



**A CARNE SE FAZ VERBO: DESEJO E TRANSGRESSÃO NA POESIA DE
FLORBELA ESPANCA E DE MARIA TERESA HORTA**

**THE FLESH BECOMES WORD: DESIRE AND TRANSGRESSION IN THE
POETRY OF FLORBELA ESPANCA AND MARIA TERESA HORTA**

Joselita Izabel de Jesus¹
Isaac Newton Almeida Ramos²
Ruth Nely Alves de Sá³

Recebimento do texto: 20/01/2026

Carta de Aceite: 10/02/2026

Resumo: O artigo “A carne se faz verbo: desejo e transgressão na poesia de Florbela Espanca e de Maria Teresa Horta” analisa poemas das duas autoras. Aborda o erotismo, refletindo sobre o corpo e o desejo feminino como meio de subverter discursos patriarcais. Em Espanca, o erotismo é tensão entre espiritual e carnal, amor sagrado e profano. Horta destaca o corpo feminino como poder, rompendo censura e reivindicando a liberdade identitária. Ambas desestabilizam o cânone literário e propõem liberdade feminina, inscrevendo o desejo em palavras, desafiando normas cristãs e privilegiando a emancipação.

Palavras-chave: Florbela Espanca. Maria Teresa Horta. Erotismo. Transgressão.

Abstract: The article “The Flesh Becomes Word: Desire and Transgression in the Poetry of Florbela Espanca and Maria Teresa Horta” analyzes poems by both authors. It addresses eroticism, reflecting on the body and female desire as a means to subvert patriarchal discourses. In Espanca's work, eroticism is the tension between the spiritual and the carnal, the sacred and profane love. Horta highlights the female body as power, breaking censorship and claiming identity freedom. Both authors destabilize the literary canon and propose female freedom, inscribing desire in words, challenging Christian norms, and prioritizing emancipation.

Keywords: Florbela Espanca. Maria Teresa Horta. Erotismo. Transgressão.

1 Introdução

O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise comparativa entre a poesia das escritoras portuguesas Florbela Espanca e Maria Teresa Horta. Para a consecução do intento, toma-se como *corpus* três sonetos de Espanca e três poemas de Horta, com vistas à averiguação de como ocorre a presença do erotismo nos textos escolhidos. De Florbela

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra-MT. Professora assistente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: izabel.joselita@unemat.br

² Doutor em Estudos Comparados de Literatura pela USP. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra-MT. E-mail: isaac.ramos@unemat.br

³ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra-MT. Professora de Língua Portuguesa e Inglesa na Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso (SEDUC-MT). E-mail: ruth.sa@unemat.br



Espanca, os textos foram extraídos do seu livro póstumo *Charneca em flor* (1996), cuja primeira edição data de 1931, ano seguinte à sua morte⁴; de Maria Teresa Horta, os poemas eleitos para análise integram a coletânea de textos eróticos publicada sob o título *As palavras do corpo* (2022).

Quanto ao embasamento teórico, são utilizados os pressupostos de Georges Bataille (2013), assim como trabalhos de outros estudiosos do erotismo, tais como Octavio Paz (1994) e Norberto Perkoski (1996) e, também, estudos acerca da obra das poetisas de que se ocupa esse trabalho, a saber: Agustina Bessa-Luís (1979), Maria Lúcia Dal Farra (1996), Patrícia Reis (2024) e outros. No que concerne ao comparativismo são tomadas como referências as ideias contidas nos trabalhos de Cristine Mattos e Helena Pereira (2021) e de Sandra Nitrini (2021), cujas fontes são Bakhtin e Kristeva.

Antes da análise dos poemas de cada autora, a título de contextualização, apresentam-se breves considerações sobre a trajetória literária de ambas, destacando seu papel e as principais marcas de sua obra para, em seguida, analisar-se a maneira como o erotismo se processa nos textos que integram a análise. Na sequência se fará a análise de textos de ambas as poetisas, recorrendo-se, nessa mesma parte, a teorias que suportam o exame dos poemas escolhidos e demonstrando, por meio de fragmentos destes, os elementos que fazem com que os textos das referidas escritoras sejam considerados eróticos. Sem a pretensão de fazer afirmações definitivas, mas tão somente à guisa de conclusão deste artigo, serão retomadas algumas passagens abordadas no decorrer desse texto, com vistas à constatação das convergências e das divergências existentes entre o fazer poético de uma e de outra autora, evidenciando as características particulares da lírica de cada uma.

2 Florbela e o erotismo corpóreo de sua poesia

A obra de Florbela Espanca é relativamente extensa, sobretudo se for considerado seu pouco tempo de vida, e sua lírica trata de questões muito variadas. Segundo Maria Lúcia Dal Farra (1996), três pontos, entretanto, não passam despercebidos: a presença da morte (o primeiro poema que ela escreve, aos nove anos, ela o intitula de “A vida e a morte”), o aspecto autobiográfico de sua obra e o forte teor erótico que atravessa grande

⁴ Os poemas de Espanca aqui utilizados estão contidos em *Charneca em Flor* que integra a coletânea intitulada *Poemas de Florbela Espanca* (1996), organizada por Maria Lúcia Dal Farra.



parte da sua lírica. A análise aqui apresentada detém-se exclusivamente ao viés erótico da poética da autora.

