

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RENATA OLIVEIRA BOMFIM

**VOZES FEMININAS:
A POLIFONIA ARQUETÍPICA EM FLORBELA ESPANCA**

Vitória
2009

RENATA OLIVEIRA BOMFIM

**VOZES FEMININAS:
A POLIFONIA ARQUETÍPICA EM FLORBELA ESPANCA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares.

Vitória
2009

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

BOMFIM, Renata Oliveira. Vozes femininas: a polifonia arquetípica em Florbela Espanca. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. UFES. 2009.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Luis Eustáquio Soares- UFES
Professor orientador

Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra- UFSE
Professora co-orientadora

Professor Doutor Deneval Siqueira de Azevedo Filho - UFES
Professor titular

Professor Doutor Valdelino Gonçalves dos Santos Filho- UFES
Professor convidado

Professor Doutor Jorge Luiz do Nascimento- UFES
Professor suplente

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B695v Bomfim, Renata Oliveira, 1972-
Vozes femininas : a polifonia arquetípica em Florbela
Espanca / Renata Oliveira Bomfim. – 2009.
142 f. : il.

Orientador: Luis Eustáquio Soares.
Co-Orientador: Maria Lúcia Dal Farra.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Espanca, Florbela, 1895-1930 - Crítica e interpretação. 2.
Dialogismo. 3. Polifonia. 4. Utopias. 5. Arquétipos na literatura. 6.
Tragédia. I. Soares, Luis Eustáquio, 1966- II. Dal Farra, Maria
Lúcia, 1944- III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro
de Ciências Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 82

DEDICATÓRIA:

Aos meus amores: Luíz e felinos.

AGRADEÇO:

A DEUS

Ao JESUS misericordioso, cujo raio de luz atravessa o meu coração.

A Luiz Bittencourt por me dar condições de estudar em paz e com alegria.

À professora e amiga Maria Lúcia Dal Farra pelo incentivo irrestrito e pela paciência, bem como por de ter me convidado para participar do grupo de estudos do CNPQ: *Aproximações regionais: Alentejo Português e Nordeste Brasileiro - Florbela; romances e romance sergipanos.*

Aos colegas do CNPQ, pela troca de informações que ampliou o meu olhar acerca da obra de Florbela

A Luis Eustáquio Soares, orientador amigo e poeta.

Ao Centro de Letras ter me acolhido e, depois, adotado.

Aos amigos mestrandos, com que estudei.

À CAPES pela bolsa de estudos.

Às amigas Karina, Vanda, Ester, Simone, Adriana e Amandinha por revisarem de forma crítica e amorosa o texto.

Aos professores que fizeram parte do meu percurso como mestrandos: Lino, Paulo Sodré, Raimundo, Francisco Aurélio, Wilberth, Deneval, bem como aos amigos Rutiléia, Bruno, Ana, Lúcia e tantos outros amigos que conquistei durante o mestrado.

Aos amigos Joel, Kirla e Adriana pelo apoio nos assuntos junguianos.

A Fábio Mário pelos maravilhosos materiais sobre Florbela Espanca que me enviou de Portugal e pela amizade.

As amigas do CDSM por entenderem a minha ausência e me apoiarem sempre.

Aos amigos do Mosteiro Zen, especialmente aos Monges: Daiju, Kenzen, Tayo e Doshim, pelo acolhimento e carinho que, tantas vezes, me restabeleceram o equilíbrio emocional.

OBRIGADA!

Que Deus lhes retribua em dobro!

Atualmente é imperioso que a voz daquele que clama no deserto utilize tons científicos se quiser atingir os ouvidos de seus contemporâneos (Carl Gustav Jung).

Aquele que entende... torna-se ele próprio partícipe do diálogo. (Bakhtin)

Eles não compreendem como estando em desacordo algo concorda consigo próprio: há uma conexão que trabalha em ambas as direções, como no arco e na lira. (Heráclito)

Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas . Só porque
houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão, e pedaços do Alexandre
Magno do século talvez cinqüenta, átomos que hão de ir ter febre para o
cérebro do Ésquilo do século cem, andam por estas correias de transmissão e
por estes êmbolos e por estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma
(Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos)

RESUMO:

Propõe reflexões acerca das vozes sociais e arquetípicas presentes nos livros de soneto *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sórora Saudade* (1921), *Charneca em Flor* (1930) e *Reliquiae* (1931), da poeta portuguesa Florbela Espanca. Para tal utiliza-se como arcabouços teóricos básicos, as obras de Mikhail Bakhtin, especialmente os conceitos de dialogismo e polifonia, e de Carl Gustav Jung, os conceitos de arquétipos e inconsciente coletivo. A poética de Florbela Espanca é polifônica por abarcar uma multiplicidade de vozes sociais e seus respectivos discursos, ela é também arquetípica, pois reproduz experiências que extrapolam o âmbito pessoal, encontrando ressonância no coletivo de diferentes épocas. Dentre estas vozes arquetípicas femininas expressas na sua poesia, analisa-se as de Lilith, Eva e Maria, por abarcarem aspectos como a sensualidade, o erotismo, a aspiração sacerdotal e virginal, a dor, a angústia, o desejo, o sonho e a vaidade, temas que refletem certos desejos de fazer dialogar dicotomias, termos opostos que, em uma sociedade patriarcal não conseguem alcançar expressão plena. A dificuldade de realização profissional e pessoal da mulher numa sociedade tradicional e falocrata como a do primeiro quartel do século XX, no caso de Florbela é, possivelmente, a geradora de uma angústia tal na poeta que levou-a ao suicídio, destino interpretado como “tragédia moderna” aos moldes raymondianos. A dificuldade de enquadramento do feminino na ordem patriarcal do mundo, é poeticamente trabalhada por Florbela que responde com um texto marcado pela inquietação, pela busca e pela arrância, e encontra na utopia de Fredric Jameson, um caminho de expressão, a partir da denúncia do paradigma exaurido da dualidade, demonstrado pelo desejo de infinito e de integração com a natureza. A crítica literária Maria Lúcia Dal Farra é o aporte fundamental no que diz respeito à obra e a vida de Florbela Espanca, e outros autores auxiliarão na construção dessa pesquisa “mosaico” que, objetiva ser interdisciplinar.

Palavras-chave: Polifonia, poesia, arquétipos, Florbela Espanca.

ABSTRACT:

This research proposes some reflections regarding the social voices and perfect models present in the sonnet books *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sóror Saudade* (1921), *Charneca em Flor* (1930) e *Reliquiae* (1931), from the Portuguese poetess Florbela Espanca. Therefore we will use as basic theoretical mark, the works of Mikhail Bakhtin, specially the concepts of dialogism and polyphony, and of Carl Gustav Jung, the concepts of perfect models and collective unconscious. The poetic of Florbela Espanca is polyphony because it embraces a multiplicity of social voices and its respective speeches, she is also a perfect model, because she reproduces experiences that go beyond the personal ambit, finding resonance in the collective of different times. Among those perfect models feminine voices expressed into her poetry, we will analyze those of Lilith, Eva and Mary. These representations embrace aspects such as the sensuality, the eroticism, the clerical and virginal aspirations, the pain, the anxiety, the desire and the vanity, themes that reflect certain desires of making dialectics dialog, we have opposites that, in a father based society can't reach the complete expression. The hardship of professional and personal realization of a woman in a traditional society like the one in the first quarter of the 20th century, in that case Florbela, was generated from an anxiety in the poetess that drove her to suicide, fate that we interpret as "modern tragedy", in the Raymondian framework. The difficulties found by woman in a **patriarchal** world, is poetically worked by Florbela that respond with a text marked by the uneasiness, by the search and by wish of finding, in the utopia of Frederic Jameson, a way of expression from the plea of the paradigm that come from duality, demonstrated by the desire of infinity and integration with nature. The literate critic, Maria Lúcia Dal Farra, will be the base fundament in what approaches the life and work of Florbela Espanca, and other authors will help in the construction of this "mosaic" research that, has as a goal to be interdisciplinary.

Key- Words: Polyphony, poetry, perfect model, Florbela Espanca

SUMÁRIO:

	INTRODUÇÃO	
1	FLORBELA ESPANCA: MORRE A MULHER, NASCE O MITO	11
2	PERCURSO DA PESQUISA	18
CAPÍTULO 1	O CORO DE VOZES SOCIAIS NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA	
1.1	Bakhtin: Dialogismo e Polifonia na poética de Florbela Espanca	21
1.2	O discurso poético segundo Bakhtin	26
1.3	Diálogos florbelianos	30
1.4	Diálogos com a tradição poética	36
1.5	<i>Livro de Mágoas</i>	42
1.6	<i>Livro de Sórora Saudade</i>	51
1.7	<i>Charneca em Flor</i>	52
CAPÍTULO 2	FLORBELA ESPANCA E O CORO DE VOZES ARQUETÍPICAS E POLIFÔNICAS DE SUA POÉTICA	
2.1	Jung e a Literatura: a abordagem arquetípica na Poética de Florbela Espanca	60
2.2	A polifonia arquetípica em Florbela Espanca	67
2.3	Análise das representações arquetípicas de Lilith, Eva e Maria na poética florbeliana	72
2.3.1	Lilith	72
2.3.2	Eva	83
2.3.3	Maria	89
2.4	O Frankenstein patriarcal florbeliano	96
CAPÍTULO 3	FLORBELA ESPANCA: DA FUNÇÃO AUTOR À FUNÇÃO FEMININO	
3.1	A “função autor” foucaultiana	101
3.2	A “função feminino” em Florbela Espanca	103
CAPÍTULO 4	TRAGÉDIA E UTOPIA EM FLORBELA ESPANCA	
4.1	A tragédia raymondiana: A impossibilidade de viver	109
4.2	A imaginação Utópica na poética de Florbela Espanca	122
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
	REFERÊNCIAS	134
ANEXO 1	DADOS BIBLIOGRÁFICOS DE FLORBELA ESPANCA	140

INTRODUÇÃO:

1- FLORBELA ESPANCA: MORRE A MULHER, NASCE O MITO

A crítica literária e estudiosa da obra de Florbela Espanca, Maria Lúcia Dal Farra, abriu o prefácio de seu livro *Poemas: Florbela Espanca* (1996) com a seguinte afirmação: “Pode-se dizer de Florbela o mesmo que de Inês¹, já que aquela se tornou, tanto quanto esta, rainha – e apenas depois de morta” (ESPANCA, 1996, p. I). A morte, “com dedos de veludo”, como cantou Florbela Espanca, é um personagem importante na tragédia moderna encenada pela poeta (ESPANCA, 1996, p. 300), pois, foi a partir de sua morte, que esta teve o nome conhecido em todo o Portugal e, também, no mundo. Maria Lúcia Dal Farra (2002) disse ainda que: “é como se [Florbela] tivesse morrido na vida no dia em que nasceu, e regressado à vida primordial no dia em que morria para o mundo” (ESPANCA, 2002, p. 35). No diário que a poeta escreveu no seu último ano de vida, 18 dias antes da sua morte, dia 20 de novembro de 1930, ficou registrada a pergunta: “A morte definitiva ou morte transfigurada?” (ESPANCA, 2006, p. 298).

O mito inesiano foi também evocado pelo poeta e amigo de Florbela, Américo Durão, este, compara os destinos de Inês e de Florbela no seu poema intitulado *Elegia por um poeta*:

Evoco e lembro a linda
E ansiada labareda,
A sempre enamorada,
A Florbela sem par,
Que só depois de morta,
E, entre ranger de dentes,
Foi coroada Rainha
(MATIAS, 1998, p. 232).

A poeta Florbela Espanca veio ao mundo numa das datas mais importantes do calendário português, o dia de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, padroeira de Portugal. Nasceu no dia 08 de dezembro de 1894, em Vila Viçosa, região do Alentejo. Foi também na igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição que, Flor bela d’Alma

¹ História e mito se fundem em Inês de Castro. Esta foi amante do futuro rei de Portugal D. Pedro, filho de D. Afonso IV. Temendo que esta viesse a se tornar rainha, Inês de Castro foi assassinada em 1355 pelos ministros de D. Afonso, inconformado da morte da amada, D. Pedro ordenou que a vestissem com roupas nupciais e a colocassem no trono, e obrigou que os nobres lhe prestassem reverência, por isso, costuma-se dizer: “a infeliz foi rainha depois de morta”. Este é um episódio lírico-amoroso arraigado no imaginário português e simboliza a força e a veemência do tema amoroso para Portugal. (Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/In%C3%AAs_de_Castro>. Acesso em 13 jun 2009).

da Conceição Espanca, foi registrada como “filha ilegítima de pai incógnito” (ESPANCA, 1996, p. XLV). Embora a poeta tenha sido apadrinhada pela santa da “imaculada conceição” desde sua chegada ao mundo, se observarmos os moldes morais estabelecidos pela igreja católica, veremos que sua história, desde antes do nascimento, apresenta-se como um desvio desse dogma². Florbela nasceu de uma relação extraconjugal, a esposa de seu pai, Mariana do Carmo Inglesa, não podia ter filhos, assim, consentiu com que o marido, João Maria Espanca, se unisse a Antônia da Conceição Lobo, uma moça humilde, que gerou Florbela e depois de três anos o seu irmão, Apeles, ambos criados por Mariana Inglesa que, era também, madrinha de Florbela.

Florbela Espanca relatou ter tido uma infância feliz e cercada de cuidados. Aos nove anos de idade escreveu seu primeiro poema, intitulado *A vida e morte*, mas, foi aos vinte e dois anos de idade, 1916, que iniciou sua trajetória como poeta, a partir da estruturação do manuscrito *Trocando Olhares*, que foi também a origem de outros projetos poéticos seus como: *Alma de Portugal*, *O Livro d’Ele* e *Minha Terra, meu amor* e as antologias poéticas: *Primeiros passos* (1916) e *Primeiros versos* (1917), posteriormente, foi também, matriz de seu primeiro livro publicado em 1919, o *Livro de Mágoas*.

Florbela Espanca publicou dois livros em vida, *O Livro de Mágoas* (1919) e o *Livro de Sórora Saudade* (1923), ambos receberam um frio acolhimento por parte da crítica e foram inteiramente custeados por seu pai. Após a morte de Florbela foram publicados: *Charneca em Flor* (1930) e *Reliquiae* (1931), estes, ao contrário, logo se esgotaram demandando novas edições que vieram acrescidas de cartas e prefácios acalorados, dando início ao “affaire Florbela Espanca³” (ESPANCA, 1996, p. I). Florbela foi uma mulher extemporânea, como mostra o trecho de uma carta sua enviada à amiga Júlia Alves. Nessa carta é possível observar como o interesse da poeta caminhou na contramão do que se esperava de uma mulher no primeiro quartel do século XIX, e como esta tinha consciência de seu desenquadramento:

² A imaculada conceição é um dogma da igreja católica romana e segundo ele a Virgem Maria foi preservada do pecado original o primeiro instante de sua existência.

(Disponível em:< http://pt.wikipedia.org/wiki/Imaculada_Concei%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 13 jun de 2009).

³ Termo criado pela crítica literária Maria Lúcia Dal Farra que designa o repentino interesse das pessoas e da mídia pela história de Florbela e por seus poemas.

Eu não sou em muitas coisas nada mulher; pouco de feminino tenho em quase todas as distrações de minha vida. Todas as ninharias pueris em que as mulheres se comprazem, toda a fina gentileza duns trabalhos em seda e oiro, as rendas, os bordados, a pintura, tudo isso que eu admiro e adoro em todas as mãos de mulher, não se dão bem nas minhas apenas talhadas para folhear livros que são, verdadeiramente, os meus mais queridos amigos e os meus inseparáveis companheiros. [...] Que desconsolo ser assim, minha Júlia! Ter apenas paciência para penetrar os arcanos duma alma que se fecha nas páginas dum livro, ter apenas gosto em chorar com Antônio Nobre, pensar em Vitor Hugo, troçar com Fialho de Almeida e rir suavemente, deliciosamente, com uma pontinha de ironia onde às vezes há lágrimas, com Júlio Dantas. Eu não devia ser assim, não é verdade? Mas sou... (ESPANCA, 2002, p. 223).

Outra carta, esta enviada a José Emídio Amaro, reforça a idéia de que Florbela tinha consciência de que seria mais fácil se adequar aos moldes burgueses de comportamento, do que seguir o seu desejo, nela, a poeta relata que bem poderia ter sido “alguém” na sociedade portuguesa:

Tenho pena hoje que vou envelhecendo, de ter fugido a sete pés de todas as cobotinagens e de ter vivido mais para mim, segundo o meu gosto, do que para os outros. [...] Tudo desdenhei: as homenagens baratas e os clamores do rebanho. Enchi o meu gabinete de trabalho de livros bons, a minha vida moral com a minha arte, a meu gosto, sem me preocupar com o sucesso, com o mercado, com a publicidade, coisas imprescindíveis a quem quer vencer, e rodeei-me duma dúzia e amigos fanáticos cuja admiração me orgulha e me faz bem. [...] Abomino até mesmo o meu pobre nome por não ser como o de toda a gente; dessa maneira, dentro do movimento literário português, sou no meu tempo, e guardadas as devidas distâncias, um Gustave Flaubert rabugento, desdenhoso das turbas e fechada em mim mesma como um sacrário (ESPANCA, 1996, p. 240).

A burguesia a que Florbela pertenceu, concebia o sujeito como “uma entidade isolada em si mesma, que não era o Estado (aos moldes do herói da tragédia clássica), e nem sequer fazia parte dele”, assim, a concepção burguesa de tragédia restringiu-se a vida privada, perdendo o caráter público e geral (WILLIANS, 2002, p. 15). Dessa maneira, a vida pessoal de Florbela Espanca imantada pelo espírito da insurreição, formará, juntamente como a sua poesia, uma espécie de tragédia da vida privada. Também a perda de conexão, entre os indivíduos e a natureza, próprios da modernidade, que fez surgiu a divisão, a fragmentação, aspectos que Florbela trará à tona por meio de sua poética, integrarão o cenário de sua peça.

Edgard Morin (1997) fala da morte e de sua “tentação plena”, o suicídio. Para este pensador, “o isolamento da individualidade no mundo, o desprendimento de tudo, a solidão, fazem com que nada mais prenda o indivíduo a uma vida que ele sabe estar

“fadada à destruição”. Assim, o suicídio, não o suicídio-vingança ou o suicídio-sacrifício, mas, “o suicídio de desespero, de solidão, de neurastenia” seria “**a ruptura suprema**”, e a “**reconciliação suprema e desesperada com o mundo**” (MORIN, 1997, p. 49, grifo nosso). O suicídio é uma denúncia da incapacidade de uma sociedade de expulsar a morte e de dar aos indivíduos o gosto da vida. Portanto, por meio do suicídio, a individualidade consegue se livrar de todos os laços que ainda mantém, e a morte “se ergue como o sol” (MORIN, 1997, p. 49). Deixai entrar a Morte, a Iluminada”, clamou Florbela Espanca (ESPANCA, 1996, p. 300), no seu verso que, dialoga com as reflexões de Morin.

O desejo ardente de Florbela Espanca de fazer dialogarem aspectos variados da feminilidade através de sua poesia, gerou um coro estranho e dissonante para a sua época. O próprio suicídio de Florbela é uma tragédia, pois revela a sua impossibilidade de viver: “mas que importa o que está para além?/ Seja o que for, será melhor que o mundo!/Tudo será melhor do que esta vida!” (ESPANCA, 2006, p. 298).

O suicídio, ritualisticamente realizado no dia em que completava trinta e seis anos, gerou comoção e muitos comentários. Maria Lúcia Dal Farra destaca que houve “uma maciça mistificação em torno desse acontecimento (família católica, interdição da palavra ‘suicídio’ na imprensa, receio de falatório)” (ESPANCA, 1996, p. XIV). Estes fatos não passaram despercebidos pelo editor de Florbela, Guido Battelli, que manipulou a imprensa com insinuações e mistérios fazendo com que *Charneca em Flor* se tornasse um *boom* editorial. Acerca do suicídio de Florbela, em março de 1931, Tereza Leitão de Barros escreveu no *Notícias Ilustrado*:

Já não é segredo para ninguém que, como Antero e Camilo, ela partiu voluntariamente, em busca do segredo maior. A luz da moral cristã e à luz da nossa inconsolável pena, a sua curiosidade irreprimível, sacrilegalmente indiscreta, merece condenação, mas quem ler com os olhos da alma o seu livro [...] deve compreendê-la, deve aceitá-la como atitude mais lógica duma vida que nunca se desprendeu desse misterioso mundo das sombras, do qual partem talvez alguns dos geniais versos sem dono que pousam na obra dos poetas máximos (BARROS, 1931, p. 7).

A exposição nacional de Florbela Espanca se deve, também, a um artigo antológico de Antônio Ferro, escritor, jornalista e político muito respeitado, publicado no *Diário de Notícias* de 24 de fevereiro de 1931, no qual ele escreveu:

Pois que ? Pois foi possível que esta admirável rapariga, que não escreveu um verso sem talento e sem alma, tivesse nascido, vivido e morrido numa terra de poetas, sem que ninguém a tivesse visto, sem que ninguém a tivesse gritado? [...] pois foi possível o seu anonimato, a sua sombra, em face de certas consagrações vistosas, em face de certa poesia feminina de 'boas festas', reproduzida em série ao infinito, como os cromos das 'pombinhas' e das 'mãos apertadas'. [...] **Florbela nunca foi uma poetisa de 'sociedade', e foi esse o seu mal, e foi por isso que não a conheceram, que não a descobriram ou que não quiseram descobri-la.** [...] eu revolto-me contra essa injustiça, contra esse silêncio criminoso, contra essa morte depois da morte. (FERRO, 1931, p. 01, grifo meu).

A teatralidade do lirismo florbeliano fez com que a imagem da mulher se fundisse à imagem de poeta, o que fez com que, durante muitos anos, a sua obra fosse menos estudada do que o seu comportamento social e emocional. Um exemplo desse fato é o fragmento de texto escrito por Tereza Leitão de Barros, que diz:

Quem, nestes últimos tempos falou durante alguns minutos com **Florbela Espanca, a Sóror Saudade**, [...] deve ter adivinhado que a Fatalidade já se encostara a ela e a dominava, imperativa e exigente:[...] **A vida foi má, foi implacável** para aquela que deixará, na literatura portuguesa de hoje, um grande nome, um glorioso nome. [...] Pobre Florbela. [...] Não peço a Deus que lhe perdoe, [...] peço-lhe simplesmente para se lembrar de que está acabando uma vida que foi um calvário de desilusões...que Deus a ajude a bem morrer! (BARROS, 1931, grifo nosso).

Assim, a imagem de Florbela foi se delineando, e terminou por mitificá-la, fazendo com que durante muito tempo os interesses se voltassem muito mais para o sujeito histórico do que para o sujeito lírico. O caso da instalação de um busto em sua homenagem, por exemplo, ocupou por muito tempo as páginas dos jornais, confusões que, seja com o propósito de afirmar a sua poética numa política de reconhecimento de sua qualidade, seja para desqualificá-la, fizeram com que Florbela fosse, gradativamente, se tornando um mito.

Os estudiosos da obra de Florbela Espanca contribuíram com a formação dessa imagem mítica, tendo em vista prováveis e, muitas vezes inventados, aspectos curiosos, anedotários e tétricos sobre sua vida e sobre sua morte, como o de ela ter sido ninfomaniaca, ou o de ela ter sido praticante de incesto, informações que ajudaram a montar um perfil de mulher extemporânea, capaz de incomodar a estamental sociedade católica portuguesa. Não é circunstancial que ela tenha se tornado uma importante referência para o movimento feminista. Ainda a esse propósito, dos rumores em torno de sua biografia, até mesmo trechos de seus sonetos foram utilizados para ilustrar

aspectos de sua perturbada vida, procurando buscar causas ou motivações subjetivas, psicológicas e sociais para o seu suicídio.

O editor de Florbela, Guido Battelli, publicou no *Portugal Feminino*, os sonetos *Sou eu* e *A um moribundo*, ambos sobre o tema a morte. Battelli (1931) afirmou que Florbela “tinha o pressentimento de seu fim próximo” e que ela “ouvia vozes misteriosas que a chamavam do além”. Já Barros (1931), utilizou o mesmo soneto para dizer que rezava por Florbela, para que Deus a recebesse no seu reino e lhe fizesse esquecer “o turbilhão da vida e a Fatalidade, sua negra companheira”. Seguem os dois tercetos de *A um moribundo*:

O que há depois? Depois?... O azul dos céus?
Um outro mundo? O eterno nada? Deus?
Um castigo? Um abismo? Uma guarida?

Que importa! Que te importa, ó moribundo?!...
Seja o que for, será melhor que a vida!
Tudo será melhor do que este mundo!...
(ESPANCA, 1996, p. 214).

Guido Battelli (1931) também escreveu uma elegia, através da qual, evoca para esta uma imagem etérea e mitificada: “pálida e serena como Ofélia”, deitada em seu leito de flores, “voz melodiosa cantando um cântico divino” (BATTELLI, 1931, p.19). Natália Correia (1982), engrossou o coro quando, no prefácio do *Diário de último ano*, da editora Bertrand, afirmou que Florbela Espanca era uma *persona dramatis*:

“Bela apresenta-se como Diva do simbolizante feminino.[...] Os adereços da sua tragédia têm a futilidade das paixões vãs e fugidias que a consomem; a barateza das jóias de um guarda-roupa teatral: [...] Uma poesia maquilada com langores de estrela de cinema mudo. Carregada de pó-de-arroz. Florbela manipula o fraseado amoroso como Circe e seus filtros.
(ESPANCA, 1982, p. 9- 12).

Correia (1982, p. 10) identificou e analisou variadas *personas* encenadas por Florbela Espanca e afirmou que a sua poética, detinha uma superficialidade que incomodava, afirmou também que a poeta “era uma cadelinha de luxo acariciada no chá- das- cinco pelas senhoras da *Modas e Bordados* e do *Portugal Feminino*⁴. Para além dessa crítica

⁴ Em torno da revista *Portugal Feminino* reuniram-se os remanescentes membros do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, que fora dissolvido em 1926 pelo Estado Novo, também conhecido como Salazarismo. Durante o seu último ano de vida, Florbela Espanca foi assídua colaboradora dessa revista, participando, inclusive, das reuniões do grupo, que contavam com a presença de expressivas feministas e intelectuais de sua época (ESPANCA, 1995, p. 14).

anedótica, à Florbela importava poetar. Ferreira (1965), amigo da época de faculdade, relatou que Florbela Espanca “nunca se preocupou com teorizações, cálculos de imortalidade”, também, nunca desconfiou da época em que viveu, “não se deixou afetar pelas mudanças do século” (FERREIRA, 1965).

Barros (1931) deu continuidade à campanha de mitificação da poeta e levantar no *Portugal Feminino*, uma questão acerca do nome de Florbela, ela afirmou que: “o seu nome estranho e presumido foi a ironia de sua vida” (BARROS, 1931, p. 18). A consequência mais lamentável dessas críticas biográficas sobre a poética de Florbela Espanca, foi o fato de ter contribuído para a indiferença em relação à imanência de sua poética, seus ponto de contato e de deslocamento em relação à tradição, e também, em relação à poesia escrita por seus contemporâneos.

Vários estudiosos debruçam-se sobre o amálgama vida e obra de Florbela Espanca, entre eles, o crítico presencista José Régio que, em seu estudo *Sonetos de Florbela Espanca*, cuja primeira edição data de 1950, buscou “frisar” a importância desse amálgama na construção da mitografia da poeta. Régio afirmou que o interesse por sua poesia “nasce, vibra e se alimenta do seu muito real caso humano” (RÉGIO, 1964, p.11). Tito Bettencourt, no *Diário de Notícias* de 18 de dezembro de 1930, também especulou sobre Florbela afirmando que esta: “muito amou a vida, e por muito a amar, a vida a abandonou e entristeceu, até morrer [...]” e acrescentou, “pobre Florbela Espanca!” (BETTENCOURT, 1930).

Outro ponto importante na construção do mito florbeliano foi apresentado por Matias (1998) em *Poesia, errância e mito em Florbela Espanca*. A escritora afirmou que o *status* de “personagem mítica” alcançado por Florbela Espanca foi sendo construído aos poucos e se fortificando, sendo um fenômeno resultante de variados fatores, um deles, o pai de Florbela, João Maria Espanca, ter sido fotógrafo, o que faz com que hoje tenhamos acesso a variadas imagens e registros de diferentes épocas da vida da poeta⁵. A automítica também é outro reforçador dessa imagem, em uma carta que data de 1920 a poeta escreveu a Augusto d’Esaguy:

⁵ Grande parte dessas imagens pode ser vistas na *Fotobiografia* editada por Rui Guedes, pela editora Dom Quixote, 1985.

Sóror Vitral recebeu a sua carta numa nevoenta madrugada toda envolta em brumas, melancolia e ascética, num triste alvorecer de um dia sombrio como um anoitecer de Outubro. Sóror Vitral tinha chegado de um baile! No seu vestido de noite, simples como um hábito, havia tons cinzentos de madrugadas pálidas, e a sua carta era também a madrugada tristíssima de um tristíssimo sonho que nunca teve anoitecer (ESPANCA, 2002, p. 237).

A proximidade de Florbela Espanca com os mitos, nessa pesquisa, não busca negar e nem julga sem importância os olhares até então lançados sobre a poeta e sua obra, afinal, são estes olhares que servem como referências para que avancemos nos estudos concernentes à sua obra. Observamos que variados problemas vivenciados por Florbela Espanca foram, são e serão, ainda, vivenciados por mulheres de nacionalidades, culturas, religiões, classes, raças e etnias, das mais diversas, visto que a sociedade patriarcal da época da poeta, ainda hoje, conserva a sua estrutura de poder, mesmo que modificada e aparentemente mais democrática, não abrindo mão de continuar delimitando os lugares possíveis para as mulheres. Segundo o postulado teórico junguiano, são denominadas *arquetípicas* as vivências coletivas que Florbela Espanca explicitou através de seu lirismo: a tentativa de inserção em outros campos que não apenas o da maternidade, a vivência do amor e da separação, da sexualidade, da religiosidade, da maternidade, da alegria, da tristeza, da esperança e da morte.

Assim, o presente trabalho propõe buscar as representações arquetípicas femininas presentes nos livros: *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sóror Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1930) e *Reliquiae* (1931), bem como, busca comprovar os aspectos dialógico e polifônico destes. Florbela Espanca é hoje considerada uma das maiores vozes da poesia portuguesa feminina e a aura mística que foi sendo construída em torno de seu nome, desde sua morte, como vimos, fez com que esta se transformasse em um mito urbano.

2- PERCURSO DA PESQUISA

Este trabalho está dividido em quatro partes. **A primeira parte** compreende a explanação dos conceitos hermenêuticos interculturais de Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, focando especialmente os conceitos de dialogismo e polifonia. Dentro do universo complexo do pensamento bakhtiniano, também se analisa o discurso poético e como este, enquanto produto cultural simbólico e ideológico, compõe e interage com os

discursos circundantes, impregnando-os e sendo também contaminado por estes. A partir da apresentação deste aporte teórico, serão apresentados os diálogos presentes na obra de Florbela Espanca, bem como, as interlocuções que a poeta estabeleceu e que foram fundamentais na estruturação de sua consciência poética.

A segunda parte compreende uma descrição do conceito desenvolvido pelo psiquiatra Carl Gustav Jung, de arquétipo e de inconsciente coletivo. Esta introdução auxiliará na compreensão do fenômeno mítico dentro da poesia de Florbela Espanca, justificando que a polifonia florbeliana é arquetípica e feminina, dados que poderão ser observados através das representações expressas pelas imagens de Lilith, Eva e Maria. Serão apresentadas ainda as descrições de cada um dos arquétipos femininos mencionados e as relações que estes estabelecem entre si e com o social.

A pesquisa mostrará que os arquétipos femininos de Lilith, Eva e Maria, dão forma a uma representação outra, a uma imagem síntese, para a qual utilizamos como representação a criatura da obra de Mary Shelley, formada por partes de mortos e que ganha vida nas mãos do Dr. Victor Frankenstein. Esta criatura, assim como a “criatura feminina” criada por Florbela Espanca, a partir da junção das imagens arquetípicas de Lilith, Eva e Maria não encontrarão respaldo no mundo patriarcal.

A terceira parte da pesquisa encontra sua ponta na segunda parte no sentido em que lança um olhar sobre o feminino, inicialmente a partir de Michel Foucault e sua proposição a respeito da autoria. Será analisado como a “função autor” foucaultiana atua na obra de Florbela Espanca e esta servirá também como modelo para que proponhamos a existência de uma “função feminina”, que delimita e normatiza o campo de atuação do feminino, assim como faz a “função autor” com o campo do discurso.

A pesquisa fará um *tour* pela história observando os mecanismos adotados pelo patriarcado para manter o discurso feminino silenciado. Acreditamos que o sistema patriarcal, através da cotidianização da violência, foi uma peça chave nesse processo. Veremos também a importância do movimento feminista para a emancipação da mulher, especialmente, da mulher do primeiro quartel do século XX, tempo no qual se insere a poeta Florbela Espanca. Foi a partir dos avanços e conquistas femininas que o silêncio do discurso feminino começou a ser rompido.

Ainda nesta parte mostraremos como as mulheres passaram a se inscrever numa área tradicionalmente masculina, a poética, e como foi a sua recepção. Além disso, veremos de que forma Florbela Espanca se posicionou e que lugar ocupou nesse cenário sócio, político e cultural.

A quarta e última parte desta pesquisa analisará a “Tragédia” em Florbela Espanca, considerando trágico a divisão social que reduz e embota a criação gerando separação e afastamento entre os indivíduos e indicando como caminho, muitas vezes, o suicídio, pela incapacidade de adaptação do sujeito. Raymond Willians e sua obra *Tragédia Moderna* serão o aporte que utilizaremos nesse tópico. Willians (1998, p. 9) chama a atenção para o perigo de leituras unilaterais e descontextualizadas, assim, lançaremos mão de dados gerados nos capítulos anteriores para mostrar como a vida e a obra de Florbela Espanca pode ser analisada do ponto de vista da tragédia.

A partir do pensamento de Fredric Jameson, não obstante a tragédia do suicídio da poeta, analisaremos a perspectiva utópica que se inscreve na poética de Florbela Espanca, pois seu desespero, por paradoxal que pareça, é também um biográfico gesto utópico, por pressupor uma insatisfação fatal em relação à ordem do mundo, projetando, em protesto, outros diferentes mundos.

Todos os capítulos acima citados serão atravessados pelos estudos minuciosos da obra de Florbela Espanca realizados pela crítica literária Maria Lúcia Dal Farra, como também, de estudiosos como Brait, Fiorin, Bair, Chauí, Campbell, Cavalcanti, Sicuteri, Tezza, Hillman, entre outros, os quais, polifonicamente, com Bakhtin, Jung, Foucault, Willians e Jameson, contribuirão para a ampliação do olhar sobre a poética de florbéliana.

