

SUILEI MONTEIRO GIAVARA

A POÉTICA DO ESPETÁCULO:

Uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de
Florbela Espanca

ARARAQUARA

– 2007 –

SUILEI MONTEIRO GIAVARA

A POÉTICA DO ESPETÁCULO
uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de
Florabela Espanca

Dissertação apresentada à Faculdade
de Ciências e Letras de Araraquara –
UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de
Mestre em Letras, na área de Estudos
Literários.

Orientadora:
Dr^a. Renata Soares Junqueira.

ARARAQUARA
— 2007 —

SUILEI MONTEIRO GIAVARA

A POÉTICA DO ESPETÁCULO:
Uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de
Florbela Espanca

Banca examinadora:

Orientador(a)	Dr ^a . Renata Soares Junqueira FCLAr/Unesp – Araraquara
Examinador	Dr ^a . Ana Maria Domingues de Oliveira FCL/Unesp – Assis
Examinador	Dr ^a . Annie Gisele Fernandes FFLCH/USP – São Paulo

ARARAQUARA
– 2007 –

Aos três motivos de minha existência:
Eduardo, Vitória e Ana Luísa.

AGRADECIMENTOS

À Renata Soares Junqueira, preciosa mão que me indicou o caminho a seguir;
Às professoras Ana Maria Domingues e Zina Bellodi pelas sugestões dadas por ocasião do exame de qualificação e que muito enriqueceram o trabalho;
À Maria Clara Bombarda de Brito, chefe da seção de pós-graduação;
Ao CNPq pela bolsa que me permitiu dedicar o tempo necessário à pesquisa;
Em especial, à Dora e à Márcia Elis, pelo coração imenso que acolhe a todos sem distinção;
Enfim, a todos que colaboraram direta ou indiretamente para este sonho se concretizasse.

RESUMO

O eixo condutor da análise dos quatro livros de sonetos da poetisa Florbela Espanca (1894 -1930) - *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de SÓror Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1931) e *Reliquiae* (1931) – será a feição dramática que ela lhes imprimiu, criando um estilo “derramado” que comove o leitor, bem como uma ambientação propícia à utilização de máscaras poéticas. Para tanto, no primeiro capítulo, explicitarei o conceito de “drama” e de “dramático”; no segundo, analisarei como a poetisa usa as figuras retóricas para dar essa “expressão dramática” aos seus versos; e, no terceiro, buscarei evidenciar as diferentes “identidades” usadas pela poetisa na composição de seus quatro livros de sonetos. O embasamento teórico deste trabalho pautou-se em alguns teóricos sobre a lírica e o drama, bem como em alguns estudiosos da Retórica Antiga - como Marcus Fabio Quintiliano e Aristóteles – e em estudos modernos sobre Estilística Literária.

Palavras-chaves: Literatura Portuguesa, Florbela Espanca, Soneto, Retórica, Figuras de Estilo, Máscaras Poéticas.

ABSTRACT

The axis of the analysis of the four sonnet books by Florbela Espanca (1894 -1930) – *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sórora Saudade* (1923), *Charneca in Flor* (1931) and *Reliquiae* (1931) - will be the dramatic feature that she imprinted on them, creating a “shedded” style that moves the reader, as well as a favorable atmosphere to the use of poetic masks. For so much, in the first chapter, I will develop the concept of “drama” and “dramatic”; in the second, I will analyze how the poet uses figures of speech to give that “dramatic” expression to her verses; and, in the third, I will highlight the different “identities” used by her poet in the composition of the four sonnet books. The theoretical basis was the Literary Critic about the lyric and the drama, some specialists of the Old Rhetoric - like Marcus Fábio Quintiliano and Aristotle - and modern studies on Literary Stylistic.

Keywords: Portuguese Literature, Florbela Espanca, Sonnet, Literary Stylistic, Figures of Speech, Poetic Masks.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Giavara, Suilei Monteiro

G436p A poética do espetáculo: uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de Florbela Espanca / Suilei Monteiro Giavara. Araraquara, 2007
107 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara –
Universidade Estadual Paulista.

1. Literatura Portuguesa. 2. Espanca, Florbela, 1894-1930. 3. Sonetos. 4.
Retórica. 5. Figuras de linguagem. I. Título.

CDD 808

869.1

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. UMA POÉTICA DA DRAMATICIDADE	17
1.1 <i>O drama e o dramático</i>	17
1.2 <i>A retórica e o patético</i>	22
1.3 <i>Linguagem figurada e imagem</i>	28
2. UMA EXPRESSÃO DRAMÁTICA	34
2.1 Figuras retóricas dos sonetos florbelianos	35
A) Pintura	35
B) Prosopopéia, personificação	39
C) Apóstrofe	43
D) Discurso direto	46
E) Hipérbole	50
F) Exclamação, reticência e interrogação	52
3. UM DRAMA EM QUATRO ATOS	60
3.1 Contextualização	60
3.2 <i>Livro de Mágoas</i>	65
3.3 <i>Livro de Sóror Saudade</i>	75
3.4 <i>Charneca em Flor</i>	81
3.4 <i>Reliquiae</i>	91
CONCLUSÃO	98
BIBLIOGRAFIA	101

INTRODUÇÃO

*O mundo quer-me mal porque ninguém
Tem asas como eu tenho! Porque Deus
Me fez nascer Princesa entre plebeus
Numa torre de orgulho e de desdém.*

(Florbela Espanca, *Charneca em Flor*)

Florbela Espanca, (1894 – 1930) é uma poetisa¹ portuguesa do início do século XX, cujo reconhecimento só aconteceu postumamente. O mistério acerca de seu falecimento originou insinuações de que ela não havia morrido de edema pulmonar, como consta no laudo médico, mas que ritualisticamente, em sete de dezembro de 1930, um dia antes de seu aniversário, ela teria dado cabo à própria vida, encerrando de modo dramático a sua existência.

Seguramente ninguém pôde provar tal afirmação, mas o certo é que tal mistificação em torno de sua figura parece ter sido a responsável pelo extraordinário sucesso editorial de *Charneca em Flor*, seu primeiro livro editado após o falecimento. Guido Battelli, professor italiano e responsável por essa edição, foi o mentor da aderência entre a vida e a obra da poetisa, ao se aproveitar da situação mal esclarecida para fomentar o interesse do público, a ponto de este procurar nas obras os vestígios que confirmassem ou apontassem as razões do suposto suicídio. Essa manipulação fez com que a referida produção alcançasse o sucesso junto aos leitores e, conseqüentemente, o nome de Florbela se tornasse mais conhecido.

¹ Embora haja certa contenda histórica em torno do vocábulo poetisa, principalmente em Portugal, onde “passou a designar [...] as mulheres pequeno burguesas que, na falta de outra ocupação, dedicavam o seu tempo à confecção [...] de poemas de temática amorosa sentimental e piegas”; optamos pelo termo poetisa por acreditarmos, como Maria Lúcia Dal Farra, que, se há o respectivo feminino, mais preconceito seria não o usar. Ademais, acreditamos que “poetisa” é mais adequado para se referir a Florbela Espanca, uma mulher que fez questão de manifestar a sua feminilidade através de sua obra poética. Cabe lembrar aqui ainda que, no corpo do trabalho, o termo será utilizado para se referir à poetisa “sujeito poético” e não mais à autora Florbela Espanca. Cf. CANIATO, Benilde Justo & MINÉ, Elza. *Abrindo Caminhos: Homenagem à Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Lato Senso – Editoração, 2002

Tais mazelas, aliadas as outras que perpassam a biografia da escritora, despertaram o interesse pela sua produção poética, pois a similaridade entre a vida e a obra, bem como a demonstração de sentimentos e emoções de modo tão intenso, induz a pensar que, de fato, sua poesia reflete um caso humano real, conforme atesta José Régio, ao atribuir à poesia dela a qualidade de “Literatura Viva”.² Assim, parece importante esclarecer que, embora a intenção deste trabalho não seja comprovar o biografismo na obra florbeliana, acreditamos que este traço não deve ser completamente desconsiderado na análise dos mecanismos expressivos que permeiam seus versos, visto que pode ser um importante aliado por oferecer indícios de sua personalidade poética.

Assim, no decorrer de uma pesquisa realizada para a escrita de uma monografia de fim de curso de especialização, um texto, intitulado *O affaire Florbela Espanca*,³ chamou a atenção para o fato de que a produção dela ficou refém dos preconceitos resultantes da amálgama vida e obra, o que se susteve por muito tempo, gerando opiniões discrepantes a respeito do seu valor poético. Isto talvez explique porque as análises críticas referentes a seus poemas se resumissem a parcos elogios de seus amigos de faculdade em alguns jornais, muito mais pela coragem da poetisa do que por seus dotes literários; ou a artigos publicados por membros da igreja no intuito de depreciá-la aos olhos do povo; ou ainda por desafetos que objetivavam menosprezar a sua imagem de mulher e de poeta.⁴

Como foi dito, somente bastante tempo após sua morte, parece ter começado a haver um amadurecimento do olhar crítico sobre sua escrita. Tal empreitada, iniciada por José Régio e Jorge de Sena e encampada posteriormente por Vitorino Nemésio, foi dedicada à análise dos poemas no intento de resgatar o valor da poetisa pela sua herança textual, não mais pelos vínculos com sua biografia. Entretanto, é importante dizer que, mesmo se esforçando para efetuar uma crítica pautada nesses termos, todos eles esbarram no mito “Florbela” e, para explicar

² RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 19. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

³ Tal texto encontra-se na íntegra na edição dos poemas completos de Florbela Espanca, preparada por Maria Lúcia Dal Farra. Cf. ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Maria Lúcia Dal Farra (org.). 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁴ Augustina Bessa-Luís, ao valer-se do espólio para escrever a biografia de Florbela, chama a atenção para a postura avessa de grande parte da crítica à obra da poetisa e busca empaticamente ressaltar nela a preciosidade literária. Cf. BESSA-LUÍS, Augustina. *Florbela Espanca: a vida e a obra*. Lisboa: Arcádia, 1979.

episódios poéticos de sua obra, acabam recorrendo, vez por outra, a algum aspecto de sua história particular ou até mesmo à sua condição feminina numa sociedade que condena a mulher que se afirma como tal.

De fato, no prefácio aos *Sonetos Completos* da poetisa,⁵ mais tarde ampliado e transformado em ensaio, José Régio, como presencista que era, valorizou a amálgama entre a vida e a obra; entretanto o fez sem fins depreciativos, dizendo que ela é um exemplo claro e veemente daquilo que ele denominou "literatura viva", cujo cerne é a "íntima vida do criador". Também soube reconhecer o valor literário dos versos da poetisa e passou de largo pelas especulações até outrora feitas. No mesmo texto, discorre sobre a preciosidade literária deles, sobre sua riqueza como expressão original e forte de um caso humano.

Jorge de Sena, em conferência proferida no Clube dos Fenianos, em janeiro de 1946, também exalta sobremaneira a figura feminina que foi Florbela Espanca bem como alguns dos motivos que fizeram com que sua poesia ganhasse corpo na Literatura feminina em Portugal. No entanto, ao aludir ao fato dela optar pelo soneto como expressão poética, o autor afirma que esta é uma condição feminina, pois "A mulher portuguesa, se não faz rendas, faz sonetos", condicionando, com esta afirmação, o trabalho da poetisa a uma questão de gênero e não de talento literário. Em outro momento, afirma que isso não passou de modismo poético, visto que "a época era para o soneto" e "Florbela sofreu esta moda". Além destas ressalvas, estilisticamente, afirma que alguns sonetos dela são "perfeitos", já outros "ou começam literários e acabam poéticos, ou começam poéticos e acabam literários",⁶ referindo-se talvez, no primeiro caso, ao fato de ela imprimir aos seus sonetos um tom bastante lamentoso, o que para ele não era adequado à forma típica do parnasianismo; e, no segundo caso, aos tercetos, nos quais, para ele, "há uma corrida para o termo, que, raríssimas vezes é a «chave de ouro» parnasiana."⁷

Pouco tempo depois, Vitorino Nemésio, trilhando um caminho muito parecido com o de outros críticos, atém-se em grande parte aos aspectos biográficos da autora e diz claramente que a "lenda de Florbela" sobrepuja a obra. No mesmo texto, faz críticas nada veladas à poesia florbeliana, ao compará-la com outros

⁵ RÉGIO, José. Op. cit.; pp. 11-31.

⁶ SENA, Jorge de. *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*. Biblioteca dos Fenianos, Porto: 1947. p.18.

⁷ Idem, *ibidem*. p.19

poetas a quem ele denomina "poetas puros e grandes" (João de Deus, Cesário, Nobre, etc...); classifica-a como uma "obra compósita, nada cristalina nas formas nem apurada nos temas: obra de compromisso de uma estética perimida com alguns movimentos largos e modernos do verso".

A predileção da poetisa pelo soneto também não é vista com bons olhos por ele, pois diz que esta forma poética não permitiu que ela criasse um estilo próprio, fazendo-a "prisioneira, em parte, dos ecos de Antero de Quental, deste e daquele sonetista que pesavam na herança literária". Diz ele também que essa escolha é um "pressuposto errôneo" de uma poetisa que não harmonizava o seu "movimento interno da confiança e do ímpeto com os ritmos fortuitos e adequados". Além disso, o autor chama de "démodé" o modo dela poetar, visto que o seu amor "anda fora de moda", "romanesco" e muito afeito à "tragédia".⁸

Atualmente, embora a crítica referente à poetisa ainda ocupe um espaço relativamente pequeno, nota-se nos trabalhos uma preocupação efetivamente analítica, que repercute uma consciência maior do valor literário de Florbela e contribui para distanciar esse viés autobiográfico que por tanto tempo permeou as leituras de seus livros.⁹

Em meio a tantas adversidades, uma verdade desponta indubitavelmente: que Florbela constitui uma notável personalidade lírica, pelo estilo veemente com que confessa sua dor, pela intensidade do erotismo feminino e pelo tom intimista que imprime aos seus sonetos, afastando-se da fórmula silogística clássica e aproximando-se de um estilo fluído e dialogal, no qual transparecem várias vozes num discurso elíptico, em que os silêncios, preenchidos pelo leitor, são extremamente significativos e responsáveis pela manifestação de certo coloquialismo.

É importante salientar que o soneto, em Portugal, tornou-se motivo de orgulho pela longa tradição de sonetistas, como Sá de Miranda, Luis de Camões, Bocage,

⁸ NEMÉSIO, Vitorino. Florbela Espanca. In: *Conhecimento de poesia*. 2. ed.. Lisboa: Editora Verbo. 1970. pp. 230-231.

⁹ Sobre esse assunto, verificar o artigo JUNQUEIRA, Renata Soares. Florbela Espanca: acertos e desacertos da crítica. In: *Boletim do centro de estudos portugueses "Jorge de Sena"*, n° 02, ano IV, Janeiro/julho. Araraquara: 1995; no qual a autora tece importantes considerações sobre o comportamento da crítica literária referente à Florbela Espanca. Outro texto que analisa o papel da crítica como instrumento canonizador de Florbela Espanca é LEAL, Maria Luísa. O Papel do Discurso Crítico e do Discurso Poético na Relação Entre Florbela Espanca e o Cânone. In: LOPES, Oscar et. al. *A Planície e o Abismo*. 1. ed.. Évora: Vega, 1997. p. 31-41.

Antero de Quental, Antônio Nobre, Mário de Sá-Carneiro e outros que estampam a história da lírica portuguesa. Entretanto, ao mencionar o soneto português, conseqüentemente vem à baila a escola renascentista italiana, representada principalmente por Francesco Petrarca, poeta italiano cuja influência formal e temática pode ser sentida em todo o lirismo peninsular, conforme assevera Jamil Almansur Haddad, ao afirmar que “a poesia lírica portuguesa é rebento das entranhas da Itália”.¹⁰

A poesia de Petrarca, como uma forma de expressão lírico-amorosa, embora condizente com os paradigmas renascentistas, imprimiu mais força a motivos já comuns na lírica trovadoresca, como, por exemplo, o erotismo platônico, que mantém uma aspiração frustrada a um objeto inatingível, tornando o poema um espaço propício a um permanente estado de tensão entre o desejo terreno e as aspirações cristãs da cultura medieval; ou ainda à cristalização de um tipo ideal de musa, depurada na Beatriz de Dante ou na Laura petrarquiiana, que era cantada exaustivamente pelos seus atributos angelicais como os seus “cabelos de ouro, o sereno luminoso olhar, a mansidão e a dignidade do gesto, o riso sutil e discreto”.¹¹

Em Portugal, o soneto adentrou por intermédio de Sá de Miranda que, numa viagem à Itália, toma contato com o soneto de Petrarca, cujo esquema rimático – *ABBA/ABBA/CDE/CDE* – acabou se tornando modelo para ele e para seus seguidores denominados “mirandinos”, que cultivaram a forma e os temas ligados ao sofrimento amoroso, conforme atestam as palavras de Antônio José Saraiva, ao afirmar que “Petrarca, herdeiro dos provençais, cria, dentro desse novo estilo, uma poesia confitente, que vai dar o tom a grande parte da poesia moderna, até o Romantismo”.¹²

Entretanto Camões, mantendo grande similaridade formal e temática com os sonetos de Petrarca, foi quem consolidou a forma em Portugal e, por isso, foi tido como modelo para a posteridade. Guardadas as devidas ressalvas contextuais, Saraiva caracteriza os sonetos camonianos como “românticos” devido ao vigor com que exprime o “tom confitente”, o “individualismo” resultante da “hostilidade do meio” e o “inconformismo com que luta pela sobrevivência”. No entanto, ressalta que o

¹⁰ HADDAD, Jamil Almansur. *O Cancioneiro de Petrarca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945. p.09

¹¹ SARAIVA, Antônio José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 7. ed.. Porto: Martins Fontes, 1973. p. 60.

¹² Idem, *ibidem*, p. 108.

poeta, atendo-se ao jeito renascentista, “conserva-se sempre atento ao desenrolar dos seus estados de espírito, [...] pensamentos e aparente irracionalidade”¹³. Esse controle preserva a “relação dialética”, refreia a emotividade e equilibra o racionalismo, atribuindo ao soneto desse poeta um estilo denso e profundo. Diante dessas afirmações, justificam-se os motivos pelos quais se tornou o soneto a forma predileta de muitos poetas, constituindo um desafio a ser vencido.

Entretanto, é importante ressaltar o fato de que o contexto literário como um todo, e inclui-se aqui o português, sempre refletiu uma visão androcêntrica do mundo, por isso poucas mulheres ousavam trilhar os caminhos da escrita literária e, quando o faziam, não alcançavam a mesma credibilidade de poetas, cujas produções eram vistas como obras de valor maior.

Desse modo, o fato de Florbela compor sonetos, forma poética na qual a mulher, na maioria das vezes, foi vista como musa ou “como um ser angélico que sublima e apura a alma dos amantes”¹⁴, pode ser visto como uma ruptura com essa tradição masculina que revigorava a passividade da mulher. Além disso, ela introduz um eu-lírico feminino para desempenhar um papel predominantemente masculino – a vassalagem amorosa – o que também pode ser visto como uma subversão do papel feminino comum dentro do universo poético.¹⁵ Todos esses argumentos comprovam que a poesia de Florbela mantém laços com a tradição – tanto pelo uso do soneto como pela temática amplamente romântica – mas também reforçam o caráter inovador da poetisa ao sair do anonimato ao qual estavam condenadas as mulheres, principalmente as mulheres poetas, para colocar sua poesia em uníssono com tantas outras vozes que se manifestavam em Portugal e em todo o mundo.¹⁶

¹³ Idem, *ibidem.*; p.338.

¹⁴ SARAIVA, Antônio José & LOPES, Óscar. *Op. cit.*; p. 340

¹⁵ Sobre esse assunto, ver MAGALHÃES, Isabel Allegro. Florbela Espanca e a subversão de Alguns *Topoi*. In: LOPES, Oscar et al. *Op. cit.*; 1997, p. 215.

¹⁶ Sobre a Literatura de autoria feminina em Portugal, ver o texto SIMÕES, João Gaspar. Florbela Espanca e a Poesia Feminina. In: _____. *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*. (Dos simbolistas aos Novíssimos). 1. ed. Porto: Brasília Editora, 1976, no qual o autor fala da poesia de Florbela Espanca como expoente da singularidade da escrita feminina, pois “nunca antes dela se formulara na literatura nacional com tanta altura e gravidade o problema da mulher na vida, e na vida portuguesa” ressaltando que embora “as implicações sociais do caso Florbela se ocultem na trama de uma poesia que antes de mais nada exprime uma situação psicológica pateticamente feminina”, a poetisa involuntariamente acabou desempenhando um papel panfletário. (p. 202). Atendo-se especificamente à literatura feminina do século XX, Jorge de Sena também faz um excuro pela poesia de autoria feminina em Portugal, no texto *Escritoras na Literatura Portuguesa do século XX*. In: SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Conforme se nota, o contato com a poesia de Florbela Espanca geralmente não se dá de maneira tranqüila, pois o leitor é confrontado com uma personalidade múltipla que, por não caber em si, assume um discurso dramaticamente expressivo e não contido apesar da fixidez da forma adotada. Esta tendência de Florbela para o drama, seja ele na vida ou na obra, parece ser consensual, hajam vista as peças teatrais nas quais ela figura como personagem, ou mesmo os trabalhos acadêmicos cujo enfoque é a teatralidade de suas produções.

A primeira produção acerca deste atributo florbeliano é uma peça de Augusto Sobral¹⁷ cujo desenrolar acontece nas preliminares de um ensaio para um espetáculo. Nela, Florbela protagoniza, juntamente com Calígula, uma encenação em que os papéis são alternados, evitando-se, assim, o confronto de ambos. Outra obra para o teatro, *Florbela*,¹⁸ de Hélia Correia, deixa explícita a faceta espetaculosa da poetisa e, com o recurso de colocá-la no palco ao lado de uma única personagem denominada Guia, parece querer retirar-lhe as máscaras e desvendar sua face ainda incógnita do público.

Alguns críticos também avançam nessa direção, como por exemplo, Renata Soares Junqueira que, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*,¹⁹ como o próprio nome sugere, faz uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos florbelianos. Ainda em seu livro, fruto de sua tese de doutorado, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, a obra em prosa da escritora é analisada sob a aproximação com outros autores contemporâneos a ela, como Mário Sá-Carneiro, Almada-Negreiros e Fernando Pessoa, ressaltando aspectos de uma teatralidade evidenciada pela adoção de inúmeras máscaras contra a “hostilidade do mundo real”.²⁰

Além desses, Armando Nascimento Rosa, ao referir-se à obra de Florbela, afirma que:

¹⁷ SOBRAL, Augusto. *Bela-Calígula*. Lisboa: & Etc, 1987

¹⁸ Cf. CORREIA, Hélia. In: *Perdição: exercício sobre Antígona; Florbela*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

¹⁹ JUNQUEIRA, Renata Soares. *Sob os Sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Insituto do Estudo da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1992.

²⁰ Idem. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p.18

O teatro como metáfora da condição humana, e da sua existência pessoal em particular, prevalece como bóia sinalizadora em toda a extensão de sua obra. Nos sonetos, temos um dialogismo recorrente em que o interlocutor está mudo, ou, para sermos mais precisos, um monologar no qual a voz poética fala para um tu exterior [...]²¹

Todos esses trabalhos tangenciam uma faceta da obra de Florbela – a teatralidade – que de fato, parece irromper resoluta de seus versos, pois nestes há um incessante dialogar, com o outro ou consigo mesma, que compõe uma cena na qual inúmeras presenças, cujas vozes se entrecruzam com a do eu-poético, podem ser sentidas.

A leitura da obra poética de Florbela sob esse prisma parece-nos muito produtiva, pois é notável em seu discurso o apelo expressivo, pressentido pela escolha de uma pontuação reticente, pelo reiterado uso do discurso direto e da apóstrofe, pelas expressões hiperbólicas e pela predileção por orações exclamativas e interrogativas – aspectos que, aliados entre si, emprestam ao soneto um ritmo vigoroso e dramático.

Além desse caráter enunciativo, que vincula ao texto a presença de um interlocutor, ainda que mudo, conforme assegura Armando Nascimento, a escritura de Florbela Espanca também prima pela constituição, voluntária ou não, de uma personalidade teatral, que se metamorfoseia e, conseqüentemente, assume diferentes discursos.

Nesse trabalho, conforme já sugerimos sucintamente, nosso objetivo principal é analisar como esse discurso dramático se instaura na poética florbeliana. Para tanto, sugerimos que a sua poética da dramaticidade se assenta sobre dois pilares: a expressão artificialmente emotiva e a dramatização de si através da criação de máscaras poéticas – aspectos que, a nosso ver, revitalizam a “realidade” de sua poesia.

Segundo Emil Staiger,²² o discurso dramático prima por uma expressão vincada na exaltação emocional, por isso ele possui algumas características estruturais peculiares, cujo intuito é mover²³ os leitores. Deste modo, no primeiro

²¹ ROSA, Armando N. As Máscaras da Florbela Mítica na Dramaturgia Portuguesa. In: LOPES, Oscar et al. Op. cit.; 1997. p. 240.

²² STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. Tradução: Celeste Aída Galeão.

²³ O termo mover, do latim *movere*, traz em sua raiz etmológica o sentido de inspirar dó ou compaixão a alguém, sentido este que será explorado ao longo deste trabalho.

capítulo, buscaremos explicitar a nossa noção de drama e de dramático, visto que são noções importantes se quisermos analisar o tom patético dos sonetos de Florbela Espanca.

No segundo capítulo, faremos um rastreamento das figuras retóricas que Florbela Espanca utiliza para convencer o leitor de sua “infeliz” condição. Tal rastreamento será feito levando-se em consideração as informações sobre o discurso patético, desenvolvidas por Quintiliano em sua obra denominada *Instituições Oratórias*.²⁴

No terceiro e último capítulo, buscaremos fazer uma análise da linguagem característica dos quatro livros de sonetos, pautando-nos na idéia de que eles são momentos distintos de uma trajetória poética traçada por Florbela Espanca e que, por conseguinte, as máscaras adotadas por ela nas referidas produções também são um contributo no reforço do teor dramático de sua escrita.

²⁴ QUINTILIANO, Marco F. *Instituições Oratórias*. v. 1 e 2, São Paulo: Edições Cultura, 1944. Tradução: Jerônimo Soares Barbosa.

UMA POÉTICA DA DRAMATICIDADE

*Sonhar um verso d'alto pensamento,
E puro como um ritmo d'oração!
– E ser, depois de vir do coração,
O pó, o nada, o sonho dum momento!...*
(Florbela Espanca, *Livro de Mágoas*)

1.1 O Drama e o dramático

Para desenvolver uma reflexão crítica sobre a poética da dramaticidade em Florbela Espanca, é necessário primeiramente explicitar o conceito “drama” e a idéia do “dramático”, termos que muitos teóricos não consideram uma sinonímia.