Antes de se analisar a escritura erótica dos textos florbelianos, cumpre observar o “desenho” poemático de sua obra. No aspecto formal, a redondilha maior é uma das métricas escolhidas para a composição dos poemas de *Trocando olhares*, escrito entre 1915 e 1917, mas já nesse livro, que permaneceu inédito até 1996, quando Maria Lúcia Dal Farra prepara uma edição de sua obra poética, a poeta já flerta com o soneto, cujos versos são ora decassílabos, ora alexandrinos. Ressalta-se que o soneto será a espécie literária que ela elegerá para a maior parte da sua obra. Nos textos escolhidos para análise nesse artigo os três sonetos são compostos por versos decassílabos.

Amar!

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).

No poema “Amar!” o erotismo se faz presente pela ideia de transgressão que perpassa todo o texto. O que aqui se observa é que o amor está desprovido de qualquer nuance de candura. O eu lírico, nestes versos, representado por uma voz feminina, não concebe o amor como sentimento eterno, mas como algo tão efêmero quanto a vida e, propõe-se a si que o vivencie sem pudores e, principalmente, sem preocupações de construir bases sólidas. Nesse sentido, refletindo sobre o erotismo, o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1994, p. 28) diz:

[...] o erotismo se desprende da sexualidade transformando-a e desviando-a de seu fim, a reprodução; mas esse desprendimento é também um regresso – o casal volta ao mar sexual e mistura-se em seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais. O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é nossa razão de paraíso.



O que se observa neste poema é que o sujeito que fala procura viver sua sexualidade desvinculada do seu fim “natural”, da reprodução, e não visa estabelecer qualquer laço a partir da sua prática sexual. Para o sujeito poético o importante é amar, deleitar-se, buscar atingir o máximo de prazer, sem, no entanto, importar-se com o outro, como que “recuperando a inocência animal” de que fala Paz (1994). Esta é a tônica do soneto em sua totalidade, e logo constatada no primeiro quarteto: “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!”.

Interessa ao eu-lírico deliciar-se de todos os amores possíveis, já que não são eternos. A consciência da fugacidade do amor está claramente posta nos versos 7 e 8: “Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente!” Interessante notar que a transgressão colocada neste poema se afigura como coisa deliberada e natural; o sujeito não passa, em nenhum instante, qualquer sensação de culpa ou de pudor, é o que sugerem os versos do primeiro terceto: “Há uma primavera em cada vida: / É preciso cantá-la assim florida, / Pois se Deus nos deu voz foi pra cantar!”.

No último terceto, o eu-lírico ratifica o ideal transgressor através da consciência de mortalidade: “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...” É como se o eu lírico desse poema, notadamente feminino, tivesse tomado para si os ensinamentos de Ovídio (1997), contido em sua célebre obra *Arte de amar*.

Da vida um só momento não deixeis de gozar.
Enquanto a primavera da vida ocorre
diverti-nos, mulheres,
porque os anos vos fogem como a água que corre.
A onda que passou
diante dos teus olhos nunca mais voltará
e a hora que morreu não ressuscitará... (Ovídio, 1997, p. 167).

A lírica de Florbela Espanca apresenta, de forma geral, um caráter transgressor. E essa transgressão é traduzida ora pela rebeldia, ora pela insaciabilidade demonstrada pelo eu lírico de toda a sua poética e, sobremaneira, pelo viés erótico que percorre grande parte de sua obra, tendo como ápice os poemas contidos em *Charneca em flor* (1931), livro no qual estão os sonetos tomados para análise que se apresenta nesse artigo.

Volúpia

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,



Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

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

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

E do meu corpo os leves arabescos
Vão-te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças... (Espanca, 1996, p. 238).

No poema acima, o erotismo explode com todo vigor, através da linguagem. O título, por si, aponta para o erótico e, do primeiro ao último verso, há uma sucessão de expressões que denotam voluptuosidade, como a justificarem o título: “divino impudor / êxtase pagão / frêmito vibrante / vinho forte / beijos de volúpia / dalias vermelhas / leves arabescos / voluptuosas danças...” Estas expressões não são apenas sugestivas para caracterizarem a cena erótica de que trata o texto. Na verdade, detêm grande poder *fanopeico*⁵. É como se o leitor estivesse diante de uma fotografia. Através dos termos colocados neste soneto, o leitor pode visualizar um ritual de sedução que da forma como está descrito assume um caráter cerimonioso. Entende-se que as palavras empregadas nesta composição, apesar de serem bastante sugestivas, não chocam o leitor, uma vez que são amenizadas pelo uso de metáforas: “vinho forte” e “leves arabescos”, por exemplo. Em torno disso, fala Norberto Perkoski (1996, p. 16, grifos do autor):

Há temas tabus que podem ser trabalhados pelo criador e aceitos por uma determinada sociedade em que o moralismo seja a tônica, desde que a escritura seja atenuada e omita expressões consideradas grosseiras. Dito de outra forma: um tema marcadamente erótico pode receber um tratamento de escritura em *hipo*. Inversamente, pode ocorrer de um tema em que o sinal de sensualidade exacerbada está ausente ser invadido por uma linguagem transgressora em *hiper*.

