

ADRIANA MARTINS DA GAMA

AS MÁSCARAS POÉTICAS DE FLORBELA

Teatralidade e escrita de si nos sonetos

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2010

ADRIANA MARTINS DA GAMA

AS MÁSCARAS POÉTICAS DE FLORBELA

Teatralidade e escrita de si nos sonetos

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação do Prof. Dr. Eduino José Orione

SÃO PAULO

2010

À minha mãe, amiga e incentivadora Edelzuita Batista da Gama.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela dádiva da vida.

À minha família, pelo apoio e paciência.

Ao amigo Marcelo Alves Pinheiro, que primeiro me apresentou à lírica florbeliana.

Ao querido e admirado Prof. Dr. Carlos Francisco de Moraes, por ter contribuído para aumentar o meu conhecimento e interesse pela Literatura Portuguesa.

Ao meu orientador Prof. Dr. Eduino José Orione, pela paciência e compreensão.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é delinear os contornos das máscaras poéticas assumidas pelo sujeito lírico nos sonetos de Florbela Espanca, o qual se metamorfoseia em diferentes facetas para dizer o amor. Os diferentes posicionamentos do sujeito lírico feminino, diante da problemática amorosa, ditam a aparência da máscara poética: seja como uma “princesa” reclusa em um castelo e imersa em símbolos e valores medievais, cultuando um amor idealizado, seja como uma “charneca”, imagem natural que rompe as contenções do ambiente recluso, e derrama-se em expressões de um amor erotizado. O *corpus* escolhido para a investigação são os sonetos “Castelã da Tristeza”, “Princesa Desalento”, “Maria das Quimeras”, “Sóror Saudade” e “Charneca em Flor”. Em cada um deles Florbela assume uma faceta poética peculiar, e neles se verificam traços de diferentes tendências: trovadorescas, clássicas, românticas e, sobretudo, simbolistas (o culto do universo onírico e a musicalidade). Mas a teatralidade da escrita de si aproxima a lírica florbeliana das produções modernistas, especialmente da heteronímia. Apoiamo-nos na fortuna crítica da escritora: Maria Lúcia Dal Farra, Renata Soares Junqueira e Zina Bellodi Silva. O estudo da temática amorosa, na literatura, foi baseado em Denis de Rougemont e Octávio Paz. O capítulo I apresenta a investigação desse arcabouço crítico e teórico, e o capítulo II traz uma leitura analítica detalhada dos sonetos. Concluimos que Florbela assume diferentes máscaras para exprimir o amor em seus sonetos, e o faz a partir de traços literários distintos, o que só reforça a teatralidade dessa escrita e mostra que a poeta, para dizer o amor, mascara o *eu* em *outro*. Isso não deixa de ser uma marca de despersonalização típica da lírica moderna, como mostrou Hugo Friedrich.

PALAVRAS-CHAVE : Florbela Espanca - Sonetos - Teatralidade - Dor - Amor

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo I – Características gerais da lírica florbiana	9
I. 1 - Traços biográficos de Florbela Espanca.....	9
I. 2 - Florbela Espanca sob o olhar da crítica.....	12
I. 3 - A diversidade da escrita florbiana.....	14
I. 4 - O amor na poesia de Florbela Espanca.....	17
Capítulo II - Leitura analítica dos sonetos de Florbela Espanca	29
II. 1 – Primeiro momento: À espera de um amor romântico e idealizado tal como o amor de conto de fadas. Leitura do soneto “Castelã da tristeza”	29
II. 2 – Segundo momento: A morte do sonho romântico, pois não há mais o que esperar. Leitura do soneto “Princesa Desalento”	34
II. 3 - Terceiro momento: Com quimeras e sem quimeras: rememorando o tempo do sonho. Leitura do soneto “Maria das Quimeras”	38
II. 4 – Quarto momento: Sem a esperança de viver um amor, o sujeito feminino veste o hábito religioso. Leitura do soneto “Sóror Saudade”	41
II. 5 – Quinto momento: A transformação: o anseio por um amor carnal. Leitura do soneto “Charneca em flor”	45
Conclusão	48
Bibliografia	50

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é composto por dois capítulos: o primeiro apresenta uma apreciação geral da relação entre vida e obra na produção poética de Florbela Espanca, na qual já aparece uma menção às máscaras poéticas presentes nos sonetos florbelianos; o segundo analisa cinco sonetos da poetisa nos quais o fenômeno literário das máscaras pode ser observado. O primeiro capítulo traz uma breve exposição biográfica, alguns comentários críticos sobre obra, considerações sobre a diversidade da escrita florbeliana e um estudo acerca da concepção de amor nela presente. Utilizando as fontes críticas de Maria Lúcia Dal Farra e Agustina Bessa Luis, que destacam aspectos polêmicos que permeiam a vida da escritora, tais como: ilegitimidade paternal, três casamentos, rumores maldosos sobre sua relação com o irmão e com o pai, a polêmica sobre a sua morte (suicídio ou não?), ingredientes que tornam a vida desta poetisa semelhante ao enredo de uma peça dramática. Ainda nesse recorte crítico, fizemos a exposição da opinião de Raul Proença, Antônio Ferro, José Régio e Massaud Moisés sobre a obra de Florbela, dando conta de ilustrar o juízo favorável que é feito acerca desta obra. No item sobre a diversidade da escrita, exploramos a problematização inerente a classificação da obra de Florbela em um determinado período literário, utilizando as considerações de Zina Bellodi Silva e Renata Junqueira, que tecem considerações sobre os traços de diferentes movimentos literários presentes na obra de Florbela. Ressaltamos as afinidades da obra florbeliana com as produções do Modernismo português. Finalizamos o primeiro capítulo com a análise do amor na poesia de Florbela, explorando a constante presença do dueto amor e dor, nesta poesia, a expressão do amor-paixão. Para tanto, servimo-nos dos estudos de Denis de Rougemont e Octávio Paz. No segundo capítulo consta a exegese de cinco sonetos florbelianos que ilustram as metamorfoses do eu poético. Estas metamorfoses, ou seja, as diferentes máscaras assumidas pelo sujeito lírico são sempre amorosas. Assim,

no soneto "Castelã da Tristeza" encontramos um eu lírico feminino à espera de um amante idealizado. Esta perspectiva amorosa leva à escolha da máscara da "princesa" reclusa em um castelo a espera do amor, tal como as personagens dos contos medievais de origem popular (contos de fadas). No soneto "Princesa Desalento", o tema do amor e o ambiente medieval se fazem novamente presentes. O amor é tomado pelo eu lírico numa perspectiva de total desânimo, e existe uma aura de desesperança envolvendo-o, por isso o epíteto "Desalento". O sujeito lírico feminino não é mais a princesa ("Castelã") do primeiro soneto, que, embora triste pela espera e pelo sofrimento (combustível do amor-paixão), ainda tem a esperança do encontro amoroso. A nova máscara é de uma princesa tomada pela mágoa, e o sujeito lírico diz "magoada", "pálida", "sombria", "frágil", "soturna", ou seja, a imagem do desânimo. O terceiro soneto, "Maria das Quimeras", introduz a faceta de um eu lírico auto questionador, que rememora um tempo de sonho, marcado, novamente, pelo simbolismo do castelo. Os questionamentos do eu lírico giram em torno de razões que envolvem a temática amorosa, pois há, no soneto, a menção a um "Alguém" (que personifica o par amoroso) que "tudo levou", que deixou o sujeito lírico feminino sem quimeras, colocando em questão a validade da máscara poética assumida: "Maria das Quimeras, sem quimeras?...". Já em "Sóror Saudade", o sujeito lírico feminino veste o hábito religioso e assume a faceta de monja. O ambiente metafórico em que o eu lírico se enclausura é alterado de castelo (como pôde ser visto nos sonetos anteriores) para abadia. No entanto, nada mais normal, se pensarmos que no período medieval (pelo qual Florbela demonstra ter preferência) os nobres habitavam castelos ou construções eclesiásticas. A relação entre o período medieval e o pensamento expresso na poesia de Florbela aproxima-a da visão trovadoresca de amor. Por fim, no soneto "Charneca em Flor", "a natureza se torna metáfora, assumindo o reflexo do corpo emissor" (NORONHA, 2001, p. 21). O eu lírico toma a natureza como máscara, utilizando a diversidade de formas que ela possui para exprimir-se, realizando, através dela, seu desejo de expressão

ilimitada. Após a contenção dos instintos em "Sóror Saudade", sob a máscara de "Charneca", o sujeito feminino se liberta e derrama-se em expressões de um amor erotizado.

CAPÍTULO I

Características gerais da lírica florbiana

I.1 – Traços biográficos de Florbela Espanca

Como bem observou Haqira Osakabe, "Florbela Espanca teve contra e a favor de si o fato de ter-se constituído mais como um mito do que propriamente como uma escritora reconhecida pelos seus méritos literários" (apud JUNQUEIRA, 2003, p.11). Esta afirmação revela o grau de fascinação que os fatos da vida de Florbela Espanca exercem sobre seus leitores. Ilegitimidade paternal, três casamentos, rumores maldosos sobre sua relação com o irmão e com o pai, a polémica sobre a sua morte (suicídio ou não?) são alguns dos ingredientes que fazem da vida da escritora um enredo de novela, ou melhor, de uma peça dramática. Como também observou Haqira Osakabe, Florbela criou-se "figura de uma grande convenção que é o teatro dentro do qual são peças de autocaracterização seus sonetos, seus contos e, pasmem, seu próprio diário". Mais ainda: "dificilmente se distinguirá aquilo que é da vida e aquilo que é da obra, de tal forma ambas se atrelam e se subordinam à solidez do mito que por vias misteriosas se construiu". Certamente, esta é uma opinião arrojada que fomentará críticas dos pesquisadores estruturalistas. No entanto, como adverte Renata Soares Junqueira, não se trata de:

Adotar (...) irrefletidamente, a velha concepção romântica da vida do artista e a sua obra; todavia, é preciso não perder de vista a hipótese, facilmente verificável, de que a própria Florbela tenha adotado uma concepção de arte segundo a qual a obra só é grande quando gerada

pelas contingências dramáticas e inesquecíveis da vida do seu autor. (JUNQUEIRA, 2003, p.7).

Portanto, faz-se necessário, para conhecimento e compreensão, arrolar mais detalhadamente os acontecimentos inerentes a vida da poetisa.

Florbela d'Alma da Conceição Espanca nasceu em Vila Viçosa, na região do Alentejo, em Portugal, no dia 08 de dezembro de 1894, filha de João Maria Espanca e de Antônia da Conceição Lobo. Seu nascimento foi fruto de uma relação extraconjugal do senhor Espanca que, na época, era casado com Mariana do Carmo Ingleza. Embora nos registros Florbela conste como "filha ilegítima de pai incógnito", a menina foi criada, desde o nascimento, pelo pai e pela madrasta. Em 1897 nasceu Apeles Espanca, filho de João Maria com Antônia e, tal qual Florbela, foi registrado como filho ilegítimo. O menino morou com a mãe até os 4 anos de idade, mudando-se para a casa do pai somente quando a mãe mudou-se de Vila Viçosa para Évora, com outro homem. Tanto o irmão Apeles, quanto o pai, o senhor João Espanca, eram foco do carinho e da atenção de Florbela, carinho este muitas vezes, maldosamente, confundido com uma relação incestuosa. Antônia da Conceição, mãe biológica de Florbela e Apeles, morreu precocemente aos 29 anos de uma doença que, segundo Florbela, ninguém entendeu e que o atestado de óbito afirma ser neurose.