Na maioria dos dicionários especializados, como o *Dicionário de Termos Literários*, o vocábulo drama proveio do grego “*drama*” (ação), por esse motivo era aplicado especificamente para designar uma espécie de poesia em que “se processa a imitação da ação” diretamente por intermédio de personagens que eram postos a atuar diante do espectador, sem o auxílio de um narrador para contar os fatos. Assim, “a qualquer peça destinada a representar-se caberia análoga denominação”.¹ No *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, bem como no de Luiz Paulo Vasconcelos, a definição primeira do termo também é similar: é “um poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa”,² cujo “elemento propulsor da narrativa é o conflito, ou seja, o enfrentamento direto dos agentes da ação”.³

¹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974. p.06.

² PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Tradução: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.

³ VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

A definição dada por Aristóteles em *Arte Poética*⁴, no entanto, não é tão simplista quanto parece, pois para uma representação merecer a designação de dramática é necessário que apresente personagens e ações realmente tensos, dramáticos. Por isso, com o passar do tempo, tal característica – a tensão – ocasionou o uso do termo drama para caracterizar obras que apresentassem uma situação de crise, incerta, independentemente se destinadas ao palco ou não. Conforme afirma Ronald Peacock, “no drama propriamente dito, a fórmula básica é a de que as pessoas tomam decisões e agem segundo estas, com conseqüências que envolvem outras pessoas, donde se seguem complicações e crises”.⁵ Portanto, é possível perceber que a característica distintiva do drama é a tensão, seja entre os personagens ou entre estes e o público, visto que tal gênero requer uma reação da platéia ao conflito exposto.

Convém advertir que nem sempre uma situação conflituosa é conseqüentemente tensa; muitas vezes nos deparamos com um conflito de menor intensidade e, nesse caso, não há necessariamente tensão. Um conflito só será “dramático” se o grau de apreensão, de expectativa for intenso a tal ponto de não deixar escape.

Na obra de arte, esse clima denso, aliado ao fato de a ação decorrer diretamente, além de criar uma ilusão de realidade do fato encenado, transcende o espaço ficcional e espraia-se pelo público, exercendo sobre ele uma força arrebatadora que o mantém preso à ação. Tal sentimento assemelha-se ao que Aristóteles denomina *catarsis* – momento em que a obra dramática funciona como “um espelho no qual os homens se olham a si mesmos”⁶ e conscientizam-se da própria existência através do reconhecimento de si no personagem. Tal identificação provoca uma “descarga afetiva” que resulta em uma “lavagem” da mente e dos sentimentos e culmina com a purificação das paixões.⁷

Portanto, a “noção do dramático”, de acordo com Peacock, “deriva, em primeiro lugar, de coisas excitantes observadas na natureza e na vida humana”. Deste modo, tal noção transpôs as fronteiras da arte para interligar-se

⁴ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Tradução do francês por Antônio Pinto de Carvalho.

⁵ PEACOCK, Ronald. *Formas da Literatura Dramática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968. p.203

⁶ Idem, *ibidem*, p. 226.

⁷ PAVIS, Patrice. Op. Cit. Verbete: catarse.

inevitavelmente ao processo existencial, uma vez que muitos acontecimentos cotidianos podem vir marcados pelo destino ou pela fatalidade. Por isso, “a palavra ‘dramático’ tem um significado natural em relação a quaisquer acontecimentos repentinos, surpreendentes, perturbadores ou violentos, ou a situações e seqüências de acontecimentos caracterizados pela tensão”.⁸

Wolfgang Kayser retoma o significado original do termo, afirmando que o drama se constitui sempre que houver personagens envolvidos numa situação comunicativa na qual é desenvolvida uma ação num espaço determinado, referindo-se especificamente à encenação de um fato. Por sua vez, a noção de dramático, “como uma atitude interna e verdadeira essência do mundo poético”,⁹ configura-se como uma forma de apresentar um caráter do pensamento, ou seja, é uma mundividência, um modo de ver o universo. Diante dessa afirmação, é coerente assegurar que a dramaticidade de uma obra advém da relação desta com os fins aos quais se destina bem como com os sentimentos que pode suscitar no público.

Emil Staiger, por sua vez, acredita que a definição original do termo decorre das peculiaridades desse tipo de texto, por isso assegura que nem toda produção dramática deve ser assim denominada porque é passível de adaptação para o palco, mas, ao contrário disso, é o “espírito dramático”, enquanto concepção de mundo, que contém a raiz desse gênero. Para ele, “o palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática”¹⁰, por isso é possível afirmar que, mesmo pertencendo a outro gênero, qualquer forma de criação literária pode ser marcada indelevelmente por essa particularidade e que a dramaticidade de uma obra advém, então, da maneira como determinado assunto é tratado ou do ambiente de tensão criado pelo autor.

De acordo ainda com este último teórico, uma das características responsáveis pelo “estilo de tensão” do drama é o *pathos*, que é traduzido do grego como paixão. Tal característica, já apreciada por Aristóteles como um eficiente meio de conduzir o ânimo dos juízes, relaciona-se com a representação ou o despertar das emoções humanas através de um discurso ou de uma obra poética.

⁸ PEACOCK, Ronald. Op. cit.; p. 202

⁹ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 4. ed. Coimbra: 1968. p. 274 v.1

¹⁰ STAIGER, Emil. Op. cit.

Staiger afirma que os gregos relacionavam o *pathos* com as “paixões humanas”, responsabilizando-o, portanto, pelo estilo de expressão vincada na exaltação emocional. Assim, os mesmos gregos não diferenciavam o estilo patético do lírico, pois tanto um quanto o outro têm o seu foco centrado na demonstração dos sentimentos humanos. Segundo Emil Staiger, “o *pathos* foi assim, não raras vezes considerado como gênero lírico, até certo ponto com razão, pois que o patético e o lírico transformam-se, com freqüência, um no outro [...]”¹¹

Entretanto, o mesmo teórico assevera que o tom lírico, ou o “derramar-se lírico” implica um movimento interno, velado, pelo qual o poeta encarcera-se em si mesmo e desvenda a sua interioridade através de uma atitude isolada, somente percebida pelo leitor através da “disposição anímica”, que permite o reconhecimento do conteúdo lírico como uma verdade totalizadora e indiscutível. Nas palavras de Staiger “o lírico derrama-se em nosso íntimo como substância fluída, diluindo o que estava firme, levando nossa existência em seu curso. A ação quase não se nota, é interior; pressupõe a simpatia de uma alma igualmente disposta”.¹²

Já “a ação do *pathos*, [...] pressupõe sempre uma resistência – choque brusco ou simples apatia – que tenta romper com ímpeto”, porque o discurso patético visa abalar o espectador e comprometê-lo com as emoções expostas. Deste aspecto decorre o que Staiger classificou como a “violência” do discurso patético, já que “o *pathos* não se derrama em nosso íntimo; tem muitas vezes que nos ser gravado à força”.¹³

Emil Staiger assegura ainda que “assim como o autor lírico faz diluir a frase em fragmentos, às vezes mesmo em palavras isoladas, o patético quebra frequentemente concordâncias gramaticais, e vai direto de um ponto alto a outro em seu discurso”.¹⁴ Desse modo, o discurso movido pelo *pathos* é marcado por algumas “particularidades estilísticas” que asseguram essa capacidade de entranhar-se tão violentamente na alma do leitor.

Dentre essas particularidades, o autor destaca a necessidade de um “ouvinte” que deve ser irmanado, ou comovido, pelos argumentos patéticos, cuja estrutura e teor, despertam a adesão emocional. Portanto, tal tipo de discurso reivindica a

¹¹ STAIGER, Emil. Op. cit.; p.121.

¹² Idem, ibidem; p.122.

¹³ Idem, ibidem.; p.122.

¹⁴ Idem, ibidem.; p.120.

presença do “outro” e não somente do “eu” numa situação comunicativa e, desse modo, instaura uma perspectiva persuasiva e dramática entre ambos, estreitando a distância entre o leitor e a obra.

O *pathos*, de acordo com Northrop Frye, é a palavra que melhor descreve um tipo de tragédia, classificada por ele como “imitativa baixa” ou “doméstica”, na qual o herói é apresentado “isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia porque se situa em nosso plano de experiência”; característica que permite um conseqüente sentimento de solidariedade do leitor para com o drama vivido por esse personagem.

Mais do que isso, diz o autor que “a idéia essencial do pátos é a exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer”. Essa proposição é pertinente à poesia de Florbela se pensarmos no posicionamento em relação a Antônio Nobre, Américo Durão e, algumas vezes, Antero de Quental, poetas consagrados pelo cânone com os quais a poetisa procura se emular. Também em Florbela a idéia de não-pertencimento ao mundo e ao grupo social que a rodeia é reforçada pela presença constante de um universo povoado de imagens oníricas de beleza e felicidade que é sempre confrontado com uma realidade que o desmistifica.

Frye diz ainda que o *pathos* “mantém estreita relação com o reflexo sensitivo da lágrimas” e quando é “altamente enunciado é capaz de tornar-se um apelo faccioso para a auto-comiseração ou a fala convulsa de pranto”¹⁵ – característica, esta, que casa perfeitamente com a expressão patética dos sonetos florbelianos.¹⁶

Entretanto, convém lembrar com Schiller que “grande arte não é a de ter sob nosso domínio emoções que apenas leve e fugazmente arranham a superfície da alma”, porque a representação pura e simples de um sofrimento não o torna patético. “O afeto, como afeto, é algo indiferente, e a representação do mesmo, por si só, estaria desprovida de todo valor estético”.¹⁷ O *pathos* deve decorrer de uma resistência moral “infinitamente acima de todo poder natural”, uma vez que o sofrimento em si transforma o homem num “animal atormentado”, mas esse conflito

¹⁵ FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos.

¹⁶ Para um estudo pormenorizado da aproximação da poesia florbeliana a alguns conceitos usados por Northrop Frye, conferir o capítulo III da dissertação de mestrado de Renata Soares Junqueira, já citada neste trabalho. JUNQUEIRA, Renata Soares. Op. cit., 1992. p. 40-59.

¹⁷ É importante esclarecer que a teoria de Schiller sobre o patético é muito mais profícua do que expusemos neste trabalho, entretanto buscamos fazer um recorte apropriado do que ele entende por patético. Cf. SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: Editora Herder, 1964. p.107.

interno, essa tensão advinda da luta do homem contra sua natureza sensível gera padecimento. Portanto, o herói patético é aquele que se debate entre o instinto e a moral, prevalecendo sempre esta, o que o torna nobre ao mesmo tempo que o afasta do ridículo e arrebanha para si a admiração de outrem.

De fato, a dramaticidade da poesia de Florbela Espanca parece decorrer desse dualismo entre o que o sujeito poético dessa poesia deveria ser, ou que pelo menos “o mundo” acredita que deveria ser – uma mulher que tem motivos para ser feliz – e o que realmente é – alguém que vive no mundo “cumprindo os fados”.

Embora alguns estudiosos, aqui citados, tenham empregado a noção de *pathos* para caracterizar o drama, Aristóteles, em *Arte Retórica e Arte Poética* e Marco Fábio Quintiliano, em *Instituições Oratórias*, descrevem esse conceito como um excelente operador argumentativo na tarefa de “comover” os juízes e o público, usando-o inclusive como prova numa determinada causa. Portanto, parece-nos necessário fazer alguns apontamentos sobre as características do discurso patético, para verificar de que modo Florbela Espanca o utiliza para persuadir os seus leitores a acreditarem na veracidade do seu “drama”.

1.2 A Retórica e o patético

O objetivo de um texto retórico é primordialmente persuadir um auditório, ou um leitor, a aceitar como verdade o que expõe o orador, conforme diz Dante Tringali: “a tarefa de um orador consiste em persuadir um auditório, através de um discurso, a aceitar o seu ponto de vista, sobre uma questão e rejeitar o ponto de vista contrário”.¹⁸ De acordo com Tringali, a persuasão é uma característica imanente a todo texto, pois cada autor busca sempre convencer alguém a aceitar um ponto de vista. Assim, até mesmo um texto poético pode possuir argumentos persuasivos que incitarão uma determinada interpretação da obra.

Aristóteles, na *Arte Retórica*, assegura que um recurso persuasivo eficaz é a capacidade do discurso de “expressar as *paixões* e os caracteres”.¹⁹ Percebemos nesta proposição a importância dada pelo filósofo às paixões humanas, que ele julga serem capazes de introduzir “mudanças em nossos juízos”.²⁰

¹⁸ TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. p. 20.

¹⁹ ARISTÓTELES. Op. cit.; p. 187. (grifo nosso)

²⁰ Idem. *Ibidem.*; p. 97.

O livro II da *Retórica*, onde Aristóteles faz uma análise dos diversos caracteres humanos de acordo com a faixa etária, a condição social e a sua suscetibilidade às paixões, não se atém especificamente às técnicas de expressão usadas para mover as paixões, mas deixa clara a necessidade de o orador primeiramente conhecer essas disposições no ouvinte para usar de psicologia e adaptar o discurso a fim de suscitá-las ou contê-las. Percebemos, com isso, que o orador precisa ser um profundo conhecedor desses sentimentos, pois são eles que movimentam o ânimo do auditório, influenciando diretamente no sucesso ou no insucesso do discurso.

O filósofo garante também que cada assunto requer um estilo próprio e que a adequação de ambos, assunto e estilo, contribui para o aumento do teor de verossimilhança do que é exposto, pois o ouvinte, envolvido pelo sentimento de que aquilo que o orador diz é a verdade, dá-lhe credibilidade muito mais pela maneira como este organiza a sua fala do que pela veracidade dos argumentos apresentados. Percebe-se que o discurso deve ser estruturado para despertar no ouvinte os sentimentos pertinentes ao tema em voga, pois desse modo o orador não corre o risco de o ouvinte indignar-se com a utilização de expressões inadequadas ou de argumentos não condizentes com o tema.

Quintiliano, porém, ao discorrer sobre a importância dos estudos retóricos, ressalta que a função deles não é somente persuadir, pois muitas outras coisas, como o dinheiro ou a beleza, podem surtir o mesmo efeito pelo poder que exercem no público. Para ele, a Retórica atém-se à arte de falar bem, à engenhosidade na confecção de belos discursos, embora ele deixe claro que importa ganhar a causa e, para isso, seja necessário persuadir.

Diz ainda Quintiliano que o orador dispõe de três maneiras para exercer a persuasão: convencendo a mente por meio de provas ou argumentos lógicos e racionais, comovendo o coração através do apelo à afetividade, e deleitando o gosto do ouvinte pela beleza do estilo. Todas essas três maneiras serão aceitas se alcançarem o objetivo principal de ganhar a opinião de outrem para si. No entanto, ele ressalta que os argumentos usados para comover o coração, denominados “psicológicos”, possuem uma força maior por manipularem diretamente a emoção do público ou dos juízes. Segundo o autor, tais argumentos dividem-se em patéticos e éticos: os éticos referem-se à pessoa do orador ou do réu e objetivam construir ou usar a imagem destes de modo favorável à causa; já os patéticos têm como objetivo

despertar os sentimentos dos ouvintes, a fim de comovê-los de modo mais incisivo. Quintiliano considera estes argumentos importantíssimos, pois “saber arrebatá-los os Juizes; dar-lhes a disposição de Espírito que se quer; acendê-los em cólera, ou enternece-los até ao ponto de chorarem, isto é muito mais raro”²¹ e, portanto, exige do orador um perícia muito maior.

Dante Tringali, diz que

O orador através de argumentos dessa natureza deve despertar a afetividade dos ouvintes para conseguir seus interesses.

Nesta linha da afetividade a Retórica é psicagógica pois compele e leva a agir, apelando para os sentimentos, o orador arrasta a inteligência e vontade dos ouvintes. Talvez, que o lado mais fraco do homem, para ser persuadido, seja este. O homem se rege mais pelo coração que pela razão. O coração praticamente governa o homem.²²

Percebemos que o argumento patético, construído segundo a intenção persuasiva do emissor, além de exigir uma cooperação da audiência, condiciona determinada conduta através da manipulação dos sentimentos e paixões, pois “os argumentos patéticos suscitam paixões nos ouvintes para conduzir-lhes a mente e arrastar-lhes a vontade”.²³ Então, o enunciado, enquanto produto final dessa situação comunicativa, além de espelhar essa finalidade do emissor por meio de sua estrutura expressiva, também acende no leitor as mesmas paixões.

Quintiliano afirma também que esse tipo de argumento, tirado pelo orador “do seu fundo”, constitui um meio poderoso de “mover os ânimos dos juizes, de lhes fazermos tomar a forma e o hábito que quisermos, e de os transformar, [...]”.²⁴ Para ele, o grau de persuasão desse tipo de argumento é tão forte que instiga os juizes a crer no que o orador diz mesmo sem provas e, mais do que isso, leva-os a julgar a causa como se fosse sua.

Além disso, ressalta que:

[...] os retóricos mais exatos [...] disseram, pois que os afetos *Patéticos eram umas paixões fortes, veementes e agitadas*; os *Éticos* uns sentimentos brandos, pacatos e sossegados: que o modo de

²¹ QUINTILIANO, Marco F. Op. cit.; v. 1, p. 324

²² TRINGALI, Dante. Op. cit.; p. 74-5.

²³ Idem, Ibidem.; p. 77.

²⁴ QUINTILIANO, Marco F. Op. cit.; v. 1, p. 323

obrar dos primeiros era *mandando com império, e por força*; e o dos segundos, persuadindo e insinuando-se: que enfim aquêles tendiam a *perturbar a alma*, e estes a ganhá-la.²⁵

Percebe-se, com isso, que esses argumentos são frutos de uma manipulação psicológica exercida pelos oradores sobre o público que os assiste, pois, através dos “arranjos” feitos no discurso, ele controla o auditório e condiciona-lhe o pensamento, induzindo-o a tomar a decisão que previamente estipulara.

Quintiliano alerta ainda que, para mover os afetos nos outros, é preciso movê-los primeiramente em nós mesmos; assim, “Se queremos pois que as paixões, que mostramos, pareçam verdadeiras, ponhamo-nos no mesmo estado em que se acham aquêles que realmente as experimentam”.²⁶ Deste modo, os sentimentos expressados parecerão aos juízes mais autênticos. Para conseguir tal efeito, o orador deve fazer uso de um artifício denominado por Quintiliano de “representação interior”, que consiste na recriação fantasiosa de coisas ausentes como se estivéssemos a vê-las de fato, ou seja, o orador imagina uma cena em detalhes e, com esse artifício, comove-se primeiro e somente depois transporta a sua emoção para o discurso, tornando-o mais convincente.

Diante disso, é possível afirmar que esse é um tipo de expressão incisiva, que perturba os sentidos e confunde as idéias, pois o “juiz ocupado da paixão perde todo o modo de indagar a verdade, é levado da torrente do discurso, e obedece à corrente impetuosa da Eloquência”.²⁷

A essa “energia” da expressão patética é que Emil Staiger atribui a dramaticidade de um texto, pois é ela que responde pela comoção do expectador (leitor) e desperta nele a sensação de estar vivenciando um drama real.

Nesse contexto as palavras de Antonio Candido, parafraseando John Press, reafirmam essa característica expressiva. Diz ele que

“gente fria, sem paixões, sem intensidade emocional, não faz poesia grande. Ora, esta generosidade de temperamento está ligada a uma forte sensorialidade (digamos assim em lugar de *sensualidade* para evitar equívocos); *a uma capacidade de perceber viva e*

²⁵ QUINTILIANO, Marco F. Op. cit.; v. 1, p. 327-8. (grifo nosso)

²⁶ Idem, Ibidem. p. 336.

²⁷ Idem, Ibidem. p. 325.

*intensamente com os sentidos; logo, de apreender com força as coisas e o espetáculo do mundo.*²⁸

Entendemos que essa forma de manifestação poética busca traduzir o dinamismo do mundo através de uma linguagem altamente expressiva que estabelece analogias e cria imagens a partir de sua potencialidade sensorial. Diante do que podemos afirmar que a poesia de Florbela Espanca é um dos exemplos mais notáveis dessa capacidade sensitiva, revelada através de um estilo "derramado", cujos procedimentos retóricos além de enfatizar sua postura neo-romântica também persuadem o leitor a compadecer-se de seu sofrimento. Assim, não é difícil ficarmos perplexos diante da autenticidade com que ela exprime seus sentimentos, a ponto de sermos enredados pelas suas "mentiras verdadeiras".

No campo da lingüística, os estudos do plano psicológico da linguagem têm sido de grande utilidade para a Estilística, pois auxiliam a compreender o modo particular como nos apropriamos da linguagem. Nesse âmbito, o lingüista Charles Bally diz que a linguagem tem a função de espelhar a "vida real" e desta função decorre o seu caráter expressivo, pois é através dela que o ser humano manifesta tanto a sua afetividade quanto os juízos de valor pelos quais se rege. Assim, até mesmo nas situações em que ela precisa de se revestir de um sentido puramente lógico, esse valor subjetivo ainda permanece, pois mesmo "*en las formas aparentemente más intelectuales se muestra la subjetividad del pensamiento*".²⁹

O mesmo lingüista diz ainda que

*al contacto de la vida real, las ideas en apariencia objetivas se impregnan de afectividad. El habla individual intenta sin cesar traducir la subjetividad del pensamiento, y luego sucede que el uso comunal consagra esos giros expresivos.*³⁰

Conclui-se que cada usuário imprime à linguagem a sua emotividade e a sua subjetividade, tornando-a objeto de manifestação do seu estilo individual, da sua concepção de mundo.

²⁸ CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004. p. 105-6. (grifo nosso)

²⁹ Charles Bally, lingüista francês seguidor do descritivismo de Saussure, desenvolveu importantes teorias sobre a carga emotiva da linguagem, as quais contribuíram para o aprimoramento dos estudos no campo da estilística. BALLY, Charles. *El Lenguaje y la Vida*. 3. ed. Buenos Aires: Editorial Losada S. A. 1957. p. 24. Tradução: Amado Alonso.

³⁰ Idem, *Ibidem.*; p. 24.

É importante ressaltar que, embora Bally não se atenha às manifestações literárias, as suas concepções acerca da linguagem são importantes também para a Literatura, pois interferem profundamente na noção de estilo, que embasa grande parte das análises feitas no século XX. Bally acredita que a linguagem literária nasce do falar cotidiano do povo e das figuras de linguagem que construímos continuamente nos atos de fala. Na sua concepção, o pensamento não é regido pelo intelecto, mas pelo princípio de “ímpeto, impulso, transformación”, peculiar à própria vida. Assim, se a linguagem é reflexo da vida, ela vem carregada de “elementos subjetivos e afetivos”, que irão influir na construção e, conseqüentemente, na interpretação do texto. Nesta perspectiva, os recursos expressivos ganham notoriedade, pois são eles que auxiliam o enunciatório, a partir de suas experiências pessoais e lingüísticas, a desvendar significados implícitos e, deste modo, entrar em sintonia com o enunciador.

Além disso, a emotividade expressada através do discurso cria um espaço propício à utilização de um tipo de linguagem figurada, pois nas situações em que as emoções afloram geralmente tendemos a conferir às palavras sentidos afastados daqueles que lhes atribuímos costumeiramente.

Para Quintiliano, as figuras de linguagem desempenham um papel primordial no enriquecimento da expressão, pois elas auxiliam a configurar o estilo patético de um texto, imprimindo à locução um tom grandiloqüente e dramático.

Especificamente na poesia de Florbela Espanca, as figuras asseguram a composição de um discurso romanticamente expressivo, além de conferir à sua obra uma dramaticidade bastante evidente, que, conforme assegurou Maria Aliete Galhoz, promove a “facilidade de sensibilizar leitores”.³¹ Entendemos, com isso, que o casamento da retórica com a poesia, já ocorrido em outros tempos, pode auxiliar a compreender melhor o estilo escolhido por determinado autor para dar vazão ao seu universo poético.

Discorreremos, então, a seguir sobre a concepção de linguagem figurada e de imagem, com o intuito de analisar, nos capítulos seguintes, que figuras ou imagens são usadas por Florbela na construção de sua obra poética.

³¹ GALHOZ, Maria Aliete. Sobre Florbela Espanca. In: *Cadernos de Teoria e Crítica literária* (número especial em homenagem a Florbela Espanca). Araraquara: UNESP. 1988. p. 64.

1.3 Linguagem figurada e imagem

Como já dissemos, Aristóteles assegura que a principal característica de um discurso conveniente é a clareza e, para alcançar tal intento, o orador deve usar as palavras em seu sentido “próprio”, ou seja, aquele sentido de que “cada um de nós se serve”³² corriqueiramente, evitando que a platéia fique sem saber o que ele quis dizer. Entretanto, o próprio filósofo afirma que:

uma palavra é mais própria que outra, *aproxima-se mais do objeto e é mais capaz de o pôr diante de nossos olhos*. Além do que, *as palavras não significam isto ou aquilo debaixo do mesmo ponto de vista* – razão suplementar que obriga a considerar uma palavra como mais bela ou mais vergonhosa que outra.³³

Diante disso, é possível dizer que a linguagem apresenta um caráter volátil, pois muitas vezes nos apropriamos das palavras para conseguir resultados mais apropriados a uma determinada situação comunicativa e, desse modo, “desviamos” este ou aquele termo de seu uso original para empregá-lo com um sentido particular. Essa ressalva de Aristóteles toca num ponto que a Estilística considera fulcral para os estudos sobre a linguagem: a subjetividade implícita no uso que cada falante faz da língua.

Quintiliano também toca nesse assunto, enaltecendo, tal qual Aristóteles, a clareza como a principal virtude do discurso e atribuindo este efeito ao uso de termos próximos ao “modo ordinário de falar”. No entanto, ele não define exatamente o que seria a propriedade de um termo, apenas detalha uma série de situações nas quais podemos considerar tal aspecto. Diz ele que um vocábulo é próprio se:

- a) o objeto não tiver um outro termo que lhe seja próprio;
- b) for a origem de outros;
- c) for aplicado a vários objetos, mas o público o reconhecer como próprio a um dele apenas;
- d) for tão expressivo que um outro não consiga a mesma adequação.

Nenhum dos teóricos usa o adjetivo “próprio” rigorosamente, pois reconhecem que, mesmo que um vocábulo seja suficiente para satisfazer os significados pretendidos, o usuário da linguagem pode manipulá-la como um instrumento de

³² ARISTÓTELES. Op. cit.; p. 274.

³³ Idem, Ibidem. p. 178. (grifo nosso)

distinção, imprimindo nela traços da sua subjetividade e criando um estilo individual que o diferencia dos demais. Tal postura demonstra a fragilidade da expressão “termo próprio” para a linguagem mais aproximada do sentido original de um vocábulo, pois embora a linguagem seja uma manifestação coletiva, cada um lhe imprime o seu estilo.

