

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

MARIA ALICE SABAINI DE SOUZA

**A POESIA DE FLORBELA ESPANCA E SUA RECEPÇÃO: IMAGEM E CENÁRIO
COMO FORMA DE REVELAÇÃO LÍRICA**

Maringá
2008

MARIA ALICE SABAINI DE SOUZA

**A POESIA DE FLORBELA ESPANCA E SUA RECEPÇÃO: IMAGEM E CENÁRIO
COMO FORMA DE REVELAÇÃO LÍRICA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

Orientação: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez

**MARINGÁ
2008**

MARIA ALICE SABAINI DE SOUZA

**A POESIA DE FLORBELA ESPANCA E SUA RECEPÇÃO: IMAGEM E CENÁRIO
COMO FORMA DE REVELAÇÃO LÍRICA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. CLARICE ZAMONARO CORTEZ
Presidente da banca - orientadora (UEM)

Prof.^o Dr. PEDRO CARLOS LOUZADA FONSECA (UFG).
Membro convidado (UFG)

Prof.^a Dra. ALICE ÁUREA PENTEADO MARTHA
Membro do corpo docente (UEM)

Dedico esta dissertação a todos aqueles que me auxiliaram direta ou indiretamente em sua escrita. A todos, muito obrigada!

AGRADECIMENTOS

A Deus, força e inspiração, sem o qual esta conquista não teria sido possível.

Ao Alecs, meu noivo, cuja cumplicidade e apoio estão presentes em cada página desta dissertação.

Aos meus queridos pais, Maurício e Laerte, que sempre compartilharam comigo os esforços, os fracassos e os êxitos não só neste momento, mas também em toda a minha vida.

À querida professora Clarice Zamonaro Cortez, orientadora, pela orientação segura, pela amizade, pelo incentivo e pela confiança em minha capacidade. Sua presença e ensinamento inspiraram-me e fortaleceram-me durante este percurso.

À professora Alice Áurea Penteado Martha, que tão prontamente aceitou colaborar com seu conhecimento e com suas sugestões valiosas para o aprimoramento da versão final da dissertação.

Ao professor Pedro Carlos Louzada Fonseca, pela leitura precisa e cuidadosa, fundamental para a conclusão da pesquisa.

Ao programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM), à coordenação e aos professores, pelo conhecimento adquirido durante o curso e pelo incentivo à pesquisa.

À Capes, pela bolsa de estudos concedida.

O que mata um jardim não é
Abandono...
O que mata um jardim é esse olhar
Vazio....
De quem passa por ele indiferente.

(Mário Quintana)

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| Resumo..... | 08 |
| Abstract | 09 |
| Considerações iniciais..... | 10 |
| 1. No meio do caminho, o leitor..... | 17 |
| 1.1 Leitor: um novo enfoque..... | 18 |
| 1.1.1 Princípios teóricos da Estética da Recepção | 21 |
| 2. Lírica: a poesia ganha caráter de gênero | 28 |
| 2.1 O gênero lírico | 28 |
| 2.2. Retórica e Estilística: instrumentalização de leitura de poemas | 41 |
| 2.3 O espaço como categoria da poesia | 47 |
| 3. Espaço de revelação: uma abordagem da poética florbeliana | 55 |
| 3.1 Contexto histórico-literário do final do século XIX e início do XX | 55 |
| 3.2 Florbela Espanca: flor entre pedras | 63 |
| 3.3 <i>Trocando Olhares, Livro de Sóror Saudade, Charneca em Flor</i> – interação eu-lírico e espaço..... | 71 |
| 3.3.1 <i>Trocando Olhares</i> : o espaço identificador do ser | 71 |
| 3.3.2 <i>O Livro de “Sóror Saudade”</i> : o espaço do exílio que revela a alma | 91 |
| 3.3.3 <i>Charneca em Flor</i> : o espaço libertador do ser | 102 |
| 4. Considerações finais..... | 121 |
| Referências..... | 126 |

RESUMO

O estudo reflexivo da literatura relacionada com outras artes requer, primeiramente, a percepção do leitor. Por se tratar de produção humana, espelha visões do eu-lírico acerca de temas universais, em uma interação do texto literário com o cenário e o sentimento que o invade, suscitando no leitor a possibilidade da criação de imagens surgidas do próprio texto. Pretendemos verificar, partindo dessa idéia, de que forma a natureza, considerada cenário dos sonetos da poetisa portuguesa Florbela Espanca, influenciou no estado de espírito do eu-lírico, em alguns textos das obras poéticas *Trocando Olhares* (1915-1917), *Sóror Saudade* (1923) e *Charneca em Flor* (1931). A dissertação objetivou compreender quais são os recursos responsáveis pela relação do texto com a imagem e sua capacidade de revelar o estado de espírito do eu-lírico, bem como sua ação como fator extensivo. Florbela Espanca inicia suas publicações entre 1915 e 1917 e, segundo a crítica especializada, ela é “uma poesia viva” e admirável, porque se constrói, antes de qualquer coisa, pelo poder da verossimilhança, expressando a sua alma nas planícies do Alentejo. Observamos, claramente, a paisagem exterior e a paisagem interior em seus sonetos, as quais permitem ao leitor a construção de imagens como produtoras de sentido, configurando a conceituação acima apresentada. A importância de instituímos uma leitura sob a vertente texto/imagem deve-se ao fato de que a literatura, ao estabelecer relação com as demais artes, propicia, por meio da linguagem imagística e dos recursos da retórica e da estilística, uma visão mais atualizada. De acordo com Joly (1996), vivemos na era da imagem e na visão mais aprofundada do texto, pois não nos detemos apenas na sua superfície, mas também naquilo que nos possibilita visualizar. A leitura ganha um caráter contemplativo, ao transpassar o papel e ao provocar a geração de imagens. A dissertação desenvolveu-se a partir de uma recuperação dos contextos socioculturais de Portugal no final do século XIX e no início do século XX, para melhor compreensão dos *corpora* selecionados, destacando-se os recursos retórico-estilísticos presentes nos sonetos. O suporte teórico são os pressupostos da Estética da Recepção (H.R.Jauss e W.Iser), as noções teóricas sobre o gênero lírico e o espaço poético, de acordo com M. Blanchot e G. Bachelard. Ocorre nos sonetos uma oscilação do espaço revelador (*Trocando Olhares*) para o espaço-refúgio (*Livro de “Sóror Saudade”*) e, por fim, para o espaço que liberta (*Charneca em Flor*). O cenário e os elementos noturnos são substituídos pela claridade e pela vivacidade dos elementos diurnos como o sol, as flores e os campos de trigo. A imagem e o cenário apresentam-se como forma efetiva de revelação lírica.

Palavras-chave: Florbela Espanca, poesia, cenário, recepção, revelação lírica.

ABSTRACT

A reflexive study of the literature related to other arts requires, firstly, the reader's perception. Due to both of them be a human production; reflect visions of the self-lyric about universal themes, in an interaction of the literary text with the scenery and the feeling that invades it, raising for the reader the possibility of creating images arise from the text. The intention was to verify, from this idea, how the nature, considered as the scenery of the sonnets of the portuguese poetess Florbela Espanca, influenced the self-lyric spirit, in some texts of the poetical works *Trocando Olhares* (1915-1917), *Livro de "Sóror Saudade"* (1923) and *Charneca em Flor* (1931). The goal of the dissertation was to comprehend which are the responsible resources for the text relation with the image and its capacity of manifesting the self-lyric spirit, as well as its action as an extensive factor of it. Florbela Espanca begins her publications between 1915 and 1917. Her poetical work, according to the specialized critique, is "a live poetry" admirable because it is built, before any other thing, by the power of the verisimilitude, expressing its soul in the Alentejo plain. External landscape and internal landscape were clearly observed in her sonnets, permitting to the reader the images construction as sense producers, configurating the above presented evaluation. The importance of instituting a reading under the text/image slope is due to the fact that the literature, when establishing the relation with the other arts, provides, through the image language and the resources of the rhetoric and stylistic, one more updated vision. According to Joly (1996) we live in the image era and in the deeper vision of the text, because we should not stay only in its surface, but in what makes possible to visualize it. The reading gains a contemplative character when passes over the role and provokes the image generation. The dissertation has been developed from the recovery of the social-cultural contexts of Portugal in the end of the XIX century and the beginning of the XX century for a better comprehension of the rhetoric-stylistic resources present in the sonnets. The theoretic supports are the pretexts of the Reception Esthetic (H.R.Jauss e W.Iser), the theoretic notions about the lyric gender and the poetical space, according to M. Blanchot and G. Bachelard. There is an oscillation of the revealer space in the sonnets (*Trocando Olhares*) for the space-refuge (*Livro de "Sóror Saudade"*) and, at last, the space that sets free (*Charneca em Flor*). The scenery and the nocturnal elements are replaced by the clarity and vivacity of the elements of the day like the sun, flowers and the wheat fields. The image and the scenery present themselves as an effective form of lyric revelation.

Keywords: Florbela Espanca, poetry, scenery, reception, lyric revelation.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O vínculo entre Portugal e Brasil existe desde a época do descobrimento e perpetua-se até os dias de hoje, não só devido ao processo de globalização, mas também às atividades artísticas, culturais e literárias existentes entre os dois países. A Literatura Portuguesa, em decorrência da excelência e da qualidade de seus autores e respectivas obras, há muito desperta o interesse dos acadêmicos brasileiros.

Prova desse interesse e dessa interação entre os estudiosos luso-brasileiros é a crescente produção das pesquisas nos cursos superiores e nas associações que estudam e comparam escritores dos dois países. Os estudos da Literatura Portuguesa no Brasil têm sido alvo de elogios por parte de professores e de estudiosos portugueses que incentivam não só com a sua presença em congressos literários, mas também com a exposição de suas pesquisas e de obras recentemente publicadas em Portugal. Nesse relacionamento, configura-se o que Fernando Pessoa (*apud* Saraiva, 2004) denomina de “estreitamento de inteligências”.

Entre os escritores portugueses contemporâneos que se evidenciam nesse estreitamento, está Florbela Espanca, que se destaca por sua produção poética, pela escolha da temática e pela retomada dos sonetos como forma adequada de organizar os sentimentos do eu-lírico, que, por vezes, confunde-se com os da própria poetisa.

Sua poética também propõe uma reflexão inquietante que, na visão de Magalhães (1997), subverte alguns valores literários da sua época e propõe inovações, como a proposta temática de um amor que se mostra inconstante em suas manifestações, capaz de expressá-lo não somente ao outro, mas também a si próprio e ao espaço selecionado. Esse tipo de amor se revela, em sua obra, pela recorrência freqüente à paisagem alentejana. A respeito dessa relação sujeito-paisagem, Martinho (1997, p.51) reconhece que, na poética florbeliana, “prevalece a experiência que o sujeito tem do objeto, a paisagem da alma, sobre o objeto da experiência”.

Com relação ao momento em que a produção literária de Florbela se insere, destacam-se dois momentos distintos: as tendências herdadas do Simbolismo e as características do Modernismo (em menor escala), nos quais são encontrados os elementos ideais para a expressão e a busca da transcendência de seu espírito poético, bem como sua relação com os elementos espaciais, a dificuldade de ser sujeito e de ter uma identidade única.

Simões (1997, p.79) assim comenta tal fusão entre o Simbolismo e o Modernismo:

A imagética profusa (ou seja, o complexo quadro de referências metafóricas que tanto contribui para a singularidade do mundo poético de Florbela) acompanha, assim, insistentemente, as manifestações da idéia de cisão interior, significando uma vertente modernista.

A fim de esclarecer a posição literária de Florbela, Nuno Júdice (*apud* Magalhães, 1997) reconhece na poetisa um estilo de linguagem simbolista configurado na utilização de vocábulos que evocam textos decadentista-simbolistas, tais como: cristais, prata, torre de marfim, ouro, púrpura, roxo e lilás. Nessa mesma vertente, outros críticos concordam com Júdice no que tange ao fato de a poesia florbeliana possuir traços simbolistas inseridos cronologicamente em um contexto tardio, quase alheio ao Modernismo.

Júdice, no entanto, contesta o fato de Florbela ter ignorado o Modernismo, porque ela compartilha com Sá-Carneiro a temática existencialista e modernista da multiplicação do eu. Nesse sentido, o crítico reconhece que a poética florbeliana se apresenta marcada por um desejar além e por um sentir-se aquém. O sentimento de exílio, a recorrente ascensão e queda e o ritmo da construção textual são outros fortes indícios da recorrência dos elementos estéticos modernistas na obra poética florbeliana.

A evolução de sua obra se deve à adoção de uma linguagem que revela tanto o cenário no qual se insere quanto e, principalmente, o eu interior poético. Essa relação exterior/interior faz parte das propostas contemporâneas e sugere uma linguagem introspectiva, de forma que o poema não se limita a comentar a realidade interior; ele também promove a fusão entre o poeta e a sua poesia. Para realizar essa junção, o poema recorre ao imaginário, atribuindo novos sentidos à linguagem poética.

Nosso principal objetivo nesta dissertação é analisar e interpretar, no *corpus* de poemas escolhidos, a interação entre o espaço exterior e o eu poemático da poesia de Florbela Espanca. A leitura do cenário como elemento influenciador no estado de espírito do eu-lírico, a revelação do amor à natureza e à pátria, por intermédio das imagens construídas no texto, conduzem o leitor à compreensão da criação e do imaginário poético de Florbela. A relação com o espaço na poesia florbeliana é, sobremaneira, tão intensa que Dumas (1997, p.201) chega a afirmar, reforçando a idéia de Bessa-Luís (1979), que “não é exatamente um homem que ela amou, mas a cidade natal, as ruas em que andou, as árvores que lhe deram fruto”.

De acordo com Junkes (1983), pela linguagem, pela imagística e pelo abstracionismo, os sonetos de Florbela Espanca guardam nítida filiação com o Simbolismo, o que possibilita o realce da presença de imagens de excepcional criação poética, em uma verdadeira

transfiguração da arte para o real, no sentido em que tal poetisa faz uso da poesia como manifestação artística para retratar sua realidade interior.

Segundo o crítico, Florbela recebe forte influência de Fernando Pessoa, quando as palavras remetem à descrição da paisagem natural. Um apontamento solto, sem data e escrito pelo poeta, publicado na primeira edição da obra poética pela Editora Nova Aguilar, 1981, apresenta os *Princípios* para a compreensão do Cancioneiro, como uma nota preliminar:

1. Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo em que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção.

2. Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E - mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem - pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser "Há sol nos meus pensamentos", ninguém compreenderá que os meus pensamentos são tristes.

3. Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, tem ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo - num dia de sol uma alma triste como num dia de chuva - e, também a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma - é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, coisas como que "na ausência da amada o sol não brilha", e outras coisas assim. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior[...]

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Seleção, Organização e Notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p.35.

Trata-se de uma proposição de leitura para os seus textos poéticos. Esse processo, denominado interseccionismo, está presente em vários textos do *Cancioneiro*. Sob a influência do Cubismo, nada mais é do que o produto de várias sensações mescladas. De fato, para Pessoa, são faces do Cubismo interseccionista: a sensação do universo exterior; a sensação do objeto de que se toma conhecimento naquele momento; as idéias objetivas (ou subjetivas) associadas com o objeto; o temperamento e a base mental da entidade perceptiva e o fenômeno abstrato da consciência.

Nos sonetos florbelianos, ocorrem fenômenos semelhantes aos encontrados nos sonetos de Pessoa, principalmente, a sensação do universo exterior associada às idéias subjetivas, ao seu temperamento e, nomeadamente, à abstração de sua consciência poética.

Para verificarmos o processo de interação entre a natureza que se apresenta de forma dinâmica e o eu-lírico (especificamente, a oscilação desse espaço/cenário e a revelação do refúgio, exílio ou libertação do eu-lírico), selecionamos três antologias para a composição do *corpus*, cronologicamente consideradas pela crítica: *Trocando Olhares* (1915-1917, anexo 1), *Sóror Saudade* (1923, anexo 2) e *Charneca em Flor* (1930, anexo 3).

A escolha de *Trocando Olhares* justifica-se por ser o primeiro manuscrito poético com que Florbela se apresenta como poetisa no mundo das letras portuguesas. Evidencia-se a interlocução com as obras de poetas como Américo Durão e sua tradição poética, com Antero de Quental e a questão existencial, e com Antonio Nobre, de quem herda a capacidade de usar a dor para poetisar e a necessidade de amar com grande intensidade que o olhar pode absorver. Constrói-se, desse modo, uma relação de olhares cúmplices no compartilhamento da dor e da solidão do eu-lírico florbeliano.

O *Livro de “Sóror Saudade”*, publicado em 1923, dá continuidade a essa interatividade entre homem/espaço iniciada em *Trocando Olhares*. O espaço é mais opressor e, de certa forma, indiferente à dor sentida pelo eu-lírico. Observa-se a revelação de uma reflexão íntima, solitária e dolorida experimentada, e não uma exposição daquilo que lhe aflige. Para tanto, os elementos naturais têm a tonalidade negra ou roxa e, muitas vezes, se desfazem, reforçando a solidão expressa nos versos dos poemas. O eu-lírico, que se apresentou, muitas vezes, na condição de uma monja, não consegue abolir do seu coração o desejo de ser amada.

Charneca em Flor, escrita em 1930 – ano fatal do suicídio de Florbela Espanca –, teve sua publicação póstuma em 1931. Essa obra resgata, de forma muito mais viva e dinâmica, a relação entre o homem e o espaço. Por meio dessa relação, o eu-lírico liberta-se do traje de monja e do controle de seus sentimentos e explode em alegria, a caminhar pela charneca¹ alentejana, que a recebe alegre para reiniciar o panteísmo animizado em *Trocando Olhares*. Esse recobrar do ânimo faz reviver a natureza e o espaço, interagindo e fechando, dessa forma, os ciclos de vida e o poético de Florbela Espanca.

Desse modo, em nossa dissertação, descrevemos e analisamos os recursos lingüísticos e poéticos responsáveis pela construção do cenário e sua influência no estado de espírito do

¹ Charneca: terreno árido e inculto onde nascem somente plantas rasteiras e silvestres.

eu-lírico. Buscamos, assim, na leitura dos poemas que compõem o *corpus* da pesquisa, uma reflexão sobre as seguintes questões:

- confirma-se, na poesia de Florbela Espanca, a natureza como elemento influenciador do estado de espírito do eu-lírico?
- os recursos lingüísticos (retóricos e estilísticos) presentes na poesia florbeliana possibilitam ao leitor a construção de imagens?
- as imagens que emanam do texto permitem estabelecer uma aproximação entre a linguagem poética imagética e o sentido do texto?

Nossa pesquisa, desenvolveu-se a partir de uma recuperação dos contextos socioculturais de Portugal, no final do século XIX e no início do século XX, para contextualizarmos o *corpus*, atentando-nos para suas manifestações artísticas. Em seguida, destacamos, como elementos fundamentais para a aproximação da imagem que decorre do texto e da construção de sentido, os recursos retórico-estilísticos presentes nos poemas (o cenário e o uso do cromático).

Quanto ao estado da questão, a partir de pesquisas em bancos de dados e em bibliotecas, observamos que a leitura do cenário como elemento modificador do estado de espírito do eu-lírico florbeliano não tem sido priorizada nos estudos sobre a obra de Florbela Espanca. Outros temas relevantes, porém, foram elencados:

- Dicléia Schaffel. *Florbela Espanca e a poesia da dor*. Universidade Federal do Paraná, 1984. Dissertação de Mestrado;
- Suilei Monteiro Giavara. *A poética do espetáculo: uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de Florbela Espanca*. Universidade Estadual de Campinas, 2007. Tese do Doutorado;
- Renata Junqueira. *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre máscaras poéticas de Florbela Espanca*. Universidade Estadual de Campinas. 1992. Dissertação de Mestrado; e, da mesma autora, *A Estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*. Universidade Estadual de Campinas, 2000. Tese de Doutorado;
- Cleonice Nascimento da Silva. *A busca da identidade feminina na poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca*. Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, 2003. Tese de Doutorado;

- Zina Maria Bellodi Silva. *Florbela Espanca: Discurso do outro e imagem de si*. Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara, 1987. Tese de Doutorado.

No que tange às publicações editoriais, não encontramos, no âmbito nacional, trabalhos relativos ao *corpus* escolhido e ao enfoque dado à pesquisa. De acordo com Paiva (1995, p.13),

Florbela Espanca tem sido popularizada como a poetisa do amor, do erotismo, da liberação dos instintos, da sensualidade e de certo modo ao donjuanismo feminino... e de aspectos vários que conotam estes ou outros semelhantes. E é verdade, mas não só: [...]. É a poetisa das cores e das flores, de uma tristeza, profunda tornada ainda maior pela incessante angústia das frustrações, da vida não realizada, dos desencontros [...].

De caráter bibliográfico, a pesquisa foi realizada a partir de leituras e de resenhas críticas de materiais disponíveis – teóricos críticos e analíticos. O suporte teórico, embasado nos pressupostos da Teoria da recepção e do Efeito, propiciadoras de novos sentidos de leitura, permitiu que a recepção da poética florbeliana fosse resgatada.

Nossa dissertação está dividida da seguinte forma: no primeiro capítulo, intitulado *No meio do caminho, o leitor*, apresentamos considerações teóricas sobre a Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss e de outros teóricos que refletiram acerca dessa teoria. Nosso interesse nesses teóricos decorre da necessidade de contextualizarmos a recepção florbeliana, atentando para sua mudança de atribuição valorativa por parte da crítica, além de oferecer base para análise.

No segundo capítulo *Lírica: a poesia ganha caráter de gênero*, priorizamos o estudo do gênero lírico, sob a perspectiva de diversos autores que teorizaram a evolução e suas características. Abordamos as noções sobre a Retórica e a Estilística, ressaltando sua importância na análise dos poemas do *corpus* e na abstração de elementos que promoveram a linguagem imagética da poesia e seu efeito de sentido. A imagética centra-se na perspectiva do espaço literário, enquanto categoria narrativa que a poética absorve como elemento imprescindível na interação homem/espaço. Nesse sentido, o último tópico desse capítulo teoriza sobre a carga simbólica das imagens do texto poético.

No terceiro capítulo *O espaço de revelação: uma abordagem da poética florbeliana*, apresentamos, inicialmente, o contexto histórico no qual se insere Florbela Espanca, atentando para o valor de sua contribuição poética no panorama da Literatura Portuguesa do século XX. A seguir, tecemos considerações acerca do processo recepcional da obra

florbeliana tanto na perspectiva da crítica conservadora quanto da crítica literária propriamente dita. Em nossa análise das antologias florbelianas, priorizamos a construção do cenário e do espaço como elemento modificador do estado de espírito do eu-lírico.

Nas considerações finais, retomamos as principais idéias expostas na pesquisa e as relações de contraste e de correspondência entre as obras, o que nos possibilitou a elaboração de um quadro comparativo da relação homem/espaço e seu efeito de sentido.

Pretendemos, com isso, contribuir com a fortuna crítica dos estudos sobre a produção poética de Florbela Espanca, abrindo espaço para novas leituras.

1. NO MEIO DO CAMINHO, O LEITOR

A sucessão das escolas literárias tem demonstrado, por meio de suas idéias, que os anseios do homem estão pautados na contradição e na negação, pois aquilo que era postulado como primordial para que a literatura fosse eficaz, no momento seguinte já começa a ser colocado em um segundo plano, para, em seguida, ser rejeitado e substituído por um novo conjunto de normas que até, então, não fazia parte daquilo que era valorizado.

A esse respeito, Candido (1975) esclarece que, ao longo da história literária e humana, o homem, constantemente, oscila entre posições antagônicas. Um exemplo claro desse extremismo se dá entre o Romantismo e o Realismo, sobretudo, no tocante à dicotomia subjetividade e objetividade. O primeiro volta-se ao sentimento individual e à interioridade do ser, ao passo que o segundo centra-se no exterior e em uma descrição tal qual pretende retratar. Nesse sentido, o autor realista preocupa-se mais em apontar as mazelas sociais do que em revelar a sua angústia mais íntima.

Essa posição dualista também se revelou em outro eixo da literatura, não mais nas escolas literárias, e sim na teoria crítica, a ponto de os próprios críticos debaterem acerca de qual elemento da tríade literária – autor, obra e público – deveriam priorizar. Alguns escolheram privilegiar a obra; outros elegeram o autor ou preferiram o leitor, que estava esquecido ou com participação reduzida como mero consumidor daquilo que os autores publicavam.

Essa tríade literária foi proposta pela primeira vez por M. H. Abrams (*apud* Compagnon, 2003, p. 139), que descrevia a comunicação literária como “um triângulo, cujo centro era ocupado pela obra e os três ápices correspondiam ao mundo, ao autor e ao leitor.”

As abordagens, por sua vez, valeram-se dos elementos da comunicação literária, de modo que cada uma delas priorizou um deles: a abordagem objetiva focalizou a obra, a expressiva interessou-se pelo artista e a pragmática, pelo leitor.

A mudança de foco entre esses três elementos, no entanto, não aconteceu rapidamente e nem de forma passiva, mas, assim como na sucessão dos períodos literários, ela foi fruto, sobretudo, de intensos debates e de uma conscientização coletiva e gradativa da necessidade de se reconhecer a importância deste ou daquele elemento da tríade (autor, obra e leitor) no processo da comunicação literária.

Diante desse contexto conflituoso, no qual leitor e autor parecem disputar a primazia na interpretação de uma obra, Aguiar e Silva (1993) enuncia a existência de um leitor. Para o

autor, mesmo quando o emissor escreve sob o domínio de um impulso confessional ou com o anseio de autocatarse, este não descarta a instância do leitor.

Este capítulo tem por objetivo, em um primeiro momento, fazer uma recuperação das teorias que iniciaram a reflexão acerca da importância do leitor e sua relação com o modo como o autor via a obra literária. A necessidade de retomar as idéias dessas teorias se deve à influência que elas exerceram na formação da Estética da Recepção, proposta por Hans Robert Jauss e por Wolfgang Iser, na Teoria do Efeito.

O conceito de leitura se faz necessário, também, devido ao fato de ser por intermédio da mudança de sua conceituação que se inicia a reflexão sobre a importância do leitor como construtor de sentido e divisor de águas pela capacidade que tem de fazer que as teorias repensem sua função e reconheçam sua participação na permanência, na valorização e, até mesmo, na atribuição de significado da obra.

1.1 Leitor: um novo enfoque

A Estética da Recepção despontou, em 1970, em oposição à Estética Fenomenológica, da Teoria da Comunicação, da Semiótica e da Teoria do Texto, buscando a valorização da função do receptor/leitor na investigação literária. Jauss propôs essa teoria em 1967, em sua aula inaugural realizada em Constança, na Alemanha. Ele exigiu a renovação da história da literatura e deu prioridade analítica ao aspecto da recepção sobre os da produção e os da representação.

A criação dessa teoria contrapôs-se, de um lado, à reflexão formalista e estruturalista interessada apenas na imanência do texto, que compreendia a produção como organização de estruturas, e, de outro, à estética marxista da representação, que tomava apenas o reflexo como a tarefa legítima da literatura. Contra o caráter fechado da obra literária, a Estética da Recepção propõe a abertura do horizonte de significação da literatura e da contribuição do receptor que, antes de qualquer coisa, realiza e articula essa abertura.

É interessante notar que essas propostas de Jauss estão centradas nas falhas que ele reconhece tanto no formalismo como no marxismo, sobretudo em relação ao modo como essas teorias viam o leitor. Em sua visão, o marxismo tratava tanto o leitor como o autor da mesma maneira, ou seja, procurava enquadrá-los em uma estratificação social da qual pudessem ser representantes. A escola formalista, por sua vez, reconhecia o leitor apenas como o sujeito da percepção, que compreendia o texto pela sua imanência, mas que não interagira com ele por este ser auto-suficiente. Jauss (1967) reconhece que esses dois métodos

fracassaram, porque ignoraram o papel do leitor como destinatário da obra com a qual dialoga por meio de um jogo de perguntas e de respostas que lhe permite obter dela implicações históricas e estéticas. À medida que se estabelecia o papel próprio da recepção, não considerado nem pelo formalismo nem pelo marxismo, a literatura, especialmente a do passado, passou a se mostrar sob uma nova perspectiva: a da comunicação literária estabelecida entre leitor e obra.

Lima (1979) esclarece que, em Jauss, a recepção é sempre um momento de um processo receptivo, cujo início é marcado pelo horizonte de expectativa do público a partir do movimento de uma lógica hermenêutica de pergunta e de resposta, que relaciona a leitura do primeiro receptor com a dos seguintes, a fim de resgatar o significado potencial da obra. A respeito desse significado, Stierle (*apud* Lima, 1979, p.134) comenta que, na obra literária, “ele é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas somente pela explicitação analítica da recepção”.

A necessidade dessa teoria está pautada nas revoluções universitárias ocorridas durante toda a década de 60. O estabelecimento da relação entre os protestos estudantis decorrentes de uma interpretação imanentista está baseado, sobretudo, no *New Criticism* (década de 50), no Estruturalismo (década de 60) e no Formalismo Russo, que precedeu aquelas duas correntes. Todas essas teorias consideram o texto algo auto-suficiente, cujo sentido vem somente da sua organização interna.

Ao deslocar o foco do estudo para o leitor, a Estética da Recepção questiona a idéia de que apenas as interpretações feitas por críticos de literatura são as únicas leituras corretas de um texto. Dessa forma, propõe a possibilidade de existência de diferentes leituras válidas, resultantes, sobretudo, do sentido que cada um atribui ao texto que lê.

No Brasil, a Estética da Recepção chega em 1979, quando Luiz Costa Lima organiza uma coletânea constituída de ensaios de importantes membros da escola de Constança. Zilberman (1989, p.30) reconhece que nos anos 80 “uma ampla discussão se deu em torno da leitura, em resposta, de um lado, à crise do ensino e do outro, à necessidade de rever e submeter a um novo crivo um estudo repleto de dissimulações”.

Com relação ao conceito de recepção, Stierle (*apud* Lima, 1979, p.135) cita que “a recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão à diversidade das reações por ela provocadas”. Nesse sentido, a tarefa de uma teoria da recepção deve formular esse potencial recepional, independentemente da sua atualização particular e condicionada por interesses mutáveis. Com base nessa afirmativa, podem-se reconhecer dois tipos de recepção, ou seja, a recepção como

constituição e a recepção como processamento do que já está constituído. Varga ressalta a importância da recepção anterior para provar que o significado do texto não é único e nem permanente, mostrando que é “falso aplicar ao texto literário o código unívoco da vida cotidiana e contribui para a ambigüidade significativa” (1981, p.158).

Para que se chegasse a essa possibilidade, a Estética da Recepção recebeu influência, segundo Zilberman (1989), de três grandes campos intelectuais que compõem o ramo da teoria da literatura, centradamente preocupados com a questão relativa à percepção. São elas:

- *Sociologia da Leitura*

A Sociologia da Leitura estuda o público como fator ativo do processo literário, uma vez que as mudanças de gosto e de preferência interferem não apenas na circulação, mas também na produção dos textos. Ela contesta a crença de que a arte é uma entidade autônoma indiferente aos fenômenos sociais e históricos. Além disso, ela permite compreender o fato no cotidiano da existência caracterizada por sua circulação e consumo. Sob esse aspecto, o leitor exerce um papel relevante (é ele que consome e que compra os livros).

A Estética da Recepção critica o fato de a Sociologia da Leitura reduzir as transformações históricas às mudanças de gosto e de fundamentar a história da literatura aos fatos sociais. Além disso, ela, a Sociologia da Leitura, limita o campo de ação unicamente ao consumo e à venda dos livros, meios de concretização da leitura.

- *O estruturalismo tcheco*

O estruturalismo tcheco elaborou conceitos básicos que descrevem o fato literário na sua relação com o leitor, por meio da noção de estranhamento, de Chklovsky, conforme esclarece Zilberman (1989, p.20). Graças a ela (à noção de estranhamento – tensão entre o sujeito da percepção e o objeto estético, caracterizada, principalmente, pela desfamiliarização e desautomatização do processo de percepção de uma obra), um texto pode ter suas estruturas formais mobilizadas, ou seja, interpretadas e lidas de diferentes formas por diferentes indivíduos leitores, em diversas condições histórico-sociais. Concebe o receptor como uma consciência ativa, com um papel determinante, ao facultar a passagem da obra da condição de coisa inerte a objeto significativo. Dessa forma, o receptor já não é entendido como um indivíduo particular, mas sim como uma consciência coletiva. A percepção da obra de arte não se dá de modo direto, interpondo-se entre o sujeito e o objeto estético, um código que

possibilita a concretização do segundo pelo primeiro. O estruturalismo tcheco, rico em sugestões do receptor como personagem indispensável no processo da constituição do objeto estético e foco a partir do qual cabe revisar a história da literatura, quase se converteu, por sua própria conta, em uma Estética de Recepção.

- *O Reader-Response Criticism*

O *Reader-Response Criticism* é uma corrente teórica contemporânea da Estética da Recepção, que, inclusive, compartilha com esta alguns de seus integrantes, como Iser. Essa linha critica a metodologia do *New-Criticism*, visto que busca a criação de uma tipologia ideal de leitor, que leria uma obra exatamente da maneira como seu autor esperava que a obra fosse lida. O *Reader-Response Criticism* acaba rompendo com as teorias do *New-Criticism*, quando passa a ver (a partir dos estudos de Stanley Fish) o leitor como o construtor do sentido daquilo que ele está lendo, por meio das operações mentais que se passam com o leitor (Zilberman, 1989, p.27). Com isso, o leitor torna-se um ser real, que interpreta uma obra a partir de suas próprias idéias e conhecimentos. Outro ponto da influência dessa corrente sobre a Estética da Recepção encontra-se na ruptura da crença de auto-suficiência da obra literária.

1.1.1 Princípios teóricos da Estética da Recepção

Abordadas as principais correntes de estudos literários que influenciaram a Estética da Recepção e as divergências entre esta última e aquelas, podemos ter uma noção do que os estetas da recepção propunham. Primeiramente, como já ficou marcado, a Estética da Recepção interessa-se por uma reflexão sobre o receptor da obra de arte, por sua experiência estética e por sua forma de compreendê-la e de interpretá-la. A Estética da Recepção condensa duas concepções do leitor: uma é a do leitor “indivíduo”, que interpreta o objeto estético guiado pelos seus sentimentos, pelas suas impressões e pelas suas experiências; a outra é a do leitor como entidade coletiva, ou seja, como membro integrante de um coletivo, inserido em um determinado período histórico, social, cultural e temporal. Por isso, fatores como sexo, idade e religião podem ser considerados também fatores determinantes para a atribuição de sentido a uma obra. Não há, entretanto, a visão impressionista do receptor de uma obra.

A Estética da Recepção considera que o sentido da obra é principalmente do leitor. Isso não significa, porém, que quaisquer interpretações são válidas para uma determinada obra. Na verdade, a Estética da Recepção propõe que toda e qualquer atribuição de sentido que se dê ao texto deve ser norteada, comprovada pelo próprio texto. Sendo assim, em última análise, a mudança do foco de estudo do objeto estético para o seu receptor não implica que este tenha uma predominância sobre aquele, e vice-versa. O que ocorre é uma equivalência: a obra é tão importante quanto aquele que a interpreta no âmbito de produção de sentido. Com isso, a Estética da Recepção não chega a negar as teorias imanentistas, que estabeleciam o sentido de um texto com base exclusiva na sua materialidade, mas mostra as limitações dessas teorias ao evidenciar que a presença do leitor é indispensável para a construção de sentido da obra.

Em face disso, Jauss (1967) afirma que o texto pode ser comparado a uma partitura: o intérprete da música tenta colocar nela suas próprias emoções e sentimentos, mas o que vai determinar o que será tocado é a própria partitura. Assim também é a obra de arte: ela pode gerar diferentes interpretações, mas estas só poderão ser produzidas a partir daquilo que é passível de compreensão na própria obra. No que tange à relação entre texto e leitor, Lima (1979, p.22) aponta uma ressalva na teoria de Jauss: “o interesse de Jauss no autor como leitor real ou imaginário, testemunha sua orientação centrada no autor”.

Ao falar de um leitor coletivo e histórico, foi necessário que os teóricos da Estética da Recepção deixassem de reconhecer a historicidade da literatura como uma simples sucessão de modelos de gênero e de estéticas, em um estudo linear, reduzido à vida e à obra de grandes autores (Zilberman, 1989, p.31). Na Estética da Recepção, concebe-se a história da literatura como algo dinâmico, que envolve questões muito mais profundas: as transformações sociais e o modo como elas ocorrem também são analisados; não apenas os fatos históricos como fenômenos isolados.

