de seus colegas os epítetos de “Cigarra do Planalto” e “Poetisa do Amor”.

Yde casou-se com Hanery Blumenschein e dessa união nasceram-lhe dois filhos; porém, certo tempo depois, desquitou-se, algo que, por aqueles tempos (início do século XX), foi suficiente para provocar um escândalo. Em virtude do seu estilo de vida independente, ela sofreu duras críticas por parte de familiares e amigos. De fato, era considerada uma mulher emancipada para a época, vivendo sem marido, fumando, frequentando círculos literários e organizando saraus em sua residência.

Demonstrando seu amor à literatura e à vida intelectual, fez de sua casa um espaço de encontro de literatos e amantes das artes, atitude que levaria à fundação, em 1948, da *Casa do Poeta Lampião de Gás*, nome inspirado em um de seus livros de poesia. Essa agremiação literária paulistana existe até hoje, sendo apontada como “a mais antiga organização associativa de poetas das Américas”⁵, criada para

⁴ Transgressoras no sentido de que reagiram contra as atitudes de dominação feminina ditadas pelo regime patriarcal, conforme vimos mostrando.

⁵ Disponível em: <http://casadopoeta-lampiaodegas.blogspot.com.br/>.

ter como finalidade “o incentivo, o estudo e a difusão da arte em geral e da poesia em particular” (CAVALHEIRO, 1987, p. 06).

A poética de Colombina traz o amor como tema primaz, ora cantado de modo inocente e romântico, ora repassado de uma sensualidade que beirava a indecência, por meio da qual a autora exprimia seus devaneios eróticos. Esses arroubos poéticos repercutiram negativamente junto à sociedade burguesa paulistana, recebendo severas censuras dos coetâneos da poetisa, pelo fato de atentarem contra a “moral e os bons costumes”.⁶ Mas ela não se intimidou com os ataques, e abraçou sua missão artística com a convicção de quem sabe que a mulher só atingirá sua verdadeira emancipação “quando não mais se envergonhar de ser mulher, quando tiver a coragem de escrever e publicar aquilo que sente e aquilo a que aspira no fundo da alma” (CAVALHEIRO, 1987, p. 08).

De formação parnasiana, mas com visíveis influências simbolistas, Yde Blumenschein estreou na literatura em 1908, com o livro *Vislumbres*. Ao longo de sua vida publicou mais 12 obras, a última delas vindo a lume em 1961, dois anos antes da morte da autora, com o título de *Rapsódia Rubra*, e com o sugestivo subtítulo *Poemas à carne*. Nesse volume estão contidos os poemas eróticos escritos por Colombina em sua mocidade. Trata-se de um livro tão impactante, que o poeta João Guimarães Filho, no prefácio da obra, comenta com veemência: “Rapsódia Rubra é o poema gritante dos sentidos agitados pelas procelas da volúpia”, um livro “tão humano que rompe irreverentemente o código das convenções e da moral burguesa” (CAVALHEIRO, 1987, p. 06-07).

Tida pelos especialistas como uma artista dotada de profunda sensibilidade, originalidade e rara perícia no manejo da língua, Colombina foi injustamente alijada do cânone literário nacional, apesar das inegáveis qualidades presentes em sua obra. Prova disso é que seu nome não aparece em nenhum compêndio escolar, sendo citado, e mesmo assim de modo superficial, em alguns poucos tratados especializados; por conseguinte, é provável que a maioria dos professores e estudiosos de literatura sequer tenha ouvido falar dela. Tal fato suscita uma inevitável pergunta: quantas outras escritoras de valor incontestes, no Brasil e no

⁶ Moral e bons costumes: “Toda cultura e cada sociedade institui uma moral, isto é, valores concernentes ao bem e ao mal, ao permitido e ao proibido, e à conduta correta, válidos para todos os seus membros” (CHAUÍ, 2002, p. 339).

mundo, foram e continuam sendo excluídas do cânone unicamente pelo fato de serem mulheres?

Em termos de reconhecimento literário, sorte muito diversa teve Florbela de Alma da Conceição Espanca, nascida em Portugal no ano de 1894 e lá falecida em 1930. Poetisa de talento excepcional, emergiu no cenário das letras portuguesas no interregno entre o Orfismo (1915) e o Presencismo (1927). Referindo-se a ela, Massaud Moisés (2008, p. 358) enfatiza seus dons literários por meio da seguinte avaliação: “Em matéria poética expressa em vernáculo, outra voz feminina igual não se ergueu até hoje”.

A trajetória literária e pessoal das duas escritoras mantém vários pontos em comum: compondo seus primeiros versos ainda na infância, por volta dos 10 anos de idade, a poetisa portuguesa também publica seus versos em jornais e revistas de circulação local, como *Notícias de Évora* e *O Século*. Tanto Florbela Espanca como Yde Blumenschein tiveram acesso a uma educação esmerada, o que constituía exceção para as mulheres da época. Espanca parte para estudar Direito em Lisboa, em 1919, ano em que publica sua primeira obra, *Livro de Mágoas*, que passa despercebido pela crítica. Em 1923 seria publicado o *Livro de Sóror Saudade*, e em 1931, postumamente, *Charneca em Flor*, seu livro mais famoso. À semelhança da literata brasileira, Florbela casa-se, todavia, algum tempo depois, vem a se separar; viria a contrair matrimônio mais duas vezes.

Quanto à lírica florbeliana, esta também se assemelha a da sua colega de além-mar: assim como na obra de Colombina, na de Florbela Espanca o sentimento amoroso é elevado ao *status* de tema principal, e a sentimentalidade da autora, fruto de uma vida íntima conturbada, será manifestada por meio de uma poesia da mais alta qualidade, carregada de erotização, feminilidade e panteísmo.

Analogamente ao que sucedeu com Colombina, o discurso erótico empregado por Espanca atraiu acerbas críticas dos seus contemporâneos, e por igual motivo: o desatino de transformar os desejos carnavais em matéria literária, procedimento que escandalizou a sociedade portuguesa, de tradição machista e patriarcal. A respeito da condenação social sofrida pela autora, Moisés (2008, p. 357) pondera:

Erótica e emocionalmente insatisfeita, sofre porque a sociedade não lhe compreende o conflito interior, e põe-se a escorraçá-la por querer a realização de apetências que catalogam de imorais, sem lhes compreender o alcance e a altitude.

Na qualidade de defensora dos ditames feministas, Florbela Espanca, do mesmo modo que Yde Blumenschein, destoava do modelo de mulher preconizado pela sociedade moralista de seu tempo, diferindo das mulheres “normais” na maneira de pensar, de comportar-se, de exprimir-se, e até de trajar. Um episódio mencionado por Silva ilustra bem o grau de hostilidade que a poetisa portuguesa teve de suportar por causa da sua postura de violação aos padrões usuais de comportamento; refere a supracitada autora que “um dia, no passeio público em Évora, Florbela Espanca foi apedrejada pela extravagância de se vestir, usando uma saia-calça” (SILVA, 2010a *apud* HORTAS, 1995, p. 96).

Escrevendo no mesmo idioma, sobre o mesmo tema, experimentando os mesmos dramas íntimos e vivendo em idêntica época histórica, assinalada pelas mesmas correntes estéticas e por convenções morais e comportamentais similares, é natural que a vida e a obra das duas autoras aqui focalizadas denotem tantos vínculos. Como pontos de distanciamento entre ambas, cumpre destacar, em primeiro lugar, a diferença na posição ocupada por elas no panorama literário de seus países, pois enquanto “A Cigarra do Planalto” foi esquecida por seus patrícios, Espanca, malgrado todas as censuras que a atingiram, fruto do preconceito daqueles que não a souberam compreender, mereceu da crítica especializada um reconhecimento digno do seu talento; um segundo ponto de distanciamento diz respeito ao tempo de existência das poetisas, já que a brasileira alcançou uma idade avançada, vivendo até os 81 anos incompletos (14 de março de 1963), ao passo que a portuguesa faleceu prematuramente, na madrugada do dia do seu aniversário de 36 anos (08 de dezembro de 1930), vítima de uma dose excessiva de medicamentos, acontecimento interpretado por muitos como suicídio.

Embora elas não estejam mais entre nós, os escritos dessas duas mulheres notáveis, repletos de desejo carnal e sensualidade, permanecem como vívido exemplo da resistência contra as mordças impostas pela sociedade tradicional ao público feminino, que impediam as mulheres de proferir suas ideias em relação a assuntos considerados interditos, entre eles o da sua própria sexualidade.

Por tratarem literariamente o erotismo e vivenciarem uma experiência existencial afastada do ideal de comportamento feminino, enfrentando corajosamente os temores da rejeição e do escândalo, Yde Blumenschein e Florbela Espanca ocuparam postos na vanguarda do movimento feminista e deixaram indelével marca no universo da literatura de autoria feminina.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O EROTISMO

Poucos assuntos têm se revestido de um caráter tão delicado quanto o da sexualidade. Apesar de inerente à espécie humana, somente nos últimos tempos tal matéria passou a ser encarada com uma maior naturalidade, conquanto ainda cercada de uma boa dose de retraimento e de preconceito. Tamanha dificuldade em falar abertamente sobre a sexualidade humana fez desse tópico um tabu⁷, em vigor até os dias atuais.

Reconhecendo o erotismo como sendo uma forma derivada da sexualidade (PAZ, 2001), passemos a apreciá-lo. Etimologicamente, o termo erotismo provém da palavra grega *erotikós* (relativo ao amor), que por sua vez deriva de Eros, o deus do amor dos gregos, Cupido entre os romanos (DURIGAN, 1986). A palavra erotismo resulta da junção entre *erot(o)* + *ismo*, e seu significado, fixado nos dicionários da nossa língua, é o de paixão amorosa, amor lúbrico ou sensual, desejo intenso, excitação sexual, embora os sentidos assumidos pelo termo não se esgotem no rigoroso hermetismo dos dicionários.

Nascido da poderosa imaginação dos primevos habitantes da Hélade, eis como a figura de Eros (Cupido) era concebida pela mitologia:

Cupido nos tempos primitivos é considerado um dos grandes princípios do universo e até o mais antigo dos deuses. Representa a força poderosa que faz com que todos os seres sejam atraídos uns pelos outros, e pela qual nascem e se perpetuam todas as raças (MÉNARD, 1991, p. 01).

