

“Quando chegares ao hades, não hás-de encontrar amantes”: topoi clássicos do *carpe diem* (efemeridade da existência e convite amoroso) em poemas de Florbela Espanca

“When you get to hades, you will not find lovers”: classic topoi of *carpe diem* (the ephemerality of existence and loving invitation) in poems Florbela Espanca

Larisse Marques Domingues

Atualmente, realiza Especialização em Literatura e Cultura pela Faculdade de Educação São Luís. Possui graduação em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. O foco de pesquisa se centra nos Estudos Literários, especificamente, na articulação entre literatura e sociedade.

E-mail: larissemarquesd@hotmail.com

Rafael Lucas Santos da Silva

Mestre na área de Estudos Literários, na Linha de Pesquisa Literatura e Historicidade, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Realizando Especialização em Literatura Brasileira pela Faculdade de Educação São Luís. Possui Graduação em Letras Português/Espanhol e Respectivas Literaturas na Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Campus de Foz do Iguaçu. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Literatura Comparada, pesquisando principalmente os seguintes temas: literatura brasileira, literatura comparada, cultura brasileira, materialismo lacaniano, crítica literária e teoria literária, pensamento social e político brasileiro.

E-mail: i3rafael@hotmail.com

Resumo: Este artigo analisa poemas de Florbela Espanca (1894-1930) sob a perspectiva da investigação tópica, tendo como principal aporte teórico Achcar (1994), com o qual concordamos que a tópica “são unidades semânticas, para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma de expressão” (ACHCAR, 1994, p. 54). A consolidação do gênero *carpe diem* surge quando “o hedonismo é sempre apresentado como resultante lógica da consciência da efemeridade” (ACHCAR, 1994, p. 67), de modo que procuramos refletir acerca da permanência dessa retórica temática e lugares-comuns da lírica greco-latina na lírica contemporânea, a partir de uma reflexão comparativa com a poetisa autora de *Livro de mágoas*. A construção da análise se baseia, assim, em um *corpus* composto por três poemas de Florbela Espanca — “O nosso mundo”, “Mocidade” e “Amar!” — a partir dos quais demonstramos práticas intertextuais relativas à tópica da efemeridade e suas variações: o *carpe diem* e o convite amoroso.

Palavras-chave: Lírica greco-latina. Lírica moderna. Tópica literária. *Carpe diem*.

Abstract: This article analyzes poems by Florbela Espanca (1894-1930) from the perspective of topical research, having Achcar (1994) as the main theoretical support, as we agree that the topic “are semantic units, for which each poet constructs his mode of expression” (ACHCAR,

1994, p. 54). The consolidation of the genre *carpe diem* arises when “hedonism is always presented as the logic of the awareness of ephemerality” (ACHCAR, 1994, p. 67). The aim here is to demonstrate the permanence of thematic rhetoric and common places in Greco-Latin lyric in contemporary lyric, from a comparative reflection with the poet author of *Livro de mágoas*. The construction of the analysis is based on a *corpus* composed of three poems, three by Florbela Espanca — “O nosso mundo”, “Mocidade” and “Amar!” — from which we demonstrate intertextual practices related to the topic of ephemerality and its variations: the *carpe diem* and the loving invitation.

Keywords: Greco-Latin lyric. Modern lyric. Literary topic. *Carpe diem*.

1 Considerações iniciais

Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil. [...] Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 3, p. 809).

Por que evocar lugares-comuns da lírica greco-latina para focalizar uma das faces da poesia de Florbela Espanca? Acreditamos ser possível aquilatar, pois, que, na obra poética da poetisa, existam certos poemas em que o erotismo e o desejo sensual do amor se manifestam a partir de uma relação intertextual à tópica clássica da Antiguidade greco-romana da efemeridade e suas variações: o *carpe diem* e o convite amoroso.

Espera-se, com isso, contribuir para construção de um novo olhar acerca da obra poética de Florbela Espanca, que evite o biografismo tradicional, uma vez que, conforme Magalhães (2014), a recepção da obra florbeliana é marcada por uma “associação indiscriminada entre a vida e a arte de Florbela Espanca, que reflete a criação de uma imagem de cunho romântico da poetisa” (MAGALHÃES, 2014, p. 02). Em vista disso, surge a importância de analisar poemas de Florbela Espanca sob a perspectiva da investigação tópica, compreendendo, pois, que os lugares-comuns quando visitados, utilizados e invertidos tornam-se um elo numa cadeia de transmissão da tradição literária; esse aspecto constata que “parte considerável da poesia recente mantém com a tradição tópica uma profícua relação” (PIRES, 2007, p. 7) e cuja compreensão “têm relativizado e minado, na essência, os conceitos modernos de originalidade e novidade, tão pisados e repisados desde o Romantismo” (PIRES, 2007, p. 27).