Sendo assim, a produção artística não pode ser vista como seqüência de obras isoladas no tempo e no espaço: ela se faz de relações permanentes entre artistas, “intérpretes” (com todas as especificidades), obras, sociedades, épocas e culturas. São esses laços que permitem a afirmação de que a obra, de acordo com tais relações, pode ter uma série de interpretações perfeitamente válidas, se respeitarem os limites estabelecidos pela “partitura”, ou seja, pela própria obra.

Feitas essas considerações acerca da Estética da Recepção, necessário é observar as contribuições dessa teoria, especificamente no âmbito da produção literária. Nesse sentido,

serão pontuados os principais conceitos relacionados à metodologia da interpretação de um texto, a saber: os horizontes de leitura e as três leituras da hermenêutica literária.

- *Os horizontes de leitura*

Para Jauss (*apud* Zilberman, 1989, p.62), “a história das interpretações de uma obra de arte é uma troca de experiências, ou, se quisermos, um jogo de perguntas e respostas”. As perguntas que um texto oferece não estão inscritas ou impressas em um texto de forma direta. Elas surgem, na realidade, no pensamento do leitor, enquanto ele realiza a leitura do referido texto e estabelece conexões entre o(s) sentido(s) que este permite que seja(m) percebido(s) e as experiências de vida e de leitura que aquele possui. Dessa forma, o texto suscita perguntas que o destinatário, durante a leitura (que é compreendida por Jauss como o próprio ato de encontrar respostas e de devolver perguntas), percebe e tenta responder, encontrando as respostas dentro do texto lido.

O que gera o jogo de perguntas e respostas são as atribuições de valores que o leitor dá ao texto e os posicionamentos que o leitor toma no momento da leitura. Podemos notar, assim, que um texto não pode ser visto como algo que tem em si mesmo um sentido único. Ao oferecer perguntas com suas respectivas respostas, o texto “pede” alguém que esteja apto a encontrá-las e, desse modo, compreendê-lo e interpretá-lo. A esse respeito Jauss (1994, p.9) comenta que

As citações não constituem apenas um apelo a uma autoridade com o propósito único de sancionar determinado passo no curso da reflexão científica. Elas podem também retomar uma questão antiga visando demonstrar que uma resposta já tornada clássica não se revela mais satisfatória, que essa própria resposta faz-se novamente histórica, demandando de nós uma renovação da pergunta e da solução.

Essa citação comprova que o leitor participa da obra, dá-lhe um novo sentido e promove a sua atualização, à medida que a interpreta de acordo com o contexto no qual está inserido. Essa atualização, contudo, não se dá de forma livre, mas obedece a uma estrutura de apelo que o próprio texto possui, por conta das lacunas que ele apresenta e que devem ser completadas pelo leitor. A existência dessa estrutura que mantém a interpretação atada às pistas que o texto oferece cria uma espécie de ilusão com relação à importância do leitor na interpretação do texto, visto que a obra e seus esquemas de construção de sentido regulam a entrada do leitor no texto.

- *As três leituras da hermenêutica literária*

A divisão das etapas da interpretação de um texto proposta por Jauss, adaptada à proposta da hermenêutica literária resgatada por Gadamer, é meramente metodológica e foi realizada para que o autor pudesse explicar, de forma mais satisfatória, as etapas por meio das quais o efeito de uma obra atinge o leitor. Por isso, não se pode ter a idéia equivocada de que essas etapas da leitura ocorram separadamente, uma após a outra. Sua ocorrência é simultânea; uma fase relaciona-se com as outras. A divisão, apesar de ser forçada e fingida, apresenta-se relativamente eficaz para a compreensão da teoria.

Antes que se estude cada uma das etapas da leitura, é importante reconhecer o significado de horizontes de leitura. Jauss esclarece que novos horizontes de leitura são abertos de acordo com a “passagem” de uma etapa de leitura à outra.

Nesse sentido, horizontes de leitura referem-se à visão que o leitor terá de uma obra a partir do ponto de encontro entre o texto e a sua experiência. Esse encontro ocorre quando o efeito estético do texto é compreendido e interpretado pelo leitor, gerando novas expectativas em relação ao texto, expectativas que, por sua vez, poderão (ou não) possibilitar a abertura de novos horizontes, ou seja, a geração de novas expectativas em torno de suas personagens, da trama, da mensagem, da forma, e/ou do conteúdo etc.

Essa criação de expectativas só é possibilitada a partir do momento em que o texto (ou parte dele) é compreendido pelo leitor. As expectativas acabam se tornando suposições acerca do texto lido, suposições que, até o final da leitura, poderão ter sido confirmadas ou negadas pelo texto. Por outro lado, Jauss atenta para o fato de que a compreensão do texto não pode ser entendida como a simples criação de expectativas em relação a ele. Compreendê-lo, conforme já dissemos, é entendê-lo como resposta a uma pergunta. A compreensão advém, portanto, das perguntas que o leitor faz ao texto e das respostas que o texto lhe dá – perguntas cujas respostas se encontram no texto –, mas que são formuladas pelo leitor. São três as etapas de leitura: percepção estética, retrospectiva e leitura histórica (na hermenêutica tradicional, essa divisão é feita em *compreensão, interpretação e aplicação*).

A leitura de percepção estética que remete à compreensão, na hermenêutica, é aquela empreendida pelo leitor em seu primeiro contato com o texto e, por isso, seus aspectos formais exercerão um papel primordial na formação de expectativas do leitor. Jauss (*apud* Lima, 1983, p. 308) afirma que “a interpretação de um texto (...) sempre pressupõe a percepção estética como compreensão prévia; só se devem concretizar significados que

parecem ou poderiam ser possíveis ao intérprete no horizonte de sua leitura anterior”. A leitura que antecede todas as outras é a de percepção estética; portanto, só se pode interpretar um texto de maneira eficaz e plausível a partir das noções, das idéias e das impressões que o intérprete formula no seu contato com o artefato do texto (artefato que não é visto como mero “enfeite” de um texto, mas sim algo formal – de sua forma – que remete diretamente ao(s) sentido(s) da obra).

Cabe aqui uma breve explicação do termo “concretização”, criado por Ingarden, amplamente utilizado por Iser e adotado por Jauss, inclusive na citação acima. O termo ingardiano refere-se à construção do sentido que o leitor formula acerca do texto; uma verdade que o intérprete percebe na obra. Convém ressaltarmos que a elaboração dessa verdade é indicada e produzida também pelo texto, não só pelas impressões que o intérprete tem daquilo que lê.

A primeira leitura permite ao leitor participar da gênese do objeto estético. Por isso, a percepção estética é vista como “compreensão prévia”, que tem função reconhecedora (reconhecimento perceptivo), mas não requer interpretação imediata.

Anteriormente, foi mencionado que o texto provoca no leitor perguntas e respostas. Essa aptidão não se refere às competências interpretativas de um leitor ideal, um “super reader”, que, conforme sugere Riffaterre (*apud* Lima, 1983, p.310),

deve não apenas estar equipado com a soma do conhecimento histórico-social (...) disponível, mas também deve ser capaz de registrar conscientemente cada impressão estética e de ancorá-la numa estrutura de efeito do texto. O leitor, na concepção de Jauss, deve ser capaz de “surpreender-se por vezes durante a leitura (...) e de expressar essa surpresa por meio de perguntas”, suspendendo, por ora, “sua competência histórico-literária ou lingüística”.

Dessa forma, a percepção estética da primeira leitura decorre, basicamente, da sensibilidade do intérprete frente ao texto, e essa mesma percepção vai, não de forma exclusiva, mas, primordialmente, determinar a surpresa do leitor diante do texto. Já na primeira leitura, pode ocorrer o preenchimento do que Iser chama de “lugares vazios” do texto. Esses “lugares vazios” se referem “às brechas” que o texto apresenta; aquilo que, propositalmente, não é fornecido para que o leitor tire suas próprias conclusões no momento em que interage com a obra. Entretanto, somente a partir da segunda leitura, esses preenchimentos são feitos de forma mais aprofundada, pois podemos dizer que a primeira

leitura tem a função de limitar os espaços que poderão ser preenchidos e de que maneira isso poderá ocorrer.

A primeira leitura deixa ver o significado em aberto, sem permitir a visualização de detalhes; ela abre as portas para a segunda leitura de interpretação retrospectiva ou compreensão interpretativa (interpretação, na hermenêutica tradicional). Aqui, a experiência subjetiva encontra-se com a experiência estética que o intérprete teve na primeira leitura, o que leva à produção e à compreensão do sentido do texto. No ato da compreensão interpretativa, o leitor pode concretizar um significado da obra que seja relevante para ele dentre tantos outros possíveis, sem excluir a validade dos significados que outros intérpretes depreendem da obra (Lima, 1983, p. 311).

A terceira leitura é a leitura histórica. Ela condiciona a produção e a recepção da obra literária ao momento histórico em que essas duas ocorrem. Nessa terceira leitura, evidencia-se o caráter coletivo do intérprete, caráter aparentemente contrário às duas leituras anteriores, nas quais se dá mais relevância à percepção e à interpretação do destinatário como indivíduo. Entretanto as três leituras, no momento da atribuição de sentido(s) ao texto, são dissociáveis. A primeira e a segunda leitura não são, portanto, apenas individualizadas, pois, além das particularidades que o leitor possui, há também nele a influência de todo o meio histórico-social em que vive. Tal influência também determina a atribuição de um determinado sentido ao texto. No que diz respeito aos chamados horizontes de leitura explicados anteriormente, pode-se dizer que eles coincidem, de certa forma, com as três leituras conforme se mostrará a seguir.

O primeiro é o horizonte perceptivo e dá-se no ponto de partida da leitura, ou seja, quando o leitor começa a compreender o texto, ainda na primeira leitura. O segundo horizonte, interpretativo, abre-se no momento em que o leitor se aprofunda na depreensão de sentido do texto por meio da segunda leitura. O terceiro é o horizonte histórico, aberto pela terceira leitura. A abertura desse horizonte possibilita a atualização da obra, pois permite que, mediante o diálogo interativo (texto leitor coletivo), a obra seja lida e compreendida em diferentes épocas.

Partindo desse princípio de que a obra só se concretiza na relação do texto com o leitor, Iser propõe a Teoria do Efeito, que dá continuidade às idéias de Jauss e que consolida a importância de Ingarden. Antecessor de ambos, contribuiu com o conceito de pontos de indeterminação, por meio dos quais o leitor entra no texto e o concretiza, atribuindo-lhe sentido. Este estudo tratará dessa teoria formulada por Iser, como instrumento da análise dos

poemas florbelianos, nos quais se verificará o efeito da linguagem visualista e da constituição do cenário como forma de revelação lírica.

2. LÍRICA: A POESIA GANHA CARÁTER DE GÊNERO

2.1 O gênero lírico

Em sua origem, a palavra lírica está ligada à *lyra*, instrumento de corda que os gregos usavam para acompanhar os versos poéticos. A partir do século IV a.C, o vocábulo sofre uma mudança em seu significado e a lírica passa a substituir o canto ou a melodia para indicar poemas pequenos por meio dos quais os poetas exprimem seu sentimento. Segundo D`Onofrio (1995, p.56),

O gênero lírico, portanto, em suas origens, está profundamente ligado à música e ao canto. Mesmo mais tarde, quando a poesia lírica deixa de ser composta para ser cantada e passa a ser escrita para ser lida, ainda conserva traços de sonoridades através dos elementos fônicos do poema, tais como: metros, acentos, rimas, aliterações, onomatopéias.

A definição tradicional do lírico sugere que se trata de um gênero literário que se pauta, desde o seu início, em duas características: a musicalidade e o subjetivismo. Na poesia lírica, a música da linguagem adquire enorme importância, pois, graças a ela, o leitor pode deleitar seu espírito e experimentar a liberdade de transitar do mundo para o espírito do homem.

Nesse sentido, a musicalidade auxilia a transitividade do ser. De acordo com Lyra (1992, p. 8), “não são as coisas por si mesmas que provocam o ser humano, mas apenas os aspectos transitivos das coisas através dos quais elas se exteriorizam e se manifestam numa provocação aos nossos sentidos, à nossa sensibilidade ou à nossa consciência”. Ainda a respeito da relação da lírica com a música, Staiger (1972, p.53) acrescenta que

A palavra desaparece e soa o tom da sensibilidade. Um sentimento misterioso nos domina, [...]; uma força mágica do poeta, do recitador tornamos crianças de novo. Não houve reflexão nem pensamento como base, apenas lei da natureza, por meio da qual a sensibilidade deve transportar a criatura em sintonia para o mesmo tom.

No lírico, é satisfeita a necessidade (do sujeito) de desabafar e de perceber a disposição interior na exteriorização de si mesmo. Essa junção do interior com o exterior faz que o gênero lírico ganhe, na concepção de Staiger (1972), o caráter de recordação, porque o íntimo refere-se ao recordado, que não está, naquele momento, diante dos olhos, mas pode ser sentido pelo coração.

A partir dessa definição, percebe-se como característica mais peculiar da lírica a emocionalidade, elemento ressaltado na proposta de Staiger (1972, p.52), para quem o gênero lírico é “um estado de alma, uma disposição sentimental que o eu poético exprime por meio de palavras fluidas, aparentemente sem nexos lógicos”.

Nota-se, então, que a subjetividade, assim como a musicalidade, faz parte do gênero lírico e deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual. No entanto é importante ressaltar que a poesia não revela a verdade sobre o sentimento do autor, porque ela tem caráter subjetivo. Segundo Staiger (1972, p.53),

O poeta lírico diz quase sempre eu. Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia. Só se pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para trás e o eu pode ser visto ou descrito de um ponto de observação mais alto. O autor lírico não se descreve porque não se compreende.

O emissor procura exprimir um sentimento, um estado da alma por meio da atitude lírica, servindo-se, para isso, da palavra e de todas as possibilidades expressivas que ela pode oferecer, tanto no nível do significado quanto no nível do significantes. O discurso deixa de ser utilizado como material expressivo; a palavra abandona o caráter designativo da realidade exterior e passa a ter a função expressiva de uma realidade interior e, por isso mesmo, um caráter predominantemente subjetivo.

Essa relação entre o poeta e a lírica, discutida por Hamburger (1975), descreve o eu-lírico como um sujeito-de-enunciação, um enunciador fictício, cuja existência é duplamente implicada na comunicação: como autor do enunciado e como sujeito da experiência que é objeto dele. É importante frisar que o eu-lírico não é o emissor real, nem o eu do enunciado; ele é o emissor estrutural, postulado pelo enunciado lírico por causa da sua ficção existencial. A respeito do eu-lírico, Hamburger (*apud* Achcar, 1994, p.48) acrescenta que

[...] o sujeito lírico não toma como conteúdo do seu enunciado o objeto da experiência, mas a experiência do objeto. Certamente a experiência pode ser fictícia no sentido de invenção, mas o sujeito da experiência e com ele o sujeito da enunciação só pode ser real. Pois ele é o elemento estrutural e constitutivo da enunciação lírica.

De acordo com Barreto (1997, p.20), no texto lírico o emissor projeta a sua subjetividade sobre o mundo subjetivo, passando a ser um objeto mediado de que a própria linguagem vai se servir para a projeção dessa vivência íntima.

Perdendo o seu caráter objetivo, o discurso lírico como que ignora a componente pragmática e material que a palavra comporta na sua origem: ganha significações novas, deixa de ser um designante unívoco, se estabelece nos seus contornos de significação, reflete a fluidez e a ambigüidade, a quase imaterialidade, que a expressão do eu condiciona.

A enunciação lírica traduz, desse modo, uma interpenetração da alma com a realidade objetiva; a palavra dilui-se na sua significação e, por isso mesmo, contagia e contagia-se de uma quase imponderabilidade significativa; perde os seus contornos de designação; se enriquece de valores que lhe são emprestados pela carga emotiva do momento. A atitude lírica corresponde, habitualmente, à expressão de uma situação presente. O enunciado lírico procura hipervalorizar o presente, dá-se como que uma fixação de uma vivência momentânea.

Desse modo, o processo de produção da poesia não deve ser compreendido como um processo individual, particular a esse poeta, explicável biograficamente, mas unicamente do ponto de vista lógico-lingüístico, como o processo que ocorre dentro da correlação sujeito-objeto enunciado lírico. Como tal, ele naturalmente tem inúmeras formas diferenciadas que produzem as possibilidades infinitas da expressão lírica e das conseqüentes obras de arte. Somente nesse sentido individual ele é o processo em relação aos diferentes poemas líricos e poetas líricos, bem como em relação aos estilos da época.

Bense (*apud* Hamburger, 1975, p.30) esclarece que

para uma poesia as palavras não são pretextos para os objetos, mas os objetos são pretextos para as palavras. Fala-se, de certo modo, de costas para as coisas, sobre palavras, metáforas, contextos, versos, sons, morfemas e fonemas. Trata-se da poesia em nível meta lingüístico, de poesia de um mundo particular.

Pode ser levantada aqui a questão de que a linguagem e a maneira de descrever as coisas, indubitavelmente novas e radicais, são apenas as últimas conseqüências da estrutura lírica sujeito-objeto. Quando as palavras se apresentam como pretexto para objetos, temos o primeiro caso, ao passo que o inverso designa o segundo. Em ambas as formulações, as palavras são o fator decisivo.

O recurso do sujeito-de-enunciação lírica descreve o objetivo e deve-se ter em vista que os poemas não transformam a coisa simplesmente, tornando-a transparente, mas descrevem a coisa em si mesma. Não é mero acaso que tais poemas se ofereçam facilmente à

designação de “textos” e agrupem-se ao redor da fronteira que corre entre a enunciação lírica e a informacional.

Para concluirmos nossa análise da estrutura-lírica sujeito-objeto, cabe-nos esclarecer por que a poesia lírica é um enunciado da realidade, embora não tenha função em um contexto real. Ao examinarmos a experiência de um poema lírico, parece-nos que, primeiramente, vivenciamos um enunciado de realidade; em segundo lugar, quando analisamos o sentido de uma enunciação lírica, completamos essa experiência imediata, retificando que dela não aprendemos uma realidade objetiva ou uma verdade. O que esperamos aprender ou experimentar não é nada objetivo, mas algo significativo.

O sujeito-de-enunciação sempre é idêntico ao autor de um documento real, razão pela qual o sujeito lírico é idêntico ao poeta, tanto quanto o sujeito-de-enunciação de uma obra histórica e científica é idêntico ao seu respectivo autor. A identidade lógica não significa aqui que todo enunciado de um poema deva coincidir com uma experiência real do sujeito poeta.

Essa relação do poeta com o seu poema é uma questão muito pertinente no tocante à lírica. A identificação do eu-lírico com o poeta é ainda muito freqüente, apesar de já ser refutada, tendo em vista que é errôneo o entendimento da sinceridade como correspondência entre o eu-lírico e a experiência de vida do poeta. Com base nessa idéia, Hamburger (1975, p. 195) afirma que, “enquanto a história da literatura mais antiga, mais ingênua não hesitava em identificar o eu-lírico com o poeta, hoje em dia tem-se muito cuidado em cortar toda a relação entre o eu do poema e o eu do poeta”.

Essa concepção romântica de sinceridade como verdade poética, na qual a poesia é verdadeira, porque corresponde ao estado de espírito do poeta, não foi totalmente abandonada por parte da crítica literária. A esse respeito, Achcar (1994, p. 43) comenta que “Ainda hoje as vidas e quase sempre as personalidades dos poetas antigos são deduzidas linearmente em seus poemas. Essa maneira de ler é completamente inadequada”. Ainda com relação a esse biografismo, o autor refere-se ao conceito de *fides* (termo da Retórica Antiga), que se aproxima de sinceridade, fidelidade. Como termo técnico, descreve uma relação de lealdade, não entre o autor e a obra, mas entre esta e o público. Nessa perspectiva, Achcar (1994, p.44) ressalta que “*fides* designa um efeito da mimese bem realizada e não corresponde à idéia de sinceridade no que esta possa ter de extrapolação psicológica ou biografista”.

Quando o eu mentiroso ou sonhador coloca-se como eu-lírico, ele se retira de seu poema e liberta, dessa forma, a enunciação de qualquer finalidade ou obrigação para com a realidade objetiva. Dedicamos aqui uma breve explicação ao conceito de vivência, em relação à natureza do eu-lírico e ao conceito do lirismo vivencial, que é empregado para designar o

lirismo do sentimento pessoal, contrastando com o lirismo convencional, de cunho social. O conceito de vivência refere-se ao psicológico e ao biográfico e relaciona-se aos processos da consciência, na medida em que equipara consciência e vivência.

Apesar disso, o sujeito-de-enunciação lírico diferencia-se do não-lírico, não somente pelo seu procedimento em relação ao objeto-de-enunciação, mas também pelo fato de ser mais diferenciado e sensível do que o sujeito-de-enunciação informacional. O eu-lírico pode apresentar-se como um eu-individual-pessoal de tal modo que não temos a possibilidade de decidir sua identidade com o poeta.

Goethe (*apud* Hamburger, 1975, p.195) formulou a seguinte experiência poética: “No poema não há um traço que não seja vivenciado, mas nenhum traço é vivenciado como foi”. Isso vale também para o lírico, porque proíbe a negação da identidade do eu-lírico com o eu do poeta e estabelece a identidade da enunciação lírica configurada com a vivência real.

A questão da natureza do eu-lírico, porém, torna-se mais irrelevante, visto que se apresenta impessoal e vaga, de modo que nem determinada situação poética nem uma referência pessoal do conteúdo ao eu da enunciação integra-se no conteúdo ou no efeito vivencial do poema.

Quando Hegel (*apud* Hamburger, 1975, p.199) propõe o conceito poema-vivência como noção formal – “uma espécie de poema no qual processos são representados na forma de uma vivência” –, parece justo, em vista das infinitas matizes de significados, integrar o poema-vivência no conceito de vivência estrutural mais amplo.

Para finalizar a questão da natureza do eu-lírico, pode-se afirmar que a diferença ou identidade entre o eu-lírico e o eu do poeta pertence também ao seu caráter indefinido. A enunciação de um sujeito real como a do sujeito-lírico procede de modo diferente do não-lírico e constitui a relação de sujeito-objeto

Staloni (2001, p.151), outro estudioso da lírica, voltou suas reflexões às mudanças de definições de tal gênero. A esse respeito, descreve que

A poesia destinava-se a ser cantada com o acompanhamento musical da lira – de onde deriva o lirismo. Foi a figura de Orfeu, legendário inventor da cítara, que serviu de modelo à voz encantada que encanta animais e seduz a natureza.

No sentido moderno do termo, o lirismo será definido como a expressão pessoal de uma emoção demonstrada por vias ritmadas e musicais. O elo com o canto não é rompido, tal como se entende pela legendária declaração de Valéry. “O lirismo é o desenvolvimento de um grito”. Mas convém acrescentar a essa particularidade uma outra, o lirismo é a emanção de um eu. Olympio é o porta-voz de Vitor Hugo e o “tu” de “zone” é uma parte do “eu” de Apollinaire.

A relação com o canto (ou com o grito), bem como o conteúdo confidencial, duas características dominantes do texto lírico, acarretam o recurso a estruturas ritmadas, encantatórias, a figura da exaltação e da grandeza, a um léxico rebuscado e simbólico. O verso e o poema de forma fixa serão os meios favoritos do lirismo. Os grandes sentimentos individuais serão seus temas privilegiados.

Evidencia-se, desse modo, que o gênero lírico não é algo imutável e não se enquadra em esquemas constituídos e em modelos classificatórios. Nesse sentido, uma dificuldade apresenta-se com relação a uma teoria que se adapte a essas mudanças, uma vez que a teoria prefere amplos esquemas. Essa tensão entre lírica e teoria foi gradativamente resolvida, quando Cara (1998) dividiu a lírica em quatro períodos: Antiguidade, Renascimento, Romantismo e período moderno:

Na Antiguidade, vemos o nascimento de uma poesia de expressão pessoal, diretamente ligada à música – a poesia lírica -, que o principal teórico da época, Aristóteles praticamente deixou passar ao largo. Os neoclássicos do Renascimento fizeram uma releitura da poética de Aristóteles, privilegiando uma visão mais normativa e dando ênfase aos grandes esquemas classificatórios, onde a poesia lírica encontrou lugar. No período romântico há uma revolução no conceito de poesia e o poeta adquire uma nova função na sociedade. Mas a crise radical do poeta vai acontecer um pouco mais tarde quando este poeta moderno desloca sua atenção para os modos possíveis do eu se relacionar com a realidade, valorizando a linguagem. Com a crise do poeta no período moderno entra em crise o conceito de lirismo como “expressão pessoal”. (Cara, 1998, p. 6)

Fica claro que, ao contrário do poeta romântico, acredita-se na poesia lírica como expressão do eu; o poeta moderno se vê projetado no mundo exterior, sabendo que desse mundo poderá fazer apenas uma tradução parcial. A poesia torna-se, desse modo, crítica da sociedade, e o lirismo, que era já um tipo de consciência emocional, na visão de Merquior (1996) firma-se como emoção ante um mundo-problema:

A lírica na qualidade de literatura problemática é crítica social das mais fecundas, e proposta militante de valores novos e de formação coletiva, é livre exame seu ser ultrapassado. A sua visão se aplicaria milagrosamente a visão hegeliana da poesia como alegre desprendimento do passado, do dado e do objetivo rotineiro pela marcha do espírito que se propõe o novo liberado em si, já não vinculado ao material exteriormente sensível. (MERQUIOR, 1996, p. 203)

Essa nova lírica tem interesse na tensão ética, na qual a cada momento a sociedade se investiga. Por isso, a linguagem torna-se o mais importante da criação, visto que é o

instrumento pelo qual essa investigação se dá. Mas ela não se basta em um mero moralismo; é evidente que não chegará a valor algum fora da íntima compreensão do social nem saberá propor uma formação criadora sem interpretação histórica concreta. No entanto o fato de haver uma lírica mais engajada com o social não é o suficiente para que a lírica voltada à emoção desapareça. Acerca da relação e da convivência das duas críticas, Merquior (1996, p. 204-205) esclarece que

Líricas pessoais de menor alcance têm absoluto direito de existir dentro da nova arte. Além do mais, o novo homem não pode ser formado sem uma nova poesia lírica. Mas, para criá-la o próprio poeta deve sentir o mundo de uma nova maneira. Seria infantil pensar que toda classe pode criar inteira e plenamente a sua própria arte de dentro de si mesma

Essas reflexões sobre a poesia lírica são importantes para que se possa compreender a instigante poesia finissecular, visto que, a partir do final do século XIX, a poesia lírica sofreu grandes modificações no plano da estética e do estilo. A respeito dessas mudanças, Friedrich (1976, p.17) comenta:

Pode se falar de uma dramaticidade agressiva do poetar moderno. Ela domina na relação entre os temas ou motivos que são mais contrapostos do que justapostos, além disso, domina na relação entre esses e um comportamento inquieto do estilo que separa tanto quanto possível, os sinais do significado. Mas ela determina também a relação entre poesia e leitor, gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor. Este não se sente protegido, mas, sim, alarmado. É verdade que a linguagem poética sempre foi distinta da função normal da língua, ou seja, de ser comunicação.

A transformação da poesia moderna alterou dois de seus elementos essenciais: a musicalidade e o seu sentido. A musicalidade passou a ser obtida por uma elaboração especial do ritmo e das propriedades sonoras do verso nos seus aspectos rítmico, métrico e estrófico. As idéias foram alteradas devido a uma linguagem renovada e ao desvio da norma gramatical, buscando-se, intencionalmente, o obscurecimento e o equívoco, levando a língua a perder sua firmeza semântica.

Nesse sentido, a poesia moderna caracteriza-se pela antidiscursividade (que tenta romper com as imposições dos procedimentos sintáticos usuais da construção), pela parataxe (que corresponde às orações independentes e coordenadas para dar uma melhor idéia da disposição afetiva) e pela alogicidade (que parece romper com os estatutos da realidade controlada pela razão).

No que se refere a essas modificações, Friedrich, 1976, p.16 postula que,

A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos a obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda parte observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação dos conteúdos inequívocos. A poesia quer ser ao contrário uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de forças absolutas, as quais agem sucessivamente em estados pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.

As características expostas por Friedrich (1976) servem para indicar o aspecto auto-suficiente e pluriforme da poesia moderna e encontram-se diretamente relacionadas ao tipo de subjetividade dos poetas finiseculares. A subjetividade da lírica moderna é marcada pela presença de elementos da vida empírica no universo ficcional, a partir do qual se pode construir uma imagem fragmentária do sujeito, além de criar uma concepção aberta do relato de vida.

Vistas as questões que teorizam acerca da lírica, cabe aqui a distinção entre essa forma de lirismo, voltada para os elementos que o compõe (eu-lírico, subjetividade e musicalidade da forma da poesia como gênero lírico), e a lírica, cujo enfoque recai na capacidade de o poema oferecer elementos para o leitor visualizar imagens do próprio texto. Bosi (1977), Paz (1992) e Júdice (1998) são três dos teóricos que abordam tal capacidade poemática.

Para Bosi (1977), a imagem é tão importante quanto a linguagem, visto que ela a antecede e liga-se à sensação visual, por meio da qual o ser vivo tem a primeira noção da realidade que o circunda, a partir das formas que seus olhos reconhecem como objetos que, posteriormente, serão nomeados por intermédio da linguagem. A imagem nunca é só um elemento e nem se apresenta em sua totalidade. Apesar de ser apreendida como tal, ela possui uma finitude, um passado que a constituiu e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência por meio do imaginário. Nesse sentido, ela não é somente dada como matéria, mas também é imaginada e construída como forma para o sujeito.

Além desse caráter finito, a imagem apresenta mais dois aspectos que a caracterizam como tal: a simultaneidade e o hiato. Bosi (1977, p.17) esclarece que aquela decorre do fato de ser um simulacro da natureza dada: “A imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas não sob as espécies da figura que é, por força de construção, um todo estável. A finitude do quadro, a espacialidade cerrada da cena tem algo de sólido que permite à memória o ato da representação”.

O caráter de hiato imagético, por sua vez, vem de Santo Agostinho (*apud* Bosi, 1977, p.17), para quem “o olho é o mais espiritual dos sentidos, pois capta o objeto sem tocá-lo.

Intui e compreende sinteticamente, constrói imagens não por assimilação, mas por similitudes e analogias”. Daí o caráter de hiato, de distância muito presente que a imagem detém; daí o fascínio com que o homem procura chegar-se à sua enganosa substancialidade.

Com relação à poesia, esse hiato também se faz presente, visto que ela proporciona ao leitor a sensação de um intervalo entre a imagem e o som. A diferença é que o código verbal parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é um aparecer construído, em um segundo momento, e a semelhança do som-imagem resulta de um encadeamento de relações no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem. A esse respeito, Bosi (1977, p. 23- 24) acrescenta que

O homem que aprendeu a ler e interpretar o mundo silabando vê-se, pelo instrumento mediador que é a linguagem e suas leis próprias apartado da plenitude imediata do que os olhos podem ver e busca o caminho da volta, trata de lograr uma apreensão plena do mundo concreto.

Na poesia coexistem sombras da matriz à tona, de explorar as suas entranhas, de comunicá-la. Os meios visam a compensar a perda do imediato, perda fatal no ato de falar. O discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo de idas e voltas; séries de re(o)corrências. Se assim não fosse a linguagem morreria logo depois de proferido um grito original.

Na disposição dos sintagmas, sobre a qual se assentam todo e qualquer discurso e sua estratégia de ir e de vir, estão sua força e sua fraqueza, pois ele é forte devido à sua capacidade de perseguir, de surpreender e de abraçar relações inerentes ao objeto e ao acontecimento. De outro modo, ficaria oculta a percepção, mas o discurso também é frágil, se comparado ao efeito da imagem que seduz com a sua pura presença. Sobre a força da imagem, Bosi (1977, p. 25) esclarece que ela “impõe, arrebatada. O discurso pede a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência e a virtude da esperança”.

O crítico faz uma última observação quando se trabalha com o poema no limite da lógica. Ele esclarece que, no momento em que a lei interna de contínuas diferenciações for ultrapassada, a fantasia estará instaurada; o discurso é sempre um arranjo de enunciados, os quais se comportam como processos integradores de níveis diferentes, cujos extremos são o simbólico e o sonoro.

Jakobson (*apud* Bosi, 1977) afirma que o discurso poético é a “projeção do eixo das semelhanças no eixo das contigüidades”. O poema como contínuo simbólico-verbal não apresenta a estrutura simples de espelho da natureza. Para desenhar a mais perfeita figura, superpõem-se, em um mesmo espaço, vários elementos poéticos. Depois que o enunciado está composto, basta reconhecer as reiterações e as simetrias. É como se o poema fosse organizado

para que a linguagem se encaixasse em um esquema de paradigma. Nesse sentido, a imagem frásica é um momento de chegada ao discurso poético, sobretudo pela analogia que recupera o sabor da imagem, desde os nomes concretos até os procedimentos que contribuem para evocar aspectos sensíveis ao referente. A respeito do uso extensivo do vocábulo imagem, Bosi (1977, p.29) afirma que

Tal uso, extensivo, do termo imagem supõe claramente que se admite um caráter motivado nos processos semânticos em jogo. Será um critério válido para acentuar as virtudes miméticas ou expressivas da onomatopéia e da metáfora, mas sempre discutível enquanto parece confundir a natureza lingüística da figura com a matéria mesma, visual ou onírica, da imagem.

As imagens, quando assumidas e recodificadas pelo discurso, dão a ele uma textura cujas abstrações se colocam entre o puro pensamento e a intuição da natureza. Ao pensamento, se devem as operações narrativas e conceituais; à intuição, os materiais substantivos que a imagem traz à fala. No entanto, na visão de Bosi (1977, p.35), o discurso e a imagem, no poema, sofrem entre si uma tensão na qual “o discurso fiel às relações contém em si uma dinâmica tão alta que, se deixado a si próprio, poderia abafar, senão abolir a imagem. Neste a imagem resiste potenciando-se com as armas da figura”.

Octávio Paz foi outro crítico que se aprofundou na crítica sobre a imagística na poesia. Em *Signos em Rotação* (1992), ele apresenta um capítulo inteiro dedicado ao estudo da imagem e discorre sobre as imagens como produtos imaginários, tendo em comum a preservação da pluralidade de significados das palavras, sem que essa pluralidade de significação possa incluir até mesmo significados opostos e contraditórios. Segundo ele (1992, p. 38), “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, ou quais abarca ou reconcilia sem suprimi-lo”.

No entanto, apesar de seus significados díspares, a imagem tem a capacidade de promover a junção de realidades opostas entre si, empobrecendo-as pela pluralidade do real. O mesmo não ocorre com a poesia, pois o poeta nomeia elementos contrastantes, juntando-os, sem empobrecimento algum das figuras de linguagem. Os elementos não perdem seu caráter concreto e singular; a imagem poética, por sua vez, não aspira ao real; centra-se no verossímil, visto que revela não o que é, mas o que deveria ser.

De acordo com Paz (1992), pode-se entender que a imagem abriga e exalta todos os valores das palavras. Isso porque ela faz algo mais do que dizer a verdade; ela cria realidades que possuem uma verdade - a de sua própria existência. Nesse sentido, Paz (1992, p.45) afirma que “as imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o

poeta diga que a água é cristal. Percebe-se que o aparente contra-senso do dizer poético contém sentido”.

Por fim, pode-se dizer que a pluralidade e a ambigüidade do real redimem-se no sentido, ou seja, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, atribui a ela unidade.

Júdice (1998), por sua vez, ao tratar do caráter imagético do poema, parte da idéia do conceito de poesia, que, durante séculos, foi visto apenas como diferenciador da prosa. A poesia só se prestava como referência à classificação de uma obra que não fosse prosa; não importavam os seus dois significados assumidos na sua origem grega: os de criar e de fazer. Diante desse duplo sentido, não havia a distinção entre o mundo real e o mundo poético, como propôs Paz (1992).

Não se pode negar que a palavra transporta a característica poética, no instante em que produz efeitos e vale-se de recursos da poesia para desfazer os duplos sentidos, apesar de essa interpretação estar relacionada com a subjetividade e com a imaginação do discurso. No tocante à interpretação, Júdice (1998, p.11) aponta três atitudes distintas que ela assume perante o fenômeno poético:

Uma primeira concentra no espaço da linguagem esses efeitos de sentido, considerando meros efeitos da construção retórica, estando codificados nos parâmetros formais dessa disciplina todos os desvios da norma discursiva - classicismo.

