

CDD: 808.192.87

ENTRE O ERÓTICO E O DIVINO: LEITURA DE ALGUNS POEMAS DE FLORBELA ESPANCA E ANA CRISTINA CESAR

Marly Catarina Soares¹

Resumo: A proposta deste estudo é analisar alguns poemas de Florbela Espanca e Ana Cristina César buscando estabelecer, entre as duas poetisas, pontos de encontro ou desencontro concernentes às relações conflitantes que podemos entender como de origem barroca, neste caso o conflito entre o sagrado e o profano.

Abstract: The propose of this study is to analyze few poems of the Florbela Espanca and Ana Cristina Cesar searching to establish, between the both poets, point of the encounter or unencounter concerning to clashed (conflicted) relations that we can understand how from Barroco, in this case the conflict between the sacred and the profane.

Palavras-chave: Sagrado versus profano. Literatura e mulher.

Key words: Sacred versus profane. Literature and woman.

O erotismo e a divindade têm sido, desde a era clássica, temas recorrentes na literatura. Ora se mesclam numa tentativa de se buscar uma equalização, ora se distanciam colocando-se em posições que podem ser consideradas irreconciliáveis em determinados momentos.

No Barroco, o culto dos contrastes tanto no plano estético (através do recurso do exagero nos relevos, choque de coloridos) como no plano ideológico (contrastando ele-

¹ Professora da Universidade Estadual de Ponta Grossa e Doutoranda da Universidade Federal de Santa Catarina.

mentos como amor e sofrimento, vida e morte, juventude e velhice, carne e espírito, religiosidade e erotismo...) era a tentativa ou a saída para conciliar oposições até mesmo aquelas consideradas irreconciliáveis: a razão e a fé.

A leitura de alguns poemas de Florbela Espanca e de Ana Cristina Cesar que proponho tem como objetivo analisar como se processa a relação entre o erotismo e a divindade a partir da base fundacional do bifrontismo Barroco – divino *versus* profano. Neste estudo interessa-me descobrir se essa relação é conflitante, ou se não há nenhum conflito originário dessa relação ou, ainda, se não existe qualquer relação entre um pólo e outro.

As autoras escolhidas por certo não viveram na época do vigor do Barroco, séculos XVI e XVII, e sim no século XX: Florbela, no início, e Ana Cristina, na segunda metade; entretanto por ser tão intenso este movimento, deixou alguns rastros nas gerações posteriores, porque não dizer nestas duas poetisas (inegável em Florbela Espanca e discutível em Ana Cristina).

O erotismo enclausurado de Florbela Espanca

Poetisa portuguesa, Florbela Espanca viveu durante as três primeiras décadas do século XX, nasceu em dezembro de 1894 e faleceu em 1930. Pelo pouco tempo que viveu deixou uma obra bastante produtiva e significativa, porém de reconhecimento tardio. Em sua época as manifestações relativas a sua poesia foram captadas com certa ironia por Maria Lúcia Dal Farra:

Ignorada por completo pelo público leitor e pela crítica, sua obra tinha sido vagamente saudada na altura, pelos comentaristas de plantão, como mais uma das (abundantes e inexpressivas) flores do galante ramalhete das poetisas de salão, onde, logo mais, se iniciaria o fulgurante (e hoje absolutamente esquecido) reinado de Virgínia Victorino. Deveras; o Correio da Manhã parabenizava alegremente, através de Florbela, “o contingente de senhoras” poetisas, que “cresce dia a dia”, aclamando-as e considerando serem sempre “benvidas quando, como esta, saibam versejar!²

José Régio, em seu estudo crítico publicado no livro de *Sonetos* pela Difel em 1982, enfatiza o silêncio da crítica presenciada da época e confessa se sentir envergonhado por não ter conhecido a obra de Florbela mais cedo:

² DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: “Um caso feminino e poético”. In: *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. V-XLIV.