Bem mais tarde, no final do século XIX, com o advento da teoria psicanalítica, Eros foi convertido em símbolo da vida, do desejo, cuja energia é a libido (princípio de ação), opondo-se a Tanatos, símbolo da morte (princípio de destruição). A função mítica de Eros enquanto força de atração entre os seres foi retomada por Freud, que enunciou: “[...] a libido de nossos instintos sexuais coincidiria com o Eros dos poetas e filósofos, o qual mantém unidas todas as coisas vivas”.⁸

⁷ Tabu: Conceito oriundo da Antropologia, observado entre povos primitivos, relativo a proibições ou restrições de ordem ritual e religiosa. Na atualidade, o termo pode ser usado para designar “uma proibição convencional imposta por tradição ou costume a certos atos, modos de vestir, temas, palavras, etc., tidos como impuros, e que não pode ser violada, sob pena de reprovação e perseguição social” (Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa, 1988, p. 620).

⁸ Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemdoprincipiodeprazer.pdf>.

O instinto sexual, esse impulso obscuro e irracional que afeta todos os seres, exerceu tremendo fascínio sobre Freud, a ponto de fazê-lo colocar a sexualidade na base de todas as coisas. No entanto, ainda que sexualidade e erotismo estejam indissociavelmente ligados, eles não devem ser confundidos.

Vários foram os autores que, procurando aprofundar-se no estudo do tema, teceram reflexões teóricas acerca do erotismo. A esta pesquisa irão interessar, para fundamentar nossa explanação, as considerações emitidas pelo escritor e filósofo francês Georges Bataille (1897-1962), em seu clássico ensaio *O erotismo*, pelo poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1914-1998), em *A dupla chama: amor e erotismo*, e pelo escritor e sociólogo italiano Francesco Alberoni (1929), em *O erotismo*.

Uma das primeiras preocupações desses teóricos em relação ao erotismo é distingui-lo da mera sexualidade. Bataille começa por afirmar que a atividade sexual para fins de reprodução é comum aos homens e aos animais, porém só os seres humanos fizeram da 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 e na preocupação das crianças” (BATAILLE, 1987, p. 11). Noutro ponto do ensaio, ele declara que “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (*Op. cit.*, p. 27), querendo dizer com isso que a escolha do objeto de desejo está condicionada à subjetividade humana, variando de acordo com os gostos pessoais de cada indivíduo.

De opinião semelhante é Paz, que também aponta para a diferença entre a atividade sexual dos animais e aquela praticada pelo homem; para ele, “o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens” (PAZ, 2001, p. 16). Outrossim, o ensaísta mexicano mostra estar de acordo com o filósofo francês a respeito da supressão da função reprodutiva pelo erotismo, ao opinar que (*Op. cit.*, p. 12-13):

Embora as maneiras de relacionar-se sejam muitas, o ato sexual significa sempre a mesma coisa: reprodução. O erotismo é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução.

Já se pode inferir, com base nos comentários anteriores, a complexidade do assunto de que iremos tratar. Assim é o erotismo, complexo e multifacetado,

diferindo da sexualidade por se revelar sob múltiplos aspectos, ao contrário do ato sexual, o qual, conforme observou Octavio Paz, é sempre o mesmo. A seguir, vejamos algo sobre a concretização das expressões eróticas no plano literário.

3.1 O erotismo na literatura

O proêmio das manifestações de Eros se perde nas mais priscas eras do nosso passado histórico, pois sempre houve, em todas as épocas, o interesse humano pelas práticas e representações sexuais, desde as pinturas nas paredes das cavernas retratando relações sexuais até os modernos filmes e revistas pornográficos. Esse interesse pelo erótico foi transferido, como não poderia deixar de ser, para o campo da literatura e das artes em geral. No caso específico da literatura, é possível indicar textos bastante antigos que abordam o tema, como o célebre *Kamasutra*, manual sacro-erótico escrito na Índia por Mallanaga Vatsyayana, no século III d.C.⁹ Agora, antes de prosseguir, é preciso que busquemos responder a seguinte indagação: o que vem a ser um texto erótico?

Analisando a natureza do texto erótico, o estudioso Jesus Antônio Durigan, em seu livro *Erotismo e literatura*, deixa patente a dificuldade em se apresentar uma resposta acabada para a pergunta acima formulada. Tal dificuldade decorre do fato de o erotismo constituir uma representação *cultural*, e, por isto mesmo, não possuir um caráter fixo, imutável, estando sujeito às evoluções e transformações histórico-culturais da sociedade em que se origina; assim, o referido autor (1986, p. 07) afirma que: “[...] por ser um fato cultural, o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada”.

Mais adiante, na mesma obra, Durigan, aceitando a validade das considerações de Octavio Paz acerca do erotismo enquanto realização cultural, conceitua o texto erótico como sendo aquele que:

[...] se apresenta como um tecido, um espetáculo, uma textura de relações significativas que no seu conjunto configura e entrelaça papéis e características com a finalidade de mostrar uma representação cultural particular, singular, da sexualidade (DURIGAN, 1986, p. 38).

⁹ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000275.pdf>.

Uma vez delineado o texto erótico como aquele que encerra uma representação cultural da sexualidade, cabe agora lembrarmos que esses textos passaram, ao longo do tempo, por um severo processo de censura, tanto social quanto institucionalizada, esta última efetuada principalmente pela Igreja Católica, o grande censor da história. Destarte, a partir da Idade Média, inúmeras foram as obras repudiadas e proibidas pela Igreja, e seus autores perseguidos e/ou presos. Esse foi o destino, por exemplo, do poeta português Manuel Maria du Bocage (1765-1805). Criador de versos fesceninos, Bocage foi acusado de cometer heresia e de ter levado uma vida escandalosa, motivos pelos quais foi condenado à prisão em 1797 (DURIGAN, 1986).

Muitos anos mais tarde, a prática da censura continuaria a ser adotada por governos autoritários, como no caso do Brasil durante o período da ditadura militar, quando muitos artistas tiveram suas composições censuradas. Sobre os argumentos usados para justificar esses abusos, Durigan (1986, p. 24) diz que:

A alegação mais constante para a prática de todas essas aberrações históricas da censura – e inúmeras outras – quase sempre foi, dentre vários argumentos do mesmo naipe, a de que as realizações textuais censuradas eram obscenas e visavam à estimulação e desregramentos sexuais ou que ofendiam a moral. Por isso, se enquadravam perfeitamente na categoria de produtos ideologicamente perigosos, ofensivos e nocivos à sociedade.

Ainda com relação ao Brasil da ditadura militar, vale salientar que, em janeiro de 1970, o Decreto-Lei n.º 1.077 foi promulgado com a finalidade de “conter ameaças internas e externas ‘à moral e aos bons costumes’” (DURIGAN, 1986, p. 19). Dessa forma, músicos como Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso, dramaturgos como Plínio Marcos e escritores como Rubem Fonseca foram proibidos de veicular suas obras, taxadas de subversivas e “perigosas”, o que forçou alguns deles a procurar asilo em outros países, para fugir da repressão.

Ocorre que, no Brasil, a censura – desta feita, a social – já fazia vítimas bem antes dos “anos de chumbo”. Um episódio bastante conhecido é o do escritor naturalista Júlio Ribeiro (1845-1890), que scandalizou a sociedade burguesa ao publicar seu romance *A carne* (1888), no qual, segundo Moisés (2001, p. 362), ele reproduz a “cruza de cenas eróticas ao gosto de certo público mal-informado”. Transcrevemos abaixo um trecho desse polêmico romance, no qual a protagonista

Lenita, semiadormecida, fantasia que a estátua de gladiador que decora sua sala ganha vida e movimento, dirige-se a ela e a envolve em um ato erótico¹⁰:

Lenita adormeceu. [...] Sonhou ou antes viu que o gladiador avolumava-se na sua peanha, tomava estatura de homem, abaixava os braços, endireitava-se, descia, caminhava para seu leito, pairava à beira, contemplando-a detidamente, amorosamente. [...] O gladiador estendeu o braço esquerdo, apoiou-se na cama, sentou-se a meio, ergueu as cobertas, e sempre a fitá-la, risonho, fascinador, foi-se recostando suave até que se deitou de todo, tocando-lhe o corpo com a nudez provocadora de suas formas viris. O contato não era o contato frio e duro de uma estátua de bronze; era o contato quente e macio de um homem vivo. [...] Colaram-se-lhe nos lábios os lábios do gladiador, seus braços fortes enlaçaram-na, seu amplo peito cobriu-lhe o seio delicado. Lenita ofegava em estremeções de prazer, mas de prazer incompleto, falho, torturante. Abraçando o fantasma de sua alucinação, ela revolvía-se como uma besta-fera no ardor do cio. A tonicidade nervosa, o erotismo, o orgasmo, manifestava-se em tudo, no palpitar dos lábios túmidos, nos bicos dos seios cupidamente retesados. Em uma convulsão desmaiou.

Por ter exposto dessa maneira “crua” os anseios sexuais de uma personagem feminina, Júlio Ribeiro logo teve de sentir o repúdio da crítica, materializado em comentários e artigos depreciativos contra *A Carne*. Um destes reprovadores foi José Veríssimo, um dos principais críticos literários da época, que destacou “a feição voluntária e escandalosamente obscena do romance” (VERÍSSIMO, 1998, p. 312).

Pode-se então concluir que os fenômenos concernentes à vida sexual e, conseqüentemente, a expressão dos impulsos sexuais, quer oralmente, quer por via escrita, foram enquadrados, em diferentes épocas e lugares, na categoria de ato proibido. Mas, parafraseando Foucault, poderíamos questionar: o que faz da sexualidade um assunto tão misterioso e proibido? Mais uma vez Durigan vem em nosso auxílio para explicar que, apesar de a preocupação com o controle das manifestações sexuais sempre ter existido, ela veio a se intensificar no século XIX, quando a consolidação do capitalismo gerou a necessidade de dominar os corpos em favor do trabalho, o que provocou a censura e o mascaramento de tais manifestações. “O poder passou, em resumo, a exercer um controle mais rígido e, do seu ponto de vista, mais eficaz sobre as práticas e representações sexuais” (DURIGAN, 1986, p. 25).

