

CARTOGRAFIA DO DESEJO: A REPRESENTAÇÃO SUBVERSIVA DO CORPO FEMININO NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA E DE JUDITH TEIXEIRA.

Suilei Monteiro Giavara*

Resumo: Um rápido olhar sobre as representações feitas sobre o corpo deixa evidente que elas partem de princípios culturalmente instituídos, bem como de escolhas ou imposições sociais e, por isso, a partir delas se pode conhecer a época ou as sociedades onde circulam. Desse modo, o objetivo deste texto é observar as imagens do corpo feminino em poemas de Florbela Espanca e Judith Teixeira, poetisas portuguesas do início do século XX, e o modo como elas são usadas para compor uma ambiência erótica que “enreda” o outro e, ao mesmo tempo, cria uma representação da mulher distante da madona pura e casta perpetrada pelo Romantismo.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Florbela Espanca, Judith Teixeira, erotismo.

Abstract: A quick look at the representations of the body it is clear that they depart from principles culturally established, just as choices or social constraints and, through them, one can know the time or the societies in which they circulate. Thereby, the purpose of this paper is to observe the images of female body in some poems of Florbela Espanca and Judith Teixeira, Portuguese poets of the early twentieth century, and how they are used to compose an erotic ambience that entangles the other at the same time that creates a representation of women, away from the pure and caste Madonna perpetrated by Romanticism.

Keywords: Portuguese literature, Florbela Espanca, Judith Teixeira, eroticism.

* Doutora em Letras – Unesp/Assis. E-mail: sugiavara@yahoo.com.br.

Jacques Le Goff ressalta que grande parte as concepções atuais a respeito do corpo foram construídas na Idade Média, época em que ele foi visto como “lugar de paradoxo”, de abominação – se não é contido – e de glorificação – quando obediente às imposições religiosas.(LE GOFF, 2011: p. 35)

Também é na Idade Média, segundo Le Goff, que o pecado original foi transformado em “pecado sexual”, legando à mulher a culpa pela destruição dos elos entre o homem e Deus. Assim, Eva e Maria, respectivamente, foram eternizadas como símbolos femininos da queda e da restauração religiosa.

Michelle Perrot acresce ainda que as representações do corpo, não somente decorrem, mas também ajudam a construir e a manter relações de poder. Desse modo, ao analisar as representações da mulher no século XIX e XX, percebe que elas foram “fabricadas”,¹ seja por ideologias e/ou preceitos religiosos, a fim de cercear os padrões de conduta moral; seja por motivos políticos, como aconteceu na França durante o período pós-guerra em que a imagem feminina foi largamente associada à maternidade no intuito de incentivar a procriação.

Em *As mulheres ou os silêncios da história*, a historiadora assegura que essa manipulação em torno da figura feminina incluía dizer que:

Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. (PERROT, 2008: p. 447).

¹ O termo é utilizado por Michelle Perrot em *História das mulheres no Ocidente*, v. 4.

Assim, a herança medieval acabou eternizando padrões que têm sido mote para a imaginação acerca do universo feminino e, conseqüentemente, para as representações que se faz da mulher. Tal processo de construção ideológica contribuiu para que a imagem feminina, bem como sua sexualidade, suas crenças, seus desejos ficassem suspensos entre o “inferno” e o “paraíso” e se tornassem o objeto da curiosidade e manipulação masculina principalmente pela aura de mistério que suscita.