Mas o que me parece é que os primeiros presencialistas ignoravam Florbela Espanca. Só depois a sua obra se divulgou. Por mim, com vergonha e pesar confesso que só mais tarde a conheci. A tê-la conhecido mais cedo, creio que me não teria passado despercebido o que logo se impõe a quem leia os versos de Florbela: a sua poesia dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia viva. Quero dizer que toda nasce, vibra, se alimenta do seu muito real caso humano; do seu porventura demasiado real caso humano.³

Desconhecida por muitos, ignorada por outros e amada por poucos em sua época, Florbela se empenhou o tanto quanto pôde para ter seu trabalho reconhecido, mas é depois de sua morte que tem seu livro *Charneca em flor* publicado pelo mercado editorial, e é muito bem aceito pelo público leitor, pois em pouquíssimo tempo a primeira edição já estava esgotada⁴. O livro de estréia de Florbela Espanca *Trocando Olhares* (1915-1917), assim como o *Livro de Mágoas* (1919) e o *Livro de Sórora Saudade* (1923) foram publicados com recursos da autora.

Desde seu primeiro livro *Trocando Olhares* o amor, a dor, o sonho, a morte se tornam temas recorrentes de sua poesia ao lado da sensualidade e do erotismo⁵.

O erotismo contido, comedido apontado por Maria Lúcia Dal Farra é detectado em muitos poemas do primeiro livro *Trocando Olhares*, dentre eles dá-se destaque ao soneto “Sonhos”⁶.

Sonhei que era a tua amante querida,
A tua amante feliz e invejada;
Sonhei que tinha uma casita branca
À beira de um regato edificada...

Tu vinhas ver-me, misteriosamente,
A horas mortas quando a terra é monge
Que reza. Eu sentia, doidamente

³ RÉGIO, José. “Estudo crítico de José Régio”. In: *Sonetos / Florbela Espanca*. São Paulo: Difel, 1982. p. 11-31.

⁴ Segundo Maria Lúcia Dal Farra o extraordinário boom editorial obtido por *Charneca em Flor* é inédito na história da imprensa portuguesa. Em pouco mais de uma semana a edição de janeiro de 1931 se esgota, e outra e mais outra são produzidas a partir de então, insuflado que está o público leitor pelos comentários veiculados pela imprensa – e, sobretudo, pelo extenso e apaixonado editorial de Antonio Ferro...

⁵ Maria Lúcia Dal Farra aponta que os primeiros vestígios de erotismo na poesia de Florbela se expõem pelo comedimento, retiro ou até silêncio. Ela se cala, impedida de manifestar sua libido atormentada pela mordança social.

⁶ Todos os poemas citados aqui foram copiados da edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra *Poemas de Florbela Espanca*, publicada pela Martins Fontes em 1999.

Bater o coração quando de longe
Te ouvia os passos. E anelante,
Estava nos teus braços num instante,
Fitando com amor os olhos teus!

E, vê tu, meu encanto, a doce mágoa:
Acordei com os olhos rasos d'água,
Ouvindo a tua voz num longo adeus.

(TO, 12)

Das quatro estrofes que o constituem, três sugerem equilíbrio, felicidade, realização amorosa: “Sonhei que era a tua amante querida, / a tua amante feliz e invejada; / Sonhei que tinha uma casita branca / à beira dum regato edificada”. Há neste poema um ambiente muito parecido com o cenário bucólico de um poema neoclássico: a amante querida e invejada à espera da visita do amado que vem vê-la misteriosamente “nas horas mortas quando a terra é monge”. Entretanto, o encanto se desfaz e a felicidade se dissipa quando ela acorda. A dor sentida se transforma em mágoa que ainda é doce: “E, vê tu, meu encanto, a doce mágoa:/ acordei com os olhos rasos d'água / ouvindo a tua voz num longo adeus”. Todos os elementos que o compõem, a forma do soneto decassílabo, o vocabulário, as imagens, concorrem para imprimir ao texto uma sensualidade comedida.

A pulsão erótica se presentifica no final do segundo quarteto com o conjunto de palavras de um mesmo campo semântico que remete à idéia de humanidade, por sua vez, à sexualidade: “doidamente”, “sentia”, “coração bater”. Uma vez despertado o desejo, todos os órgãos do corpo humano entram num ritmo orquestrado que pode culminar com o clímax, mas no terceto seguinte o vocabulário é suavizado amenizando o clima erótico que poderia se instaurar em sua plenitude. O encantamento erótico, sensual se desfaz quando há a constatação no último terceto de que tudo não passou de um sonho.

A comparação metafórica “A horas mortas quando a terra é monge / Que reza...”, remete à idéia de final de tarde quando tudo se torna silencioso, compondo um ambiente propício à reflexão e à oração. A terra como um todo, metaforizada na figura de um monge, suscita uma certa filiação à religiosidade, mas que não interfere no momento mágico, sensual, instaurado.