Considerando a proposição de Norberto Perkoski (1996), verifica-se que o erotismo do soneto em questão é traduzido pela *transgressão em hipo*, ou seja, a linguagem é suavizada por termos que não chocam. Assim, este tema, que na sua gênese é transgressor, é suavizado pelo burilamento que a poeta faz das palavras. Diz ainda o citado autor que “para a poesia, o aspecto da exibição pormenorizada tende a reduzir-se, pois o texto lírico trabalha,

⁵ O termo em destaque vincula-se à ideia de Ezra Pound (1983) de que a linguagem poética se estabelece sobre uma tríade: fanopeia (imagem), melopeia (melodia) e logopeia (ideia).



predominantemente, na intensidade e não no detalhamento” (Perkoski, 1996, p. 16). Isto posto, mais uma vez se confirma que a transgressão contida no poema em análise se dá pela escritura erótica em *hipo*, como é praxe na poesia florbeliana. Entretanto, no poema que se analisa a seguir, verifica-se que o eu lírico muda de tom, veja-se:

Ambiciosa

Para aqueles fantasmas que passaram,
Vagabundos a quem jurei amar,
Nunca os meus braços lânguidos traçaram
O voo dum gesto para os alcançar...

Se as minhas mãos em garra se cravaram
Sobre um amor em sangue a palpitar...
– Quantas panteras bárbaras mataram
Só pelo raro gosto de matar!

Minha alma é como a pedra funerária
Erguida na montanha solitária
Interrogando a vibração dos céus!

O amor dum homem? – Terra tão pisada!
Gota de chuva ao vento baloiçada...
Um homem? – Quando eu sonho o amor dum deus!... (Espanca, 1996, p. 234).

A descontinuidade⁶ é a mola propulsora deste soneto. O que se pode averiguar, do primeiro ao último verso, é um eu lírico completamente isolado e este isolamento, ao que parece, se dá de forma consciente, deliberada. O sujeito poético não só trata com desdém aqueles que passaram pela sua vida, como os desvaloriza, chamando-os de “fantasmas e Vagabundos”: “Para aqueles fantasmas que passaram, / Vagabundos a quem jurei amar, / Nunca os meus braços lânguidos traçaram / O voo dum gesto para os alcançar...”. É este o teor do primeiro quarteto no qual o sujeito que fala lembra que as suas relações com o outro sempre aconteceram no nível da representação, do fingimento.

Na segunda estrofe, a voz poemática reafirma o teor da primeira, pelo tom agressivo contido. Diferentemente do que se viu no poema anterior, neste, a transgressão ocorre em *hiper*, pois que a aspereza que a poeta imprime a estes versos é evidenciada pela escolha de registro, seja pela seleção de vocábulos individuais, seja pela aplicação destes no contexto do verso: “Se as minhas mãos em garra se cravaram / Sobre um amor em sangue a palpitar... / – Quantas panteras bárbaras mataram / só pelo raro gosto de matar!”. Como se pode constatar, nesses versos não há meiguice, docilidade, suavidade ou nada que lembre amor.

⁶ Termo atribuído a Georges Bataille que considera o vocábulo, no campo do erotismo, como equivalente à individualidade, isolamento.



Tem-se um sujeito lírico confessadamente desprovido de quaisquer sentimentos de bondade ou piedade. Um eu lírico que, não tendo encontrado a esperada continuidade⁷ no outro, recorre a palavras e expressões relativamente exageradas que, em algum nível, podem sugerir fúria.

O ponto culminante da descontinuidade ocorre no primeiro terceto: “Minha alma é como a pedra funerária / Erguida na montanha solitária / Interrogando a vibração dos céus!”. A solidão, o fechamento, é proposital. Entretanto, há que se considerar que o sujeito poético se coloca em ponto de destaque, mostra-se isolado, mas por cima. Observe-se que o espaço em que se situa o eu lírico, ainda que por comparação, é o topo de uma montanha, como que a revelar que sua busca não é por algo pequeno, não é algo que se encontre no reino desse mundo ou de seu mundo em particular. A continuidade buscada está num nível acima, bem acima. É como se o sujeito lírico buscasse entender o que há ou onde há o que venha a lhe completar, “interrogando a vibração dos céus...” Acaso estará sua completude no etéreo?

No último terceto o eu lírico diz não se interessar pelo amor de um homem, pois este é lugar comum, frágil e insipiente: “O amor dum homem? – Terra tão pisada! / Gota de chuva ao vento baloiçada... / Um homem? – Quando eu sonho o amor dum deus!...” Naturalmente o eu lírico não deseja um homem comum, um simples acompanhante, mas alguém que tenha o que oferecer para que possa se sentir inteiro, completo, realizado. Alguém que lhe proporcione a continuidade. A partir do teor do poema em análise, é possível perceber que o erotismo é desejo, mas é também recusa. É desejo porque é busca, o ser humano está sempre à procura de satisfação, e essa satisfação não se dá no plano individual. Como afirma o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1994), principalmente no que concerne aos prazeres carnaís, sempre há um parceiro. Diz o ensaísta:

O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário...ou muitos. Em todo encontro erótico há sempre um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo (Paz, 1994, p. 16).