Uma segunda, estabelecendo a associação entre a linguagem e o mundo, abre caminho a uma objetualização do universo poético, permitindo analogia com as outras artes – barroco.

Uma terceira, remete ao espaço do indizível no plano último da significação poética, colocando a verdade da poesia numa dimensão abstrata (o sublime) que só se poderá atingir através de uma identificação ritual do leitor com o poeta - mediador da divindade – no instante cerimonial da comunhão poética – Romantismo.

Depreende-se que a capacidade que o poema possui de suscitar imagens não é novidade; existe desde o Classicismo. No entanto parte sempre de um raciocínio, segundo o qual a afirmação poética se impõe por si só, visto que não precisa de explicação alguma, por assentar-se em vários tipos de figuras, cuja principal é a analogia.

Essa figura, em retórica, chama-se comparação figurativa, isto é, uma comparação figurativa na qual a escolha do comparante é submetida à noção, expressa ou subentendida, que se quer desenvolver a propósito do comparado. As imagens visam, desde o início, ao

envolvimento de um objeto que é o centro do poema. Desse modo, esse objeto determina a escolha dessas imagens, porque elas devem se aproximar do assunto ou do tema do texto.

De acordo com Júdice (1998), o princípio analógico exige a presença de duas imagens; no entanto, no decurso da leitura, uma vai se confirmando, ao passo que a outra vai se excluindo. Dessa forma, a evolução do poema a partir de uma imagem resulta desse esforço imagético, cuja lógica se pode determinar a partir da reconstituição do jogo de imagens e da sua relação com o poema.

Todo esse processo de associação deve, no momento da produção, obedecer a uma lógica que, no poema, é marcada pelas regras precisas do código; caso contrário, o leitor pode fazer uma interpretação equivocada. A imagem, por sua vez, torna possível a fixação de uma identidade da figura que transporta de tal forma que permite ver qual o universo cultural em que se inscreve – e, a partir daí, começar a encontrar os nexos lógicos da rede figurativa do poema. A imagem serve para que o próprio poeta defina-se em um espaço cultural, pois ele escolhe um tipo de imagem que tende ao impressionismo; desse modo, sua poética rejeitará outras formas possíveis de representação.

Nesse sentido, Júdice (1998) defende a idéia de que o poema produz imagens características, que o diferenciam dos textos abstratos, e aponta dois tipos de imagens: as que se ligam à memória, ou seja, estão na coincidência vivencial do poeta-leitor, na sua motivação, e as que são criativas e exigem do leitor esforço para entrar no imaginário e viver uma nova experiência.

A imagem constitui-se na introdução de um segundo sentido, analógico, simbólico e metafórico, em uma porção de texto delimitada e muito curta. No instante em que se tem acesso a esse lado abstrato da imagem, isto é, a um pensamento sobreposto à figura, o espaço em que o poeta corta a tradição é o da harmonia ou o do equilíbrio entre as duas partes do poema, as quais valorizam o aspecto racional ou intelectual da criação poética.

Pode-se considerar, com base em Júdice (1998), que dois momentos evidenciam-se na efetivação do poema: o da sua leitura, que envolve a execução fônica e sonora, em que intervêm elementos da natureza material e lingüística, e o da sua significação, quando se privilegia o elemento do significado do texto. A respeito do significado, Júdice (1998, p. 30) explicita que ele

[...] não decorre de um significante arbitrário, como no código da língua, sendo que pode haver uma relação determinante entre ambos situada na esfera do que se designa como efeitos de sentido. A sugestão que o leitor

retira da leitura decorre de operações inconscientes assentes na construção material do texto.

Esse tipo de operações, no caso da poesia, procede de um modo particular. Sendo a linguagem poética expressa através de palavras e de imagens individualizadas, em que cada um desses elementos vale por si [...], a significação vai ser o resultado de uma soma, ou re-união de significados parcelares.

O leitor tem papel primordial nesse processo da leitura, posto que põe em jogo a sua experiência, juntamente com o conhecimento que já dispõe a fim de tentar reconstruir essa totalidade por intermédio da junção dos elementos parciais. Desse modo, o significado do texto coincide com aquilo que ele mesmo fornece, uma vez que o nível informativo dos códigos deve ser deduzido dele mesmo; não é possível acrescentar dados que não estejam no texto.

Ao se focar a poesia de Florbela Espanca sob as luzes da teoria dos gêneros literários, percebe-se que sua obra pertence a um caso de difícil classificação. Tal dificuldade se deve ao fato de que predominam, nos seus poemas, elementos líricos ao lado de elementos típicos dos diálogos dramáticos; o eu-lírico dirige-se a pessoas, a animais e a elementos da flora. O épico aparece quando a poetisa trata de temas universais, como a tentativa de autoconhecimento e o homem perante a dor e quando apresenta problemas inerentes à condição feminina.

Mesmo diante dessa dificuldade de classificação, reconhece-se na poesia florbeliana o predomínio do lírico pela preocupação com a forma, pelas rimas que conferem musicalidade à poesia e pela linguagem intimista e subjetiva, que se vale de figuras de retórica para revelar o sentido das imagens que a leitura permite construir.

A partir da relação do texto com a imagem presente nos poemas florbelianos, Junkes (1983) explica que os sonetos guardam nítida filiação com o Simbolismo, pela linguagem, pela imagística e pelo abstracionismo, e possibilitam que sua linguagem seja realçada pela presença de imagens de excepcional criação poética, em uma verdadeira transfiguração da arte para o real.

2.2 Retórica e Estilística: instrumentalização de leitura de poemas

De acordo com Tringali (1988), a Retórica limita-se a ser uma arte de escrever e de falar bem, uma teoria da composição e do estilo válida para qualquer que seja o texto. Com o

advento da estilística, com a qual se equivale a retórica clássica, a retórica perde a razão de sua existência e passa a interessar apenas como precursora da estilística.

Além disso, na Retórica, a teoria das figuras desenvolve-se em uma escala que acaba por reduzir a elocução às figuras. A partir dessa redução, Tringali (1988) afirma que nem a retórica clássica nem a das figuras são retóricas verdadeiras, pois a primeira pertence à estilística, ao passo que a segunda constitui-se em uma disciplina autônoma: a teoria das figuras.

A Retórica Clássica consolida-se na Renascença, mas tem antecedentes na própria Retórica Antiga, que apresenta duas vertentes: uma deriva de Aristóteles e privilegia a invenção, ou seja, a busca de provas para persuadir; outra remonta aos sofistas, a Sócrates e a Cícero, que realçam a elocução, mas não negam a eficácia de outras partes.

Para Tringali, a Retórica Clássica recebeu influência do contexto histórico no qual se manifestou. A respeito disso, o autor argumenta que “termina a era dos manuscritos, de ser uma aldeia primitiva de contatos diretos e se formam as grandes nações, nas quais a imprensa se impõe como meio de comunicação” (1988, p.20). Tal amplificação corresponde, na Retórica Antiga, à função poética e artística da linguagem e realiza-se por meio das figuras e dos ornamentos lingüísticos. Ela tem a finalidade de expor, para convencer e comover.

Os manuais de Retórica Clássica dividem-se em duas partes: uma geral, comum à prosa e à poesia, e outra especial, dedicada à teoria do verso e do poema. Como teoria da composição, ela compreende as duas partes da Retórica Antiga: a invenção e a disposição. Na invenção, orienta-se o aprendiz a adquirir o material por meio do estudo. Como teoria de estilo, a tendência é tratar de palavras isoladas e na frase. Começa-se obedecendo aos preceitos da gramática e, depois, escolhem-se e combinam-se todos os recursos da língua.

Nas relações entre poética e retórica, Tringali (1988) elenca duas fases: poetização da retórica e retorização da poesia. Temporalmente, a poesia precede a prosa. De fato, primeiro despontam as grandes obras em verso e, posteriormente, as em prosa. A *Poética* de Aristóteles surge como uma teoria estética da literatura, especialmente em verso. A prosa, por sua vez, só se torna artística depois da poesia e à custa da poesia; é dentro da retórica que isso acontece, na qual os poetas cativam e fascinam os oradores e referem-se aos encantos da elocução.

A respeito disso, o autor comenta que “não interessa que divirjam de propósitos. A retórica pretende persuadir, convencer e agradar. Enquanto os poetas se preocupam em agradar. Com eles os oradores aprendem a elaborar os discursos com elegância. A retórica depende da Poética” (TRINGALI, 1988, p.23).

Na segunda fase, a da retorização da poesia, os poetas vão à escola dos oradores e a retórica forma tanto um quanto outro. Mas tal influência vai além, porque o poeta não só adquire a formação literária com os oradores, mas também deixa a poesia impregnar-se de retórica. Dessa forma, o conceito de Poética evolui em função do conceito de Retórica. A respeito da evolução da Retórica, Tringali (1988, p.25) afirma que,

No princípio, a Poética equivale a uma estética rudimentar da criação literária, em verso, em oposição à Retórica, que faz uma teoria do discurso, em prosa. Aos poucos se serve da Poética como instrumento para modelar a prosa artística. Em contrapartida a Retórica se retoriza.

Quando, na Renascença, a Retórica toma o lugar da Poética, como teoria geral da criação, a segunda vai além de uma teoria do verso e do poema. E, juntas, a Retórica e a Poética formam a antiga teoria da literatura. Com o advento da Estilística, no campo do século XX, a palavra “Poética” fica disponível e, novamente, volta a ter o sentido da teoria da criação artística, particularmente literária e mesmo no sentido que, a rigor, deveria ser o único de teoria do poema e do verso.

Em seguida a essa discussão acerca da evolução da retórica, o autor questiona a respeito da possibilidade de a oratória ser literatura. No intuito de averiguar tal relação, ele afirma que literatura é uma arte, uma das belas artes que compreende textos artísticos. Um texto artístico é um signo e, portanto, apresenta um nível da expressão e um nível do conteúdo. No nível da expressão, deve dominar a função poética ou estilística da linguagem, mas a linguagem como fim, não como meio. No nível do conteúdo, deve ser ficção, que se define como a criação do espírito, em um jogo igual entre fantasia e entendimento, independentemente da verdade e da falsidade, da realidade e da irreabilidade.

No tocante ao estilo e à composição, a Estilística só é vista como disciplina autônoma, como teoria e prática do estilo, no começo do século XX, com Bally e Vossier (*apud* Tringali, 1988). Mas o estilo já existia; apenas não era estudado em disciplina alguma. Quando surge a Retórica Clássica, a elocução absorve toda a Retórica, cujo objetivo é a elocução. Com isso, o problema do estilo avulta.

Estilo origina-se da palavra latina *stillus*, que significa estilete, espécie de ponteiro que servia para escrever e cuja parte posterior servia para apagar. Do sentido de instrumento de escrever, passa a significar o modo individual de cada língua, sentido que continua básico e fundamental. O estilo realiza o que hoje se chama função poética da linguagem. Ele é uma atividade que se realiza no plano da expressão como atividade verbal; caracteriza-se, ainda,

como uma atividade de escolha e de combinação; supõe a liberdade de escolher e de combinar entre recursos permitidos e facultativos da língua; visa sempre provocar efeitos, causar estranhamentos, quebrar a automatização do modo comum de falar (Tringali, 1988). O problema do estilo liga-se ao problema da composição, composição no sentido de definição, de meio e de fim, com unidade temática e estrutura.

Luckács (*apud* Martins, 2000) reúne as definições de estilo em três grupos: as que consideram o estilo como um desvio de norma; as que o julgam como elaboração e as que o entendem como conotação. Enkvisk (*apud* Martins, 2000) as distribui em cinco grupos: estilo como adição, estilo como escolha, estilo como conjunto de características individuais, estilo como conjunto de características coletivas; estilo como resultado da relação entre unidades lingüísticas formuláveis em texto.

Tomando o lugar deixado pela Retórica, a Estilística surge nas primeiras décadas do século XX, graças a dois mestres que lideram duas correntes de grande importância: Bally (Estilística da língua) e Leo Spitzer, figura exponencial da Estilística literária. Ampliando o campo de estudo de Saussure, Bally (*apud* Martins, 2000) volta-se para o estudo da língua falada, mas gramaticalizada, e condena o ensino da língua baseada apenas na gramática normativa. Bally distingue duas faces da linguagem: a lógica e a afetiva, e estuda os efeitos da afetividade no uso da língua.

A Estilística literária, por sua vez, foi iniciada por Spitzer e é também conhecida como idealista (por se prender à filosofia idealista), psicológica (pelo interesse na psicologia do escritor) e genética (por pretender chegar à gênese da obra literária). Martins (2000, p.7) cita que “a Estilística Literária parte da reflexão de cunho psicologista sobre os desvios da linguagem em relação ao uso comum, pois uma emoção provoca o afastamento do uso lingüístico. O estilo do escritor reflete o seu mundo interior”.

Martins (2000) concebeu um método de estilo que denomina “círculo filológico”, que consistia em, inicialmente, ler e reler os textos de um grande autor, pois a escolha do autor já pressupunha valorização. Graças à intuição, encontrava-se um ponto estilístico que servia como ponto de partida para a penetração na obra, isto é, o espírito do autor que o levava à apreensão do princípio do criador deveria ser confirmado pelos aspectos da obra. Ao se referir à intenção do autor, ele afirmava que ela é “algo específico e encontrável” (Martins, 2000, p.07).

Alonso (*apud* Martins, 2000, p. 8) tem como enfoque a diferença entre fala usual e literária, pois a obra literária caracteriza-se pela unicidade e encerra um mistério cuja compreensão depende da intuição. Para ele, “a obra move entre duas intuições: a intuição

criadora do autor e a atualizadora do leitor”. Ele apresenta três modos de compreender a obra literária: o primeiro centra-se no leitor comum, que não procura analisar nem exteriorizar sua impressão, a intuição totalizadora do autor que deu origem à obra. Essa leitura, cujo princípio é o prazer, é o fundamento dos outros conhecimentos. O segundo grau de compreensão é o do crítico, que tem uma capacidade receptiva mais intensa e extensa e comunica as imagens intuitivas recebidas. O terceiro grau de compreensão de uma obra é o da tentativa de desvendar os mistérios dessa obra e dos seus efeitos sobre os leitores.

Esse autor atribui conceitos diferentes de Saussure para significado e significante. Para ele, o significado não é apenas a imagem acústica, mas também o som físico; não é um mero conceito, mas uma carga psíquica, que pode incluir emoção. Como significante total, têm-se a obra, o poema, a estrofe, o verso, o vocábulo, e, como significados parciais, o acento, a sílaba, o ritmo e a entoação:

O significado total é a representação da realidade e os parciais são os múltiplos elementos sensoriais, afetivos e conceituais. A primeira função da Estilística é investigar as relações entre os elementos parciais e selecionar os mais relevantes. A Estilística da linguagem cuida dos recursos expressivos de natureza lingüística do lado afetivo, imaginativo e valorativo. Ela é a base da Estética Literária que examina como é constituída a obra e considera o prazer estético que ela provoca no leitor o que interessa à Estilística Literária é a natureza poética do texto. (Martins, 2000, p.10).

O conceito de sentido comporta a mesma duplicidade. Em sentido restrito, o estilo é conceituado como uso especial do idioma pelo autor; em sentido amplo, ele é definido como toda revelação do artista e do homem.

Em meados do século XX, a Estilística desenvolveu-se nos estudos de Jakobson. Ela é vista como funcional a partir de tal perspectiva, quando se vincula às funções de linguagem, e é concebida como estrutural, quando se encontra relacionada aos elementos do texto: emissor, destinatário, contexto, mensagem, canal e código.

A função poética, de acordo com Jakobson (*apud* Martins, 2000), centra-se na mensagem e considera a obra poética aquela em que a função poética é predominante. Dessa forma, considera a poética como parte da linguagem que trata de tal função em suas relações com as demais funções. Nesse ponto, Jakobson diferencia-se de Bally, para quem a Estilística concentra-se na função emotiva e não na função poética. Para explicar a realização da função poética, Jakobson (*apud* Martins, 2000, p.12) entra na estruturação da frase e do texto e lembra os dois modos de comportamento verbal: a seleção e a combinação. Ele formula o princípio da função poética: “A função poética projeta o princípio da equivalência

do eixo da seleção sobre o eixo da combinação”. Esquematizando-se a doutrina de Jakobson, têm-se as estruturas do signo que são paradigmáticas (categorias do sistema lingüístico) e sintagmáticas (posição no texto). A Estilística pode tratar dos meios expressivos em potencial na língua e dos efeitos alcançados no seu uso no texto.

Para Martins (2000, p.24), a retórica é um conjunto de desvios susceptíveis de autocorreção, isto é, modifica o nível normal de redundância da língua, transgredindo regras. O desvio é percebido pelo leitor graças a uma invariante. O conjunto dessas operações produz um efeito estético específico: o *ethos*.

Há diversos tipos de Estilísticas: a primeira é a Estilística de expressão, que considera o fenômeno como objeto de pesquisa em si mesmo; a segunda, a Estilística literária, considera o fenômeno estilístico um meio privilegiado de acesso ao interior do escritor. O caráter científico da Estilística advém do seu objetivo de explicar os usos da linguagem, os quais ultrapassam a função puramente denotativa, com maior exatidão e sem o caráter normativo que caracteriza a Retórica. Entretanto, além de não se ter chegado ainda a um método rigoroso que assegure sua condição de ciência, o seu objeto também não está satisfatoriamente limitado.

A estilística do som também é chamada Fonoestilística, conforme Martins (2000), e trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados. Fonemas e prosodemas (acento, entonação, altura e ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética.

O mais importante fator de afetividade na concepção de Martins (2000) é certamente o emprego da linguagem figurada, seja da metáfora e da metonímia, com as quais as palavras assumem um sentido mais afastado do significado fundamental, seja das figuras de construção e de pensamento, com as quais as palavras assumem um relevo ou uma conotação especial. A metáfora (considerada a figura mais importante) é definida pela Retórica como os braços, como as formas mais ou menos notáveis de um efeito feliz, pelos quais os discursos, na expressão das idéias, dos pensamentos, afastam-se mais ou menos do que teria sido a expressão simples e comum, e que a Neo-Retórica, mais simplificadamente, considera alterações da linguagem.

Bally (*apud* Martins, 2000) defende a tese de que as raízes da linguagem literária mergulham no falar do todo, no qual ela vem se abeberar como em uma fonte da juventude. Explica o lingüista suíço que as figuras de linguagem resultam da necessidade expressiva e devem-se à incapacidade de nosso espírito de abstrair os objetos da nossa percepção, porque é o único meio de que dispomos para delas tomar conhecimento e torná-las inteligíveis aos

outros. A metáfora é vista como uma comparação por meio da qual o espírito, induzido pela associação de duas representações, confunde em um só termo a noção caracterizada e o objeto sensível tomado como ponto de comparação.

Bally (*apud* Martins, 2000) agrupa em três tipos as expressões figuradas, em que o elemento sensível, concreto, apresenta-se em graus diferentes:

- a) imagens concretas, imaginativas: evocam um quadro que a imaginação individual completa à sua vontade;
- b) imagens afetivas: tem-se o vago sentimento de uma imagem; há uma expressão produzida; ainda que se imagine um quadro, há uma espécie de resíduo efetivo que salva a imagem e a impede de desfazer-se na abstração;
- c) imagens mortas: não há mais imagem nem sentimento de imagem, a não ser do ponto de vista histórico; estamos em uma abstração pura.

Em resumo, as imagens concretas são apreendidas pela imaginação; as efetivas, pelos sentimentos, e as mortas, por uma operação intelectual. O autor trata, ainda, das imagens detalhadas: quanto mais uma imagem é complicada em pormenores, mais ela é concreta, sensível, imaginativa, mais repousa em uma criação individual. Ele ainda acrescenta que a imagem gasta pode ser renovada pelo artista.

Bally e Bousõno usam o termo imagem com o mesmo sentido de metáfora. Ulmann (*apud* Martins, 2000), por sua vez, toma o termo imagem como o mais geral, abrangendo metáfora e símile, e aponta as seguintes características da imagem:

- deve ter uma qualidade concreta e sensível; ou os dois termos são concretos, ou um é abstrato e o outro, concreto;
- deve ter algo de surpreendente e de inesperado; deve produzir um efeito de assombro, pela revelação de algo comum entre duas experiências aparentemente díspares;
- deve ter certo frescor e novidade, ainda que não seja necessário que a imagem seja absolutamente original.

A metáfora é o emprego de um significado com um signo secundário ou a aproximação de dois ou mais significados, estando, nos dois casos, os significados associados por semelhança, por contigüidade, por inclusão (Martins, 2000). A metáfora resulta de uma busca – da qual participam a sensibilidade e a imaginação, ambas controladas pelo espírito

crítico do poeta – e sintetiza o sensível, o afetivo e o mental, e nela se encontra todo o maravilhoso da sensibilidade e da linguagem.

Quer no símile, quer na metáfora, temos duas representações, dois elementos relacionados por traços significativos mais ou menos comuns. No símile, essas representações se apresentam com muita independência; na metáfora, elas aparecem estritamente relacionadas e podem ocorrer com substantivo, com adjetivo e com verbo. É a metáfora de substantivo, todavia, que se apresenta em formulações diversas (Martins, 2000).

2.3 O espaço como categoria da poesia

Tendo em vista a ênfase que se dá ao espaço como categoria do romance e não da poesia (gênero textual do objeto desta pesquisa), faremos as ponderações necessárias acerca da visualidade do espaço poético na tentativa de observarmos como esses conceitos narrativos de ambientação, de manifestação, de tipologia e de relação com a personagem se comportam quando assimilados pela poesia. Para tanto, relacionaremos tais conceitos com as idéias de alguns teóricos que se voltaram mais restritamente ao espaço poético, como Santos (2001), Oliveira (2001), Blanchot (1987) e Bachelard (1978).

A necessidade de separar o espaço narrativo do espaço poético se deve ao fato de ambos terem a função de situar a personagem/eu-lírico, revelando-a ao leitor, e ao fato de a sua significação se dar diferentemente nos dois gêneros. Santos e Oliveira (2001, p.74) pontuam essa diferença ao afirmarem que,

Nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional mesmo que a partir desse plano sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais [...]. O texto poético pode eger a própria palavra como um espaço: O signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar na poesia escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem.

Santos e Oliveira (2001), no entanto, atentam para a problemática existente com a similaridade estabelecida entre o objeto em si e sua imagem. Tal problematização baseia-se em dois aspectos: primeiro, a imagem apenas reproduz algumas condições da percepção do objeto, mas não o constrói como ele verdadeiramente é; segundo, as imagens visuais são figurativas e nem sempre representam algo. Com base nesses dois aspectos, pode-se pensar a questão da similaridade sob duas perspectivas: a da referência, que considera o objeto anterior

ao signo, e a da perspectiva de significação, na qual o objeto é criado pela imagem. Para os autores, a poesia estaria inserida na primeira perspectiva, porque a palavra reproduz alguma característica do objeto em si.

Blanchot (1987, p.23), ao refletir sobre o espaço poético, parte de uma visão mais geral do que a estudada pelos autores acima citados, visto que não toma o espaço do vocábulo como base do seu estudo, mas volta-se, inicialmente, para o espaço que a literatura constrói, pois ela é solitária e exige certa solidão do leitor:

A obra não é acabada nem inacabada: ela é. [...]. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra se exprime: palavra a linguagem obriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.

O autor, portanto, reconhece que a escrita tem um papel relevante, porque faz eco ao que não se pode calar. O escritor torna-se sensível e cala-se para que a linguagem se converta em imagem e resulte em um profundo significado ao leitor. É interessante notar que Santos e Oliveira (2001) compartilham com Blanchot (1987) a idéia de que o texto poético gera imagens. O poeta seria aquele que, ao ouvir a fala da obra, torna-se seu intérprete, mas não consegue fazer brotar o sentido real da palavra. Por isso, é necessário que a obra se torne íntima não só do seu escritor, mas também do seu leitor para que seja considerada uma obra de fato: “o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (p.45).

Com relação à fala poética, Blanchot postula que

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se essencial; [...] e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. (BLANCHOT, 1987, p.35)

No entanto, ao se referir a Kafka, o autor inicia o primeiro dos dois temas centrais de sua obra: a morte e a noite. Kafka escreve para não sucumbir com a morte, pois poderia se perpetuar em sua obra; ele faz desse desespero diante do seu desaparecimento total o motivo de sua escrita; visualiza o ato de escrever como proteção do mundo, no qual agir é difícil. Devido a essa dificuldade, Kafka cria, por meio do ato de escrever, um mundo irreal sobre o qual reina soberanamente a esperança de perpetuar-se, podendo, então, morrer em paz, já que sua obra permanecerá. A partir dessa idéia de “morte contente” e de sua relação com o poeta, Blanchot (1987, p. 89) explica: “ele esquiva-se ao mundo para escrever, e escrever para

morrer em paz”. Ao referir-se ao aspecto do suicídio como uma dessas formas de morrer em paz, o ser humano escolhe o melhor momento de “sair de cena”. Blanchot (1987) salienta que esse recurso seria uma forma de o homem exercer sua liberdade, de equiparar-se a Deus e de comprovar realmente a teoria de Nietzsche, de que realmente Deus estaria morto, pois o homem pode escolher se quer morrer ou não. Sendo assim, o homem passa para um plano que Blanchot denomina de “o outro lado”, onde deixa de ser uma representação e passa a ser ele próprio, atingindo a plena liberdade, uma vez que, nesse espaço, não há mais limites. Desse modo, esclarece que,

Pela morte, os olhos mudam de direção e essa viragem é um outro lado, e o outro lado é o fato de viver desviado, mas redirecionado, introduzido agora na intimidade da conversão, não privado de consciência, mas pela consciência, estabelecido fora dela, lançado no êxtase desse movimento. (Blanchot, 1987, p. 132)

Depreende-se um ponto interessante da obra de Blanchot: ele discute o desvio que ocorre tanto no sentido de uma exteriorização da angústia, culminando no suicídio, quanto no sentido de um retrocesso do “eu” para uma intimidade mais profunda do seu interior. Pela conversão do exterior para o interior, o indivíduo encaminha-se para significações mais elevadas e exigentes, distanciando do vazio e transmutando as coisas que se tornam interiores a si próprias. É com base nessa interiorização gerada pela conversão que se dá a transformação do visível em invisível e do invisível em cada vez mais invisível. Sobre essa transformação, ele esclarece que,

No mundo, as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, transformadas no inapreensível, nos introduz sem reserva num espaço onde nada nos retém. [...] o espaço interior “traduz as coisas”. Fáz-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior. O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência. (BLANCHOT, 1987, p.139)

O papel transfigurador e transcendental do espaço, portanto, ocorre na medida em que promove a interiorização dos elementos, abrindo as portas para a formação de um espaço imaginário.

Além do “outro lado” como prefiguração da morte e do acesso ao imaginário, Blanchot aponta a existência do “lado de fora”. Refere-se à noite, quando tudo desaparece e

torna a aparecer, e a experiência da impossibilidade concretiza-se no momento em que o poeta se torna um “por vir” ou um “ainda não”, na perspectiva de um amanhã mais rico de sentido. A esse respeito, Viesenteiner (2005), na leitura que faz da obra de Blanchot, expõe sobre os dois sentidos da impossibilidade:

O poeta existe na impossibilidade quando vive como pressentimento de si mesmo, abandono inexorável na torrente trágica do de vir. Não tem morada nem fixação e, portanto, nomadismo em que só resta ao poeta a existência sempre extemporânea, nunca localizada, eternamente por vir. [...]. O segundo sentido de existir na impossibilidade é precisamente a sintonia de dependência entre poema e poeta, num curso de temporalidade que não se deixa captar pela história, pois se trata de um outro tempo. (Viesenteiner, 2005, p. 95)

Esse tempo, no qual a impossibilidade se evidencia, é próprio da noite, pois decorre do sono, do sonho e da imaginação, por meio dos quais o poeta é arrebatado. No entanto esse arrebatamento nem sempre é acolhedor, intimista e inspirador, proporcionando repouso. Ele pode ser, por vezes, não-acolhedor, impenetrável e impuro, porque traz à tona a lembrança sem repouso do que o ser tem de mais repugnante. O autor ressalta que há uma diferença de sentido entre a noite em si e aquilo que denomina “a outra noite”. Segundo ele, a primeira noite é aquela que marca a consumação do dia, ou, ainda, a noite, em um movimento inverso, seria algo que o dia deveria dissipar e, por fim, nesse jogo de dia e noite, àquele caberia não somente dominá-la, mas também apropriar-se dela. Como continuação do dia, a noite representava para os gregos o equilíbrio, por isso submetiam-se ao destino escuro.

A “outra noite”, por sua vez, não é descrita como um momento de tranquilidade, nem como algo natural que sucede o dia. Ela ganha uma conotação mais conflituosa, porque oferece o perigo de que o dia possa revelar o segredo mais obscuro do ser, considerando que o dia é apaixonado por ela. Ao indivíduo, todavia, só é dado o direito de vivenciá-la no dia da morte, quando a “outra noite” descobre-se como o amor que rompe todos os laços e deseja se unir ao abismo para que possa se encontrar com o dia, pois, sem a morte, essa união seria impossível.

Segundo Blanchot (1987, p.168),

...na noite, aquilo que é impossível à união, é a repetição que não acaba a saciedade que nada tem a cintilação do que é sem fundamento e sem profundidade. A armadilha da “outra noite” é a primeira noite em que se pode penetrar, onde se entra certamente pela porta da angústia, mas onde a angústia vos ocupa e onde a insegurança se torna abrigo.

Ao entrar no âmbito da relação poesia e arte, Blanchot (1987) reconhece que a arte é uma necessidade no exercício da poesia, que se torna um estágio de domínio do espírito: “para se escrever um só verso é preciso ter esgotado a arte, é necessário ter esgotado a vida” (p.85). Os versos são, em sua visão, experiências ligadas a uma abordagem viva que se concretiza no trabalho da vida.

Ao afirmar que “depois do objeto viria a imagem” Blanchot (1987, p.257) parece, inicialmente, discordar de Bosi (1977) – anteriormente citado – para quem a imagem seria o princípio do reconhecimento do objeto materializado. Segundo Blanchot (1987, p. 257), “a imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é sua continuação; vemos, depois imaginamos. “Depois” significa que cumpre, em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar”.

Dois possibilidades de imagens se apresentam: a que surge a partir do contato com o objeto e aquela recapturada e adaptada para atribuição de sentido. Nessa dualidade, a imagem recebe o poder da magia de transformar-se, ao ser absorvida no vazio (de sentido) do seu reflexo e ao aproximar-se da consciência para que seja reconstruída no íntimo do leitor. Segundo Blanchot (1987, p. 263 e 264),

Íntima é a imagem, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões. [...].

O paradoxo da magia da imagem aparece evidente: ela pretende ser iniciativa e dominação livre, enquanto que para constituir-se aceita o reino da passividade, esse reino onde não existem fins. Mas a sua intenção continua sendo instrutiva: o que ela quer é agir sobre o mundo (manobrá-lo), a partir do ser anterior do mundo, o aquém eterno em que a ação é impossível.

Para o autor, a imagem constitui-se o elo entre o exterior e a intimidade; somente quando ela se torna íntima ao leitor é que ela o fascina e atribui um novo sentido ao vocábulo. Bachelard, ao estudar o assunto, postula que a imagem transcende o causalismo para revelar um novo sentido que não pode ser explicado por nenhum psiquismo anterior:

Quando tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova comum arquétipo já adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida a um impulso Não é eco de um passado. É antes

o inverso: pela explosão de uma imagem o passado longínquo ressoa em ecos e não vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade a imagem poética tem um ser próprio um dinamismo próprio. (BACHELARD, 1978, p. 183)

Reconhece-se nessas idéias que a imagem poética não se constitui, na mentalidade do leitor, algo ofertado. É fruto de “ressonâncias íntimas” que, pouco a pouco, revelam seu mistério. Por isso, a repercussão da imagem é essencial para determinar o seu ser, considerando que, para Bachelard (1978), a “percussão imagética oferece uma sonoridade do ser”, fazendo que a imagem seja sentida pelo leitor que determina a sua existência.

Com base na dicotomia imagem/sentir que consolida o fazer poético bachelardiano, torna-se impossível refletir acerca da imagem poética de forma objetiva. A relação que a imagem poética estabelece com a interpretação pessoal constrói-se em cada psiquismo de forma diferente. Bachelard (1978, p. 185) explica que “a imagem poética é essencialmente variacional”, porque pode se referir ao não-vivido tanto pelo poeta quanto pelo leitor. Essa imagem do não-vivido exige que o indivíduo seja criativo para receber o interstício da linguagem.

Ao tratar do poeta, no entanto, Bachelard (1978) o reconhece como o criador da novidade imagética que origina a linguagem. A imagem antecede o pensamento devido a sua capacidade de ser gerada na alma antes de chegar ao espírito. É importante esclarecer que essa dualidade entre alma/espírito, em algumas filosofias lingüísticas, quase não é marcada. Na filosofia da poesia, todavia, a divergência entre tais vocábulos não deve ser simplificada, porque a palavra alma tem conotação de algo imortal e poder ser dita, de acordo com Bachelard (1978), com a convicção de animar o poema.

Compartilhando dessa idéia, Jouve (*apud* Bachelard, 1978, p.187) afirma que “a poesia é a alma inaugurando uma forma”. É necessário recorrer à repercussão, uma vez que a ressonância, como pontua Bachelard (1978), é mais generalizada por dispersar-se nos diferentes campos da nossa vida social, enquanto a repercussão volta-se para o aprofundamento individual. A ressonância permite ao leitor ouvir o poema, ao passo que a repercussão desperta a criação poética na alma do leitor, que pode ler o poema e senti-lo.

Nesse sentido, a imagem é decorrente de dois processos. Em um primeiro momento, ela está isolada no verso ou na frase que a revela, fazendo-a, no momento seguinte, brilhar no espaço da linguagem por meio do seu movimento, que faz que a imagem escoje da linha do verso para a imaginação do leitor. Esse percurso formador da imagem leva Bachelard (1978, p. 191) a constatar que “Não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está

inteiramente contido na imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reserva não entrará no espaço da poética da imagem”. Bachelard (1978) apresenta, desse modo, uma condição para que o leitor tenha acesso à imagem poética, recebendo-a abertamente e sem preconceito.

Heidegger (2004), outro pesquisador que estuda a importância do homem inserido no espaço, absorvendo o mundo circundante, delimita, primeiramente, a presença do homem, partindo do conceito de interioridade, que se refere ao seu modo de ser no espaço, visto que, na concepção heideggeriana, o homem e os elementos que o circundam são ambos dados pelo espaço. Cria-se, dessa forma, um espaço homogêneo no qual ser humano e cenário se inserem igualmente no espaço. Com base nessa relação entre ser e mundo, Heidegger (2004, 149) explica que “na medida em que o ente intramundano está igualmente no espaço também a sua espacialidade acha-se numa ligação ontológica com o mundo”. No entanto cabe ao homem dar existência relevante aos elementos espaciais, pela proximidade que estabelece com eles. Essa proximidade é relevante na perspectiva heideggeriana, porque ela não se limita a medir distâncias entre ser e objeto circundante. Refere-se também ao fato de que ele não ocupa meramente uma posição no espaço, mas está estrategicamente disposto para funcionar como instrumento do homem, na medida em que este, ao olhá-lo, atribui-lhe existência e torna-o próximo de si. Esclarece que “a presença existe segundo o modo da descoberta do espaço inerente à circunvisão, no sentido de se relacionar num contínuo distanciamento com os entes que lhe vêm ao encontro no espaço”. (p.157)

Compreende-se, então, que, enquanto ser espacial, o homem estabelece sua relação com o mundo circundante por meio de dois mecanismos: o distanciamento e a direcionalidade. O distanciamento, na visão heideggeriana, dá-se por meio da proximidade, visto que, ao se aproximar de determinado elemento espacial, o ser se distancia de outro que, nesse momento, desaparece por não estar em contato com ele. O direcionamento, contudo, é próprio do distanciamento, porque, ao distanciar-se de alguns elementos, o ser precisa direcionar-se a outros para lhes atribuir existência por meio da aproximação direcionada.