É possível constatar ainda que essas restrições e proibições tornavam-se especialmente poderosas quando se reportavam à sexualidade feminina. A razão

¹⁰ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000148.pdf>.

para isto parece estar ligada à natureza do corpo feminino e à sua estreita vinculação com as normas culturais construídas historicamente pela sociedade ocidental; na concepção de Silva (2010b, p. 50-51):

O corpo das mulheres sempre foi tratado de forma diferente devido aos seus humores, ao seu aspecto *líquido*, úmido, *sujo*. Daí a necessidade de castrá-lo, enclausurá-lo, educá-lo numa pedagogia suficientemente capaz de retê-lo ou confiná-lo nos espaços mais privados, para que se conformasse com o destino construído historicamente para as mulheres [...].

E quanto aos escritos eróticos de autoria feminina, o que se pode dizer deles? Sabemos que, durante muito tempo, as mulheres foram desencorajadas a trilhar a carreira literária, de modo que a autonomia para escrever composições de conteúdo erótico teria que ser conquistada lentamente e a duras penas. Verifica-se que, na atualidade, é comum atribuir-se à escrita feminina os qualificativos de “uterina”, “sensorial”, “intimamente associada ao corpo”, “erotizada”, dentre outros; entretanto, a história das mulheres nos mostra que esse é um apanágio adquirido recentemente. Conforme já vimos, há menos de cem anos as mulheres ainda lutavam pelo legítimo direito de se expressar através da arte, entre elas a literatura, um campo dominado quase que exclusivamente por homens.

Depois de, à custa de esforços ingentes, granjearem seu espaço no mundo das letras, as mulheres de outrora ainda necessitavam romper outra barreira: a do cânone literário, influenciado pela lógica patriarcal e falocêntrica. As poucas mulheres escritoras daquela época não eram livres para escrever sobre o que quisessem; ao contrário, tinham que ajustar-se a mais um padrão, o estético-literário, que determinava o que poderia ou não ser escrito. A mulher intelectual do início do século passado, vista com desconfiança por seu atrevimento em penetrar num ambiente reservado aos homens, tinha que promover um esforço adicional para desvencilhar-se desta situação, conforme atesta Kamita (2006, p. 284):

Nas primeiras décadas do século XX, [...] o círculo literário de mulheres escritoras desenvolvia-se. No entanto, a sociedade dessa época via de forma diferenciada as mulheres intelectuais, com um certo receio de suas atitudes, em especial aquelas que não se dedicavam aos gêneros literários comumente associados a elas, de tom mais intimista, como diários, memórias, epístolas. Nesse sentido, mesmo com a intensificação da participação feminina na literatura em princípios do século XX, não seria fácil superar os tabus que envolviam essa atuação.

Inseridas no contexto mencionado anteriormente, as autoras aqui estudadas, Yde Blumenschein e Florbela Espanca, conseguiram, através de sua arte, subverter os tradicionais papéis que as instituições sociais impuseram à mulher. Se hodiernamente, em nossa sociedade, as mulheres são livres para realizar o exercício da escrita, escolhendo os temas de sua preferência sem enfrentar restrições (inclusive a temática erótica), isso se deve, em grande medida, à atuação heroica de escritoras que, a exemplo de Yde Blumenschein e de Florbela Espanca, lutaram bravamente para quebrar os tabus literários e comportamentais que tolhiam sua ação no mundo, privando-as de liberdade enquanto artistas e seres humanos.

3.2 A poesia erótica de Blumenschein e Espanca

Relembrando o que foi dito no primeiro capítulo deste trabalho, Yde Blumenschein, de pseudônimo Colombina, e Florbela Espanca, foram duas escritoras, nascidas respectivamente no Brasil e em Portugal, ao final do século XIX, e acham-se ligadas pela abordagem de uma temática literária comum: o erotismo. Relembremos ainda que o texto erótico consiste em uma representação cultural da sexualidade que varia de pessoa para pessoa, de grupo social para grupo social, de época para época etc., distinguindo-se do texto pornográfico na medida em que:

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas (ALEXANDRIAN, 1993, p. 08).

Realizada a distinção entre pornografia e erotismo, vale ressaltar que, embora as duas modalidades textuais possuam a capacidade de despertar no leitor o desejo sexual, a literatura erótica deve conter uma qualidade lírica, um cuidado com a linguagem e com o estilo, sutilezas que não são encontradas na literatura dita obscena e pornográfica.

A abordagem do erotismo na literatura ocidental remonta a um passado distante, e por muito tempo a literatura de feição erótica foi considerada uma modalidade inferior, sendo rejeitada e perseguida por uma moral que a julgava suja e pecaminosa. Circulando na clandestinidade, em edições de tiragem limitada, os textos eróticos restringiam-se, quase sempre, ao imaginário e universo masculinos (Silva, 2010a), sendo seu acesso e criação, portanto, vedados às mulheres. Essa exclusão da mulher como sujeito do universo literário erótico é corroborada por Paes (1990, p. 14):

Patente ao longo de todo itinerário da poesia erótica do Ocidente, essa reificação da mulher aponta para a hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador.

A liberdade com que as civilizações clássicas cultivaram a poesia erótica foi substituída, com a chegada da Idade Média, por uma forte rejeição a tudo o que pertencesse ao terreno da sexualidade, sendo a expressão de temas ligados ao erotismo associada aos sentimentos de pecado e de culpa, estes alimentados por argumentos de fundo religioso. Essa mudança na percepção do erótico nos remete ao aspecto cultural do erotismo, que o faz variar de acordo, entre outras coisas, com a época histórica.

A visão do sexo como algo impuro, imoral, provocadora da interdição à atividade sexual, constitui um produto da ideologia cristã, que exerceu controle sobre o pensamento europeu medieval. Vejamos como Olivieri (1994, p. 18-19) contextualiza seu ponto de vista a respeito disto:

O cristianismo, ou melhor, a moral oficial cristã, substitui o desejo de moderação sexual dos gregos, que era desejo de harmonia e equilíbrio, pela repressão ao prazer físico. A crença na queda e no inferno subjuga os instintos a uma regulação: o homem está sempre em luta contra seus instintos que só o levam à perdição. [...] a moral cristã oficial erigiu uma enorme barreira entre o mundo das sensações do corpo e o mundo espiritual, marcando, inexoravelmente, o pensamento ocidental.

Bataille também se refere ao assunto ao citar a oposição que a Igreja sustentou contra o comportamento erótico: “O cristianismo elaborou um mundo sagrado, donde estão excluídos os aspectos horrendos e impuros” (BATAILLE,

1987, p. 127). Em outra parte, ele acrescenta que: “O erotismo caiu no domínio do profano ao mesmo tempo em que foi o objeto de uma condenação radical. A evolução do erotismo é paralela à da impureza” (*Op. cit.*, p. 116). Tal informação é justificada quando se investiga o percurso histórico trilhado pela sexualidade: na Idade Média, é sabido que, para a Igreja Católica, o ato sexual só era aceitável se ocorresse no casamento, e apenas para fins de procriação. Fora desse contexto, a prática sexual era condenada, sendo encarada como um procedimento transgressor.

Como consequência do grande movimento espiritualizador efetuado pela Igreja durante o período medieval, eis que surge o modelo de mulher ideal: pura, ingênua e submissa ao homem. Esse modelo foi transmitido de geração em geração até cristalizar-se no repertório cultural herdado pelas nações modernas. A submissão da mulher referida acima se estendia, é claro, à atividade sexual, na qual a mulher igualmente ocupava um papel passivo e secundário, reduzida à condição de mero objeto sexual do homem: “[...] o modelo dominante de sexualidade é o masculino. Os homens são os agentes sexuais ativos; as mulheres, por causa de seus corpos altamente sexualizados, ou apesar disso, eram vistas como meramente reativas” (WEEKES, 2001 apud SILVA, 2010a, p. 56).

Tanto Bataille quanto Paz fazem alusão às interdições que limitaram historicamente a liberdade sexual. Diz o primeiro: “Somos pois levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual teve de ser limitada pelo que se pode chamar de interdito” (BATAILLE, 1987, p. 47), e logo em seguida afirma que a única razão que se tem para admitir a existência muito antiga desse interdito “é o fato de que em todos os tempos e em todos os lugares, na medida em que vamos obtendo informações, o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas” (*Op. cit.*, p. 47). Já o segundo comenta que: “Em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus – também de estímulos e incentivos – destinados a regular e controlar o instinto sexual” (PAZ, 2001, p. 18).

As proibições relativas ao sexo afetavam as mulheres de diferentes maneiras: elas não podiam usufruir sexualmente do próprio corpo, pois este pertencia ao homem; não podiam entregar-se ao sexo apenas por prazer, já que esta era uma conduta pecaminosa e condenada pela moral cristã; tinham que contentar-se em praticar sexo visando à reprodução, e não podiam exprimir seus pensamentos de natureza sexual, porque isto era proibido. O que fazer então? Só havia uma saída para esse impasse: a transgressão!

Não é de se admirar que, após tantos séculos de sublimação dos prazeres, a sexualidade feminina sofresse com o estigma da repressão, repressão esta apoiada pela lógica moralista e falocêntrica que impunha às mulheres um silenciamento sobre essas questões. Tal situação perdurou até princípios do século XX, quando algumas vozes de mulheres intelectuais se levantaram para questionar o controle de suas vidas exercido pela figura masculina, fosse ele pai ou esposo, numa nítida intenção de subverter as regras sociais e morais vigentes.

Sendo a sexualidade um dos aspectos da vida das mulheres controlado pelos homens, algumas delas se insurgiram contra o sistema patriarcal e falocêntrico transgredindo a interdição ao sexo. Essa foi a atitude tomada pelas duas escritoras alvo do nosso estudo, Yde Blumenschein e Florbela Espanca, que ousaram quebrar os tabus relativos ao sexo liberando seus instintos libidinosos por meio da erotização de seus discursos poéticos. O erotismo é, pois, o princípio que irá nortear nossa leitura interpretativa do fazer poético das referidas artistas.

