

---

**“Eu bebo a vida, a vida, a longos tragos”. Efemeridade da existência e convite amoroso: Lugares-comuns do gênero poético *Carpe Diem* em Florbela Espanca e Adélia Prado**

Rafael Lucas Santos da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa poemas de Florbela Espanca (1894-1930) e Adélia Prado (1935 - ) sob a perspectiva da investigação tópica, tendo como principal aporte teórico Achcar (1994). Trata-se aqui de demonstrar a permanência de retórica temática e lugares-comuns da lírica greco-latina na lírica contemporânea, a partir de uma reflexão comparativa entre as duas poetisas. Concordamos com Pires (2007), que os estudos sobre a tópica (sua historicidade, transformação e apropriação pelos poetas e poetisas) podem ajudar a compreender as tensas relações da literatura brasileira com as várias tradições que lhe ajudaram a se configurar. A construção da análise se baseia em um *corpus* composto por cinco poemas, sendo dois de Florbela — *O nosso mundo* e *Amar!* — e três de Adélia — *O encontro*, *Fatal* e *Amor feinho*, a partir dos quais demonstramos práticas intertextuais relativas à tópica da efemeridade e suas variações: o *carpe diem* e o convite amoroso. A escolha de Florbela Espanca e Adélia Prado permitiu-nos refletir que retomarem tópicos da lírica greco-latina, 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.

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

**“I DRINK TO LIFE, TO LIFE, IN PROLONGED MOUTHFULS”. THE EPHEMERALITY OF EXISTENCE AND LOVING INVITATION: COMMON PLACES IN THE POETIC OF *CARPE DIEM* IN FLORBELA ESPANCA AND ADÉLIA PRADO**

**Abstract:** This article analyzes poems by Florbela Espanca (1894-1930) and Adélia Prado (1935 - ) from the perspective of topical research, having Achcar (1994) as the main theoretical support. 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 between the two poets. We agree with Pires (2007), that studies on the topic (its historicity, transformation and appropriation by poets and poets) can help to understand the strained relations of Brazilian literature with the various traditions that helped it to configure itself. The construction of the analysis is based on a corpus composed of five poems, three by Florbela - *O nosso mundo* and *Amar!* — and three by Adélia — *O encontro*, *Fatal* e *Amor feinho*, from which we demonstrate intertextual practices related to the topic of ephemerality and its variations: the *carpe diem* and the loving invitation. The choice of Florbela Espanca and Adélia Prado allowed us to reflect that resuming topics from the Greek-Latin lyric, to carry out loving invitations from the feminine point of view, is, therefore, demanding a space that is no

---

<sup>1</sup> Doutorando 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. É Mestre em Letras, na área de Estudos Literários (UEM). Desenvolve pesquisa sobre o pensamento de Slavoj Žižek e suas aplicações aos Estudos Literários. E-mail: i3rafael@hotmail.com.

longer that of roles attributed by the patriarchal ideology.

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

### Considerações iniciais

[...]  
*Ser mulher, calcular todo o infinito curto  
para a larga expansão do desejado surto,  
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...*

*Ser mulher, e, oh! atroz, tentálica tristeza!  
ficar na vida qual uma águia inerte, presa  
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!*  
Gilka Machado (1915)

A valorização do subjetivismo como força motriz da autoexpressão do artista é uma história recente. A partir do Romantismo, 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”, ou seja, “a morte reservada aos *genres bien tranches* [...]” com a finalidade de que “a poesia se justifique 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).

Esse aspecto significou 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*, até mesmo da marginalização do questionamento acerca das relações entre gêneros literários e a negação de um espaço fundamentalmente intertextual da produção artística.

Entretanto, a expansão inédita na pesquisa universitária de distintas correntes teórico-críticas no âmbito dos Estudos Literários e da Literatura comparada, ocorrida no século XX, permitiram superar a ingenuidade idealista do movimento romântico, reconhecendo o dialogismo da produção artística. Com isso, 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).