Associando essa característica ambígua das representações comumente feitas da mulher – anjo/demônio – às manifestações culturais, Anna Klobucka alerta que a atividade de escrita do e com o corpo transformou-se uma atividade “política”, pois vinha na contramão das representações tradicionais do corpo feminino. Diz ela que:

Dada a relevância da conceptualização do corpo, sobretudo feminino na cultura ocidental, bem como seu papel altamente equívoco (simultaneamente redundante e fundamental) no discurso cultural humanista, não admira que uma grande parte da actividade, tanto artística como intelectual, inspirada pelo movimento feminista contemporâneo se tenha dedicado a (para ecoar o título do livro citado de Jane Gallop) “thinking through the body”. Pensar – e escrever – atentamente (através d) o corpo tornou-se uma tarefa urgente para as mulheres que se viam relegadas pelos compêndios das ideias recebidas à identidade de não tanto pascalianos juncos pensantes como úteros e ovários irreflectidamente “naturais” e inquestionáveis. (KLOBUCKA, 2009: p. 210-11)

De fato, afastada de sua intelectualidade em prol de seu corpo, a mulher escritora precisou usar justamente o objeto dessa manipulação para reivindicar seu espaço de voz. Desse modo, a literatura de autoria feminina, enquanto manifestação cultural, não pode ser vista como uma atividade neutra, ou uma *coquetterie*, como diz Jorge de Sena em conferência proferida no Clube dos Fenianos quando ressalta

as virtudes da obra florbeliana, pois transformou o corpo em motivo de sua escrita e, por essa via, muitas poetisas transpuseram as paredes do lar para adentrarem no sacrossanto, canônico e majoritariamente masculino universo literário.

Acerca da escrita da mulher, Hélène Cixous, diz que essa foi uma atividade de libertação, de independência, principalmente do corpo feminino e da sexualidade reprimida e mantida às escuras:

Escrever. Um ato que não só irá promover a relação sem-censura da mulher com sua sexualidade, com sua feminilidade, dando-lhe acesso a sua força original; vai lhe devolver seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais que têm sido mantidos sob sigilo; irá arrancá-la da estrutura superegoísta em que ela sempre ocupou o lugar reservado para os culpados [...]. (1976, p. 880, tradução nossa)²

As palavras da teórica, proferidas no auge do acalorado debate feminista da década de 70, permitem associar a fascinação por esta parte do corpo feminino a uma valorização do corpo da mulher, da sua sexualidade e, conseqüentemente, de seu universo justamente numa época em que o feminino foi tornado sinônimo de inferioridade e submissão.

Cabe lembrar que o final do século XIX e início do XX – palco de profundas transformações sociais, culturais e artísticas em decorrência dos ideais pós-revolucionários – viram nascer uma nova mulher, agora sob a batuta de outras que

² To write. An act which will not only realize the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal; it will tear her away from the superegoized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty [...]. Embora Hélène Cixous seja adepta da vertente essencialista da crítica literária feminista e neste trabalho optamos por usar a teoria de Elaine Showalter denominada ginocrítica, as palavras acima refletem de forma bastante interessante o processo de a mulher se reapropriar de seu corpo e de sua sexualidade através da sua escrita.

pretendiam romper com os estigmas de feminilidade até então em voga. Nesse contexto, surgiram pintoras, escultoras, escritoras e outras profissionais preocupadas principalmente com o desempenho social das mulheres e com as representações femininas até então feitas por mãos masculinas.

Em Portugal, especificamente, esse contexto culminou num aumento significativo do número de poetisas, entre elas, Florbela Espanca (1894-1930) e Judith Teixeira (1880-1959). Aquela considerada por vários críticos como a vanguardista de um movimento de libertação da mulher portuguesa, esta, por António Manuel Couto Viana a única poetisa de fato modernista, cujas poesias de caráter declaradamente lesbo-erótico chocaram a intelectualidade de então.

Assim, parece interessante verificar como essas escritoras representavam o corpo feminino e como isso sugere outra forma de a mulher, como leitora dessa poesia, reconhecer-se como protagonista de uma história na qual fora-lhe reservado um papel de coadjuvante.

1. Florbela Espanca: Uma Poética de Extremos

Os versos de Florbela Espanca revelam um eu lírico capaz de ir “Mais alto, sim! Mais alto!” até tornar-se *A intangível!* (p. 240),³ ou então ao mais profundo abismo onde seus sonhos se esboroam impiedosamente, como é possível intuir pelo trecho de *Vaidade* (p. 132) que passo a citar: “E quando mais no céu eu vou sonhando, / E quando mais no alto ando voando, / Acordo do meu sonho... / E não sou nada! ...”.