A partir do excerto de paz, confirma-se o que foi dito sobre a impossibilidade de realização individual no campo erótico-sexual. Aliás, como em quase todos os campos da vida, se não em todos, a autossuficiência é coisa rara. A complexidade humana requer

⁷ Termo igualmente atribuído a Bataille e que, ao contrário da descontinuidade, equivale à ideia de completude de um ser através de outro.



questionamento e aprimoramento, por isso, a contribuição do outro para o crescimento, para o aperfeiçoamento individual, não é só recomendável como necessário. Porém, reitera-se, pelo teor do poema acima, esse outro há de ser alguém além das expectativas comuns, alguém com porte de deus.

Considerando o soneto acima, um dos mais reveladores do caráter descontínuo e transgressor da poética florbeliana e um dos textos que mais remete à sua personalidade de mulher insaciável, não há como estranhar que a escritora tenha, de fato, causado um certo desconforto na conservadora sociedade portuguesa, sobretudo a sociedade da época em que viveu a poeta. Nesse sentido, cabe citar o que diz Agustina Bessa-Luís (1979, p. 69):

Florbela não seria bem recebida no Porto, a avaliar sobretudo pela sua segunda estada na cidade. Quando alguém mostrava interesse de a convidar para sua casa, devia contar imediatamente com uma embaixada que prevenia contra sua intromissão duma espécie nociva.

A poeta alentejana foi, deveras, o que se pode considerar de voz dissonante do restante da voz comportada feminina que grassava pela então sociedade lusitana. Naquele período histórico, Florbela era a única poetisa portuguesa que colocava a mulher no centro de sua obra, talvez tenha se inspirado na também escritora alentejana, Sórora Mariana Alcoforado, freira enclausurada em Beja que manteve uma tórrida e proibida paixão por um oficial francês que por lá serviu. Também deve ter-lhe servido de inspiração a troca que manteve com a editora da revista de Modas e Bordados, Dona Júlia Alves. Com isso, constata-se que os pressupostos defendidos por Mattos e Pereira (2021) fazem todo sentido, pois ao tratarem de Literatura Comparada, as autoras lembram que esse campo interdisciplinar de investigação embasa o diálogo entre textos literários de diferentes sistemas culturais e possibilita vislumbrar a interação da literatura com outras artes.

3 Maria Teresa Horta e a poesia do corpo

Importante e premiada escritora portuguesa, Maria Teresa Horta é reconhecida além das fronteiras de seu país especialmente pela sua poesia erótica, intensa e vibrante. Sua atuação política é outro aspecto que lhe dá visibilidade. Na verdade, a poesia de Maria Teresa Horta não se distancia do seu posicionamento político, sua postura engajada e combativa nesse campo se reflete em sua produção literária ou a produção literária de Teresa Horta é colocada a serviço da liberdade de expressão: poesia e política são facetas que se completam



e se interpenetram na vida da autora. Ressalta-se que o presente trabalho se ocupa somente do viés erótico de sua poesia. Preliminarmente, faz-se necessário observar uma diferença capital entre as duas poetisas no tocante à forma. Como se viu, em Espanca, a escolha é o soneto, seja pelo contexto literário em que estava inserida, seja pela preferência por essa espécie literária. Em Horta, a expressão poética é mais solta, mais leve e mais livre. Isso naturalmente se justifica, quer pelo contexto, quer pela subjetividade da poeta ou por qualquer que seja a razão.

Da autora portuguesa contemporânea, a exemplo do que foi feito em relação à escolha dos poemas de Florbela Espanca, também são apresentados aqui três poemas para análise, todos em que o sujeito lírico é notadamente feminino. Entretanto, nos três textos de Maria Teresa Horta, o gênero do eu lírico não é explicitado pelo título do poema nem pela desinência de gênero de alguma palavra, mas pela sugestão de vocábulos constantes nos textos componentes da amostra. O que se pode observar no tocante à comparação entre as duas autoras é que há uma intertextualidade difícil de ser negada entre suas obras. Maria Teresa Horta, por ser de um tempo posterior, leitora e admiradora de Espanca, provavelmente deixou-se influenciar por esta.

Turbação

Não podendo susten-
tanto apetite
tanta vontade de te morder
a boca

Se estás longe procuro
outra maneira
de te tocar e toda a pressa é pouca

Desço os pulsos e afastos
os meus joelhos

Subo os dedos
e toco a minha folha

Entreabro os lábios
e não querendo é já
uma rosa doce
que a minha mão desfolha (Horta, 2022, p. 220).