Florbela Espanca desde os oito anos de idade já escrevia versos. Entre 1915 e 1917 escreveu 144 poesias, mas só 4 foram publicadas. As demais só vieram a lume postumamente. Deu aulas a alunos de Colégio e, em 1917, matriculou-se na faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, num ambiente predominantemente masculino (dos trezentos e quarenta e sete alunos inscritos, apenas quatorze eram mulheres). Abandona o curso em meados de 1920. Neste ambiente universitário, conheceu o poeta Américo Durão, que em dezembro de 1919 publicou na página literária do jornal **O século** um soneto intitulado "Soneto", dedicado a Florbela, e no qual a chama Sórora Saudade.

A escritora casou-se três vezes, sendo a primeira, no dia do seu aniversário, em 1913, com Alberto de Jesus Silva Moutinho, rapaz que, desde o primário, era seu colega de estudos. Mas, em meio a crises financeiras e depois de aborto, a escritora assiste ao fim do casamento. Em 1921, casa-se com Antônio José Marques Guimarães, alferes de artilharia da Guarda Republicana, mas, novamente, a união teve pouca duração. Seu último casamento foi em 1925, com o Dr. Mário Pereira Lage, médico do Departamento de Artilharia, do qual também o ex-marido fazia parte. Com Mário, Florbela viveu até a morte. Quanto aos casamentos da escritora, Agustina Bessa-Luís escreveu que todos "foram tempestuosos. Eles só se realizavam porque havia um período em que o noivo era o terno reflexo da própria Florbela; esse reflexo apagava-se nas exatidões da vida doméstica". E completa: "(Florbela) Gosta dos homens de uma maneira mais grata do que sensual. Sedu-los para manter viva a imagem de si própria." (BESSA LUÍS, 1979, p.33). Estas palavras de Agustina Bessa Luís conferem à Florbela um caráter narcisista. Como veremos nos próximos capítulos, este narcisismo transparece em alguns de seus sonetos.

Em 06 de junho de 1927 morre Apeles Espanca, na queda do avião que pilotava. Como indica a carta que ele enviara a Florbela, após a morte de Maria Augusta Vasconcelos, noiva do rapaz, possivelmente a queda do avião não tenha sido um acidente, mas uma ação voluntária decorrente da tristeza pela perda da noiva. Florbela, severamente entristecida, põe-se a produzir um livro de contos à memória do irmão morto, cujo título é **As máscaras do destino**, e tem, entre seus contos, um intitulado "O aviador", que faz clara referência ao irmão.

Aos 36 anos, na passagem do dia 7 para o dia 8 de dezembro de 1930, Florbela suicida-se, em Matosinhos, com uma dose letal de "Veronal". Nos meses que antecederam o suicídio, ela trocou correspondências com o professor italiano Guido Battelli, além de confiar-lhe os originais de **Charneca em Flor**, e, em uma destas cartas, disse que seu estado de espírito estava "desejoso da transformação

universal pela morte". Diante deste e de outros indícios, tais como a quantidade de barbitúricos encontrada junto ao corpo da poetisa, ainda assim, a versão oficial é a de morte natural. Como atesta Maria Lúcia Dal Farra: "Há uma maciça mistificação em torno desse acontecimento (família católica, interdição da palavra "suicídio" na imprensa, receio de falatório)" (DAL FARRA, 2005, p.14). A força da lenda é tão grande sobre a veracidade dos fatos que, hoje em dia, ainda existem fontes biográficas que não acusam o suicídio como *causa mortis*, bem como, também, disseminou-se a versão da existência de um amor incestuoso entre Florbela e o irmão.

Após a morte da escritora, as polêmicas em torno da sua imagem continuaram dando margem a inusitados acontecimentos como, por exemplo, o perfilhamento, após 19 anos de falecimento, em ocasião da inauguração de um busto em homenagem à poetisa, busto este que chegou a ser interditado. A polêmica, em torno da vida, e a manipulação de informações após a morte, mascararam a verdadeira face da poetisa, e ajudaram a criar o mito em torno de sua figura.

I.2 - Florbela sob o olhar da crítica

Em vida, Florbela Espanca não colheu os louros da aceitação crítica. Veio à luz até mesmo uma acusação, por parte de correntes ligadas à Igreja Católica, de blasfêmia, com a recomendação de que ela purificasse com carvão ardente os lábios literariamente manchados, bem como comentários insípidos sobre sua obra. Em vida, compreensão ela só recebera de alguns poetas, como Américo Durão e Botto de Carvalho, conhecidos na Faculdade de Direito. Ambos publicaram poemas a ela dedicados, sendo que o epíteto Sórora Saudade advém do soneto criado por Américo Durão e publicado no jornal **O Século**, de Lisboa, em 1919.

Raul Proença, escritor republicano, foi dos primeiros a avaliar de forma positiva a poesia de Florbela. Ao comentar a antologia **Primeiros Passos**, a pedido da própria Florbela, o poeta assim se pronunciou, em carta ao irmão:

Quanto à filha do Sr. Espanca não se pode dizer que espanque a poesia. Pelo contrário: tem bastante talento e promete. As composições que me enviou não são só verso, são também poesia na sua maior parte. Creio que dará alguma coisa se continuar e se se for purificando dos vícios inerentes aos principiantes. (apud BELLODI SILVA, 1988, p. 79)

Pouco tempo após a morte da poetisa, Antônio Ferro escreveu um estudo intitulado "Uma grande poetisa portuguesa" e publicado no **Diário de Notícias** de 24 de fevereiro de 1931. Nele, o poeta afirma: "Florbela Espanca é uma das maiores poetisas portuguesas do nosso tempo e vejo, apenas, três ou quatro figuras na nossa poesia feminina." Em outro trecho, acrescenta: "Nos versos de Florbela Espanca não há talvez, uma poetisa original, mas há sempre a Poesia, a poesia autêntica, a poesia caudal, a poesia matéria prima." (apud GOLÇALVES, 1988, p. 57-58).

Em 1950, José Régio empreendeu um estudo sobre a poetisa que foi anexado, posteriormente, à edição de **Sonetos Completos**, e no qual o poeta assim se pronuncia em relação aos versos florbelianos: "A sua poesia é dos mais flagrantes exemplos de poesia viva. Quero dizer que toda nasce, vibra e se alimenta do seu muito real caso humano." (RÉGIO, 1952, p. 7). E acrescenta: "possui Florbela o dom, que caracteriza o artista literário, de manejar as palavras de modo a fazê-las render o máximo de sugestão, de insinuação, de expressão, de relevo."(RÉGIO, 1952, p.11).

Contemporaneamente, Massaud Moisés, em **A Literatura Portuguesa** confere à poetisa posição de destaque:

Florbela Espanca tem sido considerada, muito justamente, a figura feminina mais importante da Literatura Portuguesa. Sua poesia, mais reveladora de seu talento que os contos, e produto de uma sensibilidade

exacerbada por fortes impulsos eróticos, corresponde a um verdadeiro diário íntimo onde a autora extravasa as lutas que travam dentro dela tendências e sentimentos opostos. Trata-se de uma poesia confissão... (MOISÉS, 2006, p. 253)

Neste pequeno recorte crítico da poesia de Florbela, dois pontos merecem destaque. O primeiro diz respeito à opinião favorável, que com o tempo foi se solidificando, em relação a sua obra, e o segundo diz respeito à relação vida e obra da poetisa. Podemos notar que José Régio diz que a poesia de Florbela nasce de seu “ muito real caso humano”, opinião esta que apresenta similaridade com a poesia “diário íntimo” e com a “poesia confissão” analisados por Massaud Moisés e, também, com a opinião de Haqira Osakabe, que antes mencionamos, sobre a intrínseca relação vida-obra em Florbela Espanca.

I.3 – A diversidade da escrita florbeliana

Em Florbela Espanca, a polêmica se faz presente até no que diz respeito ao período literário em que sua obra está inserida. Simbolista? Modernista? Ou, como aponta Massaud Moisés, sua obra está inserida numa "espécie de interregno"? Adolfo Casais Monteiro em conversa com a Zina Bellodi Silva, diz que a poesia de Florbela é "praticamente simbolista, escrita ‘fora de época’" (BELLODI SILVA, 1988, p.66). Pela relevância que terão neste estudo, vale à pena reproduzirmos as palavras de Zina Bellodi acerca da singularidade da escrita florbeliana:

A primeira vista é uma poesia que pode ser entendida como um corpo estranho na História da Literatura Portuguesa, isto é, há uma certa dificuldade em classificá-la: *ela é romântica*, na medida em que se funda na expressão do eu, transparece a crença de que o sentimento é primordial e comanda a vida do ser humano, a razão é discutível; é *clássica* pelo primor na execução da forma soneto, na criação de sonetos tão bons quanto os dos grandes sonetistas, embora, eventualmente, ela altere a posição da rima da primeira para a segunda quadra, introduza

uma outra rima tanto nas quadras quanto nos tercetos e, até, faça duas quadras com a mesma rima; é *simbolista* na medida em que, como toda grande poesia valoriza a sonoridade da palavra, sua musicalidade, explorando todos os recursos que ela pode oferecer para a beleza da poesia. (BELLODI SILVA, 1988, p.82-83) (*grifos nossos*)

Por sua vez, Renata Junqueira detecta o aspecto polêmico na classificação da obra de Florbela, como podemos observar no excerto abaixo:

A leitura da obra da escritora portuguesa Florbela Espanca tem sido feita, via de regra, de duas perspectivas críticas: há, de um lado, os que nela vêem a sua ligação com a produção literária do século XIX, vinculando-a rigidamente ora aos quadros do romantismo, ora aos do decadentismo-simbolismo; e há, de outro, os que preferem apontar o caráter de exceção e a concreta situação de marginalidade literária que em Florbela são devidos a uma linguagem singular, de autoria feminina, ainda não "audível" no universo masculino dos intelectuais seus contemporâneos. (JUNQUEIRA, 2003, p. 17)

Ainda Renata Junqueira, em seu livro **Uma estética da teatralidade**, não exclui as demais perspectivas críticas sobre o estilo literário de Florbela e, muito sensatamente, explora uma outra visão. Nesta nova perspectiva, ela ressalta as afinidades da obra florbeliana com as da produção de seu tempo. Observemos que, muito antes, José Régio já apontava para traços de similaridade entre Florbela, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro:

O outro mal de Florbela foi ser ela demais 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. Doença que o talento ou o gênio podem tornar gloriosa, a mesma doença lavra noutros poetas modernos; caracterizadamente em dois dos maiores: Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.(...) Ambos muito espontâneos; muito mais ingênuos, ambos, no supremo significado valorativo que pode ter o referido a poetas, é com Mário de Sá-Carneiro que melhor se aparenta Florbela nessa natural sensação, não de duplicidade, mas de impessoalidade, despersonalização, dispersão... Já vimos como se narciza Florbela sonhando-se ter sido princesa, infanta, castelã, mística dona, sóror, lá nos países donde veio. (RÉGIO, 1952, p. 21-22)

Aquilo que José Régio chamou de transbordamento de personalidade, de "ser demais para uma só", corresponde ao mecanismo da teatralidade, defendido por Junqueira:

Uma análise cuidadosa do aparato das máscaras, das poses e dos artifícios retóricos na obra de Florbela pode mostrar que tanto a sua poesia quanto a sua prosa se revestem daquela mesma teatralidade que constitui uma das mais importantes características dos movimentos de vanguarda no princípio do século XX. (JUNQUEIRA, 2003, p. 18)

Também vale à pena ressaltar que Renata Junqueira reconhece que Florbela não participou do movimento modernista, nem tampouco fez uso das inovações na linguagem poética que Pessoa e seus companheiros de geração utilizaram, mas coloca-os na mesma esteira, quanto ao gosto pela teatralidade, pelas mascaradas. Trata-se da máscara e a fantasia (dominó) a que tão explicitamente Fernando Pessoa aludiu no poema "Tabacaria", e que também aparecem de forma explícita no título dos dois livros de contos de Florbela, **Máscaras do Destino** e **Dominó Preto**.