Achar (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, por exemplo, 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, 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 (1894-1930) e de Adélia Prado (1935 -), com o propósito de demonstrar a incorporação de tópicas referentes ao *carpe diem*.

## **1 A constituição do gênero poético *Carpe Diem***

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). De fato, essa busca de relação entre textos, de influência e alusão tornou-se tema central da crítica e teoria literária, angariando diferentes perspectivas teórico-metodológicas.

No que tange ao trabalho de Achcar (1994), essa relação entre textos, a apreciação entre o poeta vivo e os poetas mortos, isto é, prática intertextual, é focalizada a partir da temática, observando o “repertório de elementos básicos” utilizados pelo poeta para construir seus poemas. Assim, o autor de *Lírica e lugar-comum* segue o viés

---

teórico de Francis Cairns, o qual valorizou em seus estudos a presença da tradição literária pela unidade semântica da *composição genérica*:

[...] poemas e discursos da Antiguidade clássica não são obras individuais internamente completas, mas membros de classes de literatura [...] que serão descritas neste livro como *gêneros*. Gêneros neste sentido não são classificações de literatura segundo a forma, como são épica, lírica, elegia ou epístola, mas classificações segundo o conteúdo [...] (CAIRNS, 1972 *apud* NETO, 2004, p. 112).

É nesse sentido, por conseguinte, que Achcar (1994) buscou classificar um gênero poético, que “tem em seu centro a consideração da efemeridade da existência e o convite ao prazer. Por isso o denominamos com a mais célebre expressão do *tipo* da exortação hedonista: *carpe diem*” (ACHCAR, 1994, p. 20). O autor realizou, dessa maneira, uma genealogia da formação e desdobramentos do gênero *carpe diem*, demonstrando como a temática da efemeridade e do hedonismo já estava presente desde Homero. Em outras palavras, a temática da efemeridade e do hedonismo se constituíram em esquemas expressivos mais ou menos flexíveis 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). A investigação tópica [*Toposforschung*] é empreendida por Achcar (1994), traçando a genealogia do gênero poético *carpe diem* e demonstrando como Catulo e, sobretudo, Horácio utilizaram tópicos consolidadas no período helenístico, sem que isso prejudicasse qualquer criatividade desses poetas, visto que a tópica “são unidades semânticas, para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma de expressão” (ACHCAR, 1994, p. 54).

De acordo com o autor, houve uma proliferação de tópicos no período helenístico a partir da experiência de efemeridade e finitude da existência. 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 de um símile na *Iliada*; o exemplo exposto por Achcar (1994) é o símile das “folhas caídas”, 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).

Será na lírica monódica, mais especificamente em Semônides de Amorgos, que ocorre pela primeira vez a exortação hedonista a partir da noção do caráter efêmero da vida presente no símile das “folhas caídas”. Trata-se de uma metamorfose importante, uma vez que “em Homero, a constatação da brevidade e instabilidade não leva à conclusão de que os homens devam dedicar-se aos prazeres possíveis” (ACHCAR, 1994, p. 66). Assim, a consolidação do gênero *carpe diem* surge quando “o hedonismo é sempre apresentado como resultante lógica da consciência da efemeridade” (ACHCAR, 1994, p. 67, grifo nosso).

Visto isso, ao se debruçar no período helenístico 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).

Dessa maneira, a lírica de Catulo é importante para que o *carpe diem* possa assumir sua forma definitiva, tendo Horácio como eminente utilizador deste. Achcar (1994) explica que “depois de seu estágio helenístico, a poesia do *carpe diem* encontrou em Roma um ambiente especialmente propício. [...] O cultivo do gênero deve ter-se iniciado na geração de Catulo, no grupo dos *neóteroi* ou modernistas helenizantes” (ACHCAR, 1994, p. 74). 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). Em Roma, portanto, o gênero *carpe diem* consolidou-se com Catulo e é dele o exemplo característico: a Ode *carmina* 5 “Vivamos, minha Lésbia, e

---

amemos”. Embora esse seja um paradigma indiscutível do *carpe diem*, “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 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).