O poema acima constitui um dos exemplares que compõem a coletânea *As palavras do corpo* (2022). O texto ora tomado para análise está distribuído em cinco estrofes, sendo duas de quatro versos, uma de três e duas de dois versos. Em sua maioria, os referidos versos são irregulares ou assimétricos, pois contêm variado número de sílabas poéticas. No poema



em comento tem-se versos de 6, 4, 9 e 3 sílabas poéticas na primeira estrofe; 6, 4 e 10 na segunda; 6 e 5 na terceira; a quarta estrofe tem 3 e 6 sílabas poéticas, respectivamente, e, por fim, a quinta e última estrofe se compõe de versos com 6, 6, 5 e 6 sílabas poéticas.

O texto chama a atenção a partir do título, visto trazer uma palavra pouco usual. Quando se vai ao dicionário à procura de seu significado, encontra-se que se trata de um substantivo feminino cujo significado é 1. “ato ou efeito de turbar(-se); turbamento. 2. No Direito significa qualquer ato, direto ou indireto, manifestamente contrário, no todo ou em parte, à posse ou direito de posse de outrem” (Ribeiro, 2019). Em princípio, o vocábulo remete à outra palavra de domínio comum: perturbação, que carrega um sentido de conhecimento relativamente comum. Quando se adentra ao mistério da palavra que intitula o poema, a perturbação não deixa de guardar uma intimidade com o termo-título da poesia de Horta, pois o sentido de uma pode levar à atividade sugerida pela outra.

Neste texto, a autora apresenta ao leitor uma questão que não é muito comum ser posta em debate em relação ao mundo feminino; afinal, o corpo da mulher deve estar a serviço da procriação, não do prazer. E a masturbação que é, na verdade, o que está colocado no poema em tela não é um meio de reprodução, mas um expediente ao qual se recorre tão-somente pela busca de prazer corpóreo. Portanto, foge ao “destino primeiro” do corpo feminino, o que, nas palavras de Bataille (2013) seria uma transgressão, um dos elementos primordiais do erotismo e, segundo o mesmo teórico, a transgressão é estabelecida pelos interditos culturais impostos ao longo da história. No caso, o poema constitui uma infração à regra dos interditos culturais impostos à mulher.

O eu lírico do poema em análise traz a voz de uma mulher independente, porém essa mesma mulher se sabe incompleta, pois o que se tem anunciado logo na primeira estrofe é a necessidade do outro ausente que está ausente para que se sinta completa. Ressalta-se que a consciência de incompletude demonstrada pelo sujeito poético não lhe faz menor, pois a voz que fala é a de uma mulher que descontínua, fragmentada, mas nem por isso dependente. A mulher aí descrita pensa e, por isso, sabe que há outras maneiras de se sentir inteira, ela usa a imaginação como fala Octavio Paz (1994) em citação já mencionada. No caso específico, a imaginação feminina não necessitou inventar parceiros, apenas convocar o seu que estava distante, é isso que o eu lírico coloca na segunda estrofe do poema.

A partir da terceira estrofe, o eu lírico vai descrevendo a ação como se colocasse o leitor diante de uma fotografia. Nesse ponto, a autora lança mão da fanopeia, um dos três



elementos da tríade da linguagem (meloopia, logopeia e fanopeia) proposta por Ezra Pound (1983), os dois primeiros são explorados em todo o poema e, como apogeu, o elemento imagético é utilizado da terceira sexta estrofe.

Flor da boca

És tentação permanente
à minha beira

Beijos rasos
à flor das bocas

Húmidas as duas
e as duas loucas
A do corpo mais
do que a da face inteira

Inteiramente tuas
de maneira
que quando a tua língua
se incendeia

Pega fogo ao desejo
e logo a chama
galgando em si própria
já se ateia

Trepando devastando
e só no topo
é grito e orgasmo
e é madeira (Horta, 2022 p. 225).

No texto que ora se toma para análise, a autora apresenta um poema que contém regularidade formal, uma vez que é composto por 6 estrofes, sendo as duas primeiras de dois versos e as quatro últimas de quatro, respectivamente. Também se observa um certo ritmo, mesmo que os versos contenham uma métrica variada, de 3 a 7 sílabas poéticas. Nesse poema, o ritmo é garantido pelas rimas misturadas, ou seja, não seguem um padrão convencional. Ainda assim, as combinações sonoras são perceptíveis como as que se encontram em beira / inteira / maneira / madeira (versos 2, 8, 10 e 20); em duas / tuas (versos 5 e 9) e em incendeia / ateia (versos 12 e 16), dentre outras.

Ainda no aspecto formal, vale pontuar que a distribuição dos versos em dois dísticos e quatro quartetos parece ter um propósito bem definido: os dísticos corresponderiam às preliminares e os quartetos representariam a cópula em si. É o que, em princípio, se observa visualmente e, passando à leitura do texto verso a verso, essa ideia que antes poderia ser uma sugestão passa a ter um caráter de concretude. No tocante ao conteúdo, o erotismo está presente no poema por inteiro, do título ao verso final. Já no título, o leitor se depara com



dois substantivos que evocam a sensualidade: flor e boca. Ambos podem remeter-se, a um só tempo, à boca propriamente e à genitália femininas, visto que a flor pode associar-se tanto a uma quanto a outra; o mesmo pode-se dizer da boca que, dependendo do formato pode lembrar uma flor ou o órgão sexual feminino.