Talvez haja quem diga que a discussão acerca da obra de Florbela Espanca seja uma questão irrelevante ou secundária. No entanto constituiria uma falha, ou no mínimo um descaso, não abordá-la neste estudo. Simplificar sua obra, enquadrando-a em um período específico, seria empobrecer um trabalho, atribuindo a múltiplas facetas uma única aparência. Compreender e explicitar suas múltiplas possibilidades é uma forma de respeito por sua obra. Sabemos que todo o gênio se distingue pela sua singularidade. Portanto, pensamos que Florbela deve ser conhecida e compreendida em cada uma de suas facetas.

I.4 – O amor na poesia de Florbela Espanca

Ler a poesia de Florbela é tomar contato com um universo lírico no qual o amor se faz presente, seja o amor idealizado, como em "Castelã da Tristeza", ou o amor carnalizado, como em "Charneca em flor". Os versos florbelianos são sempre expressões de eu-lírico feminino emocionado, que envolve o leitor por meio do sentimento, pela força catártica que provoca e pelo fascínio de sua organização estética. Aqui, encontramos a beleza que emociona, que valida a arte. Os homens se comprazem no imitado, escreveu Aristóteles na **Poética**. Perguntamos: quem, diante do objetivismo e racionalismo da vida moderna, torceria o nariz diante de um texto de amor? Há que se confessar que, em algum momento da vida, todos já se deixaram tocar pelos encantos deste sentimento, pois o tema do amor está presente em toda parte, da religião ao comércio. "Deus é amor", diz a Sagrada Escritura, e "O segredo do sabor da comida da mamãe é o amor" diz a propaganda de tempero. O amor se tornou um produto comercializável e rentável, basta observar as campanhas que exploram as datas envolvidas com diferentes manifestações do amor: Dia das Mães, Natal, Dias dos Namorados, etc. Faz-se necessário elucidar que não existe nesta divagação o intuito de conferir ao amor um status vulgar, mas o de enfatizar que se trata de um assunto de interesse e domínio coletivo, logo, por assim dizer, um assunto de expressão cultural. É exatamente neste ponto que queremos chegar, qual seja, na expressão cultural de uma idéia, de um assunto, de um tema, mais especificamente do amor.

O tema do amor, em nossa cultura, apresenta-se com características bem definidas, facilmente verificáveis nas expressões artísticas, das eruditas às vulgares, da ópera às novenas. As histórias construídas são expressões vivas do inconsciente coletivo que o escritor representa e, neste inconsciente, repercutem os ecos de um mito: o mito do amor romântico, com raízes lá na Idade Média,

mas que repercutem até nossos dias. Podemos verificar os ecos deste mito soando, também, nos versos de Florbela Espanca, e é a partir deles que iremos analisar os sonetos que tomamos como objeto deste estudo.

Luzia Machado Ribeiro de Noronha, em **Entretratos de Florbela Espanca**, afirma o seguinte: "Críticos e estudiosos têm ressaltado a recorrência da dor como essencialidade na produção poética de Florbela Espanca." (NORONHA, 2001, p.71). Na verdade, não é preciso ser especialista para observar a expressiva presença da dor nesta poesia. Para exemplificar, basta citar um dos versos de "Castelã da Tristeza": "Vivo sozinha em meu castelo: A Dor!". Como se vê, a dor apresenta-se relacionada com outro sentimento: o amor. Para corroborar esta assertiva, eis o verso seguinte ao citado: "Passa por ele a luz de todo o amor..." Vemos portanto, a luz do amor que passa pelo castelo da dor, ou seja, a intersecção de dois sentimentos. Quanto à relação entre dor e amor na poesia de Florbela, Maria Lúcia Dal Farra escreve: "O amor, por sua parte, é valorizado sobretudo segundo a dor que acarreta." (DAL FARRA, 2005, p. 28).

A relação dor e amor não é tão somente uma peculiaridade da obra de Florbela. Se retomamos a herança cultural do Ocidente, vemos que "a Antiguidade greco-romana conheceu o amor quase sempre como uma paixão dolorosa e, apesar disso, digna de ser vivida e em si mesma desejável." (PAZ, 1994, p. 69). Aliás, se fizermos uma rigorosa análise das histórias que povoam nosso inconsciente, e que compõem nossa literatura, veremos que o amor sempre se fez presente, bem como o sofrimento estava a ele atrelado. Como escreveu Denis de Rougemont em seu célebre **O amor e o Ocidente**: "O amor feliz não tem história" (ROUGEMONT, 1988, p. 17). Aquilo que fascina e prende a atenção do leitor, ouvinte ou espectador são os obstáculos que a realização do amor estabelece ao encontro dos amantes, causando muito sofrimento. É interessante observar que a palavra sofrimento, em latim, corresponde à palavra *passio* que também quer dizer paixão. Podemos, assim, chamar este amor, atrelado ao

sofrimento, de amor-paixão, que, na verdade, como também mostrou Rougemont, é o amor que vingou na literatura ocidental:

Paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável. Amar o amor mais que o objeto do amor, amar a paixão por si mesma, desde o *amabam amare* de Santo Agostinho até o romantismo moderno, é amar e procurar o sofrimento. Amor-paixão: desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo. (ROUGEMONT, 1988, p. 41)

Podemos observar que, além de conceituar o amor-paixão, o autor mostra que, no amor-paixão ama-se mais o amor mais que o objeto do amor. Este *amor do amor* fica bem evidente no soneto "Amar!", de Florbela Espanca: "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!".

Para entendermos a especificidade do amor-paixão, faz-se necessário lembrar que o amor, em sua complexidade, admite modalidades. Os gregos, por exemplo, tinham quatro formas distintas para a palavra amor: *philia* (amizade), *storgé* (afeto natural, como o amor entre familiares), *eros* (amor-paixão, com conotação sexual ou romântica) e *ágape* (amor desinteressado, de doação sem espera de recompensa: caridade). Octávio Paz, sensível a estas diferenças no uso da palavra amor, fez as seguintes considerações:

É mais fácil distinguir entre o amor e os outros afetos menos impregnados de sexualidade. Costuma-se dizer que amamos nossa pátria, nossa religião, nosso partido, certos princípios e idéias. É claro que em nenhum desses casos se trata do que chamamos de amor: em todos eles falta o elemento erótico, a atração por um corpo. Amamos uma pessoa, não uma abstração. Também se utiliza a palavra amor para designar o afeto que professamos a nossos familiares: pais, filhos, irmãos e outros parentes. Nessa relação não aparece nenhum dos elementos da paixão amorosa: o descobrimento da pessoa amada, geralmente desconhecida; a atração física e espiritual; o obstáculo que se interpõe entre os amantes; a busca da reciprocidade; enfim, o ato de escolher uma pessoa entre todas. (PAZ, 1994, p. 97)

Acerca dessa discussão, Florbela Espanca escreveu, em carta à Júlia Alves:

Ainda assim, minha querida Júlia, uma das coisas melhores da nossa vida de tão prosaico século, é o amor, o grande e discutido amor, o nosso encanto e o nosso mistério; as nossas pétalas de rosa e a nossa coroa de espinhos. O amor único, doce e sentimental da nossa alma de portugueses, o amor de que fala Júlio Dantas, 'uma ternura casta, uma ternura sã' de que 'o peito que o sente é um sacrário estrelado', como diz Junqueiro; o amor que é a razão única da vida que se vive e da alma que se tem; a paixão delicada que dá beijos ao luar e alma a tudo, desde o olhar ao sorriso, - é ainda uma coisa nobre, bela e digna' Digna de si, do seu sentir, do seu grande coração, ao mesmo tempo violento e calmo. Esse amor que 'em sendo triste, canta, e em sendo alegre, chora', esse amor há de senti-lo um dia, e embora morto, perfumar-lhe-á a alma até à morte, num perfume de saudade que jamais o tempo levará! No entanto, o casamento é brutal, como a posse é sempre brutal, sempre! O melhor beijo, o beijo mais doce, aquele que se não esquece nunca é aquele que nunca se deu, disse-o um dia o poeta, e eu creio. (BELLODI SILVA, 1988, p. 72)

Destas palavras de Florbela acerca do amor, é possível destacar alguns trechos relevantes que estabelecem pontos de contato com textos e reflexões de outros escritores. O primeiro diz respeito ao caráter paradoxal do amor. Notemos que, tal qual Camões, no soneto "Amor é fogo que arde sem se ver", Florbela utiliza o paradoxo para conceituar o amor: "é o amor... as nossas pétalas de rosa e a nossa coroa de espinhos.". E, realmente, o amor é assim, inefável, marcado por contradições, um verdadeiro paradoxo, porque misto de alegria e sofrimento. Rougemont também descreveu as contradições do amor: "Desejamos salvar a paixão e adoramos essa infelicidade, ao passo que as morais oficiais e nossa razão as condenam." (ROUGEMONT, 1988, p. 21). Aliás, muito mais do que descrever as contradições inerentes ao amor, o estudioso procurou investigá-las, em busca de suas origens. O resultado do seu estudo foi justamente o livro **O amor e o Ocidente** que traz, entre outros assuntos, o surgimento do amor-paixão na sociedade ocidental, o amor segundo o mito de Tristão e Isolda¹, a poesia trovadoresca, o conflito entre a paixão e o casamento, a noção do amor e da morte, e a intrínseca relação entre o pensamento medieval e a religião. Fizemos

questão de arrolar os assuntos abordados no livro de Rougemont, pois existem pontes que o ligam ao pensamento de Florbela, exposto não só na carta que acabamos de citar, mas sobretudo, em sua obra.

O primeiro, como já foi dito, é a natureza paradoxal do amor. Como explicá-la? Em meio a teses e antíteses, propor uma síntese, com objetividade científica, em se tratando de amor, é impensável. No entanto, no terreno onde as verdades científicas não podem ser semeadas, nascem livremente os mitos, e é através do mito que Rougemont tentará explicar as contradições do amor.