CAPÍTULO 1

O CORO DE VOZES SOCIAIS NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA

1.1- BAKHTIN: DIALOGISMO E POLIFONIA NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA

“Tudo o que é dito, tudo o que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, as infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala” (BRAIT, 1999, p. 14)

O pensador russo Mikhail Mikhailovitch Bakhtin⁶ (1895- 1975) é um dos mais importantes estudiosos da linguagem na contemporaneidade. Não é possível afirmar que Bakhtin tenha construído uma teoria do discurso, mas Brait (2006), estudiosa de sua obra, sustenta que este e os pensadores de seu Círculo, motivaram o nascimento de uma análise/teoria dialógica do discurso, a partir do conjunto da obra que construíram. Fiorin (2006, p. 15), ratifica a importância de Bakhtin para os estudos da linguagem, colocando-o como “um ícone dos teóricos da pós-modernidade”, por apresentar alteridade na sua obra, fragmentação, energia centrífuga, carnavalização na sua contra autoridade, negando as diferenças culturais entre popular e erudito, não hierarquia e relativização, aspectos que a marcam com uma heterogeneidade, um inacabamento, um vir a ser.

O dialogismo e a polifonia são conceitos que desempenham um papel fundamental no arcabouço teórico de Bakhtin. Os aportes teóricos básicos desta pesquisa propõem a tese de que a poética de Florbela Espanca é polifônica, por abarcar uma multiplicidade de vozes sociais com seus respectivos discursos. Florbela também estabeleceu variadas interlocuções com a tradição literária erudita e popular, além do diálogo interno que sua obra apresenta. A propósito, a crítica literária Maria Lúcia Dal Farra (1994, p. 143) afirma que:

⁶ Bakhtin não deixou uma obra acabada, suas idéias foram evoluindo ao passo que ia sendo construída e seus conceitos sendo, progressivamente, reexaminados. Como foram produzidos na antiga União Soviética, muitos dos seus trabalhos foram publicados com nome de outros autores, já outros lhe foram atribuídos, e outros escritos, vieram à luz, apenas, postumamente (FIORIN,2006, p. 5). Quanto à divulgação de sua obra no Ocidente, Clark e Holquist (2004, p. 11), ressaltando que, mesmo na Rússia, a obra de Bakhtin sofreu uma “divulgação caótica”, fato que fez com que gerassem, no Ocidente, leituras confusas.

O dialogismo com o outro, não apenas o diálogo que com assiduidade entrelinha em seus poemas com o cativo amado, mas [...] metalinguisticamente com a literatura, leva Florbela a se transladar para o coração mesmo de suas peças, para a articulação específica destas, para um espaço, o do poema, que iria lhe facultar a convivência interna com a sua crise e com a autoproblematização, impulso apreendido como decisão que tem residência no íntimo da sua prática poética.

A partir do diálogo com a tradição literária e da interlocução com outros indivíduos, Florbela Espanca pôde sair do processo recorrente de construção de manuscritos (âmbito privado) e concretizar a sua “primeira obra assumida” (âmbito público), “já dentro do próprio ritual estético que se solidificaria em sua poesia” (ESPANCA, 1994, p. 143).

Bakhtin (2003) postulou que a linguagem é um fenômeno que só acontece na relação do sujeito com o outro, também é ela que, no processo de interação social, constitui a consciência do sujeito. A consciência do sujeito poético florbeliano, na história da recepção de Espanca, muitas vezes foi confundida com a consciência do autor-pessoa, ou seja, da mulher Florbela Espanca. Faz-se necessário esclarecer que, para Bakhtin (2003), esta confusão é a fonte da incompreensão e da deformação do conjunto da obra de um autor. Este esclarece ser um fato que o autor-criador ajudará na compreensão do autor-pessoa, mas, as personagens criadas, vão se desligando do processo que as criou e começam possuir uma vida autônoma no mundo, da mesma forma que acontece com seu autor-criador.

Além de um fenômeno relacional, como mostra Bakhtin, a linguagem é também um fator ideológico que não ocorre de forma isolada ou desprovida de intenção. Acerca desse aspecto da linguagem, Lima (apud BRAIT, 1999, p. 14, grifo nosso), esclarece:

Tudo o que é dito, tudo o que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. **Em todo discurso são percebidas vozes**, as infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala.

Toda a obra de Florbela Espanca nasce do diálogo que esta estabeleceu com seu tempo, com a tradição literária, com os críticos, com a família e amigos. No seu percurso como poeta é possível destacar algumas interlocuções fundamentais, que foram divisores de água em sua poética, como veremos mais à frente. Sendo a linguagem um fator ideológico, perceberemos que Florbela mostrou estar em consonância com seu tempo, pois o seu primeiro manuscrito poético, intitulado *Trocando Olhares*, contém um livro denominado *Alma de Portugal*, que, segundo a poeta, pretendia “prestar homenagem humilíssima a pátria”. Carlos Sombrio publicou uma carta escrita de próprio punho por Florbela à Madame Carvalho, onde cita detalhes do projeto poético *Alma de Portugal*:

[...] Submeto a apreciação de V. EX^a o esboço geral que eu já tinha formado acerca do livrito. Chamar-se-á *Alma de Portugal* e será dividido em duas partes, intitulada a primeira: “Na Paz” e a segunda, “Na Guerra”. Madame acha bem? Desta forma o livro terá um pensamento único a ligar todos os versos, e não posso achar melhor pensamento do que esse em homenagem humilíssima à pátria que estremeço (ESPANCA, 1994, p. 48).

Em 1910, a República foi instaurada em Portugal e Florbela Espanca, na época com 16 anos, já convivia com republicanos engajados, em função de seu pai ser um deles. E foi nesse enredamento que a poeta chegou a Raul Proença. Em 1916, quando Portugal ingressou na Primeira Guerra mundial, Florbela declarou-se “anarquista”. Nesse mesmo ano, a poeta separou entre as poesias escritas que possuía, trinta peças produzidas desde o ano anterior e então essas poesias formaram o primeiro manuscrito de Florbela, intitulado *Trocando Olhares*.

O engajamento político de Florbela aconteceu de forma indireta, via poesia, e a ruptura desta com o ideário feminino de sua época, que era a esfera privada do lar, para adentrar em um campo essencialmente masculino, o da poesia, que é público e que, segundo Bakhtin, é uma forma de posicionamento ideológico. Outra ruptura que se fez sentir foi com o silêncio, marca do discurso feminino.

Na linguagem todo signo é duplo, não como discurso de referências abstratas, mas como discurso de dois sujeitos e de duas visões de mundo. Assim, o meu olhar sobre o mundo só é meu porque há outro olhar com

relação ao qual o meu ganha sentido. Pois bem, esse “dialogismo interior”, isto é, o significado duplo inseparável da vida da linguagem em todas as suas instâncias é seu constituinte.

As realizações vivas da linguagem possuem como parte constitutiva o traço dialógico, pois há o dialogismo interior no qual, havendo linguagem concreta, haverá necessariamente pelo menos dois pontos de vista ideologicamente entranhados em ação. Bakhtin (apud LIMA, 2006, p. 219, grifo nosso) afirma que **o mundo interior do sujeito é composto por um “auditório social” próprio e bem estabelecido**, e será a partir desse auditório e das vozes que tecem o discurso, que o sujeito “construirá suas deduções, motivações, apreciações, etc. Assim, a palavra torna-se produto da interação entre locutor e interlocutores; e somente nessa relação ela se justifica, sendo na palavra que o sujeito se definirá e se reconhecerá em relação à coletividade.

Bakhtin tratou fundamentalmente das relações do eu com o outro, mas, esse outro, para ele, é uma posição social expressa no texto, não são relações de diálogo face a face, mas de posições sociais. Bakhtin na sua obra se volta para a existência do ser humano concreto, sendo que a unicidade deste existe na ação, no ato individual e responsável, no qual viver é agir e agir em relação ao que não é o eu, isto é o outro. Bakhtin (apud Lima, 2006, p. 222) afirma que:

O enunciado concreto, e não a abstração lingüística, nasce, vive e morre no processo de interação social entre os participantes do enunciado. Sua forma e significação são determinadas, basicamente, pela forma e pelo caráter dessa interação. [...] O falante seleciona as palavras não no dicionário, mas no contexto de vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor.

O eu e outro para Bakhtin constituem dois universos de valores ativos que são fundadores dos atos dos sujeitos, ou seja, as ações concretas se realizam na contraposição de valores. Assim, temos três eixos básicos do pensamento bakhtiniano: a unicidade do ser e do evento; a relação eu outro e a dimensão axiológica. Essas coordenadas darão a base da **concepção dialógica da linguagem** (FIORIN, 2006, grifo nosso).

No pensamento de Bakhtin não são as unidades da língua que são dialógicas, mas os enunciados. Esses enunciados são irrepetíveis porque são atos únicos temporal e historicamente determinados que tem sentido sempre numa ordem dialógica de embate e resposta a outros enunciados, portanto, todo enunciado é dialógico, pois eles se constituem a partir de outros enunciados. O dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem pois “não se pode ter realmente a experiência do dado puro” (FIORIN, 2006, p. 20-30), isto é, não é possível se ter acesso direto à realidade sendo nossa relação sempre mediada pela linguagem, e esta é simbólica. O real se apresenta para nós semioticamente, ou seja, nos relacionamos com outros discursos que dão sentido ao mundo e essa relação é o dialogismo.

O Circulo de Bakhtin entende as relações dialógicas “como espaço de tensão entre os enunciados” isto porque “mesmo a responsividade caracterizada pela adesão incondicional ao dizer de outrem, se faz um ponto de tensão deste dizer com outros dizeres, ou seja, outras vozes sociais”. Nisso temos um espaço de luta entre as vozes sociais, ou melhor, classes sociais e essa luta “aponta para existência de jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente”, ou seja, vozes “que circulam no exercício do poder” (FIORIN, apud FARACO, 2003, p.173):

“E os meus vinte três anos... (Sou tão nova!)
Dizem baixinho a rir: “Que linda a vida”...
Responde a minha Dor: “Que linda a cova!”
(ESPANCA, 1996, p. 139).

Portanto, importa-nos compreender a interação dos significados das palavras e seu conteúdo ideológico, não só do ponto de vista enunciativo, mas também do ponto de vista das condições de produção e da interação assunto/receptor. Aboli-se, pois, qualquer resquício de neutralidade política por parte de Florbela Espanca, a poeta integra o movimento de mulheres por espaços masculinos, até então negados a elas, entre eles o intelectual e o artístico. O livro é um elemento de comunicação verbal e como discurso escrito é parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procurando apoio. Nessa visão, o diálogo, tanto exterior, na relação com o outro, como no interior da consciência, ou escrito, realiza-se na linguagem:

Trago na boca o coração dos cravos!

Boêmios, vagabundos, e poetas:
- Como eu sou vossa irmã, ó meus irmãos!...
(ESPANCA, 1996, p. 203).

Florbela publicou em vida dois livros, o *Livro de Mágoas*, em 1919, e o *Livro de Sóror Saudade*, em 1923, póstumos foram publicados o *Charneca em Flor*, 1930 e *Reliquiae*, em 1931. Nas obras de Florbela Espanca e nos discursos que as constituem podem ser percebidas múltiplas imagens, imagens arquetípicas, que funcionam como vozes que ultrapassam a individualidade, encontrando respaldo numa instância que transcende o tempo e o espaço, no inconsciente coletivo.

1. 2- O DISCURSO POÉTICO SEGUNDO BAKHTIN

A linguagem possui natureza dialógica e onde a linguagem se manifesta concretamente há dialogismo, portanto esse também está presente nas produções monológicas. Segundo Lima (2006, p. 223), o monologismo tem como marca fundante o centramento em si mesmo, ou seja, é o discurso oficial, autoritário, nesses discursos também podem ser observadas relações.

O dialogismo se caracteriza por *vozes polêmicas* em um discurso e pode ser tanto monofônico quanto polifônico. Há gêneros dialógicos monofônicos (uma voz que domina as outras vozes) e gêneros dialógicos polifônicos (vozes polêmicas). Bakhtin atribuiu a Dostoiévski a criação do romance polifônico, esse gênero tem por característica conter um pluriligüismo, ou seja, trazer o discurso de outrem, a sua palavra é bivocal, pois expressa, simultaneamente, diferentes intenções de seus locutores, seja entre os personagens, ou a intenção refratada do autor. Bakhtin (1981, apud LIMA, 2006, p. 222) escreveu:

Suas obras [de Dostoiévski] marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. [...] Ela [a voz do herói dostoiévskiano] possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenevalentes de outros heróis.

Na polifonia, o dialogismo se deixa ver ou entrever por meio de muitas *vozes* polêmicas; já, na monofonia, há, apenas, o dialogismo sendo o diálogo mascarado e somente uma voz se faz ouvir, pois as demais são abafadas. Portanto, conclui-se que há

distinção entre a polifonia (dialogismo polifônico) e a monofonia (dialogismo monofônico). Outro princípio bakhtiniano igualmente importante para a compreensão da polifonia da poética florbeliana é o de heterogeneidade, no qual todo enunciado é construído a partir do discurso do outro. Como vimos anteriormente, desde a sua nascente, a poética de Florbela Espanca se deixa penetrar por outros discursos que a estruturam.

Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003, p. 3) esclarece que “cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá”, assim, o autor nos conta esta história, tendo apenas a obra de arte como centro e não nas suas confissões, se é que estas existem, portanto, as comparações factuais da vida de mundo, seja de personagens ou do autor, são absurdas.

A personagem lírica, para Bakhtin (2003, p. 154) possui especificações diferentes da personagem do romance. Na lírica, o autor penetra a personagem quase por inteiro, restando à personagem, “apenas a possibilidade virtual de autonomia”, embora pareça que na lírica personagem e autor se fundem formando uma unidade, “a lírica não restringe o movimento vital de sua personagem” e nem “visa para a personagem, um caráter acabado”, a lírica é, portanto uma expressão de alteridade, pois:

(...) é uma visão e uma audição do interior de mim mesmo pelos olhos emocionais e na voz emocional do outro: eu me escuto no outro, com os outros e para os outros. [...] Eu me encontro a mim mesmo na voz inquieto-emocionada do outro, encaro-me na voz cortante do outro, encontro nela um enfoque autorizado de minha própria emoção interior, pelos lábios de uma possível alma amorosa eu canto a mim mesmo. (BAKHTIN, 2003, p. 156).

O discurso poético, segundo Bakhtin, tende a ser monofônico, visto brotar da ilusão de individualidades, que desafia o código, até o limite do inteligível, na tentativa de criar um modo único de expressão. No entanto, o pensamento bakhtiniano afirma não haver significado literário fora da comunicação social geral. O texto poético é monológico por não utilizar a palavra de outrem, mas pelas pluralidades dos mundos lingüísticos não terem acesso direto a expressão poética, o que significa dizer que, o texto poético e o sujeito enunciador (o poeta) dialoga sem mediador, sem interferência, o que não nega, como já dissemos, o aspecto dialógico da linguagem, e leva o texto a se remeter diretamente ao autor e não à palavra alheia ou ao discurso de outrem (LIMA, 2006, p. 223).

A literatura reflete as condições significativas do horizonte ideológico de que faz parte e os discursos circundantes de outras esferas a contamina, como produto cultural simbólico, esta se determina dialeticamente, ora voltando-se para o mundo exterior, ora especulando nos seus próprios arquivos. Bakhtin (2002, apud LIMA, 2006, p. 223) afirma que:

A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda obra 'como sua própria linguagem', a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance. Ele satisfaz a uma única linguagem e a uma única consciência lingüística. O poeta não pode contrapor a sua consciência poética e os seus intentos àquela linguagem que ele usa, pois está totalmente nela e por esta razão não pode fazer dela, dentro dos limites do estilo, um objeto de percepção, reflexão ou relação.

O eu enunciador do discurso poético, ocupa um lugar onde as palavras exprimem sua consciência e seu desejo, como afirmou Bakhtin (2002, apud LIMA, 2006, p. 225), ao dizer que “não deve existir nenhuma distância entre ele (o poeta) e suas palavras”. O discurso poético mantém o seu caráter dialógico, mas, a forma como a linguagem é utilizada nesse gênero “faz com que o enunciador a sustente, e esta passa a refletir a intenção do eu lírico. Tezza (2003, apud LIMA, 2006, p. 224) chama a atenção para a fala de Bakhtin de que as “vozes sociais” no discurso poético não têm presença autônoma, elas “se convencionalizam, esvaziam-se, em nome do reinado da voz poética que se dirige ao objeto”

Como ser dialógico, o poeta descobre mundos que nem sequer imaginava e os manipula no seu reino de palavras, estabelecendo pontes com a vida e a morte. Dialoga também, com a sua realidade e com a realidade do outro, assim, contempla questões pessoais, sociais, históricas e filosóficas, tais como o amor, o ódio, o presente, o futuro e o passado que é sua matéria, vem daí as vozes que aparecem no poema. Maria Lúcia Dal Farra (1994, p. 81) nos explica que “[na] sua primeira interlocução”, com as quadras populares, a poética de Florbela demonstrava, ainda, “a persistência da ignorância das convenções literárias e, portanto, uma pouca alentada interlocução com a literatura culta”, a poeta experimentou da licença poética até passar a utilizar apenas a forma culta do soneto.

Tezza (2009) nos faz saber que os eventos da linguagem atualizam a relação de forças entre sujeitos históricos distintos, e estes diálogos não são apenas externos; pois num único sujeito atuam vozes distintas. Assim, a natureza monológica da autoridade poética estaria na sua forma ou estrutura, mas não no seu conteúdo, pois através deste ecoam outras vozes em diálogos não obrigatoriamente mostrados, o que é o oposto da teoria da prosa de Bakhtin, no qual o romance aparece como a expressão histórica da idéia de um homem inacabado, cujo autor, abdica de sua autoridade pessoal, ou de parte substancial dela, assim, o poeta o mundo da linguagem está a serviço da voz do poeta com toda a autoridade possível.

A autoridade poética se dá principalmente quando todos os recursos técnicos do discurso poético acentuam a centralização absoluta do discurso, retirando-o da vida cotidiana, dando a linguagem uma forma única. Dessa maneira, o metro, a rima, o ritmo, a música, a quebra visual padronizada de leitura, o uso do espaço em branco, a fragmentação, a negação da linguagem prosaica, o uso de códigos, o uso singular dos sentidos e dos significados, da sintaxe e do léxico, toda essa técnica é usada em favor da centralização da linguagem (TEZZA, 2009). Em *Estética da Criação verbal* (2003) Bakhtin atribui a autoridade do poeta ao coro:

A autoridade coro é autoridade do autor. A possessão lírica é, em seu fundamento, uma possessão pelo coro. (É o ser que encontrou consolidação, apoio no coro). [...] A lírica é uma visão e uma audição do interior de mim mesmo pelos olhos emocionais e na voz emocional do outro: eu me escuto no outro, com os outros e para os outros. [...] Eu me encontro a mim mesmo na voz inquieto- emocionada do outro, encarno-me na voz cantante do outro, encontro nela um enfoque autorizado de minha própria emoção interior pelos lábios de uma possível alma amorosa eu canto a mim mesmo. [...] Essa voz alheia que escuto de fora e organiza a minha vida interior na lírica, é o coro possível, a voz harmonizada com esse coro, que percebe fora de si mesma o possível apoio do coro. (BAKHTIN, 2003, p. 156).

Bakhtin atribui à lírica uma plenitude de confiança completa, que “ imanentiza em sua forma poderosa, autorizada, amorosamente consolidadora no autor”, e para que o a vivência do autor ecoe liricamente ele precisa ouvir o outro nele, ou seja, a sua passividade no coro possível dos

outros, este integra o coro enquanto personagem e fala de dentro dele (BAKHTIN, 2003, p. 157).

Então podemos ratificar que Bakhtin trabalha o conceito de dialogismo em dois planos: a natureza da linguagem, onde se inscreve a poesia, e de sua manifestação na composição do discurso, a sua forma. A poesia é dialógica, pois se constitui em oposição a outros discursos, apesar de esteticamente a poesia tender ao monologismo (autoridade). Ainda há na poesia o conceito de polifonia, do outro e das vozes do coro, no qual o poeta se constitui discursivamente e literariamente com outras obras. Essa polifonia é constituída num momento histórico-social. A arte não é alheia ou neutra, pelo contrário ela é uma manifestação necessária e que se atualiza no tempo. Ironicamente, a atualização de uma obra ocorre pela sua necessidade histórica e social, inserindo-se no discurso de uma coletividade que lhe corresponde ideologicamente.

1. 3- DIÁLOGOS FLORBELIANOS

Como vimos, Bakhtin propôs que o diálogo que ocorre entre interlocutores, é uma ação histórica compartilhada socialmente, isto é, que se realiza em um tempo e local específicos, mas sempre mutável, devido às variações do contexto. Assim encontramos em 1915 a jovem Florbela escrevendo poemas e, no ano seguinte, 1916, a partir da produção realizada no anterior, dando forma ao seu primeiro caderno poético, o manuscrito *Trocando Olhares*⁷. A consciência poética de Florbela Espanca nasceu da interação de sua voz com variadas outras vozes, como afirmou Haqira Osakabe quando disse que:

[a poeta tecia memória de vozes longínquas] Vozes femininas das cantigas, de Mariana, vêm as meninas dos rouxinóis de Garret, a Tereza Botelho do Camilo, A Luiza do Eça, Todas, à sua maneira, fazendo parte de uma galeria de seres em que a ficção

⁷ O caderno *Trocando Olhares*, segundo Maria Lúcia Dal Farra (1996, p. XLVIII), possui 32,2 x 11 cm, quarenta e sete folhas e capa dura. Ele encontra-se hoje depositado no Espólio da poeta na Biblioteca Nacional de Lisboa. Esse manuscrito compreende oitenta e oito poemas e três contos e acolhe outros projetos poéticos de naturezas distintas, anotações, refundições de poemas, em páginas que “por vezes se assemelham a palimpsestos”. Este caderno foi a matriz de duas antologias que dele foram retiradas, peças que “emigração, refundidas”, para o *Livro de Mágoas* (1919) e para o *Livro de Sórora Saudade* (1923).

constitui paradoxalmente uma impressionante prova de realidade (OSAKABE apud JUNQUEIRA, p. 2003, p. 13).

Tem-se conhecimento de que em 1903, aos nove anos de idade, Florbela Espanca escreveu o seu primeiro poema, em homenagem ao seu pai, João Maria Espanca. Este poema foi denominado *O que é a vida e a morte*, e encontraria a sua “ponta” no último soneto escrito pela poeta no livro *Reliquiae* que diz: “Morte, minha Senhora Dona Morte,/ Tão bom deve ser o teu abraço! [...]/ Má fada me encantou e aqui fiquei/ À tua espera... quebra-me o encanto” (ESPANCA, 1996, p. 301).

O poema oferecido ao pai como presente de aniversário diz:

O que é a vida e a morte
Aquele infernal inimiga
A vida é o sorriso
E a morte da vida a guardada

A morte tem os desgostos
A vida tem os felizes
A cova tem a tristeza
A vida tem as raízes

A vida e a morte são
O sorriso lisonjeiro
E o amor tem o navio
E o navio o marinheiro.

(ESPANCA, 2002, p. 36).

Segundo Dal Farra (2002, p. 37), parece que, “com voz oracular”, o poema inaugural de Florbela constatasse a respeito à morte, o mesmo que o seu poema final de 1930. Possivelmente aos nove anos Florbela Espanca ainda não tinha as leituras de Balzac, Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco, Guerra Junqueiro, Gonçalves Crespo, Almeida Garret e Teófilo Braga, mas sua escrita já demonstra a presença de vozes arquetípicas, ou seja, vozes que ecoam para além de sua vivência pessoal e encontra ressonância em experiências coletivas, como a morte.

Florbela Espanca em 1913 interrompeu o Liceu para se casar pela primeira vez⁸. Como dissemos anteriormente, em 1916, Portugal ingressou na Primeira Guerra Mundial,

⁸ Alberto de Jesus Silva Moutinho foi o primeiro marido de Florbela Espanca. Assim que se casou Florbela mudou-se com o marido de Vila Viçosa para Redondo e ali atravessam um período econômico difícil, para ajudar nas economias domésticas, Florbela passou a dar aulas particulares de reforço escolar.

interessado em manter as colônias conquistadas além-mar, ameaçadas por Inglaterra e Espanha. Em meados desse mesmo ano, em meio às convulsões sócio-políticas de Portugal e a mudanças constantes de moradia, a poeta passou a estruturar, entre os anos de 1916 e 1917, o caderno *Trocando Olhares*⁹.

Do manuscrito *Trocando Olhares* derivaram outros projetos poéticos: *Primeiros Passos*, que daria origem em seguida ao projeto *O Livro d'Ele*, em seqüência se seguiriam *Minha Terra*, *Meu Amor* e *Primeiros Versos*. Com o manuscrito iniciaram-se, também, os esforços de Florbela para ser publicada. Entre os anos de 1916 e 1917, a poeta manterá três interlocuções: com Madame Carvalho, Júlia Alves e Raul Proença.

Segundo Dal Farra (2002, p. 195), a interlocução com Madame Carvalho foi “muito pobre [e, nas cartas que troca com Florbela], parece deter uma fórmula de discurso que se aplica, mais ou menos bem, a qualquer circunstância”. Madame Carvalho¹⁰ era sub-diretora do suplemento feminino *Modas e Bordados* do Jornal lisboeta *O Século*. Esse suplemento, que tinha como objetivo dar conselhos de moda e beleza para as leitoras, como também tinha a função de dar aval crítico para poetisas que enviavam seus poemas para serem apreciados. Sendo a localidade de Redondo um ambiente provinciano, possivelmente, Florbela via em Madame de Carvalho um caminho para ter seus poemas publicados. Os primeiros poemas enviados seguiram assinados com o nome da madrasta de Florbela, Mariana Espanca, e receberam como resposta, aconselhamentos para que fossem feitas substituições de palavras nos poemas, este fato voltaria a ocorrer outras vezes na interlocução da poeta com Madame Carvalho.

Florbela acatava as correções sugeridas por Madame Carvalho, na esperança de que esse diálogo literário também lhe oferecesse acesso aos meios editoriais lisboetas. Essa relação chegou ao fim quando, ao enviar a transcrição terminada do manuscrito

Em 1915 o casal regressa para Évora, para morar com o pai de Florbela e esta passa a dar aulas no colégio de Nossa Senhora da Conceição. Em meados de abril de 1916 Florbela está novamente morando em Redondo, é quando dá início ao manuscrito *Trocando Olhares* (DAL FARRA, 1996, p. XLVI).

⁹ *Trocando Olhares* obra inaugural de Florbela Espanca escrita entre 10 de maio de 1915 e oito de abril de 1916. Inédita até 1985, esta obra encontra-se guardada na Biblioteca Nacional de Lisboa. Todas as poesias deste caderno foram analisadas pela crítica e pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra.

¹⁰ Maria Lúcia Dal farra (1994, p. 53) especula sobre a possibilidade de madame Carvalho e Júlia Alves serem a mesma pessoa. Uma vez que, enviando o Projeto poético *Alma de Portugal* para Madame Carvalho ler, quem lhe responde é Júlia Alves, iniciando uma amizade que pode ser acompanhada através das inúmeras cartas deixadas.

Trocando Olhares para Madame Carvalho, esta pôs em cheque a autenticidade dos versos de Florbela. A poeta, em uma carta- resposta, afirmou ter “consciência absoluta” de serem seus os versos, e que “ao menos por decoro” não cometeria tal indignidade.

Florbela recebeu de Madame Carvalho incentivo para continuar a escrever e a sugestão de que não utilizasse pseudônimo, mas seu verdadeiro nome. Essa relação e as publicações de seus sonetos no suplemento *Modas e Bordados*, parecem ter despertado Florbela para a existência e as vicissitudes de um mercado, esse embate com Madame Carvalho foi, segundo Dal Farra, “contraditoriamente”, um atestado de emancipação poética para Florbela. Durante o ano de 1916, além do suplemento *Modas e Bordados*, Florbela colaborou com os jornais: *Notícias de Évora* e *A Voz Pública e Évora* (DAL FARRA, 1984, p. 23- 27).

Maria Lúcia Dal Farra explicou que “o grande mérito “dessa interlocução” foi:

[...] o de ter, sem perfeita lucidez, e apenas esbatidamente, entrado em contato, por essas ínvias e nebulosas sendas, como as leis do mercado editorial que, certamente, ensaiava seus primeiros passos no Portugal que ingressava na Primeira Grande Guerra. Dessa relação epistolar, Florbela parece, portanto, ter retido algum conhecimento acerca da difusa sujeição a que as obras em que as obras se encontravam debaixo de leis cujo cunho não era apenas literário. Também **o conceito de autenticidade, tão requerido pela crítica**, se dá para ela de modo móvel e arbitrário (DAL FARRA, 2002, p. 197, grifo nosso).

Acerca da autenticidade da autoria do texto, como afirmou Dal Farra, “tão requerido pelos críticos”, levanta uma questão que abordaremos no segundo capítulo tendo como aporte teórico o pensador Michel Foucault que, no texto *O que o autor?*, Analisa a importância da função deste para o controle dos textos. O artigo *Metamorfoseando Florbela* (DAL FARRA, 2006) expõe que, aos 23 anos de idade, Florbela já tinha intuição da ineficácia dos elogios que sua poesia recebia de Madame Carvalho dentre as pérolas, podemos destacar: “um belo sentimento lírico”, “uma alma delicada de poetisa”, “forma literária encantadora de simplicidade”. Estes comentários clichês acompanharam Florbela Espanca durante a sua vida, a poeta não escapou nem mesmo dos comentários de Jorge de Senna e de José Régio, vinte anos após a sua morte, sem negar a importância destes críticos que direcionaram a obra de Florbela para outras vertentes, mas a mantiveram próximos dos patamares da sua crítica inaugural.

Além de Madame Carvalho, Florbela Espanca manteve importante interlocução com Júlia Alves¹¹, com quem trocou abundante correspondência. Essa tornou-se amiga de Florbela, mas nunca chegaram a se conhecer pessoalmente. Júlia Alves efetuou a leitura de vários poemas de Florbela, acolhendo a sua produção, e discutia sobre literatura com Florbela:

Preleccionaremos sobre poesia no próximo número. Dir-lhe-ei o meu modo de ver, as minhas tendências, os meus gostos sobre o assunto. Falar-me-á muito de si, sim? Eu dir-lhe-ei o que tenho lido e do que mais tenho gostado, e o que mais profundamente tenho sentido sobre poesia (ESPANCA apud DAL FARRA, 1994, p. 53).

Através das cartas trocadas com Júlia Alves, que compreendem 26 peças conhecidas, se desenvolverão diversos projetos poéticos de Florbela, como por exemplo, o *Alma de Portugal*. Essas cartas revelam, também, variados auto-retratos de Florbela, entre eles, a “escritora sensível, na versão de uma mulher problemática, ostentando um perfil de poetisa bizarramente *maldite*”, a poeta mostrava-se interessada em participar de uma publicação em um jornal feminino, para o qual Júlia Alves a convidara. (DAL FARRA, 2002, p. 197).

O diálogo literário entre Florbela Espanca e Júlia Alves extrapolaria o campo literário chegando à vida particular de Florbela. Com Júlia a poeta conversará sobre casamento, fala das suas leituras e faz uma apologia ao suicídio. A poeta também expõe seu lado supersticioso, “que justifica sua atual doença como ‘mau olhado’”, Segundo Dal farra (2002, p. 199), Florbela escreve à Júlia Alves contando que enviou alguns de seus versos a “um dos nossos distintos poetas” que era irmão do amigo de seu pai, a poeta referia-se a Raul Proença.

Em maio de 1918, Florbela entrou em contato com Raul Proença, poeta e intelectual dissidente das revistas *Águia* e *Renascença Portuguesa*, personalidade que entre os anos de 1919 e 1927 seria co-fundador e colaborador da revista *Seara Nova*, símbolo de resistência ao salazarismo. Proença ocupava, desde 1911, o cargo de Conservador da Biblioteca Pública de Lisboa e era irmão de Luís Sangreman Proença, intelectual progressista, amigo de João Maria Espanca, pai da poeta e, assim como esse, republicano militante. Importa-nos ressaltar que, o diálogo estabelecido entre os interlocutores era compartilhado socialmente, o ambiente familiar em que a poeta vivia

¹¹ Após a morte de Florbela Julia Alves tem participação direta na produção do livro *Juvenília*.

e no qual iniciou seus trabalhos não foi neutro. Florbela enviara a Proença uma antologia de poemas, também fruto do manuscrito **Trocando Olhares**, intitulada *Primeiros Passos*¹². Florbela pedira que Proença desse um parecer acerca de sua poesia.

Proença concedeu pareceres favoráveis à escrita da jovem, embora o tenha feito no corpo do manuscrito, fez anotações a lápis nas margens das páginas, rubricando-as, para que não fossem confundidas com outros escritos ali contidos. Dal Farra (2002, p. 200), chama a atenção para o fato de que Florbela conhecia Proença como poeta e não como “critico político, doutrinário e historiador”, nessa altura, ele tinha abandonado a poesia. Proença seria nos anos subseqüentes, por motivos políticos, “demitido de seu emprego na Biblioteca e exilado em Paris”, e será um dos idealizadores da revista *Seara Nova*¹³, em 1921.

Proença acenou positivamente para as poesias de Florbela dizendo que, “como promessa”, estas eram “belíssimas”, mas que a mesma tinha diante de si um largo caminho, então, sugeriu que a poeta continuasse “afinando a lira” e complementou:

Tendo em conta a idade, e visto tratar-se dos ‘primeiros passos’, não acho senão bem a dizer. Não se trata, evidentemente de obras primas, nem de tal se poderia tratar nessa idade. Quando se critica alguém é preciso, porém, muito mais do que analisar o que realmente fez, descobrir o que virá a fazer. Como promessa, as poesias que acabo de ler são belíssimas. Se alguma coisa me fosse permitido aconselhar, seria que se não fosse levado pela simples harmonia dos versos, e se não passasse ao papel senão o que exprime um verdadeiro pensamento ou um profundo sentimento poético. [...] A minha impressão fica aqui dada sinceramente, e não como poeta, o que não o sou. A poetisa tem adiante de si um largo caminho [...] (ESPANCA, 1994, p. 77- 87).

Dal Farra (1994) afirma que a crítica de Proença foi a primeira idônea que a poeta recebeu em vida, foi também decisiva para a formação de sua personalidade poética e um dos poucos momentos analíticos da bibliografia sobre sua obra, que teve seqüência com as críticas póstumas de Jorge de Sena e José Régio. Florbela Escreveu dedicou a Raul Proença o soneto *Prince Charmant* (ESPANCA, 1996, p. 183):

No lânguido esmaecer das amorosas

¹² Esta antologia encontra-se hoje depositada na Biblioteca Nacional de Lisboa, Portugal (DAL FARRA, 2002, p. 199).