Considerando que todo objeto artístico está atrelado, enquanto produto social, ao contexto socio-histórico em que foi criado, a presente pesquisa se propõe a levar em conta a estrutura social em que a poesia de Blumenschein e Espanca foi produzida e, ao examinar as relações que se estabelecem entre texto poético e realidade exterior, demonstrar que a presença do erotismo na obra das citadas autoras pode ser interpretada como um ato transgressor, sinal inequívoco da insubmissão das poetisas para com as interdições e a repressão sexual por elas vivenciadas em dado momento histórico (primeiras décadas do século XX).

O caráter transgressor do discurso erótico encontra respaldo no pensamento baitalleano, tendo em vista que para o pensador francês “a sexualidade humana é limitada pelos interditos, cuja transgressão pertence ao campo do erotismo. O desejo do erotismo é o desejo que triunfa do interdito” (BATAILLE, 1987, p. 238). A transgressão, assim, pode ser considerada a essência do erotismo, uma vez que este representa o resultado da atividade sexual humana visando à fruição do prazer carnal, mesmo com a consciência de estar violando o interdito ao sexo instituído pela moral cristã.

Vivendo em um contexto repressor que em nada favorecia o exprimir dos impulsos eróticos femininos, obstruídos pelo recato que deveria governar todas as ações das mulheres “sérias”, Yde Blumenschein e Florbela Espanca inovam ao

promover a ruptura de várias barreiras numa busca pela emancipação e pela liberdade de expressão.

A primeira barreira a romper é o ingresso no mundo da literatura, eminentemente masculino; feito isto, elas deveriam empreender a violação do cânone literário em vigor durante a *belle-époque*¹¹ brasileira e portuguesa. Naquele período histórico, acreditava-se que a poesia feminina deveria representar “o sorriso da sociedade”¹², exaltando o florescimento cultural e tecnológico da época através de uma lírica ingênua, pueril e cultivadora de temas amenos, como a graça feminina, o esplendor da natureza, o sentimentalismo piegas e outros equivalentes. Esse discurso poético bem comportado, muito em voga nos salões e revistas, era o único permitido para as moças que se metiam a poetar. Tudo aquilo que fugisse a esse padrão, transformar-se-ia em alvo de críticas.

Ao invés de se acomodarem ao discurso sacralizado pela tradição literária e pelo moralismo do sistema patriarcal, Blumenschein e Espanca tratam de romper, simultaneamente, dois tabus: o das convenções estético-literárias e o das convenções morais da época, incorporando o componente erótico à poesia, em consonância com o princípio baitalleano da transgressão ao interdito por meio do erotismo. Ao subverterem tais regras, as citadas poetisas renovam o discurso poético predominante, ao mostrarem um *eu* feminino que fala abertamente de seus momentos de intimidade amorosa, usufruindo sem culpas o prazer oferecido pelo sexo, ao mesmo tempo em que descortinam às outras mulheres possibilidades de rever seus papéis na sociedade patriarcal.

O silêncio imposto às mulheres ao interdito do sexo, represado ao longo dos séculos pelo moralismo hipócrita da sociedade, finalmente é quebrado, culminando numa explosão de confissões ardentes e apaixonadas, primeiramente nos versos de Blumenschein e depois nos de Espanca, isto porque Yde, sendo 12 anos mais velha que Florbela, começou a escrever mais cedo que sua companheira de ofício e, conseqüentemente, a ela se antecipou na abordagem da temática erótica.

As poesias eróticas de Florbela foram reunidas em sua obra póstuma *Charneca em flor* (1931), e as de Colombina estão presentes mormente na sua obra

¹¹ Momento histórico que vai, na Europa, aproximadamente de 1880 até a Primeira Guerra Mundial, e que no Brasil estende-se aproximadamente de 1889 até 1922. Disponível em: <http://www.infoescola.com/artes/belle-epoque/>.

¹² Expressão cunhada pelo intelectual baiano Afrânio Peixoto (1876-1947).

Rapsódia Rubra: Poemas à Carne (1961), que somente veio a lume quando a autora beirava os 80 anos de idade! Este é um detalhe curioso a respeito da “Poetisa do Amor”: seus poemas de caráter erótico foram compostos em sua juventude, mas apenas muito mais tarde a autora os publicou, por receio da intolerância com que seriam recebidos. Não obstante essa curiosidade, há que se destacar que já no seu primeiro livro, *Vislumbres* (1908), Yde Blumenschein comunicava a seus versos uma sensualidade sem precedentes na literatura feminina nacional, fugindo completamente ao convencionalismo da “poesia de salão” praticada pelas demais escritoras do seu tempo. O fragmento seguinte faz parte de um dos poemas de sua obra inaugural, no qual a artista exhibe um lirismo nada inocente:

No sanguíneo cristal dos teus lábios ardentes
A paixão esbraveja em rubra labareda:
É a taça que contém um filtro que embebeda
E oculta no seu mel venenos inclementes.¹³

Ao finalizar este capítulo trazemos, para elucidar também uma pequena mostra do lirismo erótico de Florbela Espanca, a primeira quadra do belo soneto “Amar!”, em que os estudiosos da sua obra descobriram indícios de um donjuanismo¹⁴ feminino:

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!¹⁵

Faz-se necessário comentar as passagens citadas, visto que as palavras semiotizam sentidos no leitor. No entanto, adiante proceder-se-á à análise de dois sonetos escritos por Colombina e Florbela Espanca, os quais evidenciam o tratamento erotizado dado à linguagem por essas escritoras.

¹³ Trecho do poema “Veneno” (CAVALHEIRO, 1987, p. 37).

¹⁴ Domjuanismo: Comportamento típico de Dom Juan, personagem criado pelo dramaturgo espanhol Tirso de Molina (1579-1648), caracterizado por ser um mulherengo inveterado.

¹⁵ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000144.pdf>.

4 UMA LEITURA DOS SONETOS *INTIMIDADE E VOLÚPIA*

A pesquisadora brasileira Lúcia Castello Branco, na obra *A mulher escrita*, discorrendo a respeito da lírica florbeliana, chama a atenção para o fato de que o erotismo, seja ele difuso ou canalizado para um objeto de prazer – que pode ser um amante ou o próprio corpo feminino – é um tema recorrente na literatura de autoria feminina e primordial na poética de Florbela Espanca (CASTELLO BRANCO, 2004), o que sem dúvida também pode ser dito da poética de Colombina, nome literário de Yde Blumenschein, com o qual passaremos a nomeá-la daqui por diante.

Não é possível determinar se o discurso erótico das duas escritoras é resultado de um “fingimento poético” ou se foi baseado em experiências amorosas reais; o que se admite como certo é o aspecto inovador e transgressor desse discurso, pois certamente antes delas nenhuma outra *femme de lettres* ousou tanto em língua vernácula ao desnudar a sexualidade feminina, tida até os dias de hoje como um tabu.

Esta parte da monografia se destina a analisar, numa perspectiva comparativa, dois poemas representativos da vertente erótica da poesia de Colombina e de Florbela Espanca, selecionados em razão de sua força expressiva. Antes de iniciarmos o procedimento analítico comparativo, é importante ter em mente o parecer de Tânia Franco Carvalhal sobre o alcance dos estudos literários comparados. Segundo essa autora (2006, p. 86):

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de parecença” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.

O julgamento expresso por Carvalhal vai ao encontro da opinião de especialistas em literatura, a exemplo de Massaud Moisés, no que tange à prática da análise literária. Mesmo decretando que “o texto é ponto de partida e ponto de chegada da análise literária” (MOISÉS, 1977, p. 25), o autor admite que “nenhuma obra se desliga totalmente de seu ambiente histórico. De forma tal que a aferição do grau de condicionamento ao meio constitui um dos objetivos da análise” (*Op. Cit.*, p. 35). No caso presente, buscaremos associar os textos a serem estudados com o

ambiente socio-histórico em que foram escritos, procurando enxergá-los como formas de crítica ao meio social relacionadas à transgressão pelo erotismo.

Os textos a que nos referimos pertencem à fôrma lírica do soneto. O soneto é a mais conhecida das composições poéticas de forma fixa, largamente utilizado por artistas de diversos movimentos literários. Estruturalmente é formado por 14 versos, divididos em dois quartetos e dois tercetos no clássico soneto italiano, e em três quartetos e um dístico no soneto inglês ou shakespeariano, mais raro.

Escrevendo numa época em que o rigor formal ainda se mantinha em alto conceito no meio poético, é perfeitamente compreensível que tanto Colombina quanto Florbela Espanca tenham feito uso frequente dos sonetos para desvelar seus sentimentos mais íntimos. Aliás, aqui cabe um comentário importante: a inovação levada a efeito por ambas as autoras – a erotização da linguagem poética – restringiu-se ao plano do conteúdo, porquanto no plano da forma elas se mantiveram fiéis aos padrões estéticos tradicionais.

O primeiro poema a ser estudado é o soneto “Intimidade”, escrito por Colombina. Eis a seguir o aludido poema, extraído do livro *Rapsódia Rubra*:

INTIMIDADE

Toda alcova em penumbra. Em desalinho o leito,
Onde, nus, o meu corpo e o teu corpo, estirados,
Na fadiga que vem do gozo satisfeito,
Descansam do prazer, felizes, irmanados.

Tendo a minha cabeça encostada ao teu peito,
E, acariciando os meus cabelos desmanchados,
És tão meu... sou tão tua. Ainda sob o efeito
Da louca embriaguez dos momentos passados.

Porém, na tua carne insaciável, ardente,
O desejo reacende, estua... e, de repente,
Dos meus seios em flor beijas a rósea ponta...

E se unem outra vez a lúbrica bacante
Do meu ser e o teu sexo impávido, possante,
Na comunhão sensual das delícias sem conta...

Estamos diante de uma expressão rara da poesia erótica vazada em língua portuguesa. Como as notas de uma sinfonia, cada palavra no poema, a começar pelo título, colabora de maneira harmoniosa para transmitir ao leitor a ideia de total comunhão do eu lírico feminino com seu objeto de desejo.