Não haveria mitos se fosse lícito limitar-se às certezas e exprimi-las de forma clara e direta (...) Precisamos de um mito para exprimir o fato obscuro e inconfessável de que a paixão está ligada à morte e leva à destruição quem quer que se entregue completamente a ela. (...) A obscuridade do mito nos permite, portanto, aceitar seu conteúdo disfarçado e desfrutá-lo na imaginação, mas sem tomarmos uma consciência bastante clara para que a contradição se manifeste. (ROUGEMONT, 1988, p. 21)

(1) Tristão e Isolda é considerado um mito, entre outros fatores, por não apresentar um autor original. Existem versões, escritas por diferentes autores, que remontam a um arquétipo de origem indefinida. Nesta história o amor-paixão se faz presente. Os obstáculos que interpõem o encontro dos amantes alimentam a dor que constitui combustível para o amor do casal.

“A história nos conta que um jovem, chamado Tristão, filho do rei Rivalino e Brancaflor, ficou órfão e foi servir ao Rei Marcos que, por sua vez, ficou sabendo que Tristão era seu sobrinho, somente, quando a corte precisou de um homem forte, de família nobre, para derrotar um gigante que, já há muito tempo, estava atormentando seu castelo.

Tempos passaram e Tristão encontrou uma linda mulher, chamada Isolda, para que seu tio pudesse se casar, ganhando-a, para ele, em uma luta e, como o combinado, levou-a para Cornualha. Havia uma poção mágica, que deveria ter sido dada a Isolda e seu futuro marido, todavia, foi Tristão quem, por engano, a tomou e os dois se apaixonaram. Como Isolda era esposa do rei, eles se encontravam às escondidas.

Brangia a serviçal de Isolda foi a culpada pelo ocorrido e, com a consciência pesada, criava oportunidades para que o casal adúltero pudesse se encontrar. Mesmo correndo perigo de serem pegos nas emboscadas feitas pelos homens da corte, Tristão e Isolda se amaram até a morte.” (<http://www.espacoacademico.com.br/078/78damasio.htm>)

Rougemont serviu-se do mito de Tristão e Isolda para demonstrar a influência que ele desempenha no pensamento ocidental. "O mito de Tristão e Isolda não será apenas o Romance, mas o fenômeno que ilustra, cuja influência propagou-se até nossos dias." (ROUGEMONT, 1988, p. 22). O estudioso não tratou de Tristão e Isolda como uma obra literária, mas como a exposição de um tipo de relação "entre o homem e a mulher num determinado grupo histórico: a elite social, a sociedade cortês e imbuída de cavalaria dos séculos XII e XIII. Este grupo, na verdade, desapareceu há muito tempo. Entretanto, suas leis são ainda as nossas sob uma forma oculta e difusa." (ROUGEMONT, 1988, p. 20). Podemos encontrar os ecos do amor cortês² e, desta sociedade medieval, repercutindo ainda em nossos dias, e, também, no pensamento de Florbela Espanca, seja através da observação do seu "eu histórico", expresso na carta, ou do seu "eu lírico" expresso na poesia. Observemos alguns índices da influência do pensamento medieval e do mito do amor romântico, expressos na carta de Florbela que encontram correspondências com os assuntos abordados por Rougemont em seu livro:

(²) Amor cortês incorpora um conjunto medieval de atitudes, mitos e etiqueta, utilizado para enaltecer o amor. Ele gerou vários gêneros de literatura medieval, incluindo o romance. Surgiu nas cortes ducais e principescas das regiões onde hoje se situa a França meridional, em fins do século XI. Em sua essência, o amor cortês era uma experiência contraditória entre o desejo erótico e a realização espiritual, "um amor ao mesmo tempo ilícito e moralmente elevado, passional e auto-disciplinado, humilhante e exaltante, humano e transcendente". (http://pt.wikipedia.org/wiki/amor_cortes)

Na lírica, os trovadores utilizavam as regras do amor cortês para se expressarem. "Segundo elas, o trovador teria de mencionar comedidamente o seu sentimento (mesura), a fim de não incorrer no desagrado (sanha) da bem-amada; teria de ocultar o nome dela ou recorrer a um pseudônimo (senal), e prestar-lhe uma vassalagem. (MOISÉS, 2006, p. 21)

1) **a referência ao amor como “uma ternura casta”**. Sabemos que o amor cortês está relacionado com a castidade, embora não haja nele a ausência de erotismo, mas uma retenção dos instintos. Rougemont explica o porquê desta castidade, neste contexto da poesia medieval:

Já não resta dúvida de que a poesia européia nasceu da poesia dos trovadores do século XII. Sim, nos séculos, XI e XII, a poesia de qualquer lugar (...) era sobretudo uma poesia do Languedoc, isto é, o poeta, não podendo ser senão trovador, era obrigado a falar _ e a aprender, se não soubesse _ a língua do trovador, que sempre foi o provençal. Que é a poesia dos trovadores? A exaltação do amor infeliz (...) o amor perpetuamente insatisfeito; enfim, há apenas dois personagens: o poeta, que oitocentas, novecentas ou mil vezes repete seu lamento e uma bela, que sempre diz não.

A Europa não conheceu poesia mais profundamente retórica: não somente em suas formas verbais e musicais, mas também, por mais paradoxal que pareça, em sua própria inspiração, já que esta se baseia num sistema fixo de leis que serão codificadas sob o nome de *leys d'amors*. Mas também é preciso dizer que nenhuma retórica foi mais exaltadora e ardente. O que ela exalta é o amor à margem do casamento, pois o casamento significa apenas a união dos corpos, enquanto o "Amor", o Eros supremo, é a projeção da alma para a união luminosa, para além de todo amor possível nesta vida. Eis porque o amor pressupõe a castidade. *E d'amor mou castitaz* (do amor vem a castidade), canta Guilhem Montanhagol, trovador de Toulouse. (ROUGEMONT, 1988, p. 58).

2) **o caráter sagrado do amor**. A autora, citando Junqueiro, refere-se ao peito que sente amor, como “um sacrário estrelado”, ou seja, o lugar onde se guarda algo sagrado. Rougemont escreveu o seguinte sobre a mística da paixão em histórias medievais:

O ponto de partida de Lancelote _ como o de Tristão _ é o pecado contra o amor cortês, a posse física de uma mulher real, a "profanação" do amor. E, em virtude desse pecado inicial, Lancelot não encontrará o Graal e sofrerá mil humilhações ao errar pela via celeste. (...) Em Tristão a falta inicial é dolorosamente expiada por uma longa penitência dos amantes. (ROUGEMONT, 1988, p. 94-95).

Podemos perceber que, nas narrativas de cavalaria medievais (universo que habita o imaginário poético de Florbela Espanca), o amor é envolvido por uma aura de sacralidade. As palavras utilizadas pertencem a um léxico religioso.

3) **a idealização, e não a consumação, do toque carnal:** “o melhor beijo (...) é aquele que nunca se deu”. A utilização deste pensamento por Florbela, além de remontar a esta relação homem-mulher, estabelecida pelo amor cortês, em que não há o contato carnal, também faz lembrar Platão, em cujo pensamento a perfeição só existe no plano ideal. Assim, o melhor beijo, o beijo ideal, é aquele que nunca foi e tampouco nunca será dado no plano sensível.

4) **a crítica ao casamento.** Esta crítica é fomentada pela incompatibilidade desta instituição com a concepção ocidental do amor (relação amor-dor, que faz da separação e dos obstáculos combustível para que a chama do sentimento permaneça acesa): “o casamento é brutal, como a posse é sempre brutal, sempre!” diz Florbela. Rougemont também refletiu sobre a crise do casamento: “Duas morais se confrontam na Idade Média: a da sociedade cristianizada e da cortesia herética. Uma implicava o casamento, de que fez um sacramento, e a outra exaltava um conjunto de valores donde resultava _ ao menos em princípio _ a condenação do casamento.” (ROUGEMONT, 1988, p. 193). O estudioso não se ateve apenas a falar sobre o casamento no contexto medieval, mas o abordou também num contexto mais atual:

Eis as forças em conflito: de um lado, uma moral da espécie e da sociedade em geral, mais ou menos impregnada de religião _ é aquilo que se chama de moral burguesa; do outro lado, uma moral inspirada pelo meio cultural, literário, artístico _ é a moral passional romanesca. Todos os adolescentes da burguesia ocidental são educados para o casamento, mas ao mesmo tempo vivem imersos numa atmosfera romântica proporcionada por suas leituras, pelos espetáculos e por mil referências quotidianas, cujo sentido subliminar é mais ou menos o seguinte: a paixão é a experiência suprema que todo homem deve um dia conhecer, e somente aqueles que passarem por ela poderão viver a vida em sua plenitude. Ora, a paixão e o casamento são por essência incompatíveis. Suas origens e seus objetivos são excludentes. (ROUGEMONT, 1988, p. 194-195)

Como podemos perceber, o pensamento de Florbela Espanca está impregnado de concepções e valores cujas raízes são medievais; isto, claro, na observação da expressão do seu “eu histórico”. Mas o eco medieval também

aparece na expressão do seu "eu lírico". Como veremos, nos sonetos que compõem o *corpus* deste trabalho há clara referência a ícones medievais, como "castelã", "princesa", e por aí vai. O castelo, aliás, torna-se lugar recorrente para construção de suas metáforas: "nunca em meu castelo entrou alguém" ("Castelã da Tristeza"), ou "Maria das Quimeras me chamou/Alguém...Pelos castelos que eu ergui" ("Maria das Quimeras"). O ambiente de reclusão pode modificar-se para uma abadia, como em "Sóror Saudade". No entanto, nada mais normal, se pensarmos que no período medieval as pessoas da nobreza habitavam castelos ou as construções eclesiásticas.

Além disto, alguns estudiosos apontam semelhanças entre alguns sonetos florbelianos e as cantigas de amigo. Observemos o que diz Dal Farra sobre isto: "(Florbela) segue, de perto, a convenção amorosa da cantiga d'amigo, altera a seu favor a cantiga d'amor, transformando, então, as prerrogativas masculinas em femininas, como a atualizar e a desmistificar, a partir da sua própria experiência de mulher, o próprio agente da vassalagem." (DAL FARRA, 2005, p.28-29). As cantigas de amigo do período trovadoresco, embora apresentem um eu lírico feminino, são de autoria masculina. Ainda a respeito da vassalagem amorosa, Dal Farra traça uma relação entre esta característica da cantiga d'amor e a capacidade que o eu lírico da poesia de Florbela tem de acolher as denominações que lhe atribuem. O eu lírico presente em alguns sonetos de Florbela:

representa como reflexo, sombra, prolongamento, como sonho de um Alguém, que tem o poder de metamorfoseá-la. Diante dele, ela se põe a mercê, invertendo (...) a vassalagem da cantiga d'amor, sempre pronta a se transfigurar na denominação que ele lhe confere. Assim, ora é a "Princesa Desalento", ora a "Maria das Quimeras", ora a "Sóror Saudade". Ele a chama por um nome...e logo ela se torna esse próprio nome. (DAL FARRA, 1997, p. 36)

Se confrontarmos a idéia de Maria Lúcia Dal Farra acerca do poder que a figura masculina, identificada pelo pronome indefinido "Alguém", tem de metamorfosear o eu lírico de Florbela, com o estudo de Renata Junqueira sobre a

Estética da Teatralidade, podemos levantar a seguinte hipótese: o poder que o "outro" tem não é coercitivo, pois o eu lírico da poesia de Florbela se metamorfoseia não apenas pela força que o olhar do outro exerce sobre ela, mas pelo *gosto pelas mascaradas*. Quando o eu lírico feminino adota um "Senhor", é porque deseja ser vassala, ou seja, *a mulher teatraliza a corte*. *Ela se metamorfoseia*, pois assim é o seu desejo. A atitude não é passiva; *ela não se vê à mercê, mas "se põe a mercê" do outro*. Veremos, no próximo capítulo, com mais acuidade, como isso pode ser verificado em alguns sonetos florbelianos.