De fato, a concepção de “linguagem figurada” sempre foi motivo de controvérsia, pois, antes da Estilística, ciência que substituiu a Retórica no século XX, esse tipo de linguagem era visto como um “desvio” da linguagem científica, considerada “sem contaminação” pelo uso das figuras³⁴; entretanto, estudiosos como Charles Bally, acreditavam ser impossível dissociar a linguagem figurada das diversas situações comunicativas, pois ela está presente em grande parte das falas que emitimos diuturnamente, e, muitas delas, são de tal modo adequadas ao contexto em que são utilizadas que se afastam da categoria de figura e se adaptam ao uso comum.

Sem dúvida, tais articulações sintático-semânticas feitas com a linguagem sempre ocuparam um lugar de relevo no âmbito dos estudos retóricos. Prova disso são os trabalhos de Aristóteles e de Quintiliano, que tanto se empenharam em definir, descrever e discorrer sobre o poder persuasivo de cada uma das figuras³⁵.

Com efeito, elas são um recurso eficaz para reproduzir o mundo em toda a sua natureza imagética, para “o por diante de nossos olhos”, como diz Aristóteles, pois as analogias suscitadas pelas figuras contribuem para uma interpretação mais próxima da realidade que representamos, uma vez que “conhecemos algo vendo-o como algo”.³⁶ Além disso, elas também permitem uma abrangência muito maior das possibilidades de interação entre os interlocutores, uma vez que somente a natureza icônica das figuras possibilita ao leitor fazer a ligação entre dois significantes com significados bastante díspares e criar um terceiro significante cujo significado proveio dessa articulação. Esse mecanismo verbal e mental é o que possibilita o uso de expressões como “O horizonte: um cacto purpurino”, (p.217) ou então “[...] o

³⁴ TRINGALI, Dante. Op. cit.

³⁵ Cabe ressaltar aqui que Aristóteles se atém mais especificamente à metáfora; já Quintiliano trata pormenorizadamente todas as figuras, inclusive aquelas consideradas como *tropos*, como é o caso da metáfora.

³⁶ CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999. p. 74. Tradução: Sandra Vasconcelos.

horizonte é uma orquídea estranha a florescer” (p.230) como aceitável na descrição de um determinado momento do dia.

É preciso lembrar que as figuras de linguagem, como o próprio nome alude, são arranjos feitos na elocução a fim de alcançar determinado efeito; já o poder expressivo das imagens incitadas por elas vai muito além da palavra, atingindo os níveis mais profundos do pensamento e possibilitando a recriação da dinamicidade do mundo dentro do universo ficcional. Portanto, para a Literatura, as imagens são de suma importância, conforme atestam as seguintes palavras de Antonio Candido:

O pensamento viveu poeticamente porque se transpôs em experiência; porque se traduziu em palavras que exprimem uma forte capacidade de visualizar, ou de ouvir, ou de imaginar, que objetiva a vida interior, dando-lhe realidade palpável pelos ‘olhos da alma’.³⁷

Nesta proposição, fica explícito que Antonio Candido não diferencia a imagem como “figura de linguagem” de imagem como “representação mental”; como o faz Stephen Ullmann ao definir o que é imagem. Diz este último que:

*El término ‘imagen’ tiene varios significados, que han de distinguirse cuidadosamente entre sí. Hay, en particular, cierto peligro de confusión entre ‘imagen’ en el sentido de ‘representación mental’ e imagen en el sentido de ‘figura del lenguaje que expresa alguna semejanza o analogía’.*³⁸

Embora Ullmann adote essa segunda definição, ele considera-a “demasiadamente estreita”, pois que restringe o campo das imagens à “expressão de semelhanças e analogias” e não abarca todo o poder sugestivo que elas podem suscitar.

Para ele, as imagens mais puras são aquelas em que “la similitud que expresa tenga una cualidad concreta e sensible”.³⁹ Por isso, os dois termos devem ser concretos ou então o primeiro abstrato e o segundo concreto, pois dois termos abstratos não geram uma imagem genuína. Isso nos faz lembrar da imagem da Dor como um “convento ideal”; note-se que a poetisa usa um termo concreto – convento – associado a um adjetivo abstrato – ideal –, o que permite afirmar que esse

³⁷ CANDIDO, Antonio. Op. cit.; p. 108

³⁸ ULLMANN, Stephen. *Lenguaje y Estilo*. Madri: Aguilar, 1973. p. 209. Tradução: Juan Martin Ruiz-Werner.

³⁹ Idem, *Ibidem*. p. 213.

convento também é abstrato, pois é uma imagem que sugere a clausura e a solidão existenciais, vivenciadas por ela.

Outra faceta importante, ressaltada por Ullmann, é que a imagem deve ter “algo sorprendente e inesperado” que produz um “*efecto de asombro, debido ao descubrimiento de algún elemento común em dos experiencias aparentemente dispares*”⁴⁰ Esse efeito de assombro decorre essencialmente da valorização poética alcançada por essa associação inusitada de termos, conforme podemos notar no soneto “Anoitece”⁴¹ (p. 179) em que Florbela compara a “noite que desce” a “pálpebras roxas que tombam”, criando assim uma imagem da noite descrita a partir de um estado emocional.

Ullmann também frisa que uma imagem poética pura deve ter um teor de “*frescor y novedad*”. Desse modo, mesmo que ela já tenha sido desgastada pelo uso, o poeta deve insuflar-lhe um novo fôlego, acrescentando-lhe novos contornos que ativam o seu poder de visualidade. Isso nos remete particularmente à imagem da “Sóror”, já utilizada por Sóror Mariana Alcoforado e Sóror Violante do Céu, que, ao ser revisitada por Florbela Espanca, ganha traços de uma sensualidade aliciante.

A preocupação em distinguir “figura de linguagem” de “imagem mental” existe já em Quintiliano quando discorre sobre os conceitos de “representação interior” e de “representação expressada”, por ele definidos respectivamente como a “capacidade de ‘representar’ à alma as imagens das coisas ausentes, que parece está-las vendo com os olhos, e tê-las presentes” e a capacidade de “pintar” com palavras uma cena que possa comover o auditório e os juízes. Tais características são enfatizadas como um artifício extremamente eficaz na persuasão, uma vez que “as representações fazem parte do espírito humano”⁴² e, por isso, possuem uma força persuasiva maior.

A definição aristotélica de “imagem” e de “metáfora” guarda estreita relação com os conceitos de “símile” e de “metáfora” adotados por Ullmann. Para Aristóteles, a imagem constrói-se quando é estabelecida uma comparação entre dois elementos do mesmo gênero que possuem traços significativos comuns, e esta comparação é

⁴⁰ ULLMANN, Stephen. Op. cit.; p. 212.

⁴¹ Todos os sonetos florbelianos citados no presente trabalho foram retirados da edição organizada por Maria Lúcia Dal Farra. Por isso, fazemos constar apenas o número da página depois do título do soneto. Cf. ESPANCA, Florbela. Op. cit. 1996.

⁴² QUINTILIANO, Marco F. Op. cit.; p. 336 em diante e v. 2, p. 11 a 98.

feita através de termos que desempenham essa função (como, parece....); já a metáfora é uma transposição de uma característica de um objeto para outro, sem a presença de termos que estabeleçam essa comparação. Assim, teríamos: “Quando Homero diz de Aquiles ‘que se atirou como um leão’, é uma imagem” já a frase “Este leão atirou-se” é uma metáfora.⁴³

Embora essa definição permita enquadrar ambas as figuras como imagens, para Ullmann a questão é mais complexa, pois o símile aproxima pela analogia elementos de naturezas divergentes (por exemplo, olho e noite), já a metáfora aproxima elementos divergentes por identificação mental e não se embasa num sentido lógico. Isso implica diretamente o grau de força expressiva de cada uma delas, uma vez que

no processo comparativo, há um controle maior, ou mais aparente, da lógica; no processo metafórico, é como se a transferência semântica se fizesse espontaneamente, sem a intervenção da minha vontade, e portanto, é mais ‘poética’, mais ‘visceral’, mais ligada a uma necessidade profunda de expressão, parecendo ‘criar’ uma realidade diversa, que se apresenta na sua integridade sem justificativa, sem desculpas, sem recurso a um elemento discursivo de prova que nos arraste para o universo prosaico da razão e da lógica.⁴⁴

De acordo com as palavras de Cândido, as imagens desempenham papel fundamental na Literatura, pois (re)criam no âmbito ficcional o efeito de movimento e dinamicidade da realidade circundante.

Devido à importância das figuras e das imagens, a perspectiva meramente descritiva das figuras, seguida pelos retores clássicos, não seria capaz de sustentar todos os fenômenos da linguagem, e se pensarmos especificamente na complexidade do fenômeno poético, o caso requereria ainda maiores cuidados. Por isso, as palavras de Dante Tringali fazem-se aqui necessárias, pois

O que não se pode, no entanto, é identificar a função poética da linguagem ou a função retórica com a essência da literatura. A literatura não se reduz à função poética da linguagem, ela exige um conteúdo: a ficção, a ficção é criação livre da mente, num jogo igual entre o entendimento e fantasia.⁴⁵

⁴³ ARISTÓTELES. Op. cit.; p.182

⁴⁴ CANDIDO, Antonio. Op. cit.; p. 122.

⁴⁵ TRINGALI, Dante. Op. cit.; p. 98.

Portanto, uma análise literária não se deve ater simplesmente ao levantamento das figuras de linguagem presentes numa obra, mas sim verificar como este artifício é usado pelo autor para a manifestação do seu estilo poético. Esta é a tarefa que buscaremos realizar no capítulo seguinte, por considerarmos que as figuras são importantes, uma vez que afastam a linguagem do uso comum e do utilitarismo, possibilitando o prazer estético.

UMA EXPRESSÃO DRAMÁTICA

*Quem me dera encontrar o verso puro,
O verso altivo e forte, estranho e duro,
Que dissesse, a chorar, isto que sinto!!*
(Florbela Espanca, *Livro de Mágoas*)

Antonio Candido concorda com a idéia de que a linguagem figurada é uma “inclinação” natural dos seres humanos e não apenas um “enfeite” da expressão, conforme afirmavam os retores. De fato, a hipótese aventada por Vico, em 1730, de que a “linguagem primitiva” é a figurada ou poética, é adotada posteriormente por muitos outros estudiosos dos fenômenos da linguagem, como, por exemplo, Charles Bally, citado no capítulo anterior. É fato que recorreremos às figuras no falar cotidiano, pois, freqüentemente, necessitamos da comparação para esclarecer melhor uma idéia que tenha ficado mal interpretada. No entanto, Antonio Candido faz uma ressalva importante de que é necessário distinguir a “linguagem figurada espontânea” da “linguagem figurada elaborada”, pois, embora na poesia apareçam as duas modalidades, é esta segunda que faz dela um tipo de expressão afastada do uso banal que fazemos da língua. Portanto, no âmbito poético, as figuras retóricas são importantes recursos, porque contribuem para ampliar a expressividade da língua além de tornar a linguagem poética altamente persuasiva. Por isso, consideramos que esses recursos identificados na poesia de Florbela, longe de torná-la *piegas*,¹ dão-lhe uma disposição para o dramático, que é a marca registrada de sua expressão.

¹¹ A idéia de que a poesia de Florbela e de outras escritoras do período era considerada *piegas* porque falava de amor e outras emoções tipicamente femininas é trabalhada por Cláudia Pazos Alonso, no primeiro capítulo de seu trabalho. Cf. ALONSO, Cláudia Pazos. Op. cit. 1997.

2.1 Figuras retóricas dos sonetos florbelianos

A) Pintura

Vários são os meios disponíveis ao orador para ornar a oração e torná-la mais convincente. Um desses ornatos, denominado por Quintiliano de *Pintura*, consiste em representar um “objeto” com palavras e, desse modo, materializá-lo diante do auditório. De acordo com ele, a *pintura* pode apresentar-se de seis maneiras: pela enarguêia, pela semelhança, pela parábola, pela imagem, pelo bosquejo ou pela ênfase. Dessas, interessam-nos as “imagens”, que procedem a uma comparação entre objetos através da descrição de uma cena ilustrativa que permite ao ouvinte compreender melhor certos conceitos ou situações difíceis de explicar.

Ainda segundo o mesmo autor, tal figura é importante porque

[...] é um grande ornato o pintar os objetos, de que falamos, *com tal viveza que parecem estar-se vendo*. Pois um discurso, que não passa do ouvido, e que narra simplesmente as coisas, não faz tanta impressão, nem se apodera plenamente dos corações, como o que pinta os objetos e os põe presentes aos olhos do espírito.²

Neste trecho, Quintiliano toca num aspecto que Antonio Candido considera o cerne do processo poético: a possibilidade de ‘representar’ a realidade através de palavras capazes de “sugestão sensorial”. Sobre esse tema, o crítico diz que “os elementos abstratos são legítimos quando parecem transpostos para o mundo das formas, ou quando vêm amparados em imagens e seqüências que denotam a força sensorial”.³ Portanto, esse artifício incita a imaginação do receptor, que, ao tomar contato com a cena “pintada com palavras”, pode fantasiar outras coisas inerentes à situação em voga, graças ao poder sugestivo dessa figura. Assim, a imagem funciona como uma “realidade” existente fora da realidade de fato.

Na obra de Florbela Espanca, vários são os sonetos em que tal procedimento é perceptível, como, por exemplo, “Em busca do Amor” (p. 161), no qual há a descrição minuciosa da trajetória incansável da poetisa à procura desse sentimento.

O meu Destino disse-me a chorar:
 “Pela estrada da Vida vai andando;
 E, aos que vires passar, interrogando
 Acerca do Amor que hás de encontrar.”

² QUINTILIANO, Marco F. Op. cit.; p. 65-6. (grifo nosso)

³ CANDIDO, Antonio. Op. cit.; p. 107.

Fui pela estrada a rir e a cantar,
 As contas do meu sonho desfiando...
 E noite e dia, à chuva e ao luar,
 Fui sempre caminhando e perguntando...

Mesmo a um velho eu perguntei: “Velhinho,
 Viste o Amor acaso em teu caminho?”
 E o velho estremeceu... olhou... e riu...

Agora pela estrada, já cansados
 Voltam todos p’ra trás, desanimados...
 E eu paro a murmurar: “Ninguém o viu!...”

A leitura deste soneto revela uma estrutura eminentemente narrativa, em que a primeira estrofe poder funcionar como uma introdução, pois prepara o leitor para o fato narrado a partir da estrofe seguinte. A segunda e a terceira estrofes contêm o desenvolvimento dessa narrativa, constituindo o momento em que as ações são mais detalhadas até chegar a uma intensidade maior, quando um velho, questionado sobre o Amor, responde apenas com um sorriso reticente. A última estrofe seria o desfecho frustrante para a busca empreendida ao longo do soneto, culminando com a constatação de que, assim como ela, ninguém encontrou o Amor.

Esse pendor narrativo também é corroborado pelo uso de verbos no pretérito perfeito – disse-me, fui, perguntei, viste, estremeceu, olhou, riu – que, segundo Vítor Aguiar, é o “tempo canônico do texto narrativo”.⁴ Além disso, a utilização do gerúndio – andando, interrogando, desfiando, caminhando, perguntando – bem como das locuções adverbiais de tempo “noite e dia”, “à chuva e ao luar” e do advérbio “sempre” conferem à ação um aspecto ininterrupto, como se o ato narrado acontecesse permanentemente, sem se prender ao fator tempo.

Podemos inferir que o emprego da pintura é um meio pelo qual a poetisa cria uma situação dramática para exemplificar alegoricamente um conceito abstrato – a busca frustrada do Amor –; tal recurso permite ao leitor delinear melhor o real significado dessa busca e mensurar o sofrimento diante da decepção exposta na última estrofe, mais do que se a poetisa dissesse simplesmente o que sente.

No soneto “tarde de música” (p. 280) a poetisa descreve, através dessa figura, um idílio romântico numa tarde de amor sereno e ideal. A imagem do pôr-do-sol é construída pela analogia com o cair de um pó de ouro:

⁴ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1991. p. 612

Só Schumann, meu Amor! Serenidade...
 Não assustes os sonhos... Ah, não varras
 As quimeras... Amor, senão esbarras
 Na minha vaga imaterialidade...

Liszt, agora, o brilhante; o piano arde...
 Beijos alados... ecos de fanfarras...
 Pétalas dos teus dedos feitos garras...
 Como cai em pó de ouro o ar da tarde!

Eu olhava para ti... “é lindo! Ideal!”
 Gemeram nossas vozes confundidas.
 – Havia rosas cor-de-rosa aos molhos –

Falavas de Liszt e eu... da musical
 Harmonia das pálpebras descidas,
 Do ritmo dos teus cílios sobre os olhos...

Neste poema está subjacente o pensamento de Arthur Schopenhauer,⁵ segundo o qual a vontade é a origem de todo sofrimento, porque é “um querer racional e inconsciente” e o prazer é apenas um instante efêmero em que não necessitamos de novas aspirações. Percebemos isso nos versos 2, 3 e 4, cujos imperativos explicitam o receio de que esse momento de prazer sereno e ideal, ambientado ao som dos acordes de Schumann, seja interrompido e a poetisa volte a desfrutar do seu eterno mal: a solidão.

Estes mesmos versos fazem referência também aos “sonhos”, às “quimeras”, bem ao gosto dos poetas românticos, porque satisfazem o desejo de fuga de uma realidade circundante que sufoca e apavora, como explica Vítor Manuel de Aguiar e Silva:

A abolição das categorias do espaço e do tempo, própria do sonho, é uma libertação das barreiras terrestres e uma abertura para o infinito e para o invisível, ideais para que se eleva a indefinível nostalgia da alma romântica.⁶

Portanto, o medo de que esse encantamento seja “quebrado” justifica-se, pois isso acarretaria o confronto com a realidade, que desvela a sua condição de

⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. 1. ed. São Paulo: Contraponto, 2001.

⁶ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Op. cit.; p. 555.

“mendiga” a esmolar o amor do ente querido. Então, ela deseja que esse momento, em que ambos pertencem um ao outro no universo onírico, seja delicadamente desfrutado.

Prosseguindo na descrição desse momento peculiar, a segunda estrofe traz vários elementos que erotizam aquele instante de devaneio: o piano que “arde” uma música de Liszt⁷ e não mais de Schumann, os “beijos alados”, os “ecos de fanfarras”, os dedos ao piano que se transformam em “garras”. Na verdade, essa erotização dos detalhes transparece através do olhar do eu lírico, que, ao fluir da música, contempla a presença do ser amado.

O leitor pode ainda tomar contato com um último momento dessa cena; quando os amantes, juntos, emitem um juízo de valor – “é lindo! Ideal” –; no entanto, o amado referia-se à composição musical, já a poetisa falava sinesteticamente da “musical harmonia” que a visão da figura dele lhe infundia na alma.

É importante ponderar ainda que a referência aos “sonhos”, à “imaterialidade”, à música de Schumann e Liszt – compositores românticos – aos “beijos alados” e às “rosas cor-de-rosa” acentua o poder sugestivo dessa cena descrita e, desta forma, colabora para a criação do ambiente romantizado.

Semelhantemente aos dois anteriores, o soneto “Último sonho de ‘Sóror Saudade’” (p.292) também apresenta uma seqüência narrativa, percebida não só pelos verbos no pretérito – abriu, despiu, olhou, entrou, rezou – mas também pela forma encadeada como essas ações são organizadas ao longo do soneto.

Sóror Saudade abriu a sua cela...
E, num encanto que ninguém traduz,
Despiu o manto negro que era dela,
Seu vestido de noiva de Jesus.

E a noite escura extasiada ao vê-la,
As brancas mãos no peito quase em cruz,
Teve um brilhar feérico de estrela
Que se esfolhasse em pétalas de luz!

Sóror Saudade olhou... Que olhar profundo
Que sonha e espera?... Ah! Como é feio o mundo,

⁷ A biografia de Franz Liszt (1811-1886) apresenta-o como um pianista virtuoso e um homem que viveu muitos amores, os quais resultaram em dois casamentos e muitos problemas. Portanto, a escolha de Liszt para inspirar esse momento de sedução não poderia ser melhor. Jean-François Grancher. *Franz Liszt (1811-1886)* <http://jn2.sapo.pt/seccoes/mensagem>. Acesso em 28 de dezembro de 2006.

E os homens vãos – Então devagarinho,
 Sórora Saudade entrou no seu convento...
 E, até morrer, rezou, sem um lamento,
 Por *Um* que se perdera no caminho!...

É possível visualizar claramente o gesto de Sórora Saudade, que, numa atitude de esperança, despe o seu burel e sai da clausura para “ver” o mundo. No entanto, decepcionada com a feiúra deste e com a nulidade do ser humano, ela resolve se encarcerar novamente, manifestando, assim, a sua decepção com a vida.

A força imagética da *pintura* é intensificada pela utilização de predicativos que pertencem ao campo semântico visual, como, por exemplo, “manto negro”, “noite escura”, “brancas mãos”, “brilhar feérico de estrela”, “pétalas de luz”, “olhar profundo”, “feio mundo”. Tais vocábulos aguçam a capacidade sensorial do leitor, ofertando-lhe uma gama maior de imagens sugestivas.

Além desses recursos, Florbela também assume uma postura narrativa ao optar pelo uso da terceira pessoa do singular, característica que, segundo T. S. Eliot, torna a voz do poeta dramática, porque então é como se ela não falasse do “Eu”, que é a pessoa poética eminentemente lírica.⁸ No entanto, o princípio lírico é revelado ao leitor que conhece a obra florbeliana e sabe que “Sórora Saudade” é um dos codinomes usados pela poetisa para se dissimular.

Ressaltamos que somente a descrição da cena não empresta aos sonetos o referido teor expressivo; no entanto, se aliada a outros recursos como a adjetivação singular, a pontuação enfática e principalmente o detalhamento, tal recurso leva o leitor a criar uma expectativa e a inferir situações implícitas, o que confere ao discurso o efeito dramático.

B) *Prosopopéia, personificação*

Antes de discorrer sobre estas figuras é importante enfatizar que a Retórica Geral faz uma distinção entre a personificação, a prosopopéia e a apóstrofe, afirmando que a primeira consiste em dar atributos humanos aos seres não humanos; a segunda refere-se ao ato de dar “a palavra aos ausentes, mortos, abstrações”, por isso a prosopopéia geralmente supõe uma personificação; e a terceira consiste em invocar, ou dirigir a palavra a pessoas ou coisas

⁸ ELIOT, T. S. As três vozes da Poesia. In: *De Poesia e Poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.122-139

personificadas.⁹ Dessa definição depreende-se que a personificação é a figura que serve como base para que a prosopopéia e a apóstrofe possam ocorrer, por isso Nilce Santanna Martins¹⁰, para quem a prosopopéia e a personificação são uma só figura, adverte que não podemos confundi-la com o dialogismo¹¹ e com a apóstrofe, pois ambos são seus acessórios. Assim, optamos também por considerar a prosopopéia e a personificação como uma mesma figura e, para fins meramente didáticos, falaremos da apóstrofe e do dialogismo em outro item.

Para Quintiliano, a prosopopéia é uma importante aliada do escritor para mover as paixões, pois

os Juízes se figuram ouvir nelas, não as vozes de homens que choram os males de outro; mas as dos mesmos infelizes, cuja figura, ainda que muda, está excitando a lástima. E quanto mais tocante seriam estes discursos, se os réus mesmos os fizessem: tanto em certa proporção então são mais eficazes, quando se fingem ditos pela sua própria boca; bem como nos representantes do teatro aquela mesma voz, e pronúnciação debaixo da máscara tem mais força para mover as paixões, do que sem ela.¹²

Percebemos claramente nestas palavras que esse recurso “cênico”, aplicado a uma determinada situação, contribui para mover a compaixão dos juízes, pois estes não enxergam o orador a falar, mas a própria vítima e isso torna o discurso mais patético, pois nos compadecemos muito mais de alguém que narra o próprio sofrimento do que de alguém que conta o sofrimento alheio.

Diz Quintiliano ainda que, por intermédio das prosopopéias,

trazemos nós a público, para assim dizer, os *sentimentos secretos* dos adversários; já fazendo-os falar consigo mesmo, [...] já metendo-os em Diálogo entre si [...]; já enfim, para dar mais peso aos nossos conselhos, repreensões, queixas, louvores ou compaixão.¹³

Portanto, podemos afirmar que a prosopopéia é uma “dramatização” que permite ao orador, através de suposições, desnudar pensamentos e ações do

⁹ TRINGALI, Op. Cit.; p. 113.

¹⁰ MARTINS, Nilce Santana. *Introdução à Estilística*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 336.

¹¹ O termo dialogismo aqui se refere especificamente à estrutura de diálogo, portanto não se atém ao significado que lhe deu Mikail Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem*.

¹² QUINTILIANO, Marco F. Op. cit.; v.1, p. 312.

¹³ QUINTILIANO, Marco F. Op. cit.; v.2, p. 144-5. (grifo nosso)

acusado ou do réu a fim de exagerá-las ou minimizá-las e, desse modo, conseguir a simpatia do auditório.

Nilce Santanna Martins ressalta também que, estilisticamente, as prosopopéias são muito expressivas porque requerem o potencial imaginativo do leitor, uma vez que aos elementos personificados – seres inanimados, sobrenaturais, mortos – é dada a capacidade de agir, sentir, falar e responder. Portanto, esse é um recurso responsável pela “alma” do texto, à medida que traz para o discurso todo o dinamismo peculiar às situações orais.

Nos poemas de Florbela Espanca, especificamente, tal expediente é usado no intuito de ressaltar a solidão, o tédio, a loucura e, algumas vezes, o erotismo – elementos caros à sua poética.

O soneto “Neurastenia” (p.141) é um dos exemplos mais notáveis da utilização dessa figura por Florbela Espanca, pois através desse processo artístico ela permite ao seu “Eu” exteriorizar-se, ir além do universo interior e gritar o seu sentimento “ao mundo”, sintomas que acentuam o tom solitário escolhido pela poetisa para extravasar sua queixa. Desse modo, a relação amistosa da poetisa com os elementos personalizados, que funcionam como projeções do eu-lírico, evidencia a solidão e o isolamento a que este sujeito está fadado. Os elementos escolhidos são a manifestação exterior de uma realidade interior que a poetisa não encontra meio de expressar. Vejamos o soneto:

“Sinto hoje a alma cheia de tristeza!
Um sino dobra em mim, Ave Marias!
Lá fora, a chuva, brancas mãos esguias,
Faz na vidraça rendas de Veneza...

O vento desgrenhado, chora e reza
Por alma dos que estão nas agonias!
E flocos de neve, aves brancas, frias,
Batem as asas pela Natureza...

Chuva... tenho tristeza! Mas por quê?!
Vento... Tenho saudades! Mas de quê?!
Ó neve que destino triste o nosso!