Costa Lima (2002) explica que o *pathos* de um individualismo egocêntrico, com o qual se valoriza o subjetivismo como força motriz da autoexpressão do artista, é uma história recente, que surgiu particularmente a partir do Romantismo.

Nesse período, frequentemente a tradição foi considerada o ópio do artista, que oblitera o fluxo caudaloso de seus sentimentos. As noções de *expressão da subjetividade* e *subjetividade criativa* sobrepujaram, assim, o princípio de decoro com o rigor

preceptístico, permitindo que o advento do Romantismo tenha correspondido “a falência das preceptísticas, a morte reservada aos *genres bien tranches* [...]” e cujo resultado foi a preposição de que “a poesia se justifica como expressão de uma alma superior, que não tem modelos a seguir, nem outras regras senão as que demanda sua inspiração” (LIMA, 2002, p. 262, grifo nosso).

Essa quebra das regras e convenções implicou, pois, o intento de solapar o princípio da “imitação dos antigos” como critério essencial da legitimidade literária, o que resultou, de fato, na oclusão das noções de *imitatio* e de *aemulatio*, — inclusive da marginalização do questionamento acerca das relações entre gêneros literários e a negação de um espaço fundamentalmente intertextual da produção artística.

Entretanto, Achcar (1994) lembra que, a partir do decênio de 1920, “o fenômeno de um texto retomar outro, por meio de citações, alusões, inversões, paródicas ou não, passou a ser visto como elemento essencial do discurso literário” (ACHCAR, 1994, p. 13).

Dessa maneira, sucedeu no século XX uma expansão inédita na pesquisa universitária de distintas correntes teórico-críticas no âmbito dos Estudos Literários e da Literatura comparada, que permitiram superar a ingenuidade idealista do movimento romântico, reconhecendo o dialogismo da produção artística.

Achcar (1994) e Vasconcellos (2007) assinalam que, desde o decênio de 1980, as análises intertextuais vêm ganhando cada vez mais espaço no campo dos Estudos Clássicos. É o caso do brilhante *Lírica e lugar-comum*, publicado em 1992, no qual Achcar (1994) se dedicou a empreender análises intertextuais, centrando-se na questão da tópica, sobretudo a partir das ideias de Francis Cairns; Achcar (1994) concorda com a noção denominada por este autor de “‘composição genérica’, o qual corresponde a uma codificação da prática intertextual” (ACHCAR, 1994, p. 18).

Por esse ângulo, portanto, trata-se de inquirir como “um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, juntamente, a maneira de organizá-los, derivando daí sua pertinência genérica”. (ACHCAR, 1994, p. 18).

Com isso em vista, perscrutaremos na próxima seção como Achcar (1994) compreende a dinâmica dessa prática intertextual na lírica greco-latina, focalizando especialmente as tópicas (lugares-comuns) do gênero poético denominado pelo autor como *carpe diem*. Veremos ainda como essas tópicas indiciam a transmissão de uma tradição literária, possibilitando uma compreensão do poema sem extrapolação psicológica ou biografista. Dessa maneira, na perspectiva de uma investigação tópica, analisaremos um *corpus* de poemas de Florbela Espanca, com o propósito de demonstrar a incorporação de tópicas referentes ao *carpe diem*.

2 “Disfruta o dia de hoje, acreditando / o mínimo possível no amanhã”: a constituição do gênero poético *Carpe Diem*

A consciência da finitude da vida é a condição elementar para a concepção hedonista do *carpe diem*, segundo a qual se busca saborear cada instante em sua fragilidade e beleza. Embora a poesia do *carpe diem* tenha encontrado em Roma um ambiente especialmente propício para consolidação, tendo a lírica de Catulo e Horácio como exemplos proeminentes, o caráter efêmero da vida é uma tópica lírica já presente

no “mais antigo lírico que conhecemos, Arquíloco, do início do século VII a. C.” (ACHCAR, 1994, p. 61) e prevista (ou com ascendência) em Homero, que institui o caráter efêmero por meio do símile das “folhas caídas” na *Iliada*, a qual consiste em se recorrer a elementos da natureza para se falar da degeneração das gerações humanas: “As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores, / que, umas, os ventos atiram no solo, sem vida; outras brotam / na primavera, de novo [...]” (HOMERO *apud* ACHCAR, 1994, p. 61).