Nesse texto, tem-se mais uma amostra do erotismo presente na lírica de Maria Teresa Horta. E, mais uma vez, a tônica é o erotismo dos corpos. No poema que ora se analisa, o eu lírico se dirige a um interlocutor, o qual é possivelmente seu parceiro. Isso está sugerido nos versos 1 e 2, “És tentação permanente / à minha beira...” Aqui pode-se compreender que o eu lírico é feminino pela imagem que se projeta a partir do termo beira, o qual pode ser tomado como “em volta”, “em torno” do sujeito que fala, como também, pode ser vinculado à própria genitália, tomando-se beira por lábio ou borda do órgão feminino.

No primeiro quarteto a descrição da parte íntima feminina fica mais evidente, quando o eu lírico, referindo às bocas mencionadas na segunda estrofe, acrescenta-lhes o adjetivo “Húmidas” e “loucas” para descrever o estado em que se encontram ambas, a da face e do corpo. E continua no segundo quarteto dizendo que as duas são integralmente do parceiro no momento em que a língua deste “se incendeia”, o incendiar é compreendido como tocar, o que vai elevar o desejo, isso está sugerido nos versos da quinta estrofe e finalmente a cópula se concretiza, os termos utilizados na sexta e na última estrofe “trepando / grito / orgasmo e madeira” não deixam dúvida quanto à concretização da união dos corpos.

Modo de amar I

Lambe-me os seios
Desmancha-me a loucura

Usa-me as coxas
Afaga-me o umbigo

Abre-me as pernas
Põe-nas nos teus ombros

E lentamente faz o que eu te digo (Horta, 2022, p. 132).

O poema “Modo de amar I”, composto de três dísticos e um monóstico, todos de versos irregulares, é o primeiro de uma sequência de 15 (quinze) poemas à qual a autora intitulou de “Modo de amar”, acrescentando a cada texto o algarismo romano correspondente. Em cada um dos poemas é descrita uma forma de amar, como se fosse uma sugestão ao interlocutor / parceiro sobre a necessidade e a beleza da variação dos “modos de amar”. O



que se observa nesse poema é uma clara insubordinação feminina, pois do primeiro ao último verso o que vai ficar claro é que a voz que fala no poema é a de uma mulher que não apenas inverte os papéis historicamente destinados ao homem e à mulher, mas subverte-os de forma proposital e inequívoca.

No texto em exame, o sujeito da enunciação é feminino, embora a desinência de gênero não esteja presente na superfície do poema, isso fica patente logo no primeiro verso, quando eu lírico ordena ao seu interlocutor / amado: “Lambe-me os seios”. Nesse verso de pouca extensão, mas de muita significação, deparamo-nos com um sujeito que, em princípio, inquieta. E por que isso ocorre? Ora, o seio que, em sua origem, tem a sagrada função de amamentar, de alimentar a cria(nça) não é empregado como tal no contexto acima, é antes entendido como zona erógena, bem no sentido “sá-caneirano”.

Já dizia o também poeta luso, no poema intitulado “Feminina”: “Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios / E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar...” (Sá-Carneiro, 2015). A palavra “seios” ganha uma conotação ainda mais erótica por estar inserida num verso / frase em que a função primeira do órgão assume outro papel, qual seja, o de provocar excitação/prazer, pois há uma clara ordem do eu lírico feminino àquele que parece ser, a um só tempo, objeto de desejo e objeto desejante. Creditamos à palavra “seios” o teor erótico do primeiro verso, não obstante pudéssemos atribuir o erotismo do verso ao verbo “lamber”, o qual casa perfeitamente com substantivo seios. O verbo referido será examinado mais adiante.

Delimitar as fronteiras existentes entre erotismo e sexualidade não é empresa fácil, visto que aquele foi exposto à vulgarização, como bem atestam muitas representações tidas como eróticas, e às vezes não o são. Entretanto, não se pretende assegurar que sexualidade e erotismo são frontalmente opostos. Na verdade, intimamente se interligam, mas não se pode esquecer que o erótico não se reduz ao sexual; este é, em muito, ultrapassado por aquele. Há diferença entre uma e outra manifestação. Dentre as diferenças citadas por Georges Bataille (2013, p. 35) entre sexualidade e erotismo está a que diz respeito às práticas sexuais do homem e do animal:

a atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução.

Essa “procura psicológica independente do fim natural” (Bataille, 2013, p. 35) que



caracteriza o erotismo é uma busca essencialmente humana. Homens e animais, apesar de se constituírem, ambos, seres sexuais, diferem um do outro porque só o homem consegue ser erótico, somente ele pratica tal busca. Eis uma diferença capital no concernente à questão sexual que envolve as duas espécies.