³ Todas as referências aos poemas de Florbela Espanca e de Judith Teixeira foram retirados das edições cujas referências completas estão na bibliografia anexa. Por isso, faço constar apenas a paginação em que se encontram.

A observação da trajetória poética florbeliana, desde de o manuscrito *Trocando Olhares*,⁴ deixa evidente também que há nela uma incessante “procura de identificação, que é procura de identidade” que, segundo Helena C. Buescu, é o motivador da “força da modernidade” da poetisa. (BUESCU, 1997: p. 101) No entanto, se por um lado ela pareça estar sempre se apresentando ao leitor – seja pelo olhar alheio, seja pela auto-descrição –, por outro, fica evidente que sua identidade ficcional constitui-se muito decisivamente a partir da sua consciência de mulher – e mulher que ama sensual e desmedidamente.

Já neste livro, as imagens do corpo indicam para essa consciência feminina e para a atmosfera erótica que Florbela assumirá despididamente em *Charneca em Flor* (1931), obra póstuma que, segundo José Régio, marca a maturidade da poética florbeliana.

Na leitura dos poemas é possível verificar que, muitas vezes, a poetisa se apropria do ideal de beleza feminina ainda em voga na época, ou seja, a mulher de colo alvo, boca vermelha, sorriso terno e puro e os “cabelos sedosos, levemente ondulados, as sobrancelhas espessas. A face e os cabelos não deveriam revelar nenhuma arranhadura, como numa tela. A mulher, objecto de desejo, única e exclusivamente”; (BARREIRA, 1994, p. 131) outras, ela extrapola magistralmente os limites impostos por essa herança medieval para colocar a mulher como síntese do prazer e do perigo, como se nota no soneto *Volúpia* (p. 238) que passo a citar:

⁴ O Manuscrito *Trocando Olhares*, considerado por Maria Lúcia Dal Farra a “nascente poética” de Florbela Espanca, foi primeiramente editado por Rui Guedes, no entanto, devido aos “acertos” feitos por ele, a pesquisadora, em 1994, reedita o livro corrigindo as falhas partir da microfilmagem dos originais vendidos por ele à Biblioteca Nacional de Lisboa.

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

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

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

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

Aqui, o protocorpo feminino – destinado à finitude como habitualmente aparece na obra florbeliana – é voluntariamente entregue em oblação ao amado; rito litúrgico cristão que simboliza a “purificação” mas que, neste soneto, traz o corpo aromatizado por um “vinho forte” e adornado para a conquista amorosa, como numa preparação para a união carnal, sugestionando que este ato é a simbiose da redenção do ser amado e também a sua apoteótica e dantesca “queda”.

Mais do que isso, tal entrega é, na verdade posse potencializada pelo “divino impudor”, pelo “êxtase pagão” e pelo “frêmito vibrante”. Desse modo, embora na maioria das vezes Florbela assuma para o feminino o papel tradicionalmente masculino da vassalagem amorosa, aqui ela subverte essa postura por meio do poder exercido “felinamente” sobre o outro.

Estrela principal deste soneto, o corpo é simbolicamente caracterizado como “sombra entre a mentira e a verdade”, idealização materializada do estereótipo da

mulher anjo e demônio, *femme fatale* que mantém o ser amado “preso” nas suas “garras” tal qual a “pantera que mata pelo raro gosto de matar”. (“Ambiciosa”, p. 234) Também é “nuvem que moveu o vento norte”, um feminino capaz de “desnortear”, de promover toda sorte de apoteoses e epifanias, sugestivamente indicando tanto o mistério que envolve este corpo como o poder que exerce sobre o outro.