As idéias de Heidegger contribuíram na pesquisa para visualizar o homem como um ser no espaço, que pode atribuir valor de existência ou não aos demais elementos espaciais que o circundam. Essa contribuição, entretanto, não avança para o modo como o homem estabelece relação com o cenário que o circunda, atribuindo-lhe valores e interagindo com ele.

Eliade (2001) estuda a ligação entre o homem e a natureza, que se transforma ao longo do tempo, de tal modo que a natureza era considerada uma manifestação do sagrado e, por isso, influenciava sobremaneira na vida humana. Essa idéia foi perdendo seu valor e passou a

ser considerada um simples pano de fundo, com o qual o homem não interage mais, posto que apenas o assimila e não encontra, no cenário circundante, uma significação diferenciada para determinado elemento. Eliade (2001) reconhece que esse processo promoveu a dessacralização dos elementos espaciais pelo homem moderno, visto que esse espaço se tornou homogêneo. Todos os elementos do cenário apresentavam o mesmo valor e nenhum tinha relevância perante seu olhar. Nas sociedades arcaicas, contudo, o homem apresentava a tendência de viver cada vez mais perto do objeto que considerava sagrado. Por isso, aproximou-se mais da natureza sacralizada; os objetos eram vistos como manifestações do sagrado e tornavam-se “outra coisa” sem deixar de ser aquilo que na essência já eram. Com relação a essa íntima relação do homem com o espaço, esclarece que

À terra pertence o dar a vida aos mortais bem como de tomá-la de volta [...] A crença de que os homens foram paridos da Terra espalhou-se universalmente. Em várias línguas o homem é designado como aquele que nasceu da terra [...] Até entre os europeus dos nossos dias sobrevive o sentimento obscuro de uma solidariedade mística com a terra natal. É a experiência religiosa de autoctomia: as pessoas sentem-se gente do lugar [...]. Ao morrer deseja reencontrar a Terra-Mãe, ser enterrado no solo natal. (ELIADE, 1991, p. 117-118)

A relevância que certos elementos têm como manifestações do sagrado permitem que o espaço sacralizado obtenha um ponto central, como é o caso de uma pedra que se sobressai às demais, pelo fato de ser objeto de construção de um altar. Na visão profana do espaço, não há ponto algum de referência, porque objeto algum é ressaltado e o espaço é relativizado. A delimitação desses modos de ver o mundo e de se posicionar diante dele não é tão demarcada quanto parece, como aponta Eliade (2001, p.28): “nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço”. É o caso de lugares privilegiados que se sacralizam dentro de um universo privado.

Na poética florbeliana, essa relação com a terra apresenta-se bem evidente em poemas que exaltam Portugal, a tal ponto de o eu-lírico desejar permanecer nessa região, mesmo depois da morte. Ademais, percebe-se que os elementos espaciais, sobretudo os referentes à noite, são, do mesmo modo, relevantes na leitura dos poemas.

As considerações sobre o espaço poético e sua importância na formação do texto imagético e na influência do estado de espírito do eu-lírico serão aplicadas, a seguir, nos *corpora* escolhidos, compostos por três antologias: *Trocando Olhares* (1915-1917), *Livro de “Sóror Saudade”* (1923) e *Charneca em Flor* (1931).

3. ESPAÇO DE REVELAÇÃO: UMA ABORDAGEM DA POÉTICA FLORBELIANA

3.1 Contexto histórico-literário do final do século XIX e início do XX

Segundo Moisés (1967), a geração de 70 evoluíra para uma visão menos cientificista da realidade, o que significava o atenuamento dos ímpetus revolucionários e o encontro, ou o reencontro, com verdades morais e espirituais negadas até à época. O *Ultimatum* inglês aumentou a onda de insatisfação perante o futuro a que Portugal parecia destinado. Nessa atmosfera em que desembocam ainda várias correntes estéticas e ideológicas de origem francesa e alemã, era de esperar franca e decisiva reviravolta: foi exatamente o que aconteceu.

Para Mendonça (1973), a partir de 1890, uma nova mentalidade começa a opor-se à estética realista: uma nova concepção de homem e de existência. Essa nova geração buscava, na visão de Amora (1969), tomar posição perante o novo problema que culminaria na revolução republicana: o *Ultimatum*, que despertou o país para a consciência da gravidade da crise política nacional e para a necessidade da implantação da república como única saída para essa situação.

Essa mudança de postura da nação portuguesa, no entanto, não se deu somente no plano político por intermédio da instauração da república. Amora (1969) elenca mais três aspectos responsáveis por essa mudança: o mental, o moral e o literário. A transformação mental é marcada pelo fim das verdades absolutas e pela adoção da espiritualidade que explorava até os limites da alma humana, transcendendo o mundo interior. Segundo Amora (1967, p. 19),

[...] o que se procurou realizar, durante a Época do Simbolismo, não foi a observação, a análise, o estudo dos condicionamentos e das limitações bio-sociais do Homem, mas a compreensão dos mistérios, da transcendência do seu mundo interior e por outro lado, o significado tomado pelo mundo exterior dentro do mundo interior do indivíduo, Foi o caso do subjetivismo doloroso de Florbela Espanca.

Vistos os aspectos político e mental, passamos para o de cunho moral, pois, com tanta necessidade de se recuperar a noção de pátria perdida pelo *Ultimatum* inglês, o povo português começa a investir em uma campanha nacionalista. Essa campanha colaborou em dois sentidos: na revisão e na análise da realidade nacional e na conotação religiosa, que se mostrou um caminho por meio do qual o povo português se livrou da crise que o acometia como nação.

Por fim, o aspecto literário também sofreu alterações por meio da retomada da valorização do mundo subjetivo e da revalorização do estilo. A nova geração, nascida ou formada no clima de saturadas indisposições ou de abatidos desalentos, segue-se, com o peculiar entusiasmo reformador, fazendo centro, inicialmente, em duas revistas acadêmicas de Coimbra. As revistas *Os Insubmissos* e *Boêmia Nova*, publicadas em 1889, propõem, de acordo com Seabra (1980), a valorização da ruptura do novo, pela inquietude espiritual e pela opção esteticista que priorizava o vago, a sutileza e a complexidade. A respeito das modificações da poesia finissecular, Seabra (1980, p.145) afirma que

[...] os detalhes rítmicos e versificatórios, as estranhezas frásticas, vocabulares e sufixais ganham nos textos programáticos e nas realizações primiciais, nas questões sobre a cotação relativa de cada personalidade a representatividade do novo estilo epocal.

Devido ao uso de uma linguagem transcendente, as origens remotas do movimento simbolista devem ser procuradas no Romantismo, sobretudo na França, onde remonta a Baudelaire: início de um processo de modernização da poesia (Moisés, 1967).

A obra baudelaireana *Flores do Mal* (1857) e a teoria das correspondências inauguram uma revolução poética de que se originaram o Simbolismo, o Decadentismo, o Surrealismo, entre outros. A partir de 1882, começa a ser usado o nome decadente para indicar esse gênero novo de poesia. Moisés (1967) explica que o termo deriva do artigo *La Nouvelle Reveil*, de Paul Bourget, em que o autor procura chamar a atenção para a decadência na poesia de Baudelaire, derivada do soneto *Langueur* de *Verlaine*, evocando imagens da decadência romana e pregando os desgostos da ação e a certeza de que a vida não vale a pena ser vivida.

Os decadentes, como passaram a ser chamados os poetas da geração nova, seguindo os passos de Baudelaire, preconizavam a anarquia, o satanismo, as perversões, as morbidez, o pessimismo, a histeria, o horror da realidade banal, ao mesmo tempo em que cultuavam os neologismos e os vocábulos preciosos. Eles entendiam que só lhes restava criar quimeras brilhantes, visto que viviam entediados em definitiva decadência. Nesse aspecto, assemelhavam-se aos realistas-naturalistas, que também pintavam e combatiam a sociedade do tempo, por considerá-la em plena decomposição. Essa semelhança se desfaz quando o Decadentismo transforma-se em Simbolismo. Entre 1971-73, segundo Moisés (1967), Verlaine concebe sua arte poética na qual relacionava poesia e música.

Em 1886, Moreás publica *Un manifeste Litteraire*, no qual define, pela primeira vez, o que chama de Simbolismo, que substitui o Decadentismo, uma vez que este se revelara insuficiente para englobar as manifestações desconexas da poesia, então dita decadente. Com

tal manifesto, estava instalado o Simbolismo na França, e de lá se espalharia pelo resto do mundo. De acordo com Moréas (*apud* Moisés, 1967), a poesia simbolista procura vestir a idéia de uma forma sensível.

Concorre para a formação da atmosfera simbolista uma séria de influências estéticas: de um lado, Baudelaire, mestre dos simbolistas, por seu espírito rebelde e original, sacerdote de cultos satânicos que desvendam mundos interiores e exteriores; de outro, o influxo exercido pela filosofia, de Hartmann, que explicava o mundo pela existência de um espírito inconsciente a que tudo reagia onipotentemente. Mais ainda, a filosofia de Schopenhauer, centrada sobre a idéia de que o mundo é uma “representação”; a invasão de novas teorias idealistas e metafísicas do romance russo e da música de Wagner. Conforme Moisés (1967), a pintura impressionista agora domina amplamente e vai-se rarefazendo aos poucos, adquirindo luminosidade e fixando estranhas paisagens que logo se assemelham às idéias simbolistas, até aparecer uma pintura simbolista ao pé-da-letra.

O simbolismo é antipositivista, antinaturalista e anticientificista; prega e busca efetuar o retorno à atitude de espírito assumida pelos românticos; o eu volta a ser objeto de atenção. Os simbolistas voltam-se para dentro de si à procura de zonas mais profundas, iniciando uma viagem interior, ultrapassando o subconsciente e mergulhando no caos e na anarquia a que se reduz a vida interior de cada um. Para Seabra (1980), essa interiorização do homem manifesta-se também na tendência ruralista como forma de regressão compensatória *ad ulterum naturae*, posto que o ser se encontra desequilibrado e pervertido e a natureza mantém-se harmoniosa e indiferente a tudo.

Para se expressarem, os simbolistas criam os meios de expressão apropriados: uma gramática psicológica, uma sintaxe psicológica e um vocabulário adequado. Para tanto, defendiam que as palavras deveriam evocar e sugerir, cabendo-lhes tentar uma aproximação com realidades inefáveis, no esforço de encontrarem expressões que lhes sugerissem o contorno e o conteúdo sem lhes alterar a fisionomia. Espécie de correspondência entre o mundo material e o espiritual, acabou desaguando no símbolo, à medida que queria assinalar apenas a tentativa de simbolizar, por meio de metáforas polivalentes, todo o conteúdo difuso e multitudinário do mundo interior do artista. Em conclusão, o símbolo é um esforço de apreensão do impalpável e, por isso, funciona como múltiplo e rápido sinal luminoso de uma complexa realidade espiritual.

Quando a sondagem interior atinge estratos ainda mais fundos, dá-se o encontro involuntário entre o subconsciente individual e o que Jung (*apud* Moisés, 1967) viria a chamar ‘subconsciente coletivo’: o artista descobre uma assombrosa identidade entre o

conteúdo e o subconsciente a que pertence inalienavelmente. Ao procurar exprimir suas vivências, o artista está procurando comunicar todo o conteúdo espiritual coletivo nele refletido, como se se tornasse porta-voz de multidões inteiras que passam a vida sem descobrir-se por dentro ou sem poder transmitir os dados de seu “eu” profundo quando conseguem captá-lo.

Os primeiros anos do século XX europeu acusam profundas e amplas transformações culturais e estéticas, muitas das quais tinham se desenvolvido lentamente ao longo do século XIX. Quase se poderia dizer que as mutações anteriores apenas serviram de ensaio para alguma coisa de novo a declarar-se explosivamente na alvorada desta centúria. Como sempre, Portugal procurou adaptar-se ao ritmo europeu e beneficiar-se do progresso cultural em curso, embora se reduzisse à sua medida enquanto povo, história e mentalidade. Tanto é que, hipertrofiando uma tendência que vinha do Realismo, avoluma-se a onda de insatisfação contra o regime monárquico. A ditadura de João Franco, com toda a sua corte de injustiças, acirra mais ainda os ânimos contra a monarquia reinante, até que, culminando a atmosfera de tensão que crescia incontrolavelmente, o Rei D. Carlos é assassinado por um homem do povo em 1908. Generaliza-se a desordem e a sanguinolência e, em decorrência do atentado, também falece o príncipe herdeiro do trono, D. Luis Felipe, o qual é substituído, imediatamente, por D. Manuel II, que, em clima de turbulência, ascende ao poder ainda jovem e equilibra-se até 1910.

Precisamente no dia 04 de outubro, instala-se a República em Portugal. D. Manuel II exila-se na Inglaterra, onde falece em 1932. Proclamado o novo regime, convocam Teófilo Braga para assumir, provisoriamente, as responsabilidades do governo. Duas facções opostas no modo como encaram a nova situação se formam: uma delas, satisfeita, ou conformada com a República, procura dar-lhe bases, uma doutrina portuguesa; a outra, a dos inconformados, dos insatisfeitos com o novo estado da estrutura sociopolítica, assume um caráter contra-revolucionário e aglutina-se em torno de Antônio Sardinha, formando o grupo de Integralismo Português, que resulta no Estado Novo, em 1926.

Segundo Moisés (1967), esse grupo buscava criar um novo Portugal, ou melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde se sepultam alguns séculos de obscuridade física e moral, em que os corpos definharam e as almas amorteceram. Passando pelo exame da alma portuguesa, chega finalmente ao seu destino: a Saudade, que é o próprio sangue espiritual da raça, o seu estigma divino, o seu perfil eterno. É a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o sentimento-idéia, a emoção refletida, onde tudo que existe atinge a sua unidade divina. Eis a saudade vista na sua essência religiosa, e não no seu

aspecto superficial de simples gosto dos infelizes. E, mais categoricamente, é na saudade revelada que existe a razão da nossa Renascença original e criadora.

Em 1915, Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa e outros lançam a revista *Orpheu*, com que tem início o Modernismo em Portugal, significando o rompimento com o passado, inclusive com o Simbolismo. Por outros termos, corresponde a um momento em que as consciências se elevam para planos de universal indignação para a verificação de uma angústia geral, fruto da crise que engolfa a Europa e o mundo. A guerra de 1914 é a manifestação nítida dessa crise pela necessidade de abandonar as velhas e tradicionais formas de civilização e de cultura e de buscar novas formas substitutivas. O homem vê-se diante do espelho, sozinho, frente à própria imagem e angustia-se, porque vive uma quadra de desdeificação do mundo, de ausência de Deus ou de qualquer verdade absoluta capaz de explicar-lhe a incoerência visceral e a falta de razão em existir. O reino da anarquia absoluta instala-se como fruto do relativismo nascido com a grande viagem histórica representada pela cultura romântica, de que o Modernismo é legítimo caudatário. Está-se no ápice do processo, ou no início de um estágio mais avançado, como os anos posteriores vieram mostrar. Nasce o desespero, a instabilidade social, porquanto os padrões estão em mudança ou devem ser mudados. Nessa atmosfera, a poesia substitui o mito, transformando-se, ela própria, em um mito.

Para Fidelino de Figueiredo (1966), a época literária da história portuguesa, que vai de 1865 a 1900, integra um conjunto de fatos grandes que Portugal realizara no século XIX, quando já haviam passado as veleidades imperialistas do Oriente e da América; longe do domínio das velhas caravelas, o país parecia recluir-se ao isolamento provinciano, sem qualquer função de superior interesse humano. Entretanto esse pequeno povo perplexo e duvidoso ante à difusão de ideais políticos e estéticos, limitada a sua ação pela competição de nações estranhas e pela inferioridade desesperadora dos governantes, pode, ainda no decurso desse século, realizar três grandes feitos.

O primeiro foi a luta pela liberdade, drama de heroísmo, de idealismo e de fé. Principia em 1809, com o martírio de simpatizantes das idéias francesas, falsamente identificados pela plebe em cólera como partidários do invasor, e termina em 1851, com o movimento de Regeneração de Saldanha. Quarenta anos de luta armada e intelectual, em que uma conjuntura das forças tradicionalistas defendia os ideais obsoletos, a plebe ignota apoiava essa reação ou fazia fracassar com sua própria adesão ao estilo novo.

O segundo diz respeito à literatura, pois esta (no século XIX) é um documento vivo do idealismo português; gloriosas plêiades de escritores oitocentistas brotaram em um meio que

não oferecia os estímulos compensadores da popularidade e da retribuição generosa, nem sequer a consagração de uma alta crítica interpretadora. Proporcionava unicamente o sentimento de emoção e de dor de que nasce a arte.

O terceiro foi a cooperação prestada ao reconhecimento geográfico do continente negro, à sua ocupação militar e à organização administrativa na zona arbitrada a Portugal, quando a Europa fixou a África e a adotou para vazão de seu excesso de gente, de potencial técnico e de dinheiro. Nesses derradeiros vinte anos do século, fim do reinado de D. Luís I e primeiro decênio de D. Carlos I, os exploradores lançaram as bases de um terceiro império ultramarino. Os triunfos africanos do final do século fizeram nascer no espírito português a veleidade do “mapa-cor-de-rosa” ou de um império do oceano Atlântico ao Índico. Com o *ultimatum* inglês, todavia, tal sonho foi desfeito. O descontentamento corporizou-se na ânsia de demolir um regime político. A tendência já pessimista da literatura fez-se negação, combate, cólera iconoclasta. Grande parte da literatura realista contraiu cor partidária e alguns de seus autores pertencem tanto à história das idéias e dos sentimentos políticos quanto à das letras.

Apesar de tudo, esses três fatos foram balizas do espírito português a fixar-lhe rumos. O primeiro ensinou que a liberdade não se aceita pronta para ser servida, como conserva em lata; conquista-se, defende-se, merece-se. O segundo delimitou um ideário nacional e aumentou o ascendente do idioma. O terceiro acontecimento equivaliu ao descobrimento de um novo fulcro para a vida portuguesa. Passadas a crise da república e as preocupações restritamente locais e políticas dos últimos anos, é de se esperar que os portugueses percebessem que a África do Sul é o seu grande destino para os cem anos vindouros.

Nesse ambiente de valores, surgiu a nova literatura simbolista e anti-realista do fim do século. O gosto público, já na fase de popularização, portanto da adulteração, identificava arte literária em prosa e em verso com ação social política e social imediata, verdade estética com fidelidade realista e com preferência pelos aspectos amargos da vida. Entretanto a nova literatura novecentista opunha o puro esteticismo aos propósitos de ação imediata, à fotografia fiel, se não servil, do realismo, à interpretação alógica do conteúdo; os valores e os motivos nacionais refluíam para um aproveitado nacionalismo.

Em 1910, não houve um choque violento entre os dois sistemas de ideais literários; houve apenas um encontro sorridente. As letras do século XIX já tiveram seus historiadores e seus críticos monográficos nacionais e estrangeiros, mas as letras do século XX não sofreram ainda esse trabalho de organização. O escritor não quer só que o louvem, quer que lhe

arbitrem determinado louvor, na forma e na caracterização que ele mesmo concebeu como a mais certa ou a mais justa, pelo menos quanto às suas intenções artísticas.

Na avaliação dos decênios do Simbolismo e do nacionalismo, logo impressiona a perda de superior vibração humana, de sentido universal; é a renúncia exercida na Espanha e no Brasil pelos grandes autores da época realista.

Conforme Figueiredo (1966), pela sua literatura novecentista Portugal perdeu o seu ascendente, perda essa que se deveu, principalmente, ao caráter de hermetismo da nova literatura, que entristeceu a alma nacional e procurou recompor das polêmicas ruínas do Realismo o espírito português. Os créditos do passado foram restabelecidos; os valores cotizados e a arte, livre da poeira da guerra e das paixões revolucionárias, restituída à sua pureza estética. Esses dez anos, que vão do fim do século XIX à proclamação da República, são o período sereno dessa “desintoxicação política da literatura”. Iniciam-no Antônio Nobre, Eugênio de Castro, Júlio Brandão, todos trazendo novos ritmos, motivos e atitudes estéticas, metaforismos audaciosos e curiosidades de novo rumo em torno da pátria, livre da deformação sátira e de todas as limitações do positivismo.

Antônio Nobre, autor da obra *Só*, foi o mais querido influenciador na obra poética de Florbela Espanca. Sob sua influência, formou-se uma legião de imitadores e de continuadores. A sua própria crítica foi elogio comovido, como propósito deliberado para uma compreensão melhor. Vinte anos depois de seu desaparecimento, o poder de fascinação de Antônio Nobre estava intacto, salienta Figueiredo (1966).

O advento da República não podia deixar de trazer uma comoção profunda no acentuado caráter anti-histórico e esquerdista que tomou desde seu primeiro instante. Era em boa parte fruto legítimo da literatura demolidora do Realismo, mas, em breve, estaria em franco desacordo com as tendências da juventude, a qual passaria, pelos estímulos das decepções, para além dos mesmos planfetários do Realismo. E foi com a pleberização deste que se fez a propaganda do novo regime.

Esse duplo caráter da república recém-chegada, atual para uns e já retardatária para outros, resultou na causa emocional para duas opostas direções intelectuais: a dos espíritos conformes (que queriam dar-lhe cérebro, compor-lhe uma doutrina e uma literatura) e a dos espíritos inconformes (que queriam aproveitar as idéias do passado), uns e outros obedecendo as suas espontâneas inclinações e ambições políticas. E aquela pureza aristocrática da literatura como arte desinteressada da ação desfez-se como um sonho.

A organização do grupo Renascença Portuguesa foi obra dos conformes. Pascoais foi o fundador do saudosismo, reação estética ante o positivismo realista. Ainda que em forma

obscura e pensamento mal expresso, era uma aguda introspecção do caráter português na sua zona mais indiferenciada. Depois se tornou uma das principais figuras literárias do grupo e levou às terras vizinhas as vibrações novas do velho lirismo (Figueiredo, 1966).

No segundo período da República esquerdista (1919-1926), que se separa do primeiro pelo consulado de Sidônio Pais, a Renascença Portuguesa transformou-se na Seara Nova, grupo literário e político (mais político do que literário) que afirmou um sincero desejo de reforma dos métodos governativos, mas desgastou-se em polémicas estéreis e quis estabelecer um pequeno terror na república literária. Com esse grupo, mantiveram afinidades alguns nomes ilustres das letras: Raul Brandão, Teixeira Gomes e o romancista Aquilino Ribeiro.

A república de 1910, com toda a sua agitação, e a ditadura de 1926, com desenvolvimento de sentido oposto, não foram as únicas comoções políticas da vida portuguesa que poderiam frutificar em literatura. Muitos livros produziram também a Grande Guerra, por não se crer que outras mais destruidoras e sangrentas pudessem desencadear.

Segundo Figueiredo (1966), apesar de a intervenção portuguesa na guerra ter sido modesta, isso não excluiu sacrifício nem heroísmo nem uma funda emoção nas almas mais sensíveis, tudo bastante para inspirar uma literatura da guerra com obras de crucial sinceridade na pintura do sofrimento inútil. Um traço bem evidente na fisionomia dessa moderna literatura é a vasta cooperação feminina, principalmente na poesia subjetiva, no teatro e no romance. Com relação à poesia, Figueiredo (1966) cita Florbela Espanca, atentando para a sua morte ao afirmar que, com o seu falecimento, Portugal teria perdido a sua poesia mais dramaticamente sincera no seu narcisismo amargo. No versar sobre esse conflito existencial, Florbela Espanca busca, de início, a estabilidade. No tocante ao teatro, Junqueira (2003) afirma que, nesse período, o homem passava por um drama contemporâneo de autoconhecimento e de desejo de fixar-se em decorrência das mudanças políticas e econômicas que estava vivenciando.

Na visão de Lopes e Saraiva (1973, p.955), o Simbolismo conceitua-se como uma “corrente cosmopolita e pouco definida com projeção social bastante tardia, que só se verifica quando, ao longo da década de 30, aflora na consciência do público leitor um sentimento de crise”. Os temas recorrentes desse período remetem ao sonho, à intuição, à mística oculta, à estilística dos símbolos e à sinestesia. Nesse sentido, Seabra (1980, p.150) reconhece que

O Simbolismo finissecular é a arte que corresponde à primeira tentativa de superação da crise que começara a lavrar em torno do paradigma cientista-progressista [...]. O simbolismo concebia a poesia como a suprema atividade

cognitiva do Homem, e considerava a poesia autotélica, autônoma perante valores ético-religiosos e sócio-políticos.

A partir dessa poesia, o movimento modernista projeta-se na Literatura Portuguesa, sobretudo, com a publicação da revista *Orpheu*, em 1915. Essa idéia da relação de continuidade do Simbolismo no Modernismo é defendida, como expõe Guimarães (1990), por vários teóricos, como Octávio Paz, para quem a vanguarda do início do século XX confluiria como Simbolismo francês. Pedro da Silveira, contudo, não só compartilha dessa idéia, mas também explicita o enraizamento desse Modernismo na poesia simbolista ao propor que 1889 fosse o início da tendência modernista. Para Guimarães (1990, p.7),

A palavra continuidade pode ser entendida em dois sentidos bem diferentes. Por um lado, significaria algo que aplainaria a própria realidade textual ao nível de um denominador comum de natureza temática ou estilística. Por outro lado, apontaria para a realização de uma leitura renovada dos textos por um discurso que acabaria por se tornar homólogo.

Essa relação de continuidade dificulta a classificação da obra poética florbeliana, considerando a presença de algumas características simbolistas: a linguagem sugestiva permeada de musicalidade, na qual a palavra poética transfigura em imagens; a adjetivação expressiva e simbólica, além da preocupação formal, da recorrência ao subjetivismo, ao mundo imaginário e vago, que, cronologicamente, insere-se no Modernismo.

3.2 Florbela Espanca: flor entre pedras

Após as considerações sobre o contexto histórico no qual Florbela Espanca se insere, são necessários alguns apontamentos sobre a recepção da crítica moralista e da crítica literária. Ao primeiro grupo crítico, pertencem as pessoas influenciadas pelos valores conservadores da época. Segundo Alonso (1997), Portugal era, do ponto de vista cultural, um país bem mais atrasado do que a França e a Inglaterra. Além disso, era um país de subsistência agrícola com alto índice de analfabetismo e totalmente influenciado pelo catolicismo. Essa crítica biográfica não reconhecia o valor da obra florbeliana ou, quando lhe atribuía algum valor, este era colocado de forma muito simplista e superficial. No entanto, desde sua morte em 1930, outro grupo crítico desponta na tentativa de tecer um parecer crítico literário mais sério, levando em conta a obra poética, e não somente os valores por ela transmitidos.

Ao se dividir em dois grupos – biográfico e literário –, a crítica florbeliana recupera alguns fatores da história portuguesa que fizeram o primeiro grupo avaliar a produção de Florbela Espanca como imoral e o segundo, atribuir-lhe o real valor somente após a sua morte. Essa contextualização é necessária, para a reconstrução do horizonte de expectativa no exato momento em que a obra foi publicada. A importância da leitura histórica reside na possibilidade de se traçar um histórico da recepção da obra ao longo dos diferentes contextos. No caso da poesia florbeliana, a mudança da apreciação crítica é visível, porque ela deixa de ser vista de modo pejorativo pelas convenções dos leitores e críticos da época de seu surgimento. Esse público se encontrava atrelado à política salazarista e à visão conservadora da Igreja, que via como absurda e prejudicial qualquer manifestação literária do desejo feminino.

No dia 11 de junho de 1911, reunia-se a Assembléia Nacional Constituinte para decidir as leis que regeriam a Constituição Republicana, publicada em 21 de agosto do mesmo ano. A formação de três partidos – e sua conseqüente agitação na tentativa de assumir o poder – prejudicou a estabilidade do governo, levando-o à adesão da ditadura. Em decorrência de tal imposição, os partidos rebelaram-se e depuseram o então presidente, fazendo que Portugal, durante algum tempo, não conseguisse fixar governo algum, prejudicando a vida do país. Em meio a esse caos, destaca-se Sidônio Pais, que, revoltado com a situação política de Portugal, instaura novamente a ditadura em 5 de dezembro de 1917. Tal atitude revoltou os portugueses e incitou os atentados contra a vida do então presidente, que acabou assassinado. Com isso, o país iniciou uma séria crise política, que o levou à inevitável decadência.

Ocorre a Revolução de 1926, para a qual o povo foi conclamado a lutar pela dignidade, pela honra e pela liberdade do país. Gomes da Costa oferece à pátria doente um governo forte que pudesse lutar contra seus inimigos internos e externos. Com essa oferta, a revolução chega ao fim e inicia-se uma nova era na história de Portugal, conhecida como Estado Novo. Dois dias depois, subia ao governo, como Ministro das Finanças, Antonio Oliveira Salazar, que, desde cedo, deu entrada na reconstrução econômica de Portugal, diminuindo, consideravelmente, o custo de vida no país, aumentando os depósitos bancários, estabilizando a moeda e diminuindo a dívida pública. Graças a essas benfeitorias, Salazar toma o poder em 5 de julho de 1932 e passa a orientar toda a vida do país.

Inicia-se o Estado Novo, regime autoritário e repressivo identificado em muitos aspectos com os regimes instituídos por Benito Mussolini na Itália e por Adolf Hitler na Alemanha. Pode-se dizer que se tratou de um regime quase fascista, autoritário e corporativo de inspiração integralista ("nacionalismo integral"). Nesse contexto insere-se a obra de

Florbela e, por isso, foi duramente criticada com uma visão preconceituosa no que diz respeito à manifestação dos desejos e dos sentimentos femininos presentes nos sonetos. Essa necessidade de versar sobre os sentimentos íntimos que somente era permitido aos homens fez que os receptores da poesia de Florbela se dividissem em duas posições: os que reconheciam a vivacidade de sua poesia e adotavam sua audácia na luta contra o autoritarismo masculino, que fazia calar a voz feminina, e a crítica defendida pela Igreja, que via na produção florbeliana uma ameaça à moralidade da época, considerando-a muito à frente de seu tempo.

Para que se compreenda a inadaptação de Florbela a seu tempo e o reflexo desse desconforto perante o mundo da poesia, é importante pontuar alguns momentos da sua vida. Florbela d'Alma da Conceição Espanca nasceu na madrugada de 8 de dezembro de 1894, em Vila Viçosa. Seu primeiro drama começa no momento em que o pai, João Espanca, a registra como filha ilegítima, visto que ela era fruto de um romance de seu pai com a amante. Quando jovem, estudou quatro anos no Liceu de Évora (1908-1912) e, em 1913, casou-se com Alberto Moutinho. Em meados de abril de 1916, seleciona, entre a sua produção, cerca de 30 peças produzidas a partir de 10 de maio de 1915, com as quais inaugura o projeto e o manuscrito *Trocando Olhares*, terminado em 1917. No ano seguinte, inicia a produção da obra *Livro de Mágoas*, publicando-o em 1919. Divorcia-se em 1921 e casa-se, pela segunda vez, agora com António Guimarães, em 29 de junho do mesmo ano. Em 1923, publica a antologia *Livro de "Sóror Saudade"*. Casa-se pela terceira vez em 15 de outubro de 1925.

O ano de 1927 é decisivo na vida e na obra da poetisa, pela produção do livro *Charneca em Flor* e porque começa a trabalhar como tradutora de romances franceses, na cidade do Porto, preparando seu primeiro livro de contos *Dominó Preto*. Nesse mesmo ano, morre Apeles, seu irmão, em um acidente de hidroavião no rio Tejo. Apesar de ter reagido aparentemente bem à morte do irmão e de lhe dedicar o livro de contos *Máscaras do Destino*, sente-se deprimida, fraca e desiludida. Sem o reconhecimento da crítica e sem dinheiro para publicar o livro de poemas *Charneca em Flor*, comete o suicídio no dia em que completaria trinta e seis anos. No ano seguinte, é publicado o livro *Charneca em Flor* e Florbela tem o tão esperado e desejado reconhecimento que essa publicação lhe traria.

Dal Farra (1999) inicia sua crítica sobre Florbela Espanca atentando para o fato de que a poetisa não pôde desfrutar de todo o seu talento, porque somente foi reconhecida pela crítica depois de morta, ficando obscurecida e ignorada durante toda a sua vida. Eram raros os jornais que comentavam a respeito de sua produção, apesar de reconhecerem que havia uma grande contribuição no fato de haver cada dia mais crescente um grupo de senhoras que

faziam versos. Em parte desse grupo, Florbela Espanca era esparsamente citada. Dal Farra (1999) assim comenta esse fato:

Ignorada por completo pela crítica e pelo público leitor, sua obra havia sido vagamente saudada na altura, pelos comentaristas de plantão, como uma das mais abundantes e inexpressivas flores do galante ramallete de poetisas de salão. (...). Deveras, o *Correio da Manhã* parabenizava alegremente através de Florbela, o contingente de poetisas que cresce dia-a-dia, aclamando-as e considerando-as sempre, bem-vindas quando, como esta, saiba versejar. (DAL FARRA, 1999, p. IX)

Depreende-se que a autora trata da questão da recepção não somente da crítica, mas também do público que não valorizava sua obra. Até o momento de seu suicídio, só havia conseguido publicar, com seus próprios recursos, a pequena tiragem de duzentos exemplares dos seus dois volumes de poesia: o *Livro de Mágoas* (1919) e o *Livro de “Sóror Saudade”* (1923).

O primeiro livro foi aplaudido por Gastão Bitencourt, escritor do jornal *Azeitonense*, que o descreveu como “um missal de amargura que a nossa alma compreende, sente e partilha, subindo numa ascensão maravilhosa em que suavíssimos cânticos nos envolvem”. Os recortes desse e de outros jornais que comentavam sobre sua obra atestavam a impressão que o livro havia causado: uma “formosíssima estréia no mundo das letras” (*apud* Dal Farra, 1999, p. X). Tal contentamento que o jornal *Século da Noite* expressou em relação ao primeiro livro que Florbela Espanca publicou mantém-se no segundo, intitulado “*Sóror Saudade*”. Com relação a essa obra, o periódico registra que se tratava de uma obra de ternura e de bondade, um pouco dolorosa e impregnada de uma tristeza de renúncia.

No entanto o recebimento acolhedor da crítica jornalística foi interrompido por um jornal católico de Lisboa, cujo jornalista, valendo-se do pseudônimo “Nemo”, descreve as poesias florbelianas como revoltantes, pagãs e dignas de serem recitadas à Vênus impudica. Na visão desse jornalista, a poetisa blasfema, tem atitude de requintada voluptuosidade de típica escrava do harém, porque nem sequer chegou a descobrir o tesouro do evangelho. Ele a aconselhou a purificar-se com carvão ardente e a pedir perdão a Deus, apesar de seus lábios se acharem manchados pelo pecado de ter feito mau uso do dom de escrever que Deus havia lhe concedido. O crítico conclui seu artigo definindo “*Sóror Saudade*” como um livro desmoralizador, ou seja, o tradicionalismo clerical inicia, a partir de então, seu combate à poesia florbeliana.

Nota-se que, desde o princípio, a obra florbeliana atinge ora a admiração do leitor, ora o seu repúdio, seja ele um crítico ou não, porque sua poesia consegue, em determinadas leituras, atingir o horizonte de expectativas e proporcionar prazer literário. Em outros momentos, todavia, a visão preconceituosa do leitor e suas convenções não permitem que ele interaja com a obra, porque não é capaz de se entregar à sua fruição e ao lirismo do seu texto.

Dal Farra (1999) atenta para o fato de que Florbela Espanca tem conhecimento de que, para ter leitores e para ser reconhecida por seu trabalho, sua produção deveria preocupar-se com o mercado e a ele vincular-se. Essa noção adquirida por intermédio das críticas perturba-a, ao tomar conhecimento de que suas publicações não vendem. Passa a viver, então, um ciclo conflituoso entre o desejo de vender e o de ser apreciada, mas depara-se sempre com o fracasso devido à moral conservadora dos leitores e ao comportamento imposto pelo contexto salazarista. Segundo Dal Farra (1999, p. XXI),

Contestada também no nível político pelos processos de difamação, seus amigos chegaram ao cúmulo de invocar trechos de suas cartas, distorcendo-os apenas para provar que 'Florbela não foi inimiga do Estado Novo, e, ao contrário, foi sua precursora'. Eis o que o desesperado José Emídio Amaro, publicaria em 1949.

Em 1930, Florbela conhece Guido Battelli, professor de italiano que se encanta com seus poemas e se oferece para ajudá-la a editar suas últimas produções. Florbela aceita prontamente a proposta, visto que já se achava doente e desestruturada emocionalmente, em decorrência de seus três casamentos e de dois divórcios, e já não tinha mais dinheiro para investir em seus livros como havia feito com os dois primeiros.