Carpe é imperativo do verbo *carpere*, que tem, entre seus principais sentidos, “colher”, “fruir”, “gozar”, enquanto *diem* é “o dia de hoje”, “o momento presente”, que, por força da transposição de sentido operada, é equiparado a uma flor ou a um fruto, o que implica sua efemeridade, de modo que “na lírica do *carpe diem*, [...] o hedonismo é sempre apresentado como resultante lógica da consciência da efemeridade” (ACHCAR, 1994, p. 67).

Ao fazer uma arqueologia da genealogia do *carpe diem*, Achcar (1994) demonstra sua longa tradição na lírica ocidental que passa por Homero, Hesíodo, Aristófanes, Semônides de Amorgos e Alceu, na Grécia, e por Catulo e Horácio, em Roma, concluindo ser “muito frequente na poesia antiga, com prolongamentos numerosos também nas literaturas de línguas modernas, desde o fim da Idade Média, ele tem em seu centro a consideração da efemeridade da existência e o convite ao prazer” (ACHCAR, 1994, p. 20).

A partir do estudo de Achcar (1994), compreende-se que, após de seu estágio helenístico, a poesia do *carpe diem* foi cultivada como gênero “na geração de Catulo, no grupo dos *neóteroi* ou modernistas helenizantes” (ACHCAR, 1994, p. 74) e cujo exemplo característico é a Ode *carmina* 5 “Vivamos, minha Lésbia, e amemos”. Acerca das “coordenadas socioculturais adequadas” ao florescimento do *carpe diem* em Roma, o autor argumenta que “sem dúvida teve importância nessa aceitação o pragmatismo característico da sociedade romana, incluindo seu estoicismo, na sua consideração desidealizada da existência [...]” (ACHCAR, 1994, p. 74).

Horácio, por sua vez, foi eminente utilizador das tópicas do gênero *carpe diem*, explorando com habilidade novas possibilidades de organização dos lugares-comuns, de maneira que Achcar (1994) assinala que “a lírica de Horácio desperta mais atenção que a de Catulo e as modulações horacianas do tema hedonista encontraram numerosos intérpretes” (ACHCAR, 1994, p. 77). Com efeito, em Horácio, o gênero *carpe diem* assume a forma definitiva que tanto influenciará a tradição lírica de língua portuguesa, com o eterno verso “*carpe diem, quam minimum credula postero*”, pertencente à famosa *Ode a Leuconoé*, que se trata de uma exortação ao prazer: “Horácio recomenda consumo imediato [do vinho]: é verdade que o vinho pode melhorar se o deixares em repouso, mas talvez não o bebas. A desconfiança Epicurista do amanhã não poderia ser expressa mais vividamente” (ACHCAR, 1994, p. 92).

Dessa maneira, o autor focaliza o “repertório de elementos básicos” dessa temática utilizada pelos poetas para construir seus poemas, assinalando o quanto a temática da efemeridade e a do hedonismo se constituíram em esquemas expressivos, isto é, “unidades semânticas, para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma de expressão” (ACHCAR, 1994, p. 54) — que, consagrados pela tradição, foram utilizados em diferentes momentos literários.

Esses esquemas expressivos são, pois, a tópica que Achcar (1994) compreende, na esteira de Cairns, como “as menores divisões do material de qualquer gênero, úteis para fins analíticos” (ACHCAR, 1994, p. 28). Visto isso, ao se debruçar no período helenístico ao romano para traçar a genealogia do gênero *carpe diem*, Achcar (1994) consegue reconstruir um quadro com sete tópicos de repertório:

1. Considerações sobre a instabilidade, a incerteza e a fugacidade da existência, geralmente com símiles do mundo natural (com ou sem ilustração mítica) e antíteses como inverno-primavera, juventude e velhice, dia-noite, perenidade-finitude;
2. Advertência sobre a inutilidade das preocupações com o futuro;
3. Advertência sobre esperanças descabidas;
4. *memento mori*, com ou sem *exempla* e imagens enfatizadoras;
5. Advertências ameaçadoras sobre a velhice;
6. Conselho de resignar-se ao que os deuses nos reservam;
7. Exortação ao gozo do presente, convite ao vinho, à festa, ao amor (ACHCAR, 1994, p. 73).