Em todo o poema, a exemplo do verso inicial, o eu lírico mantém a mesma tônica, melhor dizendo, é envolto por uma aura de desejo, de paixão, de urgência. O erotismo se faz presente na totalidade do poema, na medida em que o entendemos como elemento da sexualidade humana independente do seu caráter reprodutivo, ou seja, o sujeito lírico é marcado pela “procura psicológica”, conforme preconiza o pensador francês acima referenciado. “Desmancha-me a loucura” é o segundo verso. Como se vê, aqui não há nenhuma palavra que faça estremecer qualquer leitor puritano, senão o contexto em que está inserto. O que deveras choca é o fato de tais palavras serem proferidas por uma mulher. “A Mariazinha se transforma em Maria”. Neste poema, apesar de curto, a mulher, representada pelo eu lírico, coloca toda sua potência em nome da satisfação de seu desejo corpóreo. Esse segundo verso sugere uma avidez feminina com a qual o leitor não lida com frequência. Mesmo na contemporaneidade, a mulher costuma ser apresentada e/ou representada como ser objetificado. Isto é, muitas vezes ela é o objeto de desejo, não o ser desejante.

Na segunda e terceira estrofes, o eu lírico continua a ordenar o que deve ser feito. Isso *desloca*⁸ o leitor, uma vez que, como dito, ordinariamente a mulher costuma ser objetificada, subjugada, e isso não acontece no poema em tela. Ao contrário, a mulher é a dona da história, é ela que determina as ações do outro. Isso se dá de forma clara, quase fotográfica, pois é possível visualizar o ato cena a cena. Aliás, a escolha do repertório linguístico, especialmente para a composição dos versos 1, 3, 4, 5 e 6 demonstra a forte presença da fanopeia no texto de Horta. O verso 2 traduz a intensidade do desejo feminino, como referido no parágrafo anterior. O verso 7, por sua vez, funciona como verdadeiro “fecho de ouro”. Diz o sujeito poético feminino: “E lentamente faz o que eu te digo”. Esse verso que, diga-se, não encerra com ponto final (aliás, na poética de Horta, pouco se vê sinais de pontuação) e, se mais uma vez, atentarmos para o título do poema e considerarmos que este faz parte de uma série sob a mesma denominação e, ainda, a posição que ele ocupa,

⁸ Na obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes (2007) discute o deslocamento como sendo uma espécie de ruptura, ou seja, o discurso amoroso e o discurso erótico rompem com a linguagem tradicional. Analogamente, pode-se dizer, que a mulher concebida na poética de Horta rompe com o modelo de mulher idealizado pela sociedade patriarcal.



constataremos que o que está descrito no texto é mesmo só o início de uma longa jornada que se anuncia.

Quando se diz que o verso 7 é o “fecho de ouro”, não se afirma isso apenas por se tratar do último, mas por este encerrar, conter, traduzir, encapsular, sem pairar qualquer dúvida, sobre a posição de comando assumida pela mulher, ou seja, o eu lírico deixa claro que está ali para ter suas vontades satisfeitas. Ao outro, por seu turno, cabe obedecer, fazer tudo devagar, como lhe for ordenado. Esse verso nos reporta voluntária ou involuntariamente à discussão empreendida por Octavio Paz e seu livro *A dupla chama: amor e erotismo* (1984). Na obra, o ensaísta e poeta mexicano reflete sobre a temática. Diz o autor:

O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (Paz, 1994, p. 12).

Em vista da afirmação de Paz (1994) acerca da imaginação, que é, segundo ele, o condutor do erotismo, cabe ao leitor / intérprete, trabalhar objetivamente a partir do que é dito. Assim os vocábulos presentes no texto, os quais nomeiam os órgãos dos atores das cenas descritas no poema: seios, coxas, umbigo, pernas e ombros podem ser definidores de ações e sensações. No verso 7, considerando não haver a presença de elementos / órgão corporais, compete ao leitor usar a imaginação e presumir o que poderá acontecer. Todavia, a partir do que é ordenado pelo eu lírico no mencionado verso, entende-se que não há dúvida de que quem estará no controle da ação será a parte feminina, pois dos 8 verbos presentes no poema, 7 estão no modo imperativo: lambe, desmancha, usa, afaga, abre, põe e faz. Como sabemos, o imperativo é o modo que indica ordem. Interessante notar que o verbo lamber não apenas encabeça a sequência de verbos, mas também abre o poema e, juntamente com a língua, integra o léxico da literatura erótica e, nesse poema, funciona como nascente.

Sobre a língua, no *Dicionário de símbolos*, encontra-se que “a língua é considerada como uma chama. Possui a forma e a mobilidade desta... Enquanto instrumento da palavra, cria ou aniquila, seu poder é sem limites” (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 550). Nesse sentido, o verbo lamber projeta para o leitor a imagem da língua em contato com o corpo, vinculando-a ao erotismo oral. Aqui, lamber, como primeiro verbo da sequência, pode ser entendido como chave para abertura do universo erótico do texto, pois é através dele que se estabelecem o ritmo e a temática do poema, é como se esse verbo se estendesse por todo o texto como língua, na imaginação erótica do eu lírico, se estendesse por todo o corpo. É com



essa compreensão que vemos o verbo *lamber* assumir função primordial no texto.