Em decorrência do suicídio precoce, contudo, Florbela não pôde contemplar o extraordinário *boom* editorial obtido por sua terceira obra *Charneca em Flor*, que é, segundo Dal Farra (1999), inédito na história da imprensa portuguesa. Em pouco mais de uma semana, a edição de janeiro de 1931 esgota-se, acontecendo o mesmo com as edições posteriores. Ou seja, o público finalmente reconhece, ainda que postumamente, o talento inato da poetisa.

A respeito da transformação pela qual a obra florbeliana passou e da apreciação de sua vida por Guido Battelli e tantos outros, Dal Farra (1999) comenta:

Ora, se a obra de Florbela passou, a partir de seu falecimento por inúmeras apropriações ideológicas tanto da parte dos aficionados como dos detratores imagine-se, pois o que aconteceu com a biografia da poetisa, assim tão atrelada por Battelli à sua produção. (...). Nunca ninguém teve sua vida tão vasculhada a sua intimidade, em busca de provas tanto a favor quanto contra como essa mulher insurrecta! Rainha sim, mas as duras penas (...). À

proporção que, ano a ano, se tornava *best-seller*, mais ataques lhe eram dirigidos no sentido de evitar o risco de ser tomada como exemplo para as gerações femininas criadas a sombra do salazarismo. (DAL FARRA, 1999, p. XX-XXI)

Essa citação expressa bem a resistência dos leitores da época com relação à produção florbeliana e à influência que o público teve em sua transformação. Sua obra recebeu modificações e um novo juízo de valor para que pudesse ser lida e, posteriormente, apreciada pela crítica literária, livre dos ditames religiosos e políticos.

Na tentativa de aproveitar-se do sucesso póstumo que Florbela passa a fazer com o público, Battelli entusiasma-se e publica tudo o que encontra de Florbela. Reúne do volume *Reliquiae* os poemas esparsos divulgados na mocidade da poetisa, reedita os dois livros de poesias, acrescentando *Charneca em Flor* e uma seção, que chamou de *Reliquiae*. Aproveitando a boa receptividade do público, ele também editou o livro de contos inéditos, intitulado *As máscaras do destino*. Essas publicações, ironicamente, são enumeradas por Dal Farra (1999), por terem sido publicadas durante o ano posterior à morte de Florbela (1931), restando apenas o livro de contos *O Dominó Preto* e o *Diário do Último Ano*, editados, respectivamente, em 1982 e 1983.

Quase quarenta anos depois da morte de Florbela Espanca, quando Augustina Bessa-Luís publica, em 1979, o seu livro *Florbela Espanca a vida e a obra*, chegam ao conhecimento do público os disparates que Guido Battelli havia cometido com relação às mudanças feitas nos originais. Ele excluiu alguns trechos das cartas da poetisa, por julgá-los indiscretos, mudou datas e confundiu os originais, em uma demonstração de que havia se apropriado da obra de Florbela Espanca, deixando-a a seu contento para criar outras produções usando o nome da poetisa.

A crítica de Bessa-Luís (1979) muda de tônica, pois não enfatiza a indiferença sofrida por Florbela Espanca em relação ao público e à própria crítica. Entretanto é mais intimista e detalhada quando se propõe a narrar sua vida e seus conflitos não só em relação ao mundo que a cercava, mas também em relação ao seu próprio interior. Por isso, sua crítica tem caráter de relato. Acreditando que a astúcia feminina de Florbela fosse herança céltica, a autora inicia sua obra com uma comparação do bardo celta com o poeta ocidental. Tal relação contrastiva demonstra que o bardo é aquele que oscila entre dois estados, ou seja, entre a morte e o seu renascimento. Segundo o bardo celta, manifestado na poesia lírica, tudo que o homem aprende ele também pode crer. Bessa-Luís (1979, p.13) esclarece que “as imagens semeadas no seu pensamento durante a vida são fecundadas no espírito que a acompanha na morte”.

Com base nessa afirmativa, o eu-lírico florbeliano é envolvido pelo profundo sofrimento que o acompanhará mesmo após a morte.

Por sua vez, o poeta ocidental, segundo Bessa-Luís, possui a mentalidade do sonhador, e o sonho lhe dá força para viver (o que resta do bardo celta). Nesse sentido, a história de Florbela pode ser descrita como a de um bardo; ocorre a passagem do sonhador para a realidade, uma vez que, na compreensão de seus versos obscuros e na sua canção, há, claramente, o desejo de atingir a libertação do medo e de ascender como ser humano. Tal anseio pode ser exemplificado nos versos do poema *Charneca em Flor* (1931):

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

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

Segundo Bessa-Luís (1979), outro ponto de conexão com o caráter conflituoso, próprio dos poemas florbelianos, é o fato de a poetisa desconhecer sua filiação; ela ignora a identidade da sua mãe e, no seu registro de nascimento, consta, apenas, que é filha ilegítima daquele que chamaria de pai. Para a autora, a poesia de Florbela é melancólica e sua grande força emotiva está nos sonetos, forma poética de composição perfeita para expressar os sentimentos. Por esses motivos, sua produção é marcada pela profunda tristeza que a imobiliza progressivamente a uma apatia mortal.

Bessa-Luís (1979) a define como um gênio na arte de poetar, embora essa visão seja considerada incompleta por Dal Farra, que atribui sempre um caráter muito feminino à poesia, característica não reconhecida por Bessa-Luís. O fragmento a seguir retrata os sentimentos de Bessa-Luís em relação à obra de Florbela:

Não me interessava Florbela e achei-a um tanto desprezível, porque me escrevera que do meu livro viera o seu. Tem um tom donjuanesco e trivial; finge proteger uma mulher que antes tinha caluniado a pouco por orgulho, despeito, desejo vão. Mas na carta a mim endereçada há um súbito arranque de palavras que a recuperam de toda a vulgaridade. ‘Deixa-me dizer pela última vez que eu não tenho recordações. Ninguém guarda lembrança do que profundamente despreza’. Esta era a autêntica Florbela, sem muita piedade no coração, mas uma grande mulher (...). As mulheres, se não a admiravam, liam-lhe, no entanto, os versos com certa paixão nervosa que prescinde do

agrado. Não lhe perdoavam nada, mas aceitavam o dom da infalibilidade (BESSA-LUÍS, 1979, p. 40 e 41)

Após essa exposição das diferentes recepções dos poemas de Florbela, faz-se necessário retomar a contribuição maior da crítica de Bessa-Luís: o aparecimento de Guido Battelli na vida da poetisa, em Matosinhos, quando ele tinha sessenta e dois anos. Apesar de bem mais jovem, Florbela não tinha mais o gosto pela vida, pois não publicava já há algum tempo em decorrência da falta de dinheiro; morava com os sogros, encontrava-se muito doente, quase à beira da morte. A presença de Guido Battelli foi, naquele momento, providencial, principalmente, pelo fato de se oferecer para publicar o livro *Charneca em Flor*. Devido à amabilidade com que ele a tratava, inicia-se uma correspondência, uma troca de segredos e o surgimento de um possível amor.

Segundo Bessa-Luís (1979, p. 165), Guido Battelli estava ligado a Florbela Espanca, porque ele era um “homem desiludido com as letras”; um homem que se agarrava “desesperadamente à importância de amar uma mulher rara. Porque ele sabe o quanto bela e extraordinária ela era, mas é o seu talento que ele cobiça como a riqueza que ele não possui”. Com a morte de Florbela, ele altera os escritos da poetisa e passa a ganhar dinheiro à custa do talento florbeliano. Na concepção de Bessa-Luís (1979, p. 127), Florbela é

uma das mais admiráveis poetisas portuguesas de todos os tempos apesar de a divulgação de sua obra ter sido tardia, como a de qualquer outro que, entre os remédios procurados para o caso humano, esquece o filtro com que o passou à posteridade.

José Régio, outro poeta e crítico renomado, compartilhou com Bessa-Luís as mesmas opiniões sobre o reconhecimento da poesia de Florbela Espanca, marcada incondicionalmente pelas características do narcisismo, do donjuanismo e do hermafroditismo psicológico. Segundo Dal Farra (1999, p.XXV), Régio é visto como “um dos primeiros críticos a se dedicarem não só à causa política que Florbela representava, mas também a seus poemas”. Régio inicia sua crítica lamentando o fato de só ter conhecido a obra de Florbela tardiamente: “como autor do presente ensaio, com vergonha e pesar confesso que só mais tarde a conheci. Ao conhecê-la mais cedo quero crer que não me teria passado despercebido a quem leia seus versos” (RÉGIO, 1944, p.170). Ele reconhece, na condição de crítico e de poeta, que a poesia florbeliana nasce, vibra e alimenta-se do seu caso real e humano. Essa relação entre obra e realidade, percebida por Régio e retomada por Bessa-Luís; provoca agrado e reconhecimento

dos participantes da *Revista Presença*², que combatiam a literatura livresca e apreciavam uma literatura viva.

Vale dizer que a proposta da *Revista Presença*, como folha de arte e crítica, era defender o direito que assiste a cada um de seguir o seu caminho. Nesse sentido, segundo Régio (1944, p. 171), “A obra de Florbela é a expressão literária tanto quanto possível de um caso humano, visto que Florbela viveu a fundo esses estados, quer de depressão, quer de exaltação, que na sua poesia atinge tão vibrante expressão”. Régio enfatiza, desse modo, a representatividade da poesia florbeliana para a crítica presencista, que reconheceu nela a “literatura viva” tão valorizada pelo seu grupo. Reconhece o valor da poesia de Florbela que, segundo ele, “chega a dilacerar o coração e fazer da dor a matéria-prima de seus versos”. Livre da opressão do salazarismo, da distância estética e da mudança de valores, a crítica posterior às publicações de 1931, diferentemente das anteriores, confere à obra poética florbeliana uma apreciação baseada no seu caráter atual, sobretudo no que tange à postura da mulher no meio artístico e literário.

3.3. *Trocando Olhares, Livro de “Sóror Saudade”, Charneca em Flor - interação eu-lírico e espaço*

Essas três antologias marcam uma importante trajetória na produção poética de Florbela Espanca. A primeira, *Trocando Olhares*, foi escrita entre 1915 e 1917; o *Livro de “Sóror Saudade”*, em 1923, e *Charneca em Flor*, escrita em 1927, mas publicada apenas em 1931, portanto uma obra póstuma, mas responsável pela projeção da poetisa na Literatura Portuguesa.

A escolha desses *corpora* justifica-se não somente para registrar a recepção da sua produção poética pela crítica, mas também para exprimir o tipo de relação que a arte moderna estabelece com a natureza. De acordo com Klee (*apud* Rosa, 1963, p.44), “não é uma relação exterior, mas íntima”. Nosso objetivo, portanto, é verificar como ocorre a influência do espaço circundante no estado de espírito do eu-lírico florbeliano e como se desenvolve esse processo, cronologicamente, nos *corpora* selecionados.

3.3.1 *Trocando Olhares: o espaço identificador do ser*

² O primeiro número *Revista Presença* foi publicado em Coimbra, em 1927, subintitulada “Folha de Arte e Crítica”. Era dirigida por Branquinho da Fonseca, por João Gaspar Simões e por José Régio, doutrinador do grupo.

Em 10 de maio de 1915, Florbela Espanca inicia o seu primeiro caderno de poesias: *Trocando Olhares*. Devido às dificuldades econômicas que a obrigaram a mudar-se para a casa do pai com o seu primeiro marido, Alberto Moutinho, começa a ministrar aulas em um colégio, o que a faz interromper esse seu caderno, retomando-o em novembro do mesmo ano. No período de um ano e meio, escreve 144 poemas, uma dedicatória em verso e três contos: *A Oferta do Destino*, *Amor de Sacrifício* e *Alma de Mulher*. Dessa produção, apenas quatro poemas e três contos foram publicados: *O Livro D'Ele*, *A Minha Terra* e *O Meu Amor*.

Dal Farra assim descreve esse primeiro caderno:

O primeiro manuscrito conhecido de Florbela Espanca, o intitulado *Trocando Olhares*, compreende um caderno retangular longo de 32,2 por 11 cm contendo uma capa dura e apresentando suas 47 folhas, além das de guarda quase inteiramente preenchida. Encerra 88 poemas (ou, mais precisamente, 145, se incluo nesse cômputo os diferenciados em quatro grandes grupos poemáticos) e mais três contos. Trata-se, portanto de um montante de produção que se manteve inédito até 1985 e encontra-se depositado na Seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa. (1992, p.17)

A citação acima revela dois pontos interessantes: primeiramente, a forma como Dal Farra obteve conhecimento dos detalhes da obra de Florbela; em segundo lugar, o distanciamento entre a data da produção (1915-1917) e a data da publicação (1985), de acordo com a sua cronologia interna. A autora relata que ainda estagiava na Biblioteca Nacional de Lisboa quando tomou conhecimento de um significativo espólio que havia sido ali depositado. Entretanto, como esse material ainda não estava catalogado, ela pôde conhecer a aquisição da obra vendida por Rui Guedes à Biblioteca, em 21 de novembro de 1984. Decidiu aguardar a publicação para, posteriormente, debruçar-se sobre o estudo dos poemas. Quando, finalmente, a edição foi publicada e ela iniciou seus estudos, percebeu que havia diferenças entre as obras. A respeito dessas alterações, a pesquisadora comenta:

Assim, quando veio à luz a edição do manuscrito em questão, o *Trocando Olhares*, quis me socorrer dela e somente então pude avaliar o que ali se perpetrara. Dentre inúmeros fatos que não vale nem a pena expor o empresário tinha, por exemplo, mudado a disposição original do manuscrito, e 'decidido', como ele mesmo declarara, e transcrever os poemas em ordem cronológica (sic) para facilitar qualquer abordagem futura, só que para fazer isso teve que colocar datas em poemas que... não as têm! [...] Além disso, fato ainda mais grave juntara duas quadras em tetrassílabos com dois tercetos em decassílabos, sem se lembrar que entre as tais quadras e os tais

tercetos, folhas haviam sido arrancadas, de maneira que denominara a tal estrambótico acasalamento – ‘soneto’! (DAL FARRA, 1992, p.12).

Percebe-se que a antologia vendida por Guedes à Biblioteca Nacional apresentava algumas falhas na sua estrutura e na sua organização. No entanto Dal Farra foi favorável ao estudo da criação poética florbeliana, o que lhe permitiu compará-la com a edição original e, posteriormente, publicar o trabalho de reparação da obra que Rui Guedes possuía, organizando os poemas corretamente e cuidando para não misturá-los. A finalidade de seu trabalho foi se modificando de forma gradativa e adquiriu outras funções com as quais foi convivendo. No início, parece ter-se concentrado mais em um manual de leitura, mas, recentemente, ela tem se prestado a orientar os leitores por demonstrar intimidade com a obra poética, revelando as formas poéticas mais propícias e a intenção da poetisa com seus poemas. Sobre esse percurso, Dal Farra (1992, p.18) comenta que,

Tendo perdido, então, a função inaugural de coisa pública, esmerada e sem borrões, o manuscrito deve ter começado em seguida a desempenhar-se de modo distinto: tornou-se depositário tanto de poemas que iam sendo aos poucos compostos, quanto de outro tipo de produção esparsa. [...]. Convertido, assim em arquivo de poemas, gradualmente foi se transformando também em registro dos destinos conferidos àqueles [...]. A seguir, ele teria recebido anotações.

Essas anotações às quais Dal Farra (1992) se refere fazem parte de uma tentativa de Florbela Espanca em melhorar seus poemas e em esforçar-se para que ganhassem independência do manuscrito e se projetassem em sua obra futura. O êxito com relação a tal esforço se comprova quando se reconhece que dessa obra irradiam composições que integrarão o *Livro de Mágoas*, de 1919 e o *Livro de “Sóror Saudade”*, de 1923. Esse caderno poético organizado cronologicamente divide-se, na visão de Dal Farra (1992), em três momentos: o primeiro que vai até o trigésimo poema; o segundo que se estende do trigésimo primeiro ao octogésimo oitavo, e o terceiro, aos poemas não-datados e apenas assinados pela poetisa.

Trocando Olhares é, portanto, uma antologia que evidencia certa dispersão e, segundo a crítica, uma ambição na excelente abertura do soneto “Crisântemos” e nas quadras de “As quadras dele (I)”. Observa-se a influência da poesia neo-romântica que surge tocada de castidade e que evolui claramente do decadentismo de fim de século, presente no soneto “A Doida”, mas que não tem seguimento nos demais poemas da antologia.

Estilisticamente, a obra compreende três grandes conjuntos de quadras, em redondilha maior, intituladas “As quadras dele”, onze poemas em redondilha maior, três quadras em decassílabos, uma quadra em eneassílabos, três quintilhas em redondilha maior e nove sonetos. Nota-se uma preferência pelas quadras e pelas redondilhas maiores. Vale, contudo, fazer uma ressalva com relação à adoção das quadras, que só aparecerão nessa obra. Florbela Espanca privilegiará o soneto em suas produções seguintes.

Com relação a essa preferência, Bessa-Luís (1979) esclarece que a intenção da poetisa incide na delimitação de versos, cujo objetivo é a redução das palavras para dar lugar ao crescimento e à intensidade do sentimento. Para a estudiosa, “o soneto é a composição perfeita do sentimento. Mas, se o sentimento se tornar demasiado frágil, aparecem as suas limitações, que são o veneno que agita o espírito. Isso se descobre em Florbela” (p.29).

No aspecto temático, Florbela aborda desde o início o papel e a importância do amor, sua faceta de religiosidade e a tristeza de ser poeta – temas presentes nos sonetos “Saudades” e “Amarguras e Poetas”. Revela também um acentuado desejo de evasão (influência neo-romântica), evidenciado em “Nunca Mais!”, e a consciência firme de um destino pouco venturoso, como se constata no poema “O fado”.

Há também um enorme fervor patriótico, o amor e o deslumbramento que sente por Portugal e por suas paisagens, expostas em “Paisagem” e nas quadras de “No Minho”, levando o leitor a um passeio aos lugares mais tradicionais e pitorescos. Ao mesmo tempo em que tenta se libertar do tom confessional, Florbela demonstra sinais da emancipação literária feminina, subvertendo o erotismo tradicional, que era centrado no masculino em um erotismo feminino que se afirmará cada vez mais.

Em *Trocando Olhares*, Florbela mostra-se uma poetisa muito singular e já anuncia sua maturidade. Aponta para uma unidade entre os trinta primeiros poemas, enfatizando a questão do olhar que, nos poemas seguintes, será acrescentado ao eixo temático do amor revelado pelo ser amado e pela pátria amada que a acolhe e a inspira.

A temática do olhar, além de ser um motivo recorrente, constitui um foco de ligação entre o primeiro e o trigésimo poema, anunciando os acontecimentos como fruto desse olhar dirigido ao ser amado, fechando o ciclo temático. A poetisa reafirma a inspiração que o olhar lhe concedeu para a criação de seus versos.

A questão do título da obra também é relevante e apresenta-se como um vazio que o leitor preencherá ao longo do processo de leitura, visto que o sentido não se dá todo de uma vez ao receptor, mas vai sendo por ele construído. Nesse caso, o leitor perceberá que o título se liga inteiramente aos trinta primeiros poemas que compõem a obra, uma vez que a “troca

de olhares” ocorre até entre eles, emitindo e recebendo progressões da temática e da convivência na proporção de seu crescimento. A presença desse tema é tão relevante que se personifica na obra como algo que age sobre os seres, não somente sobre o amado, mas também sobre o cenário que o cerca, em uma perfeita interação.

Nessa perspectiva, o olhar observa e absorve o exterior e transmuta o interior daquele que se encontra próximo a ele. A proximidade é relevante na perspectiva heideggeriana; ela não se limita a medir distâncias entre ser e objeto circundantes, referindo-se ao fato de ele não ocupar meramente uma posição no espaço, mas de estar estrategicamente disposto a funcionar como instrumento do homem. Ao olhá-lo, atribui-lhe existência e torna-o próximo de si. Segundo Heidegger (2004, p.157), “espacial é a presença que existe segundo o modo da descoberta do espaço inerente à circunvisão, no sentido de se relacionar num contínuo distanciamento com os entes que lhe vêm ao encontro no espaço”.

Após essa breve exposição acerca da antologia *Trocando Olhares*, da qual serão extraídos os sonetos para a leitura deste capítulo, objetivamos investigar o processo de relação da natureza como revelação lírica do estado de espírito do eu-lírico. A análise voltar-se-á para os eixos temáticos selecionados da poética florbiana: o cenário noturno e a exaltação da terra.

O cenário noturno

Na poesia florbiana, o cenário noturno é recorrente, visto que a noite tem a capacidade de acolher, de entender, de compartilhar da dor do eu-lírico e de libertá-lo de suas angústias por meio do sonho. Iniciamos o estudo da relevância da noite com o poema “Num Postal” e com duas estrofes do poema “Sonhando”, ambos da obra *Trocando Olhares* (1915):

Luar! Lírio branco que se esfolha...
Neve, que do céu anda perdida,
Asas leves d’ anjo que pairando
Reza pela terra adormecida...
(*Num Postal*)³

É noite pura e linda. Abro a minha janela
E olho suspirando o infinito céu,
Fico a sonhar de leve em muita coisa bela
Fico a pensar em ti e neste amor que é teu!
(*Sonhando*)

No primeiro fragmento, composto de quatro versos brancos, observamos o uso de uma pontuação expressiva e o cromatismo centrado na cor branca: “Luar!”; “lírio branco”; “Neve” e “Asas leves d’ anjo”. Essa recorrência ao branco é uma referência à pureza do texto e ao

³ Os poemas transcritos neste trabalho pertencem à obra **Poemas de Florbela Espanca**, edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Estarão disponíveis no **Anexo** desta dissertação.

novo olhar que o eu-lírico assume por meio da linguagem lírica diante do anoitecer. Esse novo olhar é um convite para que o leitor também aprecie as imagens e a recorrência ao imaginário que elas propõem.

Observamos a evocação que a poetisa faz aos anjos (“pairando”) como entidades sagradas e dotadas de poder de proteção (“Reza pela terra adormecida”). Essa referência ao ente sobrenatural permite que o leitor estabeleça uma relação entre o espaço material (“terra adormecida”), no qual o eu-lírico está inserido, e o espaço cósmico (o luar, o céu e as asas do anjo), recurso utilizado por muitos poetas do final do século XIX e início do século XX, na tentativa de encontrar o sonho e a evasão.

Nos versos do soneto “Sonhando”, a noite possui um significado não mais de acolhimento e de proteção, mas de intimismo e de fuga; a permissão ao sonho e à concretização do amor. A noite configura-se como sinônimo de evasão dos sentimentos mais ocultos, da contemplação e da inspiração. O espaço marcado nos versos é o da transcendência que provoca no eu-lírico a liberdade, à medida que o desvincula do mundo real e o projeta para um espaço cósmico do “infinito céu”, em uma elevação de pensamento. A presença da janela é muito significativa (“abro a minha janela”) e sugere que o “outro mundo” poderá ser alcançado.

A dicotomia entre pensar e sonhar ressalta ainda mais a diferença entre os dois espaços, uma vez que o sonho leva à imaginação e à falta de limites. O ato de pensar anula o sonho, em um retorno à realidade e à razão, impedindo vislumbrar as “coisas belas” e confirmando o sentimento (“amor que é teu”). A presença do pronome “teu” marca a individualidade do sentimento – somente o eu-lírico ama.

A necessidade da escuridão é marcante. A atitude do eu-lírico é a de fechar os olhos para sonhar com o luar e com as almas que passam pela noite. A conotação positiva da noite se deve à permissão do subconsciente de liberar-se por meio do sonho. A esse respeito, Chevalier (2006, p.565) esclarece que a Lua é também o símbolo do sonho e do inconsciente, bem como dos valores noturnos.

D’olhos fechados sonho. A noite é como elegia
Cantando brandamente um sonho todo d’alma
E enquanto a lua branca o linho bom desfia
Eu sinto almas passar na noite linda e calma.

No soneto “Só”, concretiza-se a identificação do eu-lírico com a lua:

Eu tenho pena da Lua!
Tanta pena, coitadinha,
Quando tão branca, na rua
A vejo chorar sozinha!...

As rosas nas alamedas,
E os lilases cor da neve
Confidenciam de leve
E lembram arfar de sedas...

Observamos, nos versos em redondilha maior, uma constante musicalidade nas rimas (Lua! / rua coitadinha / sozinha!), além de uma pontuação expressiva e o uso do diminutivo afetivo (“coitadinha”). O cromatismo presente nos versos destaca a cor branca da lua (“Quando tão branca, na rua”) e das flores, que lembram delicadeza e suavidade das sedas (sinestesia): “as rosas nas alamedas” e os “lilases cor da neve” (...) e remetem ao “arfar de sedas” que “confidenciam de leve”. Nesse sentido, a brandura e a solidão do cenário noturno provocam imensa tristeza e melancolia no estado de espírito do eu-lírico que, juntamente com a lua, chora e permanece sozinha:

Só a triste, coitadinha...
Tão triste na minha rua
Lá anda a chorar sozinha...

Eu chego então à janela
E fico a olhar pra lua!...
E fico a chorar com ela!...

Essa solidão se insere na perspectiva heideggeriana de que cabe ao homem assimilar o mundo circundante e chamar à existência apenas o elemento que lhe é necessário. Nesse caso, a recorrência à lua possibilita a identificação que se intensifica a cada verso do soneto. Há uma total assimilação com o mundo exterior que, de admirado, passa a ser sentido de modo intenso a ponto de compartilhá-lo com a tristeza e a solidão. A janela, mais uma vez, está presente na última estrofe, reiterando a idéia do elo que se estabelece com o cenário noturno e o espaço cósmico, a liberdade.

Outro soneto em que observamos essa recorrência ao cenário noturno a ponto de conceder o mesmo valor da existência é o “Noivado Estranho”. As rimas apresentam uma musicalidade marcante na alternância de sons abertos e fechados: **Jesus / luz**⁴; **inteira / laranjeira**; **balada / desfolhada**; **lareira/laranjeira** nos quartetos, alternados com sons

⁴ O grifo é nosso.

nasalizados e abertos, mais sonoros, nos tercetos; **longe / monge; feiticeira / laranjeira; cansado / noivado** para expressar o saudosismo e a lenda contada pelas avós:

O Luar branco, um riso de Jesus
Inunda a minha rua toda inteira,
É a Noite é uma flor de laranjeira
A sacudir as pétalas de luz...

O Luar é uma lenda de balada
Das que avozinhas contam à lareira,
E a Noite é uma flor de laranjeira
Que jaz na minha rua desfolhada...

O Luar vem cansado vem de longe
Vem co'a terra, a feiticeira
Que enlouqueceu d'amor o pobre monge...

O Luar empalidece de cansado...
E a Noite é uma flor de laranjeira
A perfumar o místico noivado!...

Os adjetivos destinados à descrição do luar remetem à pureza e à tradição das histórias ouvidas na infância: “Luar branco”, que se compara ao “riso de Jesus”; uma “lenda de balada” (talvez uma canção de ninar, repetida inúmeras vezes) e esse luar “vem cansado” por existir há muitos séculos. A beleza da noite é associada à “flor de laranjeira”, branca e perfumada (metáfora e sinestesia): “E a Noite é uma flor de laranjeira”, verso repetido nos quartetos e no último terceto. O campo semântico da flor de laranjeira traduz a beleza delicada de suas pétalas brancas e o seu perfume marcante que exala na noite, na rua, e traz a lembrança da lenda contada pela avó na infância. O Luar e a Noite, personificados, representam o espaço místico e cósmico que ilumina a rua, o espaço real. Nessa visão, o luar é o elemento espacial escolhido para atualizar a lenda e destacar a melancolia do eu-lírico.

É interessante notar que a Noite e o Luar compõem o mesmo cenário e recebem atribuições diferentes. O Luar (branco) inunda a rua com seu brilho e a Noite iluminada, segundo a lenda, casa-se com a Terra (“a feiticeira”) e perfuma (“é uma flor de laranjeira”) a rua (“desfolhada”) em um misterioso noivado. Consegue, dessa forma, uma atmosfera fluida e mística que se identifica com o seu estado de espírito. Resta ainda lembrar que a Terra, “feiticeira”, pertence ao gênero feminino e o Luar, ao masculino, comparado ao “riso de Jesus” e ao monge seduzido pela Terra (“Que enlouqueceu d'amor”). A metáfora da noite como “flor de laranjeira” decorre do fato de ser a laranja, de acordo com Chevalier (2006, p.

536), o símbolo da fecundidade por possuir vários caroços. Na Grécia antiga, a fruta era oferecida às moças como pedido de casamento.

No soneto “Noite Trágica”, observa-se um diferente enfoque da noite: os versos referem-se a uma angústia existencial decorrente do fato de estar no mundo e de desejar transcender. Esse sentimento decorre de um anseio de equilíbrio do seu íntimo, sempre conturbado e ameaçado pelo medo e pela angústia:

O Pavor e a Angústia andam dançando....
Um sino grita endechas de poentes...
Na meia-noite d’hoje, soluçando,
Que presságios sinistros e dolentes!...

Tenho medo da noite!... Padre nosso
Que estais no céu.... O que minh’alma teme
Tenho medo da noite!... Que alvoroço
Anda nesta alma enquanto o sino geme!

As rimas alternadas anunciam o conflito expresso nos versos do soneto: **dançando / soluçando; poentes / dolentes; nosso / alvoroço; teme / geme**, nos quartetos, prevalecendo os sons nasalizados e os sibilantes, os quais revelam tristeza e melancolia. O eu-lírico florbeliano, nesses versos, deixa evidente o temor que a noite lhe causa. Os substantivos “Pavor” e “Angústia” conferem desespero, sentimento que se intensifica desde o primeiro verso, criando uma estranha atmosfera. Os sinos dobram trovas melancólicas (“endechas”): “Um sino grita endechas de poentes...” – o verbo gritar intensifica a exteriorização do sentimento de angústia e o sino anuncia os maus pressentimentos que a noite traz ao eu-lírico. Os adjetivos “sinistros” e “dolentes” reforçam a atmosfera angustiante. Nos tercetos, as rimas apresentam-se misturadas (emparelhadas e interpoladas): **triste / resiste; parece / ‘squece; sudário / Calvário**, sons sibilantes e fechados que reportam à melancolia e à angústia:

Jesus! Jesus, que noite imensa e triste!
A quanta dor a nossa dor resiste
Em noite assim que a própria Dor parece...

Ó noite imensa, ó noite do Calvário
Leva contigo envolto no sudário
Da tua dor a dor que me não ‘squece!

Na segunda estrofe, percebe-se um tom mais subjetivo e intimista em um crescendo. Há o uso da primeira pessoa do singular, para afirmar o medo da noite, que se inicia com a

oração do Pai-Nosso (“Padre nosso / Que estais no céu...”) e culmina no clamor a Jesus: “Jesus! Jesus, que noite imensa e triste! / A quanta dor a nossa dor resiste (...) Ó noite imensa, ó noite do Calvário / Leva contigo envolto no sudário / Da tua dor a dor que me não ‘squece!’”.

O medo, o pavor e a angústia evidenciam-se desde os presságios (“sinistros e dolentes”) até à declaração explícita: “Tenho medo da noite!”, que se repete no primeiro e terceiro versos da segunda estrofe. Nos tercetos, a dor existencial instala-se: “A quanta dor a nossa dor resiste / Em noite assim que a própria Dor parece...” e está relacionada à dor do Calvário, que cresce, que se avoluma: “Ó noite imensa, ó noite do Calvário”. Essa conotação angustiante e pavorosa da noite refere-se ao espaço noturno que Blanchot (1987) descreve como “a outra noite”, na qual os pensamentos mais doloridos e tortuosos vêm atormentar a mente.

Nos dois últimos versos do soneto, ocorre uma mudança de modo verbal, do indicativo para o imperativo: “Leva contigo (Ó noite) envolto no sudário / Da tua dor a dor que me não ‘squece!’”, uma necessidade imperiosa de identificar a dor do eu-lírico (a dor existencial) com a dor sentida por Cristo no Calvário. Essa idéia de que a noite amedronta e atormenta o pensamento e o estado de espírito é, contudo, uma exceção na poética florbeliana. Em outros textos da mesma antologia, há um posicionamento diferente, como no soneto (I) “Desalento”:

Às vezes oiço rir, ‘ma agonia
Queima-me a alma como estranha brasa.
Tenho ódio à luz e tenho raiva ao dia
Que me põe n’alma o fogo que m’abrasa!

(...)
Eu não gosto do Sol, eu tenho medo
Que me vejam nos olhos o segredo
De só saber chorar, de ser assim...

Vemos, nesse soneto, idéias opostas às do soneto anteriormente comentado, cuja dor existencial explícita vincula-se ao medo da noite e, conseqüentemente, à morte. Nos versos acima, o eu-lírico declara o seu “ódio à luz” e sua “raiva ao dia”. Os desejos na claridade do dia queimam e provocam agonia e desespero em sua alma (“Queima-me a alma como estranha brasa / (...) Que me põe n’alma o fogo que m’abrasa!”). Daí a declaração nos versos do primeiro terceto: “Eu não gosto do Sol” (...), contradizendo o medo que sente da noite, no soneto anterior.

O Sol, por sua vez, provoca-lhe também o medo de que seus segredos sejam revelados nos seus olhos que choram e guardam certo segredo: “... eu tenho medo / Que me vejamos nos olhos o segredo / De só saber chorar, de ser assim...”.

No último terceto, a adjetivação é expressiva, quando se declara amante da noite:

Gosto da noite, negra, triste, preta
Como esta estranha e doida borboleta
Que eu sinto sempre a voltejar em mim!

Evidencia-se, nessa estrofe, a importância dos adjetivos “negra, triste, preta”, em uma gradação que expõe a ausência total de luz e de vida: entre “negra” e “preta” está a palavra “triste”. Nos últimos versos, constrói uma comparação: “Como esta estranha e doida borboleta”. Tal como ela, a borboleta também é apreciadora da noite; ela é “estranha e doida”, tal como se sente. A linguagem retórica presente no soneto, além de expressiva, também é, portanto, visualista e cromática, no sentido de que a noite que, era branca, iluminada e perfumada, passa a ser negra, triste e estranha. Trata-se de visões contraditórias que revelam a influência do cenário noturno no estado de espírito do eu-lírico, revelando sentimentos contraditórios.

Essa dupla visão da noite completa-se com o momento da passagem do dia para a noite – o pôr-do-sol, momento preferido pelos poetas do Simbolismo, no século XIX, e explorado por inúmeros outros poetas do século XX.

Sol posto. O sino ao longe dá Trindades.
Nas ravinas do monte andam cantando
As cigarras dolentes... E saudades
Nos atalhos parecem dormitando...

É esta a hora em que suave imagem
Do bem que já foi nosso nos tortura
O coração no peito, em que a paisagem
Nos faz chorar de dor e d’amargura...

É a hora também em que cantando
As andorinhas vão p’lo meio das ruas
Para os ninhos, contentes, chilreando...

Quem me dera também, amor, que fosse
Esta a hora de todas a mais doce
Em que eu unisse as minhas mãos às tuas!...

(Sol posto)

Florabela retoma, nesse soneto, a imagem saudosista do sino que tange ao longe e o toque das ave-marias (“Trindades”). Essa sugestão de musicalidade presentifica-se ao longo dos versos. A natureza compõe esse cenário, diferentemente das situações anteriores: “nas ravinas do monte andam cantando / As cigarras dolentes... (...) / As andorinhas vão p’lo meio das ruas / Para os ninhos, contentes, chilreando”.

Repete-se também nas rimas o saudosismo e a sugestão da musicalidade: “**Trindades / saudades; cantando / dormitando; imagem / paisagem; tortura / d’amargura**”, nos quartetos e nos tercetos: **cantando / chilreando; ruas / tuas; fosse / doce**. Os sons alternam-se em abertos (em **a**), em nasalizados (**ndo**) e em sibilantes (**fosse**), reforçando a idéia da “hora” (o sol posto) que traz a saudade e o choro dos bons momentos vividos ao lado do ser amado.