Tendo em vista esse quadro e a importância da lírica de Horácio, nos reportaremos a seus poemas paradigmáticos ao explicitarmos a permanência da temática da efemeridade e do hedonismo, sobretudo da variante do *carpe diem* denominada *convite amoroso*, no *corpus* selecionado a partir da produção poética de Florbela Espanca.

3 “Antes que o corpo alardeie / sua mísera condição”: a estratégia do uso de lugares-comuns na lírica de Florbela Espanca

Florbela é alentejana de Vila Viçosa e, devido ao suicídio em 1930, viveu apenas 36 anos. A pouca idade a fez publicar apenas dois volumes de poesia: *Livro de mágoas* (1919) e o *Livro de Sórora Saudade* (1923), e também um volume póstumo, o *Charneca em Flor* (1931). Em Portugal, nesse período em que a poetisa produz sua obra, predominava um pensamento conservador e autoritário, em que, além de não favorecer a expressão dos impulsos sexuais femininos, ainda a poesia feminina era considerada como “mera prenda doméstica sem nenhum conhecimento da tradição poética e sem nenhuma finalidade artística” (DAL FARRA, 1996, p. XVIII).

O nosso *corpus* de análise é composto por três poemas de Florbela Espanca — “O nosso mundo”, “Mocidade” e “Amar!” —, nos quais a experiência erótica vivida pelo sujeito poético florbeliano é resultante da compreensão da inexorável passagem do tempo e a urgência de se aproveitá-lo, sendo, por consequência, a morte como elemento que permite a entrega dos amantes sem preocupações de ordem moral, aspecto este que se resume no primeiro quarteto do poema “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!

(ESPANCA, 1996, p. 238).

Se o “corpo” é inexoravelmente “prometido à morte!”, torna-se necessário aproveitar a vida em tudo o que ela possa oferecer, vivendo o aqui e o agora porque o amanhã é incerto. Em nenhum dos poemas de nosso *corpus* há, pois, alusão a poetas ou à lírica greco-latina. Aliás, em uma investigação sob a perspectiva tópica isso não é necessário, pois se considera que “sem citar necessariamente o predecessor ou predecessores, um poeta se filia a toda uma tradição, tratando da temática típica desse gênero” (VASCONCELLOS, 2007, p. 251). Dessa maneira, portanto, mais do que empreender suposições de possível influência de poetas latinos na produção poética da poetisa, existe aqui o propósito de explicitar a incorporação de tópicos do *carpe diem* como práticas intertextuais. E no que se refere à concepção da lírica, nossa abordagem do *corpus* tem como pressuposto a seguinte definição elaborada por Merquior (1997, p. 27):

Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (*stasis*), e tem por finalidade a transmissão indireta, por meio de estímulos não puramente intelectuais, de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade.

Assim, a rigor, o *aspecto da existência* que atribuem significação aos três poemas da poetisa são o sentimento amoroso e a consciência da efemeridade da existência a partir dos quais o eu-lírico queira gozar hedonisticamente o prazer do sentimento amoroso.

O soneto “O nosso mundo” expressa caracteristicamente a fome do mundo/vida e a sede de amor/prazer:

Eu bebo a Vida, a Vida, a longos tragos
Como um divino vinho de Falerno!
Poisando em ti o meu amor eterno
Como poisam as folhas sobre os lagos...

Os meus sonhos agora são mais vagos...
O teu olhar em mim, hoje, é mais terno...
E a Vida já não é o rubro inferno
Todo fantasmas tristes e pressagos!

A vida, meu Amor, quero vivê-la!
Na mesma taça erguida em tuas mãos,
Bocas unidas hemos de bebê-la!

Que importa o mundo e as ilusões defuntas?...
Que importa o mundo e seus orgulhos vãos?...
O mundo, Amor?... As nossas bocas juntas!...

(ESPANCA, 1996, p. 182).