No poema “Súplica” deste mesmo livro, elementos divinos se misturam ao humano, ao carnal, ao sensual; aquilo que pode ser erótico neste poema adquire uma carga de divindade lembrando um certo fusionismo de origem barroca. A imagem da divindade é invocada pelo eu-lírico quando ele passa:

Digo pra mim
Quando ele passa:

Ave Maria
 Cheia de graça!
 E quando ainda
 mal posso vê-lo:
 Bendito Deus
 Como ele é belo!
 (TO, 60)

A linguagem simples, corriqueira, denuncia um momento de descontração de uma jovem encantada observando a beleza que passa diante de seus olhos, (seria uma espécie de voyeurismo?) e que acende a faísca de uma libido contida, disfarçada pela presença de elementos religiosos.

Um erotismo mais apimentado, voluptuoso encontra-se em “Cravos Vermelhos” do livro *Trocando Olhares*:

Bocas rubras de chama a palpitar
 Onde fostes buscar a cor, o tom,
 Esse perfume doido a esvoçar
 Esse perfume capitoso e bom?!

Sois volúpias em flor! Ó gargalhadas
 Doidas de luz, almas feitas risos!
 Donde vem essa cor, desvairadas,
 Lindas flores d’esculturais sorrisos?!

... Bem sei vosso segredo... Um rouxinol
 Que vos viu nascer, flores do mal,
 Disse-me agora: “Uma manhã, o sol
 O sol vermelho e quente como estriga
 De fogo, o sol do céu de Portugal
 Beijou a boca a uma rapariga...”
 (TO, 79)

Este soneto, que também é decassílabo, inicia com um vocativo que interpela as bocas rubras, metáfora de cravos vermelhos. Não se trata do elemento humano e sim de um elemento da natureza que incorpora características humanas. A começar pelas expressões que se seguem num misto de curiosidade e surpresa e desvelam um erotismo descomedido, corporal, carnal. “Bocas rubras de chama”, “perfume doido”, “volúpias”, “desvairadas”, “flores do mal” são expressões relativas à corporeidade, à sensualidade, à paixão humana. As interrogativas no final dos dois quartetos sugerem surpresa do eu-lírico ao se deparar com imagens sensitivas provocantes, por exemplo: imagens visuais –

a cor rubra, imagens olfativas – perfume doido a esvoaçar, imagens auditivas – gargalhadas doidas de luz (sinestesia). Nos dois primeiros quartetos em que os elementos eróticos se acumulam, os elementos sonoros aparecem com maior ênfase: sibilantes /s/, vogais um pouco mais fechadas proporcionam a intensificação de um clima mais febril, mais ardoroso.

Há uma espécie de revelação e surpresa. Descobre-se um mundo erótico sensual quente, donde se dá especial destaque à erotização da natureza, detectada já pelo título do poema “Cravos vermelhos”, com o qual o eu-lírico se vê frente a frente, surpreso e busca descobrir sua origem, que é denunciada pela voz do rouxinol no primeiro terceto.

O clímax se dá com o aparecimento do sol no último terceto, outro elemento erótico, pois é fonte de quentura, calor, mas não é um sol qualquer “é o sol do céu de Portugal. Beijou a boca de uma rapariga”. Neste terceto ocorre o ápice da ambientação erótica preparada ao longo do poema. A metáfora sugestivamente colocada no início do primeiro verso pode ter como efeito desestabilizar ou mascarar, mesmo que minimamente, o clima erótico que se estabelece no decorrer do poema.

Do Livro de *Sóror Saudade* de 1923 destaco o soneto “Horas Rubras”:

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos sensuais e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas...

Oíço as olaias rindo desgrenhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos languescents
São pedaços de prata p' las estradas...

Os meus lábios são brancos como lagos...
Os meus braços são leves como afagos,
Vestiu-os o luar de sedas puras...

Sou chama e neve branca misteriosa...
E sou, talvez, na noite voluptuosa,
Ó meu poeta, o beijo que procuras!