É na segunda estrofe, porém, que ocorre a identificação do eu-lírico com o momento do anoitecer: “É esta a hora em que a suave imagem / Do bem que já foi nosso nos tortura / O coração no peito, em que a paisagem / Nos faz chorar de dor e de amargura”. A idéia continua até o final do texto, com a repetição do substantivo “hora” (no segundo quarteto e nos tercetos), desejando a presença do ser amado para completar o momento. É possível dividir o texto em dois núcleos distintos: os elementos da natureza (a paisagem) e o momento do “sol posto”, ao som do tanger dos sinos (a hora), e o que ambos refletem no estado de espírito do eu-lírico: a saudade e a melancolia.

O primeiro núcleo, a paisagem, provoca uma sensível mudança não só no que o eu-lírico contempla, mas também no que sente. A liberdade e a alegria do canto das cigarras (dolentes) e das andorinhas (contentes) expressam o desejo e a esperança de unir suas mãos às do amado naquela “hora” (“Esta a hora de todas a mais doce / Em que eu unisse as minhas mãos às tuas!...”). Configura-se o tom de tristeza e de saudosismo nos adjetivos atribuídos ao sol, que já está posto, ao sino que toca as ave-marias e às cigarras lamentosas, que cantam nas encostas do monte. Os verbos no gerúndio (cantando / dormitando; cantando / chilreando) remetem à permanência consumada da paisagem e da saudade do ser amado; os do presente do indicativo sugerem tristeza; os do futuro, a incerteza, contrariamente à natureza, que encontra no presente a alegria do cantar, sensação muito presente no segundo núcleo.

A possibilidade de se construir imagens por meio de palavras deve-se, nesse soneto, à descrição da natureza e dos desejos do eu-lírico. Ao descrever a paisagem do entardecer, evidencia-se a vivacidade da linguagem visualista que cria imagens mediante a adjetivação expressiva, o uso variado do tempo verbal, a pontuação expressiva (reticências e exclamação)

e o ritmo, que oscila entre as sílabas forte, fraca, aberta e fechada. Comprovam-se a tristeza e a melancolia interior, sentimentos provocados pela suavidade da paisagem.

O último poema que se refere ao eixo temático do cenário noturno, em *Trocando Olhares*, é o soneto “Noites da minha terra”:

Anda o luar espalhando fios de prata
Pelos campos fora... Lírios a flux
Lança o azul do céu... e a terra grata
Transforma em mil perfumes toda a luz!

As estrelas cadentes vão 'spalhando
Lírios brancos também... agora a terra
Parece noiva linda, que sonhando
Caminha pelo altar, além da serra...

É meia-noite agora. Tudo quieto
Na noite branda, dorme... Entreaberto
Vai esfolhando o lírio do luar.

As alvas folhas, que cobrindo o céu,
E todo o mar e toda a terra, um véu
Branco, de noiva, lembra a palpitar!...

Florbela retoma, nesse soneto, mais uma vez, o cenário noturno, a simbologia do luar e das estrelas cadentes como elementos caracterizadores do espaço celeste. Nos quartetos, o leitor pode observar um cenário em movimento e em completa harmonia de sons e de cores. Novamente, o uso do cromático incide na cor branca e ilumina com a luz do luar prateado os campos, a terra, o céu e o mar. As rimas são interpoladas e emparelhadas e a sonoridade alterna sons abertos, fechados e nasalizados: **prata / grata; flux / luz; 'spalhando / sonhando; terra / serra**. A adjetivação é expressiva: (luar) “fios de prata”; (terra) “grata”; (estrelas) “cadentes”; (lírios) “brancos” e os verbos alternam-se do presente: “anda”; “lança”; “transforma”; “parece”; “caminha” para o gerúndio: “espalhando” e “sonhando”. Há ainda a presença dos lírios (“brancos”) que, em profusão (“a flux”), espargem luz, azul e (“mil”) perfumes, do mesmo modo que as estrelas espalham os lírios e a terra assemelha-se a uma noiva (“linda”). O espaço cósmico é um cenário harmônico, cuja descrição apresenta certo suspense expresso pelas reticências.

Na terceira estrofe, ocorre a demarcação do tempo: “É meia-noite agora”. O movimento apresentado nos quartetos está ausente e o espaço noturno dorme (“Tudo quieto / Na noite branda, dorme”). O luar transforma-se em lírio e suas pétalas brancas cobrem,

silenciosamente, o mar e a terra: “As alvas folhas, que cobrindo o céu, / E todo o mar e toda a terra, um véu / Branco, de noiva, lembra a palpitar!...”.

De acordo com Eliade (2001), há uma sacralização dos elementos, visto que céu e terra não estão postos como elementos inertes, mas metamorfoseiam-se em noivos, ou seja, assumem uma outra condição, que não a de costume. O eu-lírico, apesar de apenas descrever essa transformação subjetivamente, não participa do evento, apenas o visualiza e comove-se com ele. Nesse sentido, pode-se dizer que, para Florbela, esses devaneios identificam-se com o que Bachelard (1979) chama de “concha”, porque caracteriza um momento de tranquilidade, de segurança e de paz.

Antes de analisarmos o segundo eixo temático, que se refere à exaltação da terra, é necessário examinarmos como essa questão é inserida nos poemas florbelianos. Para tanto, Bessa-Luís (1979) é uma referência importante, pois reconhece que “a natureza na produção de Florbela Espanca tem um lado de dentro”, fato que a aproxima de Pessoa, que afirmava compreender a natureza por fora e não por dentro. Na tentativa de explicar melhor essa expressão, a pesquisadora recorre às palavras do teólogo Silesius, autor do pensamento: “Sem mim, Deus é incapaz de criar nem que seja um só verme. Se eu não me entender com ele, ele terá imediatamente que perecer”. Esse entendimento ocorre *dentro* da natureza. Se ela for sua imagem, sucumbe e não existe. Esse sentido de existência recupera a concepção heideggeriana, segundo a qual só existe o elemento, considerando-se o momento e o valor que o homem lhe atribui.

Corral (1994) também analisa a natureza como manifestação do dualismo florbeliano, visto que reconhece que os elementos naturais têm um papel importantíssimo em sua obra, entre os quais é extraída a maior parte dos símbolos utilizados para expressar-se a si próprio. Esse dualismo remete aos dois pensamentos encontrados no eu: o gosto pela terra e o desejo de elevação. O primeiro decorre de elementos, tais como: o campo, o mar e as flores, ao passo que a idéia de elevação se manifesta por meio de elementos, tais como: a lua, as estrelas, o céu e as aves. Esses elementos, contudo, tão comuns a todos os lugares, ganham um caráter particularizante na poética florbeliana: referem-se a Portugal, mais propriamente à região do Alentejo, sua terra natal. Faz-se necessária, portanto, uma breve descrição sobre esse espaço tão recorrente ao longo de sua obra.

A região do Alentejo, em Portugal, compreende integralmente os distritos de Portalegre, de Évora e de Beja, e a metade sul dos distritos de Setúbal e de Santarém. Limita-se ao norte com a Região Centro-Noroeste e com a Região de Lisboa, a leste com a Espanha, ao sul com o Algarve e a oeste com o Oceano Atlântico. A extensão territorial é de 152km²

(33% do Continente) e a população estimada em 2007 foi de 770.265 habitantes (8% do Continente). Compreende cinco sub-regiões estatísticas: Alentejo Central, Alentejo Litoral, Alto Alentejo, Baixo Alentejo e Lezíria do Tejo. O Alentejo compreende 58 concelhos⁵ (18,8% do total nacional).

Nota-se que essa divisão não coincide com a antiga região tradicional do Alentejo (que não constituía uma província por si, embora muitos se referissem ao Alentejo como a reunião das duas províncias do Alto e Baixo Alentejo), a qual era ligeiramente menor que a atual. Incluía apenas os distritos de Évora e de Beja (na sua totalidade), praticamente todo o distrito de Portalegre (exceto o concelho de Ponte de Sôr, que fazia parte do Ribatejo) e a metade sul do de Setúbal (os concelhos desse distrito que fazem parte da atual região do Alentejo Litoral, a saber: Alcácer do Sal, Grândola, Santiago do Cacém e Sines). Além disso, o município de Olivença, que, até 1801, pertenceu à antiga comarca do Alentejo (outrora chamada entre Tejo e Odiana e Além-d’Odiana), desde então se encontra ocupado pela Espanha.

De acordo com Santos (1936), o Alentejo é uma província que tem servido de berço a indivíduos que se destacaram em determinadas situações e em diferentes campos de atividades, seja na ciência, na política, nas conquistas e nos descobrimentos, seja nas artes e nas letras. Sua preocupação maior, porém, é com o trabalho na terra. Graças à sua fecundidade, oferece alimento bastante e necessário para uma grande parte da nação, pelas mãos dos obreiros que trabalham cantando e têm um modo de viver e uma psicologia toda própria, apesar de terem a pele seca e rachada pelo sol.

Além dessa sucinta descrição feita por Santos (1936), Bessa-Luís (1979) também colabora, ressaltando que essa região possui uma incapacidade de expansão geográfica. Para o povo que nela reside, a sua colônia é a sua terra, o seu sistema econômico e sua alma; não é possível movê-lo além das terras que tocam sua planície; suas idéias não se transformam, e a terra molda o caráter de seus habitantes; seu povo não tem necessidade nem vontade de mudança e valoriza ainda a técnica rudimentar.

Florbela, em seus versos, compartilha com esse povo o sentimento do presente como realidade consumada; não sente o mundo como vontade, mas como vida pessoal e história imediata. Ela quer existir e não vencer, uma vez que o espaço não significa “o campo de tensões”, mas, simplesmente, o lugar em que se nasce e morre-se.

Outro ponto que desperta em Florbela o amor pela terra portuguesa é o fato de pertencer ao grupo de líricos, para quem o amor se torna uma forma de representação da

⁵ O mesmo que município, uma das divisões do distrito, em Portugal.

unidade do lugar como o solo em que nasceu. A esse respeito, Bessa-Luís (1979, p.51) afirma que “não é exatamente um homem que ela ama, mas a cidade natal, as ruas em que andou”.

O cenário da terra portuguesa

No poema “No Minho”, há o início da exaltação da terra como temática, ressaltando a capacidade que a terra tem de elevar o homem ao espaço transcendente e fantástico, ou seja, valendo-se de um cenário real ele é capaz de sonhar. Essa recorrência ao fantástico provocado pelo devaneio evidencia-se nos versos:

Casitas brancas do Minho
Onde guardam os tesouros,
As fadas d’olhos azuis
E lindos cabelos loiros

Filtros de beijos em flor,
Corações de namoradas
Nas casas brancas do Minho
Guardam ciosas fadas.

Trata-se de um poema composto por duas quadras com versos em redondilha maior, cujas rimas se apresentam irregulares, com exceção das do segundo e quarto versos das quadras: tesouros / loiros; namoradas / fadas. O eu-lírico vale-se de um elemento do espaço real (“casitas brancas do Minho”) para referir-se às histórias infantis (“os tesouros”) e às fadas que fazem parte do imaginário fantástico: “As fadas d’olhos azuis / E lindos cabelos loiros; (...) Nas casas brancas do Minho / Guardam ciosas as fadas”. Pode-se entender também que o habitante do Norte, o Minho, possui esse tipo físico: pele e olhos claros.

Esse espaço é descrito por Bachelard (1978) como o da intimidade. Traz à tona as lembranças da infância que, no plano do devaneio, permanecem vivas e podem ser poeticamente úteis; auxiliam o eu-lírico a fugir dos desgostos, oferecendo-lhe proteção, uma vez que as fadas (seres bons por excelência) guardam os segredos dos corações enamorados dentro das “casitas brancas”, porque o que é mais íntimo não se dá a conhecer.

As casas brancas (“casitas”, diminutivo afetivo) são, no entanto, uma recorrência metonímica na descrição do Alentejo, visto que caracterizam essa região. Ao valer-se desse cenário puro, belo, fantástico e acolhedor, o eu-lírico ressalta toda a beleza de Portugal. Bachelard (1978, p.208), a respeito da colocação da casa da terra natal, esclarece que “as

casas oníricas são mais duráveis que os sonhos presentes e dispersos na casa natal. Esses sonhos se comunicam por meio do devaneio de alma para alma”.

No soneto “Paisagem”, o eu-lírico descreve a beleza da paisagem campesina, construindo uma tela: os bezerritos que bebem nas correntes de água do moinho, um par de namorados que falam de amor e o canto de uma criança:

Uns bezerritos bebem lentamente
Na tranqüila levada do moinho.
Perpassa nos seus olhos, vagamente,
A sombra duma alma cor do linho!

Junto deles um par. Naturalmente
Namorados ou noivos. De mansinho
Soltam frases d’amor... e docemente
Uma criança canta no caminho!

Um trecho de paisagem campesina,
Uma tela suave, pequenina,
Um pedaço de terra sem igual!

Oh, abre-me em teu seio a sepultura,
Minha terra d’amor e de ventura,
Ó meu amado e lindo Portugal!

Essa exaltação a Portugal evidencia-se nas rimas interpoladas e emparelhadas nos quartetos (abba): **lentamente / vagamente**; **moinho / linho**; **naturalmente / docemente**; **mansinho / caminho**. Destacam-se os sons nasalizados em **e/i/o** para a composição da delicada paisagem. E, diferentemente, nos tercetos **campesina / pequenina**; **igual / Portugal**; **sepultura / ventura**, os sons se apresentam em **i/a/u**, acompanhados de consoantes nasais, laterais e vibrantes. A adjetivação é expressiva para louvar a beleza da terra: “tranqüila” é a levada do moinho; a alma é “cor do linho”; a paisagem é “campesina”, que se assemelha a uma tela “suave”, “pequenina”, e Portugal é “amado” e “lindo”. A cor branca também está presente: “A sombra duma alma cor do linho!” para completar a paisagem.

A última estrofe atinge o auge do encantamento pela terra, quando o sujeito lírico mostra em seu primeiro verso o desejo de permanecer para sempre nessa terra, em forma de vocativo: “Oh, abre-me em teu seio a sepultura, / Minha terra de amor e de ventura”. A poetisa considera-se parte integrante da terra, ao entregar-se totalmente ao espaço real – a pátria – que encanta e ama: “Ó meu amado Portugal!”

Os adjetivos constroem um ambiente de paz, e a tranqüilidade do cenário é confirmada pelos advérbios “docemente”, “lentamente”, “vagamente” e “naturalmente”, os quais permitem a criação das imagens, fazendo que o leitor sinta a paz e a tranqüilidade expressas na paisagem.

A poesia de Florbela pode ser lida como um texto que suscita imagens. A disposição dos elementos descritivos possibilita a construção da paisagem por meio da linguagem figurativa, cujo detalhe rico de significado não pode ser desprezado. O fato de escolher elementos com cores quentes, por exemplo, pode reportar à paixão e à alegria para contrastá-los com adjetivos que configuram a idéia de tranqüilidade e de paz. É possível perceber nitidamente a relação das cores com o seu estado de espírito. Florbela tende a usar cores quentes quando deseja demonstrar algo que lhe causa satisfação e contentamento; a usar roxo e verde, ela demonstra angústia e tristeza. O cromatismo, portanto, tem relevância em sua poesia devido à sua capacidade de descrever os diferentes cenários. Os versos do primeiro quarteto do soneto “O meu Alentejo” exemplificam essa idéia:

Meio-dia. O sol a prumo cai ardente,
Doirando tudo... Ondeiam nos trigais
D’oiro fulvo, de leve... docemente...
As papoilas sangrentas, sensuais...

Evidenciamos o emprego do recurso descritivo para a fixação das imagens e a recorrência do amarelo (“Meio-dia. O sol a prumo cai ardente, / Doirando tudo...(…) trigais / D’oiro fulvo”) e do vermelho (“papoilas sangrentas”) nos versos. Chevalier (2006) esclarece que, na cosmologia mexicana, o amarelo é a cor nova da terra no início da estação de chuva. Dessa forma, trata-se da cor da terra fértil. O vermelho, por sua vez, é considerado o princípio da vida pelo seu poder e pelo seu brilho; ele é vivo, diurno, solar e incita a ação; é a imagem de força impulsiva, de ardor e de beleza, de juventude, de saúde e de riqueza. Nos versos acima, ao associar o vermelho e o amarelo à descrição de uma paisagem portuguesa, Florbela recorda toda a riqueza eterna que Portugal terá para os seus cidadãos e demonstra que aquela terra é fértil, bela e abençoada por Deus, despertando nela a atitude de escrever e de ressaltar sua beleza. O eu-lírico sente-se invadido por tal magnificência e compartilha de todo o seu esplendor. O soneto propõe a criação de um ambiente de leveza e de harmonia, tal como é concebido o cenário português. No entanto não busca apenas descrever uma paisagem alentejana, mas também construir uma atmosfera proveniente do campo. Por meio de uma visão sensível, a natureza capta as cores e as luzes dos elementos que a constituem e que dela

são indissociáveis – o sol, o ar, o vento, a terra. Nesse ambiente harmônico, as partes da natureza são extensões dos seres que por elas passam e com elas interagem. Essa interação se comprova na segunda estrofe do poema:

Andam asas no ar; e raparigas,
Flores desabrochadas em canteiros
Mostram, por entre o oiro das espigas
Os perfis delicados e trigueiros...

Essa estrofe demonstra uma fusão entre o mundo circundante e aqueles que por ele caminham. Por exemplo, a descrição das raparigas como flores desabrochadas, livres e naturais, como a própria vegetação com a qual compartilham. Esse cenário permeado pela sutileza e pela castidade da criação divina coloca, em um mesmo plano, o homem, Deus, a natureza e a arte, os quais, juntos, corroboram para uma sensação de prazer. No soneto “Vozes do mar”, Florbela descreve o encontro do sol com as águas, demonstrando a intenção de o sol descobrir o que o mar ‘fala’ com a terra, quando derrama a sua luz dourada:

Quando o sol vai caindo sobre as águas
Num nervoso delíquio d’oiro intenso,
Donde vem essa voz cheia de mágoas
Com que falas à terra, ó mar imenso?

Essa mesma imagem também se apresenta no soneto “Noites da minha terra”, no momento em que o luar espalha seus fios de prata sobre o campo (cenário noturno). Mais uma vez, ocorre a fusão do céu com a terra. É importante observar que, ao se referir ao cenário diurno, registra-se o revestimento de uma luz dourada que provém do sol, contrariamente à noite, que adquire uma tonalidade prateada e branca proveniente da lua. Essa união entre o amarelo e o prateado evidencia uma “extravagância” das cores e das atitudes e, de acordo com Chevalier (2006, p.40), “os raios de sol, atravessando o azul celeste, manifestam o poder da divindade do além” e são, igualmente, indicadores da terra fértil e da eternidade, assim como o ouro. A cor prata pertence à cadeia simbólica lua-água (símbolo da pureza, pela brancura e pela luminosidade) e marca o princípio feminino em oposição ao sol. No entanto, para caracterizar o dia, Florbela escolhe o sol e seu brilho intenso como aqueles que atravessam os céus e aquecem a terra, como nos versos transcritos no quarteto acima.

Na estrofe seguinte, o eu-lírico recorda as glórias conquistadas no mar pelos portugueses. O mar relembra os “(...) festins e cavalgadas / De cavalheiros errantes ao luar? / Falas de caravelas encantadas / Que dormem em seu seio a soluçar?” Ou seja, Florbela

recorda a época gloriosa dos descobrimentos, período em que Portugal representava a maior potência marítima da Europa. Entretanto um parâmetro entre o passado glorioso e o presente real é estabelecido, deixando saudade:

Tens cantos d'epopéias? Tens anseios
D'amarguras? Tu tens também receios
Ó mar cheio de esperança e majestade?!

O mar como elemento personificado possui receios e chora as amarguras das epopéias que falam de um Portugal majestoso de outrora, que guarda na lembrança o desejo de renovados dias de glória. O poema mergulha em um saudosismo patriótico e pergunta ao mar qual é a voz que se propaga, lembrando com saudade a voz de Camões: “Donde vem essa voz, ó mar amigo?... / ...Talvez a voz do Portugal antigo, / Chamando por Camões numa saudade!” Florbela, sem dúvida, perscruta a natureza para com ela entrar em harmonia e redescobre, aí, o mito do saudosismo.

Ainda com relação à temática da saudade que a terra desperta, destaca-se o soneto “Saudade”, no qual a poetisa expõe a alma e a nacionalidade portuguesas. Observamos que a subjetividade estende-se do individual ao coletivo, visto que o sonho e a tristeza estão presentes em todos os corações portugueses; ambos são considerados “filhos” do povo. A tristeza e o sonho personificados no soneto vestem-se de roxo, cor simbólica do luto e do pesar. Essas idéias se apresentam na estrofe do primeiro quarteto:

És a filha diletta de noss'alma
Da noss'alma de sonho e de tristeza
Andas de roxo sempre, sempre calma
Doce filha da gente portuguesa!

O saudosismo presente no decorrer de todo o texto configura-se nas rimas: alma / calma; tristeza / portuguesa, seguindo a mesma linha na segunda estrofe: Portugal / missal; suavidade / saudade. A presença expressiva dos adjetivos “diletta” e “doce” caracteriza a palavra saudade (o título do soneto), que é a “filha” querida da alma (e da língua portuguesa) dividida entre o sonho e a tristeza.

A palavra saudade, ao longo da história de Portugal, tem sido tema da poesia e da música popular, o fado. Na segunda estrofe, essa idéia é retratada de forma magistral:

Em toda a terra do meu Portugal
Te sinto e vejo, toda suavidade

Como nas folhas tristes dum missal
Se sente Deus! E tu és Deus, saudade!...

Nos tercetos, essa revelação é identificada com os olhos tristes das raparigas e com os sentimentos dos namorados. Nos últimos versos, considerados “chave de ouro”, há a revelação da saudade como “pátria qu’rida” do eu-lírico florbeliano:

Andas nos olhos negros, magoados
Das frescas raparigas. Namorados
Conhecem-te também, meu doce ralo!

Também te trago n’alma dentro em mim,
E trazendo-te sempre, sempre assim,
É bem a pátria qu’rida que o embala.

Há uma perfeita interação entre a terra, o povo e seus sentimentos como geradores de sua criação poética saudosista. Observamos a perfeita fusão entre aquela que gera e, concomitantemente, embala seus filhos. O poema retrata a dicotomia do ver e do sentir, presente na poética florbeliana. Segundo Bessa-Luís (1979, p.17), “no plano das sensações, Florbela é uma extrovertida. O seu ideal é a realidade.” O seu amor baseia-se na atração do objeto no sentido sensorial; não se trata de uma sensibilidade primária, mas de uma sensualidade estética que pode atingir abstração. A descrição de Portugal sugere uma tristeza que se vislumbra na metáfora de que esse espaço seria como as tristes páginas de um missal. O espaço se sacraliza de tal forma que, naquele chão, sente-se a presença de Deus que também se transforma em saudade, sentimento capaz de transitar dos objetos e da paisagem para as almas e os olhos (“negros” e “magoados”) das (“frescas”) raparigas que absorvem toda essa tristeza. Há uma universalização da dor e da saudade que emana do espaço e que se projeta tanto na alma portuguesa como nos leitores florbelianos.

3.3.2 O Livro de “*Sóror Saudade*”: o espaço do exílio que revela a alma

O Livro de “*Sóror Saudade*”⁶ foi publicado em 1923, marcando mais um momento da trajetória literária de Florbela Espanca, que havia se iniciado em 1919, com o *Livro de Mágoas*, no qual a poetisa “tende a constituir-se numa via arguta de busca de identidade” (Dal Farra, 1999, p. XXXV).

⁶ DAL FARRA (1999) esclarece que o título do livro e o do poema entre aspas foi conservado da primeira edição.

Nessa busca do autoconhecimento, o *Livro de “Sóror Saudade”* representa um avanço: não há mais a presença conflituosa da dicotomia entre o poeta e a mulher, ambos parecem fundir-se em um mesmo eu-poemático. Logo no primeiro poema, observamos que a divergência interior, presente no terceiro soneto do *Livro de Mágoas*, intitulado *Eu*, desaparece. Essa desarmonia se confirma na comparação das primeiras estrofes dos poemas *Eu e Sóror Saudade*:

| <i>Eu...</i> | <i>“Sóror Saudade”</i> |
|--|--|
| | A Américo Durão |
| Eu sou a que no mundo anda perdida Eu sou a que na vida não tem norte, Sou a irmã do Sonho, e desta sorte Sou a crucificada... a dolorida | Irmã, Sóror Saudade me chamaste... E na minh’alma o nome iluminou-se Como um vitral ao sol, como se fosse, A luz do próprio sonho que sonhaste. |

Esses dois quartetos marcam, em um primeiro momento, a inconstância do eu-lírico e o seu questionamento sobre sua própria identidade. Nas denominações que se referem tanto ao campo onírico quanto ao campo terrestre, gradativamente, predominam as idéias de dor e de morte. Ao contrastarmos as estrofes acima, depreendemos da leitura dos versos de *Eu...* um dramatismo e a idéia negativa da identidade do eu-lírico que “(...) anda perdida / (...) que na vida não tem norte, / (...) a crucificada... a dolorida”, posicionamento que difere do de *“Sóror Saudade”*, em que demonstra um contentamento com a designação recebida de Américo Durão: “Irmã, Sóror Saudade me chamaste... / E na minh’alma o nome iluminou-se / Como um vitral ao sol (...)”.

No *Livro de “Sóror Saudade”*, essa ligação entre Florbela e Américo Durão é real e, de acordo com Franco (1997), a reciprocidade textual é antiga e muito anterior à publicação da obra. Desde o primeiro manuscrito conhecido da poetisa, há uma dedicatória “ao grande poeta Américo Durão”, que, reciprocamente, refere-se a ela como “Sóror Saudade”.

Na antologia, as figuras preferidas e privilegiadas por Florbela remetem à temática do saudosismo e da dor. Coincidentemente, Américo Durão também desenvolve a mesma temática em suas obras, ressaltando, sobretudo, a idéia antitética de que possuir é perder e de que perder é possuir. A saudade na visão do poeta é uma aquisição sem posse, que só se manifesta na ausência. Para Florbela, a saudade revela-se em três momentos diferentes: a) o passado à distância e, por isso, desejado; b) o presente que faz sentido e que é intimamente vivido; c) o sonho que estabelece relação com o ideal almejado, reconforto que permite

vislumbrar o fim da saudade que a tortura. A manifestação saudosista pode ser observada nos seguintes versos da poesia de Durão e de Florbela, respectivamente:

Irmã, Sóror Saudade... Ah, se eu pudesse
Tocar de aspiração a nossa vida!
Fazer do mundo a Terra Prometida,
Que em sonho ainda às vezes me aparece!

Irmã, Sóror Saudade, me chamaste...
E a minh'alma o nome iluminou-se
Como um vitral ao sol, como se fosse
A luz do próprio sonho que sonhaste.

Os versos de Durão demonstram que a saudade é decorrente das coisas que em sonho parecem possíveis, mas que na realidade são apenas aspirações; não se pode fazer do mundo a Terra Prometida, senão pelo sonho. Para Florbela, a saudade refere-se ao mais concreto, pois a denominação de Sóror Saudade é real e manifesta-se como a realização de um sonho e de um reencontro. Durão avalia o *Livro de Sóror Saudade* como a expressão de uma atividade verbal cada vez mais emancipada de seus referentes mais imediatos. Os conceitos sobre amor, primeiro termo da dialética dos contrários, possibilitam a utilização de uma linguagem interiorizada.

Franco (1997 p. 62) define o “*Livro de Sóror Saudade* como uma das mais importantes obras da segunda geração saudosista”, não pelo adorno do título, mas pelos achados verbais que o configuram.

O tema da dor, do mesmo modo, apresenta-se recorrente no *Livro de Sóror Saudade*. Ela apresenta diversas caracterizações imagéticas por se distinguir como “um convento ideal” ou, de forma mais presencial, como um “visitante” que passa à porta da poetisa e traz consigo o pavor, a tortura, a mágoa, o tédio e a angústia. Essas ocorrências de personificação da dor assinalam um dramatismo particular como revelam os versos do soneto *Ruínas*:

Deixa tombar meus rútilos castelos!
Tenho ainda mais sonhos para erguê-los
Mais alto do que as águias pelo ar!

Configura-se a existência de um descontentamento com situações que conduzem ao isolamento em castelos imaginários. Entretanto é apresentada ao leitor uma perspectiva de melhora devido à presença dos sonhos que reerguerão castelos mais altos. A manutenção do ciclo construção/destruição quebra a perspectiva de evolução da dor, pois a permanência de castelos cada vez mais altos sugere isolamento e drama contínuos.

Segundo Dal Farra (1999), no *Livro de “Sóror Saudade”*, a poesia florbeliana registra os passos da travessia para o comportamento social destinado à mulher. A identidade do eu-lírico, na visão da pesquisadora, encontra-se disponível até o momento em que um homem

(Américo Durão) atribui-lhe o título de “Sóror Saudade”. Tal batismo literário evidencia a superioridade masculina e coloca no coração do eu-lírico feminino a necessidade de se isolar e de esperar por esse redentor. Mais do que uma visão mística e sacralizada dessas figuras, existe a crença na libertação do amado por intermédio de uma construção infantilizada de ambos os sexos: o príncipe encantado e a princesa. Esse batismo lhe concede um privilégio fantástico e permite sua recuperação e sua expansão de traços anteriores à sua poética. Florbela descobre, na sua vestimenta de monja e no espaço do convento, que seu hábito não passa de uma mortalha, cuja única experiência amorosa conferida é a da morte, presente nos versos do poema *Renúncia*:

A minha mocidade outrora eu pus
No tranqüilo convento da Tristeza;
Lá passa dias, noites, sempre presa
Olhos fechados, magras mãos em cruz

[...]

Gela ainda a mortalha que te encerra
Enche a boca de cinzas e de terra,
Ó minha mocidade toda em flor!

Os fragmentos desse poema relatam a tristeza e a dor do eu-lírico por estar duplamente preso: primeiramente, à roupa descrita como uma mortalha e, posteriormente, ao espaço que é o próprio convento portador de uma tristeza permanente, que se intensifica com o passar dos dias, em uma figuração da morte e de um ser cadavérico e fantasmagórico. Esse processo de depreciação do ser humano é atestado nos versos: “Olhos fechados, magras mãos em cruz” / “Gela ainda a mortalha que te encerra”, “Enche a boca de cinza e de terra”.

A imagem de monja na obra se deve, de acordo com Alonso (1997, p.141), “ao conflito na mente de Florbela entre a sua inata sensualidade e o dever interiorizado”. Durante séculos, a sociedade patriarcal criara uma imagem de mulher como desejável, se fosse passiva e espiritual, mas pecadora, se o seu perfil fosse abertamente sexual. Explica-se a razão do aprisionamento em um espaço (convento ou castelo) e a caracterização da freira como estratégia para conter os desejos carnis. Tal escolha, por um lado, representa uma punição a si própria, por sentir tão vivamente o amor, e, por outro, manifesta uma espécie de redenção propiciada pelo isolamento e pela reflexão do seu interior. Com base nessa contenção do amor, Bessa-Luís (1979, p. 112) explica que “Sóror Saudade é o símbolo de uma fuga ao

prazer, fuga que estará implícita até nos casamentos de Florbela Espanca. A apatia dos seus últimos anos culmina com esse desejo de autopunição”.

O cenário noturno no *Livro de “Sóror Saudade”*

O primeiro soneto do *Livro de Sóror Saudade*, acima referido, além de revelar ao leitor o nome de “Sóror Saudade”, recebido do poeta Américo Durão, sugere também o espaço onírico a partir do instante da revelação de seu nome. Os versos iniciais do soneto registram esse momento:

Irmã, Sóror Saudade me chamaste...
E na minh’ alma o nome iluminou-se
Como um vitral ao sol, como se fosse
A luz do próprio sonho que sonhaste.

A presença da luz marca a metamorfose do espaço que transcende do âmbito terreno para o onírico: “(...) o nome **iluminou-se**⁷ / Como um **vitral ao sol**, como (...) a **luz** do próprio **sonho**”. Blanchot (1987) ilustra que o espaço do sonho marca o isolamento e a fuga do eu, onde este pode vislumbrar os desejos mais íntimos que possui.

Na segunda estrofe, o espaço real é a “tarde de outono”, temática recorrente na obra poética de Florbela. Tal como as fases da lua, as estações do ano são símbolos universais do nascimento, da maturidade e da morte, ciclos naturais da vida humana. Na tradição da arte ocidental, as estações do ano são representadas pelos deuses da Antigüidade. O outono pode ser concebido como uma figura com cachos de uva ou uma vinha, ou como Baco (Dionísio), deus do vinho. Desde a Antigüidade, as estações têm sido assemelhadas às quatro idades do homem, e o outono é o período em que a maturidade é atingida e não há mais o fervor da mocidade. A expressão “Numa tarde de outono” também expõe as características próprias da estação: céu nublado e triste, cujo clima mediano provoca a queda constante das folhas e as árvores ficam desprovidas de beleza. No texto em questão, o eu-lírico revela que o nome “Sóror Saudade” provocou, ao mesmo tempo, ternura e tristeza: “Toda mágoa do outono ele me trouxe; / Com ele bem mais triste me tornaste”:

Numa tarde de outono o murmuraste;
Toda a mágoa do Outono ele me trouxe;
Jamais hão de chamar outro mais doce;

⁷ O grifo é nosso.

Com ele bem mais triste me tornaste...

Os dois estados de espírito, apesar de antagônicos, estão unidos pela mesma idéia – um nome –, marcando uma inconstância de sentimentos e de identidade. O advérbio “jamais” amplia a importância do nome e do momento, assim como os advérbios “bem” e “mais”, que intensificam o estado de tristeza do eu-lírico. A imagem luminosa do vitral, associada à comparação onírica, cede lugar à “mágoa de Outono”. Nos tercetos, a temática intensifica-se:

E baixinho, na alma da minh'alma,
Como bênção de sol que afaga e acalma,
Nas horas más de febre e de ansiedade,

Como se fossem pétalas caindo,
Digo as palavras desse nome lindo
Que tu me deste: irmã, “Sóror Saudade”...

No primeiro verso da terceira estrofe, a expressão “na alma da minh'alma” expressa o desejo de atingir o mais abissal do ser – o mais íntimo da alma. Bachelard (1984) explica esse desejo como uma necessidade que o indivíduo tem de se expressar quando a razão não é capaz de fazê-lo. Retoma a luz como “bênção de sol”, uma graça recebida nas horas consideradas difíceis. Nos versos finais, o nome mítico evocado suaviza tal sensação, como exprimem as comparações da “bênção de sol” e da queda de pétalas, contribuindo para o crescimento da interiorização e do intimismo. A presença do sol e da claridade, cenário diurno, contrasta com o cenário noturno, tão privilegiado por Florbela na antologia anterior.

O soneto intitulado *Fumo* retoma a temática da ausência do ser amado e a da referência à paisagem desoladora, fruto da saudade e da distância que reflete um estado de alma triste e de um vazio interior. A expressão “Longe de ti”, nos três primeiros versos, reforça a idéia de ausência e de solidão. Bachelard (1984) postula que é fechado na sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões, tais como nos quartetos:

Longe de ti são ermos os caminhos,
Longe de ti não há luar nem rosa
Longe de ti há noites silenciosas,
Há dia sem calor, beirais sem ninhos!

Meus olhos são dois velhos pobrezinhos
Perdidos pelas noites invernosas...
Abertos, sonham mãos cariciosas,
Tuas mãos doces, plenas de carinhos!

Comprovam os versos que a distância do ser amado desfaz toda a beleza da natureza, posto que, sem sua presença, “...são ermos os caminhos” / “...não há luar nem rosa” / “... há noites silenciosas” / “Há dias sem calor, beirais sem ninhos”, ou seja, não há vida. Tal recorrência ao cenário é marcada por vocábulos, tais como: “luar”, “rosa”, “noite” e “beirais”, os quais fazem parte de um esquema que permite vislumbrar o grande vazio da alma do eu-lírico. A esse respeito, Bessa-Luís (1979, p.113) esclarece que “toda vida de Florbela é uma permanente reivindicação. Nada lhe basta nada a satisfaz.” Na concepção de Chevalier (2006), não há sonho nem inconsciente (simbologia do luar), assim como não há uma realização perfeita do amor e da vida (simbologia da rosa).

A musicalidade das rimas nos quartetos registra o desconforto provocado pela distância e pela ausência da pessoa amada: **caminhos**⁸ / **rosas** / **silenciosas** / **ninhos**; **pobrezinhos** / **invernosas** / **cariciosas** / **carinhos**. Está presente, também, a antítese noite / dia, que contrasta os cenários: as noites são silenciosas e invernosas, ou seja, há ausência de vida, e os dias são sem calor, sem a claridade do sol. Daí o título “Fumo”, que se relaciona aos dias nublados, escuros, transitórios.