Tendo em vista a importância da lírica desses dois poetas romanos, 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 e Adélia Prado.

## 2 A estratégia do uso de lugares-comuns na lírica de Florbela e de Adélia

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 Sóror Saudade* (1923), e também um volume póstumo, o *Charneca em Flor* (1931). A mineira Adélia Prado nasceu quatro anos depois dessa publicação póstuma, em Divinópolis, e estreou no cenário literário em 1975, com o volume intitulado *Bagagem*; atualmente, o seu conjunto poético é composto por nove volumes de poesias.

O nosso *corpus* de análise é composto por cinco poemas, sendo dois de Florbela — *O nosso mundo* e *Amar!* — e três de Adélia — *O encontro*, *Fatal* e *Amor feinho*. Enquanto os poemas de Adélia são em versos livres e brancos, 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.

Em nenhum desses poemas há, pois, alusão à poetas ou à lírica greco-latina. Aliás, em uma investigação sob a perspectiva tópica isso não é necessário, pois considera-se 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 das poetisas, 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 seis poemas das poetisas 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 (Eu bebo a Vida, a Vida, a longos tragos/Como um divino vinho de Falerno!) 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 encontra-se 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* (Eu bebo a Vida, a Vida, a longos tragos/ A vida, meu Amor, quero vivê-la!) e cujo interlocutor se evidencia entre os versos 3 a 9, com o pronome *ti* e *tu* (Poisando em ti / taça erguida em tuas mãos), 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.

Assim, a rigor, do quadro de tópicos exposto na seção anterior, é possível identificar 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 em 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).

Sendo assim, compreendemos que esse último terceto expõe 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*.

Em relação ao poema *Amar!* de Florbela, não encontramos os elementos básicos da poesia simpótica — a lírica do tu —, mas eles se encontram no poema *O encontro* de Adélia. Nele, facilmente percebemos o eu-lírico como enunciador, identificado pelo pronome pessoal *minha* e *meu* e pelos verbos *acompanhei*, *contornei*, *pedi*; Jonathan como interlocutor, é marcado pelos pronomes *teu* e *tua*:

Jonathan,  
se resolvermos que o céu  
é este lugar onde ninguém nos ouve,  
quem poderá salvar-nos?  
Quanto tempo resistiríamos  
sem falar a ninguém deste acontecimento?  
Acompanhei com os dedos  
o desenho miraculoso do teu lábio,  
contornei-lhe as gengivas,  
bati-lhe no dente escuro  
como um cavalo,  
um cavalo meu na campina.  
Pedi-lhe: faz com tua unha um risco  
na minha cara,  
o amor da morte instigando-nos  
com nunca vista coragem.  
Vamos morrer juntos  
antes que o corpo alardeie  
sua mísera condição.  
Agora, Jonathan  
neste lugar tão ermo,  
neste lugar perfeito.  
(PRADO, 1988, p. 51).

A exortação hedonista surge com a consciência da “mísera 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. Parece-nos, assim, haver a incorporação das tópicas 6, 4, 1, 7, sendo que no próprio plano morfossintático os verbos *Pedi, faz, Vamos* e o advérbio temporal *Agora*, reforçam a caráter preeminente da exortação hedonista – aproveitar ou colher o instante breve.

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). Com efeito, já o título do poema desvela a sugestão do convite amoroso: o eu-lírico faz um apelo ao enunciatário para que ambos possam aproveitar o momento antes que o tempo passe e a velhice chegue — “antes que o corpo alardeie/ sua mísera condição”, ou seja, induz a viver com prazer o instante, uma maneira de vencer o tempo pela própria imersão no instante; instiga Jonathan a viver e gozar da vida no momento presente, *Agora*, que é o instante breve, mas perfeito. O caráter passageiro da vida pode estar sugerido, ainda, na constatação da morte e na necessidade de viver o instante: “o amor da morte instigando-nos/ com nunca vista coragem”.