Portanto, o que caracteriza boa parte dos sonetos de Florbela Espanca é a presença do par amor e dor, ou seja, a expressão do amor-paixão, que surge na literatura no começo do século XII, como expressão daquilo que ficou conhecido como amor cortês. Entendemos, assim, *a imbricação entre a poesia de Florbela e o período medieval; a base desta relação é a concepção trovadoresca de amor*.

Todavia, entendamos que, quando Rougemont refere-se à data de nascimento do amor, no período medieval, ele está se referindo especificamente a este tipo de amor denominado amor-paixão. O amor, em seu sentido mais amplo, já era sentido em momentos anteriores da história, e fomentava reflexões muito antes da poesia trovadoresca. Nesse sentido, basta mencionarmos **O banquete**, de Platão, que versa sobre este tema. O filósofo, refletindo sobre esta necessidade humana de completude, utilizou o mito do Andrógino para explicá-la. "O mito do andrógino é uma realidade psicológica: todos, homens e mulheres, buscamos nossa metade perdida." (PAZ, 1994, p. 69). Somente através de um mito, este assunto tão complexo pôde ser explicado. Se observarmos a estrofe final do soneto "Castelã da Tristeza", podemos inferir que o eu lírico da poesia de Florbela também tentava encontrar uma resposta para o seu desejo de encontro com o "outro". Perscrutando o horizonte, em busca de um alguém, o eu lírico se pergunta: "Por que anseias?". O que, ou quem anseia, ou seja, o *sujeito do desejo*, já é conhecido pelo eu lírico: *esse sujeito do desejo é o próprio eu lírico*

feminino. Mas o “por que”, ou seja, *o objeto do desejo*, é mais difícil de ser identificado, por o eu lírico não conseguir entender aquilo pelo que anseia.

Quanto a este “quem” desejado pelo eu lírico, podemos notar que a poesia de Florbela traz indícios de se tratar de *um alguém idealizado, inalcançável em meio a imperfeição da vida*. Basta vermos, por exemplo, os seguintes versos do soneto “Ambiciosa”: “O amor dum homem? Terra tão pisada,/ (...) /Um homem? - Quando eu sonho o amor dum Deus!...”. Podemos notar que o eu lírico não anseia um qualquer, mas alguém que personifique a perfeição. Em face disso, vale lembrarmos de Platão e da Teoria das Idéias, que divide o mundo inteligível e o mundo sensível. O mundo sensível é uma sombra, deformada ou imperfeita do mundo inteligível, perfeito. Desejar alguém perfeito, em meio à imperfeição do plano físico, é condenar-se a viver numa condição de insatisfação. Ora, é exatamente isto que transparece a poesia de Florbela. “A mulher que a poetisa põe a suplicar por ele, é permanentemente a insatisfeita, a insaciável, a que não pode ser encontrada.” (DAL FARRA, 2005, p. 39)

Florbela não apenas se ocupou, nos sonetos, de amores idealizados, mas também do amor erotizado. Aliás, há quem confira posição de destaque a este erotismo. Sobre este assunto, vale à pena novamente citar os juízos de Massaud Moisés sobre a poesia de Florbela: “Sua poesia, mais reveladora de seu talento que os contos, e produto de uma sensibilidade exacerbada por fortes impulsos eróticos...” (MOISÉS, 2006, p. 253). Como veremos, um bom exemplo desta expressão erótica é o soneto “Charneca em Flor”, no qual a poetisa utiliza metaforicamente a natureza para demonstrar seu “êxtase de amor”. Observemos os versos: “Olhos a arder em êxtases de amor,/ Boca a saber a sol, a fruto, a mel:/ Sou a charneca rude a abrir em flor.” A sensualidade e o erotismo, em sua poesia, aparecem, “seja através de uma figura elíptica, seja por meio da atribuição de sentimentos amorosos conferidos às manifestações da natureza, sempre tratada animicamente.” (DAL FARRA, 2005, p. 29).

Portanto, nos sonetos florbelianos, amor e erotismo são inseparáveis. Por isso, convém lembrar aqui o que escreveu Octávio Paz: "A chama é a parte mais sutil do fogo e se eleva em figura piramidal. O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida" (PAZ, 1994, p. 7). Como vemos, amor e erotismo constituem a dupla chama da vida, o que é claramente confirmado pela poesia de Florbela. E quanto à especificidade do erotismo dessa poesia, Agustina Bessa Luís disse que "tanto nos contos que escreveu, como nos sonetos (...) a sexualidade aparece como um símbolo e não como uma finalidade. O desejo sexual define o estado ilimitado a que ela aspira." (BESSA LUIS, 1979, p. 77) . Como já vimos, *a poetisa gosta de se metamorfosear, de exhibir-se com múltiplas facetas*. Existe nesse conjunto de poemas a aspiração a um estado ilimitado, por isso a autora faz uso da natureza simbolicamente, aproveitando-se da multiplicidade de formas que ela detém, para exprimir-se. "A natureza se torna metáfora, assumindo o reflexo do corpo emissor." (NORONHA, 2001, p. 21)

CAPÍTULO II

Leitura analítica dos sonetos de Florbela Espanca

II.1 – Primeiro momento: À espera de um amor romântico e idealizado tal como o amor de conto de fadas. Leitura do soneto “Castelã da tristeza”:

Castelã da tristeza

Altiva e couraçada de desdém,
Vivo sozinha em meu castelo: A Dor!
Passa por ele a luz de todo o amor...
E nunca em meu castelo entrou alguém!

Castelã da Tristeza, vês?...A quem?!
- E o meu olhar é interrogador –
Perscruto, ao longe, as sombras do sol-pôr...
Choro o silêncio...nada...ninguém vem...

Castelã da Tristeza, porque choras
Lendo, toda de branco, um livro de horas,
À sombra rendilhada dos vitrais?...

À noite, debruçada, p'las ameias,
Por que rezas baixinho?... Por que anseias?...
Que sonho afagam tuas mãos reais?...

O soneto “Castelã da Tristeza” apresenta um título bastante significativo que funciona como índice para o conteúdo poético. Percebemos, através desta indicação, que os versos terão como temática um sujeito feminino identificado pelo nome “Castelã”, bem como por um sentimento: a “tristeza”. Trata-se, portanto, de um título que aponta para a existência de uma mulher marcada por um forte sentimento.

Os primeiros versos já esclarecem quem será o sujeito protagonista do poema, ou seja, o próprio eu lírico, denotando assim, a natureza subjetiva dos

versos. Observemos que o pronome “eu”, elíptico no trecho “Vivo sozinha em meu castelo...”, é claramente feminino, o que pode ser facilmente observado pela recorrente presença da desinência (a), própria do gênero, nos vocábulos nominais. Este “eu” feminino apresenta-se caracterizado pelos termos “altiva” e “couraçada de desdém” e circunscreve-se a um espaço denominado castelo, que lhe confere o caráter de castelã. Se pensarmos na carga semântica e simbólica destes três traços característicos do eu lírico (altiva, couraçada de desdém e moradora de um castelo), perceberemos que eles se encontram interligados. Assim, podemos encontrar os seguintes significados:

Altivo: *adj.* 1. Que é elevado, alto. 2. Que demonstra nobreza, dignidade. 3. Que revela arrogância, presunção. (FERREIRA, 2005, p.113).

Couraça: *sf.* 1. Armadura defensiva para as costas e o peito. 2. Chapa espessa de aço que protege grandes navios de guerra. 3. *Fig.* Proteção, defesa. *Adj.:* couraçado. (Idem, ibidem, p. 273).

Desdém: Desprezo com orgulho. (Idem, ibidem, p. 301).

Também devemos procurar destacar aqui o denso simbolismo ligado ao espaço que aparece mencionado no poema, ou seja, o castelo. Simbolicamente. O castelo, na vida real, assim como nos contos e nos sonhos, em geral o castelo está situado em lugares altos ou na clareira de uma floresta: é uma construção sólida e de difícil acesso. Um castelo sempre dá impressão de segurança (como a casa, geralmente), mas de uma segurança no mais alto grau. É um símbolo de proteção. Todavia, sua própria localização isola-o um pouco no meio de campos, bosques e colinas. E o que ele encerra, separado assim do resto do mundo, adquire um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável. Também podemos verificar que nos castelos estão adormecidas as belas jovens, e padecem, suspirosos, os príncipes encantados, enquanto elas esperam ser despertadas pelo visitante enamorado, e eles aguardam o instante de acolher a

viajante maravilhosa. Por fim, o castelo simboliza a conjunção dos desejos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 199).

Se o adjetivo altivo refere-se ao que é elevado e alto, esta característica é pertinente tanto ao eu lírico, quanto ao local onde se ele encontra, ou seja, o castelo. Altivez, também diz respeito àquele que demonstra nobreza. A nobreza, por sua vez, pode ser entendida como qualidade dos indivíduos que possuem título, como príncipes e princesas, por exemplo, que são comumente identificados, pelo imaginário popular, como moradores de castelos.

A couraça alude, figurativamente, à proteção e defesa. Igual simbolismo também pode ser aplicado à palavra castelo. No soneto, o eu lírico usa a derivação adjetiva do substantivo “couraça”, unindo-a à palavra “desdém”, que forma a locução adjetiva “couraçada de desdém”, para se auto caracterizar. Desta forma, podemos entender que esta voz feminina se auto define como um alguém protegido por seu desdém, por seu desprezo e orgulho. Este traço característico apresenta similaridade com o adjetivo altivo (a), em seu significado como arrogância e presunção.

Ao lembrarmos da simbologia do castelo como uma “construção sólida e de difícil acesso”, podemos facilmente traçar um paralelo entre estes atributos espaciais e os atributos psicológicos do eu lírico feminino. A mulher que fala no soneto é sólida como uma couraça protetora, e de difícil acesso, como, figurativamente, são as pessoas desdenhosas, dotadas de arrogância e presunção. Assim o eu lírico e o local onde ele se encontra, apresentam correspondências de significado. A mulher se desdobra no espaço (castelo) que a envolve, e no qual ela se recolhe numa busca de proteção, e ao mesmo tempo numa atitude de aversão ao mundo exterior. Trata-se de uma figura feminina que se auto enclausura num espaço poético e imaginário: um castelo. A protagonista do poema, ou seja, o sujeito lírico feminino busca um espaço de refúgio e de

enclausuramento. Ela se isola propositalmente em um mundo imaginário: um castelo de conto de fadas. O eu lírico aqui como que se traveste de castelã medieval. Vale a pena recordar o trecho sobre a simbologia do castelo: ele encerra, separado do resto do mundo, um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável. O eu lírico se encerra neste castelo, e adquire aspectos que lhe são inerentes, como a difícil acessibilidade e o caráter de elevação.