A segunda estrofe inicia-se por uma metáfora, por meio da qual o eu-lírico compara os seus olhos a dois velhos pobrezinhos que se perdem na noite de inverno. O uso de uma adjetivação expressiva destaca-se nos versos: “velhos pobrezinhos”; “noites invernosas”; “mãos cariciosas”; “mãos doces”, objetivando representar metonimicamente o ser ausente.

Bachelard (1984, p.224) ilustra que a escolha pela estação do inverno, “a mais velha das estações”, remete a um passado distante que deposita tempo às lembranças. A presença do sonho é uma forma que o eu-lírico usa para fugir do espaço real e para adentrar em um espaço íntimo, construindo, desse modo, uma situação imaginária. Essa utilização do devaneio muda a perspectiva triste do texto, projetando-o para uma possibilidade de melhora decorrente do sonho. Nos tercetos, gradativamente, a paisagem identifica-se com os dias característicos de outono:

Os dias são outonos: choram... choram...
Há crisântemos roxos que descoram...
Há murmúrios dolentes de segredos...

Invoco o nosso sonho! Estendo os braços!
E ele é, ó meu Amor, pelos espaços,

⁸ O grifo é nosso.

Fumo leve que foge entre os meus dedos!...

A metáfora “os dias são outonos” revela o pessimismo que se intensifica pela repetição do verbo “chorar” e da pontuação expressiva (“choram... choram...”), evidenciando uma profunda e permanente tristeza. A escolha do crisântemo e da cor roxa⁹ sugere sentimentos de tristeza e de melancolia dos dias chuvosos, cenário outonal. A permanência da tristeza, todavia, é inevitável, e a natureza conspira para isso, à medida que a chuva descora até mesmo a cor das flores. Figurativamente, o outono é marcado pela transformação da natureza que adquire tons pálidos e sem vivacidade, semelhantemente à idade do homem, que perde o seu vigor da juventude, tal como os crisântemos roxos descorados.

A atitude de estender os braços como em um clamor, por meio das exclamações e da invocação (“ó meu Amor”), é a busca de forças no próprio sonho que se evade entre os dedos, tal como o fumo, transitório, passageiro. A presença da fumaça remete não só à relação entre a terra e o céu, mas também ao sacrifício com o qual se homenageiam as entidades divinas. Todo o sonho se desfaz e toda tentativa de amenizar a dor do eu-lírico é em vão; ao final do poema, nada sobra do sonho e da paisagem: “Fumo leve que foge entre os meus dedos!”

O soneto *A noite desce...* retoma o enfoque do cenário noturno já apresentado na antologia *Trocando Olhares*, anteriormente apresentada:

Como pálpebras roxas que tombassem
Sobre uns olhos cansados, carinhosas,
A noite desce... Ah! doces mãos piedosas
Que meus olhos tristíssimos fechassem!

Assim mãos de bondade me embalassem!
Assim me adormecessem, caridosas,
E em braçadas de lírios e mimosas,
No crepúsculo que desce me enterrassem!

Os primeiros versos comparam o cair da noite com “pálpebras roxas e carinhosas”, fechando-se sobre olhos cansados. A imagem expressiva do anoitecer revela a tristeza da alma. Em um nível simbólico, a noite representa o desejo de se isolar da realidade e de adentrar no espaço onírico, no qual o eu-lírico pode encontrar sua intimidade e expor seus anseios. Assim sendo, o espaço noturno apresenta-se como influenciador de um estado de espírito triste e desejoso da morte: “... meus olhos tristíssimos fechassem!”. Não se limita, no

⁹ De acordo com a simbologia das cores, o roxo (ou púrpura) é a cor que une a vitalidade do vermelho, as energias da terra, a espiritualidade do azul, a sabedoria do céu. É a cor da sobriedade, da fé, da alquimia, da meditação, da elevação da consciência; é a cor da inspiração.

horizonte do texto, à denotação, abrindo-se a apreensões e a suposições por parte do leitor, a quem cabe estabelecer as relações entre o ser e o lugar (Santos e Oliveira, 2001).

A adjetivação presente nesse poema indica o desânimo e a identificação do cenário com o eu interior. Esse fato se comprova pela descrição do cair da noite, comparado às pálpebras roxas que abatem os olhos cansados. Comunga com o desejo de fugir da realidade e de transcender por meio do sonho. Os adjetivos concernentes a olhos (“cansados”, “tristíssimos”) e a pálpebras (“roxas” e “carinhosas”) contrastam com “doces” e “piedosas”, referentes ao substantivo “mãos”, que reforçam a melancolia do eu-lírico. Os verbos “tombar” e “fechar”, presentes no primeiro e no último verso da primeira estrofe, evidenciam uma gradação crescente no anseio da morte, que se estende à segunda estrofe: há o desejo expresso de se entregar à noite que, com suas mãos, gradativamente, (“carinhosas”, “piedosas”, “de bondade” e “caridosas”) fechem os olhos (“tristíssimos”), embalem, adormeçam e enterrem os “olhos cansados”. Os verbos no pretérito imperfeito significam a incerteza e a hipótese de que a morte poderia resolver a angústia. A presença das flores (“lírios” e “mimosas”) completa a idéia do ritual da morte no uso gradativo dos verbos “tombassem”; “fechassem”; “embalassem”; “enterrassem”. O recurso imagético é também relevante – a visualização da imagem da noite (o crepúsculo) relacionada à da morte que chega devagar e com suas mãos fecham os olhos (“cansados”) – e revelador do momento depressivo do eu-lírico e do cenário noturno.

Para Chevalier (2006), o crepúsculo está estreitamente ligado ao ocidente, à direção para onde o sol se declina e morre. Exprime o fim de um ciclo, que, no caso do poema, é o da própria vida. O lírio, por sua vez, é sinônimo de brancura, de pureza e de inocência, virtudes almeçadas para alcançar a paz restituída na sua primitividade e o bem-estar de sentir-se refugiado, fechado em si mesmo e escondido dos demais. Nesse sentido, ao propiciar a morte ou o devaneio, a noite seria, na visão de Bachelard (1984), um ninho que acolhe, que protege e que acalma. Na estrofe seguinte, a noite, tão vivamente descrita nas estrofes anteriores, se desfaz “em sombra e fumo” e reforça a idéia da efemeridade do momento:

A noite em sombra e fumo se desfaz...
Perfume de baunilha ou de lilás,
A noite põe-me embriagada, louca!

Os vocábulos “sombra” e “fumo” atestam a transformação do cenário que, na concepção da sombra, representa as coisas fugidias irreais e mutantes, chegando a ser considerada, por alguns povos, “a segunda natureza dos seres e das coisas que está ligada à

morte”. (Chevalier, 2006, p.842). A fumaça representa não só o sacrifício, mas também a relação que se estabelece entre a terra e o céu, entre o sonho e a morte. No segundo verso dessa estrofe, temos a sinestesia, que mistifica e suaviza o cenário com o “perfume de baunilha ou de lilás”, fragrâncias suaves e doces que trazem lembranças e confirmam a mudança de estado de espírito do eu-lírico e do cenário noturno. A imagem gradativa da noite que chega, bem como a pontuação expressiva, compõe a atmosfera amorosa: “A noite desce...”; “No crepúsculo que desce...”; “A noite (...) se desfaz...”; “A noite põe-me embriagada, louca!”; “E a noite vai descendo, muda e calma...”. Os últimos versos registram o estágio de euforia provocado pela presença da noite, que embriaga e convida ao amor, substituindo, assim, a realidade pela idéia. Essa mudança de sentimentos recupera a idéia da apreciação e da comunhão que o eu-lírico florbeliano já possuía com os elementos da noite na antologia *Trocando Olhares*.

A linguagem plástica presente nos sonetos da antologia em questão constrói imagens extraordinárias da vida que pulsa. Essas imagens produzidas poeticamente são consideradas as mais belas para Bachelard (1984) e a relação do homem com a natureza, para Eliade (2001), é a recuperação do homem no seu estágio mais primitivo.

Florbela privilegia, na maioria dos sonetos, o cenário do entardecer, considerando-o um retorno ao espírito romântico, especificamente às fantasias oníricas, princípios do Simbolismo, corrente que valorizou as imagens sonoras e coloridas e também as atmosferas de sonho. A poetisa, todavia, acrescentou o confessionalismo e a emoção na maioria dos sonetos que compôs para o *Livro de “Sóror Saudade”*, em uma atitude indiferente à estética dos padrões da moda. Ela cultivava a forma poética fixa, de origem italiana e petrarquista, na esteira de Antônio Nobre, de Eugênio de Castro e de Camilo Pessanha, poetas simbolistas.

O tom triste, presente e marcante do *Livro de “Sóror Saudade”*, mantém-se em todos os textos. Desde a primeira estrofe, cria-se um quadro melancólico do pôr-do-sol, que remete à devoção religiosa e afirma a identidade que recebe a denominação de “Sóror Saudade”. O costume português de rezar as ave-marias, sempre às seis horas da tarde, estabelece a comunhão entre o cenário e os sentimentos: o sol morre, mas deixa suas marcas coloridas no céu, até a chegada da noite, que chega trazendo a nostalgia, a lembrança da morte e da felicidade no amor, tão ardentemente desejada.

A presença do dia também recebe significativa ênfase na obra, devido ao fato de a poetisa ser portuguesa e de amar a terra e a paisagem do Alentejo apresentada, sempre de forma metafórica, com a presença do sol quente (agente metonímico da luz) sobre a planície e as casas brancas, em uma busca ansiosa de identidade.

O cenário da terra portuguesa

O soneto *Alentejano*, tal como o título expressa, retoma a paisagem da terra – o Alentejo:

Deu agora meio-dia; o sol é quente
Beijando a urze triste dos outeiros.
Nas ravinas do monte andam ceifeiros
Na faina, alegres, desde o sol nascente.

Cantam as raparigas brandamente,
Brilham os olhos negros, feiticeiros;
E há perfis delicados e trigueiros
Entre as altas espigas d’oiro ardente.

De acordo com Chevalier (2006), a fonte de luz, do calor da vida, é uma espécie de influência celeste que vivifica as coisas pelo seu brilho, tornando-as perceptíveis e mostrando sua extensão. A paisagem da terra e a cena de trabalho, na primeira estrofe, marcam o período do sol quente, “meio-dia”, que, com seu calor, “beija” e queima a urze, vegetação baixa e agreste das elevações ou outeiros. A urze é uma espécie de uva branca, campestre, da região do Douro. A paisagem é desoladora, mas abriga os ceifeiros que trabalham nos barrancos do monte, desde o nascer do dia: “Na faina, alegres, desde o sol nascente”.

Na visão de Eliade (2001), o sol se torna sagrado ao estabelecer a interação da natureza com o homem (os ceifeiros e as raparigas que cantam). As personagens que compõem a cena são “alegres”, diferentemente daqueles apresentados nas obras dos escritores neo-realistas, como Alves Redol¹⁰, que denunciou esse tipo de trabalho e descreveu a mesma paisagem agreste.

No poema em questão, a adjetivação expressiva revela a beleza das ceifeiras de “olhos negros” e “feiticeiros”, que cantam “brandamente” com seus “perfis delicados e trigueiros” (morenos, da cor do trigo maduro), castigados pela exposição constante ao sol quente e que se destacam na seara dourada dos trigais: “Brilham os olhos negros e feiticeiros; / E há perfis delicados e trigueiros / Entre as altas espigas d’oiro ardente”.

¹⁰ Escritor português (1911-1969), autor de *Gaibéus*, romance introdutor do movimento denominado Neo-Realismo, em 1939.

O soneto recria o cenário mediante o emprego de recursos estilísticos importantes para a caracterização da paisagem alentejana. No primeiro terceto, a preferência por palavras que traduzem a tonalidade amarela pode ser notada a partir da expressão inicial do poema, que marca o tempo – “meio-dia; o sol é quente” – momento em que as espigas de trigo apresentam a cor dourada intensa (“as altas espigas d’oiro ardente”), formando uma “cabeleira loira dos trigais”, em um interessante contraste com a pele morena dos trabalhadores, castigada pelo sol:

A terra prende aos dedos sensuais
A cabeleira loira dos trigais
Sob a bênção dulcíssima dos céus.

Há também a imagem metafórica da terra, que prende os pés de trigo (semelhantes aos dedos sensuais), os quais, no conjunto, assemelham-se a uma imensa cabeleira. Está presente, igualmente, o uso expressivo do advérbio “dulcíssima”, em alusão à bênção dos céus, à acolhida dos pés de trigo pela terra. Para Eliade (2001), a terra que acolhe e gera seus filhos personifica uma divindade.

No último terceto, o canto suave transforma-se em “gritos arrastados”, marcando o final do texto, da paisagem e do trabalho dos ceifeiros: “Há gritos arrastados de cantigas...”. No segundo verso, configura-se o processo de identificação do eu-lírico com as moças que trabalham no campo: “E eu sou uma daquelas raparigas...”, reafirmando suas raízes também plantadas na terra alentejana.

O fim do soneto se dá quando surge alguém que passa e comove-se com o canto e com a cena, elevando o seu pensamento a Deus, em uma breve oração: “E tu passas e dizes: “Salve-os Deus!” Concluimos que, na ausência do dramatismo tão comum na obra florbeliana, esse soneto pode ser considerado um exemplo perfeito de sensibilidade poética e de paz interior.

A antologia termina com o soneto *Exaltação*, uma consagração à vida (Viver!...Beber o vento e o sol!...), ao amor que a poetisa tanto desejou viver, à criação poética e à pátria: (“Trago na boca o coração dos cravos!”). Acena uma esperança de vida que terminaria logo a seguir, em 1930.

3.3.3 *Charneca em Flor*: o espaço libertador do ser

Como afirma Bessa Luís (1979), após a publicação do livro de *Sóror Saudade*, em 1923, a produção poética de Florbela Espanca ficou estagnada. De 1924 a 1928, Florbela quase já não fazia versos e, durante esse período, não escreveu soneto algum, mas iniciou sua obra em prosa. No entanto, essa esterilidade poética, tal como é descrita, não se confirma, porque, de acordo com Dal Farra (1999, LIV), Florbela “dá notícias de *Charneca em Flor*, que diz ter pronto, e de um livro de contos que está preparando, provavelmente *O Dominó Preto*”.

Florbela já apresentava, porém, dificuldade financeira para custear a publicação de *Charneca em Flor*, e seu pai já não mais desejava investir em sua obra. Em 18 de junho de 1930, inicia sua correspondência com Guido Battelli, que a auxilia financeiramente, além de contribuir com a leitura e a tradução de seus escritos. Logo após enviar os manuscritos e se certificar da publicação de *Charneca em Flor*, ela registra o desejo de ver o livro pronto e o pressentimento de sua morte, fatalidade confirmada três dias após a última correspondência com Battelli. Há, em torno de sua morte, um mistério criado pelo próprio Battelli na campanha publicitária e no lançamento de *Charneca em Flor*, como um atrativo para o sucesso da obra, apesar das manifestações contrárias da família do marido. Nessa tentativa desesperada de promover a poetisa, ainda que postumamente, ele não se dá conta de que, em um contexto social no qual a moral impera e o salazarismo domina, a obra de Florbela poderia ser interdita. Para o professor italiano, interessava, unicamente, ser o porta-voz de tudo o que estivesse ligado à poetisa, principalmente daquilo que era desconhecido.

O extraordinário *boom* editorial de *Charneca em Flor* fez que Battelli, no intuito de manter a vendagem, modificasse a obra, retirando de suas cartas trechos julgados indiscretos e extraíndo datas para confundir os leitores e a crítica. Enfim, como explica Dal Farra (1999, p. XVII), “Guido Battelli se apropria do manancial de Florbela Espanca, que lhe pende dos céus e, inevitavelmente, o veste como uma luva que ganha as marcas de suas digitais, fabricando também outras tantas que a sua fantasia lhe queria imprimir”.

A obra foi publicada em janeiro de 1931, logo após a morte de Florbela. Trata-se, na visão de Alonso (1997), de uma coletânea na qual a poetisa se liberta, finalmente, da imagem de monja interiorizada durante tanto tempo, melhor revelada em *Sóror Saudade*. A crítica privilegiou, porém, a imagem de poetisa romântica, criada por Guido Battelli. Para comprovar essa afirmação, Alonso (1997) transcreve um excerto de *Irmã de Ariel*, de autoria de Battelli, para retratar a luta de Florbela na procura de um ideal mais elevado, interpretando a morte como o auge das aspirações:

Irmã de Ariel, que tanto sofreste da solidão e da incompreensão do mundo, que contanto ansioso anelo procuraste a divina nascente da verdade e da luz, que cantaste a tua dor com melodioso canto do rouxinol, e as tuas raras alegrias com ímpeto canoro da cotovia que se levanta no azul do céu. Tu foste verdadeiramente a heroína do Ideal, cantada por Emerson. Parecem escritas por Ti as palavras fatídicas do grande sábio americano: “Vive, combate, sofre pelo Ideal, e para o conquistar, paga-lhe o seu tributo: a morte!” (Battelli *apud* Alonso, 1997, p. 189)

Tematicamente, *Charneca em Flor* assemelha-se, em alguns pontos, ao livro de *Sóror Saudade*, mas distingue-se da coletânea anterior pela ousadia do seu tom. Dal Farra (1999) reconhece que essa semelhança se deve à pura explosão do erotismo que, testado pelo lado adverso, adensa e irrompe em *Charneca em Flor*. A contenção é provocada pelo fato de seu corpo estar enlaçado ao hábito de monja na obra anterior, *Sóror Saudade*, mas força latente dessa poética se precipita e seus versos recuperam o panteísmo e a imagem da natureza animizada em *Charneca em Flor*. O título do livro aponta para o renascimento da mulher e da alma, ambas presas sentimentalmente, mas que agora se abrem em espaços sem limites, em pura alegria e interação absoluta com a natureza, tal como se comprova no soneto *Primavera*:

É Primavera agora, meu Amor!
O campo despe a veste de estamemha;
Não há árvore nenhuma que não tenha
O coração aberto, todo em flor!

[...]

Também despi meu triste burel pardo
E agora cheiro a rosmaninho e a nardo
E ando agora tonta, à tua espera...

A mediação da natureza para a inovação do corpo e do desejo não deixa, de um lado, de ser sintoma do pudor traduzido pela convivência com a *Sóror*, mas também se impõe como o mais eficaz meio de sedução. Na visão de Dal Farra (1999), *Charneca em Flor* é a mais significativa produção florbeliana, porque, por meio dela, Florbela alcançou a liberdade e o direito de abrir ou de fechar os seus desejos. Pôde, enfim, alcançar sua maioridade poética, como lembra Alonso (1997), apontando para o fato de que ela soube transformar o sofrimento (tão evidente na antologia anterior) em fonte de poder e de grandeza evidenciada na primeira coletânea, sistematicamente, na imagem da princesa dos contos de fada exilada no seu próprio reino.

O cenário noturno

O poema de abertura, intitulado *Charneca em Flor*, explicita “uma reescrita do anterior retrato do *Livro de Sóror Saudade*” (Alonso, 1997, p. 175), no qual o eu-lírico adota a postura de uma monja e tenta tornar-se indiferente à sua sexualidade. Em *Charneca em Flor*, pelo contrário, há uma completa receptividade ao mundo exterior e aos movimentos internos do seu ser, adotando uma atitude pagã e amoral para sua época e colocando-se como representação de uma natureza fértil e geradora de vida. Nesse sentido, a imagem de freira, anteriormente apresentada, é descartada.

As primeiras duas estrofes do soneto *Charneca em Flor* apresentam as sensações de receio e de excitação experimentadas pelo eu-lírico, revelando o surgimento de um sentimento novo, inominável que lhe invade a alma, que provoca alegria:

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

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

O hipérbato presente no primeiro verso põe o verbo “encher” em evidência ao expressar a oposição direta do esvaziamento dos sentimentos que auxiliam na construção da imagem casta em *Sóror Saudade*, revelando a importância dos elementos “terra” e “cinza” que preenchiam sua alma e seus sentimentos, simbolizando a própria a morte. Tudo aquilo que enche o seu peito não é, contudo, desprovido de sofrimento, visto que se coloca como “o frêmito das coisas dolorosas”, insinuado não só pelo adjetivo que acompanha a palavra “coisas”, mas também pela pontuação expressiva, a idéia de continuidade do pesar. Seja como for, aquilo que invade o eu-lírico talvez lhe cause sofrimento, mas, contrariamente, enche-o de encanto, como denota a expressão “no encanto mago”. Os versos a seguir preenchem o vazio do texto com relação ao sentimento inominável que se apresenta no primeiro momento como novo para o eu-lírico e como indecifrável ao leitor. O terceiro e quarto versos da primeira estrofe esclarecem tal sentimento, nomeando-o como um processo de renascimento:

Sobre as urzes queimadas nascem rosas...
Nos meus olhos as lágrimas apago...

O processo de renascer coincide com o processo natural do brotar das rosas, sendo sublinhado pela comparação implícita com a natureza: da mesma forma que as rosas podem florir entre arbustos destruídos (as urzes), o eu-lírico pode deixar desabrochar a vida presente, apesar de seu passado infrutífero. Nesse processo de florescimento por meio da interação do seu estado de espírito com o cenário, o renascimento é sentido, mas não nomeado. Em uma tentativa de decifrar os sentimentos novos dentro de si, o eu-lírico procura indícios e os oferece ao leitor como forma de chamá-lo às sínteses e às seleções de hipóteses dos mistérios do seu inconsciente:

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

O primeiro terceto do poema anuncia uma explosão da voz interior e a rejeição total de sua vida de abnegação. A imagem que confirma essa idéia é o ato de despir-se das convenções e dos preconceitos até então vividos. O verbo “despir” desvenda a indisposição com sua imagem anterior e apresenta a nova identidade, apenas revelada no final do poema:

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

Os versos demonstram o eu-lírico liberto de uma personalidade imposta, a de Sórora Saudade. É o momento de despir a “mortalha” e o “burel” para beber os “êxtases de amor”, em uma “febre ansiosa”, que faz apagar as lágrimas e abrir as asas, em uma comunhão íntima com a Natureza da qual faz parte.

Na última estrofe, o eu-lírico atinge o seu deslumbramento e assiste ao fato de que tudo o que fora suprimido anteriormente ganha vida: “Boca a saber a sol, a fruto, a mel: / Sou a charneca rude a abrir em flor!”, traduzindo, definitivamente, a imagem primaveril de uma esperança de vida, em um cenário alentejano carregado de conotações românticas.

No soneto *Tarde no Mar*, a paisagem que compõe o cenário é uma tarde luminosa e quente à beira mar: “A tarde é de oiro rútilo: esbraseia, / O horizonte: um cacto purpurino”. Encontramos metáforas tradutoras de tonalidades quentes: o amarelo ouro ardente e o vermelho brilhante nas palavras “oiro”, “rútilo”, “esbraseia”, “cacto”, “purpurino”. Reveladores da intensa luz e calor emanados pelo sol em brasa, esses elementos tornam o

horizonte vermelho semelhante ao cacto (solitário), identificando o calor do sentimento amoroso que, como o cenário, aquece o corpo e a alma. Nos versos seguintes, o mar completa e dá movimento à cena: “E a vaga esbelta que palpita e ondeia, / Com uma frágil graça de menino, / Pois o manto de arminho na areia / E lá vai, e lá segue ao seu destino!”. Nesses versos, observamos o uso de uma adjetivação expressiva: “vaga esbelta”; “frágil graça”; “manto de arminho”, para descrever o movimento da onda (a “vaga”), que, ao chegar à areia, transforma-se em um manto “de arminho” (pele valiosa de cor branca), que cobre a areia, também da mesma cor.

A cor predominante na paisagem alentejana está presente nas casas pintadas de branco e iluminadas pela luz solar intensa: “E o sol, nas casas brancas que incendeia”. No verso seguinte, essa luz se intensifica e cria o movimento do sol, que “desenha” com sua luz e calor “mãos sangrentas de assassino”. Um nítido contraste do branco com o vermelho cor de sangue (a intensidade do sol que arde em fogo) sugere uma idéia de destruição pela luz e pelo calor intenso. É a vida que pulsa de forma agressiva, desconstruindo a idéia de fragilidade da natureza e dos sentimentos.

Nos tercetos, o cenário caminha para o seu final, assim como a tarde que se encerra em uma combinação das cores, apontando seu efeito sobre o estado de espírito do eu-lírico:

Que linda tarde aberta sobre o mar!
Vai deitando do céu molhos de rosas
Que Apolo se entretém a desfolhar...

E, sobre mim, em gestos palpitanes,
As tuas mãos morenas, milagrosas,
São as asas do sol, agonizantes...

Depreende-se dos versos que a luz intensa do sol perde o seu vigor e o cenário adquire as cores do entardecer. A tarde transforma-se em algo místico, sublime e onírico, quando o sol encontra o mar e lhe presenteia rosas desfolhadas pelo deus Apolo que, na narrativa mitológica, simboliza a luz e a beleza. O cenário recupera, assim, o seu encanto (“Que linda tarde aberta sobre o mar!”) e esse mesmo sol que ardeu sobre as casas e o mar identifica-se com as mãos do ser amado: “morenas, milagrosas (...) agonizantes”. A presença do gestual encerra o texto: os gestos são emocionantes e transformam-se em “asas do sol, agonizantes...” e, por que não dizer, protetoras. Há uma perfeita interação entre a tarde iluminada e quente do cenário com o estado de espírito do eu-lírico, a partir de uma significativa mudança na

escolha das cores que, até então, recaía sobre o roxo, o violeta e o cinza para manifestar a fragilidade interior.

Da tarde quente e ensolarada, o cenário apresenta-se chuvoso e sombrio, no soneto *Mistério*, modificando, substancialmente, o estado de espírito do eu-lírico desde o primeiro quarteto:

Gosto de ti, ó chuva, nos beirados,
Dizendo coisas que ninguém entende!
Da tua cantilena se desprende
Um sonho de magias e pecados.

O primeiro verso enfatiza a chuva por meio do vocativo “ó chuva”, colocando-a no centro do verso, atribuindo, assim, a importância que o fenômeno natural tem no poema. A presença desse sintagma não é um dado irrelevante, e sim um elemento natural que convida o eu-lírico a sonhar, a libertar e a purificar os pecados. Há uma evidente animização da natureza na referência ao barulho da chuva que se transforma em uma “cantilena” (canto suave e monótono) ao bater nos beirais da casa. A musicalidade presente no final das palavras: *-ado; -ende*, nos quartetos, e *-io, -io, -osas*, nos tercetos, sugere a tristeza de um dia chuvoso e a melancolia da alma. Observamos nas rimas um conflito na combinação das palavras nos tercetos: *frio / arrepio / mistério / cemitério; dolorosas / rosas*, que possibilita a entrada do eu-lírico (e do leitor) no espaço imaginário e onírico do sonho e do desejo de libertar-se.

Na segunda estrofe, porém, a adjetivação expressiva se faz presente, bem como a personificação, intensificando o tema:

Dos teus pálidos dedos delicados
Uma alada canção palpita e ascende,
Frases que a nossa boca não aprende,
Murmúrios por caminhos desolados.

As gotas de chuva são “pálidos dedos delicados”, imagem personificada com total ausência de cor e de vida, contrariamente ao soneto anterior. No segundo verso, o cair da chuva identifica-se a uma canção suave que sobe no ar (“alada”), mas é inteligível (“a nossa boca não aprende”) e causa desolação na alma (“caminhos desolados”). Nos tercetos, há referência à cor branca, que, contrariamente ao soneto anterior, provoca uma sensação fúnebre, a da morte: “Pelo meu rosto branco, sempre frio / Fazes passar o lúgubre arrepio / das sensações estranhas, dolorosas...”. Configura-se a influência do cenário no estado de espírito do eu-lírico, centrando-se nas conseqüências da interação da natureza com o ser. No

soneto, há uma visão triste e melancólica da chuva que, além de provocar o “lúgubre arrepio”, sugere o desejo de desvendar os mistérios da natureza e da vida: “Talvez um dia entenda o teu mistério... / Quando, inerte, na paz do cemitério, / O meu corpo matar a fome às rosas”. Essa possibilidade se evidencia pela presença do advérbio “talvez” que, mesmo não dando certeza do fim do enigma, vislumbra uma provável solução. A respeito dessa solução construída em torno da descoberta da linguagem da chuva, a morte e o retorno (dramático) à terra são possibilidades de sua materialização, porque, desse modo, o eu-lírico se transfigurará em um elemento do cenário e poderá interagir com ele de forma plena: “O meu corpo matar a fome às rosas!”. Nesse sentido, Blanchot (1987) reconhece que a morte, vista como transmutação do ser em algo novo, é uma morte contente, pois ela não é o fim, mas o início de um conhecimento inesgotável que a vida mostra apenas parcialmente.

No poema *Noitinha*, o diminutivo presente no título marca um processo de transição entre o final da tarde e o início da noite. Do mesmo modo que o cenário modifica o estado de espírito do eu-lírico, o início da noite simboliza a volta ao indeterminado, momento em que se misturam pesadelos e monstros e em que o inconsciente se liberta. A chegada da noite liberta a alma e lhe desperta a sensibilidade: “ir ao encontro da liberdade que me torna livre do ser e me permite escapar do desafio e superar-me ao passar para o mundo dos outros” (BLANCHOT, 1987, p. 164). Depreende-se que a função libertadora da noite, por meio do sono, retira o ser do seu próprio mundo e o faz transcender a outro estágio de vida dominado pelo imaginário, o próprio sonho.

Na primeira estrofe, os versos iniciais descrevem, metaforicamente, a chegada da noite ao encontro de duas pessoas: “A noite sobre nós se debruçou... / Minha alma ajoelha, põe as mãos e ora!”. O período do dia sugere a hora da devoção religiosa que une as pessoas (“Noitinha”), idéia confirmada na imagem personificada da alma que, ajoelhada, ora com as mãos postas. Nos versos seguintes, o cenário da noite se completa com o luar despontando das colinas, inundando a paisagem com sua luz, semelhantemente à água que escorre de um vaso de boca estreita (“gomil”) sobre a terra, purificando-a: “O luar, pelas colinas, nesta hora, / É água dum gomil que se entornou...”. Na estrofe seguinte, o primeiro verso intensifica a beleza do luar e da cor prateada que ilumina a noite: “Não sei quem tanta pérola espalhou!”. Completam o cenário as flores do campo (“humildes”) já adormecidas, cujos olhos foram fechados pela chegada da noite (personificação), e a voz dos pássaros (“rouxinóis”) nos salgueirais, os quais elevam o estado de espírito do eu-lírico na tranquilidade do anoitecer:

Flores do campo, humildes, mesmo agora,
A noite, os olhos brandos, lhes fechou...

Fumo beijando o colmo dos casais...
Serenidade idílica de fontes,
E a voz dos rouxinóis nos salgueirais...

Tranqüilidade... calma...anoitecer...
Num êxtase, eu escuto pelos montes
O coração das pedras a bater.

Os vocábulos “fontes”, “rouxinóis” e “salgueirais” compõem um cenário bucólico, expressando a paz e o misticismo, os quais, ao anoitecer, momento mágico da natureza, provocam no estado de espírito do eu-lírico. Todas essas imagens insinuam o harmonioso transcorrer da vida que se mantém na última estrofe, quando, no primeiro verso, a pontuação expressiva mostra o permanecer sereno e calmo do tempo que não se detém. Os dois últimos versos do soneto (a “chave de ouro”) criam a imagem metafórica da vida que pulsa na natureza, em um deslumbramento profundo, completando o cenário: “Num êxtase, eu escuto pelos montes / O coração das pedras a bater”.

A mesma paisagem se repete no soneto *Outonal*. A escolha pelo outono se justifica pela tendência simbolista de Florbela, considerando que era a estação do ano preferida dos adeptos dessa escola literária, pelas imagens tradutoras de uma atmosfera vaga, triste e misteriosa. O texto em questão, em um tom narrativo, apresenta uma imagem carregada de desolação: “Caem as folhas mortas sobre o lago; / Na penumbra outonal (...)”. Evidencia-se, desde o primeiro verso, uma adjetivação expressiva, anunciando uma atmosfera de encantamento, seguida de metáforas que se completarão com as lembranças amorosas do eu-lírico, no final do poema. A presença de uma pontuação expressiva, com reticências e exclamações, também ocorre ao longo do texto:

Caem as folhas mortas sobre o lago;
Na penumbra outonal, não sei quem tece
As rendas do silêncio... Olha, anoitece!
- Brumas longínquas do País do Vago...

Veludos a ondear... Mistério mago...
Encantamento... A hora que não esquece,
A luz que pouco a pouco desfalece,
Que lança em mim a bênção dum afago...

Florbela retoma, nesse contexto, a paisagem de final de tarde, definindo a estação do ano – o Outono. Diferentemente do soneto *Noitinha*, a paisagem outonal traz à lembrança as “noites voluptuosas” de amor que provocam soluços e relembram os delírios de amor. Na construção do cenário, a metáfora “rendas do silêncio”, no terceiro verso, traduz a delicadeza do silêncio da tarde, momento mágico da passagem do dia para a noite, observado na expressão vocativa: “Olha, anoitece!” e nos versos “A luz que pouco a pouco desfalece, / Que lança em mim a bênção dum afago”.

Nos versos seguintes, a magia e o encantamento se estendem, revelando, por meio de construções sinestésicas, as cores do entardecer: do amarelo dourado do pôr-do-sol às tonalidades avermelhadas do damasco, dos brocados e da cor púrpura, vermelho escuro requintado de antigas vestimentas régias. Há também referência ao veludo, extremamente macio ao tato, representante da opulência do outono. A luz solar, aos poucos, “desfalece”, vestindo a terra de beleza. Observamos, ainda, o uso do diminutivo afetivo: “tardinhas silenciosas”, que contrasta com a dupla adjetivação para as noites outonais, “magníficas” e “voluptuosas”, ou seja, noites que encerram prazer, deleite e sensualidade.

Foneticamente, essa visão do outono é intensificada por meio das aliterações em [d] e [p], nas linhas 9-10, e em [t], na linha 11. O esplendor consolida a idéia de sensualidade do outono que se prolongará no âmbito amoroso. O amor, diferentemente do *Livro de Sóror Saudade*, não é mais contemplativo, e sim materializado.

Nos tercetos,

Outono dos crepúsculos doirados,
De púrpuras, damascos e brocados!
- Vestes a terra inteira de esplendor!

Outono das tardinhas silenciosas,
Das magníficas noites voluptuosas
Em que eu soluço a delirar de amor...

o verbo “soluço”, contrariamente à indicação de dor, desconstrói essa perspectiva negativa ao expressar o delírio de amor já sentido, da experiência do amor físico, lembrança trazida pela beleza de uma noite de outono.

No poema *Alvorecer*, registra-se a chegada de um novo dia e, novamente, o seu declínio, com a chegada do luar, completando o seu ciclo. Logo no primeiro verso do poema, o dia se consolida no verbo “Alvorecer”. Duas imagens contrárias dão continuidade ao processo: o barulho da água da fonte (o “gargalhar”), que se opõe à “cidade muda” – imagens

do dia que começam a ganhar nova vida. A metáfora (...) “o horizonte / É uma orquídea estranha a florescer” (orquídea, flor de rara beleza; daí, “estranha”) reflete o mistério do ciclo noite / dia e seu processo. Na segunda estrofe, o cenário se completa com a chegada das andorinhas, com os galos que gritam alegres e com o sol que desponta – a vida pulsa. É interessante observar que no espaço natural tudo obedece a uma lógica harmônica, pois cada elemento do cenário tem sua função e seu sentido na constituição do poema:

A noite empalidece. Alvorecer...
Ouve-se mais o gargalhar da fonte...
Sobre a cidade muda, o horizonte
É uma orquídea estranha a florescer.

Há andorinhas prontas a dizer
A missa d'alva, mal o sol desponte.
Gritos de galos soam monte em monte
Numa intensa alegria de viver.

As rimas comprovam a idéia da explosão de vida, nos vocábulos: alvorecer... / florescer; fonte / horizonte; dizer / viver / desponte / monte. A escolha dos verbos “alvorecer” e “florescer” (que abrem e fecham o primeiro quarteto) justifica-se na descrição do nascer do dia. Bachelard (1978), atentando para a dicotomia do abrir e do fechar, ao analisar a simbologia do cofre, esclarece que a abertura representa a descoberta de algo que, até então, encontrava-se oculto e apenas apresentava a sua aparência no mundo exterior. Com a abertura, o externo não significa mais nada e a novidade toma o seu lugar.