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 Cípria. 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 Horácio, 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 malévolos 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. 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 Jonathan no poema *O encontro*, de Adélia, e também há, como já assinalamos, 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, percebe-se que o verso “atribuamos aos rumores dos velhos mais severos, todos, o valor de um vintém” equivale às expressões “mundo”, “ilusões defuntas” e “orgulhos vãos” do soneto *Nosso mundo*, sendo que em ambos poemas essa expressão lírica equivale à tópica 2. Verifica-se, assim, que as duas poetisas incorporam 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.

Por sua vez, o poema *Fatal*, de Adélia, parece-nos ser um convite amoroso que recorre à “profecia ameaçadora”. Essa junção, para Cairns, surge quando o amante está incomodado com a possibilidade de o sujeito amado não ceder à sua paixão e, assim,

O falante se encontra em situação que não lhe agrada e a culpa ou responsabilidade por isso recai, em sua opinião, sobre o destinatário. O falante adverte/profetiza/deseja que o destinatário possa no futuro encontrar-se em diferente condição, em que não mais incomode o falante. O objetivo da ameaça é induzir o destinatário a agir mais rapidamente para aliviar o atual desconforto do falante. (CAIRNS, 1972 *apud* ACHCAR, 1994, p. 128).

Para se compreender esse aspecto, reproduzimos aqui o epigrama 74, de Rufino, da Antologia palatina, com tradução de Luiz Carlos Mangia Silva:

Oferto-te esta guirlanda,  
oh Rodocleia, que eu próprio  
enlacei de belas flores  
com as minhas hábeis mãos.

Há lírios e rubros cálices  
e anêmonas pantanosas  
e narcisos delicados  
e violetas azuladas.

Coroadada com as flores,  
abandona o teu orgulho,  
pois floresces e feneces  
assim como esta guirlanda.  
(RUFINO *apud* SILVA, 2019, p. 3)

Novamente aqui temos o recurso à natureza para ressaltar o caráter efêmero da vida, conforme o símile das “folhas caídas” identificado por Achcar (1994). Assim, a beleza de Rodocleia é comparada as flores cujo viço é efêmero, de modo que o eu-lírico utiliza da temática da efemeridade da existência para exortar que sua amante abandone o orgulho, que é a adversidade que os afasta.

De modo semelhante, por conseguinte, o eu-lírico do poema *Fatal* se encontra na situação de incômodo em face da beleza de seus pretendentes:

Os moços tão bonitos me doem,  
impertinentes como limões novos.  
Eu pareço uma atriz em decadência,  
mas, como sei disso, o que sou  
é uma mulher com um radar poderoso.  
Por isso, quando eles não me vêem  
como se dissessem: acomoda-te no teu galho,  
eu penso: bonitos como potros. Não me servem.  
Vou esperar que ganhem indecisão. E espero.  
Quando cuidam que não,  
estão todos no meu bolso.  
(PRADO, 2012, p. 96).

Compreendemos que aqui a efemeridade do tempo é evocada para assinalar a perda da juventude dos moços e, via de consequência, a beleza. A expressão “acomoda-te no teu galho” é o orgulho da beleza, que se torna também uma adversidade para se efetuar a união.

---

Essa “chatice da beleza”, “perfidia do sujeito desejado”, “beleza impertinente” (que corresponderia ao desdém ou à reserva, ao recato, à indiferença, muito cantados na poesia amorosa ocidental), não desespera o eu-lírico do poema *Fatal*, cuja voz se demonstra convicta de que o orgulho instaurado pela beleza logo cessará, fazendo que *os moços bonitos ganhem indecisão* em face de suas escolhas amorosas e, dessa maneira, acredita que poderá haver então uma união. Encontra-se aqui um regozijo do eu-lírico com a perda da beleza juvenil, isto é, o eu-lírico do poema *Fatal* não se sentirá vingado com a perda da beleza juvenil dos moços, vendo nisso, isso sim, a possibilidade da união amorosa. Isto, por sua vez, nos parece ser um prenúncio de inversão de tópica que se efetivará também no poema *Amor feinho*:

Eu quero amor feinho.  
Amor feinho não olha um pro outro.  
Uma vez encontrado é igual fé,  
não teologa mais.  
Duro de forte o amor feinho é magro, doido por sexo  
e filhos tem os quantos haja.  
Tudo que não fala, faz.  
Planta beijo de três cores ao redor da casa  
e saudade roxa e branca,  
da comum e da dobrada.  
Amor feinho é bom porque não fica velho.  
Cuida do essencial; o que brilha nos olhos é o que é:  
eu sou homem você é mulher.  
Amor feinho não tem ilusão,  
o que ele tem é esperança:  
eu quero um amor feinho.  
(PRADO, 2012, p. 97).

Aqui temos o convite amoroso com o que nos parece ser uma inversão da tópica da “profecia ameaçadora” centrada na perda da beleza e no futuro envelhecimento. Como indica Achcar (1994), o retrato da beleza é o objeto da profecia. No poema acima, segundo o eu-lírico, é melhor fruir logo o prazer com um sujeito desprovido de qualidades estéticas do que tentar convencer um moço bonito a ceder à paixão.

Nossa hipótese de inversão de tópica é plausível, já que o elogio é ao feinho em vez do belo. Nesse aspecto, Silva (2019) argumenta que a inversão da tópica em relação ao elogio da beleza juvenil já se encontra entre os antigos, o que ele demonstra com a análise de poemas gregos nos quais a velhice (e por extensão, a feiúra) representa motivo de atração (como aqui), e não motivo de repulsa. A inversão, pois, no poema “Amor feinho”, como já desvela o título, é o elogio ao feio, mantendo todos os

---

elementos primários da composição do gênero. E, por fim, a temática da efemeridade da existência nos parece ser introduzida pelo verso “Amor feinho é bom porque não fica velho”, implicando que o hedonismo pode ser continuamente aproveitado, praticamente sem data limite.

Percebemos, assim, que os lugares-comuns quando visitados, utilizados e invertidos tornam-se um elo numa cadeia de transmissão da tradição literária, constatando 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).

### **O sentido histórico da tradição: ideias finais**

O fio condutor para elaborar estas reflexões e análises acerca de poemas de Florbela Espanca e Adélia Prado 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*, de tal forma que 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 as poetisas mantêm relação com a construção da lírica greco-romana, a partir da incorporação e inversão de tópicos consagradas por Catulo e Horácio, de maneira tal que a sutileza e a riqueza desse processo intertextual nos fez atinarmos 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 tópicas pelas poetisas 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 tópicas, “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 tópicas que fez, por sua vez, repetir estereótipos culturais da imagem feminina. Desse modo, retomar tópicas 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. 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, tanto na esfera sexual quanto na sociocultural.

### Referências bibliográficas

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

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

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**, n. 12, p. 111-120, Lisboa, 1998.

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

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

LIMA, L. C. A questão dos gêneros. In: \_\_ (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vo. 1. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

MATTOSO, G. **Pegadas noturnas**: dissonetos barroquistas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MERQUIOR, J. G. Natureza da lírica. In: \_\_. **A astúcia da mimese**: ensaios sobre lírica. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

NETO, J. A. O. Os Gêneros Poéticos Antigos e o Lugar-Específico (Tópos Idiós) nas Poéticas de Aristóteles e Horácio. **PHAOS – Revista de Estudos Clássicos**, n. 4, p. 111-118, Campinas, 2004.

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

PRADO, A. **Bagagem**. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. **A faca no peito**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

SILVA, L. C. A. M. Traduções Poéticas de Epigramas Eróticos Gregos. **Revista Scientia Traductionis**, n. 10, p. 172-178, Florianópolis, 2011.

\_\_\_\_\_. “PANELA VELHA É QUE FAZ COMIDA BOA”: TÓPICA E INVERSÃO DE TÓPICA NA POESIA LÍRICA GREGA. **Revista Acta Scientiarum Language and Culture**, v. 41, n. 1, 2019.

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

\_\_\_\_\_. 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.