Ó chuva! Ó vento! Ó neve! Que tortura!
Gritem ao mundo inteiro esta amargura,
Digam isto que sinto e que não posso!!...

Se observarmos a estrutura deste soneto, percebemos que ele se aproxima da categoria de discurso, pois o primeiro verso evidencia a proposição que será comprovada pelos argumentos que se seguem.¹⁴ Mais do que isso, a opção de explicitar essa proposição por uma oração exclamativa atribui-lhe um tom de desabafo, de dor, agravado ainda mais pela analogia com o “dobre do sino” que reverbera no interior do eu lírico – “em mim” – os seus acordes melancólicos.

A partir do terceiro verso, Florbela procede à exteriorização da sua tristeza através da descrição do espaço exterior, representado por uma locução adverbial de lugar – “Lá fora”. No entanto, vale frisar que essa descrição, feita segundo o prisma do eu lírico, demonstra uma simetria perfeita com os seus sentimentos. O que é uma atitude lírica, conforme atestam as palavras de Antônio Candido, quando afirma que “o que consideramos ‘descrição’ poética se irmana ao que consideramos ‘meditação’”.¹⁵

Em tempo, cabe salientar aqui que a postura do poeta romântico frente à natureza nos permite dizer que ela é um prolongamento do seu estado interior, um reflexo da multidão de sentimentos que o habitam. Mais do que isso, é uma forma catártica de pacificar o sujeito pela via natural, pois os sentimentos ligados a esse ambiente são conseqüentemente puros e, por isso, capazes de atenuar o sofrimento do Eu em conflito com o mundo e de satisfazer o seu desejo de transcendência. Assim, a recorrência desse Eu à natureza tem como fim reafirmar a negação da realidade agressora, pois o poeta procura resgatar sua plenitude perdida no contato com o mundo civilizado por meio da equiparação à pureza do espaço.

Neste texto, isso é claramente visível através da personificação do sino, da chuva e do vento, que exteriorizam os sentimentos do eu lírico anunciados no primeiro verso, além de reproduzir, no soneto, o tom neurastênico aludido pelo título.

Sobre essa “atitude dialogante”, Benedito Nunes afirma que o poeta romântico vê nos objetos a condição de “segunda pessoa – o *tu* diante do Eu – é o

¹⁴ Sobre o estudo detalhado da obra poética florbiana à luz da Retórica conferir a tese de livre-docência de Zina Bellodi, que considera cada soneto um discurso no qual Florbela rejeita o discurso alheio. Cf. SILVA, Zina Maria Bellodi da. *Florbela Espanca: discurso do outro, imagem de si*. Tese (livre-docência) Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1987.

¹⁵ CANDIDO, Antonio. Op. cit. p. 107.

nexo de simpatia que o ligará às coisas, num mundo em que tudo pode ser analogicamente compreendido”.¹⁶

O teor apostrofante, explicitado a partir da terceira estrofe, revela um processo de internalização do eu lírico – culminando na sua fusão com esses elementos da natureza; o que é reiterado pelo pronome possessivo “nosso”, através do qual a poetisa compara o seu destino ao da neve: “branca e fria”, predicativos que denunciam a neurastenia sugerida pelo título do soneto.

A partir daqui, explicita-se também o tom dramático exacerbado pelo uso das reticências e das exclamações, que são evidências de uma expressão marcada pela tortura de não poder “gritar ao mundo a sua amargura”, necessitando, por isso, recorrer aos elementos da natureza que satisfazem o seu desejo de transcendência.

C) Apóstrofe

A função interativa da linguagem pressupõe um emissor e um receptor para que a comunicação se efetive. No entanto, são os meandros dessa relação que possibilitam situações de uso de uma linguagem diferenciada dos padrões convencionais, na qual um vocábulo pode desviar-se do seu significado habitual, ou o modo diferenciado de apresentar uma determinada estrutura sintática atinge um *status* semântico, como é o caso da apóstrofe,¹⁷ figura de linguagem que consiste na invocação ou interpelação do ouvinte ou do leitor da mensagem, ou mesmo de pessoas ausentes, mortas, seres fantásticos, coisas inanimadas ou abstratas, nos contextos em que é sugerida uma situação de diálogo.

Nilce Martins¹⁸ assegura que, estruturalmente, tal como o vocativo, a apóstrofe é um termo acessório, por isso vem sempre separada por vírgula da estrutura da oração na qual é inserida, constituindo-se um corte na seqüência frasal comum. Em torno dela, circulam as funções apelativa e fática, responsáveis pela convocação de um interlocutor para interagir na cena comunicativa, bem como pelo sustento desse contato. Tal estrutura atribui ao discurso um dinamismo maior, uma vez que o outro é invocado para compartilhar do mesmo sentimento da voz poética;

¹⁶ NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

¹⁷ Sintaticamente, a estrutura e a função da apóstrofe são idênticas as do vocativo, no entanto, é importante ressaltar que a apóstrofe é a denominação dada a partir da utilização do vocativo com função poética, constituindo-se, por isso, uma figura de linguagem.

¹⁸ MARTINS, Nilce Santana. Op. cit.; p. 214.

deste modo, o circuito de atuação do ouvinte também é ampliado e este passa a simbolizar um ouvinte universal, o que confere ao enunciado uma veracidade muito maior.

Além disso, estilisticamente, a apóstrofe contribui para o patético da expressão à medida que não permite o distanciamento do leitor, conclamando-o a emitir juízos sobre as verdades disseminadas, pois, segundo Wolfgang Kayser, “à força de ser constantemente interpelado, o respectivo eu vê-se constrangido a resoluções e portanto a juízos”,¹⁹ o que coordena as personalidades envolvidas no discurso, tornando o receptor participante semi-ativo de uma situação discursiva na qual o seu *status* seria prioritariamente de ouvinte. Tal procedimento também assegura à enunciação um caráter invocatório, que lhe facilita a conclamação do público para assentir com o que está sendo dito.

Como técnica poética, Jonathan Culler diz que

Conclamar os ventos a soprar ou exigir que o não nascido escute seus gritos é um ato de ritual poético. É ritualístico, na medida em que os ventos não vêm ou o não nascido não ouve. A voz chama a fim de estar chamando. Chama a fim de dramatizar a voz: para intimar imagens de seu poder de modo a estabelecer sua identidade como voz poética e profética.²⁰

Por isso, as prosopopéias e as apóstrofes nascem da “aspiração ao sublime”²¹ que é uma das peculiaridades do poeta lírico. Ainda, segundo o autor,

[...] a intensidade emocional se liga especialmente ao próprio ato de elocução ou de invocação, que freqüentemente deseja um estado de coisas e tenta criá-lo pedindo aos objetos inanimados que se curvem ao desejo do falante.²²

¹⁹ KAYSER, Op. cit.; p. 275

²⁰ CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. p.79

²¹ O estilo sublime, para Quintiliano, é o melhor para o orador mover os afetos dos juízes, pois, “à maneira de um rio caudaloso e arrebatado, leva após de si os mesmos rochedos, e desdenhoso se enfurece contra as pontes, e não conhece outras margens senão as que ele mesmo se faz; êste, digo, arrastará consigo o juiz, e ainda que não queira, o obrigará forçado a ir por onde o leva”. Utilizando-se de figuras de linguagem como as amplificações, metáforas, prosopopéias e apóstrofes o orador sublime “trará dos céus os mesmos Deuses, e os chamará, para assim dizer, à sua presença, e à sua fala. [...] já enfim inspirará aqui a ira, acolá a misericórdia, [...] já todos os afetos, pelos quais arrastado o Juiz se deixará levar espontaneamente ora de uns, ora de outros movimentos, e não desejará já que o esclareçam sôbre as matérias, de que se fala”. Cf. QUINTILIANO, Marco F. Op. cit.; v.2, p. 244-5.

²² CULLER, Jonathan. Op. cit.; p. 78

É o que podemos observar no poema “Espera...” (p. 236), em que a poetisa dirige apóstrofes a uma “sombra amiga”, suplicando-lhe reiteradas vezes que não a abandone. Para tanto, vale-se de argumentos que se assentam no poder apelativo da evocação de um passado de felicidade e paixão – “Sente o perfume da paixão antiga, / Dos nossos bons e cândidos abraços!” –, bem como na construção de uma imagem que a credencia a emitir este discurso suplicatório – “Sou a dona dos *místicos cansaços*, / *A fantástica e estranha rapariga* / Que um dia ficou presa nos teus braços...”, “Teu amor fez de *mim um lago triste*:”²³ Tal engenho parece ser eficaz na tarefa de persuadir, pois as qualidades desse emissor acentuam a inconveniência do desprezo do ser amado.

Não me digas adeus, ó sombra amiga,
Abranda mais o ritmo dos teus passos;
Sente o perfume da paixão antiga,
Dos nossos bons e cândidos abraços!

Sou a dona dos místicos cansaços,
A fantástica e estranha rapariga
Que um dia ficou presa nos teus braços...
Não vás ainda embora, ó sombra amiga!

Teu amor fez de mim um lago triste:
Quantas ondas a rir que não ouviste,
Quanta canção de ondinas lá no fundo!

Espera... espera...ó minha sombra amada...
Vê que pra além de mim já não há nada
E nunca mais me encontras neste mundo!...

Cabe lembrar ainda que, de acordo com o Dicionário de Símbolos,²⁴ a sombra é “ a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes”, portanto a sombra só subsiste como reflexo de um ser materialmente visível. Essa definição, embora um tanto óbvia, é bastante interessante se pensarmos na característica narcísica da poesia de Florbela Espanca. De fato, o narcisista tem consciência do caráter irrealizável da relação com o “Outro”, pois ele ama as qualidades ideais que ele próprio não pôde alcançar – portanto, ama uma idéia, uma imagem que, na verdade,

²³ grifo nosso

²⁴ CHEVALIER, Jean & GEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 17. ed.. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002. p. 842-3

é o reflexo de si mesmo. Tal idéia pode ser intuída com a leitura da última estrofe, na qual fica explícito que essa sombra – denominada agora de “*minha* sombra amada”²⁵ – está fadada ao aniquilamento longe do objeto que lhe atribui o contorno.

Assim, o ato de apostrofar ao ente amado, categorizando-o como uma sombra, soa-nos como uma forma dramática de a poetisa dizer-lhe que ela própria é fonte de existência, sem a qual ele não perdura. Além disso, esta técnica poética confere ao texto uma mobilidade quase cênica, permitindo a visualização do contexto em que tais palavras são proferidas, bem como a percepção da intensidade afetiva que une os interlocutores – o que auxilia na intenção apelativa, pois o leitor é capaz de sentir o mesmo que esse eu lírico.

D) Discurso Direto (dialogismo)

No plano formal o discurso direto quase sempre obedece algumas regras pré-estabelecidas, como, por exemplo, a presença dos verbos de elocução, responsáveis pela sua introdução ou pela indicação de um contexto dessa natureza; e a pontuação própria – dois pontos e travessão ou aspas – para demarcar textualmente as fronteiras existentes entre a fala da personagem e o texto no qual ela aparece.

Nilce Santana Martins²⁶ aponta algumas maneiras particulares de utilização desse tipo de discurso, além da forma tradicional de apresentá-lo: diz que ele pode aparecer numa oração em que um enunciador faz uso de um verbo de elocução transitivo, seguido de objeto direto, e, a seguir, cita diretamente a fala de outro enunciador. Exemplo disso é o soneto “O nosso livro”, (p. 169) no qual se encontram os seguintes versos: “Ah, meu amor! Mas quanta, *quanta gente* / *Dirá*, fechando o livro docemente: / ‘*Versos só nossos, só de nós os dois!...*’”.

Um outro modo consiste na utilização de um verbo indicativo de uma atitude ou gesto qualquer, acompanhado pela transcrição da fala de forma direta, conforme pode ser notado nos versos “E *vejo-me – milagre cheio de graça!* –/ Dentro de ti, em ti igual a Deus!...” do soneto “Blasfêmia” (p.277) nos quais é explícita a ação de se ver, seguida pela frase exclamativa indicativa da fala deste “Eu” que se vê.

²⁵ grifo nosso

²⁶ MARTINS, Nilce Santana. Op. cit.; p. 197.

Além desses casos, a representação direta do discurso de alguém pode acontecer através da utilização de uma construção apositiva em que o termo sintetizador refere-se ao próprio discurso direto, conforme se verifica em “Fanatismo” (p. 171): “Tudo no mundo é frágil, tudo passa...”/ Quando me dizem *isto*, toda graça/Duma boca divina fala em mim!²⁷. E, finalmente, através da omissão do substantivo ou do verbo de elocução, tal como acontece nos textos teatrais em que é indicado apenas o responsável pelo discurso citado.

O texto dramático tem nessa característica enunciativa um dos seus principais pilares de assentamento, pois ele também se constrói mimeticamente enquanto interação entre diferentes interlocutores. Mesmo no caso do monólogo, em que há apenas um envolvido nos atos comunicativos, o próprio “eu” posiciona-se como destinatário da mensagem, assumindo um papel reflexivo na estrutura comunicativa. De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva,

O texto dramático [...] caracteriza-se por uma pluriaxialidade das instâncias de enunciação, constituindo os atos lingüísticos produzidos por estas múltiplas instâncias os factores substantivos na construção dos microcontextos e dos macrocontextos dramáticos.²⁸

Portanto, é o desenrolar dos eventos discursivos que instaura e desenvolve uma determinada situação dramática, permitindo a ilusão de “realidade”, açodada pelas peculiaridades da construção do texto teatral.

Também Massaud Moisés afirma que nesse gênero “tudo passa como se, em verdade, tivéssemos de imaginar, no diálogo lido, o diálogo travado entre seres de carne e ossos, apontados no texto como virtualidade à espera do chamado à vida”²⁹. Assim, ancorado na verossimilhança, o leitor fantasiosamente reconstrói o contexto e vivifica seres fictícios, instaurando uma suposta realidade.

No plano expressivo, portanto, essa estratégia possibilita a atualização do episódio, uma vez que a reprodução direta oferece vivacidade e naturalidade ao enunciado, além de enriquecê-lo com elementos lingüísticos – interjeições, exclamações, reticências, vocativo – que facilitam ao leitor a apreensão dos sentimentos envolvidos no contexto enunciativo. Desse modo, o uso do discurso

²⁷ grifo nosso

²⁸ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Op. cit.; p. 610.

²⁹ MOISÈS, Massaud. *A Criação Literária*: prosa II. 16. ed.. São Paulo: Cultrix, 1991. p. 127.

direto colabora para dinamizar o tom patético de um enunciado à medida que mantém, no discurso citante, as marcas de subjetividade presentes no discurso citado,³⁰ ou, como assegura Nilce Santana, “sugere-se o enunciado vivo”, tal qual o proferiu ou deveria proferir o enunciador de origem.

Isso também é enfatizado por Quintiliano quando diz que o uso do monólogo e do diálogo no discurso “dá mais peso às paixões” e “faz crível o dito como se a pessoa pensasse interiormente”.³¹ Portanto, podemos afirmar que auxilia a dar o tom patético do texto, porque permite que, na leitura, seja reconstruído o contexto de fala em toda a sua conjuntura.

Pensar sobre o dialogismo implica pensar numa característica peculiar da lírica: a voz poética. De acordo com Jonathan Culler, ler um poema lírico é “colocar-se na posição” de quem profere as palavras ali escritas ou então “imaginar uma outra voz dizendo-as”. Diante dessa característica, o autor assegura que o estudo desse gênero poético está particularmente condicionado às “complexidades da atitude do falante” e à noção de que o poema é uma “dramatização de pensamentos e sentimentos de um falante”.³² Portanto, a interpretação do poema está diretamente ligada à compreensão do contexto em que essa voz foi pronunciada e ao conhecimento da personalidade que a proferiu.

A poesia florbeliana oferece-nos um leque amplo de exemplos desse recurso. Entretanto, essa técnica aparece primorosamente em “A voz da Tília”, o que dá ao soneto um tom próximo do coloquialismo. Vejamos o texto:

Diz-me a tília a cantar: “Eu sou sincera,
Eu sou isto que vês: o sonho, a graça,
Deu ao meu corpo, o vento quando passa,
Este ar escultural de *Bayadera*...

E de manhã o sol é uma cratera,
Uma serpente de oiro que me enlaça...
Trago nas mãos a mão da primavera...
E é para mim que em noites de desgraça

Toca o vento Mozart, triste e solene,
E à minha alma vibrante, posta a nu,
Diz a chuva sonetos de Verlaine...”

³⁰ Para maiores detalhes a respeito desse assunto, cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Lingüística para o Texto Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

³¹ QUINTILIANO. Op. cit.; p. 144-5.

³² CULLER, Jonathan. Op. cit.; p. 78-9.

E, ao ver-me triste, a tília murmurou:
 “Já fui um dia poeta como tu...
 Ainda hás de ser tília como eu sou...”

Se recorrermos à idéia de Concepción Delgado Corral para quem a natureza na obra florbeliana é “algo mais do que o objecto por que se manifesta amor”, é a fonte de onde a poetisa extrai “a maior parte dos símbolos que utiliza”, veremos que a escolha da tília, uma árvore hermafrodita da família das *tiliáceas*,³³ pode ser uma alusão ao desejo de transcendência através de sua atividade poética. Concepción Delgado, ao analisar a simbologia desses elementos naturais na poesia de Florbela, diz que “as árvores aparecem como símbolo de vida, sobretudo quando florescem, e também, como a montanha (pela sua verticalidade), são elementos de relação entre o mundo terrestre e o mundo superior, neste último sentido, simbolizam o *eu* no seu desejo de transcendência, em luta entre o ideal e o mundo da terra”.³⁴ Ousaríamos acrescentar ainda que a escolha de uma espécie hermafrodita que tem auto-suficiência para a fecundação pode simbolizar o desejo de auto-suficiência artística tão almejado pela poetisa, conforme sugerem os sonetos “Vaidade” (p.132) – “Sonho que sou a poetisa eleita, / Aquela que diz tudo e tudo sabe,” –, “Tortura” (p.135) – “Quem me dera encontrar o verso puro, / O verso altivo e forte, estranho e duro,” –, “A maior Tortura” (p.143) – “Mas a minha tortura inda é maior: / Não ser poeta assim como tu és,” – e vários outros que indicam o desejo da expressão poética autêntica.

Não podemos esquecer também o fato de que esse soneto encontra-se em “Charneca em Flor”, livro em que a capacidade poética de Florbela é mais veementemente explícita através da identificação com os elementos da natureza. Indiretamente, essa identificação ressoa a consciência de Florbela do seu poder de poetisa, como indicam os versos proféticos finais em que ela é nivelada à condição da tília, “sincera, grácil, formosa como a bayadera,³⁵ cuja performance é delineada pelo vento, pela sedução do sol e pela chuva.

³³ DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO. *Século XXI*: versão 3.0. São Paulo: Nova Fronteira, 1999. CD-ROM.

³⁴ CORRAL, Concepción Delgado. A natureza como Manifestação do dualismo Florbeliano. In: LOPES, Óscar. *A Planície e o Abismo*. 1. ed.. Évora: Vega, 1997. p. 139.

³⁵ *Bayadera* é uma dançarina Indiana.

E) Hipérbole

Além das figuras já mencionadas, a hipérbole também pode ser considerada como um recurso retórico importante para o texto poético, à medida que traz a possibilidade de explicitar contextos dos quais a linguagem comum não daria conta.

Quintiliano afirma que a hipérbole é uma “Exageração mentirosa”, que aumenta as coisas muito acima do que elas são, não com a intenção de mentir, mas de dizer o quão grande ela é, mesmo que não haja termos para compará-la. O epíteto acima se justifica, pois essa figura constitui um rompimento da relação de verdade entre o que é dito literalmente e o significado que o receptor atribui ao enunciado. Portanto, ela requer a cooperação dos envolvidos no ato discursivo, pois ambos precisam ter conhecimento do referente para que o verdadeiro significado possa aparecer. Nilce Martins diz que:

a hipérbole violenta a realidade, exagerando as idéias, não raro até o absurdo, sem que encontre, qualquer limite. Essa deformação, entretanto, se efetua por meios lingüísticos os mais variados: a entoação anormal, a repetição, a escolha do termo mais (ou menos) intensivo de um paradigma sinonímico, a superlativização em suas múltiplas formas, o pleonasma, a metáfora, a comparação metafórica.³⁶

Desta afirmação, podemos depreender que a hipérbole é uma figura de grande poder expressivo, que permite intensificar as coisas quando somente os adjetivos não são suficientes para qualificá-las.

Nos sonetos florbelianos, as hipérbolés são importantes expedientes para compor imagens que refletem o seu estado de espírito, os seus sonhos de grandeza ou a intensidade do seu sentimento. Exemplo disso é o soneto “A minha dor” (p. 138) , no qual a Dor é comparada a um convento ideal, onde a poetisa está isolada do mundo. “A minha Dor é um convento. Há lírios / Dum roxo macerado de martírios, / *tão belos como nunca os viu alguém!*. E “Mais triste” (p. 159), poema em que a vastidão do “mar imenso” conota a dimensão da mágoa da poetisa: “E a vastidão do Mar, toda essa água / Trago-a dentro de mim num *Mar de Mágoa!*”. Também “Impossível” (p.162) provoca o mesmo efeito: “[...] A minha dor não cabe / *Nos cem milhões de versos que eu fizera!*... “. ³⁷

³⁶ MARTINS, Nilce Santana. Op. cit.; p. 217.

³⁷ grifos nossos.

No entanto, esta figura adquire uma configuração extremamente rica no soneto “Ser poeta” (p. 229), onde as expressões hiperbólicas auxiliam na descrição do que é “ser poeta” como algo grandioso e incomparável:

Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

É ter de mil desejos o esplendor
E não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede de Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...
É condensar o mundo num só grito!

E é amar-te, assim, perdidamente...
É seres alma e sangue e vida em mim
E dizê-lo cantando a toda a gente!

Como podemos perceber, já no primeiro verso, a tentativa de definição do que é “ser poeta” é ancorada pelos adjetivos flexionados no grau comparativo de superioridade “mais alto” e “maior” em relação aos homens, sugerindo, com essa atitude, que o poeta é uma categoria que está acima da maioria das pessoas. Tal definição traduz “a aspiração do infinito”,³⁸ que é a marca do poeta romântico por excelência.

A tentativa de definir o que é “ser poeta” prossegue com a criação de uma analogia através da equiparação de dois verbos de ação com conotações semânticas aparentemente contrárias – morder e beijar – sugerindo, com isso, que a encanto dessa atividade está justamente no fato de o poeta ter a desenvoltura de evidenciar a beleza nos contextos menos propícios para tal, ou mesmo de ele reverter situações pelo poder da palavra.

Ainda na primeira estrofe, Florbela evidencia hiperbolicamente mais uma característica de ser poeta, comparando-o a um mendigo, talvez pela característica de ambos serem marginalizados pela sociedade e não possuírem nada além de si mesmos, ou também porque o único legado de ambos é a Dor. Mais adiante ela

³⁸ NUNES, Benedito. Op. cit. p.52.

ressalta a capacidade solícita para a doação do poeta, que, mesmo não tendo nada além de seu dom, é capaz de encher o mundo. Neste trecho, a hipérbole permite a aproximação de contrários, sugerindo a multiplicidade de sentimentos que povoam a alma do poeta.

A partir da segunda estrofe, a poetisa volta a caracterizar o poeta a partir de idéias que sugerem a *verve* romântica. Conforme Benedito Nunes, "a sensibilidade romântica, [...] separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram".³⁹ Portanto, a série de hipérbolos contruídas por Florbela, sintetizadas pelo verso que fecha a terceira estrofe – "É condensar o mundo num só grito!" – indica que o próprio poeta é um desconhecido de si, um "lugar" de coexistência de sentimentos díspares e altamente potentes, graças à sua intensa "sede de infinito".

No entanto, é na última estrofe que a poetisa aproxima o fazer poético de algo que é o *leitmotiv* de sua obra: o Amor. Zina Belodi afirma que em Florbela Espanca o amor "é uma vontade de ir além do humano; é a expressão da sede de transcendência, é expressão da necessidade de ser mais que humano, ser 'sobre-humano', é a ânsia de ser mais do que realmente é".⁴⁰ Tais palavras encontram ressonância nas palavras finais da poetisa, que evidenciam o sentimento amoroso como a energia vital que alimenta a sua atividade criadora: "É seres alma e sangue e vida em mim / E dizê-lo cantando a toda a gente!".

F) Exclamação, reticência e interrogação

A linguagem falada tem à disposição todo um arsenal de recursos rítmicos e melódicos, bem como cênicos, que respaldam a transmissão das emoções do falante com mais clareza. Entretanto, por não dispor dos mesmos expedientes, a linguagem escrita necessita de criar mecanismos que cumpram a função de reconstituir o movimento vivo da elocução oral, ou seja, a pontuação.

³⁹ NUNES, Benedito. Op. cit. p. 52.

⁴⁰ SILVA, Zina Maria Bellodi da. Op. cit. p. 240.

Marisa M. Smith adverte que as funções da pontuação são vistas de modos divergentes por grande parte dos lingüistas e gramáticos, mas para a pesquisadora elas não podem ser definidas de maneira simplista mas sim devem ser analisadas

[...] a partir de sua utilização no espaço que é a razão e a consequência de sua existência – o texto. Fora dele, as funções podem ser apenas presumidas como virtualidades de um sistema a serviço de outro, mais amplo, de que faz parte, o código escrito [...].⁴¹

Portanto, a pontuação constitui um indício importante para o leitor na orientação de “uma busca mais confortável dos significados”. Além disso, esse recurso permite ao escritor operar com uma “linguagem compartilhada”, iniciando um processo que envolve simultaneamente os sentidos dados pelo criador e aqueles construídos pelo leitor do texto a partir dos sinais de pontuação. Nesse paradigma, o ato de pontuar assume uma feição subjetiva, à medida que depende dos arranjos feitos a partir da intenção do autor bem como das variadas leituras ensejadas; depende, portanto, da situação particular de emprego desse recurso, de onde decorre o seu valor estilístico.

Alexandre Passos divide os sinais de pontuação em três grupos, de acordo com o emprego que se faz deles numa frase: à classificação “notações objetivas” pertencem os sinais que não permitem várias interpretações daquilo que é dito; ao tipo “notações distintivas” correspondem os pontos com a propriedade de marcar as diferenças de um discurso para outro; e, finalmente, nas “notações subjetivas” se enquadram “as que representam o estado de alma de quem fala ou escreve, ou ainda, de quem interpreta o pensamento alheio”.⁴² Nesta última categoria, ele enquadra o ponto de exclamação, o de interrogação e as reticências.