A representação do corpo feminino no poema florbeliano se constrói a partir de um campo semântico comumente associado ao feminino: a religiosidade. Contudo, o ideário judaico-cristão é colocado em xeque por um discurso assertivamente erotizado que ressignifica as imagens a ele relacionadas dando-lhe uma conotação pagã e incondizente com a imagem que se recomendava à mulher: “Meu corpo! Trago nele um vinho forte: / Meus beijos de volúpia e de maldade!”.

2. Judith Teixeira: Uma Poética da Luxúria

Em Judith Teixeira, a representação do feminino se realiza a partir de uma assertividade desconcertante, cuja sensualidade pode levar ao extermínio do outro, conforme sugerem os versos de “A Cigana” (p. 35). “Enfeitada de sequins / nas negras tranças luzentes... / – Nos olhos perversos fins, / na boca, felinos dentes [...] Fico às vezes a cismar, / na anomalia brutal / desse amor tão singular, / que o fez morrer de dor / e na volúpia sensual, / dela, contando esse horror...” (p. 35)

De fato, mesmo obedecendo a uma toada decadente em vários poemas, a poetisa constrói a imagem de um eu lírico feminino consciente do seu corpo e do seu desejo, cuja sexualidade aflora despididamente, como bem mostra “Ao espelho” (p. 52), que cito abaixo.

Ao espelho

As horas vão adormecendo
preguiçosamente...
E as minhas mão estilizadas,
vão desprendendo
distradamente,
as minhas tranças doiradas.

Reflectido no espelho
que me prende o olhar,
desmaia o oiro vermelho
dos meus cabelos desmanchados,
molhados
de luar!

Suavemente, as mãos na seda,
Vão soltando o leve manto...
Meu lindo corpo de Leda,
fascina-me, enamorada
de todo o meu próprio encanto...
.....

Envolve-se a lua
em dobras de veludo
nos páramos do céu
e eu vou pensando,
no cisne branco e mudo
que no espelhante lago adormeceu...
.....

Volta o luar silente...
E a minha boca ardente
numa ansiedade louca
procura ir beijar
o seio branco erguido,
que no cristal do espelho ficou reflectido!...

Impossíveis desejos!
Os meus magoados beijos
encontram sempre a própria boca
banhada de luar
álgido e frio –

Dizendo em segredo
às minhas ambições,
o destino sombrio
das grandes ilusões!

Noite de agosto
1922

O poema coloca em evidência dois aspectos presentes em toda a poética judithiana: a adoção de uma ambiência decadentista e a acentuada carga erótica, mais precisamente lesbo-erótica; opção esta que, como em Florbela, também sugere a possibilidade de a mulher ter a posse do seu corpo e de viver abertamente sua sexualidade num tempo e numa sociedade que, segundo René Garay, ainda era eminentemente “misógina e sexista”. (Garay, 2001: p. 66.)

Além disso, é perceptível que o poema é construído obedecendo à cadência do ato de se desnudar, conforme pode ser intuído pelo uso de gerúndios (adormecendo, desprendendo, soltando) e de advérbios de modo (preguiçosamente, distraidamente, suavemente), o que também indica a postura contemplativa desse eu lírico diante da própria imagem. No entanto, a visão do próprio corpo refletido no espelho provoca um rompimento nessa atmosfera passiva e inicia um narcísico ritual de auto-erotização, no qual ela devaneia um momento de luxúria com a própria imagem refletida no espelho.

O fascínio com o próprio corpo refletido no espelho, travestido no da rainha espartana Leda também configura uma releitura, à moda judithiana, do mito grego, pois aqui, o mesmo corpo é o seduzido e o sedutor, o que exclui a ideia de vitimização e sugere a autossuficiência erótica feminina, reforçada pela adoção de um *leit-motiv* como o cisne, que pode simbolizar o hermafroditismo e, desse modo, seria a confluência do masculino e do feminino no mesmo ser.