Percebe-se que, nos dois versos iniciais do soneto, a proposição do eu lírico é projetar a interpenetração das imagens de sorver a vida a longos tragos como se sorve um vinho; este é utilizado como campo semântico para articular como o eu lírico em sua subjetividade faz a preleção pelo prazer. O vinho de Falerno foi um tinto de alta classe, muito apreciado pelos imperadores e pela elite romana, de modo que se encontram menções a ele em Catulo e Horácio. Castro (1998) esclarece que “nalguns *carmina* de Catulo encontramos esse enquadramento de *mollitia* (voluptuosidade) onde surge o beijo, o beijo nas taças de vinho de bordos humedecidos pelos lábios de outrem, é também ele um *ludus*, imitação de uma relação amorosa” (CASTRO, 1998, p. 117). Já em Horácio, temos que “as taças foram feitas para as alegrias” (*apud* CASTRO, 1998, p. 120).

Ainda sobre esse aspecto, Achcar (1994), por sua vez, evidenciou que o vinho surge como “exortação a aderir o dia” (ACHCAR, 1994, p. 70) em fragmentos de Alceu:

Bebamos; por que esperamos as lâmpadas? [sobra] um dedo de dia [ou: o dia é breve como um dedo]; apanha, meu caro, as grandes taças decoradas. O filho de Sêmele e Zeus [Diôniso] deu aos homens o vinho como olvido dos tormentos, Misturando uma parte [de água] a duas [de vinho], enche as taças até a borda, e que uma se siga a outra (ALCEU *apud* ACHCAR, 1994, p. 71).

Em conformidade com o autor, esse modelo de lírica simpótica pode ser considerada como a *lírica do tu*, por se estruturar em sujeito dialogante (o enunciador), seu interlocutor (o enunciatário) e a exortação. Tal estrutura se encontra no soneto em questão de Florbela, em que o enunciador é o próprio eu lírico que aparece marcado pelo pronome *eu* e o verbo *quero* e cujo interlocutor se evidencia entre os versos 3 a 9, com o pronome *ti*, sendo que os dois tercetos realizam a exortação hedonista, a qual ganha vivacidade com o predomínio dos verbos no presente indicativo e o teor imperativo dos pontos de exclamação, nos lembrando da famosa *Ode a Leuconóe*:

Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconóe, nem recorras aos números babilônicos. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã (HORÁCIO *apud* ACHCAR, 1994, p. 88).

Assim, a rigor, do quadro de tópicos exposto na seção anterior, é possível identificar no poema “O nosso mundo” o uso da sequência 7, 4, 7, 1, 7, de modo que a exortação ao hedonismo organiza o centro temático do poema, que retorna no último terceto:

[...]
Que importa o mundo e as ilusões defuntas?...

Que importa o mundo e seus orgulhos vãos?...
O mundo, Amor?... As nossas bocas juntas!...
(ESPANCA, 1996, p. 182).

Aqui, as expressões “mundo”, “ilusões defuntas” e “orgulhos vãos” implicam aproveitar o dia sem se fiar no amanhã, desconsiderando tudo que possa impedir essa fruição, como “as preocupações com o futuro, as ‘questões severas’ da vida pública, a preocupação com a riqueza, o apego aos bens” (ACHCAR, 1994, p. 97). Conforme o segundo quarteto, deixar de lado “ilusões defuntas” e “orgulhos vãos” possibilita que a vida deixe de ser “o rubro inferno / Todo fantasmas tristes e pressagos!”, cujo verso compõe uma antítese entre claro-escuro, isto é, prazer e tristeza, sugerindo que a presença do amor, da união entre os amantes (claro) constantemente ilumina a vida, a realidade (rubra/trevas/efêmera).

Sendo assim, compreendemos que o último terceto arremata a temática da efemeridade da existência e do hedonismo, contendo as tópicas (1) *considerações sobre a instabilidade, a incerteza e a fugacidade da existência*, (2) *a inutilidade das preocupações com o futuro* e (7) *exortação ao gozo do presente, convite ao vinho e ao amor*.

No poema “Mocidade” é saudada a coragem de viver o instante e a fruição do prazer, “antes que o corpo alardeie / sua mísera condição”, em uma exortação hedonista que expressa a exuberância da juventude, com adjetivação e metáforas:

A mocidade esplêndida, vibrante,
Ardente, extraordinária, audaciosa.
Que vê num cardo a folha duma rosa,
Na gota de água o brilho dum diamante;
[...]
(ESPANCA, 1996, p. 231).