(LSS, 197)

A primeira parte deste soneto formada pelos dois quartetos apresenta uma preparação de tempo e espaço propícios para o desenrolar de uma cena erótica. Neles há o predomínio de sons nasais e sibilantes cuja amplitude prolonga esse momento mágico. As poucas vírgulas e reticências corroboram para a permanência dessa ambientação suges-

tiva. Prevaecem expressões carregadas de um erotismo devastador “beijos sensuais e ardentes”, “noites de volúpia”, “risos de virgens desmaiadas”, “astros em fogo, astros dementes”, “beijos languescents”. A presença de verbos e pronomes em primeira pessoa, timidamente no primeiro quarteto (Oiço), e em maior número a partir do primeiro terceto, sugere uma aceitação da magia do erotismo, inclusive como parte integrante dele assumindo por completo o papel de sujeito-objeto deste momento mágico: “Sou chama e neve branca e misteriosa.../ E sou, talvez, na noite voluptuosa,/ Ó meu poeta, o beijo que procuras”.

Neste poema o eu-lírico se despe de todo e qualquer obstáculo, desata a mordaca que lhe impedia de manifestar sua libido reprimida e exterioriza toda a energia sobrecarregada de erotismo apesar de as expressões antitéticas relativas a quente-frio, branco-escuro provocarem tensões originárias de um conflito internalizado.

Em “Charneca em flor”, poema do livro de mesmo nome de 1931, publicado após a morte de Florbela, o erotismo explode revelador e o eu-lírico toma consciência dessa explosão:

Enche o meu peito, num encanto mago,
O frêmito das coisas dolorosas...
Sob as urzes queimadas nascem rosas...
Nos meus olhos as lágrimas apago...

Anseio! Asas abertas! O que trago
Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
Murmurar-me as palavras misteriosas
Que perturbam meu ser como um afago!

E, nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu burel,
E, já não sou, Amor, Sórór Saudade...

Olhos a arder em êxtase de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a chameca rude a abrir em flor!

(CEF, 209)

Abre-se um novo mundo coordenado não mais pelo claustro, pelo hábito de monja, mas pelos sentidos corpóreos, pela sensualidade. O erótico e o sensual que eram encobertos pelo estigma da dor, do sofrimento, neste poema são desvelados em toda sua beleza e plenitude. Desaparecem do poema vocábulos cuja sonoridade que, de uma certa maneira, aludem a obstáculos: os sons sibilantes de final de sílaba diminuem consideravelmente e os sons nasais que aparecem não se configuram como obstáculos. Esse fator

suscita um deleite do eu-lírico com a própria condição de entregar-se à sedução, sentir gozo e prazer, sem ter que se esconder ou mesmo sentir culpa. Parece haver neste poema uma vitória, mesmo que momentânea, do erotismo sobre a divindade representada pela clausura da monja.

Desde o primeiro quarteto, os elementos que compõem o poema, tanto pelas imagens como pela composição sonora: “Murmurar-me as palavras misteriosas”, indicam o renascimento da vida quando se possibilita que a interioridade saia do claustro a que foi submetido até então. No terceiro verso do primeiro quarteto, a imagem “sob as urzes queimadas nascem rosas...” corrobora essa idéia de transformação. Apesar dessa imagem proporcionar determinada positividade, percebe-se que nem tudo é tão rosa, tão positivo assim quando se propõe uma mudança radical. A expressão “frêmito das coisas dolorosas”, mesmo com a carga negativa minimizada pela expressão “magia do encanto”, determina que este processo pode ser doloroso, embora possa causar uma certa vibração, um certo estremecimento. Dor e prazer se mesclam, se incluem para resultar em algo que suplanta o que já existe.