Além disso, o castelo também simboliza a conjunção dos desejos. Nos contos medievais de origem popular (contos de fadas), como dissemos acima, os castelos são habitados por seres que esperam: sejam as donzelas que aguardam os seus príncipes, sejam estes que esperam que elas despertem. Elas aguardam ser despertadas, eles anseiam pelo início da viagem ao lado delas. Em suma: o castelo é o espaço privilegiado da *espera*. Há, nesta trama própria de conto maravilhoso, o desejo de união, motivado por um amor idealizado. No soneto “Castela da tristeza”, podemos reconhecer semelhante situação. Ao observarmos o verso “nunca em meu castelo entrou alguém!”, podemos inferir que o encontro da Castelã com a parte desejada ainda não se deu. E o verso “passa por ele a luz de todo o amor...” indica que a natureza deste encontro é amorosa. A luz do amor adentra o castelo, mas somente sua luz; o amor efetivamente ainda não se fez presente. A espera por este encontro amoroso causa dor, tristeza, padecimento, como pode ser observado no verso “Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!”, e também no título do poema.

As afirmações da primeira estrofe, sobre quem é, onde está e o que sente o eu lírico, cedem espaço a algumas indagações, a partir da segunda estrofe. O eu lírico questiona-se acerca de seus próprios sentimentos. Podemos notar que, a exemplo do que acontece nos contos de fadas, os príncipes e princesas esperam por alguém que tornará possível a vivência de um amor romântico, idealizado, perfeito. Porém, antes de sua chegada, tanto os príncipes quanto as princesas

desconhecem a identidade deste alguém; somente sabem que ele virá e que sua presença extinguirá o padecimento, a dor gerada pela incompletude amorosa. Podemos observar que a “Castela” do poema de Florbela também desconhece a identidade de seu esperado, como pode ser evidenciado nos versos: “Castelã da Tristeza, vês?... A quem?!.../ - E o meu olhar é interrogador –”. Mas, mesmo sem conhecê-lo, perquire o horizonte a procurá-lo: “Perscruto, ao longe, as sombras do sol-pôr...”. E, não o encontrando, sofre: “Choro o silêncio...nada...ninguém vem...”. Podemos também observar que a utilização dos pronomes indefinidos “alguém” e “ninguém”, denota esta não especificidade da pessoa esperada. Em suma: o sujeito lírico feminino do poema anseia, busca e sofre por alguém que mal parece saber quem é. O objeto do desejo da voz feminina do poema é vago e de feições indistintas.

As indagações persistem na terceira estrofe. O eu lírico anseia saber o porquê de sua dor: “Castelã da Tristeza, por que choras”. Vale acrescentar algo importante: o sujeito lírico feminino refere-se à castelã como um “tu”, mas trata-se claramente de um monólogo. No poema, o “eu” se dirige aparentemente a um “tu” (a castelã da tristeza), que no fundo é o próprio sujeito que fala no poema. É como se o sujeito lírico estivesse diante de um espelho. Daí surgem perguntas como: como pode sofrer por não ter aquilo que nem mesmo conhece? Por que não se basta a si mesma, por que anseia o enlace, a comunhão? E, como uma noiva em vias do enlace matrimonial, veste-se de branco e aguarda a vinda de seu esperado noivo, para a comunhão de sentimentos: “Lendo, toda de branco, um livro de horas,/ À sombra rendilhada dos vitrais...”.

Na quarta estrofe percebemos a passagem de tempo, pela indicação da locução adverbial temporal “À noite”, dando seqüência as horas do ocaso, expostas na segunda estrofe, fato este que reforça a idéia de espera. O tempo passa e a Castelã permanece aguardando a chegada de seu esperado,

debruçada sobre o parapeito do castelo (“À noite, debruçada, p’las ameias”), e continua a se indagar (“...Por que anseias?...”). É interessante observar que ela não se pergunta “pelo que anseias?”, pois já sabe, ou seja, sabe que anseia por um indeterminado “alguém” que venha completá-la, que venha tirá-la da solidão. Mas se pergunta: “Por que anseias?”, ou seja, deseja saber por que tem necessidade do outro, mesmo sendo altiva e couraçada de desdém? Notamos claramente que seu orgulho não a exime da necessidade do outro.

O último verso do soneto é marcado pela antítese entre sonho e mãos reais. Sonho pode ser entendido como fantasia, como produto imaginativo, tal qual são os contos maravilhosos. O eu lírico cria um quadro fantasioso, representativo, para expressar o que sente. Caso queiramos entender um pouco mais sobre o sonho, basta lembrar que, para Freud, o sonho é a expressão, ou a realização, de um desejo reprimido, e, para Jung, ele é a auto-representação, espontânea e simbólica, da situação atual do inconsciente. (apud CHEVALIER & GUEERBRANT, 2006, p. 844) Sendo assim, podemos dizer que o eu lírico que aparece no soneto “Castelã da tristeza”, através de recursos simbólicos, manifesta os desejos do seu inconsciente, que são os de superar os sentimentos de dor e solidão, motivados pela incompletude amorosa, e o de poder viver um amor romântico.

II.2 – Segundo momento: A morte do sonho romântico, pois não há mais o que esperar. Leitura do soneto “Princesa Desalento”.

Princesa Desalento

Minh'a alma é a Princesa Desalento,
Como um Poeta lhe chamou, um dia.
É magoada e pálida e sombria,
Como soluços trágicos do vento!

É frágil como o sonho dum momento,
Soturna como preces de agonia,

Vive do riso numa boca fria!
 Minh'alma é a Princesa Desalento...

Altas horas da noite ela vagueia...
 E ao luar suavíssimo, que anseia,
 Põe-se a falar de tanta coisa morta!

O luar ouve a minh'alma, ajoelhado,
 E vai traçar, fantástico e gelado,
 A sombra numa cruz à tua porta...

A exemplo do soneto “Castelã da Tristeza”, este também tem um título composto por um substantivo e um termo que o qualifica, formando assim, um nome que indicia o conteúdo poético. Este nome, diferentemente do que acontece no soneto anterior, não é meramente fruto da imaginação de Florbela Espanca, mas advém da imaginação de outro escritor, como fica evidente nos versos iniciais do texto: “Minh'alma é a Princesa Desalento/Como um Poeta lhe chamou, um dia.” Embora o nome tenha raiz externa ao imaginário poético da escritora, o eu lírico (máscara textual da própria autora) o apropria e o toma como expressão do seu estado de alma. Assim, temos a afirmação “Minh'alma é...”, que também evidencia a natureza subjetiva dos versos. Quanto ao nome que dá título ao soneto, também merece nota a expressividade sonora entre o sufixo de Princesa e o prefixo de desalento.

Podemos notar que novamente o eu lírico irá se identificar como uma princesa, mas, desta vez, a princesa retratada não corresponderá ao paradigma dos contos de fadas, ou seja, não é a princesa esperançosa que, embora venha a passar por provações e dissabores, mantém a coragem, pois sabe que no final conquistará o final feliz. A princesa retratada neste poema é desprovida de alento, ânimo, inspiração. A apresentação de seus atributos se dá nos dois quartetos do soneto, com a recorrente utilização de substantivos, adjetivos e metáforas de negativo significado. Observemos os versos: “É magoada, pálida e sombria,/Como soluços trágicos do vento!”; “É frágil como o sonho dum momento,/Soturna como preces de agonia,/ Vive do riso numa boca fria!”. O

léxico utilizado, de natureza mórbida e depressiva, faz lembrar a linguagem dos poetas da segunda geração do Romantismo brasileiro. A imagem que se erige é de uma moribunda, macilenta e triste. Mas, qual a razão deste estado de alma? Qual a razão desta mágoa? Se tomarmos a referência a figura simbólica da princesa, como uma alusão aos contos maravilhosos, perceberemos que no enredo destes contos geralmente existe uma história de amor com final feliz. É possível que a não realização deste sonho romântico tenha ocasionado, no eu lírico, mágoa e desalento. É possível que não apenas a Princesa, mas, também, seu sonho romântico sejam frágeis, fato este que dá ao verso “frágil como um sonho dum momento” um sentido que serve como uma das chaves de leitura para o soneto. Em suma: o tom mórbido do poema, talvez seja motivado pela morte do frágil sonho romântico, ainda presente no soneto “Castelã da tristeza”, mas que desaparece em “Princesa Desalento”.

Podemos notar que, enquanto nos quartetos há predominância nominal, os tercetos têm verbos que marcam as ações do eu lírico, como também reproduzem as ações de um luar que é personificado no poema. O eu lírico “vagueia”, “anseia”, “põe-se a falar”, e o luar “ouve (...) ajoelhado”, “vai traçar”. As ações empreendidas pelos dois são, em essência, fruto de apenas um sujeito, pois o luar simboliza o inconsciente do eu lírico. Observemos um dos significados simbólicos da Lua:

A Lua cujo disco aparente é do mesmo tamanho do Sol, tem na astrologia um papel especialmente importante. Simboliza o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a unidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo que é instável, transitório e influenciável, por analogia com seu papel de refletor da luz solar. (...)

A Lua é também o símbolo do sonho e do inconsciente, bem como dos valores noturnos. (CHEVALIER & GREEBRANT, 2006, p.565)

Se observarmos os versos “O luar ouve a minh’alma, ajoelhado,/E vai traçar, fantástico e gelado,” perceberemos que não é aleatoriamente que o

adjetivo “fantástico” aparece interligado a luar, pois fantástico refere-se ao que só existe na fantasia, na imaginação ou, também, ao que é extraordinário. A interlocução entre o luar e o sujeito lírico nada mais é que do que um produto do imaginário. O eu, na verdade, fala consigo mesmo.

Merece destaque a ausência de luz solar no poema. As ações se desenvolvem à noite, como atesta o verso: “Altas horas da noite ela vagueia...”. Sendo o Sol fonte de luz, calor e vida, sua ausência conduz ao oposto, por isso o léxico utilizado relaciona-se a sombra, frio e morte (“sombria”, “soluços”, “soturna”, “boca fria”, “coisa morta”, “gelado”, “sombra”, “cruz”). A recorrência dos sons sibilante gerada pela repetição do /s/, ao longo de todo o poema, também sugere a ação do vento, reforçando assim, a idéia de frio.

A ausência de luz também está relacionada a ausência de esperança. É possível que esta esperança já tenha existido, mas, com base no desalento deste eu lírico, é provável que esteja morta, aliás, não apenas a esperança pode estar morta, pois, como atesta o próprio eu lírico, existe “tanta coisa morta!”. É provável que morto também esteja o sonho romântico, no entanto, permanece viva a mágoa que faz com que o eu lírico feminino, fantásticamente, trace a sombra numa cruz à porta de um indeterminado “tu”. Sendo a cruz, entre outras coisas, símbolo de sofrimento, podemos inferir que esta ação simbólica deseja comunicar algo. O uso deste símbolo não se presta apenas à informação, mas funciona como uma queixa, como um brado de rancor. É como se o eu lírico dissesse a este “tu”: Estou aqui sofrendo porque não vieste ao meu encontro. Ao examinarmos todos esses índices de melancolia, desesperança e desalento, dispostos no poema, podemos inferir que esta queixa não espera uma reação da outra parte, pois não há mais o que esperar, a esperança está morta. Morto está o frágil sonho de amor.