Em toda a extensão do poema, apenas um verbo se apresenta no modo indicativo e este figura na primeira pessoa do singular, provando que quem está no centro de todo ato descrito é uma pessoa, a mulher simbolizada pelo eu lírico. Dito isto, imagina-se⁹ que o interlocutor do eu lírico seja um homem que, ao longo da história da civilização ocidental, sempre assumiu função de direção, de controle, especialmente nas relações sexuais heteronormativas. E o que a mulher retratada no poema faz questão de enfatizar na frase final é que ela é quem vai dar o tom do encontro, é ela quem vai determinar o “modo de amar”.

4 Considerações finais

Com base na complexidade que envolve a discussão em torno do erotismo, tentou-se, no decorrer desse trabalho, com assento em estudos anteriores, mostrar alguns caminhos para o desvendamento do erótico, se é que se pode desvendá-lo. Também foi propósito deste estudo analisar as formas por que se expressa o erotismo na poesia de Florbela Espanca e de Maria Teresa Horta, principalmente averiguar como se revela o desejo feminino na lírica de ambas. As duas poetisas colocam no centro de sua obra mulheres com vozes autônomas, pois, em geral, o sujeito lírico marcadamente feminino é representado por mulheres, e não por quaisquer mulheres, mas por mulheres que se impõem como sujeitos de sua história, mulheres que são donas de si, principalmente donas de seus corpos.

Tanto em Espanca quanto em Horta, o eu lírico é feminino e os corpos aí apresentados não estão a serviço da reprodução, mas do prazer, especialmente do próprio prazer e não do prazer do outro. Nas líricas de Florbela Espanca e de Maria Teresa Horta, liberdade é elemento primordial, assim como o sonho de liberdade esteve/está presente na vida de ambas. Entretanto, naquela o anseio é pela liberdade é apresentado no plano individual, ao passo que nesta a liberdade é desejada e buscada como um bem coletivo, seja a liberdade feminina, seja a liberdade de expressão, seja a liberdade política de todo o povo português (ressalta-se que Maria Teresa Horta foi militante política contra o salazarismo).

Outro aspecto que não passa despercebido é o modo como a linguagem é utilizada

⁹ Quando se utiliza a expressão “imagina-se” em vez de uma outra que sugira afirmação, isso dá porque o interlocutor do eu lírico não é descrito na superfície do texto em análise. Somente no “Modo de amar VI” é que o leitor vai poder assegurar que o parceiro é, de fato, um homem.



pelas duas autoras, principalmente no que tange ao erotismo. Retomando a definição de linguagem transgressora apresentada por Perkoski (1996), observa-se que na poética de Espanca, a linguagem se apresenta transgressora em *hipo*, visto que a poeta utiliza vocábulos amenos para designar atos, elementos ou ações do campo do erotismo; a poética de Horta, por sua vez, traz uma linguagem transgressora em *hiper*, pois, mesmo quando suaviza termos ligados à área da sexualidade ou do erotismo, ela o faz com metáforas, por vezes, desconcertantes.

Em vista disso, é lícito notar o que fala Nitrini (2021) sobre os estudos comparados. A estudiosa aponta que o trabalho de análise nessa área não consiste apenas em apontar semelhanças e diferenças entre autores e obras (isso também), mas interessa sobretudo mostrar os pontos de contato existentes, seja pelas fontes que norteiam tais obras, seja pelas transformações percebidas entre uma e outra. Nas duas poetisas, pode-se vislumbrar que o erotismo se funda no desejo de uma autêntica busca de complementariedade ou, usando uma expressão batailliana (busca de completude), por meio da figura do outro.

Na poesia das duas portuguesas, enxerga-se um eu lírico que vive à luz da tese platônica da cisão dos seres em duas metades e da trajetória de cada uma em busca da outra. Por isso, na obra das mencionadas autoras se reconhece uma definição de erotismo proposta pelo estudioso francês: “uma imensa aleluia perdida num silêncio sem fim” (Bataille, 2013). Considerando a análise empreendida nesse artigo e outras questões que se poderiam trazer à baila para a discussão acerca da obra das duas escritoras, recomenda-se um mergulho na obra delas, pois ambas apresentam uma poesia libertadora.

Referências

BATAILLE, G. **O Erotismo**. 2 ed. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BESSA-LUÍS, A. **Florbela Espanca**: biografia. Lisboa: Guimarães Editores, 1979.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

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

HORTA, M. T. **As palavras do corpo**. 4. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2022.



MATTOS, C. F.; PEREIRA, H. B C. **Conceitos e práticas de literatura comparada**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2021.

NITRINI, S. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Trad. Natália Correia e David Mourão Ferreira. São Paulo: Ars Poética, 1997.

PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo, 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERKOSKI, N. **A escritura erótica no sistema literário brasileiro**. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1996.

POUND, E. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1983.

RIBEIRO, D. Turbação. **DICIO - Dicionário Online de Português**, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/turbacao/>. Acesso em: 13 set. 2025.

SÁ-CARNEIRO, M. Feminina. In: SÁ-CARNEIRO, M. **Mário de Sá-Carneiro**: antologia. Org. Cleonice Berardinelli. Rio Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.