O aduzido soneto obedece ao modelo clássico, disposto graficamente em 4 estrofes, compostas de 14 versos alexandrinos, a métrica preferida dos parnasianos, com acentos tônicos recaindo na 6ª e 12ª sílabas e com o seguinte esquema de rimas: *A B A B / A B A B / C C D / E E D* (rimas cruzadas ou alternadas). Para ilustrar a escansão e a acentuação tônica das sílabas poéticas (destacadas em itálico), tomemos os dois primeiros versos:

To - da^ˆal - co - va^ˆem pe - *num* - bra.^ˆEm de - sa - li - nho^ˆo lei - (to)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

On - de, nus, o meu *cor* - po^ˆe^ˆo teu cor - po,^ˆes - ti- ra - (dos)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Se continuarmos o processo de escansão, veremos que a métrica e a acentuação não sofrem qualquer alteração, do primeiro ao último verso. Por apresentar igual medida em todos os versos, e uma repetição na posição do acento tônico (6ª e 12ª constituindo sílabas fortes), diz-se que o poema em estudo apresenta metro e ritmo regulares. As homofonias (identidades de sons) são asseguradas pela presença das rimas, também regulares, ao final de cada verso, as quais conferem uma agradável musicalidade ao conjunto versífico.

Passando do aspecto sonoro para o imagético, descobre-se que uma particularidade patente no texto, característica da estética parnasiana, é o descritivismo, isto é, a tendência de descrever a cena poética em detalhes, por meio de imagens de intensa plasticidade, com predomínio das impressões visuais, como se o leitor estivesse admirando uma pintura.

Do ponto de vista lexical, há que se atentar para a primazia de substantivos sobre as demais classes gramaticais. O próprio título do poema, *Intimidade*, consiste em um substantivo, o qual designa uma qualidade, a qualidade do que é *íntimo*, um adjetivo que carrega, entre outras acepções, o significado de algo “que está muito dentro”, “que atua no interior” (FERREIRA, 1988, p. 367). Pode-se então deduzir que o título do soneto já nos remete à concretização do espetáculo erótico, de que nos

fala Bataille (1987, p. 16): “Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o **mais íntimo do ser**, no ponto em que o coração nos falta” (grifo nosso).

No primeiro quarteto, é retratado pela autora o ambiente mais privado da casa, o quarto ou alcova, lugar ideal para a efetivação do conúbio amoroso. Sobre o leito “em desalinho”, dois amantes gozam o agradável entorpecimento que se apodera dos corpos após a consumação do ato sexual. A nudez dos corpos acentua a dimensão erótica do instante representado. A nudez, nas civilizações ocidentais, segundo nos ensina Bataille (1987, p. 47), “transformou-se no objeto de um interdito bastante pesado, bastante geral”. Assim, o simples ato de apresentar um eu lírico despido, ao lado do amante, já configura uma violação da “decência” do discurso poético realizada por Colombina.

É interessante notar, na primeira estrofe, a numerosa quantidade de vírgulas que entrecortam os versos; sendo a vírgula o sinal gráfico responsável por marcar na escrita as pausas respiratórias produzidas durante a enunciação, tal recorrência parece reproduzir a respiração ofegante dos enamorados, logo depois de terem atingido o clímax sexual.

A descrição da cena íntima continua no segundo quarteto, onde o eu lírico é apresentado com a cabeça languidamente recostada sobre o peito do amante, recebendo carícias em seu cabelo. Nesse instante, o vínculo amoroso estabelecido entre homem e mulher é tão profundo que chega a confundir-se com o sentimento de posse, resumido na sentença *És tão meu... sou tão tua*, presente no terceiro verso da segunda estrofe.

A troca de carícias, o desejo do eu lírico feminino em permanecer ao lado do seu homem após o momento íntimo, em completo abandono, são prováveis indícios de que o relacionamento mostrado no poema não envolve apenas prazer, mas também paixão. Alberoni, que divisou em seus escritos uma diferença entre o erotismo masculino e o feminino, defende que tal diferença “reside no fato de que a mulher somente sente prazer sexual se gosta do homem em sua totalidade e, sobretudo, se o ama com paixão” (ALBERONI, 1992, p. 114).

Observe-se que os momentos de volúpia produziram nos amantes “o efeito da louca embriaguez” (último verso da segunda estrofe), comparação bastante sugestiva por enfatizar o efeito de torpor que o ápice do prazer sexual produz no organismo, semelhante ao gerado pelo álcool, comparação, obviamente, operada no

plano conotativo, pois, como define Moisés (1997, p. 87): “[...] a poesia é a expressão do ‘eu’ por meio de palavras polivalentes, ou metáforas”.

O tempo verbal empregado no poema é o presente, do modo indicativo. Quanto aos verbos utilizados, no princípio do poema eles exprimem estado: *estar* (elíptico no primeiro verso), *ser*, *descansar*. Posteriormente, passam a exprimir ação: *reacender*, *beijar*, *unir*. Essa mudança revela a transição do estado passivo do eu lírico para um estado ativo, o que intensifica a força emocional do poema.

A sucessão de imagens evocadas pela autora prossegue no primeiro terceto. Aqui, a libido masculina, mitigada pela satisfação provocada pelo gozo, torna a surgir: *Porém, na tua carne insaciável, ardente, / O desejo reacende, estua....* Nesses versos, embora esteja explícito o ressurgimento do desejo na figura masculina, é plausível admitir que a excitação erótica foi despertada nele por sua sedutora companheira: “A sedução feminina faz funcionar a excitação erótica no homem, provoca nele o desejo, acende-o como se acende uma tocha” (ALBERONI, 1992, p. 33).

Nesse primeiro terceto nos deparamos com a metáfora “seios em flor”, expressão que conota a juventude do eu lírico, fase da vida em que o amor - tanto físico quanto espiritual - é vivido em sua plenitude. “A juventude é o tempo do amor”, proclamou Paz (2001, p. 190). Na sequência, o beijo dado nos mamilos da parceira, zona altamente erógena, é o estopim que deflagra a retomada do ato sexual, narrada no último terceto: *E se unem outra vez a lúbrica bacante / Do meu ser e o teu sexo impávido, possante, / Na comunhão sensual das delícias sem conta....*

Notemos que no primeiro verso do último terceto, Colombina compara o eu lírico a uma bacante, nome dado na mitologia greco-latina às sacerdotisas do deus do vinho, Baco. Em honra a essa divindade eram celebrados festins que se tornaram famosos por suas cenas de desenfreada licenciosidade, nos quais as bacantes eram arrebatadas por um violento êxtase lascivo. Dessa forma, ao aproximar a figura do eu lírico à personagem mitológica, a autora deseja salientar o modo frenético pelo qual a amante se entrega ao seu companheiro de “sexo impávido e possante”; essa referência explícita à genitália masculina constitui um perfeito exemplo do tom indecoroso do discurso poético colombiniano, que tanto chocou a sociedade paulistana do início do século XX.

Voltando a reparar no aspecto sonoro do texto, nos chama atenção a repetição dos fonemas nasais ao longo de todo o poema e, sobretudo, nas duas

derradeiras estrofes. Pode ser útil, nesse momento da análise, trazer à baila a teoria proposta pelo linguista francês Maurice Grammont, segundo a qual é possível estabelecer correspondências entre a sonoridade das palavras e o sentimento manifestado pelo poeta (CANDIDO, 1996). De acordo com essa teoria, os fonemas nasais exprimem, entre outras coisas, o sentimento de *langor*, um dos sinônimos de sensualidade, voluptuosidade. Pondo em **negrito** tais fonemas nas duas últimas estrofes, teremos:

Por**ém**, na tua carne **insaciável**, ard**ente**,
O desejo reac**ende**, estua... e, de rep**ente**,
Dos meus seios **em** flor beijas a rósea **ponta**...

E se **unem** outra vez a lúbrica bacante
Do meu ser e o teu sexo **impávido**, poss**ante**,
Na **comunhão** **sensual** das delícias **sem conta**...

Em apenas seis versos, constatamos a ocorrência de vários fonemas nasais, principalmente os sons *an* e *en*. A alternância dessas vogais, se aqui aplicarmos a Teoria de Grammont, poderia sugerir os gemidos de prazer proferidos pelo sujeito poético, ainda mais se considerarmos que as assonâncias nasais se intensificam a partir do trecho em que, no poema, o ato sexual é reiniciado.

Na última estrofe, deve-se registrar a existência de duas palavras-chave para a interpretação final do soneto. A primeira é o verbo *unir*, em sua forma verbal *unem*; a segunda, ainda mais importante que a primeira, por situar-se no verso “chave de ouro”¹⁶, é o substantivo *comunhão*, sinônimo de união, ligação, e, portanto, semanticamente identificado com a forma verbal *unem*. Esses dois vocábulos resumem uma das mensagens do poema, qual seja a da fusão dos corpos ocasionada pelo encontro erótico, fazendo-nos pensar na primitiva função de Eros enquanto força que liga os seres por intermédio da atração sexual; recorrendo a Bataille, deparamo-nos com a declaração de que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 1987, p. 121).

A alusão às “delícias sem conta” experimentadas na união amorosa, localizada no último verso do poema, é bem representativa de uma figura feminina que, ao contrário das mulheres escravizadas pelo moralismo da sociedade

¹⁶ Chave de ouro: Também conhecida como fecho de ouro, corresponde ao último verso do soneto tradicional, em que as ideias e mensagens transmitidas pelo poeta são sintetizadas numa espécie de conclusão final (Moisés, 1997).

patriarcal, desfruta dos prazeres sexuais sem culpas ou constrangimentos, fazendo uso de um direito que lhes foi negado por milênios: “o direito ao uso e abuso do próprio corpo”, nas palavras de Lúcia Castello Branco (2004, p. 112). Daí a necessidade de desconstruir e de subverter, por meio do erotismo poético, o discurso sacralizado pela tradição, tarefa que Colombina executa com maestria.

Por fim, registremos o uso das reticências para fechar o poema, sinal gráfico usado para sugerir o prolongamento de uma ideia ou a continuação de um fato. No caso presente, as reticências servem para prolongar o instante amoroso retratado no texto, atribuindo ao verso final um sentido vago e duradouro, algo como um “presente-eterno” em que os amantes são subtraídos à realidade circundante, totalmente envolvidos pela magnética atração erótica que os une. No entender de Alberoni, esse é o chamado “instante de eternidade”, o qual “não é um intervalo temporal. É um estado particularíssimo, exterior ao tempo. Quando o instante de eternidade desaparece, reaparece o tempo. Mas o valor desse instante é superior ao tempo” (ALBERONI, 1992, p. 36).