Nos tercetos, ocorre uma mudança de perspectiva – um novo elemento se apresenta na expressão: “um vulto que se esvai”, contrastando com a paisagem clara e alegre em uma substancial mudança de tom. Foram criadas imagens que traduzem mistério na escolha das palavras e na pontuação expressiva: “Passos ao longe... um vulto que se esvai...”. Depreendemos que não são meros adereços do texto, mas servem para contrastar a vida que nasce com a aurora, com o mundo da noite e dos sonhos que se desvanecem. Nesse momento, a imagem utilizada cumpre a função que lhe atribui Bachelard (1978), porque estabelece uma cooperação do real das duas primeiras estrofes com o irreal dos dois últimos tercetos, nos quais o espaço vivido se transforma em espaço sonhado:

Passos ao longe... Um vulto que se esvai...
Em cada sombra Colombina trai...
Anda o silêncio em volta a querer falar...

E o luar que desmaia, macerado,
Lembra, pálido, tonto, esfarrapado,
Um Pierrot, todo branco, a soluçar...

Há nos versos a presença da sombra que representa a chegada da noite. As imagens já não são nítidas e a alegria do dia e o canto dos pássaros cedem lugar ao silêncio e à imaginação. O cenário ilumina-se com a chegada do “luar que desmaia, macerado” (mortificado), lembrando a figura de um Pierrot branco, pálido, tonto e esfarrapado, que chora decepcionado pela traição da Colombina.

A divisão apresentada pelo poema, contemplando o cenário real e o cenário onírico, constitui o que Bachelard (1978) denomina de crisálida, por meio da qual se conjugam os sonhos do descanso e do refúgio (as duas primeiras estrofes) e o desabrochar do ser (os dois últimos tercetos). Tal processo, no qual o eu-lírico se dá a conhecer, dinamiza a imaginação do leitor no momento em que, pela leitura, pode penetrar nos dois universos.

O cenário da terra portuguesa

O soneto a seguir, *Árvores do Alentejo*, é dedicado a Guido Batelli. O texto apresenta-se dividido em duas partes distintas: nos quartetos, há a descrição de uma paisagem desoladora e castigada pelo sol quente e, nos tercetos, as exclamações e o apelo identificam o sofrimento das árvores castigadas pela seca com a dor sofrida pelo eu-lírico que, também com sede, pede a Deus a bênção da água. O cenário descrito é portador de vida e de significado, expressando com propriedade a relação íntima com os elementos da natureza:

Horas mortas... Curvadas aos pés do Monte
A planície é um brasido... e, torturadas,
As árvores sangrentas, revoltadas,
Gritam a Deus a bênção duma fonte

A expressão “Horas mortas” que abre o soneto indica a existência de um silêncio profundo, como se o tempo estivesse paralisado e a cena descrita fosse atemporal. A paisagem alentejana – a planície – assemelha-se a uma grande porção de brasas (“brasido”) pela intensa e quente luz do sol. A imagem é revelada por meio de uma adjetivação expressiva, por vezes dupla, como nos versos: “As árvores sangrentas, revoltadas,” que estão “curvadas aos pés do Monte / (...) torturadas, / [As árvores] Gritam a Deus a bênção duma fonte”. A pontuação é significativa: reticências e exclamações configuram a dramaticidade e a realidade do cenário desolador. Na segunda estrofe, observa-se a presença da cor amarela do sol (“posponte”) e das

flores amarelas dos arbustos (“oiro a giesta”). A idéia de solidão e de desolação repete-se na referência às estradas “esfíngicas” e “desgrenhadas”, adjetivação binária que completa a composição dramática do horizonte que “arde” com a luz intensa do sol, na “manhã alta”:

E quando, manhã alta, o sol posponte
A oiro a giesta, a arder, pelas estradas,
Esfíngicas, recortam desgrenhadas
Os trágicos perfis do horizonte!

Nos tercetos, evidencia-se uma interação manifestada entre o eu-lírico e o cenário. Essa interação pode ser reconhecida pelo leitor desde o início do poema, pelo tom dramático e pela escolha dos vocábulos que descreve o cenário. O vocativo “Árvores!” inicia o primeiro verso dos tercetos, apresentando a palavra “almas” repetidamente: “almas que choram”; “almas iguais a minha”; “almas que imploram” denotando angústia e sofrimento do eu-lírico, na gradação verbal “choram” / “imploram”:

Árvores! Corações, almas que choram,
Almas iguais à minha, almas que imploram
Em vão remédio para tanta ansiedade!

Árvores! Não choreis! Olhai e vede:
- Também ando a gritar, morta de sede,
Pedindo a Deus a minha gota de água!

Em um apelo dramático, vai buscar em Deus o refúgio para a agonia (“Também ando a gritar, morta de sede”), nos versos que encerram o poema.

No soneto *Panteísmo*, dedicado a Botto de Carvalho, o cenário se repete – o mesmo sol e a “tarde de brasa”. Diferentemente do soneto anterior, o dramatismo e a consternação desaparecem para dar lugar ao panteísmo, filosofia religiosa com a qual o eu-lírico se identifica. Essa visão recupera a concepção de religiosidade proposta por Eliade (2001), que aponta o panteísmo como uma das formas de reconhecimento do sagrado, da relação íntima que o homem estabelece com a natureza, na qual reconhece a prefiguração do divino. Etimologicamente, o termo panteísmo deriva das palavras gregas *pan* (“tudo”) e *teísmo* (“crença em deus”), sustentando a idéia da crença em um Criador que está presente em tudo ou a de muitos deuses representados pelos múltiplos elementos divinizados da natureza e do universo.

Na primeira estrofe, o eu-lírico apresenta a construção de um cenário que, desde o primeiro verso, é descrito com imagens que denotam uma luminosidade intensa devido à imagem de uma “tarde de brasa a arder”, que é reforçada pela presença do sol ardente de verão. O verbo “cingir”, que faz menção ao sol, encontra-se no gerúndio, evidenciando ininterrupção da claridade que inunda o espaço e o horizonte. O adjetivo que qualifica o sol é “voluptuoso”, referindo-se ao prazer que sua presença causa na natureza e também a um possível erotismo que perpassa pelo poema. A perfeita interação eu-lírico / cenário torna-se evidente pelo uso da primeira pessoa verbal nos quartetos: “sinto-me”, “vejo-me”, “oiço-me”, “penso” e “cismo”:

Tarde de brasa a arder, o sol de verão
Cingindo, voluptuoso, o horizonte...
Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão
Dum verso triunfal de Anacreonte!

Há uma referência a Anacreonte¹¹, que não é meramente ilustrativa. O eu-lírico revela o seu desejo íntimo de identificação com um dos maiores poetas da Grécia antiga. A luz do sol, metaforicamente, desperta-lhe o desejo de identidade com o verso do poeta grego, cantando de modo “triunfal” o prazer e as qualidades do verso perfeito: luz, cor e ritmo. A segunda estrofe faz referência ao panteísmo, que se completa nos tercetos:

Vejo-me asa no ar, erva no chão,
Ouço-me gota de água a rir, na fonte,
E a curva altiva e dura do Marão
É o meu corpo transformado em monte!

Os versos acima apontam para uma imagem poética portadora de alegria, de vida e de felicidade no processo de personificação que se complementa na Serra do Marão, a sexta maior elevação de Portugal, que mede 1415m de altitude e 689m de proeminência topográfica. Situa-se na região de transição do Douro Litoral para o Alto Douro, região norte de Portugal. Essa referência a Serra do Marão e aos versos de Anacreonte permite a construção de uma visão elevada de si mesmo a tal ponto que, no momento seguinte, ocorre a constatação de sua grandiosidade, quando o corpo se transforma em monte, em uma harmonização perfeita entre a realidade e o sonho. A adjetivação é expressiva e binária ao

¹¹ Poeta lírico grego, nascido em Téos, entre os séculos VI-V a.C. Poucos fragmentos de sua obra são conhecidos. Seus poemas cantam os prazeres das musas, as artes, Afrodite e o amor.

referir-se às curvas da serra e à dureza da pedra: “E a curva altiva e dura do Marão / É o meu corpo transformado em monte!”.

A terceira estrofe apresenta uma visão singular do eu-lírico, visto que na condição de monte, completa o panteísmo desejado: vê a terra “de bruços” em uma completa interação (“penso e cismo”) – a alma torna-se túmulo dos deuses antigos na metáfora: “A minha alma é o túmulo profundo / Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos!” Para Eliade (2001), a terra é a deusa mais grandiosa de todas porque acolhe e gera todos os seus filhos:

E de bruços na terra penso e cismo
Que, neste meu ardente panteísmo,
Nos meus sentidos postos, absortos

Nas coisas luminosas deste mundo,
A minha alma é o túmulo profundo
Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos!

A interação entre o ser e o espaço é relevante e atribui ao texto uma espécie de magia. As imagens íntimas convidam o leitor a entregar-se ao texto e a prender-se de tal forma que possa interagir com ele e encantar-se com suas imagens (Blanchot, 1987). O tom imaginário concede, segundo o autor, o caráter de sonho, despertando o mítico, o vazio e o vago, além de perder-se nos sonhos e nos conceitos de verdade. Aproxima-se daquilo que “verdadeiramente” não pode ser e que, por isso, relaciona-se com o que é semelhante. Esse devaneio é, no entanto, concebido por Bachelard (1984) como a figurativização de uma concha. Explica o autor que o espaço se mostra seguro, mas, se não for possível descrevê-lo fielmente, poderá ser desenhado pelas imagens que apresenta. A presença do “eu” em meio a esse cenário preenche um espaço, um esconderijo. Entretanto o leitor conhece esse refúgio por intermédio do verso “É o meu corpo transformado em monte!”, demonstrando o aprisionamento às formas geométricas sólidas da serra do Marão. Nos últimos versos do poema, todavia, os sentidos acabam espalhados no horizonte iluminado (“Nas coisas luminosas deste mundo”), em uma atitude de libertação. Sem forma definida, a alma transforma-se em “túmulo profundo”.

No último soneto selecionado da obra *Charneca em Flor*, intitulado *Pobre de Cristo*, Florbela expressa o desejo de voltar à terra natal, o Alentejo, para reencontrar suas origens, seu espaço primitivo. Esse desejo de retorno que lhe devolverá o bem-estar, quando inserido em seu espaço primitivo, é definido por Bachelard (1984) como “ninho”. É nesse espaço que

o sentimento de refúgio provoca o fechamento em si mesmo, procurando esconder-se dos demais para que, na solidão, possa desvendar o seu interior, como expressam os versos:

Ó minha terra na planície rasa,
Branca de sol e cal e de luar,
Minha terra que nunca viste o mar,
Onde tenho o meu pão e a minha casa.

Minha terra de tardes sem uma asa,
Sem um bater de folha... a dormirar...
Meu anel de rubis a flamejar,
Minha terra moirisca a arder em brasa!

Observa-se uma emocionada exaltação à terra natal (“Ó minha terra... / Minha terra... onde tenho o meu pão e a minha casa / (...) Minha terra de tardes sem uma asa / (...) Minha terra moirisca a arder em brasa!”). De acordo com Bachelard (1984), estão presentes também os valores oníricos que a memória e a imaginação não deixam dissociar, mas trabalham mutuamente, constituindo a comunhão da lembrança e da imagem que se concentra na terra vista como a casa. Lembranças e imagens interagem na formação desse espaço mítico ora real, ora imaginário.

Definida como “planície rasa”, a referência é a região do Alentejo, que possui planícies a perder de vista, as quais combinam com o sol e com o calor, impondo um ritmo de vida lento e compassado (“... a dormirar...”). O verso “Branca de sol e cal e de luar” refere-se às casas térreas, brancas caiadas que compõem os cenários diurno (“Branca de sol e cal”) e noturno (“... e de luar”) da planície alentejana. O sol identifica-se com um “anel de rubis a flamejar” e com a brasa, lembrando a cor vermelha e o calor que aquece e brilha: “Minha terra moirisca a arder em brasa!”. De acordo com Chevalier (2006), o rubi simboliza a felicidade e a superação de todas as pedras preciosas, visto que luz alguma consegue apagar o seu brilho. O verso refere-se também à herança deixada pelos mouros, que ocuparam a Península Ibérica por mais de oito séculos.

Esse dar-se a conhecer apresenta dois obstáculos postulados por Blanchot (1987): o primeiro refere-se ao limite temporal ou espacial das recordações dos seres, e o segundo relaciona-se à dificuldade de desligamento dos limites temporal e espacial, a busca da intimidade fechada. Esses obstáculos se relacionam ao fato de que não existe ponto algum no espaço que signifique, simultaneamente, intimidade e exterioridade. Essa dificuldade de delimitação espacial e íntima mostra-se no soneto, sobretudo, nos tercetos:

Minha terra onde meu irmão nasceu,
Aonde a mãe que eu tive e que morreu
Foi moça e loira, amou e foi amada!

Truz... truz... truz... – Eu não tenho onde me acoite,
Sou um pobre de longe, é quase noite,
Terra, quero dormir, dá-me pousada!...

A terra natal de Florbela, nesse soneto, deixa de ser um longínquo reino imaginário e passa a ser um espaço real (o Alentejo), que, apesar de apontar a realidade do espaço, devido às informações verídicas da vida de Florbela (como a morte da mãe e o nascimento do irmão presentes nesse soneto) – torna-o simultaneamente mítico em decorrência da sua extrema alvura: “Ó minha terra na planície rasa, / branca de sol e cal e de luar,”.

Fica evidente para o leitor que lembranças e devaneios entrelaçam-se nessa descrição do espaço marcado pela atemporalidade (sem um bater de folha..., a dormir) e pela preciosidade (meu anel de rubis a flamejar), características próprias do espaço, mas que imageticamente se mostram de forma diferente ao leitor.

Contrastando fortemente com o porto de abrigo que a terra natal representa para o eu-lírico, o terceto final evoca o estado de infidelidade da terra mediante a pobreza espiritual extrema em que o eu-lírico se encontra. Cansado de sofrer, procura um lugar para descansar quando morrer. Os versos finais são mais do que uma revelação sobre seu deslocamento do mundo e podem ser interpretados como um exemplo da relação da obra com o seu autor, no sentido em que o soneto prenuncia a morte de Florbela.

Para concluir o capítulo, elaboramos um quadro comparativo das três antologias estudadas e cotejamos os dois tipos de cenário estudados: o noturno e o da terra portuguesa como forma de revelação lírica, considerando as identidades e as diferenças. Esses cenários revelam o estado de espírito do eu-lírico florbeliano, provocando-lhe sentimentos diversos, tais como: solidão, tristeza, exílio, opressão, liberdade, aconchego, saudade da terra natal, entre outros.

A) O cenário noturno

| <i>Trocando Olhares</i> | <i>Livro de “Sóror Saudade”</i> | <i>Charneca em Flor</i> |
|---|---|--|
| <p>O cenário noturno está marcadamente presente nessa antologia, retratando a extrema necessidade do eu-lírico de sonhar e de buscar a satisfação de seus desejos expressos em seus devaneios.</p> <p>A identificação do eu-lírico com a Lua, que nunca encontra o Sol, é relevante, porque o espaço interage com os sentimentos de solidão e de tristeza que não podem ser revelados nem reconhecidos em seu olhar.</p> <p>A noite representa a solidão, o acolhimento e compartilha da dor do eu-lírico, libertando-o de suas angústias por meio do sonho, além de criar um clima propício para refletir sobre o sofrimento da alma.</p> <p>Observamos, nos sonetos, a simbologia da cor branca na presença da lua, dos lírios brancos, da neve, das asas de anjos, das flores de laranjeira. As cores escuras, como o negro e o preto, também estão presentes em contraste de cenário, não menos belo, mas triste, como o canto das cigarras, imagem puramente saudosista presente nos sonetos.</p> | <p>O cenário noturno, nessa antologia, enfatiza, de forma especial e evidente, a noite, principalmente, no momento de sua chegada, o crepúsculo, o entardecer. Esse é o momento mágico de encontro do eu-lírico consigo mesmo, em um espaço de exílio, momento em que se distancia totalmente dos demais seres reais do espaço exterior.</p> <p>A escolha do cenário noturno, nesse caso, decorre do espaço fechado, no qual, de forma idêntica, a alma do eu-lírico revela, principalmente, um constante estado de espírito melancólico. Daí a extrema dificuldade de retratar a claridade do dia.</p> <p>O cenário noturno, na maioria das vezes, refere-se à estação do Outono e a toda sua simbologia, seu colorido já esmaecido, que torna os dias tristes, melancólicos e cinzentos.</p> <p>O <i>Livro de “Sóror Saudade”</i> pode ser considerado uma obra de transição à esperança de vida revelada nos versos de <i>Charneca em Flor</i>.</p> <p>Os sonetos desvendam, por meio da paisagem outonal, um estado de espírito que anuncia uma atmosfera própria do sujeito, agora mais envolvido pela sedução dos caminhos da felicidade, declaradamente desejada.</p> | <p>Nessa antologia, o cenário noturno identifica-se com as imagens da noite acolhedora, anteriormente revelada em sua primeira obra poética <i>Trocando Olhares</i>.</p> <p>O entardecer, diferentemente, não é cinzento, mas apresenta uma claridade ímpar, portadora de graça e de tranquilidade.</p> <p>O Outono também compõe o cenário, mas, diferentemente de <i>Sóror Saudade</i>, a escuridão que ele provoca não traz tristeza, mas sim atribui um tom misterioso ao poema, deixando transparecer as características do movimento simbolista na poesia florbeliana.</p> <p>A presença do dia, a alegria e a esperança que ele confere ao eu-lírico, incita-o a contemplá-lo, desde o momento do alvorecer, passando pelo meio-dia, quando o sol queima com seu calor as casas brancas da planície, vislumbrando a possibilidade de um eterno recomeço.</p> |

B) O cenário da terra portuguesa

| <u>Trocando Olhares</u> | <u>Livro de “Sóror Saudade”</u> | <u>Charneca em Flor</u> |
|---|--|--|
| <p>O cenário que exalta a terra portuguesa está presente na descrição das paisagens de duas diferentes regiões de Portugal: o Minho e o Alentejo. Evidenciam-se a revelação do amor à terra e o desejo de voltar sempre para o seu aconchego em busca de tranquilidade e de paz, sentimentos expressos nos versos dos sonetos.</p> <p>Essa recorrência ao cenário de Portugal, pátria da poetisa, constrói, no imaginário do leitor, um espaço poético onírico composto de rosas, de crisântemos, de cravos, de planícies com casas brancas e pequenos animais, convidando a sentir a liberdade irrestrita e a alegria, que poderão ser recuperadas.</p> <p>Ao retratar e exaltar as paisagens alentejanas, recupera-se, também, o passado de glórias de Portugal. Esse sentimento é transmitido e rememorado nas caravelas e nas paisagens encantadoras.</p> <p>O leitor, por sua vez, vive em um mundo cada vez mais conturbado pela neurose coletiva, causada pela insegurança das propostas materiais e culturais de uma civilização materialista e consumista.</p> <p>Desse modo, a terra natal e o cenário alentejano acenam para a imagem primaveril de uma esperança de vida carregada de conotações românticas para a época. Evidencia-se a busca ansiosa da identidade própria e o eu-lírico chega a expressar o seu desejo de ser enterrado nesse solo querido.</p> | <p>A exaltação da terra portuguesa está presente nos sonetos que compõem a antologia, mas aparecem em menor número. Há, todavia, a radical mudança de tom, porque o que importa é ressaltar a atmosfera própria do sujeito que luta para alcançar a tão desejada felicidade. A paisagem é opressora tal como a figura do eu-lírico, que se apresenta como uma monja enclausurada ou como uma princesa presa em um castelo.</p> <p>Desaparecem, aqui, as glórias conquistadas, as manhãs e as tardes ensolaradas e as casinhas brancas na planície. Revelam-se a solidão da paisagem e a saudade, sentimentos que destacam o estado de alma triste e enclausurado, tal como o título anuncia ao leitor: “Sóror Saudade”. Nos poucos momentos em que exalta a terra, os versos descrevem-na com dramaticidade e com grande pesar de quem sofre.</p> | <p>No que tange à terra portuguesa, a beleza do cenário alentejano presentifica-se em quase todos os sonetos de <i>Charneca em Flor</i>.</p> <p>A cor amarela dos campos revestidos de sol emana calor sobre as casas brancas da planície alentejana, revelando o amor e o desejo de exaltar a terra.</p> <p>No entanto, na maioria dos sonetos, na presença do cenário português, fica implícita a recorrência a alguns de seus monumentos, o mar, por exemplo.</p> <p>É, sobretudo, na apresentação da beleza desse cenário e na manifestação da natureza que o eu-lírico interage como cúmplice dessa terra natal, expressando poeticamente sua maturidade e o testemunho de sua libertação.</p> |

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação do homem com o espaço vivido e construído por meio dos recursos lingüísticos e poéticos, como as figuras, a adjetivação e a pontuação expressiva nas antologias selecionadas *Trocando Olhares* (1915-1917), *Livro de “Sóror Saudade”* (1923) e *Charneca em Flor* (1931, póstuma), revelou a mudança de ânimo de uma alma em auto-exposição constante, aliada à expressão pessimista e nostálgica de sua experiência de vida.

Tendo em vista o objetivo proposto, no capítulo 1, discorreremos sobre a Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, e sobre a Teoria do Efeito, de Wolfgang Iser. Apresentamos uma recuperação das idéias de Ingarden, sobretudo de sua colaboração com a Estética da Recepção e a proposta dos conceitos de concretização em determinação do texto. Com relação às teorias de Jauss e de Iser, enfatizamos o novo enfoque dado ao leitor, os princípios teóricos norteadores da Estética da Recepção e o conceito de terceira leitura pelo seu viés histórico propiciador da reconstrução do horizonte de expectativa e da atualização que o leitor é capaz de fazer quando conhece as recepções anteriores da obra.

O capítulo 2 volta-se para a história da poesia, chegando até o momento em que esse gênero literário ganha um caráter de gênero lírico. Para tanto, a lírica foi abordada sob a perspectiva de diversos autores com o intuito de sistematizar sua evolução, suas características e seus embasamentos teóricos. Destacamos a Retórica e a Estilística, cuja importância está centrada na análise dos poemas selecionados para os *corpora* e na abstração dos elementos que promoveram a linguagem imagética da poesia e seu efeito de sentido. Discutimos, também, o papel do espaço na poesia, destacando sua importância não só como um espaço físico, mas também como estruturas do imaginário, idéia proposta pelos teóricos Gaston Bachelard e Maurice Blanchot.

No capítulo 3, apresentamos a contextualização de Florbela Espanca no panorama da Literatura Portuguesa, salientando a evolução pela qual passou sua obra. Na leitura dos poemas que compuseram os *corpora*, destacamos as semelhanças e as diferenças entre os textos em relação à temática, à estrutura poética, à linguagem, à simbologia e à interação homem-espaço, as quais, posteriormente, foram sistematizadas em um quadro comparativo.

Confirmou-se que a produção florbeliana sofreu alterações da crítica durante sua evolução, pois seu início foi inexpressivo para a crítica, que tentou reconhecer em seus poemas traços de moralidade condizentes com o regime ditatorial e com a imposição religiosa da época. Da rejeição à consagração, foram necessárias várias leituras em contextos diferentes, confirmando a importância da teoria de Jauss como reconhecadora do processo de

atualização da obra pelo leitor. Nas três antologias, há uma interação entre os elementos naturais do cenário e o estado de espírito do eu-lírico, fato que confirma a possibilidade da análise do par dicotômico eu-lírico / cenário. Essa temática pautada na linguagem imagética é transfigurada pelo código literário: determinados sintagmas no texto correspondem a certos temas florbelianos, como o cenário noturno e a exaltação da terra portuguesa. Vale lembrar, no entanto, que, de acordo com Iser (1996), o texto literário não copia algo dado, mas seleciona elementos, normas e convenções do mundo, combinando-os de uma maneira particular. Na relação do eu-lírico com os elementos naturais que o circundam, formando um espaço, observa-se uma íntima comunicação, visto que esses elementos se tornam cúmplices da tristeza ou da alegria do eu-lírico, identificando-se com ele. Tal relacionamento se dá sempre de forma subjetiva e particularizada, porque não há nenhuma outra pessoa com a qual o eu-lírico possa partilhar esse momento.

Na primeira antologia, essa relação é mais direta, devido ao fato de o eu-lírico não se exilar, fazendo que os sentimentos sejam mais intensos e a interação seja mais visível e constante, posto que, a todo momento, os poemas relatam a experiência de identificação do cenário com a sua dor interior. Nos poemas em que há a exaltação da terra, contudo, o leitor pode perceber, a partir do lirismo e da linguagem imagética, a paixão do eu-lírico por sua terra natal e o desejo de manter-se para sempre ligado a ela, mesmo sofrendo com a sua decadência. No *Livro de “Sóror Saudade”*, porém, observamos dois momentos distintos dessa relação eu-lírico e espaços. Primeiramente, há a descrição de uma passível e acolhedora receptividade de tais elementos, que parecem afagar o seu íntimo e aliviar a sua dor. Por isso, a presença de sintagmas que sugerem a luminosidade é marcante. Essa receptividade que inicia a antologia e que provoca uma alegria breve no eu-lírico é abandonada ao longo de toda a obra, sendo recuperada somente no poema final, em que o eu-lírico antecipa para o leitor a sua libertação e o seu desejo de interagir sem reservas com o cenário, como se confirma na antologia seguinte.

O segundo momento que descreve a relação do eu-lírico com o espaço já não propicia mais o contentamento, e sim o desolamento, o pesar e o findar das coisas. Nesse sentido, o contato do eu-lírico com o cenário é restrito ao entardecer e ao cair da noite, até mesmo porque o estado de isolamento em que ele se encontra não condiz com uma paisagem clara e alegre. Nos poucos momentos em que essa paisagem clara consegue romper as paredes do convento ou do castelo, que a imaginação do eu-lírico construiu para o seu isolamento, o leitor nota uma sublimação do texto para o campo onírico.

Em *Charneca em Flor*, o eu-lírico recupera sua condição inicial, tal como era em *Trocando Olhares*, e, liberto, abre-se para interagir com os elementos que, independentemente do período do dia em que se encontram, adquirem diante de seus olhos uma beleza ímpar. Essa receptividade apreciativa revela o contentamento, ainda que aparente, do eu-lírico. Ocorre uma interação quase que total do eu-lírico com a natureza, a tal ponto de ele reconhecer-se, em um dado momento, adepto do panteísmo. Sendo assim, ao longo das três antologias analisadas, nota-se uma nuance no comportamento do eu-lírico em relação ao espaço que o circunda de identificação no início, de isolamento posterior, de comunhão e libertação final.

Com relação aos eixos norteadores dessa relação ser/espaço, destacamos dois eixos: o cenário noturno e a exaltação à terra portuguesa. Em *Trocando Olhares*, o cenário noturno é decorrente da necessidade que o eu-lírico tem de sonhar, de buscar a satisfação de seus desejos contidos no devaneio. A identificação do eu-lírico com a Lua que nunca encontra o Sol também é relevante. O espaço interage com a solidão e a tristeza, as quais revelam a existência da decepção no seu olhar. A noite é ideal por partilhar com o eu-poemático a solidão e por criar o clima propício para que ele possa refletir, sofrer e sonhar sem ser incomodado.

A temática da descrição e da exaltação da terra portuguesa, por sua vez, é evidente e ganha o caráter descritivo, ao retratar as paisagens do local como lugar de aconchego, de tranquilidade e de paz. Em alguns momentos, a recorrência a esse cenário constrói, paralelamente a ele, um espaço onírico de contentamento. Ao retratar as paisagens alentejanas, recupera, em alguns casos, o passado de glórias de Portugal e permite que o poema interaja com o leitor, que, por meio das estratégias textuais, pode preencher os vazios e participar da restituição desse passado glorioso.

No *Livro de “Sóror Saudade”*, conserva-se a recorrência à noite, mas não à noite escura, e sim à chegada tranqüila do crepúsculo, do entardecer, momento de encontro do eu-lírico consigo mesmo, em um espaço de exílio por meio do qual se distancia totalmente dos demais seres reais que povoam o espaço exterior a ele. A escolha do cenário noturno, nesse caso, parece ser decorrente do espaço fechado no qual o eu-lírico se encontra e do seu estado de espírito melancólico. Por esse motivo, torna-se difícil retratar a claridade do dia. Apesar de esse período ser mencionado em alguns sonetos, ele sempre vem acompanhado da estação do outono que torna os dias cinzentos.

Esta obra pode ser vista como de transição, porque, mesmo retratando o dia, torna-o escuro como a noite. É importante apontar que a oscilação entre os dias cinzentos e a chegada

da noite é quebrada no início e no fim da antologia, pois os poemas que a iniciam e a encerram sugerem a presença da claridade.

Os sonetos que exaltam a terra reduzem-se, consideravelmente; o eu-lírico opta por se apresentar como uma “monja enclausurada” ou como uma “princesa presa a um castelo”. Independentemente da maneira como se apresenta, encontra-se preso. Nos poucos momentos em que exalta a terra, descreve-a com a dramaticidade e com o pesar de quem sofre muito.

Em *Charneca em Flor*, finalmente, há uma retomada da noite acolhedora e libertadora presente em *Trocando Olhares*, desde o crepúsculo que, nesse caso, não é cinzento, mas possuidor de uma claridade ímpar, revelando a graça e a tranquilidade que trazem um significativo contentamento. O Outono também é apresentado nos poemas, diferentemente de *Sóror Saudade*, em que a escuridão que a estação provoca não traz tristeza, mas atribui ao poema um tom misterioso, funcionando com uma estratégia simbolista da poetisa.

A presença do dia é, por sua vez, propiciadora de alegria e de esperança para quem contempla o dia que nasce e para quem tem esperança de um recomeço. O cenário alentejano é enfatizado, sobretudo, nas tonalidades do amarelo dos campos e do sol, contrastando com o branco das casas espalhadas na planície. A terra torna-se, assim, cúmplice da sua maturidade e testemunha de sua libertação.

Concluiu-se que, segundo os pressupostos heideggerianos, o olhar humano constrói o mundo circundante; afinal, o homem não é indiferente ao espaço onde se encontra. Com efeito, o eu-lírico florbeliano apresenta-se muito atento ao seu espaço circundante, descrevendo, pois, imagens dotadas de sensibilidade. O olhar tão minucioso para o exterior relaciona-se com a sua descoberta interior. No espaço circundante, inúmeros símbolos aparecem em relação direta com o seu estado de espírito. A lua e o sol simbolizam, em momentos diferentes, a cumplicidade e a revelação. As paredes do convento e do castelo, ainda que imaginárias, simbolizam a incomunicabilidade e o isolamento do eu-lírico com relação ao outro, como acontece nos versos do *Livro de “Sóror Saudade”*, cuja comunicação com o mundo exterior praticamente se restringe a sua imaginação. A neve e o branco do luar e dos lírios simbolizam, nos versos de *Trocando Olhares*, a presença do novo e do puro, contrastando com o anterior, em que predomina o tom escuro do roxo e do preto, remetendo à presença da morte e ao descontentamento profundo. A noite em *Trocando Olhares* é acolhedora e cúmplice, no entanto, no *Livro de “Sóror Saudade”*, ela é reveladora da dor da qual o eu-lírico tenta fugir e busca esconder dos outros. Já em *Charneca em Flor*, ela é libertadora, visto que retira o ser do mundo e o faz transcender à esfera do imaginário e do sonho.

Dentre os símbolos estudados, destacam-se a janela e a casa. A janela aberta permite contato com o mundo exterior, provocando o deleite ou a depressão ao observá-lo. A casa é símbolo de proteção em *Trocando Olhares*, de prisão em *Sóror Saudade* e de alegria em *Charneca em Flor*. Os símbolos são, muitas vezes, ambivalentes; desse modo, as relações com o espaço dependem da subjetividade do olhar que, no texto poético, recria tudo.

É possível constatar, então, que o ser nunca se relaciona apenas concretamente com o espaço. No caso do eu-lírico florbiliano em diferentes posições, há uma relação ativa com o espaço, fazendo dele a própria extensão do seu íntimo, selecionando os elementos que o constituem, criteriosamente. Nessa identificação como mundo, reinventa o sintagma e seu sentido, pelo lirismo da linguagem e pela utilização da palavra-imagem, cujos efeitos o leitor nem sempre pode descrever.

A leitura apresentada é apenas uma das inúmeras possibilidades e resultou das seleções e combinações feitas entre os segmentos textuais, aos quais foram acrescentados os conhecimentos extratextuais publicados em artigos e em leituras de outros gêneros da produção florbiliana, como suas cartas e prosas.

A escolha pela obra de Florbela se justifica pelo poder de levar o leitor a reencontrar, no tesouro da sua vida, as grandes motivações da felicidade.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Cláudia Pazos. **Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**. São Paulo: Edusp, 1994.
- AGUIAR & SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. Vol. 1. 8. ed. Coimbra: Almirante, 1993.
- AGUIAR & SILVA, V. M. **Teoria e Metodologia Literária**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- AMORA, A. Soares. **Presença da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. Remberto Francisco Kuhlen et. al. São Paulo: Nova cultural, 1984.
- BARRETO, Luís de Lima. **Aprender a comentar o texto literário**. Lisboa: Texto, 1997.
- BESSA-LUÍS, Augustina. **A vida e a obra de Florbela Espanca**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Jorge Zahar, 1975.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1998.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2 reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- CORRAL, Concepción. **A natureza como manifestação do dualismo florbeliano**. In: *A Planície e o Abismo*. Lisboa, Vega/Universidade de Évora, 1997.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **Florbela Espanca**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Prefácio. In: **Poemas de Florbela Espanca**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad: Waltersen Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e Profano**. Trad: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

- FRIEDRICH, Hugo. **Estutura da lírica moderna**. Trad. Maria M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GIAVARA, Suilei Monteiro. **A poética do espetáculo: uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de Florbela Espanca**. Universidade Estadual de Campinas, 2007. Tese de Doutorado.
- GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**. Porto: Lelo & Irmão Editores, 1990.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Trad: Margot P. de Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Parte 1. Trad: Márcia Sá Cavalcanti Sckuback. 13 ed. São Francisco: Vozes, 2004.
- INGARDEN, Roman. **A Obra de Arte Literária**. 3 ed. Trad: Albin E. Beau; Mário da Conceição Puga; João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação a teoria literária**. Trad: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática S.A, 1994.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca – uma estética da teatralidade**. São Paulo: UNESP, 2003.
- JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Órion, 1998.
- JUNKES, Lauro. **Florbela Espanca: a poesia desnuda uma alma**. In: MG. Suplemento literário, nº 865, 1983.
- LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo. Ática, 1992.
- LIMA, L. C. (org.). **A literatura e o leitor: textos da Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol.II. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MAGALHÃES, Isabel. **Florbela Espanca e a subversão de alguns *topoi***. In: A Planície e o Abismo. Lisboa, Vega/Universidade de Évora, 1997.
- MARTINHO, Fernando. **Florbela, poeta de culto da geração de 50**. In: A Planície e o Abismo. Lisboa, Vega/Universidade de Évora, 1997.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 2000.
- MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1973.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 5º ed. São Paulo: Cultrix, 1967.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Trad: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- PAIVA, José Rodrigues de. **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses José Herculano, 1995.
- PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Seleção, Organização e Notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- RÉGIO, José. **Estudo crítico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1944.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: Introdução a teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTOS, Vítor. **A Paisagem Alentejana em Florbela Espanca**, Mário Beirão e Monsaraz, Lisboa, Imprensa Baroeth, 1936.
- SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 6 ed. Porto: Porto, 1973.
- SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo Brasileiro e Modernismo Português**. Campinas: UNICAMP, 2004.
- SEABRA, José Carlos. **A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades**. In: Nova Renascença. Porto, 1980, nº 35 – 38.
- SIMÕES. Aura. **Perda da identidade e divisão interior na lírica de Florbela Espanca**. In: A Planície e o Abismo. Lisboa, Vega/Universidade de Évora, 1997.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Trad e notas: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- VARGA, A. Kibédi. **Teoria da literatura**. Trad: Tereza Coelho. Lisboa: Editoria Presença Ltda, 1981.
- VIESENTEINER, Jorge Luiz. **Blanchot e Hölderlin: impulso ao abismo e infidelidade divina**. In: Revista Letras. Curitiba, 2005, nº 67.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.