Assim, é viável afirmar que a pontuação configura-se como uma importante aliada do escritor, porque cumpre o papel de manifestar no enunciado toda a carga emotiva presente no discurso, assumindo, por isso, um valor psicológico que proporciona uma intensidade maior à locução, à medida que espelha os sentimentos de quem a pronuncia.

⁴¹ SMITH, Marisa Magnus. A Pontuação como ponto comum entre leitor e escritor. *Letras de Hoje*. v. 28, n. 04. dez. p. 53-84. Porto Alegre: 1993.

⁴² Embora tenha sido realizado antes dos modernos estudos sobre o valor afetivo da pontuação, o trabalho de Alexandre Passos, que aqui citamos, antecipa algumas reflexões importantes sobre esse assunto, nomeadamente no que toca à classificação que aqui adotamos. PASSOS, Alexandre. *A Arte de Pontuar: notações sintáticas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti. 1953. p. 56

Embora os três sinais de pontuação selecionados neste trabalho constituam três figuras diferentes, optamos por agrupá-los no mesmo item por provocarem, nos textos que vamos analisar, um efeito estético similar.

Quintiliano assegurou que a exclamação é uma figura que nasce “da arte, e entusiasmo do orador” para “fingir” os sentimentos e transportá-los para o discurso, de modo que comovam o público. Segundo este autor, a figura denominada exclamação não recebe este nome em decorrência do sinal gráfico que a acompanha, mas sim pelo seu caráter semântico, ou seja, por ser um recurso que visa exprimir a carga emotiva do falante através da configuração que este dá ao seu discurso.

Em “Angústia” (p.146), as exclamações são as responsáveis pelo timbre dramático do soneto, pois repercutem o estado de aflição intensa que obsedia o eu lírico.

Tortura do pensar! Triste lamento!
 Quem nos dera calar a tua voz!
 Quem nos dera cá dentro, muito a sós,
 Estrangular a hidra num momento!

E não se quer pensar!... E o pensamento
 Sempre a morder-nos bem, dentro de nós...
 Qu'rer apagar no Céu – Ó sonho atroz! –
 O brilho duma estrela, com o vento!...

E não se apaga, não... nada se apaga!
 Vem sempre rastejando como a vaga...
 Vem sempre perguntando: “O que te resta?...”

Ah! Não ser mais que o vago, o infinito!
 Ser pedaço de gelo, ser granito,
 Ser rugido de tigre na floresta!

Cabe salientar aqui que Florbela mantém o gosto pelo verso decassílabo heróico, de acordo com o estilo clássico, cuja regularidade imprimia um ritmo bastante uniforme e padronizado ao soneto. Tal informação parece ser crucial na análise deste soneto se pensarmos no fato de que o ritmo é um dos componentes essenciais para uma adequada interpretação do texto poético e, portanto, um auxiliar importante no desvendamento dos seus traços característicos. Sobre isso, Norma Goldstein diz que:

[...] a vida das pessoas, no século passado e nos anteriores, era mais padronizada, talvez mais calma. Nesse período, o ritmo era simétrico e regular. Ele correspondia à vida que as pessoas levavam. [...]

A partir da segunda década deste século, a vida das pessoas tornou-se mais liberta de padrões e mais imprevisível. O ritmo dos poemas acompanhou o processo: tornou-se mais solto, mais livre, menos simétrico.⁴³

Desta proposição, intui-se que o ritmo não pode ser associado simplesmente à contagem das sílabas poéticas e dos acentos tônicos, embora deles se origine, mas configura-se como uma categoria mais ampla que isso, pois muitas vezes é ele que confere significado ao texto poético. E assim nos aproximamos da idéia do formalista B. Tomachevski, para quem a percepção do ritmo vai além do ato de escandir o verso, pois “o domínio do ritmo não é o da contagem. Ele liga-se não à escansão artificial, mas à pronúncia real”.⁴⁴ Pode, pois, haver um descompasso entre o metro e o ritmo de um poema, embora ambos sejam amparados um no outro. De fato, uma “leitura poética” de um texto revelará mais os traços semânticos sugeridos pelo autor do que o metro utilizado por ele.

É o que podemos perceber em “Angústia”, cuja leitura revelará um ritmo entrecortado pelas exclamações e pelas reticências que é bastante propício à expressão do cunho ofego característico do estado de ansiedade do eu-poético.

Além disso, a ocorrência das exclamações em orações nominais, – “Tortura do pensar! Triste lamento! / E não se quer pensar! / Ser rugido de tigre na floresta!”, ou associada a interjeições – “Ó sonho atroz! / Ah! não ser mais que o vago, o infinito!” –, bem como o fato da fluência do verso ser interrompida por apostos ou orações – “Quem nos dera cá dentro, *muito a sós*, / Sempre a morder-nos bem, *dentro de nós...* / Qu’rer apagar no céu – *Ó sonho atroz!* – E não se apaga, *não... nada se apaga*” – também auxiliam na configuração patética do texto, pois são recursos que evidenciam, ao mesmo tempo que intensificam, o sentimento de angústia que é o motivo do poema.

Outra figura considerada como um importante expediente para o efeito expressivo do enunciado é a reticência, pois ao fazer calar propositadamente as

⁴³ GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1987. p.13

⁴⁴ TOMACHEVSKI, B. Sobre o Verso. In: *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1978. p. 30.

palavras ela permite subentender o que não foi dito. Tem, pois, um poder sugestivo e até emotivo, porque pode levar a imaginação para além do texto.

A reticência pode ser entendida como uma brevidade da expressão que não é extensiva ao pensamento, pois este prossegue adiante a despeito do silêncio. Assim, “a agilidade simplificadora do entendimento, aparando o supérfluo, é que faz a língua fácil e expressiva”⁴⁵ e, portanto, mais adequada à poesia, que requer uma economia lingüística.

Essa figura pode aparecer de dois modos no discurso: quando é realmente uma interrupção da fala, provocando um “silêncio significativo” que traduza intenção do falante, ou então como uma suspensão do discurso que é continuada pelo ouvinte/leitor a partir das informações insinuadas antes dessa pausa. Portanto, pelo fato de constituir-se através da falta, a reticência dá à elocução um caráter afásico em que os silêncios, importantes componentes significativos, são interpretados de acordo com o contexto em que estão inseridos. Deste modo, este pode ser considerado um meio eficaz para provocar os afetos dos receptores, porque permite ao orador encaminhar o pensamento do modo que lhe aprouver, através dos matizes cálidos e avivados que dá à expressão.

Talvez seja pertinente dizer que nos quatro livros de Florbela Espanca, que somam ao todo 2212 versos, 535 deles, quase 25%, apresentam reticências e, algumas vezes, elas aparecem mais de uma vez no mesmo verso. Tal pontuação confere ao verso florbeliano um ritmo intermitente, pouco fluido, que o aproxima ora da excitação psíquica, ora do paroxismo, ora da nostalgia.

O soneto “Évora” (p.269) constitui um bom exemplo do uso desse recurso estético que confere ao texto o teor nostálgico sugerido pela dedicatória, onde a poetisa compara o aspecto soturno e triste da cidade com o seu estado de ânimo.

Ao amigo vindo da luminosa Itália,
a minha cidade, como eu soturna e triste...

Évora! Ruas ermas sob os céus
Cor de violetas roxas... Ruas frades
Pedindo em triste penitência a Deus
Que nos perdoe as míseras vaidades!

Tenho corrido em vão tantas cidades!
E só aqui recordo os beijos teus,

⁴⁵ MARTINS, Nilce Santanna. Op. cit. p. 151.

E só aqui eu sinto que são meus
Os sonhos que sonhei noutras idades!

Évora!... O teu olhar... o teu perfil...
Tua boca sinuosa, um mês de Abril,
Que o coração no peito me alvoroça!

... Em cada viela o vulto dum fantasma...
E a minh'alma soturna escuta e pasma...
E sente-se passar *menina-e-moça*...

Partindo de um procedimento bastante comum na sua poesia, Florbela Espanca inicia o soneto com a descrição de um ambiente exterior – a cidade de Évora – para depois proceder a um processo de internalização que imbrica a descrição desse ambiente às colorações sentimentais que lhe dá o eu lírico. Essa identificação com o espaço nasce, na verdade, do poder apelativo da memória, incitada a partir da segunda estrofe pelos fatos que levam a poetisa a recordar um passado de amor vivido naquele lugar – “E só aqui recordo os beijos teus, / E só aqui sinto que são meus / Os sonhos que sonhei noutras idades!”.

Tal atitude culmina com a completa interiorização do eu lírico, que parece ter esquecido de Évora para concentrar-se na transmissão dos seus sentimentos. No entanto, percebemos que essa é uma idéia superficial, porque o vocativo dirigido à cidade, seguido de expressões que enaltecem as qualidades físicas do ser amado, sugerem sinestesticamente uma fusão entre o ambiente e o objeto evocado pela lembrança.

O pendor saudosista é reforçado pelo uso sistemático das reticências que, aliadas a expressões nominais e exclamativas, conferem à expressão o teor pesaroso e melancólico, típico de quem sente saudades. Mais do que isso, as reticências possibilitam ao leitor penetrar nos pensamentos da poetisa e, assim, compreender melhor os sintomas deste seu sentimento.

Além desses, a interrogação é outro meio eficaz de mover os afetos, porque também permite ao orador dar mais ênfase ao discurso e, desse modo, controlar as reações do auditório. No entanto, é necessário ressaltar que quando a interrogação é feita no intuito de obter uma resposta objetiva para uma dúvida secular não possui valor estilístico, mas se for uma indagação meramente enfática ou se for uma afirmação feita em forma de pergunta, então teremos uma figura retórica, cuja função é trazer à tona a emotividade.

Deste modo, na leitura do soneto “?” (p.244) –

Quem fez ao sapo o leito carmesim
De rosas desfolhadas à noitinha?
E quem vestiu de monja a andorinha,
E perfumou as sombras do jardim?

Quem cinzelou estrelas no jasmim?
Quem deu esses cabelos de rainha
Ao girassol? Quem fez o mar? E a minha
Alma a sangrar? Quem me criou a mim?

Que fez os homens e deu vida aos lobos?
Santa Tereza em místicos arroubos!
Os monstros? E os profetas? E o luar?

Quem nos deu asas para andar de rastros?
Quem nos deu olhos para ver os astros
– Sem nos dar braços para os alcançar?

podemos perceber que a interrogação executa a tarefa de exteriorizar a angústia diante da própria vida, porque espelha uma indagação mais profunda sobre a existência. Tal atitude, de defrontar o leitor com perguntas para as quais ele sabe que não existe resposta, faz com que ele se solidarize com a inquietação evidenciada pelo sujeito poético.

De fato, essa idéia parece ser corroborada pela série de perguntas retóricas feitas desde o primeiro verso até o meio da segunda estrofe – “Quem fez o mar?” –, pois percebemos que todas elas se referem a elementos exteriores que traduzem a indefinição, característica eminentemente romântica, da própria poetisa.

Os versos 7 e 8 sugerem que todas as indagações são decorrentes da condição de sofredora da poetisa num mundo em que as aparências enganadoras oprimem a sua sensibilidade de “visionária” – “Quem nos deu olhos para ver os astros / - Sem nos dar braços para os alcançar?”.

Na última estrofe, de fato, as inquirições parecem indicar a insatisfação de Florbela com a sua condição de poetisa num contexto em que o seu talento não era reconhecido. As asas, elementos capazes de satisfazer o seu anseio de ascensão manifesto reiteradas vezes na sua obra, são vistas aqui como desnecessárias porque ela “anda de rastros”, quando queria voar.

Todas as figuras, enfim, que analisamos, embora não tenham sido esgotadas no seu potencial expressivo, são tão recorrentes na poesia de Florbela Espanca que

não podemos furtar-nos a considerá-las importantes auxiliares na configuração do discurso dramático, cujas características principais são a representação de um determinado contexto e a criação de um ambiente favorável a uma leitura previamente determinada através da manipulação dos sentimentos do leitor.

UM DRAMA EM QUATRO ATOS

Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha!
(Florbela Espanca, *Reliquiae*)

3.1 Contextualização

O final do século XIX e o começo do XX são marcados por um conjunto de mudanças econômicas, sociais, políticas e culturais que repercutiram no homem e na sua concepção do mundo. A Revolução Industrial, a ascensão da burguesia, bem como a expansão do capitalismo e do cientificismo acarretaram uma exacerbada valorização da razão, o que proporcionou novas perspectivas de interpretação da realidade e dos valores sociais. Os burgueses vivem a *béllé-epoque*, período de prosperidade e de super-promoção dos ideais materialistas, que entraria em conflito com o início da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918). Nesse cenário, o ambiente urbano desempenha papel relevante na difusão de uma cultura do acúmulo de capitais que culmina na desumanização do Homem, tornando-o um valor de mercado.

Entretanto, alguns setores da aristocracia, incompatíveis com a efervescência decorrente do progresso material pregado pela burguesia, vivem à mercê de um sentimento de nulidade e de enfado, desembocando numa forte crise espiritual, evidenciada por uma carga de morbidez e de tédio diante da vida. A partir de então, a existência passa a ser vista como algo enfadonho e sem atrativos, simplesmente banal, decadente; propaga-se uma soturna crise moral e intelectual, que desemboca num estilo de vida impregnado de pessimismo e descrença.

Na literatura, esse contexto também começava a se esboçar: os temas anti-subjetivos, a placidez, o expectadorismo meticuloso, a soberana eleição da forma e a fixidez escultórica, emblemáticos dos ideais parnasianos, já não tinham espaço e,

como contraponto, emerge um subjetivismo muito mais contundente do que havia na época romântica.

Essa busca incansável pelos mistérios interiores e o apelo às novas descobertas da psicanálise são marcos delimitadores da diferença entre simbolistas e românticos. Enquanto os escritores de tendência romântica falavam de vivências e conflitos de caráter sentimental e emocional e até permitiram-se participar de uma revolução cultural, social e mesmo histórica pelo viés literário, os simbolistas buscaram uma revolução psíquica que ultrapassou os limites do consciente e submergiu para o inconsciente em busca do “eu-profundo”¹. Para isso, propuseram uma inovação lexical, semântica e sintática, no intuito de chegar à perfeita expressividade dos estados psíquicos. E essa valorização extremada da subjetividade, conforme assegura Renata Soares Junqueira, “acaba por gerar, [...] uma curiosa dramatização do ‘Eu’, que se fragmenta e se expande numa mascarada extraordinária”.²

É lícito então afirmar que os versos usados como epígrafe deste capítulo tematizam uma característica comum não só à obra de Florbela Espanca, mas também de outros escritores seus contemporâneos, que ultimamente tem sido reconhecida por vários estudiosos de sua produção literária – a adoção de máscaras poéticas. De fato, notamos em sua trajetória a manifestação de personalidades, que aqui denominaremos personagens, cujo perfil vai sendo delineado de modo diverso em cada um dos seus livros de sonetos. Conforme José Régio já afirmara em estudo crítico a respeito desses sonetos, o “mal de Florbela foi *ser ela de mais para uma só*. Também, lendo a sua poesia, se nos impõe esta impressão de *não caber ela em si*: de transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade”.³ Portanto, ignorar essa *nuance* prismática da personalidade literária florbeliana é deixar de perceber a sua modernidade e as relações que a sua obra estabelece com outras, de autores seus contemporâneos.⁴

¹ MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. v. 4. 3. ed. São Paulo; Editora Cultrix, 1966. p. 35.

² JUNQUEIRA, Renata Soares. Op. cit.; p.35.

³ RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 19. ed.. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981. p.25.

⁴ Para maiores detalhes sobre a obra de Florbela comparada com outros autores de sua época, conferir JUNQUEIRA, Renata Soares. Op. cit. 2003.

Faz-se necessário explicitar que não é intento deste trabalho aproximar a obra poética de Florbela da heteronímia pessoana, mas também não podemos desconsiderar esse processo de despersonalização como um recurso poético importante do qual a poetisa lança mão no intuito de dar vazão à multiplicidade de sentimentos que a preenchem.

Segundo Cláudia Pazos Alonso⁵, o contato com a obra de Florbela permite-nos apreender a confluência de dois discursos: o da mulher e o da poetisa. No entanto, ambos os discursos são marcados por um profundo desconforto, pois, como mulher poeta, Florbela foge aos padrões de passividade legados à maioria das mulheres; e, como poeta mulher, subverte ainda outro padrão ao se inserir num universo literário predominantemente masculino.

Assim, o arquétipo do feminino na obra florbeliana é marcado primeiramente por uma profunda Dor existencial, advinda do desajuste com um mundo onde a sua extrema sensibilidade não encontra eco e também deste desencontro com os padrões impostos pela sociedade ou com o Amor; e, depois, por um intenso egotismo, refletido na tendência erotizante da sua poesia, tendência esta que se configura como um desvio da norma pelo fato de imputar-lhe um papel habitualmente masculino na história da literatura – o da vassalagem amorosa. De acordo com Cláudia Alonso, para explicar as razões de ser considerada um desvio do perfil feminino tradicional, a poetisa adota uma “máscara universal, a de poeta romântico”, sob a qual se esconde, para poder manifestar os seus sentimentos tanto como mulher quanto como poetisa.

Zina Bellodi acrescenta ainda uma outra *persona* às duas sugeridas por Cláudia Alonso – a da amante, pois, ao assumir as qualidades “[...] da mulher que se faz atraente, que deseja fazer-se bela e sedutora para conquistar o amado, uma mulher que tem capacidade para discutir e viver o amor em suas diferentes modalidades”⁶, Florbela contraria o papel pré-destinado às mulheres, rompendo definitivamente com os paradigmas de passividade que configura(va)m a vida feminina.

Assim, quando se fala sobre a poesia de Florbela Espanca, a questão do gênero se coloca como determinante, pois sua poesia eleva sua voz a um unísono

⁵ ALONSO, Cláudia Pazos. Op. cit.

⁶ SILVA, Zina Maria Bellodi da. Op. cit. p. 204.

com a de muitas outras mulheres que surgiam em todos os setores da sociedade, graças, em parte, aos movimentos feministas de emancipação que proporcionaram a aparição feminina com mais insistência no cenário mundial.

Especialmente na literatura, esse despontar da voz feminina harmoniza-se com a “luta das mulheres para serem reconhecidas como seres pensantes e para que lhes fosse permitido tomarem parte activa na vida pública”.⁷ Foi nesse momento que as escassas escritoras estrearam no universo literário, conforme assegura Cláudia Pazos Alonso quando diz que, no contexto poético da época – anos de 1920 –, “as mulheres poetas estavam no auge de sua popularidade”.⁸ Entretanto, isso não implica dizer que o lugar delas no cânone estivesse assegurado, pois vários críticos legavam à poesia de autoria feminina apenas um lugar na segunda classe, e várias acabaram sendo conhecidas muito tempo depois.

Portanto, podemos afirmar que a poesia de Florbela, ao contrário do que se pensa geralmente, se insere num contexto literário propício ao surgimento de muitas outras escritoras que se tornaram a voz das mulheres ainda sem oportunidade de se manifestar.

Entretanto, como o objetivo primeiro deste trabalho não é analisar o papel panfletário que Florbela desempenhou, resta questionar então qual a importância desses arquétipos como recurso poético em Florbela Espanca? Podemos dizer que eles propiciam a manifestação de sentimentos universais, além de permitir a exploração dos mistérios interiores, conforme apregooou a estética romântica. Assim, seu uso faz com que a obra de Florbela Espanca ultrapasse os limites da personalidade para adentrar no universo literário e ser, portanto, expressão de “um caso humano”, como disse José Régio.

O projeto de Florbela de construir um universo poético em que múltiplas vozes são enunciadas pode ser considerado como uma busca pela própria identidade, numa tentativa frustrada de auto-definição iniciada já em *Livro de Mágoas*, no qual ela procura refletir sobre a sua condição de mulher e de poetisa. Neste livro, a imagem que figura é a de uma mulher instável, “a pobre de Cristo”, fragilizada pelo destino e pela incapacidade de amar, e de uma poetisa insegura do

⁷ A citação encontra-se à página 25 do livro de Cláudia Pazos Alonso já citado neste trabalho, no qual a autora dedica o primeiro capítulo à análise da situação da Literatura Feminina no mundo e em Portugal no século XIX e na primeira metade do seguinte. Cf. ALONSO, Cláudia Pazos. Op. cit.

⁸ ALONSO, Cláudia Pazos. Alguns Apontamentos sobre a Recepção Crítica de Florbela Espanca: os Poetas Têm Sexo? In: LOPES, Óscar. *A Planície e o Abismo*. 1. ed.. Évora: Vega, 1997.

valor dos seus versos, que busca descrever a sua poesia a partir de nomes consagrados pelo cânone literário.

Neste sentido, as idéias de Stephen Ullmann, para quem a recorrência de algumas imagens em determinado poeta podem expressar as suas idéias filosóficas ou mesmo as suas aspirações pessoais,⁹ são válidas, pois nas imagens construídas por Florbela reconhecemos um ambiente propício ao culto da Dor e da solidão, elementos que a caracterizam como mulher e como poetisa.

Na obra seguinte, *Livro de Sórora Saudade*, como o próprio título indica, figura uma personagem que se nutre do devaneio e da saudade, a freira dividida entre a sua clausura, imposta pelas circunstâncias da vida, e seu desejo. Agora, a imagem que prevalece é a de uma mulher poeta que tem consciência da sua capacidade tanto para amar quanto para exprimir os seus sentimentos através da poesia, imagem que seria aprimorada posteriormente em *Charneca em Flor*. Portanto, este livro marca a transição de uma representação feminina ainda presa aos arquétipos tradicionais, cuja auto-definição ainda se respalda na figura do outro, para outra, ainda que imprecisa, “poderosa e irreprimível criadora de novas formas de vivências amorosas e poéticas”.¹⁰

Já em *Charneca em Flor*, considerada a obra-prima de Florbela, a explosão despuorada do erotismo e a atitude ativa na conquista do amado desvirtuam decisivamente o seu papel de musa decadentista para impulsionar o afloramento da pantera que “mata pelo raro gosto de matar”. Percebe-se que o fato de tomar consciência da sua aptidão sensual faz com que as imagens de outrora sejam reconstruídas sob a égide de um discurso contundente que propicia à linguagem de Florbela um tônus mais vigoroso e confiante na sua potencialidade artística, conforme expressam os versos iniciais de “Ser Poeta” (p. 229).

Ser Poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

Reliquiae, coletânea de sonetos de Florbela ordenados por Guido Battelli, contém peças escritas ao longo da carreira da poetisa. Por isso parece configurar-se

⁹ ULLMANN, Stephen. Op. cit. p. 232.

¹⁰ ALONSO, Cláudia Pazos. Op. cit.; p. 234.

como uma retomada de alguns motivos já referenciados anteriormente. Entretanto, é possível dizer que, esta obra, adquire uma *nuance* de resignação, idéia expressa pelo derradeiro soneto da coletânea – “À morte” – vista agora como um bálsamo para uma existência que já viu toda a tristeza, todo o desejo e toda a frustração, e que, por isso, se manifesta por meio de uma expressão entediada.

Portanto, esses quatro livros, que a nosso ver espelham quatro momentos distintos da trajetória poética de Florbela Espanca, constituem um processo cíclico onde figuram “personagens” que evidenciam singularmente a sua potencialidade expressiva e configuram um universo dramático onde a tensão entre o mundo real e o ficcional, o passado e o presente, o sonho e a realidade, o sentir e o pensar, a mágoa e o erotismo, rompe a contenção do soneto decassílabo e extravasa poeticidade.

3.2 Livro de Mágoas

Livro de Mágoas, publicado em 1919 ainda sob os influxos do Decadentismo/Symbolismo, possui como característica marcante, como já notamos nos parágrafos anteriores, a tentativa do sujeito poético de decifrar a própria identidade, a fim de apresentar os seus múltiplos olhares sobre o mundo. Isso talvez explique aquilo que Maria Lúcia Dal Farra denominou de “subjetivismo egótico”, expresso estilisticamente pela recorrência de pronomes e verbos na primeira pessoa e tematicamente pela reiterada tentativa de auto-definição assegurada pelas comparações e metáforas em que o “eu” se encontra como objeto comparado. Tal atitude pode ser comprovada pela quantidade de sonetos nos quais essa preocupação fica evidente – dos trinta e dois que compõem a obra, oito buscam definir a sua condição de poeta e vinte norteiam-se pela tentativa de descrição do próprio sujeito lírico, seja de forma direta ou indireta; os quatro restantes tematizam o desencontro amoroso como causador do seu sofrimento.

Portanto, embora os outros livros também abordem essa busca pela decifração da identidade, podemos compreender, apropriando-nos das palavras de Helena Carvalhão Buescu, que ***Livro de Mágoas*** configura-se como uma obra na qual há o “reconhecimento do *espaço de um sujeito autoral*”¹¹, onde Florbela se apresenta ao seu público como poetisa que reflete a sua existência, conforme atesta

¹¹ BUESCU, Helena Carvalhão. What’s in a Name? Nome, Descrição, Auto-Representação em Florbela Espanca. In: LOPES, Óscar. Op. cit.; p. 86.

o nobreano poema introdutório “Este livro” (p.131) – “Irmãos na Dor, os olhos rasos de água, / Chorai comigo a minha imensa mágoa, / Lendo o meu livro só de mágoas cheio!...”.

A intenção de Florbela Espanca de descrever a própria identidade se expressa por mecanismos diversos em sua poesia. Tal argumento ético¹² constitui-se excelente recurso retórico, à medida que a figura do discursador também pode auxiliar a mover o público a despeito do que está em pauta.¹³

Em *Livro de Mágoas* a atitude de se descrever acontece muitas vezes através da contraposição do sonho – morada do “eu ideal” – com a realidade – espelho cruel que desnuda sua condição minoritária de poetisa e de ser humano, ou sua nulidade – como bem comprova o soneto “Vaidade” (p.132), no qual a poetisa eleva-se ao universo dos sonhos onde é a detentora da Verdade, onde os seus versos são reconhecidamente valorizados, enfim, onde ela se torna “Alguém”:

Sonho que sou a Poetisa eleita,
Aquele que diz tudo e tudo sabe,
Que tem a inspiração pura e perfeita,
Que reúne num verso a imensidade!

Sonho que um verso meu tem claridade
Para encher todo o mundo! E que deleita
Mesmo aqueles que morrem de saudade!
Mesmo os de alma profunda e insatisfeita!

Sonho que sou Alguém cá neste mundo...
Aquele de saber vasto e profundo,
Aos pés de Quem a terra anda curvada!

O fato dessas três estrofes serem iniciadas pelo vocábulo “sonho” atesta mais um atributo romântico da poesia florbeliana, pois reitera o conceito de escapismo, que o romântico buscava realizar através da natureza, do sonho ou, mais decisivamente, da morte. Como já dissemos, “o sonho, para o romântico, é o estado ideal em que o homem pode comunicar-se com a realidade profunda do universo”¹⁴ e, desse modo, vasculhar a sua alma e satisfazer os seus desejos mais secretos.