Após esta análise, se voltarmos ao epíteto que dá título ao poema, perceberemos que ele é muito significativo, pois, graficamente, o final de princesa é o começo de desalento e no soneto acontece o mesmo. Onde terminam as aspirações próprias de uma princesa, começa o desânimo, a apatia pela perda da esperança.

II. 3 - Terceiro momento: Com quimeras e sem quimeras: rememorando o tempo do sonho. Leitura do soneto “Maria das Quimeras”.

Maria das Quimeras

Maria das Quimeras me chamou
Alguém... Pelos castelos que eu ergui
P'las flores d'oiro e azul que a sol teci
Numa tela de sonho que estalou.

Maria das Quimeras me ficou;
Com elas na minh'alma adormeci.
Mas, quando despertei, nem uma vi
Que da minh'alma, Alguém, tudo levou!

Maria das Quimeras, que fim deste
Às flores d'oiro e azul que a sol bordaste,
Aos sonhos tresloucados que fizeste?

Pelo mundo, na vida, o que é que esperas?...
Aonde estão os beijos que sonhaste,
Maria das Quimeras, sem quimeras?...

“Maria das Quimeras”, a exemplo dos sonetos anteriores, também é um soneto com título nominal, e introduz mais uma das máscaras deste eu lírico que, no livro **Sóror Saudade**, além de “Maria das Quimeras”, recebeu as designações de “Princesa Desalento” e “Sóror Saudade”.

É interessante observar a disponibilidade que Florbela Espanca tem de acolher os nomes que lhe são atribuídos. Como podemos observar no verso a

seguir, o epíteto não é produto de sua imaginação, mas de outrem: “Maria das Quimeras me chamou/ Alguém...”. O eu lírico feminino reconhece que há fundamento no nome que recebeu, e explica a razão de assim ser chamada: “Pelos castelos que eu ergui/P’las flores d’ouro e azul que a sol teci”. A explicação aparece recheada de simbolismo que resvala para o campo onírico e espiritual.

Como vimos observando, a imagem do castelo, cujo simbolismo é extremamente denso, é recorrente na poesia de Florbela, e aparece relacionada à fantasia dos contos maravilhosos. Por outro lado, aparece no poema “Maria das Quimeras”, outra imagem importante: a flor de d’ouro e azul, que pode ser associada à alma e à irrealidade, pois:

O simbolismo tântrico-taoísta da Flor de Ouro é também a do atingimento de um estado espiritual (...) com efeito, muitas vezes a flor apresenta-se como figura arquetípica da alma, como centro espiritual. Quando isso ocorre, seu significado se explica conforme suas cores, que revelam a orientação das tendências psíquicas: o amarelo revela um simbolismo solar, o vermelho, um simbolismo sanguíneo, o azul um simbolismo de sonhadora irrealidade... (CHEVALIER & GUEERBRANT, 2006, p. 439) .

A união destes símbolos denota a qualidade quimérica das imagens elaboradas pelo eu lírico e presentes no poema. É interessante observar que estes símbolos aparecem ligados as ações do passado, como demonstram os verbos no pretérito perfeito “ergui” e “teci”. Este tempo verbal evidencia ações que começaram e terminaram no passado, ou seja, ações que não estão mais em desenvolvimento. Assim, podemos perceber que o mundo de sonho criado não faz mais parte da realidade do sujeito poético, pois sua “tela de sonho (...) estalou.”, suas quimeras não mais o acompanham. Os versos seguintes reforçam esta idéia: “Maria das Quimeras me ficou;/Com elas na minh’alma adormeci./Mas, quando despertei, nem uma vi”.

Esta mudança de atitude apresenta uma causa que é revelada no centro do poema, no centro do verso, entre vírgulas e com letra maiúscula, denotando, desta forma, sua importância nuclear. Observemos o verso: “Que da minh’alma, Alguém, tudo levou!”. Este “Alguém” apresenta-se como um autêntico divisor de águas, tanto na vida psíquica e afetiva do sujeito feminino do poema, como do próprio texto. Antes dele o eu lírico era um e depois dele passou a ser outro, pois suas quimeras foram por ele levadas.

Podemos notar que a aparição deste “Alguém” desestabiliza o sujeito lírico, já que depois dele passa a vigorar a dúvida. Os exclamativos e afirmativos versos são substituídos, nos tercetos, pelos interrogativos. O eu lírico se indaga: “Maria das Quimeras, que fim deste/Às flores d’ouro e azul que a sol bordaste,/Aos sonhos tresloucados que fizeste?” Havia sonhos, que, pela referência às flores “d’ouro e azul”, podemos inferir que eram de natureza imaterial, sonhos estes qualificados como “tresloucados”. Se justapormos a menção à palavra “castelo” (toda a simbologia que ela encerra) à qualidade tresloucada de um sonho, à aparição de “Alguém” desestabilizador, podemos supor que os sonhos findos são os da vivência de um amor perfeito e idealizado, como são os dos contos de fadas. Esta hipótese é confirmada com a leitura do verso: “Aonde estão os beijos que sonhaste”. O encontro com este “Alguém”, suposto par romântico da voz feminina que fala no soneto, e que na verdade não sabemos se se trata de um par romântico real (empírico) ou meramente imaginário – esse suposto par romântico colocou em choque a perfeição do sonho “erguido”, com a imperfeição da vida, dos relacionamentos. A mulher que fala no poema reconhece que fantasiar um amor, assim, é uma atitude tresloucada, no entanto, este reconhecimento não a livra de experienciar o desencanto e a perda de esperança e, por isso, mais uma vez se interroga: “Pelo mundo, na vida, o que é que esperas?...”.

Depois que a tela de sonho estalou, depois de descobrir que a realidade objetiva da vida não é tão perfeita e fluída como os sonhos, será que ainda há o que esperar? Em que depositar esperança? O eu lírico feminino entra em crise de identidade, nesta transição do modo de percepção do mundo, e questiona-se sobre a validade do epíteto, já que “quimeras “não mais possui: “Maria das Quimeras, sem quimeras?...” Que nome dará conta de exprimir as novas características deste eu lírico? A tirar pela disposição que tem de se apropriar dos nomes que lhe atribuem, é possível que assuma outro expressivo cognome. No entanto, neste soneto, a voz feminina termina sabendo-se sem quimeras e, por isso, imerecedora da designação.

II.4 – Quarto momento: Sem a esperança de viver um amor, o sujeito feminino veste o hábito. Leitura do soneto “Sóror Saudade”.

Sóror Saudade

A Américo Durão

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

Numa tarde de outono o murmuraste,
Toda a mágoa do outono ele me trouxe,
Jamais me hão de chamar outro mais doce:
Com ele bem mais triste me tornaste...

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

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

O título deste poema é um epíteto criado pelo poeta Américo Durão, no poema “Soneto”, para homenagear a poetisa Florbela Espanca. Por isso há a dedicatória ao poeta, feita por Florbela, no início do poema. Como dissemos anteriormente, a identificação do eu lírico com um nome criado por outrem, como acontece neste soneto, é uma ação encontrada também em outros sonetos florbelianos. O nome surge como uma condensação dos sentimentos pertencentes a uma determinada fase do eu lírico. Assim sendo, podemos supor que na fase em que a escritora recebe o nome de “Sóror”, o eu lírico não espera por uma união amorosa, por um par romântico, já que esta é uma característica das freiras. Na composição do nome também há o termo qualificante “Saudade”. Ora, a saudade (sentimento muito importante dentro da cultura portuguesa) é uma lembrança melancólica, mas ao mesmo tempo suave, de pessoa ou coisa, distante ou extinta. Fora isso, sabemos que nenhuma palavra correspondente a saudade em outras línguas que não o português. Podemos também supor que, neste poema, há algo ou alguém, no passado do eu lírico, que desperta tal sentimento.

No primeiro verso já podemos notar que o sujeito lírico feminino fala a alguém. Aliás, esse procedimento é recorrente nos sonetos da autora portuguesa, nos quais o “eu” se dirige a “tu”; todavia, nem sempre isso expressa uma relação de alteridade, pois o “tu” referido nestes textos muitas vezes é um duplo em espelho do próprio “eu”. No soneto que estamos analisando, este “tu” é o criador do nome Sóror Saudade, como evidencia o verso: “Irmã, Sóror Saudade [tu] me chamaste...”. Com base na dedicatória e no conhecimento prévio de que Américo Durão homenageou Florbela com este nome em um de seus poemas, podemos inferir que este “tu” é o poeta.

Ainda sobre este epíteto, podemos perceber que o conhecimento do nome surge, para o eu lírico, como um acontecimento epifânico: “...na minh’ alma o

nome iluminou-se/Como um vitral ao sol, como se fosse/A luz do próprio sonho que sonhaste.” Pelos olhos de um “tu”, o eu lírico enxerga o que é, ou pelo menos com o que se assemelha. Pelos olhos de um “tu”, adquire identidade. Ter uma identidade, mesmo com aspectos negativos, certamente é melhor do que não possuí-la, é melhor do que não saber responder a pergunta: Quem sou? Talvez por isso o nome lhe surja como uma iluminação.

Embora apareça como uma luz, o nome aparece ao sujeito feminino acompanhado de um negativo sentimento: a mágoa, como podemos observar nos versos “Numa tarde de outono o murmuraste,/Toda a mágoa do outono ele me trouxe”. A referência à estação do ano é representativa, pois o outono (como cada uma das estações do ano) possui densos significados simbólicos que tem a ver com esta mágoa. Sabemos que as estações que antecedem o outono são fecundas (primavera e verão) e por isso podem representar um tempo de felicidade. O inverno, a rigor, simboliza dias difíceis. Sendo assim, podemos inferir que, para o eu lírico, o tempo das estações fecundas é o tempo da “saudade”, enquanto o outono representa o princípio de sua mágoa, pois nele há um acontecimento que o fez cair na dureza dos dias. O outono quase sempre é considerado como uma estação marcada pela melancolia e pela reflexão, e não por acaso é a estação que mais aparece nos poemas do Simbolismo e da tradição simbolista, à qual a poesia de Florbela Espanca claramente se filia. No caso deste poema, se a opção pelo hábito religioso, ou seja, se a adoção da máscara de uma freira (“Sóror”) se deu por não querer uma união amorosa, é possível que esta mágoa seja fruto de uma desilusão. Uma desilusão amorosa que tirou a figura feminina das estações felizes.