O segundo poema que será submetido a análise é o soneto de Florbela Espanca intitulado “Volúpia”, o qual integra a obra *Charneca em Flor*. Ei-lo:

VOLÚPIA

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

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

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

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

Da mesma forma que na composição anterior, nesse belíssimo texto de Florbela Espanca a linguagem erótica que impregna os versos se mostra em toda a sua exuberância.

Do ponto de vista formal, percebe-se que o soneto de Florbela é composto não por versos alexandrinos, e sim por decassílabos heroicos, acentuados na 6ª e na 10ª sílabas poéticas; o esquema de rimas, por outro lado, apresenta a mesma configuração empregada pela poetisa brasileira: *A B A B / A B A B / C C D / E E D* (rimas cruzadas ou alternadas). Além das rimas regulares, regulares também são o ritmo e o metro do poema, conforme verificamos ao escandir os dois primeiros versos:

No	di	-	vi	-	no	im	-	pu	-	dor	da	mo	-	ci	-	da	-	(de),
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10									
Nes	-	se	êx	-	ta	-	se	pa	-	gão	que	ven	-	ce	a	sor	-	(te)
1		2	3	4	5	6	7	8		9	10							

Imageticamente falando, nesta composição o descritivismo parnasiano perde força e dá lugar a um estilo mais sugestivo, típico da estética simbolista. Desperta-nos a atenção, logo à primeira vista, a forte carga metafórica contida no poema, superior a do primeiro soneto analisado.

O aspecto vocabular ou lexical do poema nos indica, assim como no soneto anterior, o predomínio de substantivos. O título, *Volúpia*, palavra que significa grande prazer dos sentidos ou grande prazer sexual, transmite ao leitor uma noção exata do sentimento que invade o eu lírico e comanda suas ações, ações que visam à consecução do prazer físico por meio da transgressão ao interdito sexual, que se situa no cerne do erotismo: [...] “a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito” (BATAILLE, 1987, p. 100-101).

Logo no primeiro verso a autora serve-se de um paradoxo, ao denominar o “impudor da mocidade” de “divino”. Essa atitude paradoxal pode ser analisada à luz dos ensinamentos de Bataille, cujo pensamento mostra que o profano, caracterizado pela falta de pudor, caminha lado a lado com o divino, o sagrado: [...] “veremos que Satã, no cristianismo, está bem próximo do divino, e que o pecado não poderia ser tomado como radicalmente estranho ao *sagrado*” (BATAILLE, 1987, p. 209).

No segundo verso, o ato sexual é comparado a um “êxtase pagão que vence a sorte”, o qual envolve a entrega “do corpo prometido à morte” do eu lírico ao seu

amado, ideia expressa no quarto verso da primeira estrofe. Aqui prevalece a concepção de que é preciso aproveitar a mocidade, gozando os prazeres terrenos antes que a morte ponha fim à existência, um retorno à máxima do *carpe diem* latino. Como no poema anterior, nesse segundo soneto o sujeito poético é representado em pleno vigor da juventude.

Constrói-se desde logo uma nítida correspondência entre os dois textos, já que ambos os sujeitos poéticos, ao ansiarem pela busca do prazer sexual, assumem idêntico comportamento, contrariando a tendência, herdada da filosofia platônica e exacerbada pelo Cristianismo, de enaltecer a alma e desprezar o corpo, condenando, conseqüentemente, os prazeres físicos. Nesse sentido, Paz (2001, p. 46) esclarece que “a severa condenação do prazer físico e a pregação da castidade como caminho para a virtude e a beatitude são a consequência natural da separação platônica entre o corpo e a alma”. Em outro ponto, ele anota (*Op. cit.* p. 85) que “a Igreja elevou a castidade ao nível das virtudes mais altas. Seu prêmio era ultraterreno: a graça divina e, para os melhores, até mesmo a beatificação no céu”. Evidencia-se então que, em lugar de preservar a castidade ou tentar alcançar a salvação eterna, as figuras femininas esboçadas nos poemas ocupam-se com a obtenção do prazer e a satisfação do apetite sexual.

A entrega do corpo feminino ao amante, expressa pelo verbo *dar* (Dou-te meu corpo prometido à morte!), é uma atitude que, longe de revelar passividade ou coação, caracteriza o comportamento de um ser dotado de poder de decisão para escolher o homem com quem deseja se relacionar. A história comprova que a mulher, durante muitos séculos, não era dona de sua vontade e de seu próprio corpo. Muitas vezes era forçada a aceitar um casamento arranjado, em que não havia amor, e, no casamento, a manter relações sexuais a contragosto. O eu lírico do poema, ao contrário, subverte esses valores, saindo da condição de *mulher-objeto* para o de *mulher-sujeito* (ZOLIM, 2009a). Esse direito de escolha, segundo Alberoni (1992, p. 68), “tornou-se constitutivo de sua identidade social. É ela que, entregando-se (ou não), decide sobre si mesma, tem um poder de autodeterminação, é uma pessoa humana”.

Ainda na primeira estrofe, atente-se para a sequência vocabular “frêmito vibrante” (3º verso), na qual a aliteração da consoante vibrante / r / traduz a impressão de que o corpo feminino está sendo agitado por voluptuosos tremores.

O poema erótico prossegue, e no segundo quarteto o eu lírico é retratado através de uma rica série de metáforas: seu corpo é sombra e nuvem, seus beijos destilam o vinho da volúpia, que embriaga o parceiro amoroso... os dois elementos juntos, a visão do corpo feminino e as carícias que dele provêm, concorrem para seduzir o homem desejado e enredá-lo num ritual erótico de fascínio irresistível.

Observemos que o substantivo *corpo*, presente na maior parte das composições eróticas, aparece três vezes ao longo do soneto florbeliano (no 4º, 7º e 12º versos). A ênfase que a poetisa concede ao corpo feminino mostra que ele é o instrumento fundamental de que se serve o eu lírico na sedução erótica. Para Paz (2001, p. 182), “o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado”. Já Alberoni exprime que:

O erotismo é uma forma de conhecimento, um conhecimento do corpo. Do nosso corpo, do corpo do outro, um conhecimento adquirido através do corpo. Nosso corpo torna-se um objeto erótico quando queremos agradar aos outros (ALBERONI, 1992, p. 185).

No primeiro terceto, as imagens metafóricas do corpo do eu lírico continuam a desfilar aos olhos do leitor: “*Trago dalias vermelhas no regaço... / São os dedos do sol quando te abraço, / Cravados no teu peito como lanças*”. Imagina-se, ao ler esse fragmento, os dois amantes enlaçados num abraço frontal, com os seios da mulher, tais quais pontiagudas lanças, cravando-se no peito do amante, o que sugere o intumescimento dos mamilos provocado pela excitação. Atente-se ainda para a menção ao vermelho das dalias, cor que simboliza a paixão, a luxúria.

O verso que encerra a comparação “*Cravados no teu peito como lanças*”, comunica a ideia de penetração do/no parceiro amoroso. A interpretação que podemos dar a essa passagem é a de que o eu lírico pretende adentrar o corpo do outro, permanecendo cravado nele como uma lança, arma apropriada para perfurar. Esta interpretação recupera o conceito de fusão dos corpos por meio do erotismo, explicitado por Bataille (1987, p. 18): “Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si”.

O ritual de sedução empreendido pelo eu lírico atinge seu apogeu no terceto final, onde se anuncia a iminência ou mesmo o princípio da união sexual: *E do meu corpo os leves arabescos / Vão-te envolvendo em círculos dantescos / Felinamente, em voluptuosas danças...* A palavra *danças*, no último verso, pode muito bem

insinuar os movimentos realizados no instante da cópula; esta coreografia sexual envolve os amantes “em círculos dantescos”, numa referência à jornada de Dante aos infernos, como a confirmar a natureza infernal do sexo, que, consoante o ideário medieval, aproximava o homem do pecado e o afastava de Deus. Mas, se por um lado a moral cristã, ao associar o sexo ao pecado, tenha criado regras para conter e reprimir a sexualidade, os homens - neste caso, as mulheres! - buscaram maneiras de anular tais regras, realizando o que Bataille (1987, p. 59) asseverou em seu ensaio: “Não existe interdito que não possa ser transgredido”.

Certamente o que mais causa impacto no que se refere ao eu lírico descrito por Florbela Espanca é a atitude sedutora e atrevida demonstrada pela mulher no decorrer do encontro íntimo, postura inversa àquela que se podia esperar das mulheres “normais”, marcada pela passividade em todas as esferas, inclusive a sexual. Isto se confirma quando examinamos os verbos utilizados no texto. O tempo verbal predominante no soneto é o presente do indicativo, e, contrariamente ao poema anterior, neste não temos verbos de estado, apenas de ação (*dar, arrastar, trazer, abraçar, cravar, envolver*), denunciadores da conduta ativa do eu lírico durante todo o contato erótico.

Para concluir a análise do texto florbiliano, registremos, no que concerne à pontuação empregada pela autora, que os versos 4 e 11 são encerrados com pontos de exclamação, indicadores da forte carga emotiva do poema, enquanto que o verso final, do mesmo modo que no primeiro poema, é finalizado com reticências, merecendo, portanto, as mesmas considerações que fizemos ao soneto de Colombina.

Além das comparações e ilações que vimos efetuando no decorrer das análises aqui expostas, é possível concluir que os textos *Intimidade*, de Colombina, e *Volúpia*, de Florbela Espanca, apresentam várias semelhanças entre si: sobre o aspecto da forma, ambos são poemas de forma fixa (sonetos), exibindo metro, ritmo e rima regulares; são escritos em uma linguagem bem elaborada, caracterizada pelo requinte formal e pela preocupação com a correção gramatical; a classe de palavras predominante é o substantivo; os verbos estão no presente e indicam estado e principalmente ação; os recursos sonoros utilizados, além das rimas externas, são as aliterações e assonâncias, e em ambos os textos se observa o emprego de metáforas, mais discreto no primeiro poema e mais intenso no segundo.

Quanto ao conteúdo, verifica-se que a linguagem de ambos os sonetos é essencialmente erotizada, o que pode ser constatado pelo uso de muitas palavras pertencentes à esfera semântica própria do erotismo: “gozo”, “prazer”, “desejo”, “ardente”, “sexo”, “impudor”, “volúpia”, “voluptuosas” etc.