¹² Como argumento ético entendo o uso sistemático que Florbela faz de sua própria imagem para comover o leitor de que é triste.

¹³ Para maiores detalhes sobre este assunto, conferir a tese de Zina Bellodi já citada neste trabalho. Cf. SILVA, Zina Maria Bellodi da. Op. cit.

¹⁴ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Op. cit. p. 554.

Assim, essas três estrofes claramente situam-se nesse espaço de devaneio, onde a poetisa é aquilo que, na realidade, não pode ser.

A referência, feita no primeiro verso, ao “poeta” como “eleito” aproxima-se à noção kantiana de “Gênio”¹⁵ cujas regras são ditadas única e exclusivamente pelo talento do criador. Mais do que isso, o gênio é considerado um “predestinado” graças à sua intuição e talento inatos, que fazem dele “o mediador entre o Eu e a Natureza exterior” e o único capaz de desvendar a Verdade. Parece ser o que o desejo ufanista da poetisa deixa transparecer quando afirma que quer ser “aquela que diz e sabe tudo, cuja inspiração é pura e perfeita, cujos versos têm a clareza para encher o mundo e deleitam até mesmo os de alma insatisfeita” e ainda “aquela aos pés de quem a terra anda curvada”, que simboliza metonimicamente a aspiração da poetisa ao reconhecimento de sua arte.

No entanto, essa visão onírica é anaforicamente suplantada e, através da litote, ela se torna menos que “ninguém”, lexema que semanticamente indica ainda alguma humanidade: ela se torna “Nada”, condição restritiva ao extremo:

E quando mais no céu eu vou sonhando,
E quando mais no alto eu vou voando,
Acordo do meu sonho...
E não sou nada!...

Esta última estrofe mostra-nos ainda que o confronto com a realidade se faz de modo doloroso, pois a poetisa constata que a dimensão do seu sofrimento é proporcional aos seus desejos: quanto maiores eles são, maiores serão as suas frustrações com a realidade e, portanto, a sua Dor. Por isso, Florbela busca sempre o universo onírico, onde os seus desejos de elevação podem ser satisfeitos.

Este segundo poema do *Livro de Mágoas* já traz em seu cerne um dos motivos recorrentes da poesia florbiana: o sentimento de que é sempre menor do que gostaria de ser ou do que tem consciência de ser. Devido a isso, a sua obra repercute, ao mesmo tempo em que se nutre de, uma “Dor funda sem remédio”, advinda desse sentimento de não-adequação ao mundo.

¹⁵ A noção de gênio, para Kant, está ligada intimamente à arte, pois o gênio é aquele que tem “o talento para descobrir”, que é “capaz de produzir sua obra com originalidade” e, por isso, servirá como referência para outros artistas. Além disso, para Kant, o gênio é o representante nato da natureza, porque não age racionalmente. Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Tal descompasso entre o Ser humano e o mundo acarreta uma solidão existencial sem fronteiras, que impele o homem a buscar o plano superior ou religioso como refúgio, pois ele sabe que no plano da existência não há a verdadeira satisfação.¹⁶ Percebemos isso por todo o poema “A minha Dor” (p.138), em que a poetisa parece fazer a arquitetura da sua dor para que esse sentimento se torne visível, palpável:

A minha Dor é um convento ideal
Cheio de claustros, sombras, arcarias,
Aonde a pedra em convulsões sombrias
Tem linhas dum requinte escultural.

Os sinos têm dobres de agonias
Ao gemer comovidos o seu mal...
E todos têm som de funeral
Ao bater horas, no correr dos dias...

A minha Dor é um convento. Há lírios
Dum roxo macerado de martírios,
Tão belos como nunca os viu alguém!

Nesse triste convento aonde eu moro,
Noites e dias rezo e grito e choro,
E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...

De fato, vários elementos que simbolizam essa necessidade de comunicação entre o divino e o terreno são usados no decorrer do texto.¹⁷

Convento	Lugar onde a presença de Deus é permanente
Arcarias	Simboliza a vitória da espiritualidade sobre a mesquinhez carnal
Pedra	Desempenha um importante papel nas relações entre o céu e a terra, mediadora do relacionamento dos homens com Deus.
Sino	Afasta as influências malignas e estabelece uma comunicação entre o divino e o humano.
Lírio	Simboliza Cristo, que restitui a vida pura e traz a redenção.

¹⁶ Esta idéia pertence ao filósofo Soren Kierkegaard e pode ser encontrada no livro: STRATHERN, Paul. *Kierkegaard em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. (série: Filósofos em 90 minutos).

¹⁷ As informações do quadro foram retiradas de: CHEVALIER, Jean & GEERBRANT, Alain. Op. cit.

A Dor na poesia de Florbela Espanca é cultivada como um tesouro íntimo e precioso, por isso alguns estudiosos de sua obra apontam para um caráter narcísico; uma outra característica romântica observada por Massaud Moisés: “O ‘eu’ torna-se-lhes o universo em que vivem, ou, ao menos, o centro do Universo: o romântico autocontempla-se narcisisticamente, e faz-se espetáculo de si próprio”.¹⁸

De fato, neste soneto ela valoriza sobremaneira tal sentimento, conforme atesta já o próprio título – “A minha Dor” –, que tem um caráter restritivo, ou seja, a utilização do pronome possessivo permite dizer que essa dor é única e contundente.

Segundo a cultura oriental, que atraiu muitos poetas do Romantismo, para haver a purificação é preciso que o homem encontre o nirvana e isto só se dá com a mortificação dos instintos humanos. Nesse sentido, a metáfora da Dor como um “convento ideal” permite dizer que a Dor é o elemento de purificação que liga a alma ao eterno, pois propicia a clausura da poetisa, que assim se afasta do mundo corrompido pela carnalidade. Tal metáfora, além de exprimir com preciosidade a solidão interior da poetisa e indicar o seu relacionamento pedregoso com o mundo terreno, também pode simbolizar uma fuga ou uma proteção contra esse mesmo mundo. Desse modo, a dor seria realmente um convento “ideal”, porque é algo que a mantém vinculada à esfera divina e afastada dos instintos humanos.

A última estrofe caracteriza-se como um lamento angustiado pela triste realidade da personagem poética: a solidão que a acompanha, mesmo que ela busque desesperadamente várias maneiras (rezo, grito, choro) de mudar esse quadro, não se altera porque é uma tristeza íntima que “ninguém ouve... ninguém vê... ninguém”.

Na poesia de Florbela Espanca, outras vezes, o apelo a elementos da natureza também constitui uma forma de expressão de si, conforme assegura o estudo já citado de Concepción Delgado Corral, que diz que: “a natureza na poesia de Florbela não é meramente descritiva já que está tingida da sua maneira pessoal. A natureza por si não tem importância, é um meio de expressão do próprio *eu* lírico”.¹⁹ É o que nos permite dizer o poema “Desejos vãos” (p.148), no qual Florbela explicita os seus desejos através do paralelo com imagens naturais como o “mar

¹⁸ MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 142.

¹⁹ CORRAL, Concepción Delgado. Op. cit. p.140.

d'altivo porte”, a “pedra que não pensa”, o “sol, a luz intensa” e a “árvore tosca e densa”.

Recorremos novamente a Ullmann para discorrer sobre esse efeito. Diz ele que uma imagem se transforma em símbolo quando expressa de “forma memorável um dos temas principais de uma obra literária”.²⁰ Os motivos explorados para falar de si transformam-se, em *Livro de Mágoas*, em símbolos do seu ideal de grandeza, dos anseios de ser “diferente” da sua condição de sensível:

Eu queria ser o Mar de altivo porte
Que ri e canta, a vastidão imensa!
Eu queria ser a Pedra que não pensa,
A pedra do caminho, rude e forte!

Eu queria ser o Sol, a luz intensa,
O bem do que é humilde e não tem sorte!
Eu queria ser a árvore tosca e densa
Que ri do mundo vão e até da morte!

A partir daqui a adversativa “mas” separa o texto em duas instâncias: as duas primeiras estrofes confessam os “desejos” e as duas últimas explicitam que esses desejos são sempre frustrados numa existência marcada pelo sofrimento e pela dependência. Notemos o quadro abaixo:

Mar = de altivo porte, que ri e canta, vastidão imensa.	MAS	também chora de tristeza
Pedra = que não pensa, rude e forte		As pedras, pisa-as toda a gente.
Sol = luz intensa, bem do que é humilde e não tem sorte		Tem lágrimas de sangue ao final de um dia
Árvore = tosca densa, ri do mundo vão e até da morte		Abrem os braços aos céus como um crente.

Este quadro explicita a desconstrução do desejo, ou seja, Florbela constrói a esperança para depois destruí-la meticulosamente, provando que não é possível haver felicidade, pois até os elementos da natureza estão sujeitos aos desmandos do destino.

²⁰ ULLMANN, Stephen. Op. cit. p. 229.

Ser o “Mar de altivo porte, que ri e canta, a vastidão imensa” é uma forma metaforizada para explicitar o desejo de ser forte, de ser feliz e de ser infinito, que todo ser humano traz dentro de si. A expressão “Pedra que não pensa”, sob a visão schopenhaueriana, remete à idéia da existência como infelicidade. Assim, não pensar é não existir e, conseqüentemente, não sofrer. Talvez por isso seja tão forte o seu desejo de ser uma pedra tosca, densa e livre de pensamentos, para não viver e não sofrer. O sol de luz intensa, símbolo da felicidade, retrata a necessidade do eu lírico de estar “acima” do mundo sombrio e infeliz e compartilhar essa “luz intensa” com outros desafortunados. O comportamento desdenhoso da árvore, que “ri do mundo vão e até da morte”, pode ser visto como uma maquiagem para esconder a sua dependência de crente. Assim como a árvore, os seres humanos estão sempre a esconder ou maquiar as suas fragilidades.

Embora todos esses elementos representem a vontade de ser supremo, a visão pessimista suplanta toda a argumentação e pinta-os de negro, destruindo os “castelos de quimeras” e realçando-lhes a falta de alento e esperança:

Mas o Mar também chora de tristeza...
As árvores também, como quem reza,
Abrem, aos Céus, os braços, como um crente!

E o Sol altivo e forte, ao fim dum dia,
Tem lágrimas de sangue de agonia!
E as Pedras... essas... pisa-as toda a gentel...

Essa caracterização sombria de si é reforçada ainda em “Sem remédio” (p. 158), soneto no qual a auto-descrição vem assinalada por uma imagem de eterna doença, instigada já no título e que culmina em “tortura” e “demência”:

Aqueles que me têm muito amor
Não sabem o que sinto e o que sou...
Não sabem que passou, um dia, a Dor,
À minha porta e, nesse dia, entrou.

E é desde então que eu sinto este pavor,
Este frio que anda em mim, e que gelou
O que de bom me deu Nosso Senhor

Sinto os passos da Dor, essa cadência
Que é já tortura infinda, que é demência!
Que é vontade doida de gritar!

E é sempre a mesma mágoa , o mesmo tédio,
A mesma angústia funda, sem remédio,
Andando atrás de mim sem me largar!...

Segundo Massaud Moisés, o “mergulho na própria alma”, realizado pelo homem romântico à procura de desvendá-la, acabou se tornando um motivo de desespero, pois “Imerso no caos interior, o romântico acaba por sentir melancolia e tristeza que, cultivadas ou meramente nascidas e continuadas durante a introversão, o levam ao tédio, ao ‘mal-do-século’”.²¹ Essas palavras sugerem que tal processo de introspecção acontece de forma gradativa, tal como percebemos no soneto através de vocábulos como “cadência, tortura infinda, demência, vontade doida de gritar”, bem como pela repetição da estrutura paralelística “o mesmo, a mesma [...]”, que permitem ao leitor assimilar o grau desse infortúnio que culmina com a apatia.

Percebemos que, neste soneto, a personificação faz da Dor o elemento ativo – a Dor “passa” e “entra” –, enquanto a postura do sujeito poético é estática – “sinto”. Tal fato denuncia a passividade imanente àqueles que estão sem forças para reagir.

Além disso, é importante ressaltar que a estratégia de tomar como ponto de partida o desconhecimento do outro sobre ela aumenta o lirismo, à medida que o poema soa-nos como uma confissão dos sentimentos encontrados nos recônditos da alma.

Semelhante engenho reproduz-se em “Tédio” (p. 156),

Passo pálida e triste. Oiço dizer:
- << Que branca que ela é! Parece morta! >>
E eu que vou sonhando vaga, absorta,
Não tenho um gesto, ou um olhar sequer...

Que diga o mundo e a gente o que quiser!
- O que é que isso me faz?... O que me importa?..
O frio que trago dentro gela e corta
Tudo o que é sonho e graça na mulher!

O que é que me importa?! Essa tristeza
É menos dor intensa que frieza,
É um tédio profundo de viver!

E é tudo sempre o mesmo, eternamente...
O mesmo lago plácido, dormente...
E os dias sempre os mesmos a correr...

²¹ MOISÉS, Massaud. Op. cit.; 1982. p. 143.

Neste poema, o conflito interior é explicitado pela tensão entre a essência e a aparência, e evidenciado pela representação de dois mundos: o “eu” em contraposição à “gente”. O que muda é o comportamento nefelibata do eu lírico, que aqui se reveste de uma apatia inerte e fúnebre que gela a alma, como se o mundo exterior já não importasse mais. Essa faceta permite-nos citar novamente Massaud Moisés, quando diz que “repetido o tédio, sobrevém uma terrível angústia, logo transformada em insuportável desespero”.²²

Florbela, ao mesmo tempo em que transmite uma imagem indireta de si através da citação do discurso do outro – “Que branca que ela é! Parece morta!” – também passa outra imagem ao desdenhar esse discurso por considerá-lo inútil – “Que diga o mundo e a gente o que quiser! / – O que é que isso me faz?... O que me importa?...”.²³ Parece claro que Florbela tem consciência do seu estado, sabe o que pensam sobre ela, mas isso adquire uma dimensão muito pequena diante da realidade opressiva em que ela vive. Além disso, ao se apresentar pelo discurso do outro, a poetisa lança mão de um procedimento retórico, denominado argumento ético, que torna o texto mais persuasivo, pois deixa de ser individual e, com isso, adquire uma universalidade, permitindo uma identificação maior por parte do leitor.

A personagem, aqui caracterizada como “pálida, triste, branca, morta, sonhadora, vaga, absorta, sem (re)ação – adjetivos esses que, casados com o título, repercutem o ideal de musa ultra-romântica –, parece simbolizar alguém que já não faz mais parte deste mundo terreno, mas que ainda permanece aqui, fisicamente, como o retrato da falta de humanidade.

As imagens usadas pela poetisa sugerem um ambiente em que tudo parece revestido de tristeza, como se a vida fosse mantida apenas pela presença da morte, ou pela frieza que ela provoca.

Imagens da Morte	Palidez, tristeza, brancura, morte, sonho, vaguidade, absorção, imobilidade, frieza, tédio profundo de viver, lago plácido e dormente.
-------------------------	--

²² MOISÉS, Massaud. Op. cit. 1982. p. 143.

²³ Cf. SILVA, Zina Maria Bellodi da. Op. cit.

Todos esses vocábulos remetem à palavra-chave do poema: tédio. No entanto, esse tédio a que a poetisa se refere não é simples enfado da vida, antes é frieza, como se a vida e a morte tivessem o mesmo peso na balança.

A atração pelos temas fúnebres é também vinculada à angústia de ver o tempo passar sem, contudo, haver mudança alguma. Essa “placidez” apavora, pois a morte significaria o fim do sofrimento e o encontro com o absoluto e com o eterno, e enquanto ela não ocorre é impossível haver a conciliação entre a finitude (existência) e a infinitude (transcendência).²⁴

Essa atmosfera soturna é reiterada pela linguagem de *Livro de Mágoas*, em que as comparações efetuadas por Florbela sempre aproximam o “Eu” a elementos sombrios, como acontece em “Noite de Saudade” (p. 145) – “É que, talvez, Ó Noite, em ti existe/ Uma Saudade igual a que eu contenho!”; ou em “A minha tragédia” (p.157) – Gosto da noite imensa, triste, preta/ Como esta estranha e doida borboleta/ Que eu sinto sempre a voltejar em mim!...”.

Além disso, esse clima também é mantido pela utilização de sintagmas como “destino amargo, triste e forte” (p. 133), “Os sinos têm dobres d’agonias”, “lírios dum roxo macerado de martírios” (p. 138), “e o pensamento sempre a morder-nos bem” (p.146), “náufraga da vida” (p.149), “No silêncio de cinzas do meu Ser” (p. 150), “minh’alma trágica e doente” (p.155), “tédio profundo de viver” (p.156), “Mar de Mágoa” (p.159), cuja força expressiva comove o leitor.

O uso de motivos como a velhice, a monja de marfim, a torre de névoa, o convento, a noite escura, o rouxinol, o tédio, o mar e tantos outros, também contribui para o enriquecimento da temática da solidão existencial em Florbela Espanca e, conseqüentemente, também em *Livro de Mágoas*. No entanto, é possível afirmar que, neste livro, a adoção de motivos que sugerem a clausura e a solidão pode ser vista como uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que a poetisa cria uma “ambientação invernososa”²⁵, propícia ao emparedamento de si, ela busca incessantemente se revelar ao leitor, como procuramos demonstrar.

²⁴ STRATHERN, Paul. Op. cit.

²⁵ JUNQUEIRA, Renata Soares. Op. cit.; 1992.

3.3 Livro de “Sóror Saudade”

A publicação do *Livro de Sóror Saudade*, em 1923, rendeu a Florbela alguns desafetos por parte do clero e de alguns setores da sociedade portuguesa, pelo fato de ela utilizar a imagem da freira – a casta noiva de Cristo – para atuar no papel de personagem central de uma poesia cuja temática é a experiência amorosa. O próprio título – “Sóror Saudade” –, codinome dado a ela por Américo Durão, é conflituosamente sugestivo, pois desvirtua o papel tradicional da freira, transformando-a numa mulher dividida entre o “dever interior”, conforme classifica Cláudia Pazos Alonso, e a necessidade da vivência amorosa. Tal disparidade entre a consciência e o desejo, a nosso ver, é a responsável pelo teor dramático do discurso, à medida que coloca o eu lírico numa patética situação de incessante luta interna, que contribui para a construção de uma imagem marcada pelo “amor e pela saudade”, como afirma Zina Bellodi no seu já citado trabalho.

Vários sonetos deste livro mantêm ainda uma intertextualidade com o livro anterior como bem comprova “Sóror Saudade” (167), “O que tu és” (p.170), “A noite desce” (p. 179), “Caravelas” (p.180), “Princesa Desalento” (p. 198) e “Hora que passa” (p.200), nos quais a poetisa lança mão de imagens sombrias para se referir a si própria; outros já prenunciam o teor insinuante de *Charneca em Flor*, como é o caso de “O nosso Livro” (p.169), “Fanatismo” (171), “Alentejano” (p.172), “Fumo” (173), “Os versos que te fiz” (176), “Inconstância” (p. 181) e outros.

No *Livro de Sóror Saudade* percebemos a tensão a partir da comparação entre o tempo passado e o presente; o primeiro, marcado por dois acontecimentos que promovem uma mudança no estado de espírito da pessoa lírica – o encontro com o ser amado e a posterior desilusão; e o segundo, momento de clausura resignada, a qual é rompida pelos arroubos nostálgicos em que ela lamenta a perda do ente amado.

Essa idéia, reforçada pela utilização do tempo verbal no presente contraposto ao pretérito, pode ser percebida no poema “Que importa” (p. 174), cuja primeira estrofe descreve as características da poetisa antes do encontro amoroso, remetendo, pois, o leitor ao passado, como comprova o uso do pretérito imperfeito e do mais que perfeito:

Eu era a desdenhosa, a indiferente.
Nunca sentira em mim o coração
Bater em violências de paixão,
Como bate no peito à outra gente.

No entanto, na segunda estrofe há uma ruptura brusca com o passado e o enfoque volta-se para o momento presente, como bem o provam o advérbio de tempo “agora” e o uso do presente do indicativo. O ato de delinear o desprezo do amado – “Agora, olhas-me tu altivamente –, contrapondo-o ao seu próprio estado emocional depois da descoberta do amor – “Enquanto as asas loiras da ilusão / Abrem dentro de mim ao sol nascente –, reveste o texto de um forte tom apelativo, pois parece agravar e culpabilizar essa atitude desdenhosa do Outro.

Agora, olhas-me tu altivamente,
Sem sombra de desejo ou de emoção,
Enquanto as asas loiras da ilusão
Abrem dentro de mim ao sol nascente

O primeiro terceto, que novamente faz menção ao passado, indica as transformações da poetisa ao conhecer o Amor, sentimento que a tornou declaradamente mais alegre, conforme comprova a escolha lexical do poema, com vocábulos como “fonte”, “carinhoso”, “riso”, “frescura” e graça”

Minh'alma, a pedra, transformou-se em fonte;
Como nascida em carinhoso monte,
Toda ela é riso e é frescura e graça!

O terceto final, momento em que Florbela parece comungar da filosofia do *carpe diem*, realiza o rompimento definitivo com a imagem de si que dera na primeira estrofe, resignando-se a aceitar os momentos efêmeros em que pode gozar o sentimento amoroso:

Nela refresca a boca um só instante...
Que importa?... Se o cansado viandante
Bebe em todas as fontes... quando passa?...

É importante frisar que esse artifício de construir o poema ressaltando as transformações sofridas pelo sujeito poético através da contraposição do passado com o presente, parece ampliar a “crueldade” do ser amado e, desta forma, constitui-se também uma forma eficaz de comover o leitor.

Outras vezes, também é possível notar certa dramaticidade nos poemas em que há uma contraposição entre a realidade e o sonho. “Inconstância” (p. 181) é um

bom exemplo dessa opinião, uma vez que evidencia a frustração da poetisa ao constatar a efemeridade de um sentimento considerado eterno. A dor advinda dessa frustração parece ainda maior porque a poetisa desejava mais do que a vida poderia lhe dar:

*Procurei o amor, que me mentiu.
Pedi à Vida mais do que ela dava;
Eterna sonhadora edificava
Meu castelo de luz que me caiu!*

O grifo aponta que estruturalmente essa estrofe pode ser dividida em duas partes: uma que simboliza os sonhos da poetisa (as que estão em itálico); e outra que alude à realidade dolorosa com a qual ela se defrontou. Tal recurso acentua ainda mais a dramaticidade do discurso, pois cria certa tensão entre o que é desejado e o que se pode ter.

Na segunda estrofe, a poetisa descreve o seu estado emocional quando descobre o amor, ressaltando a alegria ao encontrá-lo, bem como o desejo de conhecê-lo. Cumpre notar que a repetição, por três vezes, do advérbio de intensidade “tanto”, ao mesmo tempo em que amplia o valor desse encontro, proporcionalmente amplia a dimensão da Dor causada pela impossibilidade de eternizá-lo:

*Tanto clarão nas trevas refulgiu,
E tanto beijo a boca me queimava!
E era o sol que os longes deslumbrava
Iguar a tanto sol que me fugiu!*

O comportamento fugaz da poetisa diante do amor é reiterado pela oração afirmativa que inicia a terceira estrofe, na qual a antítese funciona para aproximar sentimentos díspares como “amar” e “esquecer”, equiparando-os às etapas da vida, como sugerem os dois últimos versos através da referência ao ciclo do sol.

*Passei a vida a amar e a esquecer...
Atrás do sol dum dia outro a aquecer
As brumas dos atalhos por onde ando...*

Tal “inconstância” do sentimento amoroso é reforçada na última estrofe pela presença da antítese construída com os gerúndios fugindo/surgindo, referentes ao caráter cíclico do sentimento amoroso que, findo, logo é substituído por outro.

E este amor que vai fugindo
 É igual a outro amor que vai surgindo,
 Que há de partir também... nem eu sei quando...

Aprofundando mais a análise, veremos que a antítese é uma figura de linguagem que reflete exemplarmente o estado de espírito cindido do homem romântico que, hostilizado pela realidade circundante, está sempre sujeito aos ditames da emoção extrema. Assim, o fato de estrutura formal desse soneto repercutir idéias antitéticas sugere e reforça a instabilidade dos sentimentos terrenos, principalmente do sentimento amoroso.

“Renúncia” (p.194) também pode ser citado como exemplo da atmosfera tensa de sentimentos ambivalentes, pois aborda abertamente a peleja contra os desejos incitados pelo mundo. Isto é reiterado também pela estrutura, que reforça essa proposição: a primeira estrofe explicita a opção do sujeito poético que quis encerrar-se num convento – opção esta corroborada também pelo léxico, que sugere à idéia de fechamento (“presa, fechados e mãos em cruz”).

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

Mais do que isso, a atitude ativa do sujeito poético, que voluntariamente encarcera a sua juventude num convento, traduz-se como mais uma revivescência ideal romântica, aderindo à mortificação dos desejos carnis e via o Cristianismo como mais uma forma de valorização do indivíduo. Tal encarceramento da mocidade permitia o refreamento dos instintos ao mesmo tempo em que possibilitava uma vida introspectiva propícia ao despertar do homem interior e à elevação da alma a um estado de pureza.²⁶

A estrofe seguinte, entretanto, descreve o poder de sedução exercido pelo mundo “lá fora”, metonimicamente representado pela “Lua” e pela “Natureza”. O deixar-se seduzir culmina numa experiência mística que inunda a sua cela de luz. Ainda convém ressaltar que Florbela utiliza o advérbio de lugar “lá”, quando se refere ao convento onde a sua mocidade está encerrada e também quando se refere ao

²⁶ CHATEAUBRIAND, François René. O Cristianismo e o coração Humano. In: GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. *A Estética Romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992. p. 65.

mundo exterior, sugerindo assim a sua ausência de ambos os lugares. Diante disso, podemos inferir que ela nunca se encontra onde realmente deseja estar, reafirmando mais uma característica romântica que é o sentimento de desterro.

Lá fora, a Lua, Satanás, seduz!
 Desdobra-se em requintes de beleza...
 É como um beijo ardente a Natureza...
 A minha cela é como um rio de luz...

Os pares de rimas tristeza/beleza e cruz/luz também dão fortes indícios semânticos desse contraste entre a consciência e o desejo.

Nos dois tercetos, o movimento de reclusão novamente é retomado a partir de uma série de frases imperativas – todas terminadas em exclamação – que o eu lírico dirige à sua mocidade personificada, suplicando-lhe que renuncie a esse apelo sensual e decrete a morte desses sentimentos:

Fecha os teus olhos bem! Não vejas nada!
 Empalidece mais! E, resignada,
 Prende os teus braços a uma cruz maior!