¹³ A revista *Seara Nova*, de 1921, tornou-se símbolo da resistência ao Salazarismo.

Tardes que morrem voluptuosamente
Procurei-O no meio de toda gente,
Procurei-O em horas silenciosas!

Ó noite da minh'alma tenebrosas!
Boca sangrando beijos, flor que sente...
Olhos postos num sonho, humildemente...
Mãos cheias de violetas e de rosas...

E nunca O encontrei!... Prince Charmant...
Como audaz cavaleiro em velhas lendas
Virá, talvez, nas névoas da manhã!

Em toda nossa vida anda a quimera
Tecendo em frágeis dedos frágeis rendas...
- Nunca se encontra Aquele que se espera!...

Este soneto foi publicado em 01 de agosto de 1922, na edição de número 16 da revista *Seara Nova*. A vivência do processo de construção do manuscrito *Trocando Olhares* e de elaboração de seus projetos poéticos, acrescidas das interlocuções que Florbela estabeleceu a partir dele, foi essencial formação da consciência poética da Florbela que conhecemos nos livros publicados, a saber: *O Livro de Mágoas* (1919), *O Livros de Sórora Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1930), e *Reliquiae* (1931), os dois últimos póstumos.

1.4- DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO POÉTICA

“Subi ao alto, à minha torre esguia,
Feita de fumo, névoa e luar,
E pus-me, comovida, a conversar
Com os poetas mortos, todo dia”.
(ESPANCA, 1996, p. 137)

As interlocuções descritas foram um importante ingrediente na estruturação da consciência poética de Florbela Espanca, por serem inaugurais, assim como, a sua obra o era. O pensamento de Bakhtin (apud BRAIT, 1999, p. 16) estabelece que “em todo discurso são percebidas vozes” e todas são importantes, sejam elas as mais “infinitamente distantes”, sejam as “anônimas, quase impessoais”, sejam também aquelas “quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas”, as vozes que compõe esse coro constituirão o diálogo interno das obras de Florbela, são vozes femininas e arquetípicas, elas extrapolam a vivência individual da poeta e encontram ressonância na vivência da coletividade.

Desde o início da construção de *Trocando Olhares*, pode-se observar que a poeta buscou nutrir-se poeticamente da tradição popular. O manuscrito em questão é formado por três conjuntos de quadras em redondilha maior, intituladas, *As Quadras d'Ele*, “que [atestam o seu] cunho eminentemente popular” (DAL FARRA, 1994, p. 29). Acerca das quadras, Sigismundo Spina (s.d., p. 110) explica que foram as formas matrizes do raciocínio poético dos trovadores populares, assim como o dístico. Rougemont (1998, p. 58) relata que “a poesia européia nasceu da poesia dos trovadores”, entre os séculos XI e XII, essa poesia falava a língua provençal e exaltava o amor infeliz e perpetuamente insatisfeito. Assim, vemos que o diálogo entre a poética de Florbela e as trovas populares extrapola o campo da forma estendendo-se para o campo temático.

Para um maior entendimento profundidade do diálogo entre esse gênero poético eminentemente popular e a poética florbeliana, destacaremos algumas de suas características. O trovadorismo exaltou o amor livre das amarras do casamento, pois este pressupunha apenas a união de corpos, enquanto o “amor”, ou seja, o “Eros supremo”, seria a projeção da alma para a “união luminosa”, ou seja, “para além de todo amor possível nessa vida”. O poeta, de joelhos, deve jurar amor eterno a sua dama, tal como se faz a um soberano. Florbela inverterá a vassalagem amorosa e cantará o amado em seus versos, ela será a sua serva. Outra característica importante do trovadorismo é que ele surge trazendo uma nova visão de mulher, contrária à difundida até então pelos costumes tradicionais; ela é elevada acima dos homens, tornando-se assim, o seu ideal nostálgico (ROUGEMONT, 1998, p. 58).

O papel que as quadras cumpriram no percurso literário florbeliano é importante, além de singularizar sua poética, nutriram toda a sua obra publicada. As quadras têm como objetivo comunicar de um estado sentimental a um destinatário, o tratamento do tema amoroso baseia-se numa conexão mítico-mágica do mundo. Segundo Dal Farra (1984, p. 33), “as quadras da jovem poetisa exploram, tal como àquelas da cultura popular, a figura do paradoxo, da contradição, não só como um dos desenhos possíveis de inter-relação das partes internas da quadra, mas, sobretudo como eixo poético”:

Queria ser a erva humilde
Que pisasse algum dia,
Pra debaixo de teus pés
Morrer em doce agonia.
(DAL FARRA, 1994, p. 33)

Florbela nunca chegou a publicar suas quadras, em junho de 1916 ela escreveu a amiga Júlia Alves dizendo: “Só o soneto é que me convém; a quadra, dizer muito em quatro versos, torna-se para mim bastante difícil” (DAL FARRA, 1984, p. 28). Não vamos entrar nas especificidades métricas das quadras populares, e nem nas especificidades formais das cantigas medievais, mas destacar que, primeiramente, enquanto forma, e depois enquanto conteúdo temático, a poética de Florbela encontrou por todo o seu percurso, tanto aproximações, quanto apresentou inovações frente a este modelo literário tradicional e popular.

Outras interlocuções com a tradição oral além das trovas, como por exemplo, o idílio¹⁴ são encontradas no caderno *Trocando Olhares*. O ímpeto da poeta em experimentar levou-a a misturar gêneros, trocar o masculino pelo feminino, ou seja, ela começou por meio da linguagem poética a promover uma troca simbólica de lugares sociais e, de olhares, como, semanticamente, também sugere o título do manuscrito. Como postulou Bakhtin, o discurso escrito é parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala, é nesse ponto que as vozes trovadorescas que reverberam no interior da obra de Florbela constituem e confirmam o discurso da poeta em pleno século XX, apoiando-o.

Florbela tomou para si da licença poética dos trovadores medievais e seguiu evoluindo poeticamente, passando a imprimir na sua obra a sua marca, e a eleger os temas que seriam constates em sua poética, entre eles, **o sonho e a invocação da morte e do mundo da soturnez que é clareado apenas pelos olhos do amado**. (FARRA, 1994, p. 45, grifo nosso):

[as quadras podem se apresentar] como uma queixa, um pedido, um convite, um rogo, uma prece, ora como a constatação que ganha um tom de fatalidade que a prende para a sentença ou máxima. Em ambos os casos, a quadra se perfaz sempre como comunicação, para um destinatário fixo, de algo relativo à esfera sentimental, articulando-se como uma interlocução com outrem que é essencialmente amado, tal como nas trovas amorosas femininas e nas cantigas medievais. [...] Também a permanência de processos poéticos muito caros à trova popular explicita a parença destas quadras com o modelo tradicional. Tanto nas quadras de Florbela quanto nas trovas populares [...] os elementos da natureza não estão apenas prenes de vida: eles se movimentam, se tornam inquietos e podem se metamorfoseara partir do olhar do outro. (DAL FARRA, 1994, p. 31)

¹⁴ Idílio: s. m. e significa pequena composição poética, campestre ou pastoril; amor simples e terno; sonho; devaneio.

O projeto poético *Alma de Portugal*¹⁵, de 1916, que mais tarde encerraria outro projeto intitulado, *Minha Terra, Meu amor*, segundo Dal Farra (1994), marcou a entrada definitiva de Florbela na modernidade, bem como a “sua labuta poética sob o impasse dessas leis, foi também nesse projeto que a poeta observou sua “propensão para o soneto¹⁶”, adotando-o e abandonando de vez as quadras populares (DAL FARRA, 1994, p. 65). *Alma de Portugal* colocou de lado a temática amorosa e encontrou como objeto a pátria portuguesa. Nesse projeto a poeta criou uma imagem mitificada e saudosista de Portugal, apelando para a memória de uma ancestralidade heróica:

Os espetáculos naturais são trabalhados por meio de imagens muito plásticas que, buscando a harmonia de todo, flexionam animizações a partir de analogias localizadas entre as partes do corpo nacional. [...] Trata-se, aqui, com propriedade, de um hino de amor à pátria, de uma explicação cosmogonia da sua grandeza, de versões messiânicas de sua existência [...]. A maternidade mítica da pátria é invocada em prol da reconstrução nacional, e a hecatombe universal é vista enquanto possibilidade de recuperação do heroísmo, como um torneio ancestral que guarda o teor das lutas de independência, de um litígio em torno da honra, enfim, de um ritual valoroso em nome de uma nobre causa. O livrito se faz, pois, como um exercício de persuasão para a defesa da pátria, ancorado tanto nos valores míticos nacionais quanto àqueles impermeáveis ao consolo. São o heroísmo, o altruísmo, a intrepidez e a solidariedade, vista também como um dom telúrico, os bens coletivos invocados por Florbela como patrimônio para a vitória, e que necessitam de deixar de ser apenas saudosas referências da memória nacional (DAL FARRA, 1984, p. 61).

Florbela Espanca dialogou com o seu tempo. Como dissemos, a poeta manteve uma interlocução profícua com Raul Proença e produziu poemas de cunho patriótico. Raul Proença integrava um grupo de poetas intelectuais que, desde a instauração da República portuguesa, em 1910, buscava recuperar certos valores da tradição lusa para reinseri-los na modernidade. Esses poetas se reuniram no movimento cultural intitulado *Renascença Portuguesa*, que era liderado pelo poeta Teixeira de Pascoaes¹⁷ e, cujas

¹⁵ Além do projeto poético *Alma de Portugal*, os outros projetos que nasceram a partir do caderno *Trocando Olhares* foram: *O livro d'Ele e Minha Terra, Meu Amor*, em 1916, a poeta extraiu a antologia *Primeiros Passos* e, em 1917, outra, intitulada, *Primeiros Versos*.

¹⁶ Alonzo (1994) fala acerca da predileção da forma poética do soneto das poetisas portuguesas, especialmente as do final do século XIX e primeiro quartel do século XX. Esta estudiosa destaca que este fato deve muito à popularidade do soneto na época e ao desejo feminino de provar ser capaz de dominar uma forma poética considerada uma das mais difíceis. Embora em alguns países o soneto seja visto como uma forma masculina, em Portugal passou a ser identificada pela crítica como pertencente ao universo feminino.

¹⁷ Teixeira Pascoaes dá a saudade um alcance cósmico, “levando ao extremo a visão e a intuição de Garrett”, ele diviniza a existência como saudade, nostalgia da origem perdida para sempre, e que viverá da lembrança de sua “fulguração originária”, ele arrasta para fora da História e do tempo deuses tutelares portugueses como Camões, inserindo a saudade “na esfera evanescente e visionária do pensamento e da imaginação mítica” (LOURENÇO, 1999, p. 62).

idéias, passaram a ser divulgadas na revista *Águia*. Entre os valores da tradição que estavam sendo retomados, teve destaque, **a saudade**, entendida como “o próprio sangue espiritual da Raça”. Esse grupo saudosista cindiu em 1913, dentre os intelectuais que se afastaram estava Raul Proença (GOMES, 1994, p117, grifo nosso).

Pode-se dizer que todo esse movimento de resgate dos valores tradicionais em Portugal, precedeu o Modernismo português que teve início em 1915. O Modernismo, por sua vez, surgiu com características multifacetadas, contrapondo alas conservadoras e revolucionárias. O grupo saudosista *Renascença Portuguesa* não conseguiu superar a estética simbolista, mas foi capaz de entusiasmar jovens escritores, como, por exemplo, Fernando Pessoa, que iniciou sua carreira literária como crítico da revista *Águia*. Acreditamos que Florbela Espanca não foi alheia e nem imune a estes movimentos.

Foi a geração da Revista *Orpheu* que deflagrou de vez o movimento Modernista português. Luís de Montalvor, um dos idealizadores da *Orpheu*, buscando sistematizar um ideário para a revista nascente, adotou “um ponto de vista aristocrático em arte”, definindo que o destino dessa era ser “Exílio”, assim, os colaboradores da revista elegeram um tema “clichê” do Simbolismo/Decadentismo, para representar o afastamento de *Orpheu* de uma literatura realista, este tema foi a o da “**torre de marfim**¹⁸” (GOMES, 1994, p. 122. grifo nosso). A simbologia da torre marfim comparecerá na poética de Florbela Espanca, este aspecto poderá ser observado quando forem analisadas as poesias que mostram a presença da voz arquetípica da Virgem Maria, quando o eu poético aspira lugares cada vez mais altos, como ser a “intangível Turris Ebúrnea”. Segundo Renata Junqueira (2003, p. 32,) se as ligações dos escritores modernos com os valores de *fin de siècle* fossem mais claras, poderiam ser associados outros nomes que não somente os de Fernando Pessoa, Mário Sá- Carneiro, Almada-Negreiro, a este movimento, e “o nome de Florbela Espanca estaria na lista dos convidados, sem dúvida”.

Observa-se que Florbela inicia sua produção poética em um momento politicamente delicado. Octávio Paz (1986, p. 187) em consonância com o pensamento de Bakhtin,

¹⁸ Torre de marfim é a designação dada a um mundo ou atmosfera onde intelectuais se envolvem em questionamentos desvinculados das preocupações práticas do dia-a-dia, ou seja, indica uma desvinculação deliberada do mundo cotidiano.

reafirma que, como toda produção humana, “o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar, porém, é algo também que transcende a história, e se situa num tempo anterior a toda a história, no princípio do princípio, mas não fora dela”. Se a poeta iniciou a sua produção em um dado tempo histórico, início do século XX, surge o questionamento: “por que Florbela Espanca foi, durante muito tempo, olhada pela crítica de forma marginal e excludente?”

José Gomes Ferreira (1965) era amigo de Florbela dos tempos de faculdade, em um artigo intitulado *Encontro com Florbela Espanca*, ele descreve que, por acaso, ao desfolhar numa livraria um manual escolar, encontrou “pela primeira vez”, o nome de Florbela Espanca: “**lá jazia** , [...] a poetisa mais portuguesa de todos os tempos...” (FERREIRA, 1965, p. 233). O artigo de Ferreira mostra a idéia que se tinha de que Florbela era alheia ao que acontecia em Portugal, e que os acontecimentos não lhe afetavam:

Florbela nunca desconfiou da época em que viveu [...]. Presa por um último fio ao século XIX, nunca tentou sequer suprimi-lo. O *Orpheu* (primeiro rebote coletivo do século XX na literatura portuguesa) mal a atingiu por pontes indiretas. Fernando Pessoa? Nem reparou. Nas noites de febre branca apenas lhe martelava a obsessão de manter esperto o fogo do rastilho tradicional Antero- Junqueiro- Nobre- Eugênio de Castro, quase a extinguir-se. Associe a esta lista mais dois ou três poetas franceses (Baudelaire, Verlaine, Samain...) e pronto, completa-se o quadro (FERREIRA, 1965, p. 237, grifo nosso).

Podemos especular que a exclusão e a marginalidade que cercaram a poeta, tangenciam um ponto nevrálgico próprio de sua época: a poesia era um lugar tradicionalmente masculino, e Florbela era uma mulher, que ousava/aspirava ascender a este patamar. É consenso entre variados pensadores que Florbela não pode ser considerada uma Modernista aos moldes do *Orpheu*, porém, a poeta não pode ser arrancada do cenário da modernidade e nem do século XX, época em que construiu sua obra. José Carlos Seabra Pereira, situou historicamente Florbela como “neo- romântica”, ao passo que mostrou o desvio que ela representou em relação aos movimentos literários da altura: “o luzitanismo, o vitalismo e o saudosismo” (DAL FARRA, 1995, p. 30).

Voltando ao *Trocando Olhares*, a antologia *Primeiros Passos*, seguiu à *Primeiros Versos*, de 1917, frutos do manuscrito, e antes que a poeta elaborasse o *Livro de Mágoas*, sua primeira obra publicada, ela estabeleceu um diálogo com o poeta Américo

Durão¹⁹, o criador do epíteto “Sóror Saudade”. A interlocução entre Florbela e Durão teve início no mesmo ano em que o poeta publicou o livro *Vitral da minha dor*, 1917. Dal Farra (1994) adverte para o fato de que, antes de Florbela Espanca utilizar o cognome de “Sóror Saudade”, ela adotou o de “Sóror Vitral”, remetendo-se a obra supracitada de Durão, fato que ela mesma informou ao poeta por carta em 1920. A interlocução entre Florbela Espanca e Américo Durão, juntamente com o diálogo poético que estabeleceu com a obra de Antônio Nobre, fez nascer *O Livro de Mágoas*.

1. 5- *LIVRO DE MÁGOAS*

Em 1919, apenas 200 exemplares foram publicados do *Livro de Mágoas*. Estes foram custeados por João Maria Espanca, seu pai, a quem a poeta dedicou a obra. Esta obra teve como leitor e interlocutor Raul Proença, mas a despeito das críticas positivas e incentivo de Proença, o *Livro de Mágoas* não foi bem recebido pela crítica, foi visto como “licoroso para homens”, “escrito por um Antônio Nobre de saias” (FERREIRA, 1965).

Uma visada bakhtiniana, que enxerga a palavra como um ato bilateral e, portanto, um território compartilhado, seja pelo emissor, ou pelo destinatário, pelo locutor ou pelo interlocutor, permite vislumbrar que o embate social entre o discurso do qual a poética de Florbela Espanca estava constituída não seria aceito sem resistências (CLARCK, K.; HOLQUIST, M.. 2004, p. 41). Assim, vemos que a estréia poética de Florbela se deu sob o signo da misoginia e do plágio. Florbela Espanca foi acusada de dividir autoria com Antônio Nobre e Américo Durão, influências que nunca foram negadas pela poeta, pelo contrário, eram por ela expostas com orgulho. Diz Dal Farra que:

A jovem poetiza se sabe proibida em seus versos, de levar em conta, como forma poética, a tradição literária, a poesia já produzida, consagrada e apreciada, uma vez que **qualquer demonstração de permeabilidade seja à literatura popular anônima, seja a literatura de seus autores preferidos, é sentida como infração**. [...] nesse contexto, a intertextualidade é pejorativa e julgada como plágio (ESPANCA, 1994, p. 57, grifo nosso).

¹⁹ Dal Farra (1994, p. 108) chama atenção para um equívoco chamado “influência de Américo Durão sobre a obra de Florbela Espanca”, que gerou uma confusão tal que Rui Guedes chegou a publicar um poema de Durão, *A tua voz na primavera*, do livro *Tântalo*, como sendo de Florbela na página 26 do volume II da sua Obra Completa de Florbela Espanca.

Ao escolher “a Antó (Antônio Nobre) como constelação *fin-de-siècle*”, mesmo sem ter consciência, Florbela reforçou sua obra com um discurso que, por sua vez, tinha na sua configuração:

A tradição garrettiana, o embate entre a poesia transcendente de Antero e a inspiração oceânica de Junqueiro, e a reenvestidura da tonalidade maldita baudelaireana, certos relâmpagos de Musset, alguns absintos schoppenhauereanos, etc., etc. [que abarcam aspectos como] a sonoridade [...] intimidade obtida junto ao leitor, logo arrebatado pelo tom coloquial e pelo familiar com que ambos se achegam espontâneos ao receptor, [...] pela funda raiz de panteísmo e de animização da natureza, pela ardente e excitável fantasia, pela acuidade dolorosa no trato geral da temática polar da vida e da morte, [...] enfim, pela tonalidade sentimental pessimista e melancólica que torna suas páginas ‘sulcadas pelo arauto da Dor e umedecidas pelo rocío da Tristeza’ (DAL FARRA, 2002, p. 49).

E, como mulher, ao se apropriar do discurso literário, cuja tradição é, predominantemente, masculina, recebeu como resposta, para além dos poucos comentários depreciativos, o silêncio. Da poética de Durão e de Antônio Nobre, Florbela trouxe para a sua poesia a dor de existir, a saudade e, principalmente a mágoa. Foi também no *Livro de Mágoas* que a poeta entronizou definitivamente a dor, que passou a ser parte integrante da sua estética.

Florbela dedicou esta obra ao seu pai, seu “melhor amigo”, e a seu irmão, a quem ela tratou como “querida Alma irmã da minha”. Esta obra tem como epígrafes, fragmentos das obras de Eugênio de Castro e Verlaine. A epígrafe é outro indicativo do caminho por onde passa o discurso que a poeta abraça na obra, seja por negação ou por afirmação, esta é uma importante chave de leitura analítica. De Eugênio de Castro, Florbela traz o fragmento: “Procuramos somente a Beleza, que a vida/ É um punhado infantil de areia ressequida,/ Um som d’água ou de bronze e uma sombra que passa..., e Verlaine: “Isolés dans l’amour ainsi qu’em um bois noir,/ Nos deux coeurs, exhalant leur tendresse pisible,/ seront deux rossignols qui chantent dans Le soir” (ESPANCA, 1996, p. 129).

Eugênio de Castro nasceu em 1869, em Coimbra, e foi o introdutor da estética Simbolista em Portugal. Poeta engajado, bebeu do Simbolismo francês, e sua obra é marcada por um profundo pessimismo, característica que atravessa todo o *Livro de Mágoas*. Eugênio de Castro participou das revistas *Boêmia Nova*, que objetivava balançar “o acanhado meio coimbrigense com as novidades de Paris”, e *Os Insubmissos*, que divulgou aquele que pode ser considerado o primeiro poema

Simbolista português, *Nemural*, do poeta João de Menezes. De Verlaine (1844- 1896), poeta Francês, a poeta busca a idéia de *poète maudit*²⁰, ou seja, "poeta maldito" (MOISÉS, 1993, p. 30).

O *Livro de Mágoas* é composto por trinta e dois sonetos no qual encontramos a palavra *dor* repetida vinte e uma vezes. Dal Farra (1994) nos diz que o *Livro de Mágoas* “aponta para o nascimento de um procedimento poético atravessado por uma amargura que fica atestada no próprio título da obra que ali se gesta: a mágoa” (ESPANCA, 1994, p. 112). O soneto de abertura do *Livro de Mágoas* é, de certa forma, uma apresentação do mesmo. Intitula-se *Este livro* e diz assim:

Este livro é de mágoas. Desgraçados
Que no mundo passais, chorai ao lê-lo!
Somente a vossa **dor** de Torturados
Pode, talvez, senti-lo ... e compreendê-lo.

Este livro é para vós. Abençoados
Os que o sentirem , sem ser bom nem belo!
Bíblia de tristes ... Ó Desventurados,
Que a vossa imensa dor se acalme ao vê-lo!

Livro de Mágoas ... Dores ... Ansiedades!
Livro de Sombras ... Névoas e Saudades!
Vai pelo mundo ... (Trouxe-o no meu seio ...)

Irmãos na Dor, os olhos rasos de água,
Chorai comigo a minha imensa mágoa,
Lendo o meu livro **só** de mágoas cheio! ...
(ESPANCA, 1996, p. 131, grifo nosso).

A “bíblia de tristes” descrita no soneto permite-nos vislumbrar, além das crenças e valores do eu poético, a natureza do que será cultuado na obra: a dor, a mágoa, a tristeza, a melancolia, o sonho, o choro, e a morte. O sofrimento será o caminho sagrado que precisará ser percorrido, ao passo que a obra dialogará com o leitor a partir do convite, “chorai comigo a minha imensa dor”. Antônio Nobre utilizou recurso semelhante no seu livro de poemas intitulado *Só*, no qual o autor apresenta logo na abertura, o teor, com o seu famoso dístico de advertência ao leitor: “Mas, tende cautela, não vos faça mal.../ Que é o livro mais triste que há em Portugal” (CASCUDO, 1959, p.

²⁰ *Poète maudit* - em português, **poeta maldito**. É um termo utilizado para designar poetas que mantêm um estilo de vida que pretende demarcar-se do resto da sociedade, considerada como meio alienante e que aprisiona os indivíduos por meio de normas e regras (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Poeta_maldito>. Acesso em 18 mar 2009).

6). No soneto de abertura do *Livro de Mágoas*, é possível, quem sabe, forçar uma leitura, observando a presença do *Só*, de Nobre, onde consta escrito : “Lendo o meu livro *só* de mágoas cheio! ...” (ESPANCA, 1996, p. 131, grifo nosso).

Para Florbela, Antônio Nobre é “o mais suave de todos”, “o [...] poeta da saudade, o [...] triste!”. Em vida, *Só* foi o único livro de poemas publicado por Nobre, aos 25 anos, mesma idade de Florbela quando publicou o *Livro de Mágoas*. Este Era devoto de Garret, e seu livro foi uma surpresa para a crítica portuguesa por sua originalidade. Na poética de Nobre comparecem temas caros a lírica florbeliana como “a deriva emocional, a obsessão pela morte, o fatalismo da predestinação sofredora e o signo da má- estrela” (CASCUDO 1959, p.5). A atração que Florbela sentia por Antônio Nobre já havia sido explicitada no seu projeto poético anterior ao *Livro de Mágoas*, o *Trocando Olhares*, escrito entre 1915- 1917, onde consta o soneto intitulado *A Anto!*:

Poeta da saudade, ó meu poeta qu’rido
Que a morte arrebatou com seu sorrir fatal,
Ao escrever o “*Só*” pensaste enternecido
Que era o mais triste livro de Portugal.

Pensaste nos que liam esse seu missal,
Tua Bíblia de dor, o teu chorar sentido,
Temeste que esse altar pudesse fazer mal
Aos que comungam nele a soluçar contigo!

Ó Anto! Eu adoro os teus estranhos versos
Soluços que eu uni e que senti dispersos
Por todo o livro triste! Achei teu coração...

Amo-te como te não quis nunca ninguém
Como se eu fosse ó Anto a tua própria mãe
Beijando-te frio no fundo do caixão!
(ESPANCA, 1996, p. 104).

A passagem do projeto poético *Trocando Olhares* para o *Livro de Mágoas* aconteceu a partir da reelaboração do soneto *Desalento*, este passou a chamar-se *A maior Tortura*. Nesse soneto é possível perceber o quanto o eu poético florbeliano se sente incapaz de expressão frente ao do seu modelo ideal, mas, se a poeta não consegue igualar-se a Durão nos versos, ela julga o sobrepôr na dor:

Na vida para mim não há deleite.
Ando a chorar convulsa noite e dia...
E não tenho uma sombra fugidia
Onde poise a cabeça, onde me deite!

E nem flor de lilás tenho que enfeite
A minha atroz, imensa nostalgia!...
A minha pobre mãe tão branca e fria
Deu-me a Mágoa no seu leite!

Poeta, eu sou um cardo desprezado,
A urze que se pisa sob os pés.
Sou, como tu, um riso desgraçado!

Mas a minha tortura ainda é maior:
Não ser poeta assim como tu és,
Para gritar num verso a minha Dor!...
(ESPANCA, 2002, p. 143, grifo meu).

Na dedicatória de *Maior tortura* está escrito: “a um grande poeta de Portugal”, uma referência a Durão, mas, nele também é possível encontramos atravessamentos com poética de Antônio Nobre, como vemos no trecho em que Florbela escreveu: “A minha pobre mãe tão branca e fria/ Deu-me a beber a Mágoa no seu Leite!” (ESPANCA, 2002, p. 143). O eu poético florbeliano se expressa como filho e herdeiro da mágoa, esta lhe foi transmitida por sua mãe através do leite, esta mãe é descrita como sendo “branca e fria”, dando-nos a entender, morta. Nobre, de forma diversa escreveu: “Nunca me houvesse dado a luz Senhora!/ Nunca eu mamasse o leite aureolado/ que me fez homem, mágica bebida!/ Fora melhor não ter nascido, fora,/ Do que andar, como eu ando, degradado/ Por esta Costa D’África da Vida” (CASCUDO, 1959, p. 64). Para Nobre, o leite é “aureolado”, esplendoroso, é uma “mágica bebida”, que possibilitou ao poeta viver, mas não poupou- lhe do destino, do sofrimento e do fadário da errância.

A errância é outro aspecto em que se desdobra a dor de existir do eu florbeliano. Angustiado por não ter lugar no mundo e condenado ao exílio, no caso de Florbela Espanca, esse exílio é representado pela própria vida, como mostra o soneto *Lágrimas ocultas*: “Se me ponho a cismar em outras eras/ Em que ri e cantei, em que era querida,/ Parece-me que foi noutras esferas/ Parece-me que foi numa outra vida...” (ESPANCA, 1996, p. 136). No soneto *Eu...*, o sujeito lírico florbeliano expressa o sentimento de não pertencimento e de incompreensão do qual padece: “Eu sou a que no mundo anda perdida,/ Eu sou a que na vida não tem norte/ Sou a irmã do sonho, e desta sorte/ Sou a crucificada... a dolorida...” (ESPANCA, 1996, p. 133). Este soneto revela a importância de Durão na estréia poética de Florbela, ele Durão representava um modelo ideal para ela, um poeta o qual ela julgava jamais poder igualar-se poeticamente. Data de 5 de

janeiro de 1920, uma carta de Florbela para Durão que mostra como este foi para ela uma fonte de inspiração poética:

“Eu quero mais, muito mais aos seus versos que aos meus, e há tanto tempo já que eu lhes quero. Lembro-me, como se fosse hoje, do dia, da hora em que li pela primeira vez os seus versos”. [...] dei com o seu livro, que tinha trazido na minha ausência; depois sentei-me junto da janela e li-o, li-o, li-o todo, duas ou três vezes, já sem sono, já sem cansaço. [...] “Do seu livro veio o meu livro. Obrigado, Amigo meu!” (ESPANCA, 2002, p. 232- 233).

O diálogo entre Florbela e Américo Durão foi profícuo, em 1919, o poeta dedicou a ela um soneto intitulado *Soneto*, no qual a chamava de ‘irmã Sórora Saudade’: “Irmã; Sórora Saudade, ah! se eu pudesse/ Tocar de aspiração a nossa vida,/ Fazer do mundo a Terra Prometida/ Que ainda em sonho às vezes me aparece!” (ESPANCA, 1996, p. 165). Florbela retribuiu a homenagem oferecendo a Durão um soneto intitulado “*Sórora Saudade*”: “Irmã, Sórora 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” (ESPANCA, 1996, 167). Este epíteto, “Sórora Saudade”, deu nome ao segundo livro publicado pela poeta, o *Livro de Sórora Saudade*, de 1923.

Sempre em busca de abrigo, o eu poético florbeliano busca abrigo sonho, lugar diverso da realidade, lugar das utopias, somente nesse domínio o eu se reconhece dotado de valor, como se pode observar no soneto *Vaidade*: “Sonho que sou a poetisa eleita/ Aquela que diz tudo e tudo sabe/ Que tem a inspiração pura e perfeita/ Que reúne num verso a imensidade”, e mais adiante, finaliza o soneto dizendo “Acordo do meu sonho e não sou nada” (ESPANCA, 1996, p.132).

Já no soneto *A minha Dor*, o eu poético faz da dor refúgio privilegiado, lugar “ideal”, de onde pode vivenciar a tristeza na solidão:

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

[...]

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

Nesse triste convento aonde eu moro,
Noites e dias rezo, grito, choro!
E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...
(ESPANCA, 1996, p. 138).

Os “Lírios macerados de martírios” fazem uma sutil alusão à morte que, no soneto que se segue, intitulado *Dizeres íntimos*, traz em seu bojo um tom de ironia. Assim como o desdém, a ironia expressa a postura de defesa, muitas vezes adotada pelo eu poético florbéliano, como resposta à incompreensão alheia:

É tão triste morrer na minha idade!
E vou ver os meus olhos, penitentes
Vestidinhos de roxo, como crentes
Do soturno convento da saudade.

E logo vou olhar (com que ansiedade!...)
As minhas mãos esguias, languescentes,
De brancos dedos, uns bebês doentes
Que hão de morrer em plena mocidade!

E ser-se novo é ter o paraíso,
É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,
Aonde tudo é luz, e graça e riso!

E os meus vinte e três anos... (Sou tão nova!)
Dizem baixinho a rir: “Que linda a vida...”
Responde a minha Dor: “Que linda a cova!”
(ESPANCA, 1996, p. 139).

O soneto intitulado *Impossível* revela que, embora comungue com a dor de Antônio Nobre, a dor do eu poético florbéliano, é singular e autônoma:

[...]

Os meus males ninguém mos adivinha...
A minha Dor não fala, **anda sozinha...**
Dissesse ela o que sente! Ai quem me dera!...

Os males d’Anto toda a gente os sabe!
Os meus... ninguém... **A minha Dor não cabe**
Nos cem milhões de versos que eu fizera!...
(ESPANCA, 1996, p.162. Grifo nosso).

Nobre tem um poema intitulado *Dores de Anto*, nele, o poeta narra a sua tristeza, assim como a luta que travada contra a tuberculose, doença que o levaria à morte. Nesse poema há um trecho que diz:

“Quando eu cheguei, aqui, santo Deus! como eu vinha!
Nem mesmo sei dizer que doença era a minha ,
Porque eram todas, eu sei lá! Desde o ódio ao tédio,
Moléstias d’Alma para as quais não há remédio.
[...] Antes não ter nascido. Ó morte, vem buscar-me...
[...] Chorar é bom. Ainda te resta este prazer
[...] Médico? Para que?... A doença era d’Alma”.
(Nobre, 1959, p. 75)

Para a pesquisadora Rita Maia, no *Livro de Mágoas*, “Florbela sente-se comprometida com a subjetividade” e ela, sinceramente, confessa a sua impotência frente à expressão literária, visto que:

Diante da excessiva vivência da dor, estigma de sua condição feminina que, por si já a marginalizaria, a poetisa do Alentejo espanta-se com o transbordamento de sua própria pena no processo de escrita, recusando, entretanto, imprimir-lhe as tintas de fingimento literário. Sinceramente sofredora, sobrecarrega de subjetividade sua pena poética e eleva-a ao estatuto de escrita insurrecta, paradigmática da enclausurada condição da palavra feminina no universo da literatura portuguesa (MAIA, 2007).

No *Livro de Mágoas* deságuam, por meio do diálogo estabelecido com Américo Durão, discursos de variados poetas. Maria Lúcia Dal Farra (1994), identifica na escrita de Durão, “uma espécie de amálgama” entre Antônio Nobre e Antero de Quental, com “tonalidade um tanto maldita de origem baudelariana, com ressaibos irônicos de Cesário Verde [...]” (ESPANCA, 1994, p. 114). Em *Vitral da minha dor*, no soneto intitulado *Meu soneto*, esta característica da escrita duraniana pode ser observada:

Está por escrever o meu soneto
Que é bizarro, e doente, e singular
Mas, já solenemente, vos prometo
Que, ao lê-lo, toda gente há- de chorar!

Hei de pôr luvas e vestir de preto
Na insônia de uma noite sem luar
Para o escrever – assim me comprometo-
Uma hora antes de me suicidar.

É um soneto bárbaro em que estua
E se agita, e confrange, e tumultua,
O calvário de sombras que há em mim!

É um soneto bíblia... é o castelo
Dum imenso ideal, sagrado e belo,
Cujas altas ameias não tem fim.
(ESPANCA, 1994, p. 114, grifo meu.).