É interessante perceber que o eu lírico feminino assume a possibilidade de receber outros nomes, outras designações, de outras pessoas: Castelã da Tristeza, Princesa Desalento, Maria das Quimeras. No entanto, este sujeito

feminino que fala no soneto acredita que, caso receba algum outro nome além desses, nenhum será mais doce do que Sórora Saudade. Observemos o verso: “Jamais hão de me chamar outro mais doce”. Embora conceitue o nome como doce, o eu lírico também o considera triste: “Com ele bem mais triste me tornaste...” Sórora passa ser uma designação intensamente triste a quem a assume sem vocação religiosa. Podemos supor que o eu lírico vestiu o hábito não por vocação, mas em função de uma desilusão que a vida tenha lhe trazido. Há ainda outro verso que também conduz a esta interpretação, pois a única palavra presente no soneto que poderia apresentar significado religioso, no caso a palavra “benção”, está sendo empregada de um jeito não-religioso: “como bênção de sol que afaga e acalma”. Ora, uma freira vocacionada não atribuiria ao elemento natural “sol” a capacidade de abençoar. Este verso também apresenta a função metafórica de atribuir ao nome, Sórora Saudade as mesmas propriedades deste sol. O sol metaforicamente afaga e acalma. Da mesma forma, para a mulher, saber-se freira também alenta a alma, acalma os ânimos “Nas horas más de febre e ansiedade”. No tocante a este último verso citado, podemos relacionar “febre” à paixão e “ansiedade”, à necessidade de encontro com o ser amado. Adjetivar como “más” as horas em que estes sentimentos se manifestam, pode ser justificado pelo efeito danoso que uma desilusão amorosa possa ter causado no eu lírico e, por isso, o desejo de evitá-los, assumindo-se como Sórora.

Também merece nota o contraste antitético criado entre as figuras presentes nos tercetos. São metáforas que demonstram a leveza de um “nome” caindo sobre um duro estado de alma. Assim, o nome Sórora Saudade é “Como... pétalas caindo” “...na lama...da alma” deste eu lírico. A escolha da palavra “lama” como atributo de alma, também pode ter a intenção de demonstrar que, pela semelhança, esta alma pode confundir-se com lama (até mesmo pela aproximação anagramática das palavras “alma” e “lama”). Somente a experiência de um estado tão mísero de alma, somente uma grande desilusão, pode justificar

a conformação com semelhante nome, com semelhante atitude: a decisão de desistir do amor, de desistir da busca, de perder a esperança.

II.5 – Quinto momento: A transformação: o anseio por um amor carnal. Leitura do soneto “Charneca em flor”.

Charneca em flor

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

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

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

Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor

O título do poema é composto por uma referência natural: a “charneca em flor”. Podemos ver que, dos sonetos que até agora analisamos, este é o primeiro em que as imagens naturais têm uma presença mais “concreta” e menos etérea que nos demais poemas. Fora isso, a natureza aqui é mais solar que nos demais textos, nos quais as imagens naturais eram mais noturnas. A charneca é um terreno árido e pedregoso onde há apenas vegetação arbustiva rasteira. Se este terreno apresenta-se florido, é sinal de transformação. Logo no primeiro verso notamos que o eu lírico fala de si: “Enche o meu peito, num encanto mago”. Assim, a exemplo dos outros sonetos anteriormente estudados, temos novamente um poema subjetivo. Se a similaridade entre os sonetos também se confirmar

quanto ao título, é possível que tal qual acontece em "Castelã da Tristeza", "Princesa Desalento", "Maria das Quimeras" e "Sóror Saudade"; "Charneca em Flor" certamente é mais um nome assumido pelo eu lírico, ou seja, esses cinco sonetos analisados são todos eles representações de máscaras poéticas assumidas pelo sujeito lírico feminino. Nos sonetos o nome aparece de forma emblemática, estando em conformidade com os sentidos expressos em seus versos. Por isso, podemos inferir que, também aqui, teremos um eu lírico em fase de transformação e, claramente, pelo sentido da metáfora utilizada, numa transformação de natureza benéfica. Em suma: apenas por esta breve análise de cinco sonetos retirados no conjunto extenso da produção poética de Florbela Espanca, podemos perceber que *a expressão lírica dos sonetos de Florbela apresenta uma sujeito poético mutante.*

A transformação se confirma, nos primeiros versos: "Sob as urzes queimadas nascem rosas.../Nos meus olhos as lágrimas apago...". Embaixo de arbustos queimados, talvez pelo efeito de um mau tempo, como por exemplo, de um inverno rigoroso (usando a simbologia das estações do ano, presente em "Sóror Saudade"), nascem rosas, ou seja, começa um novo tempo, um tempo primaveril. Os tempos difíceis são superados, não há motivo para "lágrimas".

Se traçarmos um paralelo entre os poemas "Sóror Saudade" e "Charneca em flor", notaremos que, enquanto em "Sóror Saudade" há um eu lírico recluso em um mosteiro, coberto por um burel, em "Charneca em flor" há o desejo de liberdade. O eu lírico feminino diz: "Anseio! Asas abertas!". E se o eu lírico de "Sóror Saudade" fecha-se para o amor, o de "Charneca em flor" abre-se para experiências de amor carnalizado. Observemos os versos: "...O que trago/ Em mim? Eu oiço bocas silenciosas/Murmurar-me as palavras misteriosas/Que perturbam meu ser como um afago!". As palavras podem ser perturbadoras quanto um afago, aos sensibilizados. As palavras de sedução usadas na arte da

conquista atingem a figura feminina, e, por serem utilizadas com habilidade, por uma seleta gama, constituem mistério. Podemos notar que não é somente uma boca que as murmura, o substantivo está no plural, são "bocas". O eu lírico guarda o desejo amoroso de encontro com alguém, mas não com "um" alguém em específico, pois suas possibilidades se pluralizam. No entanto, estas palavras existem tão somente no âmbito da possibilidade, pois são adjetivadas como "silenciosas", ou seja, estas palavras ainda não foram, efetivamente, ditas e ouvidas, o eu lírico apenas as guarda dentro de si, são, portanto, manifestação das suas aspirações.

O desejo carnalizado é confirmado quando lemos o verso "nesta febre ansiosa que me invade". O eu lírico está tomado pelas paixões eróticas que são comumente identificadas como "febre". Mas ao contrário do que acontece em "Sóror Saudade", onde o eu lírico tenta evitar estas sensações, tachando-as como más e escondendo-se sob o hábito, em "Charneca em flor" existe o desejo de experimentação, de vivência destas sensações. O eu lírico troca a fantasia, as aspirações, e sua transformação é claramente explicitada nos versos "Dispo a minha mortalha, o meu burel,/E já não sou, Amor, Sóror Saudade...".

Sentidos aguçados expõem o novo posicionamento do eu lírico perante o amor, são "Olhos a arder em êxtases de amor/Boca a saber a sol, a fruto, a mel". A perspectiva é erótica, o corpo está em primeiro plano. Certamente, ter o corpo como um dos pilares de sustentação deste poema é um traço que o diferencia dos demais sonetos estudados, nos quais a alma e suas aspirações estavam presentes. Esquecendo-se da alma, nesta nova fase, o sujeito lírico feminino apegar-se a matéria, e assume sua transformação adotando um nome telúrico, condizente com a fase materialista: "Sou a charneca rude a abrir em flor."

CONCLUSÃO

Após o estudo dos sonetos florbelianos, chegamos à conclusão que a poesia da autora é uma poesia de busca. A busca serve como alimento da escrita. Mas o que busca, o que procura esta mulher? Segundo os estudiosos e biógrafos da autora a resposta é o amor, sentimento preponderante na obra de Florbela, valorizado pela dor que acarreta. A valorização do amor pela existência da dor é a razão de ser uma poesia de busca, pois a dor é fomentada pelos obstáculos que impedem a realização do amor. Realizar o amor seria matar o desejo. Extinguir a dor seria acabar com o combustível da escrita, e isto o eu lírico não quer. As palavras de Florbela, no **Diário do último ano**, confirmam o que dissemos: "Até hoje, todas as minhas cartas de amor não são mais que a realização da minha necessidade de fazer frases." (apud BELLODI, 1988, p. 76). Também os sonetos amorosos têm esta característica. Ora, tomar o amor como alimento da escrita, sem a concretização do encontro amoroso, aproxima Florbela da lírica trovadoresca, pois, nas cantigas de amor, o poeta canta a dor de amar, alimentando, em seus versos, um amor impossível. Foi no universo medieval provençal que nasceu este tipo de amor relacionado à dor, convencionalmente chamado de amor-paixão, e que impregna a poesia de Florbela, bem como a literatura amorosa de uma maneira geral. Além da concepção amorosa, existem outros símbolos e valores medievais expressos na obra da escritora, tal como a metáfora recorrente do castelo. Revestir-se de medievalidade constitui, então, uma das facetas desta poetisa.

Nos versos de Florbela, temos um "eu" que busca, que ama, que sofre, ou seja, temos a expressão do subjetivismo. Esta presença expressiva do "eu", que lembra os românticos, faz da poesia de Florbela uma "poesia confissão" ou um "diário íntimo". Em suma: uma escrita de si. No entanto, não se trata de uma poesia do "eu" autobiográfico, pois, como disse José Régio "se narciza Florbela

sonhando-se ter sido princesa, infanta, castelã, mística dona, sóror." (RÉGIO, 1952, p. 22). As criações fantasiosas da escritora fazem com que nos sonetos aquilo que se expressa seja um "eu" que na verdade é "outro". Em suma: o "eu" dos poemas da autora é um "eu" lírico feminino que porta uma máscara. Os sonetos são as máscaras de Florbela Espanca.

A Influência dionísica que acometeu poetas como Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, também fez de Florbela uma de suas vítimas. Verificamos que, por um lado, a poetisa se vincula à tradição: medieval, pela reatualização do amor cortês em voz feminina; romântica, pela expressão confessional e sentimental do "eu"; clássica, pelo gosto do soneto; simbolista, pela musicalidade e pelo gosto pela sugestão. Por outro lado, a escritora demonstra a sua faceta moderna por meio da teatralidade, ou seja, pela despersonalização de sua poesia, na qual o sujeito civil (biográfico) assume máscaras incorporados pelo sujeito lírico (o que também está presente em seus colegas de geração).

Concluimos, então, que o artifício das máscaras (a teatralidade da escrita de si) faz parte da poesia de Florbela Espanca, moldada com a argila do amor e com a água da dor, matérias primas do amor-paixão de raiz trovadoresca.

BIBLIOGRAFIA

- BESSA LUIS, Agustina. **A vida e a obra de Florbela Espanca**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- CHEVALIER & GHEERBRANT. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- DAL FARRA, M. Lúcia. Estudo crítico "O affaire Florbela Espanca. In: **Poemas de Florbela Espanca**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ESPANCA, Florbela. **As máscaras do destino**. São Paulo: Golden Books, 2006.
- FERREIRA, Aurélio B. H. **Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2005.
- GONÇALVES, Maria M. T. et al. **Homenagem à Florbela Espanca**. In: Cadernos de Teoria e Crítica Literária. Araraquara: UNESP, 1988.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca: uma estética da teatralidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1960; 34^a Ed.,2006.
- NORONHA, Luzia M. Ribeiro de. **Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática**. São Paulo: Annablume editora, 2001.
- PAZ, Octávio. **A dupla chama: Amor e Erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- RÉGIO, José. Estudo crítico. In: Espanca, F. **Sonetos Completos**. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 1952.
- ROUGEMONT, Denis de. **O Amor e o Ocidente**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