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

Tais versos aludem a um mito do cristianismo: o sacrifício do Cristo em nome da purificação dos pecados da humanidade. Aqui, o sacrifício realizado pela própria mocidade é simbólico, pois reitera a sublimação dos “desejos mundanos” e sugere a mortificação deles, como forma de “renúncia” ao mundo profano.

Ainda é possível citar “Sol Poente” (p.202), cujo título já indica o fim do dia e o começo da noite²⁷, como mais uma manifestação da atmosfera nostálgica que paira por toda esta obra:

Tardinha... “Ave Maria, Mãe de Deus...”
 E reza a voz dos sinos e das noras...
 O sol que morre tem clarões d’auroras,
 Águia que bate as asas pelos céus!

Partindo de um recurso habitual em sua obra, Florbela inicia o soneto com a descrição do contexto exterior que desencadeia momentos de afloramento de uma

²⁷ Essa hora em Portugal, país de maioria católica, tem uma importância ímpar devido ao fato de ser a hora da Ave-Maria. Assim é considerada uma hora sagrada.

emoção. Tal atitude deixa transparecer uma concepção romântica segundo a qual “o sujeito é o centro de tudo” e a “realidade exterior não passa de extensão dele”.²⁸ Assim, a realidade exterior será vista sempre através da ótica subjetiva.

A descrição do ocaso, pontuada por motivos religiosos como a citação de um trecho de oração realizada pelos sinos personificados e pelas freiras – aqui representadas pelas “noras”²⁹ – cria imagens alusivas ao ambiente monacal onde se encerra o eu lírico, justificando, assim, a saudade que o acomete.

No último verso desta estrofe, Florbela cita a primeira imagem que propulsiona o seu passeio através da memória: a visão do vôo de uma águia – ave que, para os românticos, representava a capacidade de desapego do mundo terreno para dar vazão às suas fantasias e que, em Florbela, simboliza o seu desejo de infinito.

Da segunda estrofe em diante, esse movimento de introspecção, sugerido pelo símile (horas = cor dos olhos do amado) e pela analogia com um outro tempo – fantásticos outroras – é efetivamente realizado. Cabe ressaltar que a poetisa alude aos sonhos que teve no passado, mas que agora, devido à sua opção religiosa, não pode mais ter, embora o adjetivo “fantástico”, caracterizando esse passado, sugestione que estes sonhos ainda permanecem vívidos na sua memória:

Horas que têm a cor dos olhos teus...
Horas evocadoras d'outras horas...
Lembranças de fantásticos outroras,
De sonhos que não tenho e que eram meus!

Prosseguindo na descrição desse crepúsculo, Florbela propicia-nos mais uma imagem sugestiva do aspecto saudosista que emana deste poema:

Horas em que as saudades, p'las estradas,
Inclinam as cabeças mart'rizadas
E ficam pensativas... meditando...

Para expressar o seu próprio sentimento de saudade, a poetisa cria uma personificação que dá vida às saudades, flores silvestres das margens das estradas”, promovendo, a associação entre o humano e a natureza e, desse modo,

²⁸ GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. Op. cit.; p.19.

²⁹ Compreendemos que a referência de Florbela às “noras” diz respeito ao fato de as freiras serem consideradas, segundo a tradição católica, como “esposas de Cristo” e, portanto, noras de Maria, a sua mãe.

oferecendo ao leitor a imagem de si mesma. Ainda corroboram para essa ambientação saudosista a utilização de vocábulos e formas verbais cujo teor remete para o campo semântico da reminiscência – “ficam, pensativas e meditando”.

A última estrofe inicia-se com um verso – “Morrem verbenas silenciosamente” – que semanticamente confirma o contexto explicitado até agora no poema. No entanto, percebemos que esta é mais uma imagem utilizada pela poetisa para reafirmar a passividade dos elementos naturais que compõe esse cenário crepuscular, a fim de realçar o valor dos dois últimos versos que, de maneira incisiva, rompem com essa passividade e indicam a entrega total do sujeito poético às insistentes lembranças do ser amado:

Morrem verbenas silenciosamente...
E o rubro sol da tua boca ardente
Vai-me a pálida boca desfolhando...

Se retomarmos novamente o título do soneto – sol poente – teremos a imagem que simbolicamente indica a morte do desejo outrora experimentado, mas, ao contrapor o título a esses dois últimos versos, percebemos que este desejo ainda se faz intensamente presente na memória da poetisa.

De acordo com as análises feitas, podemos afirmar que microestruturalmente ***Livro de “Sóror Saudade”*** apresenta uma ambientação conflituosa e, por isso, o discurso florbeliano adquire uma modulação oscilante, apresentando, ora imagens com um tom rasgadamente sedutor, que dialogam com o livro seguinte; ora imagens com um tom fúnebre que reitera sentimentos como a mágoa e a saudade, emblemáticos na obra precedente.

O que nos parece, enfim, é que em todo o ***Livro de “Sóror Saudade”*** o discurso florbeliano oscila entre um tom erótico, que parece abrir caminho para o seu livro seguinte (*Charneca em Flor*), e um tom fúnebre que reitera sentimentos como a mágoa e a saudade, dominantes no *Livro de Mágoas*.

3.4 *Charneca em Flor*

Livro publicado postumamente, em 1931, ***Charneca em Flor*** foi a obra com a qual Florbela Espanca alcançou a benevolência da crítica, que o considerou um indício do seu amadurecimento poético. De fato, tanto Jorge de Sena quanto José

Régio e Vitorino Nemésio,³⁰ críticos cronologicamente mais próximos dela, enfatizaram a maneira despuddorada com que ela declara seu erotismo nesta obra. Também a crítica atual concorda com esta idéia, como podemos observar nas seguintes palavras de Maria Lúcia Dal Farra que sintetizam a opinião de grande parte dos estudiosos da escritura florbeliana: “a força latente e pulsante de toda a sua poética anterior se precipita, se liberta, recuperando no panteísmo das trovas populares – as suas origens, as suas raízes literárias! – a necessária imagem da natureza animizada enquanto corpo e sensualidade próprios”.³¹

Neste livro, Florbela novamente revigora o erotismo, visto pelos românticos como uma das formas de satisfazer a sua sede de amor, como atestam as palavras de Benedito Nunes:

“Acionado por um processo de sublimação, o comportamento espiritual [...] cristalizou-se no diálogo com a Natureza, e teve como focos principais o *amor* e o *poder*, tematicamente condensados no *erotismo* e no *satanismo*”.³²

No entanto, Florbela dá-lhe colorações diferentes, na medida em que o erotismo e o poder de sedução dela vêm da plena consciência do seu dom de poetisa.

Embora ***Charneca em Flor*** retome algumas imagens exploradas nas duas obras antecedentes, o que chama a atenção aqui é o modo insinuante com que a poetisa declara o seu sentimento, construindo um discurso fascinante com vistas a seduzir o amado e/ou o leitor. O amadurecimento do erotismo, contido tanto tempo pela mortalha, acontece de forma definitiva, instaurando agora um jogo de poder feminino, no qual o eu poético torna-se o sujeito da conquista e assume um papel ativo na conquista do amor, subvertendo o comportamento passivo da mulher-musa, comum no universo literário.

Esta transformação pode ser pressentida já na abertura do livro, onde o soneto “Charneca em Flor” (p.209) explicita o que o título do volume apenas sugeria:

³⁰ Os trabalhos que evidenciam esta idéia já foram citados na introdução desta dissertação. Cf. SENA, Jorge de. Op. cit., RÉGIO, José. Op. cit. 1981, e NEMÉSIO, Vitorino. Op. cit.

³¹ DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: Um Caso Feminino e Poético. In: ESPANCA, Florbela. Op. cit. 1996.

³² NUNES, Benedito. Op. cit. p. 72

– “E nessa febre ansiosa que me invade, / Dispo a minha mortalha o meu burel, / E já não sou, Amor, Sórora Saudade...”.

Convém lembrar aqui as três acepções da palavra amor dadas por Otávio Paz: o amor propriamente dito, considerado, por ele, um sentimento com conotações puramente espirituais; o amor como sexualidade, que é cópula, manifestação carnal de uma necessidade física; e o amor erótico, misto de “sexo e mais alguma coisa”, realizável por meio de rituais. Esta definição faz crer que o erotismo nasce de uma necessidade orgânica comum aos homens e aos animais, porém nutre-se daquilo que o autor chama de “algo mais”, o elemento mágico da relação erótica.

Indo além, Otávio Paz afirma que, “como sexualidade animal”, o amor visa à reprodução; já como erotismo, este propósito deixa de existir em nome de um “prazer em si mesmo”. Por isso, ele aproxima o erotismo da poesia, dizendo que “a poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução”.³³ Assim, ambos abandonam o utilitarismo em nome do prazer, deixando implícita a idéia de que se sustentam pela imaginação, pelo encantamento que a linguagem erótica é capaz de exercer.

Em Florbela Espanca o amor erótico manifesta-se como forma de auto-conhecimento e consciência da sua plenitude poética, expressando-se numa linguagem fortemente sensualista, como ocorre em “Se tu viesses ver-me...” (p.218), que se configura como um hino de louvor a um passado de amor bem vivido, cujo contexto o eu lírico tem necessidade de reviver:

Se tu viesses ver-me à tardinha,
A essa hora dos mágicos cansaços,
Quando a noite de manso se avizinha,
E me prendesses toda em teus braços....

Nesta primeira estrofe já podemos perceber a tentativa de sedução do amado, amparada pelo tom aliciante da linguagem, sugerido pela conjunção condicional “se”, que indica uma estrutura comum ao tipo de discurso que pretende induzir o outro a fazer o que desejamos. De fato, ao sugerirmos algo, incitamos a mente do interlocutor a aceitar o que expusemos como indicação do que deve ou pode ser feito. Assim é como se, sugerindo que o amado fosse vê-la “à tardinha”, na “hora dos mágicos cansaços”, a poetisa, consciente do seu poder sensual,

³³ PAZ, Otávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

pretendesse mantê-lo sob os seus encantos para permanecer “presa aos braços” dele por toda a noite.

A partir da segunda estrofe, o eu lírico tenta fixar a imagem do amado na memória, buscando apreender-lhe as formas através da citação metonímica de elementos apreensíveis pelos sentidos como o sabor da boca, o eco dos passos, o riso de fonte, os abraços, os beijos, e o toque das mãos. Tal atitude adquire um alto poder sugestivo se pensarmos na sua função como estimulantes da sensualidade da poetisa à medida que sugerem a presença real do ente querido junto dela.

Quando me lembra: esse sabor que tinha
A tua boca... o eco dos teus passos...
O teu riso de fonte... os teus abraços...
Os teus beijos... a tua mão na minha...

Persistindo na tarefa de conquistar o “amante”, o eu poético recorre a um elemento de sedução comum na obra florbeliana: a boca, aqui com uma coloração erótica graças aos atributos sensoriais como “linhas dulcíssimas dum beijo”, “seda vermelha” e “cravos ao sol”, traços que permitem prever um desfecho ardente para esse momento de desejo.

Se tu viesses quando, linda e louca,
Traça as linhas dulcíssimas dum beijo
E é de seda vermelha e canta e ri

E é como um cravo ao sol a minha boca...
Quando os olhos se me cerram de desejo...
E os meus braços se estendem para ti...

Os dois últimos versos, que sintaticamente poderiam completar o título, reiteram a idéia de que a presença do amado está enraizada na mente e no corpo da poetisa a ponto de ela “cerrar os olhos de desejo” e, nesse momento, “estender os braços para ele”, num ato de entrega ao auto-erotismo e à voluptuosidade que aquele instante onírico propicia.

Neste poema, por meio do apelo sensual da linguagem a poetisa cria uma ambientação que refaz o passado, tornando-o presente e transforma a ausência do ente amado em presença eternizada pela reminiscência e, com isso, supre a sua carência amorosa.

“Mocidade” (p. 231) também figura entre os sonetos ícones da expressão erótica florbeliana. Antes de proceder à análise, convém lembrar que este poema

mantém um intertexto com “Renúncia” (p. 194), já analisado no capítulo 2, no qual a poetisa decide encarcerar a sua mocidade num convento como forma de afastá-la da corrupção mundana.

Neste soneto de Florbela, podemos perceber qual é a visão que a poetisa tem da sua mocidade, a partir dos adjetivos com os quais ela a caracteriza nos primeiros versos – “esplêndida, vibrante, ardente, extraordinária e audaciosa”. Tais predicativos levam o poema para um caminho claramente inverso ao que seguiu “Angústia”, pois aqui a poetisa vê na sua mocidade o despertar de emoções que ela assume e acolhe exultante:

A mocidade esplêndida, vibrante,
Ardente, extraordinária, audaciosa,
Que vê num cardo a folha dum rosa,
Na gota de água o brilho dum diamante;

Nos versos 3 e 4, a poetisa prossegue na descrição exuberante que vem fazendo, ressaltando a disposição dada pela mocidade para ver beleza até mesmo nas coisas que menos apontam para isso.

A partir da segunda estrofe, entretanto, o poema parece tomar outro norte quando a poetisa evidencia a ação da mocidade que a transformou em “Judeu Errante”³⁴, mito cristão que simboliza o pecador, ou aquele que está perdido, que vive ao seu bel-prazer (neste caso, é aquele que está perdido em suas emoções, que não consegue achar um norte para o espírito).

Mais adiante a poetisa reafirma o poder da mocidade personificada, ao usar imagens como “torrente caudalosa do espírito” e “irmã tempestuosa dos vendavais”, que sugerem a potência dos sentimentos nessa fase da vida. Além destas características, outra também se faz importante: neste texto, a mocidade é sempre o sujeito ativo das transformações da poetisa, ao passo que esta é sempre o objeto passivo, que não pode se manifestar:

Essa que fez de mim Judeu Errante
Do espírito, a torrente caudalosa,
Dos vendavais irmã tempestuosa,
– Trago-a em mim vermelha, triunfante!

³⁴ A imagem do judeu errante na bíblia está associada ao êxodo judaico, quando o povo, a mando de Deus, foge da escravidão do Egito e vai para o deserto, onde vaga perdido por quarenta anos, padecendo toda a sorte de infortúnios. Cf. Livro de Êxodo. In: BÍBLIA SAGRADA. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000. Tradução na Linguagem de Hoje.

No entanto, no último verso, através da oração exclamativa na primeira pessoa, a poetisa denuncia a sua hospitalidade voluntária a tais sentimentos e se entrega, plena, a eles. Os dois adjetivos usados aqui – “vermelha, triunfante” – antecipam o domínio do erotismo, exibido em sua totalidade a partir da estrofe seguinte:

No meu sangue rubis correm dispersos:
– Chamas subindo ao alto nos meus versos,
Papoilas nos meus lábios a florir.

A cor vermelha, sugerida pelos vocábulos “sangue, rubis, chamas, papoilas”, empresta ao soneto uma aura sangüínea, que denota a forma paroxística com que a poetisa experimenta estes sentimentos, tingindo o poema com cores sensuais. O léxico escolhido por Florbela, especificamente neste terceto – verbos como *correr* e *subir* –, indica o movimento circulatório, ascendente desse sentimento, assim como a imagem da papoula – flor de onde se tira o ópio – alude ao poder alucinógeno do erotismo.

Nesta estrofe também, Florbela associa claramente a sua atividade poética à força inebriante da sensualidade, imbricando-as num só paradigma, que a estrofe seguinte irá confirmar:

Ama-me doida, estonteadoramente,
Ó meu Amor! Que o coração da gente
É tão pequeno... e a vida, água a fugir...

O verso inicial vem como um pedido nervoso, imperativo, ao Amor, interlocutor que representa metonimicamente o ser a quem este sentimento, intensificado pelos vocábulos “doida e “estonteadoramente”, é devotado. Os dois versos finais, bem ao estilo do imediatismo romântico, explicitam os motivos para a urgência deste pedido.

Em outros sonetos, o erotismo apresenta-se através de um comportamento narcísico que faz do “outro” a imagem desejada, ou o “eu-outro” em quem a poetisa vê as qualidades que almeja para si. Frente a isto, a conquista pode simbolizar a busca da própria identidade e todo o processo de sedução pode representar um auto-erotismo.

Especificamente no caso da escrita de Florbela, cujo narcisismo configura-se como opção “por um *Eros* direcionado para si”,³⁵ muitas vezes o outro não corresponde ao que ela procura e a impossibilidade de encontrar-se no reflexo do outro a conduz a uma aparente volubilidade, como percebemos no soneto “Amar” (p.232), que se configura como um exemplo pertinente desse comportamento. De partida, Florbela inicia o poema com o sintagma verbal “Eu quero amar”, evidenciando a certeza de que o ato de amar é uma atitude dependente da sua vontade – “quero” –, ou seja, é uma escolha feita por ela. Ainda no mesmo verso, a expressão “amar perdidamente”, além de ser um paroxismo, também parece aludir ao desprezo pelas regras impostas pela civilização, pois o vocábulo “perdidamente” adquire uma significação ambígua neste caso, podendo significar “muito, em excesso” ou também “libertinamente, sem regras”.

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

A repetição, no conjunto do poema, por oito vezes do verbo “amar” no infinitivo, forma que o reveste de impessoalidade e atemporalidade, além de reiterar o motivo do texto também permite intuir a prevalência do sentimento a despeito de quem ou quando existiu, atribuindo-lhe soberania sobre o sujeito ou mesmo sobre o tempo. Nesse caso, o sujeito feminino vive “o desejo pelo desejo”,³⁶ independente de quando ou com quem.

O prazer incitado pelo próprio sentimento é ainda retomado no início do segundo verso, no qual o verbo “amar” inicia e encerra a expressão “Amar só por amar:”, como o fechar de um ciclo que se completa com a volta ao início. A presença dos advérbios de lugar, “Aqui” e “além”, seguidos de reticências, desenha a cartografia dessa emoção, cuja indeterminação geográfica sugere que os seus contornos são pessoais e independentes do espaço físico.

A seqüência dos pronomes “Este”, “Aquele” e “Outro”, precedidos pelo advérbio de intensidade “Mais”, evidencia o caráter superficial das conquistas, pois o

³⁵ CARVALHO, Adília Martins de. Op. cit.; p. 91.

³⁶ DÉCIO, João. Florbela Espanca: uma estética do erotismo. In: *Boletim do centro de estudos portugueses "Jorge de Sena"*. n. 02, ano IV, janeiro/julho. Araraquara, p. ,1995.

prazer retira dos objetos amados a pessoalidade, generalizando-os para a forma coletiva “toda a gente”.

O quarto verso, através da repetição do verbo central desse soneto – “Amar! Amar!” –, marca a dimensão do relacionamento horizontal, o qual pode atingir uma larga escala, mas permanecer superficial. Essa rejeição à profundidade do sentimento é fortalecida ainda pela expressão “E não amar ninguém”, na qual o advérbio de negação “não” e o pronome indefinido “ninguém” funcionam como palavras enfáticas dessa idéia, além de o pronome ainda qualificar implicitamente o outro como um ser desprovido de humanidade:

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

Na segunda estrofe, a exaustão do sentimento é retomada pela colocação antitética dos verbos “Recordar?” e “Esquecer?”. Entretanto, essa antítese é minimizada pela resposta categórica da voz interna no texto – “Indiferente!”. Tal adjetivo explicita a idéia de que, para o indivíduo que faz opção de amar superficialmente e cuja característica primordial é o desapego aos sentimentos do outro, essas duas sensações têm o mesmo quilate.

A trajetória indagadora do eu-lírico permanece avivada no verso seguinte pela expressão alternativa “Prender ou desprender?”, a qual é seguida de mais duas questões, “É mal? É bem?”, dúvida extirpada pelos dois versos seguintes, compostos por uma única oração exclamativa, que traz uma declaração/resposta categórica – “Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!”. Aqui se pode reconhecer a fugacidade dos princípios de prazer:

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

Esta afirmação inicia também uma nova seqüência textual, cujas frases declarativas e exclamativas indicam a dissipação da dúvida, instaurada pelas orações interrogativas das estrofes anteriores. Além disso, as imagens que agora figuram no poema são muito mais indicativas da opção pelo prazer que a vida oferece: a primavera – “Há uma primavera em cada vida” –, símbolo da juventude, metaforicamente indica o erotismo assumido. Nesse contexto, o eu-lírico, declara a

necessidade de anunciar o encanto dessa fase da vida: “É preciso cantá-la assim florida”. O verso seguinte, iniciado pela conjunção explicativa “pois”, remete a “Deus”, figura a quem a ética religiosa atribui um papel castrador. Porém, Florbela afirma que “Deus” permite esse canto de felicidade à beleza da vida:

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar...

A última estrofe, iniciada por uma oração no futuro condicional – “E se um dia hei de ser pó, cinza e nada” –, revela a angústia do eu lírico diante da constatação da efemeridade da sua existência; assim, resta-lhe viver o momento presente, a “alvorada” da vida, saboreando cada minuto do seu prazer, num *carpe-diem* individualizado – “Que seja a minha noite uma alvorada”. O verso final, denominado a chave de ouro do soneto, é uma síntese do desejo maior desse “eu”, que quer promover o estilhaçar da própria identidade para efetuar a sua reconstrução. “Que me saiba perder...pra me encontrar...”. Fica implícito, com isto, que tal processo de reconstrução, que poeticamente harmoniza contrários, requer uma entrega voluntária aos desejos eróticos, num claro repúdio aos preceitos sociais, que obrigam o homem à contenção e à conseqüente negação das suas tendências naturais.

Também ícone da expressão erótica florbeliana é o soneto sem título, identificado pelo algarismo romano III (p.258), agrupado numa seleção cuja epígrafe é o verso camoniano “He hum não querer mais que bem querer”, que pertence a um poema que tem por tema a tentativa frustrada de definição do amor, sentimento este considerado essencialmente contraditório pelo poeta.

A escolha desse verso não pode ser considerada aleatória, principalmente se lembrarmos que o amor é um dos motivos mais ricos da lírica camoniana e que este sentimento é considerado por Camões ora como idéia, ora como manifestação da carnalidade, sendo, por isso, motivador de conflitos internos.

De início, o que chama a atenção, neste soneto de Florbela Espanca, é a maneira como o eu lírico se mostra atormentado por um sentimento que o faz sofrer: a impossibilidade de conciliar o apetite carnal e a necessidade espiritual de Amor. Tal impossibilidade, também tema de vários sonetos de Camões, se expressa

formalmente aqui numa estrutura bipartida que reforça a idéia antitética apresentada ao longo do poema, conforme mostra o quadro seguinte:

1ª parte: estrofes 1 e 2	2ª parte: estrofes 3 e 4
<p>Frêmito do meu <i>corpo</i> a procurar-te, Febre das minhas <i>mãos</i> na tua <i>pele</i> Que cheira a <i>âmbar</i>, a <i>baunilha</i> e a <i>mel</i>, Doido anseio dos meus <i>braços</i> a abraçar-te,</p> <p><i>Olhos</i> buscando os teus por toda a parte, Sede de <i>beijos</i>, <i>amargor de fel</i>, Estonteante <i>fome</i>, áspera e cruel, Que nada existe que a mitigue e a farte</p>	<p>E vejo-te tão longe! Sinto a tua <i>alma</i> Junto da minha, uma <i>lagoa</i> calma, A dizer-me, a cantar que me não amas...</p> <p>E o meu <i>coração</i> que tu não sentes, Vai boiando ao acaso das correntes,</p>
<p>Esquife negro sobre um mar de chamas...</p>	

Na primeira parte, o itálico sublinha a referência a elementos concretos, apreensíveis pelos sentidos como o tato, o olfato e a visão, remetendo-nos ao campo semântico do amor carnal, concebido aqui como dependência física vital, como a sede e a fome. Mais além, sugestionados pelos vocábulos “frêmito, febre, doido anseio, estonteante”, poderíamos dizer que este sentimento adquire conotações patológicas, cujos sintomas são semelhantes aos de quem se encontra abster-se de uma substância da qual é dependente.

Também os verbos centrais usados na primeira parte do poema – procurar, abraçar e buscar –, cujos complementos – os pronomes “te” e “os teus” – são diretamente ligados ao ser amado, permitem a associação entre este sentimento extremo e a dependência a que aludimos.

Os adjetivos ou orações adjetivas usados nessa parte – *doido*, *estonteante*, *áspera* e *cruel*, *que nada existe que a mitigue e a farte* –, além de darem um atributo ao substantivo aos quais se ligam – anseio e fome –, também funcionam como intensificadores do grau destas sensações. Com isso, a poetisa confere a tais sentimentos uma carga emotiva maior e permite ao leitor dimensionar a angústia dela.

Os vocábulos “âmbar, baunilha e mel”, analogicamente associados ao odor e ao paladar, sugerem o poder erotizante do amado sobre a poetisa, uma vez que são essências exóticas com propriedades afrodisíacas. Por outro lado, a expressão

“amargor de fel”, referente ao sabor que tem a boca da poetisa sem os beijos dele, permite intuir que o sabor da vida dela decorre da satisfação da carência física.

Já na segunda parte, a poetisa faz uso de elementos semanticamente próximos da abstração, ou que apontam para isto, como “alma e “coração” – que metonimicamente seriam a sede dos sentimentos – para simbolizar a sua vontade de amar além da carne.

Entretanto, a primeira frase deste verso aponta para o fato de o amado estar distante, embora a poetisa ainda o tenha presente. Mais do que isto, a forma como Florbela constrói essa frase, opondo semanticamente “vejo-te” e “tão longe”, indica um contexto de sonho, como se a presença do amado fosse uma visão.

Ainda os verbos abstratos “amar e sentir” (verso 11 e 12), precedidos pelo advérbio de negação “não”, repercutem a indiferença do amado para com ela. Mais além, a imagem do coração desprezado, boiando ao sabor das correntes, recria novamente essa ambientação visionária, pois simboliza a falta de rumo do eu lírico, cuja vida perdeu o sentido depois da decepção amorosa.

No último verso, a contraposição de duas imagens – o “esquife negro” e o “mar de chamas” – contribui para efetivar a existência de sentimentos responsáveis pelo desequilíbrio e pela anarquia do eu lírico. Vale também lembrar que este verso, a chave-de-ouro, é o encerramento dramático que a poetisa escolheu para um círculo vicioso, no qual se encontra presa.

É o amor ideal que Florbela canta, como já observou Zina Bellodi: para a poetisa “interessa o amor ideal, o deus feito homem que irá amá-la ardentemente e intelectualmente, porém no seu modo de viver ela não vai encontrá-lo, não verá o homem que a satisfaça, não o sente contemplá-la. A situação é criada pela sua mente e é esta que reage provocando-lhe angústia e sofrimento”.³⁷

Essa angústia e esse sofrimento vão suscitar uma nova máscara, que Florbela usaria na sua nova coletânea de sonetos. Vejamos.