Um olhar comparativo entre os sonetos *Meu soneto*, de Durão, e *Este Livro*, de Florbela, perceberemos que a singularidade da poeta se pronuncia, pois características que em Durão acenam como promessa, em Florbela se realizam. Durão promete lágrimas, Florbela chora e convida seu leitor para que chore com ela; já Durão constrói um soneto bíblia ao passo que Florbela todo um livro. Todas essas interlocuções e diálogos

mostrados foram um fator imprescindível para a constituição da poética de Florbela, mas, por outro lado, lhe renderam duras críticas. O *Livro de Mágoas* teve uma fria recepção tanto por parte do público, quanto da crítica. Foi descrito como “licoroso para homens”, escrito por um “Antônio Nobre de saias”, que foi contemporâneo da poeta na Faculdade de Direito de Lisboa, nos diz: “os roedores [...], sem coragem para lhe negarem fúria criadora, restringiram- lhe contudo logo o âmbito, ao apontarem- lhe com grande <<há! há! há! há! >> de descoberta, os vestígios formais de Américo Durão”(FERREIRA, 1965).

Esta obra de Florbela foi produzida e publicada em um momento em que um grande número de mulheres portuguesas passou escrever poesia, estas mulheres eram conhecidas como “poetisas de salão²¹”, elas eram, também, um prato cheio para a crítica que não as levava a sério. Maria Lúcia Dal Farra (1996) destaca que Florbela:

Se apodera dos mitos sociais masculinos, não para suportá-los enquanto tais, não para reproduzi-los, mas para dialogar com eles, para reconhecê-los, vasculhando-os por dentro a ponto de vestir deles a máscara, num esforço crítico de descerramento da sua própria feição íntima (ESPANCA, 1996, p. XL).

Seja por não julgar-se poeta como Durão, ou por sua impossibilidade em expressar “o verso altivo e forte, estranho e duro”, o eu lírico florbeliano evoluiu dialogando com a tradição e com os poetas, a dor e saudade nela, também, se singularizam, como afirmou, a dor de Antonio Nobre (Anto) todos sabem já a dela: “ninguém mos adivinha”, pois esta dor, segundo a poeta, não caberia “**Nos cem milhões de versos que fizera!...**” (ESPANCA, 1996, p.162. Grifo nosso).

1. 6- *LIVRO DE SÓROR SAUDADE*

O Livro de Sórora Saudade veio a lume em 1923 e dialoga, especialmente, com a poética de Durão. Mathias (1998, p. 68) descreve que Florbela “confessa a dominância que a

²¹ José Agostinho (1931), no jornal lisboeta *O Libertador* de 8 de fevereiro de 1931 descreve as poetisas como: “berimbaus esmaltados, pintados, a fingirem de líras”, e mais, eram “cigarras com presunções de *roussinois*”, quase todas eram “gralhas” que se empavonavam “com plumagem alheias, requebrando-se, como bailarinas, nas galerias dos reclamos, grotescas, falsas, antipáticas”.

poética do colega e amigo enxerta nela” em uma carta que data de 5 de janeiro de 1920, Esta carta foi cedida pelo próprio Durão à Maria Alexandrina e por ela publicada em 1964, em *A vida ignorada de Florbela Espanca*. Na carta Florbela diz: “Do seu livro veio o meu livro. Obrigado. Amigo Meu!²²”. A estética que marca a poética do *Livro de Sóror Saudade* é a do saudosismo, como explica Antônio Cândido Franco (apud MATHIAS, 1998, p. 69). O livro possui trinta e dois sonetos, e epígrafe de Américo Durão que diz: “Irmã, Sóror Saudade, ah! se eu pudesse!/ Tocar de aspiração a nossa vida,/ Fazer do Mundo a Terra Prometida/ Que ainda em sonho às vezes me aparece!”. O livro traz também fragmento da obra *La Sagesse et la Destinée*, de Maeterlinck: Il n’a pás à se plaindre celui qui attend un sentiment/ plus ardent et plus genereux. Il n’a pás à se plaindre celui/ qui attend Le dési d’un peu plus de bonheur, d’un peu plus/ de beuaté, d’un peu plus de justice” (ESPANCA, 1996, p. 165).

A utilização de uma epígrafe do dramaturgo belga-francês Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862- 1949), denota uma ampliação do campo dialógico de Florbela, amparados pela obra de Bakhtin, percebemos a poeta buscando outros discursos para significar o seu. A obra de Maeterlinck, a partir de sua origem, incorpora tanto as vozes que ecoam da tradição francesa, quando da tradição alemã, da parte Belga. A Bélgica²³ é marcada por sua vez, por uma tradição que remonta a tribos célticas e germânicas que fizeram parte das conquistas do imperador romano Júlio César em 50 a. C..

Bessa Luis (1979, p. 7), na biografia sobre Florbela Espanca, associou o universo da poeta ao do bardo-celta, ente situado entre dois mundos, oscilando entre a morte e o renascimento, “ligado à função sacerdotal” e manifestando-se pela poesia lírica ou histórica. Florbela vivia em uma rua onde, no século XVI os escudeiros efetuavam corridas de cavalo, a *Rua da Corredoura*, em Vila Viçosa. Segundo Bessa Luis (1979, p. 10), na *Rua da Corredoura* “havia o convento de Santa Cruz” e, possivelmente, “Florbela tenha aprendido a ler onde as freirinhas de meio dote, com talentos de organistas e tocadoras de alaúde, deslizavam diante do altar de Nossa Senhora dos

²² O livro de Durão ao qual Florbela se refere é *Vitral da Minha Dor* e não *Tântalo*, como esclareceu Maria Lúcia Dal Farra, esta crítica analisa em detalhes a relação entre as poéticas de desses dois poetas no livro: **Florbela Espanca**: Trocando Olhares. Estudo introdutório e estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1994.

²³ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9lgica>>. Acesso em 18 mar 2009.

Prazeres”, ali, “Bela [era] um pouco rainha”. A biógrafa completa que, “fora a galanteria folclórica [...], Vila Viçosa a decepçionava”.

No Alentejo as mulheres poetas não eram uma novidade, no século XV Públia Hortência²⁴, Mariana Alcoforado e suas cartas de amor, houve também mulheres célebres que fundaram conventos como Margarida Cheirinha ou Maria das Chagas. Estas vozes e suas muitas histórias, de alguma forma, ecoaram a partir do auditório interior de Florbela no Livro de *Sóror Saudade*. O soneto *Alentejo*, dedicado à amiga Buja, no fragmento: “A terra prende aos dedos sensuais/ A cabeleira loira dos trigais/ Sob Bênçãos dulcíssimas dos céus.// Há gritos arrastados de cantigas.../ E eu sou uma daquelas raparigas.../ E tu passas e dizes: “Salve-os Deus!”(ESPANCA, 1996, p. 172).

A dor de existir expressa no *Livro de Mágoas* e no Livro de *Sóror Saudade* aparece interiorizada e em transformação, a consciência poética de Florbela vai se fortalecendo e “ela adquire estatuto de poetisa”, deixa de ser o “ser sofredor”, abrindo mão de uma postura passiva para uma ativa e recebendo uma “titularidade merecida”, a partir das escolhas que passa a fazer (MATHIAS, 1998, p. 87).

1.7. CHARNECA EM FLOR

“A charneca é áspera e selvagem, mesmo vestida de suas cores predilectas; roxo e doirado. Giesta, urze, rosmaninho, esteva: plantas amargas e rudes, sempre sequiosas, sempre solitárias, em face dum céu onde se ascende o sol que as queima e a lua que as faz sonhar sonhos irrealizáveis de pobrezinhas que nunca serão princesas” (ESPANCA, 2002, p. 272).

Charneca em Flor foi o primeiro livro de Florbela publicado postumamente. Ele é composto por cinquenta e seis sonetos e foi lançado em janeiro de 1931 por Guido Battelli. Este livro foi um marco na obra de Florbela Espanca, pois mostra o amadurecimento da consciência poética florbeliana, que encontra a sua voz entre outras vozes e dialoga de forma amplificada tanto com outros autores, quanto com a tradição. O poema de abertura que possui o mesmo título do livro se apresenta como um farol, prenunciando o que se seguirá na obra da poeta:

Enche o meu peito, num canto mago,

²⁴ Públia Hortência, Alentejana que no século XVI escreveu poemas e defendeu tese em Filosofia.

O frêmito das coisas dolorosas...
Sob as urzes queimadas nascem rosa...
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, nessa 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, amel:
Sou a charneca rude a abrir em flor!
(ESPANCA, 1996, p. 209).

Vimos que o diálogo que Florbela estabelece nos seus primeiros dois livros acontece, basicamente, com a tradição lírica europeia, mas, em *Charneca em Flor*, a poeta amplia o diálogo, alcançando a tradição hispano americana, através do poeta nicaraguense, Ruben Dario. Em uma carta enviada a Guido Battelli em 3 de agosto de 1930, Florbela diz: “Gosto imenso, imenso do seu grande Ruben Dario. Mas também são dele estes dois belos versos”: Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,/ Ni mayor pesadumbre que la vida consciente” (ESPANCA, 2002, p. 276). Florbela nessa carta diz estar trabalhando muito no *Charneca em Flor*, o trecho descrito leva-nos a especular que Battelli tenha apresentado a obra de Dario a Florbela.

Esta interlocução poética tem início na epígrafe de *Charneca em Flor*, que traz o poema de Dario, intitulado *Amo, Amas*, parte integrante do livro *Cantos de Vida e de Esperanza, de 1905*. A cerca do diálogo com Dario, Mathias (1998, p. 89), esclarece:

A coletânea, consideravelmente maior que as anteriores, é precedida por duas estrofes do poeta nicaraguano Ruben Dario que Florbela quer, assim, homenagear. Afinal na lírica de Rubem Dario há um misto de espiritualidade lírica e de sensualidade, duas vertentes tão caras a poesia portuguesa. As estrofes rubenianas são um cântico de amor sem fronteiras, são um convite a entrega total, Constituem, certamente, o mote perfeito para o conteúdo do poema prefácio da coletânea [...].

Acreditamos que ao escolher Dario para prefaciar a sua obra, Florbela Espanca ultrapassou o desejo de apenas homenagear ao poeta, até porque seus livros anteriores é possível perceber que os autores escolhidos, para os prefácios, extrapolam este espaço, atravessando toda a obra.

Bakhtin em *Estética da criação verbal* afirmou que “cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá” (BAKHTIN, 2003, p.3). Assim, acreditamos que a leitura de Dario foi fundamental para Florbela assim como o foi a de Durão, a de Nobre, etc., e que, nesse embate entre enunciados, e dialogando agora com uma poesia estrangeira, a poética de Florbela se afirmou enquanto poética da alteridade, retornando sob forma de resposta a este outro discurso que a interroga.

Oliveira (2004, p. 237) nos diz que “o modernismo das literaturas de língua castelhana teve origem nas Américas no fim do século XIX, foi o primeiro movimento estético aceito por todos os países de língua castelhana” e, principalmente, “o primeiro criado independente da Europa”. Movimento cosmopolita que recebeu variadas influências de escritores franceses como Verlaine, Victor Hugo, entre outros, bem como influências da literatura inglesa, italiana, alemã, da música de Wagner e da pintura pré-rafaelista e dos poetas dos cancioneros da época medieval.

Ruben Dario (1867- 1916) era um poeta engajado, que afirmava o papel do artista nas discussões a respeito da sociedade e da cultura moderna. Pode-se dizer que esse possuía um profundo espírito crítico e olhava para a sociedade burguesa emergente, de valores laicizados, de forma irreverente e registra, poeticamente, a injustiça social e a desordem do universo, denunciando a desarmonia relacionada à perda dos valores e dos ritos. Dario lançou mão da riqueza e heterogenia de variados produtos culturais, como a mitologia, submetendo-os a recombinações que alteraram radicalmente seus valores originais, mesclando-os a outros materiais, numa espécie de “bricolagem” (RAMA, s.d., p. XXVII).

É possível perceber atravessamentos entre os interlocutores de Florbela Espanca e de Ruben Dario. Ambos beberam da tradição simbolista francesa, e do acervo poético medieval; ambos, também, tinham como referencia Verlaine, Eugenio de Castro e Samain, Dario era um profundo admirador da poesia de Walt Whitman. Florbela e Dario dialogam não apenas a partir da de seus interlocutores, mas dos temas e da forma poética culta.

Para Rama (s.d. p. XXXIX), a possessão erótica, em Dario, é o reencontro consigo mesmo, já Maria Lúcia Dal Farra (2002, p. 20). em *Afinado Desconcerto*, aponta que o erotismo na poética florbiana possui “sinal de menos”, por ser marcado mais pelo “comedimento”, “retiro” e “silêncio”, que pelo “excesso”. Esta crítica explica que:

Para proferir o erótico é preciso derrubar barreiras, estilhaçar a permissão, visto que é de tabu social que se trata – e era assim, pelo menos na época em que Florbela ensaiava fazê-lo. Transgredir é, portanto, a única lei viável para os arroubos sensuais. E depois, sendo a atividade erótica aquela que ocupa por inteiro o sujeito, ou ele deixa de fruir o seu momento prazeroso com o fito de poder comunicá-lo com precisão, ou a ele se entrega desmesuradamente sem direito de voz (DAL FARRA, 2002, p. 20).

Onde Florbela poderia buscar afirmação para o seu discurso feminino e transgressor se não fora da própria casa? Assim, a poética de Dario, mesmo com o crescimento desordenado da metrópole, preservou a ordem natural, expresso pela sua “selva sagrada”, onde, a partir de uma articulação de símbolos, forma-se uma unidade em que os opostos podem coexistir. Na “selva sagrada” dariana os contrários aspiram à unidade, se necessitam e se juntam, para, reconstituir a sua forma primordial. Florbela faz da Charneca rude e “sacrossanta”, o seu corpo a florir; este é o seu espaço sagrado, é onde poderá despir-se do hábito de manja, sair da clausura e liberar a força latente e pulsante que, em toda a sua poética anterior, é ensaiada. A propósito, Dal Farra destaca que:

A mediação da natureza para a inovação do corpo e do desejo, se por um lado, não deixa de ser sintoma do pudor traduzido da convivência com a Sórora, por outro se impõe como o mais eficaz meio de sedução, mercê do enviesamento e da insinuação próprios. Mas enfim, são estes os ganhos [...] ela ganhou o direito de abrir ou fechar, segundo seu próprio alvitre, a sua cela. Atingiu, finalmente, a tão ansiada *maioridade* poética! (ESPANCA, 1996, p. XLIV).

As relações entre as poéticas de Florbela Espanca e Ruben Dario são, ainda, pouco estudadas. O que é, de certa forma, de causar estranheza, visto que um dos poemas mais conhecidos de Florbela, *Amar*, mostra grande afinidade com o poema *Amo, Amas...*, de Ruben Dario, que aparece como epígrafe do livro *Charneca em Flor*. Estes dois poemas dialogam entre si e com outros poemas da literatura mundial. Observemos os poemas:

Amar

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

Recordar? Esquecer? Indiferente!...

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

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

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar...
(ESPANCA, 1996, p. 232).

Amo, Amas

Amar, amar, amar, amar siempre y com todo
El ser com La tierra y com El cielo,
Com lo claro Del sol y lo obscuro Del lodo.
Amar por ciência y amar por todo anelo.

Y cuando La montaña de La vida
Nos sea dura y larga, y alta, y llena de abismos,
Amar La inmensidad, que ES de amor encendida,
Y arder em La fusión de nuestros pechos mismos....
(ESPANCA, 1996, p. 207).

Massaro nos fala que, para Dario, a doutrina do amor é: “exaltación universal, es romántica: aspiración de amor indefinido, filantrópico”, é “amor universal, sin ser gracia o caridad, abarcan lãs antinomias de lo que puede u debe e de lo que no puede ni debe amarsse” (MASSARO, 1954, p.2720. Dario compôs o poema *Amo, Amas*, após ler Plotino, e em dialogo estreito com Victor Hugo e Charles Guérin. Estes escritores persistem na repetição de caráter afetivo. Em Hipólito de Eurípedes , por sua vez, é a voz do coro que clama: “amor, amor”... “Eros,, Eros”. O coro também se faz ouvir em Garliao (soneto XXVII): Amor, Amor... e Gerin repete três vezes, amar: “Une voix murmurait dans l’ombre:/ Amour! Amour! Amour! Amour!” (MASSARO, 1954, p. 273).

Eis aí a emergência da voz lírica de Florbela Espanca, sempre coral, de ecos. A propósito, Bakhtin 2003, p. 156) afirmou que: “... A autoridade do autor é autoridade do coro. A obsessão lírica é essencialmente uma obsessão coral. [...] Eu me ouço no outro, com outros e para outros [...]. percebe-se a voz poética de Dario se estruturando a partir da voz do outro, e a Florbela Espanca também seguindo este fluxo e abarcando a partir da voz de Dario, também as vozes de Plotino, Hugo, Guérin, etc., o que reafirma a polifonia da

poética de Florbela Espanca e a linguagem como uma construção coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre o eu e o outro, enfim, entre muitos eus e muitos outros.

Florbela e Dario cantam o desencontro, ela, no soneto *Versos de orgulho* é uma “Princesa” entre “plebeus”, presa, “numa torre de orgulho e de desdém”, princesa com asas, com possibilidade de voar e ascender aos céus, asas que os outros lhe invejam porque não as possuem (ESPANCA, 1996, p. 210). Dario, em *Canción de Otonõ* busca sua princesa, mas não há princesa para cantar: “Mi sed de amor no tiene fin” e busca entre “Herodias y Salomé”, a princesa. “Em vano busque a La princesa/ que estaba triste de esperar/ La vida ES dura. Amarga y pesa./ Y no hay princesa que cantar” (MASSARO, 1954, p. 227-228).

Dentro do livro *Charneca em Flor*, Florbela separa um bloco formado por dez sonetos os quais ela intitula *He hum não querer mais que bem querer*, uma referência explícita ao poema do mestre português, Luis de Camões, mais um diálogo que a poeta estabelece, e este com aquele que é considerado o maior poeta português, Camões:

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder.

É um estar-se preso por vontade
É servir a quem vence o vencedor,
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode o seu favor
Nos mortais corações conformidade,
Sendo a si tão contrário o mesmo amor?
(CAMÕES, 2007, p. 53, grifo nosso).

Percebe-se que Florbela Espanca dialoga com Camões em toda a sua obra, a partir de temas caros à cultura portuguesa que são também representados nas poesias de Camões como: o amor aliado à dor, a solidão, o descontentamento e as contradições que esse sentimento estabelece. Camões canta, nesse poema específico, o amor, e Florbela, no seu bloco de dez sonetos, canta a paixão.

Gosto de ti apaixonadamente,
De ti que és a vitória, a salvação,
De ti que me trouxeste pela mão
Até ao brilho desta chama quente. (...)
(ESPANCA, 1996, p. 256).

III

Frêmito do meu corpo a procurar-te,
Febre das minhas mãos na tua pele
Que cheira a âmbar, a baunilha e a mel,
Doido anseio dos meus braços a abraçar-te,

Olhos buscando os teus por toda parte,
Sede de beijos, amargor de fel,
Estonteante fome, áspera e cruel,
Que nada existe que a mitigue e a farte!
(ESPANCA, 1996, p.258).

Jung em *Símbolos da Transformação* (1986) diz que o desejo apaixonado possui dois lados, “é a força que tudo exalta e, sob determinadas circunstâncias, também tudo destrói”, portanto é compreensível que este desejo ardente venha acompanhado pelo medo, “a paixão acarreta destinos e com isso cria situações irrevogáveis” (JUNG, 1986, p. 97):

Prende-me toda, Amor, prende-me bem!
Que vês tu em redor? Não há ninguém!
A terra? - Um astro morto que flutua...

Tudo o que é chama a arder, tudo o que sente
Tudo o que é vida e vibra eternamente
É tu seres meu, Amor, e eu ser tua! (...)
(ESPANCA, 1996, p. 259).

A supressão e a renúncia do desejo vem acompanhada de “fantasias de morte” e compreendem uma espécie de “suicídio parcial” (JUNG, 1986, p. 97):

IX

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!...

[...]

[...]

Sobem-me aos lábios súplicas estranhas...
Sobre o meu coração pesam montanhas...
Olho assombrada as minhas mãos vazias...
(ESPANCA, 1996, p. 264).

O amor fervoroso que o eu florbiliano expressa encontra ressonância no amor camoniano. Florbela Espanca, desta forma, atualiza como mulher, o diálogo com mais

este poeta português. Em *Mitologia da Saudade* (1999), Eduardo Lourenço fala da importância desse poeta para o povo português:

A identificação de Portugal com Camões, por obra conjugada dos acontecimentos históricos e da revolução cultural e romântica, é um quadro único da cultura europeia. [...] há uma espécie de vaivém entre a leitura que fazemos do nosso destino coletivo e a imagem de Camões. Para os portugueses Camões não será apenas o maior dos seus poetas, era-o já desde o século XVII, [...] mas o seu herói nacional. [...] Apenas o estilo do nosso destino coletivo e a história do nosso imaginário podem explicar essa conversão do autor d'Os Lusíadas em símbolo de Portugal. [...] Camões faz a sua entrada no espaço da mitologia literária e da iconografia romântica. Os românticos não viajam realmente em direção ao passado, mas trazem o passado para o presente, assim, esse retomar de Camões é simultaneamente simbólico e textual. Camões é uma encarnação, entre outras, apesar de ser a mais sublime de todas, de um sentimento que está para além dele, e que todos os portugueses partilham, essa inexplicável mistura de sofrimento e de doçura que chamam saudade. [...] Camões não é tanto o poeta da pátria como o da sua ausência, quase da sua perda. [...] Não é pois, despropositado procurar discernir, por meio da figura romântica de Camões e das suas metamorfoses as luzes e as sombras de nosso destino (LOURENÇO, 1999, p. 57- 63).

Vimos nas interlocuções e diálogos poéticos estabelecidos por Florbela Espanca, uma profusão de imagens e discursos que a poeta incorpora como seus, o que vem corroborar o caráter dialógico e polifônico de sua poesia. Vale também ressaltar como a poeta se apropria da tradição literária masculina, transmutando-a em discurso feminino. A idealização que Florbela faz dos poetas portugueses, especialmente de Antônio Nobre, o “Anto”, revela segundo uma visada junguiana, uma necessidade de se proteger dos sentimentos de agressividade contra estes e também, ao associar-se a pessoas de valor, diminui seu sentimento de “inutilidade”. Segundo o neojunguiano Warren Steinberg: “Tanto a repressão quanto a submissão aliviam os sentimentos ansiosos de abandono e possibilitam manter a esperança de recuperar o amor experimentado em idade anterior” (STEINBERG, 1995, p. 86).

Assim, a idealização dos poetas pode ser interpretada como um desejo por ser aceita e amada, essa perspectiva resulta do processo arquetípico em que o ego e as imagens objetais estão integrados e manifestam-se na evolução pessoal.

Acreditamos que esta foi uma forma encontrada pelo eu poético para se individuar e afirmar.

CAPÍTULO 2

FLORBELA ESPANCA E O CORO DE VOZES ARQUETÍPICAS E POLIFÔNICAS DE SUA POÉTICA

2.1 JUNG E A LITERATURA: A ABORDAGEM ARQUETÍPICA NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA

“Embora a poesia pertença ao campo da literatura e da estética, esta possui grande força imagística. não pretendo de modo algum substituir tais pontos de vista pela perspectiva psicológica. Acaso o fizesse incorreria no pecado da unilateralidade que eu mesmo censurei. Não arrego também apresentar uma teoria completa da criação poética, isso ser-me-ia impossível. As minhas explanações significam apenas meus pontos de vista, a partir dos quais poderia orientar-me uma consideração psicológica do fenômeno poético” (JUNG, 1991, p. 74).

A poética de Florbela Espanca é polifônica, pois nela expressam-se variadas vozes sociais e seus respectivos discursos. Existem também na poesia de Florbela Espanca, vozes arquetípicas, que podem ser percebidas, a partir das imagens que esta evoca.

O pai da psicologia analítica foi o suíço Carl Gustav Jung (1875- 1961) que é, assim como Mikhail Bakhtin, referência nos estudos de inclinação transdisciplinar. A nascente da teoria de Jung remonta à época de sua formação em medicina na Universidade de Basileia e, especialização, em psiquiatria no Hospital Burghölzli, Zurique. Foi nessa época que Jung passou a incorporar aos seus estudos temas que para ele eram fundamentais para a compreensão da psique: a arte, a literatura, a história das culturas, a antropologia e as religiões comparadas. No início da construção de sua teoria da psique, Jung seguiu Freud. No entanto, enquanto para Freud o inconsciente possuía simbolismo individual, para Jung, ele adquiriu proporções maiores e coletivas. Augras (1967, p. 69-70), em *Dimensão Simbólica*, afirma que para Jung é necessário estudar:

Os mitos, as lendas, o folclore em geral, para esquematizar a partir desse material, os grandes temas que, através de simbolismos paralelos, expressam ao mesmo tempo a história dos povos, e a história do indivíduo. [...] Já que os sonhos, as obras de arte, os mitos, as lendas, podem ser compilados a vários grandes temas fundamentais, é lícito supor a existência de um fator comum. Se tanto a produção individual, como a produção coletiva, exprimem os mesmos temas, é que as duas têm a mesma origem.

Jung era médico e também pesquisador e a abertura para outros campos do saber, por ele proposta, possibilitou o surgimento de uma abordagem psicológica diferente das aplicadas até então no mundo mental do século XIX. O nome deste pensador é, ainda, muitas vezes é ligado ao de Sigmund Freud de forma secundária, e até mesmo, depreciativa, o que segundo Deirdre Bair (2006, p. 9), biógrafa de Jung, se deve muito “à ação de partidários ruidosos” de um campo de saber “cuja história é inflamada pela condição quase religiosa de seus pioneiros”.

Importa-nos que as pesquisas realizadas por Jung deram forma a uma teoria própria e muito complexa, que resultou numa espécie de “mapa” do mundo interior da psique humana. Jung acreditava que, em matéria de alma, estamos longe de saber tudo, mas, se abandonássemos o “castelo seguro” das especialidades para adentrar em variados domínios, não por “diletantismo”, mas “por amor ao conhecimento e em busca da verdade”, seríamos capazes de perceber e compreender as expressões da alma. (JUNG, 1991, p. 74).

O neo-junguiano James Hillman revela a inclinação de Jung para a escuta da “fala da alma”, e destaca que, possivelmente, ele tenha sido “o primeiro de nossa época a compreender a realidade psíquica como mito” (HILLMAN, 1984, p.110). O olhar de Jung se orientou em direção oposta ao do espírito iluminista, se abrindo para a intuição psicológica e se dispondo a escutar a alma, em uma época na qual se acreditava que a alma não tinha conteúdos próprios.

No livro *O espírito na Arte e na Ciência*, Jung (1991) volta a sua atenção para os movimentos culturais, entre eles as artes plásticas e a literatura. No capítulo VI, denominado: *Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética*, Jung fala do desafio de fazer dialogarem a psicologia analítica e a arte que, segundo ele, “apesar de sua incomensurabilidade”, compartilham uma “estreita relação”. Nessa obra Jung adverte para o perigo das leituras reducionistas que, “inopinadamente”, desviam o interesse da obra de arte, ingressando “numa embrulhada labiríntica, enredada por pressupostos psíquicos, tornando-se então o poeta um caso clínico” (JUNG, 1991, p. 57).

Sob a ótica da psicologia junguiana, o poeta não pode ser transformado em caso clínico, mas foi o que aconteceu com a poeta Florbela Espanca, especialmente após a sua morte. A crítica desviou a atenção da obra da poeta, utilizando em muitos momentos, partes desta para justificar fatos da sua vida, o seu ostracismo social, e até mesmo o seu suicídio. No 1º Centenário de Florbela Espanca, realizado em Évora, entre outras atividades comemorativas houve uma conferência para abordar aspectos da obra da poeta, mas, segundo Silva :

Numa dessas conferências, Carolina Terra, abordando alguns aspectos biográficos de Florbela, constata a doença psicológica da poetisa, com a seguinte afirmação: “contraiu uma doença nervosa (seqüelas de sífilis, provavelmente.)”. Nota-se, salvo melhor interpretação, que esse tipo de “julgamento” é feito a partir de uma interpretação preconceituosa, machista e não-científica, pois subentende que os amargos matrimônios da poetisa estariam na base da dita “sífilis”, causando-lhe seqüelas nervosas. Carolina Terra demonstrou não conhecer muito da biografia da autora (e a esse propósito sempre se levantam equívocos); a conferencista mostrou, ainda, um certo despreparo em relação a questões de psicologia da poetisa, como também parece não ter consultado as publicações das cartas de Florbela Espanca, pois teria percebido que desde a infância a poetisa se queixa de uma doença psicológica. Esse é apenas um dos inúmeros casos de especulação em torno da biografia e da poesia de uma poetisa que, se continuarmos nesses caminhos, deixará de ser um sujeito autor para se transformar em personagem ou paciente (SILVA, 2008, p.11)

Jung considera que a formação imagética espontânea é uma expressão não-patológica. As imagens surgem como portadoras de mensagens de conteúdos inconscientes que precisam ser integrados pela consciência. Para Jung, da mesma forma que as células do sangue são componentes básicos e normais do funcionamento biológico, as imagens o são do funcionamento psíquico.

O Fator psíquico inconsciente é formado por conteúdos psíquicos que não estão acessíveis ao ego e, portanto, não pode ser controlado por este. Assim, no modelo psíquico descrito por Jung, o ego²⁵ é aceito como uma entidade fragmentada, e a realidade psíquica é formada pelo “**murmúrio de muitas vozes**” que “produzem

²⁵ Derivada do latim, a palavra *ego* significa *eu*, e é, em primeira instância, o portal de entrada da alma humana. Segundo Jung (1983): “O que conhecemos é o nosso complexo de ego, que supomos ter o domínio pleno do corpo. [...] O ego é um aglomerado de conteúdos altamente dotados de energia, assim quase não há diferença em falarmos de complexo e complexo do ego. Pois os complexos tem um certo poder. **Tudo isso se explica pela chamada unidade da consciência ser pura ilusão.** É realmente um sonho de desejo. Gostamos de pensar que somos unificados; mas isso não acontece e nem nunca aconteceu. Realmente não somos senhores dentro de nossa própria casa. É agradável pensar no poder de nossa vontade, em nossa energia e no podemos fazer. Mas na hora H descobrimos que não podemos fazê-lo até certo ponto, porque somos atrapalhados por esses pequenos demônios, os complexos. Eles são grupos autônomos de associações, com tendência de movimento próprio, de viverem sua vida independente de nossa intenção (JUNG,1983, p. 67, grifo nosso).

contradições da vontade e reflorescimento da fantasia, dos conflitos, e das escolhas”. Segundo a psicologia analítica, em função dessa multiplicidade de vozes, seremos sempre “parcialmente estrangeiros para nós mesmos, alheados, alienados”, (HILLMAN, 1984, 151, grifo nosso).

Jung (2006) tem uma visão multidimensional da psique. Para ele esta não é uma unidade, mas um produto formado por conflitantes impulsos, bloqueios e afetos contraditórios. Sob essa ótica, o acesso à psique restringe-se até onde a consciência pode chegar. A consciência é a mediadora entre os conteúdos psíquicos e o ego, e responsável pela adaptação no mundo, que se expande em colisões²⁶.

Na poética de Florbela Espanca é possível identificar o eu lírico expandindo a consciência de si mesmo a partir de inúmeras colisões. No *Livro de Mágoas* percebe-se tais colisões sendo vivenciadas pelo eu poético, como por exemplo no soneto intitulado *Eu...*, que mostra o sentimento de desamparo deste e sua dificuldade de adaptação no mundo: “Eu sou a que no mundo anda perdida,/ Eu sou a que na vida não tem norte,/ Sou a irmã do sonho, e dessa sorte/ Sou a crucificada... a dolorida.... No soneto *Castelã da Tristeza*, o eu poético vivencia a solidão, “Vivo sozinha em meu castelo: a Dor” (ESPANCA, 1996, p. 134). Já no soneto *A Maior Tortura*, este declara: “Na vida, para mim, não há deleite,/ Ando a chorar convulsa noite e dia...”(ESPANCA, 1996, p. 143). Em *Pior velhice*, o eu poético gritando, pede que a acudam: “Eu, náufraga da Vida, ando a morrer” (ESPANCA, 1996, p. 149).

Por ser a psique uma totalidade, esta abarca tanto os processos conscientes quanto os inconscientes. Na *Consciência*²⁷ todos os conteúdos e processos psíquicos que não se relacionam com o *ego*, constituem domínio do inconsciente, mas do inconsciente pessoal. O ego não é senhor de si, é um complexo²⁸ que pode se apresentar no nível pessoal (na consciência) ou no coletivo (na cultura). Por gerarem perturbações e

²⁶ O mundo psíquico se expande com “colisões”, ou seja, por meio de conflitos, dificuldades, angústia, sofrimento, mas algumas dessas colisões são “catastróficas” para a psique, pois geram “tumulto emocional”, são estas colisões com a realidade que desafiam o ego a relacionar-se com mundo (JUNG, 2006, p. 35-36).

²⁷ A consciência segundo a psicologia analítica junguiana, funciona através de quatro funções psicológicas básicas: o pensamento, o sentimento, a sensação e a intuição.

²⁸ O termo “complexo” foi criado pelo psicólogo alemão Zieher, ampliado e enriquecido por Jung. Mais tarde este termo foi adotado e utilizado largamente no meio psicanalítico.

ameaçarem a perda do controle, Jung costumava chamá-los de demônios interiores, eles configuram uma espécie de “possessão” (STEN, 2006, grifo nosso). Existem complexos familiares e sociais que são coletivos e em torno deles gravitam questões como: sexo, poder, religião, dinheiro, etc., Essas espécies de possessão afetam quase todas as pessoas em menor ou maior grau. Traumas são compartilhados e, muitas vezes, fazem parte de uma geração, o que implica que muitas pessoas estão psicologicamente ligadas de forma similar. Com a teoria dos complexos, Jung apresentou a existência de uma camada cultural do inconsciente, em parte individual, e em parte coletivo, por ser compartilhada com outros indivíduos. Mas este ainda não é o Inconsciente coletivo (STEN, 2006).

Considera-se *inconsciente* tudo o que está fora do campo da *consciência*, não simplesmente o desconhecido, mas o inexaurível, e, portanto, inacessível ao ego. Segundo Jung (1978):

Temos que distinguir o inconsciente pessoal²⁹ do inconsciente impessoal ou suprapessoal. Chamamos esse último de inconsciente coletivo; porque é desligado do inconsciente pessoal e por ser totalmente universal e também porque seus conteúdos podem ser encontrados em toda parte, o que obviamente não é o caso dos conteúdos pessoais. [Nessa camada mais profunda do inconsciente] Jazem adormecidas as imagens humanas universais e originárias. Essas imagens ou motivos, denominei-os arquétipos (JUNG, 1978, p. 57-58).