Neste poema a dor parece ter a função de fortalecimento do eu-poético tornando-o receptivo às novidades apresentadas. Isso se corporifica no segundo quarteto através da expressão “asas abertas”. Além disso, esta expressão denuncia um anseio pela liberdade irrestrita permitindo uma aproximação do desejo ao seu objeto, do mundo interior ao mundo exterior, da dor ao prazer. Ao mesmo tempo em que há essa convocação ao desejo, liberdade, há a presença de elementos antitéticos que procuram neutralizar, ou ainda minimizar, a disposição a essa abertura sem restrições. Estes elementos antitéticos tais como os “murmúrios”, “palavras misteriosas”, perturbadoras causam o fechamento do ambiente, por serem expressões mais sombrias, ao invés de proporem uma abertura sugerida pela expressão “asas abertas”. Entretanto, nesse caso, a antítese não se realiza: o que era para ser o contrário de abertura configura-se como uma continuidade, cuja linha contínua pode resultar no fechamento do círculo. Num primeiro momento, nesse fechamento, há um retorno à condição de clausura, entretanto na estrofe como um todo ocorre um vai e vem entre o abrir-se ao mundo do desejo e o trancar-se no cárcere da clausura, pois o eu-poético se sente, por um lado, perturbado pelas palavras misteriosas, embora, por outro lado, essas mesmas palavras tenham o efeito de um afago. A expressão “asas abertas” que promete uma abertura, se fecha novamente, como se fosse um vai e vem, voltando-se perturbação do mundo interior: “que trago em mim?”. Esta perturbação, este anseio interior que domina o quarteto, materializa-se tanto pelo vocabulário, como pela repetição sonora combinada da sibilante /s/ e da nasalização na maioria das palavras: “anseio”, “bocas silenciosas”, “murmurar”, “palavras misteriosas”, “perturbam”.

Uma atitude decisiva é denunciada pelo ato de despir a mortalha, o burel, permitindo ao eu-lírico mostrar-se, deixar de esconder-se, deixar de ser quem era (Sóror Saudade) para tornar-se outra, liberta, sem claustro, sem medos. Dar-se a chance para uma vida em comunhão com a vida material, corporal e a espiritual. Abandonar a vida religiosa e, pelo que parece, atormentada significa entregar-se ao prazer sem nenhum entrave espiritual. Esta disposição em entregar-se ao prazer pode ser entendida como um caminho para a mistificação ou sacralização do prazer.

Ana Cristina Cesar: erótica com muito prazer

Não se pode falar em poesia contemporânea brasileira sem se falar em Ana Cristina Cesar, que teve sua obra divulgada e conhecida na década de setenta. Reconhecida como poeta brasileira que viveu, trabalhou, escreveu, produziu sua obra durante os anos de grandes transformações, revoluções, lutas, foi considerada já no final da década de 80 pela crítica como a melhor poeta de sua geração, ou seja, a geração dos poetas que tiveram seus poemas conhecidos na década de 70.

Na poesia de Ana Cristina Cesar, o erotismo está presente, mas sob outras formas de expressão, seja pelos versos livres, seja pela forma de diário. De uma certa forma ele traduz a percepção feminina da poetisa do final do século XX. Não há como negar que Ana Cristina tenha sido tocada e, de alguma forma exteriorizado, os efeitos das grandes transformações políticas, culturais, comportamentais das décadas de 60 e 70, sendo ela mulher, intelectual ativa, consciente das grandes revoluções do período, dentre elas aquela que mais diretamente pode ter sido afetada mesmo que não o quisesse, a revolução feminista. Sendo assim, pode-se compreender satisfatoriamente as manifestações do erotismo e de uma certa maneira a divindade mesmo que esta esteja ausente na sua poesia.

A mulher de hoje, que conhece seus dotes, tem consciência de sua beleza, sabe de seus desejos, marca sua presença no poema “Anônimo”, publicado em *Cenas de Abril*:

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça
o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais
quem desejo, que me assa viva, comendo
coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura
inspira aquele gordo ali, aquele outro ali, no
cinema escuro e a tela não importa, só o lado,
o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora

deste sabe onde me encontro até de olhos
fechados; falo pouco; encontre; esquina de
Concentração com Difusão, lado esquerdo de
quem vem, jornal na mão, discreta.⁷

(ATP, 68)

Pela forma que se apresenta seria discutível situar este texto como poema em prosa ou prosa poética, por se encontrar num perigoso limiar entre uma tipologia ou outra acaba se tornando de complexa classificação. São frases curtas, algumas até elípticas separadas por vírgula ou ponto e vírgula. Somente dois pontos finais aparecem no texto: um no meio que indica final de um ciclo e outro no final do texto que o finaliza, mas não encerra a aventura erótica sugerida.

A aventura erótica tem como cenário uma sala de cinema – bastante sugestivo, pois no escurinho que mãos e bocas se revelam eróticas, “a tela não importa” só o lado, não a pessoa que está ao lado, mas o “quente lateral”, ou seja, a presença de algo que possa iniciar o ato libidinoso. O roçar do ombro desencadeia todo o mecanismo de uma imaginação erótica desenfreada: “você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo...” Tudo passa a ser visto como parte integrante do processo, ou, como ela diz, “o mínimo pavio”. O andamento rítmico é acelerado, contribuindo para a ambientação erótica que se pretende.