No entanto, não se trata aqui “da inconsequência juvenil, inconsciente dos limites da existência” (ACHCAR, 1994, p. 67), que é criticada na elegia de Semônides de Amorgos: “juventude, com ânimo leviano [...] tem a esperança de nem envelhecer nem morrer” (SIMÔNIDES *apud* ACHCAR, 1994, p. 65). Esse aspecto de conotação negativa em relação à juventude é expresso no segundo quarteto:

Essa que fez de mim Judeu Errante
Do espírito, a torrente caudalosa,
Dos vendavais irmã tempestuosa,
- Trago-a em mim vermelha, triunfante!
(ESPANCA, 1996, p. 231).

Assim, “torrente caudalosa” e “irmã tempestuosa dos vendavais” remetem para a postura da inconsequência juvenil, a qual, de acordo com o último terceto, não molda mais a subjetividade do eu lírico, dado que agora já possui a consciência da efemeridade da existência (“a vida, água a fugir...”), sendo que dessa consciência resulta o convite amoroso:

[...]
 Ama-me doida, estonteadoramente,
 O meu Amor! que o coração da gente
 É tão pequeno... e a vida, água a fugir...
 (ESPANCA, 1996, p. 231).

Compreendemos, por isso, que, nesse terceto, está expressa que a preocupação com o movimento da vida em direção a sua extinção apresenta como resultado a urgência do eu lírico em entregar-se aos prazeres da paixão, com a incorporação das tópicas 7 e 1. Talvez não seja exagero remeter a analogia da vida como a água, no último verso, à símile das “folhas caídas”, no sentido em que é utilizado um elemento da natureza para se falar do caráter efêmero da vida.

A reflexão acerca da incorporação da tópica pode ainda ser validada se lembrarmos que, a partir do final do século XIX, a morte se tornou inominável, de tal modo que “tudo se passa como se nem eu nem os que me são caros não fôssemos mais mortais” (ARIÈS, 2012, p. 100). A conclusão historiográfica é que “o afastamento da morte do discurso e dos meios familiares de comunicação pertenceria, como a prioridade do bem-estar e do consumo, ao modelo das sociedades industriais” (ARIÈS, 2012, p. 163). A mudança de comportamento em face da fatalidade da morte também pode ser compreendida a partir dos estudos do filósofo Walter Benjamin (1892-1940), que argumentou sobre a perda de força da ideia de morte nas sociedades industrializadas:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia de morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo e seu caráter era altamente exemplar. [...] hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte, e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais (BENJAMIN, 1985, p. 207).

Ao recorrer à tópica da efemeridade da existência, Florbela Espanca resgata, pois, a importância de sempre se levar em consideração a consciência da mortalidade, sem a qual não se poder ser alegre verdadeiramente. Nos três poemas aqui analisados, a exortação hedonista surge com a consciência da “miserável condição” do corpo dos amantes, isto é, a efemeridade da existência, que faz o eu-lírico ter a lucidez do pouco tempo para a fruição do prazer.

O soneto “Amar!” também incorpora a temática da efemeridade da existência e, a partir dessa consciência do eu lírico, surge o convite amoroso:

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: Aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma Primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar...
(ESPANCA, 1996, p. 232).

A temática desse soneto é a busca hedonista do prazer da paixão/amor. Os versos do primeiro quarteto incorporam as tópicas 3 e 7, ao apresentar um eu lírico feminino despreocupado com as imposições sociais querendo fruir os prazeres amorosos. Esse aspecto temático também é enlaçado no plano sonoro, com a repetição de vogais abertas e de sons nasais, assim como da vibrante /r/, que concorrem para um efeito de fluidez, deslizamento, suscitando a ideia libertária e hedonista do sentimento amoroso.

Os dois últimos versos do segundo quarteto incorporam a tópica 1, circunscrevendo que pela instabilidade da existência é impossível um amor para a vida inteira, o que é ressaltado pelos seguintes versos do último terceto:

[...]
E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
[...]

Nesses versos, portanto, fica evidente que o hedonismo do prazer da paixão/amor é apresentado como resultante lógica da consciência da efemeridade da existência. É possível ainda aproximar esses versos ao epigrama 85, de Asclepiades na Antologia palatina (*apud* SILVA, 2011, p. 177):

Preservas a virgindade.
Mas o que ganhas, menina?
Quando chegares ao Hades,
não hás-de encontrar amantes.