O inconsciente coletivo possui conhecimento *à priori* e parece consistir de motivos mitológicos. Assim, toda mitologia pode ser entendida como uma projeção³⁰ do inconsciente coletivo (JUNG, apud SHARP, 1997, p. 89).

Os arquétipos, elementos primordiais ou estruturais da psique humana presentes no inconsciente coletivo, não são idéias herdadas, mas possibilidades herdadas das idéias e estão para além das aquisições individuais, pois são comuns a todos os seres humanos. Os arquétipos são em si mesmos irrepresentáveis, mas seus efeitos podem ser discerníveis em **imagens** denominadas de **arquétípicas**³¹. Assim, o inconsciente

²⁹ Camada fora do campo da consciência onde se encontram as memórias perdidas, idéias dolorosas reprimidas (isto é, esquecidas de propósito), percepções subliminares, e conteúdos que ainda não estão maduros para a consciência (SHAP, 1997, p. 90).

³⁰ O psiquismo utiliza como mecanismo para trazer à luz conteúdos inconscientes, a “projeção”. Tudo o que é inconsciente é projetado (SANFORD, 1987, p. 17).

³¹ As imagens primordiais ou arquétípicas são a representação do arquétipo na consciência, estes são o conteúdo básico das religiões, das mitologias, das lendas e dos contos de fadas.

coletivo pode ser o mediador para que o poeta exprima o inexprimível de uma época, ou aquilo que esta época está necessitando ou negligenciando, seja para sua salvação ou para sua perdição. Por isso Jung chamou a atenção para o “significado profético das grandes obras de arte” (JUNG, 1991, p. 87, grifo nosso).

O poeta, para Jung (1991), é por um lado um ser humano podendo ser doente ou saudável, ter “humores, caprichos e metas egoístas”. “Por outro lado, enquanto artista, este só poderá ser compreendido a partir de seu ato criador”. Se o poeta possui uma vida conflituosa é porque “dois poderes lutam dentro dele” (JUNG, 1991, p. 89):

O lado humano é tantas vezes de tal modo sangrado em benefício do lado criador, que ao primeiro não cabe senão vegetar num nível primitivo e insuficiente. [...] Quando os dons são maiores exigem um maior dispêndio de energia, por isso o balanço positivo de um lado é acompanhado pelo balanço negativo do outro. Que pense o poeta que sua obra se cria, germina e amadurece [como uma invenção pessoal] na realidade a obra nasce de seu criador, tal como uma criança de sua mãe. A psicologia da criação artística é uma psicologia especificamente feminina, pois a obra criadora jorra das profundezas inconscientes, que são justamente o domínio das mães. Se os dons criativos prevalecem, prevalece o inconsciente como força plasmadora de vida e destino, diante da vontade consciente [dessa forma] a consciência será muitas vezes arrastada pela força impetuosa da torrente subterrânea, tal como uma testemunha desamparada dos acontecimentos (JUNG, 1991, p. 89- 91).

O poeta na visão jungueana satisfaz as necessidades anímicas de um povo através de sua obra, e constitui, para o autor, saiba ele ou não, mais do que o seu próprio destino pessoal. Jung (1991) relatou que “uma obra-prima é como um sonho que, apesar de todas as evidências, nunca se interpreta a si mesmo e **nunca é unívoca**”, sendo a sua interpretação “deixada aos outros e ao futuro” (JUNG, 1991, p. 93, grifo nosso). O sentido da obra de arte poética só é alcançado quando o indivíduo se permite modelar por ela, assim como o poeta foi modelado, assim a obra tocará as regiões profundas da alma, **onde os seres vibram em uníssono** e a sensibilidade humana abarca a humanidade. Portanto, a obra de arte é ao mesmo tempo objetiva e impessoal.

O arquétipo, ou imagem primordial, é uma figura, e como tal ela reaparece sob várias formas no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for expressa. Nesse sentido, a imagem arquetípica é uma figura mitológica e descreve milhões de experiências individuais, desvelando imagens-fragmentos da vida psíquica, expressas nas diversas formas do pandemônio mitológico, que, por si só, já é uma elaboração da fantasia criativa que aguarda ser transcrita para uma linguagem compreensível. (JUNG,

1991, p. 69). Retomando ao que a psicologia analítica registra, toda referência ao arquétipo, seja ela experimentada ou dita, é “perturbadora”, pois ela **solta em nós uma voz muito mais poderosa que a nossa**, assim, **“quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes, comove e subjuga”** (JUNG, 1991, p. 70, grifo nosso).

O poeta em alguns momentos tem discernimento das imagens desse mundo noturno habitado por demônios, espíritos e deuses, bem como dos “emaranhados secretos do destino”, as coisas indizíveis que se desenrolam no “*pleroma*”, ou seja, coisas que estão para além da compreensão humana. O homem busca lidar ou exorcizar tais obscuridades desde os primórdios da sociedade, por isso os primitivos construíram símbolos, como o desenho da *roda solar*, produzido em uma época em que a civilização não conhecia a roda, sendo, portanto, a exteriorização de uma vivência interior, muitas vezes acompanhada de sofisticadas doutrinas secretas e de iniciação. Por esse motivo “é perfeitamente válido que o poeta se apodere de figuras mitológicas para criar as expressões de suas experiências íntimas”. (JUNG, 1991, p. 84).

Jung esclareceu que os conteúdos a que os poetas recorrem não são vestígios ou fragmentos de antigas doutrinas esotéricas. Se os motivos mitológicos emergem, embora dissimulados na linguagem moderna das imagens, é porque o inconsciente coletivo possui um caráter compensatório em relação à situação consciente, da mesma forma que as sintomatologias, embora ambas sejam coisas diversas. A produção poética está alicerçada na alma da humanidade, reduzi-la a vivências pessoais seria negligenciar o essencial, mas, quando isso acontece “a obra é, então, no sentido mais profundo, uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos (JUNG, 1991, p. 86). Eis o porquê é possível crer que a obra de Florbela não tenha sido compreendida e nem aceita na sua época, e hoje gere interesse de leitores e estudiosos.

O inconsciente é destituído de imagens e conceitos, pois, como vimos anteriormente, é incognoscível. Podemos ao máximo especular sobre ele, a partir de imagens exteriores observadas.

2.2 - A POLIFONIA ARQUETÍPICA EM FLORBELA ESPANCA

A partir das propostas bakhtiniana e junguiana de vozes sociais e arquetípicas, que se fazem ouvir no interior de um discurso, podemos projetar que, na poética de Florbela Espanca, as vozes sociais são expressão arquetípica feminina, pois revelam vivências que extrapolam às da própria poeta e de seu tempo, e até mesmo a própria historicidade encontrando ressonância no coletivo universal, como a vivência do amor, do abandono, da errância, da sexualidade, da morte, assim como vemos expresso no soneto *Lembrança.*, onde a poeta explicita as facetas de seus muitos eus:

Fui Essas que na rua esmolou
E foi a que habitou Paços Reais;
No mármore de curvas ogivais
Fui Essa que as mãos pálidas poisou...

Tantos poetas em versos me cantou!
Fiei o linho à porta dos casais...
Fui descobrir a Índia e nunca mais
Voltei! Fui essa nau que não voltou...

Tenho o perfil moreno, lusitano,
E os olhos verdes cor do verde Oceano,
Sereia que nasceu de navegantes...

Tudo em cinzentas brumas se dilui...
Ah! quem dera ser *Essas* que eu fui,
As que lembro de ter sido... dantes!...
(ESPANCA, 1996, p. 223).

Dentre as incontáveis representações possíveis ao feminino, analisaremos a imagem de Maria, a de Lilith e a de Eva, que encarnam importantes caracteres a serem analisados na obra de Florbela Espanca e são arquétipos atuantes na psique das mulheres da modernidade. A poética de Florbela possui uma forte carga mitológica, e, portanto, arquetípica. Revisitando a fortuna crítica da poeta, vemos que este aspecto foi descrito por variados críticos, entre eles Maria Lúcia Dal Farra que diz:

Florbela devaneia em se tornar a inatingível, uma Virgem Maria envolvida pela luz brilhante e incorruptível dum impossível. Mas, [...] em lugar de pisar “o mal da vida”- simbólica da serpente bíblica, associada a Lilith e Eva [...] deseja ao contrário, acolhê-la nos seus braços, nos seus “já divinos braços de mulher”. Assim, o que a virgem florbeliana agasalha em seu regaço é o paradoxo do bem e do mal concernente à mítica da mulher, esse é seu modo de declarar a poção demoníaca do feminino, [...] portadora do pecado e da sedução, da desordem, [que] não pode ser expurgada sequer da imagem mais celestial que erige para si mesma. (ESPANCA, 2002, p. 22).

A psicologia junguiana já foi utilizada como referencial na leitura da poética de Florbela Espanca por Renata Soares Junqueira, que observou uma evolução arquetípica nos *Livros de Mágoa* (1919/10), No *Livro de Sórora Saudade* (1923), em *Charneca em flor* (1931) e *Reliquiae* (1932). Junqueira (1986) reconhece que os arquétipos não estão estanques na obra e transitam entre os livros sobressaindo-se mais em um que em outro. No *Livro de Mágoas*, esta autora identifica um vínculo entre o folclore (a bela e a fera) e a mitologia (mito de psique) sustentados pelo arquétipo do herói. As imagens da bela e de psique se tangenciam no ponto em que, próximas do amor, este não pode concretizar-se. A fugacidade do homem amado, bem como a dificuldade de seu reconhecimento reflete a o desconhecimento da própria identidade por parte do eu poético e instaura o conflito de uma vida entre o sonho e a realidade.

Renata Soares Junqueira (2003) em *Florbela Espanca: Estética da teatralidade*, escreveu acerca da poeta:

“A mulher escritora pode, com efeito, ser a angelical, “imaculada, ingênua, fria e longínqua”, pode ser a Salomé “ardente e sensual, rubra flor de paixão, endoidecendo homens, perdendo honras, destruindo lares”[...] pode ser a céptica, “desiludida, irônica desprezando tudo, desdenhando tudo” [...] pode ainda ser a ninfomaniaca ou a mentirosa. Ela é, enfim, a que tem “tantas almas a rir dentro da minha” (JUNQUEIRA, 2003, p. 57).

Junqueira (1986) também desenvolveu pesquisas sobre a obra de Florbela Espanca à luz da psicologia junguiana, nesses estudos ela afirma que o arquétipo do herói dá suporte ao *Livro de Mágoas* e vai se transfigurando de forma que, no *Livro de Sórora Saudade*, a princesa, aos poucos, troca a sua “coroa de pedras preciosas” e “roupagem dourada de princesa” pelo “negro burel de Sórora Saudade” (JUNQUEIRA, 1986, p.160). Junqueira também aproxima a personagem florbeliana Sórora Saudade da figura mitológica grega de Deméter, divindade ctônica responsável pela fertilidade da terra. No mito de Deméter, a deusa buscar desesperadamente pela filha Perséfone, que representa a inocência e a alegria de viver, e que havia sido raptada por Hades, representante da realidade objetiva que lhe usurpa a fantasia, os sonhos e lhe intensifica a dor.

A escritora aponta a dor do eu poético florbeliano como responsável por seu exílio, e a intensidade de sua mágoa, lhe oferece como única opção o claustro de Sórora Saudade. Junqueira (1986) comparou o claustro à introspecção na qual o eu poético submerge, renegando o mundo exterior, e a tudo o que ele poderia lhe oferecer. A natureza

profunda dessa experiência vivenciada pelo eu poético, possibilitou ao eu a consciência do poder de metamorfosear-se, característica presente no arquétipo da Grande Mãe. Assim, o eu poético pode então criar e recriar o mundo, operação que é compensatória a infinita angústia que perpassa todo o livro (JUNQUEIRA, 1986, p. 161).

Em *Charneca em Flor* Junqueira (1986) identificou uma predominância do arquétipo de Afrodite, deusa grega do amor e dos relacionamentos. Nesse livro o eu poético lança-se à sedução do amado que “é a imagem de si própria” (JUNQUEIRA, 1986, p. 164). A consciência da energia desse arquétipo faz com que ritualisticamente esta imagem seja sacrificada e renasça no seu lugar um ser semidivino. Assim, como uma feiticeira, Florbela assume uma nova *persona*, onde o misticismo da Sórora Saudade se abre para um erotismo explícito. Junqueira destacou a proximidade entre os arquétipos da Grande-Mãe, com seu poder criador e o de Afrodite “a bárbara sedutora da charneca” (JUNQUEIRA, 1986, p. 164). De metamorfoses em metamorfoses o eu poético de sacrífice torna-se a sacrificada, tal operação tem como fim a junção dos opostos. O ritual amoroso se completaria com o renascimento de Florbela que, incompreendida no âmbito humano, aspira “o amor de um deus” (JUNQUEIRA, 1986, p. 164).

Reliquiae, segundo Junqueira (1986) além dos três arquétipos presentes nos livros anteriores, contempla o aparecimento da velhice enquanto alegoria. A plenitude parece ser alcançada, “a regressão ao passado é compensada pela valorização da morte como expectativa para o futuro” (JUNQUEIRA, 1986, p. 165). O passado teria induzido a poeta ao futuro e a reunião dos opostos aconteceria através da morte, e será o desejo pela morte o principal motivo poético deste livro. Os arquétipos analisados conjuntamente por Junqueira mostram-se interligados, ou seja, a Deusa-Mãe é a Princesa encantada transfigurada pela dor, depois a Afrodite sedutora que representa a união entre a princesa e a maternal Sórora Saudade, visto que consegue ser “mãe, amante, amiga e irmã” (JUNQUEIRA, 1986, p. 167). A velhice tende a ser a fusão entre as três imagens precedentes, acrescida da capacidade de percepção cósmica que lhe confere o conhecimento do universo, resultando daí o sincretismo da mulher-deusa.

Esta imagem síntese, implícita na poética de Florbela, mostra-se uma compensação à unilateralidade do espírito da época vivida pela poeta. Segundo Junqueira (1986), essa unilateralidade traduz uma legítima reação a realidade sócio-cultural do Portugal do

início do século XX, quando o feminino tinha seus valores pouco ou quase nada valorizados. A imagem da deusa-mulher evidencia as qualidades do feminino. Características míticas e, portanto, segundo a visada jungueana, arquetípicas, foram encontradas e/ou evocadas na poética de Florbela por outros autores

Guido Batteli, editor da obra póstuma de Florbela, em um artigo publicado no jornal *Portugal Feminino*, de 31/01/1931, prestou uma homenagem à memória de Florbela Espanca, publicando uma elegia que diz:

Pálida e serena como Ofélia, a jovem poetisa repousa sobre o seu leito de flores e, dos lábios mudos, parece ainda ouvir-se a sua voz melodiosa cantando um cântico divino. As suas pequenas mãos, que ela contou em versos tão harmoniosos, repousam brancas de cêra sobre o vestido de ceda preta como duas borboletas brancas no mistério da noite. As suas pálpebras, que mão piedosa fechou, escondem os doces olhos profundos, estes olhos da côr celeste com que um pintor Florentino pintou o vento. Irmã de Ariele, feita de ar e de luz, esvaiu-se no ceu, perdeu-se nas nuvens como a cotovia ébria de sol, deixando na terra só o eco do seu canto. O seu coração ansioso de interrogar o mistério, parou de bater, está na mansão eterna e a sêde ardente de verdade que foi a ânsia de sua vida mortal, apaga-se na fonte divina. (BATTELLI, 1931, p.19)

Celestino David (1931) era conterrâneo de Florbela e escreveu no *Diário de Notícia*, um artigo a partir do qual buscava despertar no povo português, especialmente nos alentejanos, o sentimento de orgulho regionalista. Este crítico, a partir da obra *Charneca em Flor*, declarou que Florbela revivia a alma da mulher que [os alentejanos] imaginavam morta, mulher também representada por Sòror Mariana, e suas cartas de amor (DAVID, 1931, p. 13). Outro conterrâneo da poeta, o crítico Vitorino Nemésio, acreditava que Florbela era perigosa para o regime salazarista, pois sua poética tinha, além de uma forte vertente regionalista, uma forte carga mitológica, resultado desta ter sido capaz de fazer de si, a própria alma da planície alentejana. Em 1949, os amigos de Florbela tentaram assentar um busto de mármore nos jardins da praça pública de Évora, mas o governo recusou-se a instalá-lo. Então, declarou Nemésio:

Compreendo bem as relutâncias e resistências que retardam a imagem de mármore nos calmos jardins de Évora. A *Musa Alentejana* imaginada pelo Conde de Mosaraz; a Condessina, fantasiada e desfigurada por Fialho; o gênio da planície, filosofado por Sardinha, afinal eram ela! E as pessoas, as multidões, o senso demográfico dificultam naturalmente a consagração das ninfas que foram de carne e osso, e que viveram no meio dos mortais (NEMÉSIO, apud ESPANCA, 2002, p. 18).

Natália Correia (1982) destaca o modelo de “sacerdotisa do feminino”, modelos desempenhados tanto na vida quanto na obra da poeta, segundo a escritora ela:

O atributo venatório ilumina o ser mitológico de Florbela. Nele contracenam os predicados contraditórios de Diana: Virgindade e morte; treva e luz; sedução e castidade; infecundável e fecundante [...]. A integridade luminosa exige o extermínio da virilidade que solicita; que ameaça a castidade de incorruptível em que reside a plenitude da essência feminina [...]. Florbela ergue-se a sua transcendência assimiladora da energia viril que, fulminada na sua animalidade pelo espírito da deusa virgem, se converte em potência celeste. O deus com que sonha? Decifra-se a luz solar que a luz recebe, o princípio macho que, exterminado na sua natureza bestial pela caçadora, renasce dentro dela como princípio fecundante da infecundável (CORREIA, 1982, p. 14).

Matias (1998, p. 226) explicitou que a questão do mito em Florbela Espanca é também uma questão de auto-mitificação, principalmente no que tange ao que ela chamou “discurso do desejo”, no qual a poeta projeta uma intencionalidade corporal que se expressa na aspiração da felicidade, bem como na busca obsessiva por seu par, alguém que esteja à altura de sua auto-imagem. Esta escritora reconhece, na perspectiva mitológica clássica, a presença do mito de Narciso na obra de Florbela, e declara que, no mito, quando Narciso vai ser punido por Nêmeses, o seu castigo é amar sem nunca possuir o objeto do seu desejo. Ela aproxima também à conversão do corpo de Narciso em flor, aparição que se apresenta como um símbolo de fragilidade e da morte.

É certo que a morte, na poética de Florbela uma personagem de destaque, abriu as portas da celebridade para a poeta, mas, sua poesia adentra novos tempos e na contemporaneidade ainda somos confrontados com a imagem autoral da poeta colada à sua imagem pessoal, um fenômeno que foi por Bakhtin, como descreve Anna Klobucka:

Refletida em metaficcões e metaforicamente transposta, Florbela deixou de existir, enquanto autora (ou seja, o referente empírico da assinatura como marco delimitador de um dado corpo de textos), para passar a ser encarada quase exclusivamente como personagem, sendo ainda necessário sublinhar que no conjunto de traços semânticos reunidos na figura de Florbela, com relativa pouca frequência se encontrava frisada a sua identidade de escritora (KLOBUCKA apud MATIAS, 1998, p. 234).

Dessa forma, tangenciam-se os pensamentos de Jung e de Bakhtin, o primeiro defende o diálogo entre interlocutores e cultura e o segundo um diálogo entre consciente e inconsciente, o que mostra uma tentativa de resistir ao paradigma dominante que impõe uma visão segmentada e fragmentada do mundo.

2.3 - ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES ARQUETÍPICAS DE LILITH, EVA E MARIA NA POÉTICA FLORBELIANA

2.3.1. LILITH

E a vastidão do Mar, toda essa água
Trago-a dentro de mim num Mar de Mágoa!
E a Noite sou eu própria! A Noite escura!!
(ESPANCA, 1996, p. 159).

O mito de Lilith pertence à tradição oral rabínica e diz respeito à Tora, na qual se encontra o livro de gênesis. Estes textos sumérios, hebraicos e acadianos são testemunhos de uma lenda ou mito muito popular que eram utilizados com metáforas, baseada em analogias, para estabelecer uma ponte entre a origem do homem e a da mulher (PIRES, 2008, p. 40). Esta representação arquetípica feminina pode ser encontrada em mitologias de variados países, entre eles as da Assíria, da Suméria, da Babilônia, da Cananéia, da Arábia, da Pérsia, entre outras. É uma imagem feminina rejeitada pela cultura patriarcal e pela religião tradicional. Este mito possui um forte conteúdo revolucionário, e reflete a problemática da mulher em busca de identidade e expressão. Segundo a estudiosa junguiana Raissa Cavalcanti (1993, p. 89) este mito:

[...] teve sua divulgação proibida por ter essa proposta contestatória, onde a mulher reclama um lugar junto ao homem, uma posição de igualdade, de não submissão. A sua divulgação é proibida oficialmente, e ficou conservada apenas nos textos cabalísticos. Mas tornou-se popular na Idade Média, no período de caça as bruxas. Lilith converte-se num exemplo moral de punição para a rebeldia, a independência e a auto-suficiência da mulher.

Lilith é descrita como sendo um demônio noturno, sedutora dos homens adormecidos e assassina de recém-nascidos, o que a coloca em oposição à imagem da mãe, conseqüentemente representadas por Eva e por Maria. Lilith é a expressão do feminino que não se dobra diante da pressão masculina e, de acordo com Robles (2006), pouco se sabe do antecedente mítico de um feminismo condenado desde o principio por pretender certa satisfação sexual, mas, o desprezo que este arquétipo desperta, pode ser percebido desde as civilizações mais antigas:

Na Babilônia, nas tábuas da lei dos hebreus ou na tradição legendária que alcança a cabala e o hermetismo da Idade Média. [...] Chamam-na **Rainha do mundo inferior** por suas aspirações pecaminosas, ou esvaziam seus atos reivindicatórios considerando-a instigadora dos amores ilícitos. Seja qual for a origem dessa imagem, o resultado é o mesmo em quase todas as culturas que reconhecem nas mulheres uma potência sexual de periculosidade

inequívoca [...]. Lilith ensina que, mesmo antes de Eva reconhecer a beleza do corpo, a mulher já estava preparada para assumir seu erotismo com o mesmo vigor com que impunha sua presença num mundo totalmente submetido aos ditames divinos. Tal mundo era assinalado pelo poder de criar, característico das mulheres. Disso ocorre que, ao serem estabelecidas as primeiras leis humanas, à imagem e semelhança de Deus, Lilith tinha que ser censurado a fim de ceder seu simbolismo a uma Eva nascida da costela de Adão, inferior por sua debilidade, ainda que igualmente responsável pela perda da inocência humana (ROBLES, 2006, p. 33).

São muitas e variadas as versões do mito de Lilith. O Zohar, obra cabalística do século XIII, descreve que Deus criou o sol e a lua, duas luzes iguais em importância, mas uma luz se incomodou com a presença da outra, assim, Deus ordenou que ambas se afastassem, que a lua se tornasse inferior ao sol e dele se afastasse. O banimento da lua fez com que esta nunca mais tivesse luz própria, obtendo-a desde então, a partir do sol. Assim surgiu também a casca do mal, a partir do afastamento dessa primeira luz primordial, a casca do mal gerou outras cascas, uma delas foi Lilith (PIRES, 2008, p. 40).

Segundo Koltuv (1997), nas versões aramaica e hebraica dos séculos VI e VII, Lilith foi criada por Deus do mesmo modo que Adão, contudo, na criação de Lilith, foi usado sujeiras e impurezas ao invés do pó da terra. Adão acreditava que sua supremacia sobre Lilith cumpria uma ordem que não podia ser transgredida, assim, fazia com que esta se submetesse a ele. Lilith, percebendo que seu destino seria a submissão rebelou-se³² e fugiu, indo morar numa caverna no deserto, às margens do Rio Vermelho. A partir de então, ela passou a unir-se a demônios lascivos. Lilith é encontrada também no livro épico babilônico de aproximadamente 2000 a.C. o Gilgamesh. Nele esta é descrita como uma prostituta vampira que habita o deserto; é incapaz de procriar, possui os seios secos e seus pés assemelham-se aos da coruja, o que indica sua natureza noturna.

O Zohar vincula Lilith a Eva em pecabilidade, pois ambas mantiveram relações sexuais com a serpente, gerando demônios. A conexão entre Lilith e Eva será descrita no Zohar, onde Lilith é **“a serpente, a mulher de devassidão que incitou e induziu Eva”**, fazendo com que esta seduzisse Adão, levando-o a manter relações sexuais com ela no período menstrual (KOLTUV, 1997, apud PIRES, 2008, p. 43, grifo nosso).

³² Um dos motivos da rebelião de Lilith deveu ao fato de Adão não aceitar inverter a posição com ela na hora do sexo. Assim ela questiona a questão dos lugares com Adão: “Por que devo deitar-me debaixo de ti?” , “Porque devo abrir-me debaixo do teu corpo?”, “Por que ser dominada por ti? Eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual” (KOLTUV, 1997, apud PIRES, 2008, p. 40).

Lilith, em certos textos, é descrita como um demônio feminino com corpo “prorrompente de sensualidade, olhos fulgurantes, braços brancos cobiçantes, a boca e a vagina vibram como ventosas macias emanando vertiginosos perfumes de prazer” (SICUTERI, 1985, p. 47- 51).

A idéia da existência da mulher má se oporá à idéia de uma mulher boa e submissa, e Lilith torna-se, assim, a sombra de Eva. Essa é uma imagem que permanece até os nossos dias e mesmo a mulher dita “boa”, ou seja, Eva, não escapou da maldição e da culpa, por ter feito a humanidade perder o direito ao paraíso. Lilith perdeu o direito ao leito e foi suplantada por outra mulher que abdicou ao próprio erotismo em troca de segurança conjugal. Lilith pediu para ser considerada igual ao homem e assim, desobedeceu à supremacia de Deus. Banida do paraíso, o lugar de Lilith é o maldito. Os rituais que envolvem este arquétipo têm por base a valorização de tudo o que é terreno e carnal, ou seja, o oposto às coisas do céu.

Este arquétipo feminino poderoso encerra na sua estrutura o proibido, o tabu. Lilith simboliza a resistência às proibições colocadas ao desejo, imagem que se projetará como símbolo maligno terrestre da lua e da bruxa. Na Idade Média, como veremos mais a frente, com a exacerbada adoração à Maria, mãe do céu, a mulher mundana, de carne e osso, será rechaçada à condição de inferioridade. Lilith, então, passará a projetar-se no arquétipo da bruxa, ou prostitutas do diabo. Logo, bruxa, sexo e heresia mesclam-se resultando em condenação para milhares de mulheres. Perrot (2007) diz que, mesmo com toda a perseguição, as mulheres continuaram a se expressar, porém, depois da publicação do *Malleus Maleficarum* (1486), que descrevia as feiticeiras e suas práticas, a onda de repressão intensificou-se. Segundo esta pensadora as feiticeiras aparecem como bodes expiatórios da modernidade:

De que eram acusadas? De muitas coisas misturadas. Em primeiro lugar elas ofendem a razão e a medicina por suas práticas mágicas. Têm a pretensão de curar os corpos, não apenas com ervas, mas com elixires elaborados por elas e com fórmulas esotéricas. Elas apresentam uma sensualidade desenfreada: “tem a vagina insaciável”, segundo *Le Marteau des sorcières*. Praticam a sensualidade subversiva. [as mulheres que encarnam este arquétipo] colocam-se ao lado de Lilith, primeira mulher de Adão, que o deixou porque este se recusava a deixar-se montar. Na condenação das feiticeiras, a dimensão erótica é essencial. Elas encarnam a desordem dos sentidos, a “parte maldita” (George Bataille) numa sociedade que ordena os corpos. [...]

A feiticeira é filha e irmã do diabo, seu olhar mata: ela tem mal olhado. Tem pretensão ao saber. Desafia todos os poderes: o dos sacerdotes, dos soberanos, dos homens da razão. A solução é uma só: extirpar o mal, destruí-las, queimá-las (PERROT, 2007, p. 88- 90).

Na modernidade, Lilith não será mais vista, exclusivamente, como uma divindade arcaica e ctônica, mas como alma cindida, pela existência de aspectos psíquicos negligenciados:

Lilith é analisada como significado arquetípico da alma dividida, reconduzida internamente ao mais originário arquétipo da grande mãe urobórica ambivalente, que reflete a repressão parcial dos instintos e a censura das pulsões os sexuais. [...] No século XX Lilith retorna mas permanece protestando, [...] é a voz dos instintos negados, **é o prazer e o gozo do corpo enganados que transformam em tormentos de neurose e liturgia de morte**, enquanto a beleza do dionisíaco se transforma em torpeza, em um dramático soçobrar. [...] Nos séculos seguidos à caça às bruxas cada aspecto do mitologema de Lilith permaneceu excluído da consciência, confinado na Sombra coletiva como pólo negativo a ser resgatado e combatido, exprimindo o Mal em sua acepção mais totalizadora (SICUTERI, 1985, p. 141, grifo nosso).

Assim, Lilith reaflorou na consciência como símbolo da emancipação feminina. Conteúdos como a sensualidade, o prazer, os valores da terra, antes reprimidos, reemergem em dado momento histórico. O diálogo com este arquétipo, ou sombra coletiva, permite o despertar da consciência feminina. Na visão de Engelhard (1997, apud PIRES, 2008, p. 46) esta “assusta Adão”, o sangue denuncia o “aspecto fisiológico, vital, instintivo do ser feminino; o seu aspecto carnal, o sangue menstrual. É a sexualidade livre de tabus e proibições, [...]”.

Lilith pode ser encontrada na tradição popular e nas fábulas, devido as suas imensas simbologias de mitologia encantada, como também na eterna dicotomia entre o bem e o mal, paraíso e inferno, bruxas e fadas, e na “truncada exclusão das madrastas” e dos maus pensamentos; “ela é o instinto sexual demoníaco, talvez a loucura e a perda de identidade” (SICUTERI, 1985, p. 154- 173). O sonho é via régia de acesso à psique inconsciente e, segundo Jung (apud SICUTERI, 1985, p. 158), estes compensam o que o consciente sente falta. É na linguagem onírica que Lilith se manifesta, ela pode irromper nos sonhos sob a forma de Hécate, ou de bruxa, de uma bela ou terrível mulher com componentes fortemente sexuais: feminino erótico, sedutor e fascinante de encantamento fatal. A recusa de Lilith a se submeter a Adão, especialmente no tocante à sexualidade, rejeitando estar por baixo dele, é o ponto central do mito e a punição por excelência é a exclusão, a solidão amorosa.

Segundo Robles (2006, p. 35), o **orgulho** “congrega todas as superstições vinculadas à sedução feminina e que, através dos mitos, se manifesta a partir do simples desejo de igualdade até os encantamentos da feiticeira”, que levam os homens a fazerem a sua vontade por meio de procedimentos ilícitos. Enfim, o arquétipo de Lilith traz a marca da insubmissão e da perversão libidinosa, e pode ser percebida em cada mulher que “imagina ser possível a verdadeira equidade”, bem como naquelas que perturbam “os sonhos e devaneios dos homens.

Na poesia de Florbela Espanca a representação arquetípica de Lilith perpassa todos os livros, muitas vezes mesclada com outras imagens arquetípicas . Dal Farra (1996, p. XXVIII), destaca que:

A escolha do sonho como registro de capturação da realidade, o peso concreto da morte, associado ao amor, e a escolha de valores noturnos enquanto específicos designadores do feminino. E, desde aqui, desde a nascente da poética de Florbela , ficam definitivamente seladas e imbricadas as suas mais significativas constantes: a *condição feminina e a marginalidade*. Tanto o sonho, quanto a morte abrem a vida, para esta jovem poetisa, em um espaço intervalar revertem-na num universo de exceção, num mundo-fora-da-existência que, gratificadamente, abre uma brecha na ordem inabalável e convencional. Aí, a vida se desloca do curso habitual e as regras se tronam outras. Há uma suspensão do tempo real e do espaço físico , que contraria o principio da realidade, visto por Florbela como prerrogativa masculina, e que instaura, ao contrário, o principio do prazer, atribuição feminina.

No *Livro de Mágoas* (1919), o universo onírico, principal via para a manifestação de Lilith, e, como afirmou Dal Farra, espaço no qual a poeta encontrou respaldo para o seu discurso marginal é amplamente explorado pelo eu poético florbeliano. Campbell (1990, p. 49) afirma que “o mundo do sonho é o paraíso, o Éden, sem nascimento, sem morte e sem tempo, sem vida”, é o jardim, lugar da serpente. Segundo este mitólogo, histórias antigas e vestígios arqueológicos (sinetes sumérios) que datam de 3500 anos a. C. mostram a serpente, a árvore e a Deusa, oferecendo o fruto ao visitante masculino. Portanto, veremos como o eu poético florbeliano transitará o universo do sonho, e portanto, de Lilith, ora desfrutando-o, ora aspirando à realidade, como nos mostra o soneto *Vaidade*:

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 nesse mundo...
Aquele de saber vasto e profundo,
Aos pés de quem a terra anda curvada!

E quanto mais no céu eu vou sonhando,
E quanto mais no alto eu vou voando,
Acordo do meu sonho...

E não sou nada!...

(ESPANCA, 1996, p. 132).

Nesse soneto o eu poético sonha ser “a Poetisa eleita,/ Aquela que diz tudo e tudo sabe”, a marginalidade do eu transparece quando propomos um deslocamento do olhar, do universo onírico feminino, para o universo da realidade, masculino. No real o eu não é poeta eleito, ou seja escolhido e aclamado, portanto não detém direito à voz, seu discurso está relegado ao silêncio. O eu também evoca no sonho que seus versos tenham “claridade para encher todo o mundo”, mas no plano do real, este está relegado à obscuridade, o eu sonha ser “Alguém cá nesse mundo”, nota-se que a letra maiúscula, reflete uma tentativa de dar identidade, de personalizar, um substantivo indefinido, acrescentando o local onde deseja reconhecimento, o mundo real, de onde seu corpo desacordado espera o retorno do vôo, mas quando o eu poético acorda, defronta-se com a realidade de não ser nada. Nos versos “Aquele de saber vasto e profundo,/ Aos pés de quem a terra anda curvada”, demonstra a característica luciferiana de Lilith, deseja igualdade não apenas em relação a Adão, mas também, a Deus.

O soneto *Mais alto* é um cântico feminino que deseja ser reconhecido, aspirando lugares cada vez mais altos, como ser a “intangível Turrís Ebúrnea”:

Mais alto, sim! Mais alto, mais além
Do sonho, onde morar a dor da vida,
Até sair de mim! Ser a Perdida,
A que se não encontra! Aquela a quem

O mundo não conhece por Alguém!
Ser orgulho, ser águia na subida,
Até chegar a ser, entontecida,
Aquela que sonhou o meu desdém!