Desejos sem culpas, sensualidade erótica explosiva, a mulher liberta de seus conceitos, preconceitos, culpas medos e fobias. Ela tem consciência do que é (sou linda gostosa) e do tesão que é capaz de sentir. Ana Cristina consegue fazer com que o texto exale sexualidade, erotismo, sem ser explícita, utilizando uma linguagem simples, do cotidiano. O erotismo acontece em local que poderia ser público, mas o escurinho torna-o privado, escondido, um ato ilícito, sem testemunhas, nem reconhecimento. Parece que a discrição e o anonimato dão o tom e fazem desconfiar do tipo de encontro que se quer que realize.

O poema “Atrás dos olhos das meninas sérias” publicado no livro *A teus pés* apresenta a figura feminina com pose de menina séria iniciada já pelo seu título:

Aviso que vou virando um avião. Cigana do
horário nobre do adultério. Separatista
protestante. Melindrosa basca com fissura da
verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza
era meu fracasso, o primeiro side-car anfíbio nos

⁷ Este poema assim como os outros de *A Teus Pés*, foram copiados da edição da Editora Brasiliense.

classificados de aluguel. No flanco do motor
 vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel
 rumando a toda para o Lagos, Seven Year Itch,
 mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu
 salto engancha no pedaço de pedal?), não me
 afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem
 gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e
 profetizo com minha bola de cristais que vê
 novela de verdade e meu manto azul dourado
 mais pesado que o ar. Não olho para trás e
 sai da frente que é essa uma rasante: garras
 afiadas, e pernalta.

(ATP, 24)

Assim como o poema anterior, a forma se apresenta de complexa classificação, pois não se encaixa na modalidade de poema, e nem na de prosa. Os períodos são simples e curtos, por vezes, até elípticos como por exemplo, a frase nominal “separatista protestante”, conferindo, ao que poderíamos chamar de verso, agilidade e movimento. Recursos do poema podem ser encontrados neste texto além do ritmo: a repetição sonora – *vou virando um avião*”, “*me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco*”. No primeiro caso a sonoridade do /v/ sugere movimento contínuo, processo que ainda não se findou reforçado pela presença do verbo no gerúndio; no segundo a presença do /f/ indica obstáculo, alguma coisa que pode atrapalhar para este tipo de mulher que sabe o que quer, entretanto há uma questão que pode se tornar obstáculo, que pode ser seu ponto fraco: a franqueza.

A primeira frase funciona como toque de anúncio: “Aviso que vou virando um avião”, a seguir vem um conjunto de frases nominais perfilando os tipos de mulher que o eu-lírico quer enfatizar. Através de imagens, algumas delas com significativa carga erótica, constrói-se a mulher múltipla⁸: “vou virando um avião”, “cigana do horário nobre do adultério”, “melindrosa basca”, “a mulher que não olha para trás”.

A mulher de hoje não mais passiva, nem apática, nem dominada; acompanha a evolução de seu tempo, sente e faz sentir. “Não me afogo mais, não abano o rabo nem

⁸ A análise que Maria Lucia de B. Camargo faz deste poema filia-se aos poemas que Ana Cristina Cesar constrói a partir da leitura de Manuel Bandeira: “a desconstrução da figura feminina que o soneto construíra dá lugar à multiplicidade de imagens da mulher, apontando para um elenco de estereótipos que reproduz, ironicamente, o olhar masculino e a tradicional dicotomia da mulher angelical X diabólica pecadora.”

rebole são expressões que dão a dimensão da mulher que se apresenta ao leitor: aquela que não se desespera, não obedece e nem precisa ser sedutora para conseguir o que quer, sem culpas, sem dor, nem sofrimento.

No poema “Sete Chaves” publicado em *A teus pés* ela assume um ar confidencial:

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha
grande história passionnal, que guardei a sete
chaves, e meu coração bate incompassado entre
gaufrettes. Conta mais essa história, me
aconselhas como um marechal do ar fazendo
alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um
roman a clé?
Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher
moderna.
Nem te conheço.
Então:
É daqui que eu tiro versos, desta festa – com
arbitrio silencioso e origem que não confesso –
como quem apaga seus pecados de seda, seus três
monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas.