Os dois textos ostentam um discurso poético de forte apelo sensorial, devido à presença das impressões visuais – a referência a partes do corpo feminino e masculino – e impressões tácteis – o contato sensual dos corpos por ocasião do ato amoroso – no qual o sexo é visto como algo prazeroso e desejado, apesar do halo pecaminoso que o reveste. À visão e ao tato somam-se, no poema de Florbela Espanca, referências aos sentidos da audição (*frêmito vibrante* - 3º verso) e do paladar (vinho *forte* - 7º verso), denotadores de um amplo processo sinestésico que, sem dúvida, possui enorme importância no âmbito do erotismo feminino, graças à apurada sensibilidade corporal da mulher, bem superior a do homem.

Outra coincidência importantíssima revelada na poesia erótica de Colombina e de Espanca é a impossibilidade de separar com segurança a pessoa das autoras do sujeito poético idealizado por elas, posto que a erotização do discurso, processo fundamental na criação artística de ambas as autoras, produz, na opinião de Castello Branco (2004, p. 104), “um efeito curioso: a total indissociabilidade do sujeito do poema e seu texto”.

A erotização do discurso poético marca uma inovação no uso da linguagem por parte das duas poetisas, prováveis pioneiras na abordagem do erotismo na literatura de autoria feminina luso-brasileira. Essa abordagem do erótico, por sua vez, pode ser encarada como um ato transgressor, uma vez que questiona os valores sociais e artísticos vigentes nas primeiras décadas do século XX, época em que as mulheres estavam submetidas a uma violenta repressão sexual, interdito ligado ao moralismo cristão-burguês e à hegemonia masculina.

Para sustentar nosso ponto de vista, baseamo-nos no princípio da transgressão pelo erotismo postulado por Bataille em seu clássico ensaio *O erotismo*. Em várias passagens do seu texto, o filósofo francês reitera o caráter transgressor da atividade erótica; faz isso quando afirma, por exemplo, que “o erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos” (BATAILLE, 1987, p. 88), e quando reconhece que o interessante no interdito sexual “é que ele se revela plenamente na transgressão” (*Op. cit.*, p. 100).

Isto posto, nos achamos preparados para responder a questão que foi levantada na introdução a este trabalho: quais os sentidos assumidos pelo erotismo na poesia de Colombina e de Florbela Espanca? O sentido precípua para justificar o uso da linguagem erótica já foi colocado: as poetisas almejavam transgredir os interditos que foram erigidos historicamente em torno da mulher, fossem eles de ordem sexual, biológica ou cultural. Com isto, elas pleiteavam assinalar sua condição de mulheres independentes, autênticas, livres de qualquer amarra e dispostas a revelar o que sentiam por meio da sua arte.

Contudo, o objetivo de ambas não era transgredir por transgredir. Sua postura estava inserida em um projeto maior, que era lutar pelo ideal da igualdade entre os sexos, constituindo esse um segundo sentido para o uso da linguagem erótica: preparar o terreno para que, décadas mais tarde, a rigidez do sistema patriarcal fosse atenuada e o papel social subalterno desempenhado pela mulher fosse reavaliado. Cumpriram elas assim a missão de defensoras dos direitos da mulher e de profetisas das mudanças que haveriam de vir, as quais a literatura anuncia: “A literatura retrata as mudanças da sociedade. Também as prepara e as profetiza” (PAZ, 2001, p. 122).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, deve-se ressaltar a relevância das poetisas Colombina e Florbela Espanca para a literatura feminina mundial, pela coragem e inspiração que tiveram ao abordar em seus escritos um tema tabu: a expressão dos impulsos eróticos femininos.

Falar sensualmente do próprio corpo, dos seus desejos eróticos e dos momentos de intimidade amorosa, foi a maneira que as referidas autoras encontraram para transgredir os códigos estéticos e comportamentais mantidos pela sociedade moralista e patriarcal das primeiras décadas do século XX. Ao agirem desse modo, essas intelectuais de temperamento feminista pretendiam não só conquistar o direito à liberdade de expressão naquele contexto repressor, mas também pretendiam lutar pelo direito de serem elas mesmas, adotando um modo de vida mais liberal, liberto da opressora dominação masculina, inaugurando uma atitude revolucionária rumo à emancipação das mulheres.

A percepção corrente da atividade sexual como uma prática impura e pecaminosa, perpetuada pela tradição cultural, é substancialmente alterada pelo discurso inovador e transgressor de Colombina e Espanca; em seus textos, de grande qualidade estética, o eu lírico aparece deleitando-se com os prazeres físicos que seu corpo, por meio do contato sexual, pode proporcionar. As mulheres, que até então se viam obrigadas a esconder seus anseios libidinosos, defrontam-se com uma nova realidade, na qual a sexualidade feminina é tratada claramente, sem disfarces, culpas ou sublimações, numa antecipação ao movimento de liberação sexual que agitaria o Ocidente em meados dos anos 1960 e 1970.

É evidente que tal audácia não poderia passar incólume pelo olhar conservador das sociedades brasileira e portuguesa de antanho, e as consequências advindas da quebra do decoro literário por parte das poetisas prontamente se fizeram sentir: ao ultrapassarem o obstáculo do interdito ao sexo, ambas tiveram de pagar um preço alto, sendo severamente criticadas e perseguidas no meio em que viviam, por terem se afastado do modelo de mulher apregoado pelo ideário cristão: psicologicamente assexuada, pudica, frágil, submissa e alheia às questões sociais, políticas e intelectuais. Destarte, o discurso criado por elas foi rotulado de “imoral”, rótulo que se estendeu às suas figuras humanas, numa visível e infundada demonstração de preconceito.

Yde Blumenschein, a Colombina, além de sofrer com o preconceito, teve de enfrentar também o descaso da crítica literária nacional, que a deixou à margem do cânone. Seus livros estão esgotados, fora das bibliotecas públicas, e os poucos que restam encontram-se esquecidos nos empoeirados sebos literários. Seu nome está ausente da maioria das “histórias da literatura brasileira”, ou quando muito está reduzido a duas ou três linhas, incluído na mesquinha categoria de “poetas menores”. O fator preponderante para isso foi, ao que tudo leva a crer, a temática anticonvencional que ela abordou em seus poemas e a forma espontânea de situar o sexo entre as manifestações fundamentais da vida.

Colombina, um exemplo de coragem, talento e personalidade, que nos tempos da juventude mereceu a admiração de próceres como Olavo Bilac e Vicente de Carvalho, em razão do seu vigoroso estro, hoje em dia, por cúmulo da injustiça, raramente é lembrada. Nisto reside, segundo nosso entendimento, o maior mérito do presente trabalho: recuperar uma pequena fagulha da produção dessa personalidade marcante das nossas letras, com o propósito de ajudar a compensar um pouco o menosprezo com que foi tratada uma artista de tamanha envergadura.

Com relação à Florbela Espanca, figura que dispensa muitos comentários, ela estava ciente, assim como Colombina, de que só a mulher emancipada, livre dos tabus e indiferente à opinião alheia, está preparada para se tornar uma voz autêntica na literatura, objetivo que ela atingiu com brilho e distinção. Se igualmente foi vítima de críticas e discriminação enquanto viveu, ao menos foi agraciada pela posteridade com a honra de ter seu nome incluído no seleto grupo dos mestres da literatura universal, de onde ele jamais será retirado.

Que estas duas notáveis artistas possam ter suas memórias cultuadas pela nossa e pelas futuras gerações, e que seus melodiosos versos possam continuar a ser declamados, inspirando as almas apaixonadas em todos os países onde se fala a língua portuguesa. Nada mais justo que isso aconteça, afinal a poesia feita por elas será sempre atual, e falará sempre uma linguagem que todas as pessoas entendem: a linguagem do amor e da paixão.

REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco Alberoni. **O erotismo**. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Abril, 1985. Coleção Primeiros Passos.

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

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3 ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CAVALHEIRO, Maria Thereza. **Colombina e sua poesia romântica e erótica**. São Paulo: João Scortecci Editor, 1987.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 12 ed. São Paulo: Ática, 2002.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986. Série Princípios.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *et al.* **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S/A, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 9 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

KAMITA, Rosana Cássia. **Mulher e literatura**: uma relação tão delicada. *In*: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs.). **Entre o estético e o político**: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras. Florianópolis: Mulheres, 2006.

MAIO, Marcos Chor. **Afrânio Peixoto**: notas sobre uma trajetória médica. *In*: Revista da SBPC, n.º 11, p.75-81, 1994.

MÉNARD, René. **Mitologia greco-romana**. Volume III. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **A análise literária**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **A literatura portuguesa**. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. **Pequeno dicionário de literatura brasileira**. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVIERI, Rita. **Mística e erotismo na poesia de Adélia Prado**. USP: São Paulo, 1994 (Tese de doutorado).

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

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. 4 ed. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

PINHEIRO, Helder. **Pesquisa em literatura**: atitudes e procedimentos. *In*: PINHEIRO, Helder (org.). **Pesquisa em literatura**. 2 ed. Campina Grande: Bagagem, 2011.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRESTES, Maria Luci de Mesquita. **A pesquisa e o conhecimento científico: do planejamento aos textos, da escola à academia**. 3 ed. São Paulo: Rêspel, 2009.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura: através de textos comentados**. 6 ed. São Paulo: Ática, 1981.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina: vozes de permanência e poética da agressão**. Campina Grande: Eduepb, 2010b.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2007. Série Princípios.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1990.

ZOLIM, Lúcia Osana. **Crítica feminista**. In: ZOLIM, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009a.

_____. **Literatura de autoria feminina**. In: ZOLIM, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009b.

Webgrafia:

COELHO, Nelly Novaes. **O erotismo na literatura feminina do início do século XX – da submissão ao desafio do cânone**. Disponível em: <http://www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm>. Acesso em: 13 jul. 2012.

ESPANCA, Florbela. **Charneca em flor**. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000144.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2012.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Disponível em:
<http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemoprincipiodeprazer.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2013.

RIBEIRO, Júlio. **A Carne**. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000148.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Ensaio acerca das mulheres**. Disponível em:
<http://pt.scribd.com/doc/3864534/SCHOPENHAUER-Arthur-Ensaio-Acerca-das-Mulheres>. Acesso em: 08 jul. 2012.