Mais alto, sim! Mais alto! A Intangível!
Turrís Ebúrnea erguida nos espaços,
À rutilante luz dum impossível!

Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber
O mal da vida dentro dos meus braços,
Dos meus divinos braços de Mulher!
(ESPANCA, 1996, p. 240)

Turris Ebúrnea, segundo Matias (1998, p. 94), é uma designação dada à mãe de Jesus, ou seja, a Maria, assim, pode-se observar “haver um claro propósito de deificação da mulher, pois quem tão alto sobe, só pode atingir uma dimensão divina”. Esse soneto encontra ponta como o verso do soneto *Amar!* Que diz: “Que eu me possa perder para me encontrar”, ele marca uma mudança de estágio, para além do mundo do “sonho”, onde a “Perdida”, aquela a quem “O mundo não conhece por Alguém”, deseja ser “orgulho” e assim, corresponder as suas próprias expectativas, que não são nada modestas, ser “A Intangível”. O eu florbeliano busca integridade, e estará “Onde couber / O mal da vida”, acolhido dentro dos seus “divinos braços de Mulher!”.

Dal Farra, em *Afinado Desconcerto* (2002, p. 22), também analisa o poema *Mais alto!*, declarando que o eu poético se pretende almejar é uma forma de identificação:

[...] uma Virgem Maria envolvida pela luz brilhante e incorruptível dum impossível. Mas trata-se de uma virgem que, em lugar de pisar “o mal da vida” – simbólica da serpente bíblica, associada à figura de Lilith e de Eva -, em vez de calcá-la sob seus pés, deseja, ao contrário, acolhê-la nos seus braços, nos seus já “divinos braços de Mulher”.

Matias (1998, p. 28) afirma que Florbela conseguiu encarnar “melhor que qualquer outra poetisa de eclosão e maturação poética, o papel, no feminino, de um certo *poète maudit*”, isso “por causa da transgressão e diferença” decorrentes de uma época que não entendia nem a mulher e nem a artista. Matias (2008, p. 49) ainda destaca que, no soneto *Vaidade*, considerando o soneto de abertura do Livro de Mágoas, *Este livro...*, um “frontispício revelador do conteúdo da recolha”, será possível perceber que, em *Vaidade*, “a poeta assume-se claramente no feminino”, mas, ao fim do soneto percebe-se que há um desencontro entre o eu que se idealiza e o eu que se realiza, o que reflete a problemática da “falta de correspondência entre o sonho e a realidade”.

No soneto que se segue, intitulado *Eu...*, a trama mítica segue e entra em cena outro tema caro à poética de Florbela Espanca, a errância:

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,

Sou a irmã do Sonho, e dessa sorte
Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa tênue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber por quê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou
Alguém que veio ao mundo pra me ver,
E nunca na vida me encontrou!
(ESPANCA, 1996, p. 133).

O tema da errância também exprime características do mito de Lilith, e engendra outro motivo arquetípico, o da jornada interior, o da busca por adaptação. Joseph Campbell (1995, p. 61) diz que “o rejeitado é o representante daquela profunda camada inconsciente (tão profunda que não se pode ver o fundo), onde são guardados todos os fatores, leis e elementos da existência rejeitados, não admitidos, não reconhecidos, desconhecidos, ou subdesenvolvidos”. Lilith é a representação de conteúdos como a sexualidade, a paixão, a aceitação, reprimidos como vemos no soneto *Horas rubras*:

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos sensuais e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas...

Oiço as Olaias desgrenhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos laguescentes
São pedaços de prata p’las estradas....

Os meus lábios são brancos como lagos...
Os meus braços são leves como afagos,
Vestiu-os o luar de sedas puras...

Sou chama e neve branca misteriosa...
E sou, talvez, na noite voluptuosa,
Ó meu poeta, o beijo que procuras!
(ESPANCA, 1996, p. 196)

A liberdade é outro atributo desse arquétipo, como se pode observar no soneto *Amar!*:

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

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?

Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

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

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que saiba me perder... pra me encontrar...
(ESPANCA, 1996, p. 232)

O primeiro verso deste soneto que diz: “Eu quero amar, amar , amar perdidamente!”, encontra sua ponta no último verso, “ Que me saiba perder para me encontrar”, construindo assim, uma mandala marcada pela musicalidade, onde o eu poético coloca-se como arauto da verdade, denunciando os grilhões e impedimentos de uma sociedade patriarcal que quer sercear as possibilidades infinitas do amor, ao afirmar que: “Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!”. Este soneto, um dos mais conhecidos de Florbela Espanca, também transformado em música por importantes intérpretes portugueses, também propõe uma aceitação da finitude da vida, “E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada”, e o desejo de fazer da sua “noite”, ou seja, desse lugar que é todo seu, lugar da diferença, o feminino sensual e livre, uma alvorada, as trevas será a luz que revelará o eu poético florbeliano. O poema *Eu não sou de ninguém* reforça esta afã de liberdade do eu poético, e inicia-se com um silêncio marcado por pontos em lugar de palavras, uma tentativa de traduzir o indizível:

.....
.....
.....
.....

Eu não sou de ninguém!... Quem me quiser
Há de ser luz do sol em tardes quentes;
Nos olhos de água clara há de trazer
As fúlgidas pupilas dos videntes!

Há de ser seiva no botão repleto,
Voz no murmúrio do pequeno inseto,
Vento que insufla as velas sobre os mastros!...

Há de ser Outro e Outro num momento!
Força viva, brutal, em movimento,
Astro arrastando catadupas de astros!
(ESPANCA, 1996, p. 290).

Como vimos anteriormente o mitologema de Lilith encontra representação no mundo noturno e nas simbologias de mitologia encantada, assim, o eu poético florbeliano,

apropria-se de imagens eminentemente da tradição popular, *personas*, com as quais, sob o signo de Lilith, poderá expressar, além de características como a sensualidade, o outro lado de Lilith, a bruxa, aquela “do azedume depressivo”, como se pode perceber no soneto *Loucura*:

Tudo cai! Tudo tomba! Derrocada
Pavorosa! Não sei onde era dantes.
Meu solar, meus palácios, meus mirantes!
Não sei de nada, Deus, Não sei de nada!...

Passa em tropel febril a cavalgada
Das paixões e loucuras triunfantes!
Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!
Não tenho nada, Deus, não tenho nada!...

Pesadelos de insônia, ébrios de anseio!
Loucura a esboçar-se, a enegrecer
Cada vez mais as trevas do meu seio!

Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha!
(ESPANCA, 1996, p. 299).

Sicuteri (1985, p. 197), afirmou que: “a tragédia de Lilith é não ser compreendida em sua totalidade”, assim, pode-se observar no soneto *A minha tragédia* descreve o fadário do eu poético ser como e o temor de que seu segredo, “não amar ninguém”, seja descoberto:

Tenho ódio à luz e raiva à claridade
Do sol, alegre, quente, na subida.
Parece que a minha alma é perseguida
Por um carrasco cheio de maldade!

[...]

Eu não gosto do sol, eu tenho medo
Que me leiam nos olhos o segredo
De não amar ninguém, de ser assim!

Gosto da noite imensa, triste, preta,
Como esta estranha e doída borboleta
Que eu sinto sempre a voltejar em mim!...
(ESPANCA, 2006, p. 157).

Como podemos perceber, na poética de Florbela Espanca, Lilith se expressa através jogos de sedução e do amor sem limites. Assim, o “eu” poético florbeliano segue sua jornada, lançando mão de variadas *personas*³³, que vão revelando outras representações

³³ Para Jung (apud STEIN, 2006) o ego, para se relacionar com o mundo, precisa lançar mão de um mecanismo de adaptação, que este denominou *persona*³³, é propriedade intelectual

femininas, buscando, a partir deste mosaico, uma imagem síntese que a represente. Vemos que o eu poético passa buscar uma identidade para além de si, ou seja, no outro, é a voz do arquétipo de Eva que se faz ouvir. Este arquétipo, segundo Sicuteri, emergirá numa “multiplicidade de aspectos que cada vez mais se condensa na grande mãe³⁴, que é impossível de ser vivida na sua totalidade” (SICUTERI, 1985, p. 90).

Há um paralelo entre o soneto *Sombra* e o mito grego de Hécate, a bruxa, a deusa das sombras e das encruzilhadas:

De olheiras roxas, roxas, quase pretas,
De olhos límpidos, doces, languescentes,
Lagos em calma, pálidos, dormentes
Onde se debruçassem violetas...

De mãos esguias, finas, quase quietas,
Que o vento não baloiça em noites quentes...
Noturno de Chopin... risos dolentes...
Versos tristes em sonhos de Poetas...

Beijo doce de aromas perturbantes...
Rosal bendito que dá rosas... Dantes
Esta era Eu e Eu era idolatrada!...

Oh! Tanta cinza morta... o vento a leve!
Vou sendo agora em ti a sombra leve
D’alguém que dobra a curva duma estrada...
(ESPANCA, 1996, p. 199).

Lilith se tornará, segundo a psicologia junguiana, a sombra de Eva. Dessa forma, toda liberdade e desejo de igualdade do feminino submergirá nas águas profundas do inconsciente para que na consciência coletiva do feminino, Eva possa atuar.

especial do próprio Jung e foi trazido do teatro romano, *persona* se refere à máscara utilizada pelo ator por meio da qual ele pode assumir variados papéis e identidades dentro do enredo dramático, uma espécie de “pele psíquica” que se interpõe entre o eu (ego) e o ambiente. Os vários papéis que uma persona assume no decorrer da vida têm uma base coletiva e, em certa medida, arquetípica. A persona é um complexo que possui alguma autonomia e não está totalmente sob o controle do ego.

³⁴ Para Cirlot (1884, apud PIRES, 2008, p. 39) “Lilith também personifica a imago materna” esta não deve ser confundida com a figura da mãe, mas com a idéia que se faz desta (amada e temida) durante a infância. Lilith pode surgir como a amante que foi esquecida e, em nome da imago materna, procura destruir o filho e a esposa. Já Monteiro (1998, p. 34), diz que o banimento de aspectos que Lilith representa, para o inconsciente, faz com que esta seja dominada por “ódio, inveja, ambição, pressentimentos, e sentimento de insegurança”.

2.3.2- EVA

O nome Eva vem do hebraico *tsela*, que significa “costela”, “infortúnio”, como nos saber Koltuv (1997, apud PIRES, 2008, p. 51). Considerada a primeira mulher de Adão e mãe de toda a humanidade, Eva carrega sobre si o peso da culpa pelo pecado original e queda do homem do paraíso. Este mito, posterior ao de Lilith, pertence à tradição judaico-cristã. A versão desse mito pode ser vista no livro de Gênesis da Bíblia Sagrada. Pagels (apud PIRES, 2008, p. 55) afirma que, durante os primeiros quatro séculos da era cristã, as tradições pagãs romanas, bem como a da tradição judaica, de onde veio o mito de Lilith foram substituídas pela tradição cristã. Foi com base na criação de Eva e de Adão que questões referentes à sexualidade foram balizadas e, até sobre aqueles que vêem o mito como literatura, este exerce influência, pois, como em qualquer outra cultura, os mitos de criação transmitem valores sociais e religiosos.

Assim como Lilith, a Eva foi acusada de fazer parcerias com o diabo e de ser desobediente a Deus e ao homem: Lilith, por sua luxúria; e Eva, por irreflexão, pois, ao comer do fruto proibido e incitar o homem a também comê-lo, propiciou a expulsão do paraíso. Robles (2006, p. 37) chama a atenção para o fato de que “na presumida debilidade implícita de Eva caminha para o desejo de liberdade da mulher de tomar as próprias decisões. Percebe-se aí um apontamento de que Lilith não morreu, e que continua, mesmo do inconsciente, emanando sua energia de transgressão. O soneto ?, do livro *Charneca em Flor*, interroga desde o título e que r saber, que conhecer os segredos da criação e da vida:

Quem fez ao sapo o leite 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 estes cabelos de rainha
Ao girassol? Quem fez o mar? E a minha
Alma a sangrar? Quem me criou a mim?

Quem fez os homens e deu vida ao lobo?
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?

(ESPANCA, 1996, p. 244).

Eva carrega a peculiaridade de dispor de um caráter pensante, aspecto que pode ser observado através do eu florbeliano nesse poema, mas, mostra também, caráter subversivo. O patriarcado diz que Deus criou todas as coisas, mas Eva não se satisfaz com esta resposta e quer saber mais. O questionamento é marca da sua condição, a feminina, “Quem nos deu olhos para ver os astros/ - Sem nos dar braços para os alcançar?”. Perrot (2007) destaca que há muito tempo pesa sobre a mulher um interdito de saber, cujos fundamentos foram mostrados por Michele Le Doeuff:

O saber é contrário à feminilidade. Como é sagrado, o saber é o apanágio de Deus e do Homem, seu representante sobre a terra. É por isso que Eva cometeu o pecado supremo. Ela, mulher, queria saber ; sucumbiu a tentação do diábo e foi punida por isso. As religiões do livro (judaísmo, cristianismo, islamismo) confiam à escritura e sua interpretação ao homem. A Bíblia, a Torá, os versículos islâmicos do Corão, são da alçada dos homens. [...] Uma mulher poeta é uma monstruosidade moral e literária, da mesma forma que um soberano mulher é uma monstruosidade política. [...] Ao longo do século XIX, reitera-se a afirmação de que a instrução é contrária tanto ao papel das mulheres quanto a sua natureza: feminilidade e saber se excluem. [...] A figura de Eva é, de certa maneira, emblemática: Eva morde a maçã por curiosidade ávida. **A igreja medieval substituiu o livro pela imagem sábia e meditativa da Virgem** (DOEUFF, apud PERROT, 2007, p. 91- 95, grifo nosso).

Assim, o mito de Eva mostra-se multifacetado, no soneto *A nossa casa* (ESPANCA, 1996, p. 224), onde o eu poético questiona sobre um lugar compartilhado: “A nossa casa, Amor, a nossa casa!/ Onde está ela, Amor, que não a vejo?” (ESPANCA, 1996, p. 224), Silva destaca:

Nos dois primeiros quartetos o “eu” interroga três vezes um “tu” sobre a casa que pertence a ambos. [No soneto integram-se outras vozes arquetípicas que] rompe com o modo “Évista” de ser e, ao mesmo tempo, está preso a ele, porque seu inconsciente feminino está ligado a preceitos sociais, políticos, religiosos e ideológicos. A busca pela “carne” que a completará é nítida no poema. É como se obedecesse à voz de Deus, que diz a Adão e Eva que ao unirem-se as duas carnes serão uma só. Chega a tornar-se um sonho esse encontro nunca vivido: “Num país de ilusão que nunca vi.../ E que eu moro – tão bom! – dentro de ti/ E tu, ó meu Amor, dentro de mim...”. O rompimento com a figura mítica de Eva se dá no soneto ao encontro de mais uma voz mítica. Surge a figura de Afrodite: há uma verdadeira explosão de desejos e sensualidade, mesmo sendo uma sensualidade reprimida pela voz de um qualquer superego. Palavras que aparecem no soneto referido, como “brasa”, “beijo”, “fantasia”, “desejo”, já são carregadas, por si próprias, de sensualidade. O desejo da união dos corpos é tão grande que o “eu” sente a vontade de morar dentro de um “outro”, isto é, a conclusão do ato sexual, como a busca por um gozo eterno. O sujeito poético busca um eterno gozo, uma eterna satisfação preenchida por um “morar dentro do outro”. A primeira conclusão que podemos tirar é que esse “novo eu” viverá uma estabilidade, refletida pela figura de Eva, e um conflito, pela representação de Afrodite [que representa] o amor sensual, aquela que é proibida a vezes

femininas que não querem ir contra os preceitos da sociedade. (ESPANCA, 2008, p. 77).

No soneto *Realidade*, a ambiguidade entre encontro e perda persiste. No entanto, o cenário não é mais o do sonho, o eu poético declara-se ao amado, e o outro, torna-se, então, o motivo de sua existência:

Em ti o meu olhar fez-se alvorada
E a minha voz fez-se gorjeio de ninho...
E a minha rubra boca apaixonada
Teve a frescura pálida do linho...

Embriagou-me o teu beijo como um vinho
Fulvo de Espanha, em taça cinzelada...
E a minha cabeleira desatada
Pôs a teus pés a sombra dum caminho...

Minhas pálpebras são cor de Verbena,
Eu tenho os olhos garços, sou morena,
E pra te encontrar foi que eu nasci...

Tens sido vida fora o meu desejo
E agora, que te falo, que te vejo,
Não sei se te encontrei... se te perdi...
(ESPANCA, 1996, p. 212).

Mas, encontro do eu poético com o amado se dá sob o símbolo da incerteza, mesmo tendo contato direto com este amor, ele não sabe se o achou ou se o perdeu.

No soneto *Passeio ao campo* é possível perceber que às vozes de Eva e de Lilith, junta-se uma terceira, a de Maria, representação arquetípica feminina que analisaremos mais adiante. Este poema conjuga sensualidade, devoção ao amado, mas há nele uma imagem idealizada de mulher, tática de sedução florbeliana, com certo tom de reverência:

Meu amor! Meu amante! Meu amigo!
Colhe a hora que passa, **hora divina,**
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina....
- Vamos correr e rir por entre o trigo!-

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras

Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras!...
(ESPANCA, 1996, p. 216, grifo nosso)

O soneto I, que integra o bloco de sonetos *He hum não querer mais que bem querer*, a representação de Eva pode ser observada na relação que mantém com o amado, que lhe é “salvação”:

Gosto de ti apaixonadamente
De ti que és a vitória, a salvação,
De ti que me trouxeste pela mão
Até ao brilho desta chama quente.

A tua linda voz de alma corrente
Ensinou-me a cantar... e essa canção
Foi ritmo nos meus versos de paixão,
Foi graça no meu peito de descrente.

Bordão a mapear minha cegueira,
Da noite negra o mágico farol,
Cravos rubros a arder numa fogueira!

E eu que era neste mundo uma vencida,
Ergo a cabeça ao alto, encaro o sol!
- Águia real, aponta-mês a subida.
(ESPANCA, 1996, p. 230).

O soneto IV do bloco de poemas *He hum não querer mais que bem querer*, o amado é o eleito que traz consigo “os braços que Deus criou” para abraçá-la, o amado torna-se assim, tudo que importa para o eu poético:

És tu! És tu! Sempre vieste, enfim!
Oíço de novo o riso dos teus passos!
És tu que eu vejo a estender-me os braços
Que Deus criou pra me abraçar a mim!

Tudo é divino e santo visto assim...
Foram-se os desalentos, os cansaços...
O mundo não é mundo: é um jardim!
Um céu aberto: longe, os espaços!

Prende-me toda, Amor, prende-me bem!
Que Vês tu em redor? Não há ninguém!
A terra?- Um astro morto que flutua...

Tudo o que é chama a arder, tudo o que se sente,
Tudo o que é vida e vibra eternamente
É tu seres meu, Amor, e eu ser tua!
(ESPANCA, 1996, p. 259)

Em *Reliquiae* o soneto *Escrava* encontra paralelos com o soneto *Fanatismo*, sendo que no primeiro, o amado é elevado ao status de Deus pelo eu poético, que ocupa o lugar de escravo:

Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor,
Eu te saúdo, olhar do meu olhar,
Fala da minha boca a palpitar
Gestos das minhas mãos tontas de amor!

Que te seja propício o astro e a flor,
Que aos teus pés se inclinem a terra e o mar,
P'los séculos dos séculos sem par,
Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor!

Eu, doce e humilde escrava, te saúdo,
E, de mãos postas, em sentida prece,
Canto teus olhos de oiro e veludo.

Ah, esse verso imenso de ansiedade,
Esse verso de amor que te fizesse
Ser eterno por toda eternidade!...
(ESPANCA, 1996, p. 283).

Já no soneto *Fanatismo*, há uma exaltação do celeste em detrimento do terreno, e o amado é igualado ao Deus coletivo, pois encerra todas as coisas, é o alfa e ômega bíblicos, o principio e o fim:

[...]

[...]

“Tudo no mundo é frágil, tudo passa...”
Quando me dizem isso, toda graça
Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, digo de rastros:
“Ah! Podem voar mundos, morrer astros,
Que tu és como Deus: Princípio e fim!...
(ESPANCA, 1996, p. 171).

A presença desse outro, o masculino, na obra de Florbela, é visto, a partir do arquétipo de Eva, por Silva (2008), que afirma:

Essa figura masculina será fundamental para a mulher, pois sem ela não é possível viver. A procura por essa “completude da carne”, é representada pelo “eu” lírico que busca, na figura masculina, um preenchimento que talvez não se realize porque o “eu” feminino perceberá que não é toda figura masculina que a completará e sim uma “carne” específica. Na poesia florbiana é fácil percebermos essa característica do “eu” lírico em diversos poemas. A voz de Eva ecoa dentro do universo poético feminino; porém, na poesia de Florbela, essa voz se dará com uma acentuação do erotismo, do desejo pulsante (SILVA, 1008, p. 76).

Vemos que a representação arquetípica de Eva aparece na poesia de Florbela enquanto desejo de conhecimento de si e do outro, bem como mesclada com características de Lilith e de Maria. Perrot (2007) fala a respeito das novas feiticeiras, “convulsionárias” que assemelham-se às possuídas de Loudunn que Urbain Grandier tentava exorcizar. Mas é o seu útero e não o diabo que é incriminado. Segundo essa pensadora:

A histeria abre caminho para as “doenças das mulheres” e para a psiquiatrização e psicanálise dessas doenças. No século XIX, a histeria sofre uma metamorfose, produzindo-se um duplo movimento, [...] a histeria remonta do útero ao cérebro; ela atine os nervos, doentes. A mulher torna-se “nervosa” (PERROT, 2007, p. 66).

Ou nas palavras de Florbela, no seu soneto *Nervos D’oiro*:

Meus nervos, guisos de oiro a tilintar
Cantam-me³⁵ n’alma estranha sinfonia
Da volúpia, da mágoa e da alegria,
Que me faz rir e que me faz chorar!

Em meu corpo fremente, sem cessar,
Agito os guisos de oiro da folia!
A Quimera, a Loucura, a Fantasia.
Num rubro turbilhão sinto- Aspassar!

O coração, numa imperial oferta,
Ergo-o ao alto! E, sobre a minha mão,
É uma rosa púrpura, entreaberta!

E em mim, dentro de mim, vibram dispersos,
Meus nervos de oiro, esplêndidos, que são
Toda a arte suprema dos meus versos!
(ESPANCA, 1996, p.241),

A representação arquetípica de Eva, na poesia de Florbela, revela um feminino que, no seu processo de individuação, se abre para o outro, para o amor, mas que não encontra retorno afetivo, resposta aos seus apelos, Assim, ele submete-se ao amado. Outra representação que constelará na consciência coletiva da humanidade será a de Maria, a virgem mãe, que terá como sombra Eva.

³⁵ Respeitou-se a escrita conforme a fonte.

2.3.3 MARIA

“As mulheres tem uma alma?” (Pergunta levantada no Concílio de Mâcon, 585 d.C.).

Afirmou Perrot (2006) que “as grandes religiões monoteístas fizeram da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles, um de seus fundamentos. A hierarquia do masculino e do feminino lhes parece da ordem de uma Natureza criada por Deus”:

O catolicismo é, em princípio, clerical e macho, a imagem da sociedade de seu tempo. Somente os homens podem ter acesso ao sacerdócio e ao latim, ele detém o poder, o saber e o sagrado. Entretanto, deixam lugar para as mulheres pecadoras: a prece, os conventos das virgens consagradas à santidade. E o prestígio crescente da Virgem Maria, o antídoto de Eva. [...] De tudo isso, as mulheres fizeram um “contra-poder” e de uma sociabilidade. [...] A igreja oferecia um abrigo às misérias das mulheres, pregando, entretanto, sua submissão. Os conventos eram lugar de abandono e de confinamento, mas também refúgio contra o poder [...] familiar. Lugares de apropriação do saber e mesmo de criação. As vozes de mulheres foram, de início, vozes místicas.[...] a vida mística se conjuga no feminino. Prece, contemplação, estudo, jejum, êxtase, amor louco, tecem a felicidade inefável e dolorosa, torturante e eterna, dessas mulheres que exploram os limites da consciência e que despertam a desconfiança da igreja, que as consideram criaturas à beira da loucura. Pois a igreja não preza suas mulheres míticas (PERROT, 2006, p. 83).

Muito pouco se sabe sobre a vida de Maria, as informações que nos chegam estão contidas no novo testamento da Bíblia Sagrada, onde esta é descrita como a mãe de Jesus Cristo, o filho de Deus, cuja concepção realizou-se por obra do Espírito Santo e de forma “imaculada”, ou seja, sem relação sexual (dogma da imaculada concepção). Perrot (2007) afirmou que “para os pais da igreja, a carne é fraca. O pecado da carne é o protegido e mais terrível dos pecados”. Assim, o sexo das mulheres deve ser vigiado e a virgindade tornou-se um “valor supremo e a Virgem Maria tornou-se o seu símbolo e modelo e protetor, ela é a rainha e a mãe da igreja medieval” (PERROT, 2007, p. 64).

Maria é um mistério difícil de se decifrar por meios históricos, segundo Magaldi Filho (2006) consciente ou inconscientemente, o cristianismo católico, obrigou o Vaticano a reconhecer a “Assunção da Virgem Maria”, o quarto elemento que “trouxe materialidade e feminilidade” à trindade pura, espiritual e “estritamente masculina”³⁶

³⁶ Já os movimentos que seguiram a linha da reforma protestante, que resultou no movimento neopentecostal, o quarto elemento a trazer equilíbrio à trindade foi o dinheiro ou o diabo (MAGALDI FILHO, 2006, p. 255).

(MAGALDI FILHO, 2006, p.255). Maria passou a sensibilizar grande parte dos cristãos do século IV, as aparições da Virgem fizeram com que muitos conventos e santuários fossem construídos em sua homenagem e vários cultos e romarias em seu louvor foram instituídos. Data do século XIII a consagração do mês de maio à Maria, e em 1950, com a pressão popular, o Papa Pio XII formalizou a Assunção de Maria enquanto dogma, definindo que “a mãe de Jesus não morreu, ela foi arrebatada aos céus, em corpo e alma” (MAGALDI, 2006, p.255-256).

A partir de uma visada junguiana pode-se dizer que o resgate do culto à virgem trouxe certo equilíbrio à trindade masculina, um certo *status* para a mulher, mas não abalou a consciência patriarcal que continuou exercendo controle sobre a mulher, como relata o analista junguiano, Magaldi Filho:

Na época em que as aparições da Virgem provocaram comoção social, as mulheres não tinham nem direito ao gozo sexual, muito menos ao voto e a um trabalho digno, além de serem perseguidas e “caçadas” como bruxas pela inquisição [...]. Então, nesse contexto, passou a surgir a primeira grande doença epidêmica da história da psiquiatria [...] a histeria, o grito do útero, o grito do feminino diante do patriarcado opressor, representado pela família, pelo Estado e pela Igreja. Com tantas crises de histeria, que perduram até meados do século XIX. [...] Maria acabou recebendo o título honorífico de “deusa” romana em outubro de 1954, quando o Papa Pio XII instituiu a festa de coroação de Maria como rainha do céu (MAGALDI FILHO, 2006, p. 257- 260).

A Assunção de Maria fez com que o feminino passasse a ser aceito no patriarcado dominante, no qual os vestígios do feminino venerado como deusa foi sendo cada vez mais apagado, “em nome do senhor”. Multidões de mulheres, em nome de Maria, assumiram o claustro, consagravam sua virgindade a Cristo e se isolavam do mundo. Pregou-se a dissociação do corpo como necessária para que se pudesse alcançar a união espiritual. Octávio Paz em *Conjunções e Disjunções* (1979, p. 17-21), afirma que:

O falo e a vagina, além de serem objetos (órgãos) simbólicos, são emissores de símbolos e a linguagem passional do corpo, uma linguagem que só a doença e a morte silenciam, e não a filosofia. [...] O corpo é imaginário, não por carecer de realidade, mas por ser a realidade mais real: imagem afinal palpável, não obstante, mutável e condenada ao desaparecimento. Dominar o corpo é suprimir as imagens que ele emite [...]. Pois a realidade do corpo é uma imagem em movimento fixada pelo desejo.

O catolicismo transformou Maria em uma eterna virgem, pura e servil à trindade, o que não contribuiu para que os aspectos sombrios do feminino fossem integrados à consciência, persistindo os aspectos já presentes em Eva: o maternal, a culpa e a dor,

aspectos interessantes à manutenção do patriarcado. Jung afirmou, certa vez, que toda a unilateralidade é doença, segundo Sicuteri (1985) “o século atual viveu uma tentativa de recuperação simbólica do feminino na assunção dogmática de Maria aos céus, esquecendo-se do vetor terra/ infernos, desconhecendo a existência de Lilith” (SICUTERI, 1985, p. 142).

Maria, enquanto representação arquetípica, resgata qualidades da Grande Mãe, ela é geradora de vida, protetora, apaziguadora, mas reafirma e acentua as características da obediência e da pureza sexual. A Virgem Maria é o feminino idealizado, a boa esposa e boa mãe, modelo que ganhou destaque desde a idade média, expressa no amor cortês que colocou a mulher em evidência, a partir de uma forma de devoção que não podia ser expressa fisicamente, segundo Monteiro (1998):

[...] vivia-se uma dimensão do amor sem compromisso com o físico. [...] O culto à Virgem era mantido nas catedrais, portanto, o aspecto espiritualizado era cada vez mais elevado aos céus. Enquanto isso a mulher mundana, ligada à terra, com habilidade no preparo das ervas, era cada vez mais vista como vil, destrutiva e bruxa. A mesma Idade Média que recuperou um espaço para o feminino, também viveu uma profunda desvalorização dele. Desde o início da Idade Média, para Santo Agostinho, as mulheres não possuíam alma, estudiosos debatiam se ela não precisaria ser transformada em homem pelas mãos de Deus, para aspirar ao céu. O *Malleus Maleficarum*, compilado pelos frades dominicanos, foi tido como o padrão de julgamento para condenar as bruxas entre os séculos XV e XVIII. A igreja proibiu que se cultuasse a mulher de carne e osso, introduziu o culto à mulher ideal ou à Virgem Maria (MONTEIRO, 1998, p. 58).

A adoração à Virgem Maria foi um grande golpe no culto da mulher, e a depreciação da mulher de carne e osso foi compensada pelo surgimento de impulsos demoníacos do inconsciente, ou seja, a repressão da mulher de verdade na consciência fez com esta imagem constelasse do inconsciente coletivo através da representação da bruxa; daí a fantasia medieval sobre as bruxas. Em *Os excluídos da história*, Perrot (1988), descreveu o quanto, no século XIX, a mulher estava contida no âmbito privado da família, que seu lugar era “quase delirante no imaginário público ou privado”, ou seja, no momento em que a igreja celebra o culto à Virgem Maria, “a República encarna-se na mulher, “Marianne”, e os poetas e músicos a contam na mesma proporção de sua misoginia cotidiana (PERROT, 1988, p. 182- 83).

A mãe era o centro do culto mariano, que acabou intensificando o medo que os homens sentiam pelas mulheres, especialmente pela potência materna. O antifeminismo que vigorou no século XIX, alimentado pelas conquistas das mulheres, esboçou uma inversão de papéis sociais, era a mulher emancipada, a nova Eva, quem reivindicava para si igualdade de direitos civis e políticos e acesso a profissões intelectualizadas. Por volta de 1900 a reação antifeminista tentou restaurar os valores viris representados pela figura do pai, época em que Marinetti escreveu o manifesto Futurista (1909), que pregava “o desprezo da mulher”, glorifica a guerra e propunha a “única higiene do mundo, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas idéias que matam”, além de “combater o moralismo e o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias” (PERROT, 1988, p. 183- 84). Ora, tendo Florbela Espanca nascida em 1894, de alguma forma foi afetada pelo espírito dessa época, e sua poética atende a mesma de forma responsiva.

Segundo Cavalcanti (1993, p. 90), quando buscamos a essência do feminino através dos mitos vemos que uma das suas qualidades mais fortes é a autonomia, que é uma característica virginal. Tomemos como exemplo as deusas gregas Ártemis e Atena, que eram auto-suficientes. A poesia de Florbela Espanca traz no seu bojo vozes femininas que denunciam a presença da constelação do arquétipo de da Virgem Maria. No *Livro de Mágoas* o soneto *A minha Dor*, palavras como, “convulsões”, “gemer”, “comovidos”, formam o cenário propício para o martírio:

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 tem dobres d’agonia
Ao **gerner, 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...
(ESPANCA, 1996, p. 138, grifo nosso).

O martírio, segundo Perrot (2007, p. 18), “é uma honra suntuosa”, é uma forma de se alçar a glória, visto que é o que resta às mulheres, a clausura ratifica o âmbito privado, a que a mulher está confinada.

O soneto *De joelhos* (ESPANCA, 1996, p. 152, grifo nosso), em tom de oração, evoca a imagem da criança divina, perante a qual, todos devem se inclinar e para quem brilhou a luz anunciando o nascimento. Este soneto narra também um amor marcado pela renúncia do eu em prol do amado:

“Bendita seja a Mãe que te gerou.”
Bendito o leite que te fez crescer.
Bendito o berço onde te embalou
A tua ama, pra te adormecer!

Bendita essa canção que acalentou
Da tua vida o doce alvorecer...
Bendita seja a lua que inundou
De luz, a terra, só pra te ver...

Benditos sejam todos que te amarem,
As que em volta de ti ajoelharem,
Numa grande paixão fervente e louca!

E se mais que eu, um dia, te quiser
Alguém, bendita seja essa Mulher,
Bendito seja o beijo dessa boca.

O soneto do *Livro de Sórora Saudade*, intitulado “Sórora Saudade” (ESPANCA, 1996, p. 167), revela a identificação do eu florbeliano com a imagem da Sórora, ou seja, da irmã dos homens e esposa de Cristo, ou seja, da religiosa: “Irmã, Sórora Saudade me chamaste.../ E na minh’alma o nome iluminou-se/ como um vitral ao sol [...]/ Jamais me hão se chamar outro mais doce:/ Com ele bem mais triste me tornaste [...]”. Neste soneto que dialoga, enquanto resposta, com um poema de Américo Durão, diz Matias (1998, p. 71), encobre “uma nova relação dialética: a do amor e da saudade, a da presença e a da ausência”. Agora sob o signo da Virgem Maria, o eu poético assume compromisso com a renúncia saudosa, neutralizando assim, o desejo.

Renúncia é o título do soneto do *Livro de Sórora Saudade* que explicita o perigo do prazer, atributo de Satanás e a aceitação da resignação::

A minha mocidade outrora eu pus
No tranqüilo convento da tristeza;

Lá passa dias, noites, sempre presa,
Olhos fechados, magras mãos em cruz...