3.5 *Reliquiae*

Antes de proceder à análise de alguns sonetos da coletânea intitulada *Reliquiae* é necessário explicitar que esta não foi uma obra organizada por Florbela como tal. Explico-me: na verdade, o que consta nesse seu último livro são alguns

³⁷ SILVA, Zina Maria Bellodi da. Op. cit. p.242-3.

sonetos avulsos escritos pela poetisa e enviados a Guido Battelli, que os reuniu sob o nome de *Reliquiae* e os publicou como um anexo à segunda edição de *Charneca em Flor*, em 1931, sob a justificativa de que Florbela pretendia fazê-los parte integrante de um novo livro.

Diante de tal informação, parece difícil afirmar que se trata de mais um passo de Florbela na construção de uma identidade poética. Mas parece razoável o argumento de Renata Soares Junqueira que considera ***Reliquiae*** um projeto concebido pela própria Florbela Espanca:

Não nos custa crer que, exibindo a Battelli a profusão dos seus sonetos, Florbela tivesse em vista o projeto de um novo livro, tão digno de edição quanto o *Charneca em Flor* – um projeto que certamente mereceria a atenção do seu amigo e admirador italiano, mas que terá sido abortado pela decisão do suicídio.³⁸

Portanto, sentimo-nos confortáveis para crer, tal como a autora da citação acima, que esta obra significa mais um passo de Florbela em direção ao seu público.

Corroborar ainda com esta hipótese o visível diálogo que esse “livro” mantém com os demais. Diálogo este notado pelas várias imagens que Florbela dera de si e que agora são revisitadas, ganhando um aspecto resignado, típico de alguém que já passou por todas as vicissitudes da existência sem conseguir alcançar a felicidade almejada. Reconhecemos, nesta postura da poetisa, o tom de “insatisfação perpétua”, tão cultivada pelos poetas românticos alemães: a “*sehnsucht*”,³⁹ sentimento caracterizado pela eterna procura de algo indefinível, que sabemos jamais poder encontrar. Por isso, a atitude romântica constitui-se uma profunda indisposição com o “mundo real” e uma busca interminável de capturar o evanescente, que motivam um pessimismo levado às últimas conseqüências.

Tal perspectiva intertextual entre os sonetos de *Reliquiae* e os dos outros livros é trabalhada minuciosamente por Zina Bellodi, que enumera os temas recorrentes em Florbela, todos presentes na coletânea que agora analisamos: a sua dor, a sua tristeza, o transcendente, o desencontro, a capacidade de renascimento

³⁸ A citação encontra-se no capítulo VII da dissertação de mestrado de Renata Junqueira, na qual o leitor pode encontrar maiores detalhes sobre a edição de *Reliquiae* preparada por Guido Battelli. Cf. JUNQUEIRA, Renata Soares. Op. cit. 1992. p. 104.

³⁹ Morfologicamente a palavra *Sehnsucht* compõe-se da união do radical do verbo *sehen*, que se traduz por ver, olhar, e *suchen* que é procurar, tentar. Assim, uma possível tradução seria “procurar ver” ou, em Língua Portuguesa, saudade. Cf. SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Op. cit. p.545.

das coisas, a tristeza de não dizer nada de novo, o amor, a condição do poeta como um ser especial, a sua ânsia pela morte, a sua situação diante do amado, o sentimento de tédio e o componente erótico.⁴⁰ Tais temas são olhados, agora, por um eu lírico “envelhecido” pela vida, cuja voz transparece o cansaço existencial.

Além disso, contribuem também para reforçar a mesma suposição os dois últimos sonetos de *Charneca em Flor*, numericamente identificados como IX e X, nos quais a poetisa se apresenta efetivamente como “a velha”⁴¹ – alguém que já “cumpru os fados” que a vida lhe reservou e agora está pronta para “adormecer em paz” –

Perdi os meus fantásticos castelos
 Como névoa distante que se esfuma...
 Quis vencer, quis lutar, quis defendê-los:
 Quebrei as minhas lanças uma a uma!
 [...]

(Soneto IX)

[...]
 E, acabada a tarefa... em paz, contente,
 Um dia adormecer, serenamente,
 Como dorme no berço uma criança!

(Soneto X)

Os trechos mostram a poetisa passivamente resignada com o que a vida lhe reservou, fechando este ciclo de sua existência com o apelo à morte, bem ao gosto do homem romântico. Por isso, acreditamos que este também é mais um artifício através do qual a poetisa prepara o leitor para a ambiência consternada que prevalecerá em *Reliquiae*.

Igualmente, “Évora” (p. 269), que abre a coletânea, parece contribuir com a idéia que defendemos de que esta obra é mais um ciclo na poesia de Florbela Espanca, pois, nele, a poetisa saudosamente relembra as realidades pessoais evocadas pela contemplação da sua terra natal, que adquire conotações especiais no Romantismo, pois, se liga diretamente às vivências subjetivas de um “Eu”, como notou Massaud Moisés:

⁴⁰ Esclarecemos aqui que não esmiuçaremos esta questão, porque incorreríamos no erro de repetir o discurso de Zina Bellodi. Entretanto, esta informação merece destaque pelo fato de reforçar a tese que defendemos. Cf. SILVA, Zina Maria Bellodi da. Op. cit. p. 136-46.

⁴¹ O arquétipo da velha é o que Renata Soares Junqueira atribui a Florbela em *Reliquiae*.

O “eu” torna-se-lhes o universo em que vivem, ou, ao menos o centro do Universo: o romântico auto-contempla-se narcisisticamente [...]. A tal ponto que, quando se projeta para fora de si, não consegue ver os objetos ou os sentimentos alheios e coletivos senão como reflexo e prolongamento do próprio “eu”: este, engloba tudo quanto cai sob os sentidos do homem romântico, acabando por se confundir com o “mundo” real e sensível, e por transformá-lo numa espécie de manifestação exterior sua.⁴²

Sugerimos, portanto, que “Évora”, dialogando com “Pobre de Cristo” de *Charneca em Flor*, satisfaz o anseio da poetisa de regressar ao “paraíso perdido”, ao lugar onde tem “o pão e a sua casa”, e colocar fim ao exílio em que se encontra. Deste modo, o soneto representaria o fechamento de um ciclo através da volta às origens para visitar o passado e concluir que o vivido foi em vão.

O soneto em que esta idéia parece ser bem evidente é “Os meus versos” (p.287), no qual a poetisa novamente tematiza a sua atividade poética de forma avessa ao seu comportamento nos outros livros:

Rasga esses versos que eu te fiz, Amor!
Deita-os ao nada, ao pó, ao esquecimento,
Que a cinza os cubra, que os arraste ao vento,
Que a tempestade os leve aonde for!

Rasga-os na mente, se os souberes de cor,
Que volte ao nada o nada dum momento!
Julguei-me grande pelo sentimento,
E pelo orgulho ainda sou maior!...

O pendor dramático deste soneto aparece nitidamente nos seis primeiros versos, onde, através de verbos no imperativo, a poetisa suplica insistentemente ao amado que ignore os seus versos, que os “rasgue”, até mesmo na mente. Se trouxermos à memória o contexto de “Ser Poeta” - incluso em *Charneca em Flor* e por nós já analisado -, onde ela deixa claro que o talento poético é o elemento responsável pela sua supremacia em relação aos homens comuns, constatamos um afastamento da sua postura habitual, pois aqui a poetisa faz questão de destruir a sua poesia, ao passo que, antes, este era o seu maior bem, pois lhe permitia ver-se como “Alguém cá neste mundo”. Com isso, podemos dizer que Florbela se autocondena ao aniquilamento, pois a destruição de sua poesia, significa a destruição dela mesma, porque é poeta.

Persistindo na leitura, notamos que no sexto verso, através do jogo vocabular com o termo “nada”, Florbela ressalta toda a esterilidade dos seus versos, indicando,

⁴² MOISÉS, Massaud. Op. cit.; 1982. p. 142.

com o mesmo termo, o lugar destinado a eles, pois não foram suficientes para dar vazão a toda a sua sensibilidade. Assim, imperativamente ela condena sua poesia e a si mesma ao “nada, ao esquecimento”.

Ainda vale ressaltar o fato de que, em “Ser Poeta”, o seu poder criativo estava intimamente ligado à sua capacidade de amar intensamente, em “Os meus versos” a poetisa demonstra a sua decepção com o amor e, principalmente, a constatação de que ela não é, afinal, um “ser especial”, condição a que tanto aspirava. Nos versos 7 e 8 ela especifica o motivo do seu pedido, afirmando que, pelo fato de ter um dom especial, acreditava-se mais do que realmente é e, por isso, o gesto do amado faria o *mea-culpa* da sua vaidade.⁴³

A partir do primeiro terceto, a verdade decepcionante, com a qual a poetisa se depara, é o fato de ser como os demais seres humanos, de saber que o seu talento não fez dela “Alguém”, como tanto sonhava. Este fato toma conotações ainda mais intensas se retomarmos ao conceito de poeta como “iluminado” – aquele que consegue traduzir o intraduzível –, pois comprova a falência de sua poesia e, em contrapartida, a inutilidade da própria poetisa.

Tanto verso já disse o que eu sonhei!
Tantos penaram já o que eu penei!
Asas que passam, todo o mundo as sente...

Tal verdade, no entanto, chega-nos em forma de Dor resignada, que parece gerar agonia, principalmente porque a “maior tortura” da poetisa era não ser igual ao “Anto”,⁴⁴ aquele que tinha a fluência da expressão, que conseguia “gritar ao mundo a sua dor” “nas sílabas de um verso”.

No verso inicial do último terceto, a reiteração da súplica feita ao amado vem acompanhada de uma expressão típica de quem está a “olhar para trás”,⁴⁵ através da qual a poetisa avalia a sua postura anterior, percebendo que tudo foi uma grande ilusão, apenas “falsas quimeras”.

⁴³ Dentro da tradição judaico-cristã, a vaidade é considerada um dos sete pecados capitais, portanto, passível de condenação ao inferno, à morte espiritual. Diante disto, podemos verificar mais uma impostura de Florbela ao propor a punição para um pecado que, na verdade, tanto a orgulhava.

⁴⁴ Antônio Nobre, o Anto, é o poeta decadente português com quem Florbela mais se identificou na poesia, na vida e no apelo à morte.

⁴⁵ A expressão foi usada por Renata Junqueira para classificar o comportamento da poetisa em *Reliquiae*. Cf. JUNQUEIRA, Renata Soares. Op. cit. 1992. p. 105.

Rasga os meus versos... pobre endoidecida!
 Como se um grande amor cá nesta vida
 Não fosse o mesmo amor de toda a gente!...

Nos dois últimos versos, Florbela torna evidente a mesma ligação feita em “Ser Poeta”: atividade criadora = felicidade no Amor. No entanto, os seus versos, assim como o seu amor – agora com letra minúscula – são iguais aos de “toda gente” e, portanto, comuns.

Poderíamos, então, concluir que este soneto é mais uma manifestação da passividade tipicamente romântica que se evidencia em *Reliquiae* – passividade decorrente da visão pessimista que o homem romântico tem da vida pelo fato de sentir-se hostilizado pelo mundo, que está sempre a “ignorar-lhe os anseios ou a impedir-lhe a consecução dos desejos”.⁴⁶

Também sugestivos da suposição de que *Reliquiae* é o desfecho da trajetória da personagem que Florbela se incumbiu de criar são os dois últimos sonetos da coletânea – “Deixai entrar a Morte” (p.300) e “À Morte” (p.301) –, nos quais, num tom hospitaleiro, ela quer receber a Morte como a uma boa amiga por quem tanto esperava.

Deixai entrar a Morte, a Iluminada,
 A que vem para mim, pra me levar.
 Abri todas as portas par em par
 Como asas a bater em revoada.
 [...]
 (Deixai entrar a Morte)

[...]
 Dona Morte dos dedos de veludo,
 Fecha-me os olhos que já viram tudo!
 Prende-me as asas que voaram tanto!
 (À Morte)

Recuperamos que, no Romantismo, o “pessimismo oriundo de um princípio de que a existência terrena é mera passagem, desprovida de sentido, contamina as almas levando-as ao pleno desespero[...]”⁴⁷, que atingirá o seu ponto máximo com o

⁴⁶ Cf. GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. Op. cit. p. 22.

⁴⁷ Idem, ibidem. p. 22.

anseio pela morte. Assim, a evocação da morte significa uma tentativa de fuga da realidade opressora, que atira o homem em uma apatia sem limites, cujo arrefecimento é através da ligação com o transcendente, o eterno. Portanto, a morte romântica não possui uma conotação negativa, mas sim positiva, pois é a evasão definitiva de uma existência cansada de desilusões.⁴⁸

Assim, escolher a morte como fecho dramático do ciclo existencial da sua “personagem” lírica é – é como se Florbela celebrasse um rito de passagem para um outro mundo, etéreo, onde talvez haja felicidade.

As análises realizadas neste capítulo não tiveram a pretensão de esgotar as possibilidades de leitura da obra poética de Florbela Espanca, tentaram, contudo, mostrar uma faceta desta poetisa que consideramos essencial para diferenciá-la das outras escritoras também cultoras do soneto em Portugal.

⁴⁸ GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. Op. cit.; p. 138.

CONCLUSÃO

*Pra que ser altura e ansiedade,
Se se pode gritar uma Verdade
Ao mundo vão nas sílabas dum verso?*
(Florbela Espanca, *Reliquiae*)

“A sua poesia é dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia ‘viva’. Nasce, vibra e se alimenta de um caso humano”. Essa afirmação que José Régio faz no prefácio à edição dos Sonetos de Florbela Espanca traduz sensivelmente o que o contato com seus versos provoca, pois ela deu-lhes uma intensidade tão vigorosa, que facilmente somos enredados pelas imposturas líricas criadas por ela.

De fato, os sonetos florbelianos, escritos no começo do século, têm realmente um forte teor expressivo que põe à mostra uma personalidade lírica intensa e abundante, pela qual o leitor se apaixona tão logo a conheça. Paixão parece ser mesmo o sentimento que melhor combina com a obra de Florbela Espanca, seja pelo estilo abundante ou pela “Dor funda” mesclada com um erotismo desembaraçado que emana de seus versos.

No entanto, tal produção foi motivo de muitas discórdias, como enfatiza Maria Lúcia Dal Farra, num texto denominado *O affaire Florbela Espanca*,¹ no qual a autora deixa claro o fato de poetisa ter sido praticamente desprezada pela crítica de sua época, mas, na contramão, amada pelo público.

Tal disparidade levou-nos a refletir sobre dois pontos: primeiro sobre o fato de Florbela optar por uma forma lírica que em Portugal tem um valor quase cultural – o soneto – e, depois sobre a facilidade com que ela harmoniza um estilo tão intenso com a contenção imposta pelos quatorze versos. Assim, a pesquisa da obra florbeliana, especificamente os seus quatro livros de sonetos *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sórora Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1931) e *Reliquiae* (1931),

¹ DAL FARRA, Maria Lúcia. In: ESPANCA, Op. cit. p. 9.

centrou-se, então, no fato de que eles trazem uma temática romântica irmanada a uma expressividade que cativa o leitor pela generosidade de imagens sugestivas.

O que inicialmente era apenas uma dúvida inquietante tornou-se objeto de pesquisa a partir de um texto de José Francisco Rebello, intitulado *José Régio: a evocação do dramaturgo*, no qual Rebello diz que:

o drama é, sem dúvida, a expressão para que tende a obra de José Régio, que é toda ela um diálogo incessante (e infindável) entre o que poderá definir-se esquematicamente por matéria e espírito, corpo e alma, ou, com mais propriedade, entre o que o que no homem é eterno (ou votado à eternidade) e o que é transitório (ou condenado a perecer), entre o que o atrai para Deus (se assim quisermos chamar ao absoluto, ao infinito, ao inapreensível) e o que o prende à terra (à sua condição temporal e humana). Daí o tom oratório, imprecativo, apostrofante, da sua mais característica poesia, que, lida, irresistivelmente evoca não só a voz do actor que a declame, como o interlocutor que lhe responda – e uma audiência que a escute.²

Identificamos nestas palavras a característica que fazia o soneto florbeliano tão rico: a dramaticidade. Assim, respaldada por outros textos que também defendem a mesma tese – como a dissertação de mestrado de Renata Soares Junqueira, intitulada *Sob os Sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*, e o artigo de Armando Nascimento Rosa, *As Máscaras da Florbela Mítica na Dramaturgia Portuguesa*, ambos citados na introdução – pude entender o motivo pelo qual muitas pessoas, principalmente do clero, mantinham uma antipatia declarada por essa poetisa alentejana.

É conveniente esclarecer que, com esse trabalho, nosso intento em nenhum momento foi enquadrar a poesia de Florbela na categoria de drama, mas sim enfatizar que ela eficazmente imprime aos seus versos um teor dramático, através da prodigalidade da expressão e da apresentação de diferentes identidades ao longo de seus quatro livros aqui analisados.

T. S. Eliot afirma que a finalidade de um poeta não deve ser a de “descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais”.³ Esta afirmação, permite-nos entender que a riqueza da obra de Florbela

² REBELLO, Luiz Francisco. *A evocação do Dramaturgo*. In: *Fragmento de uma Dramaturgia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1994. p. 201-4

³ ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. p.47.

reside exatamente na capacidade poética que ela tem de captar “emoções corriqueiras” e transformá-las em poesia de alto nível expressivo, graças à linguagem generosa e a sua aptidão para dissimular, fazendo com que as suas queixas e os seus amores pareçam verdadeiros aos olhos do leitor.

Acreditamos, ainda, que a leitura da produção lírica florbeliana à luz da estilística foi importante, pois contribuiu para o reconhecimento dos recursos usados por ela para persuadir o leitor de que é um ser triste, dilemático, para quem a vida era penosa e cheia de conflitos.

Finalmente, concluímos que toda a obra lírica de Florbela Espanca faz parte de um projeto de construção de uma identidade poética única, que faz parte de um ciclo no qual o leitor é “enredado pelos seus sortilégios”, como afirma Renata Junqueira. Completamos ainda que a poetisa levou essa intenção às últimas conseqüências, a ponto de “dramatizar” a própria existência, encerrando-a tragicamente com uma dose excessiva de calmantes.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Florbela Espanca:

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

ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 19. ed.. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

Obras sobre Florbela Espanca:

ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

_____. Alguns Apontamentos sobre a Recepção Crítica de Florbela Espanca: os Poetas Têm Sexo? In: LOPES, Óscar. *A Planície e o Abismo*. 1. ed. Évora: Vega, 1997.

AMORA, Antônio Soares. Florbela Espanca. In: *Presença da Literatura Portuguesa*. 3. ed.. revista e ampliada. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969. vol. IV.

BESSA-LUÍS, Augustina. *Florbela Espanca: a vida e a obra*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1979.

BORGES, Aurélia. *Florbela Espanca e sua obra*. 18 ed.. Lisboa: Edições Expansão. 1946.

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

DÉCIO, João. Uma estética do erotismo. In: *Boletim do centro de estudos portugueses "Jorge de Sena"*, n° 07, ano IV, Janeiro/julho. Araraquara: 1995.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A condição feminina na obra de Florbela Espanca In: *Estudos Portugueses e Africanos.*; n° 05. 1° sem. 1985. Campinas: p. 111 a 122.

_____. A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão. In: *Colóquio/Letras*, 1994. n° 132/133, p. 99

_____. A nascente poética de Florbela Espanca. In: *Estudos Portugueses e Africanos*, n° 17, Jan/Jun, 1991. p.97 a 108.

FERRO, Antônio. Uma grande poetisa Portuguesa. In: *Cadernos de Teoria e Crítica literária* (número especial em homenagem a Florbela Espanca). Araraquara: UNESP.

1988. p. 54 a 60.

GALHOZ, Maria Aliete. Sobre Florbela Espanca. In: *Cadernos de Teoria e Crítica literária* (número especial em homenagem a Florbela Espanca). Araraquara: UNESP. p. 54-60. 1988.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Florbela Espanca: acertos e desacertos da crítica. In: *Boletim do centro de estudos portugueses "Jorge de Sena"*, nº 02, ano IV, Janeiro/julho. Araraquara: 1995.

_____. *Florbela Espanca uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

LEAL, Maria Luísa. O papel do discurso crítico e do discurso poético na relação entre Florbela Espanca e o cânone. In: LOPES, Óscar et al. *A Planície e o Abismo*. 1. ed.. Évora: Vega, 1997.

LOPES, Óscar et al. *A Planície e o Abismo*. 1. ed.. Évora: Vega, 1997.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. Florbela e a subversão *topoi*. In: LOPES, Óscar et al. *A Planície e o Abismo*. 1. ed.. Évora: Vega, 1997.

NEMÉSIO, Vitorino. Florbela Espanca. In: *Conhecimento de poesia*. 2. ed.. Lisboa: Editora Verbo, p. 177 a 181. 1970.

OSAKABE, Haqira. Florbela Espanca e os estereótipos da feminilidade ou À Margem de um conto que se fez à margem de um soneto. In: *Estudos Portugueses e Africanos*. nº 02, nov. 1983. Campinas: p. 67 a 77.

PEREIRA, José Carlos Seabra. No trilho de um sítio incerto. In: Espanca, Florbela. *Obras completas*. (prefácio) Lisboa Dom Quixote, 1985.

RÉGIO, José. *Florbela* (Ensaio de Interpretação crítica). 1. ed.. Lisboa: Portugália Editora, 1964.

RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 19 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

ROSA, Armando M. As máscaras da Florbela mítica na dramaturgia portuguesa. In: LOPES, Óscar et al. *A Planície e o Abismo*. 1. ed. Évora: Vega, 1997.

SENA, Jorge de. *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*. Biblioteca dos Fenianos, Porto: 1947.

SILVA, Cleonice Nascimento da. Recepção Crítica da Obra de Florbela Espanca. In: *Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África*. Ensaio. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras; UFMG, 2002. Coleção Mulher e Literatura. vol. 3, p.81-91

_____. Gilka Machado e Florbela Espanca: uma poética do donjuanismo

feminino. In: *Revista do CESP*. v. 22, n. 31, jul.-dez., 2002. p.211-225

SILVA, Zina M. Bellodi da. Florbela Espanca. In: *Cadernos de Teoria e Crítica Literária* (edição especial em homenagem à Florbela Espanca), Araraquara: 1988.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa. (Dos simbolistas aos Novíssimos)*. 1. ed.. Porto; Brasília Editora. 1976. p. 200 a 206.

Obras diversas:

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Tradução do francês por Antônio Pinto de Carvalho.

BALLY, Charles. *El Lenguaje y la Vida*. 3. ed. Buenos Aires: Editorial Losada S. A. 1957. Tradução: Amado Alonso.

BERMANN, Sandra L. *The sonnet over time: a study in the sonnets of Petrarch. Shakespeare, and Baudelaire*. University of North Carolina Press, 1988.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 38 ed.. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

BÍBLIA SAGRADA, Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000. Tradução na Linguagem de Hoje.

CAMPOS, Agostinho de. *Estudos sobre o soneto*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1936.

CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. 4. ed.. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

CANIATO, Benilde Justo & MINÉ, Elza. *Abrindo Caminhos: Homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Lato Senso – Editoração, 2002

CHATEAUBRIAND, François Renée. O Cristianismo e o coração Humano. In: GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. *A Estética Romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

CORREIA, Hélia. In: *Perdição: exercício sobre Antígona; Florbela*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DAWSON, S. W. *O Drama e o Dramático*. Lisboa: Lysia, 1975.]

ELIOT, T. S. As três vozes da Poesia. In: *De Poesia e Poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.122-139

_____. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. Poesia e Drama. In: *De Poesia e Poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.100-121.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Antero*. São Paulo: 1942.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. *A Estética Romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

HADDAD, Jamil Almansur. *O Cancioneiro de Petrarca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

HAUSER, Amald. *História Social da Literatura e da Arte*. 28. ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1973.

HERNÁNDEZ, Marcela López. *El soneto y sus variedades* (antología). Salamanca: Ediciones Colegio de Espana, 1998.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 4. ed.. Coimbra: 1968.

KRISTEVA, Júlia. *Histórias de Amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Tradução; Leda Tenório da Mota.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Lingüística para o Texto Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à Estilística*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

_____. *A Literatura Portuguesa*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *O Simbolismo*. v. 4. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. (org) *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo. Perspectiva, 1993

ORTEGA Y GASSET, Jose. *A Idéia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991. Tradução: Jacó Guinsburg.

PASSOS, Alexandre. *A Arte de Pontuar: notações sintáticas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti. 1953.

PAZ, Otávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

PEACOCK, Ronald. *Formas da Literatura dramática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

QUINTILIANO, Marco Fábio. *Instituições Oratórias*. Tomo 1 e 2, São Paulo: Edições Cultura, 1944. Tradução: Jerônimo Soares Barbosa.

REBELLO, Luiz Francisco. A evocação do Dramaturgo. In: *Fragmentos de uma Dramaturgia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1994.

_____. *O Jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro*. Lisboa: Ática, 1971.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 7. ed. Porto: Martins Fontes, 1973.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: Editora Herder, 1964.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. 1 ed. São Paulo. Contraponto, 2001.

SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. 2. ed.. Edições 70, 1980

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed.. Coimbra: Almedina, 1991.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*. (Dos simbolistas aos Novíssimos). 1. ed. Porto: Brasília Editora, 1976.

SMITH, Marisa Magnus. A Pontuação como ponto comum entre leitor e escritor. *Letras de Hoje*. vol. 28, nº 04. dez. Porto Alegre: 1993.

SOBRAL, Augusto. *Bela-Calígula*. Lisboa: & Etc, 1987

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. Tradução: Celeste Aída Galeão.

STRATHERN, Paul. *Kierkegaard em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. (série: Filósofos em 90 minutos)

TOMACHEVSKI, B. Sobre o Verso. In: *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1978.

TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica: A Retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

ULLMANN, Stephen. *Lenguaje y Estilo*. Madri: Aguilar, 1973. Tradução: Juan Martin Ruiz-Werner.

WELLEK, Rene & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962. p.285-300.

Teses e dissertações:

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*. Dissertação (mestrado em Teoria Literária) UNICAMP, 1992.

SILVA, Zina Maria Bellodi da. *Florbela Espanca: discurso do outro, imagem de si*. Tese (livre-docência) Unesp, Araraquara: 1987

TREVISAN, Sílvia Helena Miguel. *Sobrevivências Românticas na Poesia de Florbela Espanca e Cecília Meirelles*. (Dissertação de Mestrado) Universidade de São Paulo – USP, 2001.

Dicionários:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO. *Século XXI*: versão 3.0. São Paulo: Nova Fronteira, 1999. CD-ROM.

Luiz Paulo Vasconcelos. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MOISÈS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

Patrice Pavis. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Tradução: Jacó Guinsburg e Mártia Lúcia Pereira

Sites consultados:

GRANCHER, Jean-François. *Franz Liszt (1811-1886)*

<http://jn2.sapo.pt/seccoes/mensagem>