Entre os vivos as delícias
da Cípris. Lá no Aqueronte,

oh virgem, nós jazeremos
apenas ossos e pó.

É, pois, importante ressaltar que os convites amorosos dos poemas analisados até aqui não estão associados à “profecia ameaçadora”, a qual, “na poesia erótica [...] toma a forma do discurso do amante ao amado que não cede à paixão daquele” (ACHCAR, 1994, p. 128).

O autor de *Lírica e lugar-comum* demonstrou que vários são os poetas que recorrem à “profecia ameaçadora” para realizar o convite amoroso, como Camões, Villon, Baudelaire, Ricardo Reis, entre outros. No entanto, Achcar (1994) assinala que a Ode *Carmina 5*, de Catulo, é exemplo característico de que o convite amoroso pode apenas circunscrever-se ao *carpe diem*, sem recorrer à “profecia ameaçadora”:

Vivamos, minha Lésbia, e amemos, e atribuamos aos rumores dos velhos mais severos, todos, o valor de um vintém. Os sóis podem pôr-se e retornar, mas nós, uma vez que se põe a nossa breve luz, devemos dormir uma só e perpétua noite. Dá-me mil beijos, depois cem, depois outros mil, depois mais cem, depois, sem cessar, outros mil, depois cem. Depois, quando já tivermos acumulado muitos mil, embaralhemos a conta, para que não saibamos, e para que algum malévolo não nos possa invejar [= pôr mau olhado], quando saiba que tantos foram os beijos (CATULO *apud* ACHCAR, 1994, p. 74).

Em relação ao convite amoroso, Achcar (1994) reitera que Catulo é evocado como o representante antigo dessa tradição poética; de fato, o *Carmen 5* do poeta veronense é talvez o mais célebre dos convites amorosos que nos ficaram da Antiguidade, de maneira que “a passagem do tempo é sempre a justificativa do convite” (ACHCAR, 1994, p. 127). O autor destaca nesta Ode o “ambiente de simpósio”, pois nela o destinatário surge identificado pelo nome próprio, Lésbia; de modo igual, temos o ambiente de simpósio no soneto “O nosso mundo”, de Florbela, embora o interlocutor não apareça explicitamente com nome próprio. Além das tópicas 1 e 7, contidas nesta Ode e também em todos os poemas analisados, sendo que em “O nosso mundo” e “Amar!” ocorre expressão lírica equivalente à tópica 2.

Verifica-se, assim, que a poetisa incorpora em seus poemas as mesmas tópicas utilizadas por Catulo, de modo que podemos asseverar que isto implica a intertextualidade, embora não haja nenhuma retomada explícita do poeta veronense. No célebre ensaio *Tradição e talento individual*, publicado em 1919, Eliot (1989) advogava que “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

Contudo, conforme argumentação de Bakhtin (2006), num encontro dialógico entre culturas “elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente” (BAKHTIN, 2006, p. 366).

Com efeito, mesmo havendo nos poemas de Florbela lugares-comuns da lírica romana, a poetisa apresenta um fazer poético inovador. O aspecto mais evidente do estilo lírico de Florbela, quanto aos poemas selecionados, reside na estrutura do soneto

petrarquiano (dois quartetos e dois tercetos), com versos decassílabos e esquemas de rimas interpoladas. Esse estilo é utilizado para elaboração de convites amorosos, nos quais uma mulher (voz lírica feminina) faz a corte ao homem, contribuindo para desfazer a condição da mulher com uma quebra dos valores tradicionais do papel social, no sentido em que os convites amorosos de seus poemas realizam uma quebra do discurso da performatividade de mulheres “respeitáveis”, que surge de um ideal regulatório sexista que relega as mulheres à passividade.

4 O sentido histórico da tradição, convite amoroso e questões de gênero: ideias finais

O fio condutor para elaborar estas reflexões e análises acerca de poemas de Florbela Espanca foram as penetrantes investigações de Francisco Achcar em *Lírica e lugar-comum*. Embora não tenham sido visadas análises exaustivas, buscamos demonstrar em detalhes como o *corpus* de poemas selecionados possui um discurso poético estruturado nas temáticas da efemeridade da existência e do hedonismo, com incorporação de tópicos referentes ao *carpe diem*. Evidenciou-se, portanto, que, em todos os cinco poemas de nosso *corpus*, o *carpe diem* pode ser identificado, bem como sua consequência, o convite amoroso. É claro que, como esclarece Achcar (1994), ao longo dos séculos, “as transformações por que passou o gênero do convite amoroso (e/ou da profecia ameaçadora) [...] são extensas” (ACHCAR, 1994, p. 140). Mesmo assim, pode-se considerar, sem receio de exagero, que a poetisa mantém relação com a construção da lírica greco-romana, a partir da incorporação de tópicos consagrados por Catulo e Horácio, de maneira tal que a sutileza e a riqueza desse processo intertextual nos fazem atinar ao sentido histórico da tradição, conforme a argumentação do poeta e ensaísta inglês:

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 38-39, grifos nossos).