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

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 a boca de cinzas e de terra,
Ó minha mocidade toda em flor!
(ESPANCA, 1996, p. 194, grifo nosso)

O soneto *Sol poente* resgata a escrita das freiras místicas, mesclando paixão e religiosidade:

Tardinha... “Ave Maria, Mãe de Deus...”
E reza a voz dos sinos e das noras...
O sol que morre tem clarões d’auroras,
De sonho que não tenho e que eram meus.

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!

Horas em que as saudades, p’las estradas,
Inclinam a cabeça mart’rizadas
E ficam pensativas... meditando...

Morrem verbenas silenciosamente...
E o rubro sol da tua boca ardente
Vai-me a pálida boca desfolhando...
(ESPANCA, 1996, p. 202).

O soneto do livro *Reliquiae* intitulado *Último “Sonho de Sórora Saudade”*, é dedicado “àquele que se perdera no caminho...”. Nele, o eu lírico ratifica a importância da identidade de Sórora para si, afirmando-a como missão:

Sórora 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,
E os homens vão! – Então, devagarinho,

Sóror saudade entrou no seu convento...
E, até morrer, rezou sem um lamento,
Por *Um* que se perdera no caminho!...
(ESPANCA, 1996, p. 292).

Neste soneto, segundo Matias (1998):

A frustração, o desencanto encontrado no amor é também o cerne do [soneto] *‘Último sonho de Sóror saudade’*. A figura emblemática da freira que tinha dominado vários sonetos do primeiro livro de Florbela reaparece de forma inesperada, contrariando assim, o anunciado apagamento produzido em Charneca em Flor [...] O soneto é dominado pela experiência disfórica da monja que “Abriu a sua cela” e foi à descoberta, mas novamente “entrou no seu convento” porque o que encontrou a fez compreender a fealdade do mundo e dos homens (MATIAS, 1998, p. 135).

No livro *Reliquiae* “o sujeito poético mitifica o espaço” e, a sua alma soturna, “irmana-se” com a cidade, com suas ruas e vielas. Ao mitificar a cidade, Florbela também se automitifica”, percebe-se que nesse livro o “espírito de abnegação”, bem como, “o simbolismo da rosa é recorrente”, como pode ser observado no soneto *Volúpia* onde, segundo Matias (1998, p. 135) “a missa é metonímia do corpo feminino”:

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te meu corpo prometido à morte.
(ESPANCA, 1996, p. 238).

A análise da presença das vozes arquetípicas de Lilith, Eva e Maria, nas três obras publicadas de Florbela Espanca, revela que o eu poético florbeliano, a partir de inúmeras “colisões”, ou seja, da dor, do sofrimento, da experiência da errância e da experimentação, vai reforçando sua identidade poética, sem contudo cerceá-la.

Matias (1998, p. 139) fala sobre essa peregrinação do eu poético florbeliano, segundo ela, no *Livro de Mágoas* a poeta busca “confirmação” do seu discurso, “criando uma corrente de comunicação entre os que o lêem e aquela que o escreve, ela própria”, dessa forma a poeta busca “irmanar-se” na dor com o eu poético. Já no *Livro de Sóror Saudade*, “a poetisa se desprende dos outros, dos seus receptores e do seu alter-ego nobreano” e o eu poético conscientiza-se da sua condição, poeta. A autonomia do eu

continua crescendo e, no livro *Charneca em Flor*, este liberta-se da presença de Nobre e o “tu” passa a estar presente nos sonetos, conferindo-lhes “importância e reconhecimento”. *Charneca em Flor* é “a independência completa” do eu poético florbeliano, nesse livro Florbela canta a sua plenitude: “Sou a Charneca rude a abrir em flor” (ESPANCA, 1996, p. 209). A pesquisadora não comenta acerca do livro póstumo, *Reliquiae*, possivelmente, em função deste não ter sido organizado por Florbela Espanca, mas por Guido Battelli.

2.4- O FRANKSTEIN PATRIARCAL FLORBELIANO

“No mundo arcaico tudo tem alma” (C. G. JUNG)

Simone de Beauvoir (1961) já havia destacado como o masculino desenhando o perfil feminino durante diferentes épocas, visando perpetuar a ideologia patriarcal:

A literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas, refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos do homem: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. A superioridade masculina é esmagadora: Perseu, Hércules, Davi, Aquiles, Lançarote, [...] Napoleão, quantos homens para uma Joana d’Arc; e, por trás desta, a grande figura masculina de São Miguel Arcanjo! [...] Eva não foi criada para si mesma e sim como companheira de Adão [...]. As deusas da mitologia são frívolas ou caprichosas e todas tremem diante de Júpiter; enquanto Prometeu rouba soberbamente o fogo do céu, Pandora abre a caixa das desgraças. [...] A Virgem, acolhe de joelhos a palavra do anjo: “Sou a serva do Senhor”, [...] as santas declaram de joelhos o seu amor ao Cristo radioso. [A mulher] aprende que será feliz se for amada e para ser amada é preciso esperar o amor. A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, Branca de neve, a que recebe e suporta (BEAUVOIR, 1961, p. 30).

Grande parte da problemática da mulher em busca de identidade e expressão está posta na poética de Florbela Espanca, e pode ser observada nas representações arquetípicas de Lilith, Eva e Maria. Lilith denuncia a invalidez do feminino dentro de uma consciência patriarcal³⁷ que enxerga o feminino e sua liberdade como perigosos e ameaçadores. Lilith, assim, tornou-se uma figura demoníaca e causadora de desordem na ordem patriarcal e sua história é o relato da repressão do feminino. O impulso civilizatório encobriu a característica contestatória de Lilith e impôs à mulher a submissão, nasce

³⁷ Segundo Cavalcanti (1993, p. 119), “a atitude da consciência patriarcal sempre foi a de esconder, marginalizar, alienar e negar tudo aquilo que não se ajustasse adequadamente a um determinado molde. [...] O feminino sendo uma polaridade indecifrável para esta consciência, [...] será alienado e submetido a controle.

Eva da costela de Adão, uma espécie de apêndice do homem, que é considerado descendente direto de Deus. Por ter sido criada em segundo lugar e com o objetivo claro de fazer companhia ao homem, Eva passou a ocupar um lugar social, político, sexual e religioso secundário e marcado pela inferioridade. Assim, o mito do Éden denuncia a necessidade de controle do masculino sobre o feminino e a história de Eva é o relato da identidade imposta à mulher na cultura patriarcal.

Os valores patriarcais, herdados do judaísmo, permaneceram no cristianismo, sendo que no cristianismo a visão do feminino sofreu modificações. O poder feminino usurpado pelo masculino foi, em parte, resgatado, pois a mulher foi elevada ao *status* de deusa, a Virgem Maria, mãe de Deus e a rainha dos céus, mas, este lugar exigiu da mulher o uso do manto da obediência e a abstinência sexual, aspectos femininos considerados perigosos para o patriarcado.

Maria é considerada uma apaziguadora, ela é pura e desprovida de desejos. Se pensarmos que Eva, mesmo ocupando um lugar de inferioridade em relação ao homem, mantinha o seu poder sexual, vemos que a ascensão de Maria como deusa, veio para fortalecer o patriarcado e enfraquecer o feminino. Maria, a nova imagem de mulher fabricada pelo patriarcado, veio atender a demanda de controle segregacionista, ela representava um ideal inatingível de mulher que contribuiu para que o feminino perdesse contato com sua verdadeira essência, a natureza, a carne, a terra. (CAVALCANTI, 1993, p. 102- 105).

Junqueira (1986), ao tecer sua análise sobre as representações arquetípicas presentes na poética de Florbela Espanca, concluiu que estas encontram-se interligadas: a Deusa-Mãe, a Princesa encantada transfigurada pela dor, a Afrodite sedutora que representa a união entre a princesa e a maternal Sórora Saudade, acrescido da alegoria da velhice, resultaria no sincretismo da mulher-deusa.

Esta pesquisa observa que a junção desses arquétipos dá forma a um monstro, o qual denominamos *Frankenstein patriarcal florbeliano*, na dimensão mesma do Frankenstein de Mary Shelley (1985), pois a junção de mitificações arquetípicas tão distintas, alegoricamente, engendra um devir monstro. No patriarcado a formação do feminino deve ser montada segundo traços de personalidade díspares, a pura, prostituta, a mãe,

reside aí, deduzimos, o estado melancólico, os pólos de humor, da euforia à tristeza suicida, da poética de Florbela Espanca.

Esse monstro gerado por Florbela não encontra lugar no mundo. Sua existência é marcada pela impossibilidade e pela tragédia; seu lugar é exilado, longe do convívio social. Esta imagem síntese, o monstro florbeliano, além de expresso na poética de Florbela Espanca, está inscrito na sua biografia, fazendo parte da relação intrínseca entre vida e obra, pois, assim como sua biografia, sua poesia é também essa constelação frankensteineana de arquétipos femininos díspares.

O perfil frankensteiniano, expresso na poética de Florbela, está condenado a ser mal resolvido. Jung afirmou que “não se pode negar que a psicologia pessoal do poeta, eventualmente se encontra nas raízes e mesmo nas ramificações mais tênues de sua obra” (JUNG, 1991, p. 88). Uma carta escrita por Florbela para Guido Battelli em 5 de junho de 1930, mostra que a poeta tinha problemas de saúde:

[...] Estou magra como um junco, sem forças, neurastenizada e insuportável. Tenho corrido em vão todos os médicos, feito radiografias de tudo quanto é possível radiografar-se, análises de tudo quanto é possível analisar-se e... e ninguém sabe o que mata a pouco em pouco. A alma, talvez; a eterna história da lâmina corroendo a bainha. Passo a maior parte da vida na cama ou na *chaise longue* da minha salinha de estar, onde tenho os meus livros, as minhas flores e o meu cão: **a cela de “Sóror Saudade”**. Sou uma inválida, **uma exilada da vida**. O que mais tortura são as teimosas insônias em série de quatro noites, só consigo dormir com “veronal” ou outra droga parecida. (ESPANCA, 2002, p. 269, grifo nosso).

O clássico do terror escrito por Mary Shelley, *Frankenstein*, conta a história de um jovem estudioso da alquimia que se tornou médico, o Dr. Victor Frankenstein, que, após muito estudo e observação, conseguiu descobrir “a causa da criação e da vida”, e ainda mais, “capaz de conferir vida à matéria morta” (SHELLEY, 1985, p. 50). Assombrado com este saber, o Dr. Frankenstein passou a juntar partes de corpos de cadáveres para dar forma a sua obra: “Acordei cheio de horror, [...] Vi o desgraçado, o infeliz monstro que eu criara. [...] Oh! Nenhum mortal seria capaz de suportar o horror daquele rosto” (SHELLEY, 1985, p. 64).

O monstro criado pelo Dr. Frankenstein, da obra de Shelley, passou a persegui-lo e mostrou-se mais forte que ele:

[disse o monstro:] **Lembra-te que me fizeste mais poderoso que tu;** minha estatura é superior à tua, e minhas juntas mais elásticas. [...] Lembra-

te que fui criado por ti, eu devo ser o teu Adão, porém sou mais o anjo caído,[...] por toda parte eu vejo reinar a alegria do qual sou excluído, [...] eles me detestam, me odeiam. As montanhas desérticas e as geleiras lúgubres são o meu refúgio. Vagueio por aqui há muitos dias, [...] eu saúdo estes céus desolados, pois eles são melhores para mim do que os teus semelhantes (SHELLEY, 1985, p. 96-97, grifo nosso).

Assim como a criatura criada pelo Dr. Frankenstein era mais forte que este, o Frankenstein florbeliano era mais forte que Florbela Espanca, a ponto de vingar-se de sua criadora, impelindo-a ao exílio social, no caso de seu eu poético, a Charneca erma, rude e selvagem.

A propósito, considerando outro contexto, Jung afirmou que:

Todo ser criador é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais. Por um lado, ele é uma personalidade humana, e por outro, um processo criador, impessoal. Enquanto homem, pode ser saudável ou doentio; sua psicologia pessoal pode e deve ser explicada de um modo pessoal. Mas enquanto artista, ele não poderá ser compreendido a não ser a partir de seu ato criador. [...] A arte [no poeta] é inata como um instinto que dele se apodera, fazendo-o seu instrumento. [...] Enquanto pessoa tem seus humores, caprichos e metas egoístas; mas enquanto artista ele é, no mais alto sentido, “homem”, e homem coletivo, portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade. [...] Sua vida é necessariamente cheia de conflitos, uma vez que dois poderes lutam dentro dele. Por um lado o homem comum, com suas exigências legítimas de felicidade, satisfação e segurança vital e, por outro, a paixão criadora e intransigente que acaba pondo por terra todos os seus desejos pessoais. [...] O lado humano é tantas vezes e de tal modo sangrado em benefício do lado criador, que ao primeiro não cabe senão vegetar num nível primitivo e insuficiente (JUNG, 1991, p. 89-90)

Assim, “partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito da época” (JUNG, 1991, p. 71). As manifestações do inconsciente possuem caráter compensatório em relação ao consciente, segundo Jung, “toda época têm sua unilateralidade, seus preconceitos e males psíquicos”, e o inconsciente coletivo pode fornecer ferramentas de compensação a essa condição da consciência coletiva, “exprimindo o inexprimível de uma época” ou mesmo suscitando “pela imagem” o que a necessidade negligenciada de todos está almejando (JUNG, 1991, p. 71).

A poética de Florbela, como alteridade feminina, precisa ser integrada tanto pela psique feminina quanto pela masculina. Jung afirmou que: “estar louco é um conceito social”, e que “na esquizofrenia há apenas fragmento” sendo, portanto, “impossível estabelecer a

totalidade”. Pode-se manipular apenas um fragmento de cada vez como um caco de vidro, ou seja, não há um contínuo na personalidade. “Na esquizofrenia a dissociação é profunda, os fragmentos jamais se juntam” (JUNG, 1983, p. 92-93), assim, o coral formado por Lilith, Eva e Maria é um coral esquizofrênico que revela a extemporaneidade da poesia florbeliana, essa esquizofrenia é também a marca trágica de uma modernidade patriarcal, na qual o feminino deve costurar-se para compor múltiplas e – por que não? – horrorosas imagens, as quais podem ser interpretadas como o inconsciente feminino do horror, bem entendido, da herança patriarcal, sendo o patriarcado, ele sim, o monstro esquizofrênico, um morto-vivo.

CAPÍTULO 3

FLORBELA ESPANCA: DA FUNÇÃO AUTOR À FUNÇÃO FEMININO

3.1 A “FUNÇÃO AUTOR” FOUCAULTIANA

Michel Foucault (2006), no texto intitulado *O que é um autor?*³⁸, chamou a atenção para a indiferença e para o apagamento da figura do autor na contemporaneidade. Desde a Idade Média, a presença deste conferiu aos textos o estatuto de verdadeiro, mas, com o passar do tempo, a autoridade do autor foi esvanecendo de modo que este já não era mais tão importante na ordem do discurso, como por exemplo, na do discurso científico.

Se por um lado, em alguns discursos, o autor teve sua função enfraquecida, contraditoriamente, no discurso literário, ele passou a ganhar cada vez mais força. Foucault destacou, a propósito, que:

Os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia e de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstância ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. [...] O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias. (FOUCAULT, 2006, p. 264- 276).

A valorização gradual que o autor literário foi experimentando no decorrer do tempo é analisada por Foucault em *A ordem do Discurso*. Foucault apresenta este “nome do autor³⁹” como o “elemento que dá a inquietante linguagem da ficção, suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”, sendo também, um “princípio de rarefação do discurso” (2006, p. 26- 28). Deve-se destacar que os discursos passaram a realmente ter autoria “na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores”. Na nossa cultura **o discurso é um ato que se situa em um campo bipolar**, entre o sagrado e o profano, o lícito e o ilícito, o religioso e o blasfemo, e é historicamente um gesto perigoso. Assim, a “função autor” desempenha um papel social ao permitir que os textos sejam classificados e controlados.

³⁸ Este texto foi inicialmente publicado em 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia, e foi re-apresentado pelo autor com modificações em 1970, em uma conferência da Universidade de Búfalo, Nova Iorque.

³⁹ Para Foucault o autor não deve ser entendido como alguém que falou ou escreveu determinado texto, mas, como um “princípio de agrupamento do discurso”, a “unidade e origem de sua significação” e “foco de sua coerência”. O nome do autor não é exatamente, “um nome próprio como os outros”, não é também, “simplesmente, um elemento em um discurso”, pois ele “exerce um certo papel” em relação a este”, assegurando-lhe uma função classificatória (FOUCAULT, 2006, p. 26).

A função autor foucaultiana torna-se emblematicamente atuante no caso do discurso feminino e, no caso da poeta Florbela Espanca, pode-se perceber nas sanções sofridas pela poeta à sua obra. O discurso feminino proferido por Florbela foi submetido ao rígido controle social de sua época.

Espanca começou a escrever no primeiro quartel do século XX, época em que o discurso feminino emergia apresentando-se como uma ameaça a ideologia dominante. A crítica literária Maria Lúcia Dal Farra faz saber que o regime ditatorial de Salazar⁴⁰ considerou Florbela Espanca um “anti-modelo do feminino”, em função de “sua vida privada”, marcada pela “ruína” e pela miséria” (ESPANCA, 2002, p. 17):

Indistinação entre a vida e a arte, discurso intolerante autorizado pela convicção da fé (desculpe o pleonasma), doença transformada em neurose, preconceito contra o suicídio, implicações maldosas em relação a história pessoal, deplorações morais, discriminação sexual, salvação da forma e maldição do conteúdo, este são, enfim, os ingredientes fundidos no cadinho do resenhista. E são detratações mais ou menos dessa tessitura, combinando mais ou menos tais elementos, associados, vez ou outra, a acusações mais graves a respeito do comportamento sexual da escritora, as que se encadeiam ao longo de um moroso *affaire* em torno de seu busto, finalmente acimentado no Jardim público de Évora a 18 de junho de 1949 (ESPANCA, 2002, p. 15).

A trajetória de vida da poeta foi marcada pelo desejo de emancipação, pela vivência intensa das emoções, da sensualidade e do erotismo, que iam na contramão do ideário feminino de sua época. A mais recente obra de Dal Farra, intitulada, *Florbela Espanca Perdidamente*, traz à luz a correspondência amorosa de Florbela Espanca com o seu segundo marido, Antônio Guimarães, entre os anos de 1920/ 1925. Guimarães, alferes da Guarda Republicana Portuguesa, foi amante de Florbela, vindo depois tornar-se seu segundo marido. Estas cartas revelam a extemporaneidade dessa mulher que viveu com ousadia a sua sexualidade chegando a perguntar ao amante se o seu o “pirilau⁴¹” não estaria “cheio de saudades”, e a afirma: “O pirilau pode vir que há muito licor para ele” (ESPANCA, 2008, p. 207- 233).

A igreja portuguesa classificou Florbela Espanca como sendo uma pessoa “moralmente perniciososa” e um “péssimo exemplo”, o que fez com que a leitura de seus livros passasse a ser, também, “moralmente” desaconselhável. Emília Costa (apud ESPANCA, 2002, p. 12) relatou que a poeta era dona de “um temperamento irreverente, [...] um ser de suprema originalidade, tendo o orgulho por norma e a audácia por lei”. Ana de

⁴⁰ Antônio Oliveira Salazar comandou em Portugal um regime político e autoritário e repressivo chamado Estado Novo (1933 a 1974), foi a ditadura mais longa da Europa Ocidental.

⁴¹ Pirilau é uma referência ao órgão sexual masculino.

Castro Osório relata que Florbela Espanca não abriu para si “nenhum horizonte profissional” a não ser o de “literata”, e este atributo era “o mais desagradável que podia ser dito de uma senhora, que era vista com um livro na mão” (ESPANCA, 1995, p. 16). Pode-se observar que Florbela Espanca carregou o estigma de ser mulher numa sociedade patriarcal e falocêntrica. Em 1947, Duarte de Montalegre escreveu o artigo *Florbela e o Fantasma da morte*, nele chamou a atenção para uma miopia comum a outros críticos da época, que se fixaram na vida da poeta desviando o foco de sua obra, seu texto também demonstrou a visada religiosa que atravessava a crítica:

Faltou á poetisa, efetivamente, a certeza de um glorioso e absorvente amor. Incompletada no seu grande sonho humano de mulher, surgiu-lhe a experiência da insatisfação e do logro. Desiludida se teve na poesia o meio de evasão que não possuiu no amor, não lhe raiou a certeza de compensação espiritual, de cunho transcendente, a indicar o rumo do seu destino. E surgiu o fantasma da Morte, como ilusória solução para este primeiro desencontro, o qual foi gerado no seu logro de mulher infeliz. [...] Vivendo a presença perturbante de seu grande fantasma, a Morte, pôde mais tarde encontrar, mentirosamente, o caminho do fim, completando-se na ilusão de que se destruía. O suicídio esperava por Florbela, e a Poetisa abraçando-se a Morte, saboreou o beijo realizador que não saboreou em vida [...]. **Se a poetisa pudesse encontrar dentro de si força de sublimação cristã, então sim, completar-se-ia no encontro redentor.** Isso era impossível, contudo, a sua mentalidade, **porque não tinha fé.** [...] Têm-se apontado já, na poesia de Florbela, passos em que surge o amor-renúncia, o amor-sacrifício, o amor-sofrimento. É muito difícil, porém, notar resignação cristã nos lamentos dolorosos de seus versos (MONTALEGRE, 1947, p. 32- 33, grifo nosso).

A partir dos exemplos dados pode-se observar a atuação da função autor foucaultiana na obra de Florbela Espanca. Apesar da autora e de sua obra se auto-referenciarem, pode-se também perceber que o discurso feminino florbeliano produz efeitos que resvalam em outros textos e criam espaços de discursividade. Estes apontamentos atestam a importância do autor como unidade estilística. Assim, revisitar a obra de Florbela Espanca é ter a oportunidade de revisitar o discurso feminino e poético de sua época.

3.2. A “FUNÇÃO FEMININO” EM FLORBELA ESPANCA

“Que a mulher conserve o seu silêncio” (Apóstolo Paulo)

O pensador Fredric Jameson (2004, p. 275) destacou que o ser humano é determinado “por sua classe e história de classe”, mesmo quando tenta resistir ou escapar. Ele entende que “somos todos ideologicamente situados”, assim, não buscamos aqui, apresentar a mulher/feminino como vítima do homem/masculino, mas como partícipe

de um jogo de forças que nem sempre é muito claro. Cada posição que o ser humano assume é, também, uma posição ideológica.

Uma breve visada sobre a história da condição da mulher mostrou que em variadas épocas, a mulher teve o seu papel definido, bem como, o seu perfil delineado e a sua forma de ser e de agir normatizadas, a isto denominamos, “função feminino”. A função feminino diz respeito ao lugar inscrito pelo masculino para o feminino, fato que faz com que ambos sejam partícipes da tragédia moderna, ou seja, sejam marcados pela divisão, pelo ilhamento e pela incompreensão mútua, aspecto que veremos mais adiante a partir do aporte teórico raymondiano.

As mulheres que fugiram do enquadramento no modelo patriarcal foram oprimidas, perseguidas e até mesmo mortas. Foucault (1997) chamou a atenção para as punições infligidas àqueles que ousam desafiar o poder dominante, e destacou dentre as táticas para a manutenção da submissão o interdito, a privação do indivíduo de ocupar determinados lugares. Outra tática de punição infligida aos insubmissos, segundo Foucault (1992), diz respeito ao corpo, seja, marcando-o ou enclausurando-o, nesse sentido Florbela escreve:

Nesse triste convento aonde eu moro,
Noites e dias rezo e grito e choro!
E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...
(ESPANCA, 1996, p. 138).

A mulher poeta e sua escrita receberam essa marca, a da marginalidade e da ilegalidade, que podem ser observadas no sentido pejorativo conferido ao substantivo feminino poetisa⁴²? A tradição poética é masculina. Desde a morte de Florbela Espanca, no dia 08 de dezembro de 1930, até 1946, o que se havia publicado sobre ela eram resenhas em jornais e textos contendo comentários acerca da sua vida. Estas críticas apenas tangenciavam a sua obra, e eram feitas por amigos e admiradores da poeta,

⁴² Foi no primeiro quartel do século XX, quando os papéis tradicionalmente femininos estavam sendo revistos que, em Portugal, um grande número de mulheres passou a escrever poesia. Este fenômeno é geralmente citado como: “surto de poetisas”, referência que, imediatamente, remete o termo “poetisa”, para o campo do patológico, relacionando-o com a idéia doença, de epidemia. Nessa pesquisa, utiliza-se o termo poeta tanto para escritores do sexo feminino, quanto do sexo masculino, por convenção acadêmica. Mas, a este respeito, Dal Farra destacou que a palavra “poetisa” tornou-se pejorativa por ganhar a acepção de poetisa-de-salão, ou seja, denominava a mulher que fazia poesia “como mera prenda doméstica, sem nenhum conhecimento da tradição poética e sem nenhuma finalidade artística” e que, por isso mesmo, estaria impedida de ingressar nos círculos literários (ESPANCA, 1995, p. 17).

inconformados com o referido silêncio que rondava o seu nome. Era incômodo e até mesmo perigoso para a sociedade portuguesa reconhecer a escrita de uma mulher que rompera tantos tabus: não foi mãe, divorciou-se duas vezes, teve um amante enquanto ainda era casada, cantou o prazer, o amor e o erotismo, embora seja mais lembrada como a poeta da dor e da melancolia.

De todos os lugares conferidos pelo masculino à mulher, seja o de mãe, o de esposa, o de amante, ou o de musa, existe um que só lhe foi possível por apropriação, o de escritora e literata. Assim como Foucault, na obra *A ordem do discurso* (2006, p. 8), levantou a questão: “mas, o que há, enfim de tão perigoso no fato das pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente?”, pode-se perguntar: “mas, o que há de tão perigoso no discurso feminino?”.

Foucault dedicou especial atenção a questão do poder que, para além de simples posse, ou propriedade de alguém, é “um conjunto de estratégias e táticas”, manobras que produzem pontos de tensão e de conflito nas relações sociais e do qual ninguém escapa. Por sua abrangência, o poder se abre aos sujeitos como possibilidade, podendo ser tanto exercido, quanto alvo de resistência e disputa. Deste ponto de vista, a luta/ resistência é elevada ao patamar de construtora de um contra- poder (ALMEIDA, 1998, p. 56). Willians (2002) defendeu uma idéia análoga à de Foucault quanto ao poder, para ele este é um processo ativo, assim como a ideologia com seus valores, crenças e idéias, e exerce uma pressão que impõe limites em todas as atividades humanas, além de selecionar e organizar a experiência e a produção de valores e significados sociais.

Observa-se que a força que possui o discurso é tanta que, para mantê-lo, foram criados, pelo masculino, mecanismos de delimitação e de controle do discurso feminino. Entre tais mecanismos alguns funcionam como sistemas de exclusão que tanto põem em jogo o poder e o desejo, quanto exercem controle sobre outros discursos (FOUCAULT, 2006). A história que marca a instauração de um busto no Jardim Público de Évora em homenagem à Florbela exemplifica essa questão, como se pode ver no documento enviado à Sra. Aurélia Borges que data de 28 de janeiro de 1947. Neste documento, o Presidente da Direção do Grupo Pró-Evora, Antônio Bartolomeu Gromicho, explica os motivos de não ter respondido a uma circular enviada pela Sra. Aurélia Borges, que solicitava a posição deste acerca do projeto de instauração do busto. O Sr. Gromicho descreve os variados entraves que fizeram com o projeto do busto de Florbela Espanca não fosse liberado, segundo ele, em 1932, Celestino David e Antônio Ferro levantaram a campanha pela instauração do busto no *Diário de Notícias* e o artista Diogo Macedo

ofereceu-se para esculpi-lo a partir de um bloco de mármore que lhe fora doado. Relatou ainda que, em seguida, uma comissão de artistas e intelectuais escolheram como lugar para fixação do busto da poeta, o Jardim Público de Évora. O busto ficou pronto em 1935, mas:

[...] Grupo Pró Évora observou uma “má vontade”, [assim como a] inesperada e violenta resistência de alguns vereadores. [o caso do busto envolveu o ministro da Educação que] foi amável e elogioso para o valor da poetisa, mas terminou por me dizer que “a sepultura estava ainda muito quente” para que a homenagem pudesse se realizar. Portanto, não consentia a homenagem, “nem em Évora, nem em qualquer ponto do império português”. [movidas altas influências tanto a favor, quanto contra a instauração do busto eis que surge] uma nota do Governo civil explicando que o busto não podia ser colocado no jardim. [Instalado o busto, após anos de luta, não foi demolido porquanto] um vereador, da nova geração, [...] conseguiu inteligentemente levar à Câmara a resolver que se tapasse ou “camuflasse” o plinto com benévolas e discretas trepadeiras. [O Sr. Gromicho finaliza o documento afirmando que] existe pois o monumento incompleto de Florbela Espanca, tal qual a Célebre Sinfonia Incompleta vibrando altissonante dos seus admiradores (GROMICHO, 1947).

O mecanismo de exclusão perpetrado à obra e a memória de Florbela Espanca mostra como defendeu Foucault (2006), que dentro de uma determinada sociedade, é preciso conjurar os poderes e perigos do discurso feminino e “dominar seu acontecimento aleatório”, afim de esquivar sua pesada e temível materialidade. O poder hegemônico masculino delimitou o lugar e as funções do sexo feminino, assim, definitivamente, o lugar de Florbela Espanca não seria o de homenageada em praça pública.

Marilena Chauí (2008, p. 79) definiu o termo ideologia como “um dos meios usados pelos dominantes para exercer a dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados. A autora defende que a luta de classes torna possível a ideologia, e faz desta “uma força quase impossível de ser destruída, porque faz com que a dominação real seja ocultada”. Em outras palavras:

A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (valores e idéias) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar. [...] Ela é um corpo explicativo (representações) e prático (regras, normas, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes a partir da divisão na esfera da produção. Pelo contrário, o objetivo da ideologia é a de apagar as diferenças como de classes e fornecer aos membros da sociedade o sentimento da identidade social, encontrando certos identificadores de todos e para todos, como por exemplo, a Humanidade, a Igualdade, a Liberdade, O Estado e a Nação. [...] (CHAUÍ, 2008, p. 108-109).

A 'história ideológica' revela o poder sendo exercido pelo sexo masculino desde os primórdios da civilização. A mulher tem sido um registro silencioso da memória social, ausente nos registros históricos, o que a coloca a como um contra-poder, que pende entre a submissão e a resistência, e a insere no jogo de forças sociais arrancando-a do lugar estático de vítima, o que não pressupõe que sejam negadas as profundas desigualdades entre homens e mulheres que, ao afirmar o homem, lhe marcou a face acentuando-a como diferente.

A função feminino, imposta à mulher do primeiro quartel do século XX pela ideologia patriarcal, designou que o destino desta era o ser de filha, mãe e esposa, lugares cuja autonomia, senão nula, era ínfima. Estrategicamente imposta e afirmada pela tradição, esta determinação ficou registrada no imaginário coletivo que reconhece como sendo de natureza feminina o sonho, o devaneio, a dor, o sentimentalismo, expressões permitidas no espaço doméstico, visto que as mulheres estavam excluídas do domínio público. Florbela Espanca, em parte, não escapou do enredamento da função feminino, mas os registros mostram que resistiu a ela bravamente, mas que, não suportando a pressão, recorreu ao suicídio.

Observa-se no soneto *Minha culpa*, do livro *Charneca em Flor*, a culpa assumida pelo eu poético. Este poema é emblemático porque revela um traço da sociedade patriarcal que marca tanto homens, quanto mulheres, impedindo-os de buscar realização e indicando o caminho da dor, da expiação e do sacrifício:

Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem
Quem sou? Um fogo-fátuo, uma miragem...
Sou um reflexo... Um canto de paisagem
Ou apenas cenário! Um vaivém

Como a sorte: hoje aqui, depois além!
Sei lá quem sou? Sei lá! Sou a roupagem
Dum doido que partiu numa romagem
E nunca mais voltou! Eu sei lá quem!...

Sou um verme que um dia quis ser astro...
Uma estátua truncada de alabastro...
Uma chaga sangrenta do Senhor...

Sei lá quem sou?! Sei lá! Cumprindo os fados,
Num mundo de maldades e pecados
Sou mais um mal, sou mais um pecador...
(ESPANCA, 1996, p. 253)

A culpa é um fardo carregado pelo ser humano e possui raízes profundas. Foi ela que restou quando o homem, no afã de saber, cometeu o pecado original. Aceitar-se como pecador pressupõe abdicar do saber e uma experiência que fragmenta a identidade. O pecador está destinado à penúria e ao sofrimento. Eis um drama moderno, parte da tragédia que Florbela Espanca encena.

CAPÍTULO 4

TRAGÉDIA E UTOPIA EM FLORBELA ESPANCA

4.1 A TRAGÉDIA MODERNA RAYMONDIANA: A IMPOSSIBILIDADE DE VIVER

“Hoje em dia a tragédia é coletiva” (Albert Camus)

Esta pesquisa reconhece na poeta Florbela Espanca a presença de variadas *personas dramatis*. O eu florbeliano possui a capacidade de se metamorfosear, de trocar de formas: “E, ao ver-me triste a tília murmurou:/ Já fui um dia poeta como tu.../ Ainda hás de ser tília como eu sou...” (ESPANCA, 1997, p. 242):

Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão/
Dum verso triunfal de Anacreonte!/
vejo-me asa no ar,
erva no chão,/ Oíço-me gota d’água a rir, na fonte,/ E a curva altiva e dura do Marão/
é o meu corpo transformado em monte! (ESPANCA, 1996, p. 250).

Um artigo escrito por Fernanda de Castro (1931) na Revista feminina *Eva*, intitulado *Florbela Espanca*, é emblemático no que diz respeito à imagem que passa a ser construída após a morte da poeta:

A alma de Florbela torturada, insatisfeita, doente, persegue-me como o perfume de certas flores murchas, esquecidas entre duas folhas de um livro.[...] o seu drama deve ter sido profundo, meditando, sofrido, torturado em pleno subconsciente. [...] Mas de repente, sem transição, o seu espírito inquieto, vagabundo, sem pedir licença à sua alma, parti à aventura [...] O seu espírito como um doido cavaleiro andante lá seguia o seu destino... [...] (CASTRO, 1931).