SILVA, Lígia Mychelle de Melo. **O retrato de Eros em Florbela Espanca**: um estudo sobre a escrita erótica em *Charneca em flor*. UFRN: Natal, 2010a. (Dissertação de Mestrado). Disponível em:
http://bdtd.bczm.ufrn.br/tesesimplificado/tde_arquivos/20/TDE-2010-09-20T083702Z-2891/Publico/LigiaMMS DISSERT.pdf. Acesso em: 08 jul. 2012.

VATSYAYANA, M. **Kamasutra**. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000275.pdf>. Acesso em: 09 ago. 2013.

<http://casado poeta-lampiaodegas.blogspot.com.br/>. Acesso em: 16 jul. 2012.

<http://www.infoescola.com/artes/belle-epoque/>. Acesso em: 18 jul. 2012.

http://www.alf-rs.org.br/web/37_patrona.html. Acesso em: 15 jul. 2012.

<http://noticias.terra.com.br/mundo/oriente-medio/ataque-taliba-contra-jovem-malala-mudou-o-paquistao-diz-pai,c7384cfb7e45b310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 18 jul. 2013.

ANEXOS



Yde Blumenschein (Foto de capa do livro *Vislumbres*).

OBRAS DA AUTORA:

- ❖ *Vislumbres* - 1908;
- ❖ *Versos em Lá Menor* - 1930;
- ❖ *Lampião de Gás* - 1937;
- ❖ *Sândalo* - 1941;
- ❖ *Uma cigarra cantou para você* - 1946;
- ❖ *Distância* - 1947;
- ❖ *Gratidão* - 1954;
- ❖ *Para Você, Meu Amor* - 1955;
- ❖ *Cantares de Bem-Querer* - 1956;
- ❖ *Manto de Arlequim* (crônicas) - 1956;
- ❖ *Inverno em Flor* - 1959;
- ❖ *Cantigas ao Luar* - 1960;
- ❖ *Rapsódia Rubra* - 1961.



Florbela Espanca

OBRAS DA AUTORA:

- ❖ *Livro de Mágoas* - 1919;
- ❖ *Livro de SÓror Saudade* - 1923;
- ❖ *Juvenília* - 1931;
- ❖ *Charneca em Flor* - 1931;
- ❖ *Reliquiae* - 1931;
- ❖ *As Máscaras do Destino* (contos) - 1931;
- ❖ *Dominó Negro* (contos) - 1931.

COLETÂNEA DE POEMAS DE COLOMBINA (YDE BLUMENSCHHEIN)

O MOMENTO DO AMOR

Beija-me! Seja embora uma só vez na vida
Em que essa tua boca, à minha boca unida,
Cante o hino pagão do amor e do desejo!

Fique o mundo lá longe... Aqui, nós dois sozinhos,
Sorveremos da vida o mais doce dos vinhos,
Que nasce em tua boca e morre no meu beijo!

Nos teus braços estreita o meu corpo felino,
Que é pequenino e branco, e tem, como um violino,
Ardentes vibrações onde a volúpia estua...

Juntos e sós! Sentindo o oitavo céu tão perto,
Nos meus olhos verás, como num livro aberto,
Minh'alma revelar-se apaixonada e nua!

Beija-me! Não importa o que depois suceda;
Se nos queima o calor da mesma labareda,
Se o meu sonho é também teu sonho insatisfeito...

Que eu veja em teu olhar toda a felicidade
Que sonhamos um dia... E seja realidade
Ouvir teu coração bater junto ao meu peito!

Beija-me sempre mais! Para que eu sinta, aos poucos,
A paixão envolver os meus sentidos loucos
Na divina embriaguez que a vida perpetua...

Prisioneira feliz do teu abraço ardente,
Quero viver intensa e alucinadamente
O momento do amor na glória de ser tua!

VERTIGEM

Uma semana só. Nem mais um dia
Durou aquela estranha exaltação,
Que nos aproximava, nos unia...
E amor não era e nem era paixão.

Algo em mim te agradava, te atraía.
Tu tinhas para mim tal sedução
Que, tendo-te ao meu lado, eu me sentia
A mulher mais feliz da Criação.

Uma semana só... No meu caminho
Um vislumbre de sol e de carinho;
Uma sombra, talvez, na tua estrada...

Sete dias ardentes de novembro...
Deves ter esquecido. E eu só me lembro
Que nunca fui com tanto amor beijada!

A ESTÁTUA

Impecável na forma, esplêndida na alvura
Do mármore sem jaça, era mais que divina!
Inspirado, a criara um mestre da escultura
Dessa eterna e genial península apenina.

Num museu de além-mar, um dia (peregrina
Que, viajando, esquecer um grande mal procura),
Pude ver e admirar, sob a luz matutina,
A extrema perfeição de sua formosura.

Não invejei, porém, sua beleza rara,
Que, no mármore puro e rijo de Carrara,
Se ostentava integral, magnífica e desnuda.

Quisera apenas ter igual serenidade
E contemplar o mundo, a vida, a humanidade,
Num pedestal de bronze, indiferente e muda!

EGO

Sou só e sou eu mesma. O que pensem e digam
Os demais, nada importa; eu tenho a minha lei.
Que outros a multidão, covardemente, sigam,
Pelo caminho oposto, altiva, eu seguirei.

Que, sem brio e vergonha, outros tudo consigam
E que zombem de mim, porque nada alcancei.
Quanto mais com seu ódio, o meu nome persigam,
Tanto mais orgulhosa em trazê-lo, serei.

Às pedradas não fujo e as tormentas aceito,
Mas a espinha não curvo em prol de algum proveito,
Minha atitude sempre a mesma se revela;

A mim mesma fiel, a minha fé não traio,
E se um dia fatal, ferida pelo raio,
Tombar minha bandeira... eu tombarei com ela!

DELÍRIO

Vai alta a noite. E, insone, escuto a vida
Latejando em meu ser sempre acordado...
E há em minhas veias um corcel sem brida,
Galopando através de um descampado.

Chama por ti! E, em célere corrida,
Vai buscar-te num ponto imaginado:
A uma estranha aventura te convida,
Em nome de um amor desesperado.

Noite alta. E eu sinto o coração batendo,
E o mundo, a terra, o céu, tudo esquecendo,
Os braços te abro, apaixonada e louca.

Vejo teu vulto, teu olhar, teus traços...
Não digas nada. Aperta-me em teus braços!
Nada perguntes... Beija-me na boca!

SÍMBOLO

No modesto jardim de uma casa vizinha,
Havia uma roseira que não dava flor;
Era velha demais e bons tratos não tinha,
Porque ninguém lhe dava o mínimo valor.

Aconteceu, porém, que um pássaro que vinha
Nos seus galhos pousar à hora azul do sol-pôr,
Ao vê-la triste assim, desfeita e pobrezinha,
Uma linda canção entoara em seu louvor.

E na manhã seguinte - oh! milagre divino! -
A roseira infeliz do jardim pequenino
Amanheceu viçosa e toda aberta em flor...

É minha alma também roseira maltratada,
Que, embora em pleno inverno, amanhece enflorada
E mil rosas produz por milagre do amor!

EPISÓDIO

O reflexo do ocaso ensanguentado
Doirava ainda aquele fim de dia...
De um frasco de cristal, mal arrolhado,
Um cálido perfume se esvaía...

Junto ao teu corpo nu, convulsionado,
Que de desejo e de volúpia ardia,
O meu corpo, nessa hora de pecado,
Uma ânfora de gozo parecia.

Na quietude da tarde agonizante,
Um beijo prolongado, delirante,
A flama da paixão veio acender.

E toda a minha feminilidade
Era uma taça de sensualidade,
Transbordante de vida e de prazer!

SENSUALIDADE

Escuto a tua voz e, emocionada,
Não sei o que dizer aos teus ouvidos:
Sentindo-me, de longe, acariciada,
Despertam para o amor os meus sentidos.

Paira na tua voz uma revoada
De prazeres sensuais, desconhecidos...
E, se de mim eu não te digo nada,
Da minha carne escutas os gemidos...

Ansiosa me desnudo. Estua e vibra
Meu sangue despertado e cada fibra
Do meu ser te pertence neste instante.

Embriaga-me a lascívia contagiosa
Que vem de ti e a minha carne goza
Até acabar num grito delirante...

RUSGA

“Vai-te! Não quero mais saber de ti; maldito
E cínico traidor!”- exclamo, revoltada.
“Não mais te quero ver” - furiosa, repito.
“Acabou-se. Entre nós não pode haver mais nada”.

E a cada instante mais me enraiveço, e me excito:
Digo-lhe algo pior do que uma bofetada...
Ele reage e entre nós vai-se armando um conflito,
Desenrolado atrás de uma porta fechada...

E, louca, em meu furor, continuo a insultá-lo.
Porém, não sei porque, de repente, me calo,
Nos seus braços viris sentindo-me espremida.

A briga terminou sobre o leito macio:
E nunca foi tão louco o nosso desvario
E nem houve jamais gozo maior na vida.

AS MINHAS MÃOS

Das minhas mãos, um poeta disse, um dia,
Que o sumo Criador, para fazê-las,
Se inspirara num lírio que floria
Sob a brancura etérea das estrelas.

Um boêmio que rendia ao sensualismo
Um culto por demais apaixonado,
Julgava nelas ver, sobre um abismo
Erguida, a taça rubra do pecado.

Um sábio que de muito longe vinha,
Após ter lido a minha mão, falara
Que nelas cintilava, em cada linha,
De um grande amor a flama intensa e clara.

Depois uma cigana amorenada
(Julgando que elas fossem mãos de artista)
Jurou que estava nelas estampada
A glória que tão raro se conquista.

E disse alguém no instante da partida,
Beijando-as com respeito e com ternura,
Que em minhas mãos havia escrito a vida
Um compêndio de sonho e de ventura.

Todos erraram, todos. Nada veio
Às minhas pobres mãos sempre vazias...
Tão fácil é inventar um galanteio!
E nos enganam sempre as profecias...

Em vão, para a distância se estenderam,
Valor não teve a prece que as unira...
E tudo o que nas suas palmas leram
Nunca passou de engano e de mentira.

Minhas humildes mãos nada alcançaram:
Das rosas, só os espinhos foram seus;
Nelas, apenas lágrimas tombaram,
Só aprenderam a dizer adeus...