Ou seja, não se trata aqui de uma repetição servil a uma tradição preservada em formol e naftalina; o poeta precisa, na realidade, de esforço e, inclusive, criatividade para se apropriar da tradição e isto faz, no contexto de nossas análises, com que a apropriação das tópicos pela poetisa também seja um modo de serem agudamente conscientes de sua própria contemporaneidade. De fato, isto implica que “o estudo e o

mapeamento das migrações [tópicas], por mais fascinantes que sejam em si mesmos, não podem e não devem ficar no vazio da erudição de gabinete”, uma vez que as incorporações e inversões de tópicos, “propiciam uma produtiva reflexão sobre os problemas sociais, políticos e culturais que vincam dado país em dado momento histórico, bem como a maneira como esses problemas são apresentados e representados pela especificidade da poesia lírica” (PIRES, 2007, p. 21).

A esse respeito, o que poderíamos assinalar agora apenas de forma telegráfica para não estendermos ainda mais este artigo reside na prerrogativa canônica do uso masculino dessas tópicos que fez, por sua vez, repetir estereótipos culturais da imagem feminina. A apropriação tópica do ponto de vista da mulher para expressar seus desejos sem restrições pode ser apreendida como um desafio, conforme indicam os dois tercetos do soneto “Ser mulher”, de Gilka Machado (1978), acerca dos grilhões da opressão de gênero:

Ser mulher, calcular todo infinito curto
Para a larga expansão do desejado surto,
No Ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e oh! Atroz, tantálica tristeza!
Ficar na vida qual uma águia inerte, presa
Nos pesados grilhões dos preceitos sociais!
(MACHADO, 1978, p. 56)

Ou seja, pode-se apreender uma relação íntima entre o convite amoroso, gênero e sexualidade fazendo com que os poemas de Florbela Espanca adquiram uma dimensão social e política, buscando contribuir para quebrar esses “pesados grilhões dos preceitos sociais” que subordinam as mulheres, visto que traz para o local da agência o corpo e os seus desejos, dando voz ao corpo feminino.

Desse modo, retomar tópicos da lírica greco-latina no século XX, para realizar convites amorosos do ponto de vista feminino, é, pois, exigir um espaço que não seja mais o de papéis atribuídos pela ideologia patriarcal. E por isso Florbela “sabota a sagrada constituição portuguesa, quanto flagrantes de uma vida erótica insuportável à pudicícia salazarista” (DAL FARRA, 1996, p. XXI). Em suma e dito de outro modo, o convite amoroso como força propulsora dos poemas de nosso *corpus* está relacionado ao anseio pela liberdade das amarras que secularmente foram construídas pelo pensamento e domínio patriarcal que emparedam as mulheres, na esfera tanto sexual quanto na sociocultural.

Referências

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CASTRO, I. O. Nunc est bibendum: a pala e o vinho no symposium e na comissatio. *RUN - Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, n. 12, p. 111-120, 1998.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Org. Maria Lucia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. V-LXI.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Org. Maria Lucia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: _____ (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. vol. 1.

MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997, v. 3, p. 801-809.

MAGALHÃES, C. C. Novos olhares sobre a obra de Florbela Espanca. *Revista Odisseia*, Rio Grande do Norte, n. 12, p. 1-13, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: _____. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PIRES, Antonio Donizete. Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje. *Revista Linguagem: Estudos E Pesquisas*, Goiás, vol. 10, n. 1, p. 1-30, 2007.

SILVA, Luiz Carlos Mangia. Traduções poéticas de epigramas eróticos gregos. *Revista Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 10, p. 172-178, 2011.

VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de

intertextualidade no estudo da poesia latina. *CLASSICA – Revista brasileira de estudos clássicos*, v. 20, n. 2, p. 239-260, 2007.