(ATP, 11)

Também este poema apresenta o mesmo procedimento formal que os analisados anteriormente. Não há comprometimento com uma forma estabelecida. A pontuação está mais apropriada para texto em prosa, finalizando períodos extensos que tomam o espaço de três até quatro linhas (ou poderia dizer versos?) ou períodos bastante curtos que podem compor versos curtos⁹. A forma pode desencantar a atitude confidencial proposta no início do poema.

O poema se inicia com um convite e uma disposição para instituir um ambiente confessional, pois a história é passionnal e guardada a sete chaves. Da proposta inicial poderíamos esperar um derramamento de sentimento, pois se pretende revelar um segredo guardado a sete chaves. O leitor espera encontrar uma confissão. Quando se pensa que ela vai deixar aflorar toda uma subjetividade erótica: “estou tocada pelo fogo”, há um recuo e a conversa íntima não acontece. Neste ponto percebe-se a presença de um interlocutor

⁹ Ênfase que a edição utilizada é aquela que foi preparada por ela e publicada pela Brasiliense. Pela disposição das linhas no lado direito (não há parágrafos) prefiro tratá-los como poema de versos livres.

pela troca de falas: alguém lhe pergunta – “mais um *roman a clé*” – ao que o eu-lírico responde – “eu nem respondo”. Entretanto ocorre uma mudança de atitude depois que se estabelece a intimidade. Vê-se então uma atitude irônica que desestabiliza o momento e neutraliza a atitude confessional. Em seguida ela nega uma possível condição do espaço feminino: “não sou dama e nem mulher moderna”. Ao negar o espaço feminino do passado – dama – e do presente – mulher moderna, resta saber qual o espaço que tenta criar, haja vista ter se instituído que a literatura da mulher é confessional, pessoal e subjetiva¹⁰. Parece que Ana Cristina ironiza poemas ditos confessionais. Confessar-se significa se fragilizar perante o leitor, portanto não há como deixar isso acontecer se nem ao menos o conhece. Os últimos versos apontam qual seu espaço e sua inspiração para criar versos: “é daqui que tiro versos... com arbítrio silencioso e origem que não confesso”. É uma brincadeira de esconde-esconde um revelar-se, e esconder-se. Fazer versos sem ser confessional.

Essa atitude confessional abortada do poema Sete Chaves, é retomada em um texto que eu prefiro aqui tratá-lo como poema, apesar de ter características próprias do diário. Assim como os outros a forma está numa margem fronteira bastante perigosa para se arriscar uma classificação:

16 de junho
 Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada
 de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a
 woman left lonely. Finda-se o dia. Vinde
 meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no
 colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava.
 A bênção final amém. Reviradíssima no beliche
 de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo.
 Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou
 cansada de ser homem. Ângela me dá trancos
 com os olhos pintados de lilás ou da outra cor
 sinistra da caixinha. Os peitos andam
 empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o
 caminho, a verdade, a vida. Lâmpada para meus
 pés é tua palavra. E luz para meu caminho.
 Posso ouvir a voz. Amém, mamãe.

(ATP, 72)

¹⁰ Maria Lucia de B. Camargo cita em nota de rodapé Lígia Averbuck: “Voltada para a esfera íntima – a única coisa que lhe foi concedida – a literatura da mulher se fez confessional, pessoal e subjetiva. Os textos destes diários, memórias, autobiografias é que se fez este registro íntimo, a história narrada do ponto de vista da subjetividade, a forma de expressão possível”.

A despeito de toda a discussão acerca da forma que os poemas, ou melhor dizendo, que os textos de Ana Cristina possam suscitar, posso, sem sombra de dúvida, arriscar que a linguagem é poética, porque não dizer, em sua plenitude.