Tal postura poética de Judith, além de estabelecer um diálogo com a poética de Ruben Dario, parece ter a intenção de promover uma reviravolta na tradicional representação da mulher, uma vez que o cisne era, segundo o *Dicionário de símbolos* “pássaro imaculado cuja brancura, poder e graça o apresentam como uma viva epifania da luz”. (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A.1998: p. 257.) Assim, em Teixeira, tal representação alegoriza não mais a pureza, mas a luz, a capacidade de sedução do ser feminino.

Convém também lembrar que a referência à figura de Leda é uma reafirmação da supremacia da eroticidade feminina sobre a masculina, uma vez que Zeus só pôde seduzi-la após se transmutar em cisne, animal que também simboliza a perfeição e a beleza. Se atentarmos ainda para o fato de que a imagem do cisne já aparecera num outro texto judithiano, intitulado “A estátua”, como uma metáfora do seio feminino, essa representação ganha ainda mais força, pois, neste poema, o cisne volta a significar os seios vistos no reflexo do espelho, os quais seduzem o próprio eu poemático.

A predileção por um mundo onírico, “de grande intensidade passional; candente e até delirante” – boca ardente, ansiedade louca – GARAY, 2001: p. 57) contraposto a uma realidade na qual os mais simples ideais não subsistem – Impossíveis desejos! / Os meus magoados beijos / encontram sempre a própria boca) aproxima a poesia de Judith Teixeira da opção temática de Mário Sá-Carneiro, poeta por quem ela nutria grande admiração.

Também o mote narcísico desse texto remete ao texto florbeliano, embora aqui o narcisismo não seja uma autocontemplação a fim de encontrar a identidade perdida como o parece ser em Florbela, mas sim de reiterar uma identidade feminina cônica de seu poder de sedução.

Enfim, tanto em Florbela Espanca como em Judith Teixeira, parece ser pela escrita do corpo – receptáculo como

identificou Aristóteles ou mutilado como sugeriram Freud e Lacan – que essas mulheres romperam com o estigma de fragilidade e começaram a (ins)escrever seu protagonismo na história literária portuguesa, cujo apogeu acontece com a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, das “três Marias”,⁵ na década de 70.

Referências bibliográficas

BARREIRA, Cecília. **História de nossas avós**: Retrato da Burguesa em Lisboa (1890-1930) 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

BUESCU, Helena Carvalhão. **What's in a Name?** Nome, Descrição, Auto-representação em Florbela Espanca. In: LOPES, Óscar. *A Planície e o Abismo*. 1. ed. Évora: Vega, 1997.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. Keith Cohen, Paula Cohen (Trad.) **Signs**, Vol. 1, N. 4, 1976, pp. 875-893. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3173239>>. Acesso em: 14 de set. de 2015.

ESPANCA, Florbela. **Afinado desconcerto** (contos, cartas, diário). Maria Lúcia Dal Farra (org.). São Paulo: Iluminuras. 2002

_____. **Poemas**. Maria Lúcia Dal Farra (org.). 1. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GARAY, René Pedro. **Sexus sequor**: Judith Teixeira e o discurso modernista português. Faces de Eva: Estudos sobre a mulher. Lisboa: N. 5, Edições Colibri, 2001.

KLOBUCKA, Anna M. **O formato mulher**: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. 1ª Ed. Coimbra: Ângelus Novus, 2009.

⁵ As “três Marias” são Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa que, em 1972, escreveram conjuntamente *Novas cartas portuguesas*, obra que assumiu um papel central na queda do regime ditatorial na época dirigido por Marcelo Caetano, pois, além de revelar ao mundo a existência de fortes situações discriminatórias em Portugal, relacionadas com a repressão ditatorial e com o poder do patriarcado católico, também colocou em evidência a condição da mulher portuguesa.

LE GOFF, J. e TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. 3ª Ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. 1.ed.. São Paulo: Contexto, 2008.

TEIXEIRA, Judith. **Poemas**. Lisboa: & Etc, 1996

Recebido: 08/03/2016

Avaliado: 19/05/2016