Este poema inicia com um desabafo: estou cansada de ser homem, e é feito por uma voz feminina. Seguindo a linha de análise realizada até agora, ou seja, como o erotismo se expressa em sua poesia, poderia dizer que no mundo masculino tudo se pode, inclusive extravasar a libido, o gozo, o prazer. Se a mulher quiser garantir um certo espaço tem que ser um pouco homem (escrever, agir, falar, se expressar como ele), porquanto vivermos num mundo essencialmente masculino e a voz feminina ainda não ser ouvida, somente ela pode ouvir a própria voz. Percebe-se o toque erótico quando deparamos com as frases: “reviradíssima no beliche de solteiro”. “Mamãe veio cheirar e percebeu tudo”. Esta cena pode ser interpretada ainda como os primeiros arroubos libidinosos da infância. Ao lado destes primeiros arroubos há a educação dentro dos princípios religiosos, a inocência da infância com a meia branca, a Bíblia e o hinário no colinho, as orações noturnas e em seguida as sacanagens, ela e Ângela. A repetição no interior do poema “estou cansada de ser homem”, leva-nos a pensar que cabia a ela este papel nas brincadeiras de homem-mulher e/ou papai-mamãe: “Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha”.

Este é um dos poucos poemas (ou textos) que a referência à religiosidade e à sexualidade é bastante explícita, embora se revelem numa fase em que tudo é aprendizado inclusive a religião e o sexo com uma diferença. Na primeira, existe uma supervisão, um acompanhamento do mundo adulto, na outra, há a intimidade do quarto com a amiga Ângela, brincadeiras essas que, na infância, comumente, acontecem entre meninos e meninas.

Para Ana Cristina César, a mulher é aquela que não tem mais segredos, não é mais severa, ríspida: agora é profissional, a mulher mais discreta do mundo, está tocada pelo fogo, não é dama e nem mulher moderna, não olha para trás, foi mulher vulgar, “meia (sic) bruxa”, “meia (sic) fera”, “risinho modernista arranhado na garganta”, maíandra, “bicha”, “bem viada”, “vândala”, talvez maquiavélica, bonita que é um desperdício, está cansada de ser homem. São muitas as definições que ela se dá e todas têm uma relativa carga erótica. Percebe-se que a divindade não se apresenta de forma explícita nos poemas lidos. As poucas referências que se faz à religiosidade são banalizadas e corriqueiras e de modo algum interferem na sua relação com o erótico.

Considerações finais

A leitura dos poemas de Florbela Espanca revela que há uma relação não harmoniosa entre a divindade e o erotismo; a primeira, mesmo ausente, percebe-se que está presente uma vez que a poeta não assume por inteiro a sensualidade. É através da metonímia, de imagens sensoriais, de metáforas que podemos resgatar a presença do divino. A implicação da divindade de uma certa forma torna-se obstáculo para que ela assuma de vez sua humanidade e ser capaz de sentir prazer, gozo, e não dor e nem sofrimento. Essa incômoda presença/ausência faz com que o erotismo encontre-se recluso, enclausurado, latente, pronto a exteriorizar-se a qualquer momento, mas somente em *Charneca em Flor* que a divindade dá espaço para que o erotismo aflore em quase toda sua plenitude, sem dor e sofrimento.

Diferentemente da poesia de Florbela, a poesia de Ana Cristina apresenta um apagamento do elemento que poderia desencadear esse conflito secular: a culpa. Em vez de conflito vê-se uma mulher que tem a prerrogativa de desejar e ser desejada por homens ou mulheres, sem se sentir encurralada pela culpa e pelo medo.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. "O diário íntimo e a narrativa". In: *O livro por vir: s/r*. p. 193-198.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003. 328 p.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. 121 p.
- _____. *Inéditos e dispersos*. Org. Armando Freitas Filho. 4. ed. São Paulo: IMS; E. Ática, 1999. 240 p.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DAL Farra, Maria Lúcia. "Florbela erótica". In: *Cadernos Pagú*. n. 19. Unicamp, 2002. p. 91-112.
- _____. "Um caso feminino e poético". In: *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. V-XLIV.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 338 p.
- _____. *Sonetos*. São Paulo: Difel, 1982. 207 p.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 319 p.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 272 p.

UNILETRAS 29, DEZEMBRO 2007

MARAVALL, José Antônio. *A cultura do Barroco*. São Paulo: EDUSP, 1997. 418 p.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de época da literatura*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1981.

RÉGIO, José. "Estudo crítico". In: *Sonetos*. São Paulo: Difel, 1982. p. 11-31.

SANTIAGO, Silviano. "Singular e anônimo". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 53-61.

Recebido para publicação em 18 de novembro de 2006.

Aceito para publicação em 17 de dezembro de 2006.