Natália Correia escreveu o prefácio do Livro *Diário do último ano*, “registro dos últimos dias de uma virgem prometida à morte”, chama a atenção para “os adereços da tragédia” de Florbela Espanca e de sua teatralidade, que é “a interpretação genial desse mistério feminino que se desgarrar na gesticulação dramática da poesia” (ESPANCA, 1982, p. 9), segundo ela:

[...] Bela aperta cada vez mais o seu pescoço de cisne até soltar o canto que se requinta quando a ave real dos lagos vai morrer. Esse pechisbeque fulgente do cognato frívolo de sua profundidade sequiosa de infinito – requisito bicéfalo de que Florbela é sujeito dramático. [...] Bela enfeita-se para seduzir o absoluto. As linhas serenas, puríssimas, indecifráveis, que só a morte sabe esculpir como único remate possível do palácio de quimeras: a

ambição, o amor, a glória. Nessa disposição conjuratória da morte transfiguradora, bela vê-se ao espelho. [...] Florbela manipula o fraseado amoroso como Circe os seus filtros. [...] O atributo venatório ilumina o ser mitológico de Florbela. Nele contracenam os predicados contraditórios de Diana: virgindade e morte; treva e luz; sedução e castidade, infecundável e fecundante [...]. A dualidade sedução- castidade é demasiadamente flagrante na poesia de Florbela [...] as metamorfoses apoderam-se de se contorno lunar. [...] Florbela ritualiza o *quod vide* da inexorabilidade cíclica do arquétipo lunar que a possui morrendo no dia de aniversário de seu nascimento. Bela entrega-se à euforia de festejar, na morte, o seu renascimento (ESPANCA, 1982, p. 12-27).

O anseio expresso na poética de Florbela Espanca é pelo integral, o eu poético sonha em ser “a Poetisa eleita/ Aquela que diz tudo e tudo sabe” (ESPANCA, 1996, p. 132) desejo que, enquanto mulher e poeta, configura uma *hybris*. Florbela ultrapassou o *metron*, ou seja, o limite até onde um ser humano, e especialmente uma mulher, pode chegar, como pode se observar no poema *Mais alto*:

Mais alto, sim! Mais alto, A intangível!
Turrís Ebérnea erguida nos espaços,
À rutilante luz dum impossível!
(ESPANCA, 1996, p. 240).

Em *Símbolos da transformação* (1986), Jung fala dessa elevação do homem para acima de si mesmo e da sua condição de mortal e mundano. A paixão é um sentimento capaz de proporcionar ao homem tal elevação, mas, ao elevá-lo também o destrói, diz Jung que “esta ascensão mitologicamente encontra sua expressão na construção da Torre de Babel, que traz confusão aos homens, ou na indignação de Lúcifer” (JUNG, 1986, p. 100). Na poesia de Florbela Espanca o desejo de transcender os limites traçados ao homem encerra em si o conceito primitivo de pecado que culmina com a perdição:

A chama, sempre rubra, ao alto, a arder!...
Asas sempre perdidas a pairar,
Mais alto para as estrelas desprender!...
A glória!... A fama!... O orgulho de criar!...
(ESPANCA, 1996, p. 203).

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

Lilith abandonou o paraíso; Eva foi admitida sob o controle de Adão; Maria tem sua totalidade negada a partir da negação do prazer, do corpo, deslocando-a da natureza que, para o patriarcado, é torpe e suja. A busca florbeliana pela integração das personas,

representadas pelos arquétipos de Lilith, Eva e Maria, como dissemos anteriormente, deu forma a um monstro, cuja possibilidade de existência trazem como marcas a impossibilidade, e configura uma tragédia.

A tragédia⁴³ nasceu do culto ao deus Dionísio, na Grécia. Desde seu surgimento a tragédia trouxe no seu bojo, a *gnosis*, ou seja, a sede de conhecimento contemplativo, a *kátharsis*, purificação da vontade para receber o divino e a *athanasis*, libertação dessa vida para uma de imortalidade. Mas a sede nostálgica de imortalidade, esboçada pelos mitos naturalistas e essencialmente populares da tragédia, esbarraram na “religião oficial e aristocrática” da polis grega, representada pelos deuses olímpicos que estavam sempre prontos a punir qualquer humano que aspirasse a imortalidade. Assim, o *homo dionysiacus* da tragédia, por meio do *êxtase* e do *entusiasmo*, era capaz de se libertar de certos “condicionamentos e interditos de ordem política, ética e social”.

Nas festas realizadas em homenagem ao deus Dionísio, esses indivíduos dançavam vertiginosamente até caírem desfalecidos, pois, acreditavam que através do processo chamado de *ekstasis*, eles podiam sair de si e superar a sua condição humana mergulhando no deus Dionísio pelo processo do *enthusiasmos*. O simples mortal, em êxtase e entusiasmo, comungava com a imortalidade dos deuses tornando-se um “anér”, ou seja, um herói (BRANDÃO, 2007, p. 11):

No divino impudor da mocidade,
No êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido a morte!

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

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

E do meu corpo os leves arabescos

⁴³ O vocábulo tragédia vem do grego *tragoidía*, e deriva das palavras *tragos* que significa “bode” e *oide*, que significa “canto”. A Tragédia foi assim denominada porque no início das festas de Dionísio se sacrificava um bode (bode sagrado) ao deus, pois uma lenda dizia que Baco, para fugir dos Titãs havia se metamorfoseado em bode, mas acabou sendo devorado e ressuscitou na figura de *tragos theios*, um bode divino, um bode paciente, o *pharmakós*, que é imolado para purificação da pólis (BRANDÃO, 2007, p. 10).

Vão te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças...
(ESPANCA, 1996, p. 238, grifo nosso)

A tragédia tem alcançado variadas concepções desde seu nascimento, o que fez com que surgissem novas estruturas⁴⁴ trágicas, ou seja, novas possibilidades de leitura e abordagem desta. O herói trágico, pela ótica da crítica marxista, por exemplo, “é um indivíduo histórico universal⁴⁵, cujos próprios objetivos particulares contém o que é substancial, e que é a vontade de espírito do mundo” (WILLIANS, 2002, p. 58). Para Nietzsche⁴⁶ o efeito da tragédia não é moral e nem purificador, é estético, assim, a tragédia cria seus heróis para depois destruí-los, pois há “uma estética de prazer trágico no sofrimento inevitável de um homem”, assim como o “intuito de transcendê-lo” (WILLIANS, 2002, p. 61).

Schopenhauer, grande influenciador de Nietzsche, por sua vez, afirmou que na tragédia, o destino humano geral está acima e além de causas particulares, assim, a “dor inexprimível, o lamento da humanidade, [...] o desdenhoso domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente” fazem parte da trágica normalidade do sofrimento. O sentido da tragédia para este pensador é o “reconhecimento da natureza da vida, e a significação do herói trágico é a sua resignação”, ou seja, o **herói da tragédia é purificado pelo sofrimento**, no sentido de que a vontade de viver, que anteriormente era inerente a ele, vem a morrer (WILLIANS, 2002, p. 61, grifo nosso).

Raymond Williams (1921- 1988), a partir dos estudos que realizou sobre a vanguarda moderna, que incluem a análise das obras de Ibsen e Eliot, Brecht, Pirandello, Camus, Sartre, Ionesco, O’Neill e Tchekhov, misturou à temática da tragédia, a crítica literária

⁴⁴ Esquino concebeu o seu teatro como “representação profundamente religiosa de um evento lendário”, já Sócrates “fez do drama o desenvolvimento normal de uma vontade e de um caráter em uma situação determinada”. Eurípedes, o poeta de *Medéia* e campeão da amargura, concebeu a tragédia como “uma práxis do homem”, onde o trágico não é mais o mito, mas o coração do próprio homem e de onde ele arranca a sua tragédia (BRANDÃO, 2007, p. 57).

⁴⁵ O “indivíduo histórico universal” é identificado com o “herói trágico”, [...] a personalidade isolada e heróica, já não precisa ser vista como trágica, visto que ela incorpora “a vontade do espírito-mundo” ou da história (WILLIANS, 2002, p. 58).

⁴⁶ Para Nietzsche “A tragédia absorve a mais alta música orgiástica e, ao proceder assim, realiza a música. Ela então coloca ao seu lado o mito trágico e o herói trágico. Como um poderoso titã, o herói trágico carrega em seus ombros o mundo dionisíaco em sua totalidade, removendo de nós o fardo, ao mesmo tempo, o mito trágico, por meio da figura do herói, nos liberta de nossa ávida sede de satisfação terrena e nos faz lembrar de uma outra existência e um deleite mais alto. Para esse deleite o herói se prepara não por meio de suas vitórias, mas de sua ruína [...]” (NIETSCH apud WILLIAM, 2002, p. 61- 64).

e a análise social, pondo em xeque aspectos da tragédia de nosso tempo e mostrando que as organizações que visavam, no século XX combater o capitalismo em direção ao socialismo, foram as mesmas que fortaleceram e sustentaram a sociedade capitalista. Williams propôs, como tragédia, uma concepção que ultrapassou o aspecto “fatalista” do tema de forma que este alcançasse o cotidiano (WILLIANS, 2002, p. 12).

A tradição e toda a sua força tentou persuadir de que tinha uma espécie de direito autoral no que se refere à experiência trágica, mas se pode chegar à tragédia por muitos caminhos, e esta possui, também, muitas formas, afirmou Williams (2002). Para este pensador, na nossa cultura, a tragédia tornou-se um nome comum, ela não é mais “meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente”, ela é, antes, “um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora” (WILLIANS, 2002, p. 15- 31):

A tragédia possui estreitos atravessamentos com a tradição, que no caso, “não é o passado, mas a interpretação que se faz do passado”, o que torna o presente, “um fator de seleção e avaliação”, assim, lançar um olhar sobre a tradição, compreende “olhar crítica e historicamente para obras e idéias” que possuem ligação e se deixam associar em nossas mentes (WILLIANS, 2002, p. 34).

Nada impede que a “guerra, fome, trabalho, tráfego, política”, acontecimentos que demonstram um “estreitamento da dimensão do humano” e que podem ser explicado historicamente, sejam considerados trágicos (WILLIANS, 2002, p. 15- 31). A divisão entre masculino e feminino, entre natureza e cultura, a força que separa o amor e o poder são trágicos. A poesia de Florbela é, nesse sentido, trágica, pois está enredada por um coral dissonante de vozes que atualiza o patriarcado e coroa o destino da mulher que ousou com a morte. Brandão relata no livro *Teatro grego: tragédia e comédia*, que as moiras eram a representação do destino, e vemos a representação do destino atravessar todos os livros de Florbela, como por exemplo na quadra do soneto *Eu...* e no terceto do soneto *Interrogação*:

Sombra de névoa tênue e esvaecida,
E que o **destino amargo, triste e forte**,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...
(ESPANCA, 1996, p. 133, grifo nosso).

Dize que mão é essa que me arrasta?
Nódoa de sangue que palpita alastra...
Dize do que é que eu tenho sede e fome?!
(ESPANCA, 1996, p. 237).

Lançando o olhar sobre a poética de Florbela Espanca, a partir do pensamento de Willians, podemos afirmar que esta se apresenta como um herói trágico, por incorporar de forma dramática a história de seu tempo, o mito e a reação ao mito. Da mesma forma que Antígona revelou a experiência teatral ateniense, Florbela Espanca revela características da teatralidade burguesa portuguesa:

Que tragédia tão funda no meu peito!...
Quanta ilusão morrendo que esvoaça!
Quanto sonho a nascer e já desfeito!

Deus! Como é triste a hora quando morre...
O instante que foge, voa, e passa....
Fiozinho d'água triste... a vida corre...
(ESPANCA, 1996, p. 200).

Em *Mitologia da saudade*, Eduardo Lourenço (1999, p. 11) fala das características do povo português, fala da saudade, da nostalgia e da melancolia que são modulações da relação desse povo como “seres de memória e sensibilidade com o tempo. Ou antes, com a temporalidade” que é, “abstratamente universal” (LOURENÇO, 1999, p. 12). A saudade é um elemento singular presente no imaginário português, esta é reivindicada pelos portugueses como um estado intraduzível, Florbela diz: “Trago em meus lábios roxos, a saudade!...” (ESPANCA, 1996, p. 157), e no soneto *Noite de Saudade* afirma: “Saudade que eu nem sei donde me vem.../ Talvez de ti, ó Noite!... Ou de ninguém!.../ Que eu nunca sei quem sou, nem o que tenho!! (ESPANCA, 1996, p. 145).

O Frankenstein patriarcal florbeliano, formado pela junção das representações arquetípicas de Lilith, Eva e Maria, é também outro aspecto trágico de sua poética, pois a sociedade patriarcal, na medida em nega à mulher a possibilidade de integridade, deixa-lhe como única alternativa a esquizofrenia, ou seja, uma forma de ser e existir fragmentada. A mulher, na tentativa de juntar estes fragmentos numa espécie de mosaico, acaba se tornando um ser do limbo, inadaptável socialmente, assim como o Frankenstein da obra de Shelley, que na sua ânsia de conquistar a humanidade, acaba encontrando a solidão e a morte:

A impossibilidade de achar um espaço acolhedor no mundo; a condenação a uma errância culpada, a dissolução do eu e dos outros num desejo que está além de todos os relacionamentos: esses temas românticos são uma fonte importante de quase toda a tragédia moderna. O desejo é absoluto, mas acontece, paradoxalmente, num contexto em que o homem foge de si mesmo [...] (WILLIANS, 2002, p. 129).

Considera-se trágico o conflito entre um indivíduo e as forças que o destroem. Reafirma-se aí a impossibilidade de viver representada pelo suicídio de Florbela Espanca, fato que não é novidade entre poetas tanto portugueses, quanto de outras nacionalidades. Willians defende que a tempestade que acomete a vida não é necessariamente desencadeada por qualquer ação pessoal; ela começa quando nascemos, e o nosso abandono é absoluto. A morte, por oposição, é uma espécie de realização, capaz de trazer, comparativamente, ordem e paz (WILLIANS, 2002, p. 144).

O que Willians denominou “tragédia burguesa” é resultado, semelhante à tragédia grega clássica, da noção de indivíduo, para a burguesia este é visto como “entidade isolada em si mesma”, este fato restringiu a noção de tragédia ao mundo privado da família, assim, todo assunto pessoal passou a ser considerado assunto familiar, isto fez com que a tragédia perdesse o seu caráter público e geral (WILLIANS, 2002, p. 15- 31). A desintegração de uma família, por exemplo, era considerado pela sociedade burguesa um acontecimento trágico, este fato posiciona Florbela Espanca e sua família como personagens constantemente em cena, com seus variados casamentos, escândalos, traições e separações. Dal Farra escreve a este respeito e diz que:

Em 1921 [João Maria Espanca, pai de Florbela] divorcia-se da primeira mulher e casa-se, em seguida, com a empregada doméstica da casa [...]. Data aliás, do mesmo ano de 1921, o primeiro divórcio e segundo casamento de Florbela que, por sua vez, perfará ao longo de sua vida de 36 anos, três casamentos e dois divórcios (ESPANCA, 2002, p. 11).

Toda tragédia é acompanhada por um coro. A respeito deste Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2003, p. 156) postulou: “a autoridade do autor é a autoridade do coro” e a obsessão lírica, essencialmente, é uma obsessão coral. O coro é a união de muitas vozes, vozes alheias, que vêm de fora para organizar a vida interior lírica do poeta, uma voz lírica, só pode cantar, se encontrar apoio coral. Essas vozes constituem o diálogo interno do poema, elas tornam a polifonia possível. O pensamento de Bakhtin está em consonância com o Willians (2002), para quem o coro é uma experiência coletiva e individual que foi enfraquecendo e perdendo *status* com as modificações ocorridas na cultura com o passar do tempo. Estas modificações fizeram com que surgisse “um sentido único e singular de tragédia”, marca fundamental da passagem do mundo clássico para o mundo medieval, onde as

tragédias buscavam ser um modelo compilado da lei, cuja palavra chave era fortuna, assim a tradição cristã se apossou da interpretação tornando o pecado responsável pela miséria e sofrimento aos quais sucumbe o herói trágico (WILLIANS, 2002, p. 39- 40).

Segundo Raymond Willians (2002), o sistema moderno engana-se ao destituir as interpretações de uma “necessidade universal”. Assim, o isolamento do herói, “**é uma tragédia com o coro**”, e a forma trágica “não encena uma postura metafísica isolada, enraizada na experiência individual, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva” (WILLIANS, 2002, p. 39- 40, grifo nosso). Nesse caso o pensamento Willians está em conformidade com o de Jung, para quem o conteúdo encenado pelo mito possui a capacidade fazer ressoar nos indivíduos forças poderosas cuja existência nem se desconfiava, forças que fazem com que, em alguns momentos, os indivíduos não são mais indivíduos mas espécie; pois a voz da humanidade ressoa através deles (JUNG, 1991, p. 70). O soneto *O meu mal* apresenta esta despersonalização; o eu poético se abre e experiência outras formas de ser e existir, fazendo de si porta voz de outras eras, da natureza, numa abertura radical para a alteridade:

Eu tenho lido em mim, sei-me de cor,
Eu sei o nome ao meu estranho mal:
Eu sei que fui a renda de um vitral,
Que fui cipreste e caravela e dor!

Fui tudo que no mundo há de maior;
Fui cisne e lírio e águia e catedral!
E fui, talvez, um verso de Nerval,
Ou um cínico riso de Chamfort...

Fui a heráldica flor de agrestes cardos,
Deram as minhas mãos aroma aos nardos...
Deu cor ao eloendro a minha boca...

Ah! De Boabdil fui lágrima na Espanha!
E foi de lá que eu trouxe essa ânsia estranha!
Mágoa não sei de quê! Saudade louca!
(ESPANCA, 1996, p. 178).

O soneto *Eu...*, do *Livro de Mágoas*, revela a fortuna, ou seja, o destino trágico da poeta, marcado pela dualidade com o mundo e pela inadequação, próprios da secularização da tragédia⁴⁷. Nesse contexto, as discussões entre “prazer e dor”, “sentimentos

⁴⁷ Willians descreve a secularização da tragédia como “um processo intrincado”, no qual a moral burguesa, a partir do conceito de decoro, passa a valorizar a tolerância ao sofrimento, sendo que este vem

misturados”, revelam uma cultura que isolou o herói trágico pelo confinamento da dignidade e posição social, passando a ver o expectador como um consumidor isolado de sentimentos, desse lugar, tanto expectador quanto herói se tornou consumidor consciente de sentimentos (WILLIANS, 2002, p. 48).

Eu...

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada.... a dolorida...

Sombra de névoa tênue e esvanecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto, sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber por quê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver ,
E que nunca na vida me encontrou.
(ESPANCA, 1996, p. 133, grifo nosso).

A dimensão trágica da poética florbeliana retrata uma profunda crise pela qual passou a literatura moderna, a divisão da experiência nas categorias social e pessoal, que gerou um afastamento em relação às pessoas (WILLIANS, 2002). Este aspecto pode ser observado no soneto *Tédio*:

Passo pálida e triste. Oiço a 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 isso me importa?! Esta 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...

até mesmo significar uma possibilidade de redenção para o pecador. Desse ponto de vista a tragédia “mostra o sofrimento como consequência do erro e a felicidade como consequência da virtude” (WILLIANS, 2002, p. 53).

(ESPANCA, 1996, p. 156).

Este soneto retrata a frieza e a indiferença presentes na tragédia moderna que resulta em solidão e conflito entre o indivíduo e as forças que o destroem:

Os meus males ninguém mos adivinha...
A minha Dor não fala, anda sozinha...
Dissesse ela o que sente! Ai quem me dera!...

Os males d'Anto toda a gente os sabe!
Os meus... ninguém... A minha Dor não cabe
Nos cem milhões de versos que eu fizera!...
(ESPANCA, 1996, p. 162).

Na tragédia moderna as personagens são mais individualizadas e, a exemplo da tragédia grega, o herói trágico da peça é magnificamente exposto a um esmagador desígnio externo:

Ceguei a meio da vida já cansada
De tanto caminhar! Já me perdi!
Dum estranho país que nunca vi
Sou neste mundo imenso a exilada.
(ESPANCA, 1996, p. 180).

No fadário que é meu, neste penar,
Noite alta, noite escura, noite morta,
Sou o vento que geme e quer entrar,
Sou o vento que vai bater-te à porta...
(ESPANCA, 1996, p. 285).

Que eu bem conheço, amigo, esse fadário
Do nosso peito ser como um Calvário,
E a gente andar a rir p'la vida fora!!...
(ESPANCA, 1996, p. 155).

Diz Willians (2003) que, “não existe nenhuma tragédia importante , no mundo cristão, até o advento do humanismo, é , na verdade, do individualismo” (WILLIANS, 2002, p. 120):

O meu condão

Quis Deus dar-me o condão de ser sensível!
Como o diamante à luz que o alumia,
Dar-me uma alma fantástica, impossível!
- Um bailado de cor e fantasia!

[...]

Quis Deus fazer-me tua para nada!
- Vãos, os meus braços de crucificada,
Inúteis, esses beijos que te dei!

Anda, Caminha! Aonde?... Mas por onde?...
Se um gesto dos teus a sombra esconde
O caminho de estrelas que tracei...
(Espanca, 1996, p. 220).

Na tragédia, o herói é, ainda, usualmente, o homem de posição, um príncipe, ele é marcado por uma alta condição social que define sua importância geral. Florbela Espanca encena, através de suas *personas dramatis* ser: a “castelã da tristeza”, “Altiva e encouraçada no seu castelo de despem”, noutra momento ela é a “monja de marfim”, da sua “Torre esguia ,/Feita de fumo, névoa e luar”, ela conversa com os poetas mortos, nesse momento é a “Criança doida e crente”, e ainda a “Princesa Desalento”, “a moça mais linda do povoado”, “princesa entre plebeus”, “Infanta do Oriente”, “ninfa”, “fada”, “Vidente” (ESPANCA, 1996, p. 134- 221).

Na tragédia romântica, o homem é culpado do definitivo e inominado crime de ser ele mesmo: “O mundo quer-me mal porque ninguém/ Tem asas como eu tenho! Porque Deus/ Me fez nascer princesa entre Plebeus” (ESPANCA, 1996, p. 210), e é também marcado pela solidão: “Eu sou a que no mundo anda sozinha” (ESPANCA, 1996, p. 133), ele se defronta com a impossibilidade de achar um espaço acolhedor no mundo; vive condenado a uma errância culpada, a dissolução do eu e dos outros num desejo que está além de todos os relacionamentos: “na vida nada tenho e nada sou;/ Eu ando a mendigar pelas estradas/ No silêncio das noites estreladas/ Caminho, sem saber para onde vou!” (ESPANCA, 1996, p. 225). Segundo Willians (2003), são estes os temas românticos fonte importante de quase toda a tragédia moderna, onde o desejo é absoluto, mas, paradoxalmente, é um contexto em que o homem foge de si mesmo (WILLIANS, 2002, p. 129).

Outro atravessamento possível entre a tragédia e a poética de Florbela Espanca é a ação na qual o herói é destruído, que, segundo Willians (2002, p 80) é tido como irreparável e comum em quase todas as tragédias, mas esse não é, normalmente, o fim da ação, pois uma nova distribuição de forças, físicas ou espirituais, comumente sucede à morte. Maria Lúcia Dal Farra afirma que Florbela Espanca “suplica a sua entronização definitiva no reino da morte”, esta “entidade” seria a única capaz de lhe aliviar o peso da vida, “curar-lhe a dor de existir” (ESPANCA, 2002, p. 33- 34). A *morte*, soneto final do livro *Reliquiae* mostra e reforça a tese de que é impossível para eu poético florbeliano feminino e plural de viver:

Morte, minha Senhora Dona Morte,
Tão bom que vede ser o teu abraço!

Lânguido e doce como um doce laço
E como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte
Tua mão que nos guia passo a passo,
Em ti, dentro de ti, no teu regaço
Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte dos dedos de veludo,
Fecha-me os olhos que já viram tudo!
Prende-me as asas que voaram tanto!

Vim da Moirama, sou filha de rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera... quebra-me o encanto!

A ação trágica não é aquilo que acontece com o herói na tragédia, mas o que acontece por meio do herói, ou seja, inconscientemente, o que acontece com este transcende na tragédia e adquire um significado muito mais amplo. A morte é uma vivência universal, arquetípica, queiramos ou não, todos passaremos por ela. Em geral está presente na forma dos significados mais profundos de uma cultura, ela é absoluta, e todo o nosso viver, simplesmente relativo. Diz Willians que: “Ler a vida através da ocorrência da morte é uma escolha cultural e muitas vezes pessoal”. [...] **Ligar qualquer sentido à morte é dar a ele uma poderosa carga emocional que pode, às vezes, obliterar toda e qualquer outra experiência em seu raio de ação** (WILLIANS, 2002, p. 81- 82, grifo nosso).

A vinculação entre a poética de Florbela Espanca e a tragédia parece nos apontar, como afirmou Willians, que: “o sofrimento é uma parte vital e energizante da ordem natural”, e que no centro desta ação “ritual”, afinal, está o herói trágico, cujo conflito interno é toda ação trágica, e cuja crise e destruição podem ser vistas como o dilaceramento e o sacrifício pela vida (WILLIANS, 2002, p. 67). Assim, o mito é reeditado e alcança um sentido moderno, e a figura ritual se transforma na figura do herói moderno: aquele herói que na tragédia liberal é também vítima; que é destruído pela sociedade na qual vive, mas que é capaz de salvá-la.

O sacrifício possui um significado emocional como elemento central da fé cristã, Jesus, o filho de Deus se sacrificou pelos homens, esta ação faz parte de uma história divina, e maior que qualquer história humana:

Crucificada em mim, sobre os meus braços,

Hei de poisar a boca nos teus passos
Pra não serem pisados por ninguém.

E depois... Ah! depois de dores tamanhas,
Nascerás outra vez de outras entranhas,
Nascerás outra vez de uma outra Mãe!
(ESPANCA, 1996, p. 235, grifo nosso)

Em uma tradição religiosa persistente, o mártir pode ser visto no ritmo do sacrifício, ele morre para que a fé de outros se acenda e essa morte culmina num renascimento, numa renovação. Essa interpretação ampliou-se para além do contexto religioso: notadamente, na história dos movimentos políticos e dos partidos. [...] a identidade de causa, seja ela religiosa, política ou nacional, é o princípio básico do martírio (WILLIANS, 2002, p. 206). Maria Lúcia da Farra nos faz saber que após o suicídio de Florbela, seu nome foi enredado numa série de detratações, sua imagem foi perseguida e sua vida motivo de zombaria, “inventaram as maiores torpezas e calúnias, infâmias e crueldades. Fazem da escritora um vulto político, bandeira de guerra” (ESPANCA, 2002, p. 16). Este aspecto da vida da poeta foi descrito no capítulo anterior, importa-nos saber esta cumpriu papel de “bode expiatório” e desde então a poesia feminina portuguesa passou a ter uma expressão jamais alcançada anteriormente. Tanto a ação da morte de um bode expiatório é, em si trágica, como o é a morte do bode expiatório, gesto que segundo Willians não renova a vida em comum, mas a culpa geral, esta é capaz de tocar mais profundamente que qualquer determinação relativa à vida (WILLIANS, 2002, p. 207).

A vida não é apenas negada pela morte, mas também renovada pelo nascimento e a contradição entre a vida e a morte vincula-se a consciência individual burguesa, para Willians, o homem pode atingir uma vida plena somente após violentos conflitos, estes conflitos, responsáveis pela ampliação da consciência, foram chamados por Jung de colisões. O indivíduo é essencialmente coibido e a sua realidade dividida, hostil a si mesmo enquanto vive em sociedade, está lacerado por contradições intoleráveis numa condição na qual impera um absurdo essencial. Assim, “a forma dramática incorpora, de maneira única a história e o tempo presente, o mito e a reação ao mito” (WILLIANS, 2002, p. 244- 245).

A morte consagrou a tragédia florbeliana, assim como consagrou as de Inês de Castro, de Julieta, de Isolda, Marilyn Monroe, Grace Kelly, Diana Spenser, e tantas outras mulheres que, repentinamente desaparecem deixando uma aura de mistério no ar.

Segundo Matias (1998) Florbela sempre nos aparece como uma diva do cinema mudo ostentando variadas máscaras, dominado o palco. Variados dramaturgos trouxeram à luz a sua história, entre eles, Maria da Luz Alves e Silva, que em 1994 dialogou textos florbelianos com fragmentos de “carta de Herdade” e enxertos das cartas e diário da poeta. Na peça a protagonista (Florbela) se interroga sobre o sentido da vida, as cenas mostram encontros e desencontros amorosos, a morte do irmão Apeles, e foca a última noite da poeta:

Florbela chega em casa e comunica a criada Tereza que vai dormir no quarto de hóspedes porque anda com insônia e não quer ser incomodada e nem tem hora para acordar. [...] Embora tratando-se de um monólogo, a protagonista vai, progressivamente, vestindo a pele e fazendo referências a outras personagens que povoaram a sua vida [...]. Surpreendemos momentos particularmente felizes na articulação entre o texto, a acção, **a projeção das imagens**, a luz, o som. É o caso do momento que marca a ruptura com Alberto Moutinho. A fotografia do casamento projetada na tela vai “encravar”, “queima”, Florbela contorce-se. Simula o aborto espontâneo. [...] E uma vez mais as indicações cênicas apóiam fortemente as acções e o texto [...] a confluência de linguagens várias: som, luz, mímica, jogo fisionômico, envolvem, de tal modo, o expectador que ele também é dominado pela perplexidade.[...] Bela toma os últimos comprimidos, deita-se na cama, a luz vai diminuindo e em som “off” ouve-se o soneto “X” da série que tem por epígrafe o verso camoniano “He um não querer mais que bem querer” (MATIAS, 1998, p. 239-240).

Outras peças foram encenadas: *Visões da febre*, texto de John Clifford, da dramaturgia inglesa (1994); A peça Brasileira *A Bela do Alentejo*, esta peça culmina com um diálogo entre Florbela e Nossa Senhora da Conceição, definida por Matias (1998, p. 242) como sendo “francamente ‘Kitsch’”; Alcides Nogueira escreveu *Florbela* (1988), com apresentação em 1991, o dramaturgo explicou que a peça não buscava ser uma biografia, mas “uma tentativa de entender o que Florbela representa” como mulher, como poeta, e “de onde provêm longínquos dobres de um sino que bate pela necessidade de se viver integralmente (MATIAS, 1998, 244).

4.2- A IMAGINAÇÃO UTÓPICA NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA

Fredric Jameson é um pensador polêmico da pós-modernidade que coloca em questão o político. Sua obra é caracterizada por um sincretismo marxista que abraça desde o marxismo à crítica e mítica e psicanalítica, perpassando por teóricos como Lukács, Adorno, Marcuse, Benjamin e os formalistas russos. Para este pensador somente a arte utópica poderá contribuir para manter aberta a porta para o futuro. O projeto

jamesoniano é pluralista e dialético, opondo-se radicalmente à perspectiva anti-historicista.

A utopia aparece quando não há no horizonte a mais remota chance ou esperança de modificar o *status quo*, entretanto, na mente, “talvez exatamente por isso”, todos os tipos de variações e recombinações institucionais parecem imagináveis⁴⁸. Mas em momentos de “fermentação pré-revolucionária genuína”, quando há a sensação de perda de legitimidade por parte do sistema e “as demandas populares se tornam mais sonoras”, é quando a imaginação utópica tem menos liberdade de jogo. Assim, a suspendendo o político possibilita assumir uma postura de liberdade mental, liberdade até então inimaginável, momento em que quase torna possível o “jogo livre e ideacional e criativamente utópico”. Jameson (2004, p. 247) destaca que:

O utopismo envolve uma certa distância das instituições políticas que encoraja um jogo interminável de fantasia ao redor de suas possíveis reconstruções e reestruturações. [...] A utopia, é de alguma forma negativa, e é tanto mais autêntica quanto menos puermos imaginá-la [...] sua função não está em nos fazer imaginar um futuro melhor, mas na maneira como ela demonstra nossa completa incapacidade de imaginar tal futuro, ou seja, nossa prisão num presente não utópico sem historicidade nem futuro, revelando a clausura ideológica no sistema no qual nos encontramos confinados e presos.

Jameson (2004, p. 282) conclui que as utopias são “não-ficcionais”, embora elas sejam, também, “não-existentes”. Elas nos chegam como “mensagens fracamente audíveis de um futuro que pode nunca vir a existir”. No livro *As sementes do tempo* (1997), Jameson fala da literatura utópica e destaca que:

“A literatura utópica do passado era geralmente positiva, [...] trazia todas as marcas da compensação e da negação, reprimindo o que os seus mecanismos de fantasia não eram capazes de processar, deixando de fora o negativo e o corpo, o sofrimento e a morte, assim como tudo que não pudesse ser resolvido nas relações interpessoais” (JAMESON, 1997, p. 84).

A poesia de Florbela traz em si aspectos da utopia ao criar espaços que abraçam o devaneio, “instrumento de especulação filosófica” e a fantasia, que entram em confronto com o princípio de realidade em si. Jameson destaca que a verdade mais profunda do devaneio está naquilo que ele revela do princípio de realidade nele mesmo, mais do

⁴⁸ Jameson (2004, p. 272), esclarece que, quando fala de “instituições políticas” refere-se à “objeto e matéria de um jogo mental interminável”, e não há a menor pretensão de reforma e nem revolução na vida real.

aquilo que ele nos conta do nosso desejo: uma vez que todo drama desses ultimos [...] está antes em tentar definir o que realmente desejamos. Nesse caso, o que nós não somos capazes de desejar ou de trazer para a figuração narrativa do sonho ou da fantasia utópica é muito mais significativo e sintomático [...] (JAMESON, 1997, p. 85).

Louis Marin (apud JAMESON, 1997, p. 85) ensina em seu *Utopiques* que “o texto utópico nos dá a vivida lição daquilo que não podemos imaginar: só que não o faz pela imaginação concreta, mas sim por meio dos buracos no texto, que são a nossa própria incapacidade de ver além da época e de suas conclusões ideológicas.

A poética de Florbela Espanca explora tais buracos e silêncios, como vemos no soneto *Eu não sou de ninguém*:

.....
.....
.....
.....

Eu não sou de ninguém!... Quem me quiser
Há de ser luz do sol em tardes quentes;
Nos olhos de água clara há de trazer
As fúlgidas pupilas dos videntes!

Há de ser seiva no botão repleto,
Voz no murmúrio do pequeno inseto,
Vento que insufla as velas sobre os mastros!...

Há de ser Outro e Outro num momento!
Força viva, brutal, em movimento,
Astro arrastando catadupas de astros!
(ESPANCA, 1996, p. 290).

Esse soneto libera a liberdade utópica de maneira radical explorando uma possibilidade de liberdade total para a mulher e evocando o desejo de união com um outro que se metamorfosea não se deixando também definir, enquadrar por normas sociais. Mas, e se tratando de lugares sociais, Jameson (1997) afirmou que:

“Não dá pra escapar da ideologia, quer dizer, da racionalização da culpa de nossa própria posição e situação de classe nessa sociedade, [...] nessa sociedade, portanto, nessa história, todas as verdades são também ao mesmo tempo ideológicas e deveriam ser brindadas com a maior das suspeitas e das vigilâncias. (JAMESON, 1997, p. 87).

A imaginação Utopia potencializa um texto na medida em que ela é uma espécie de “problematização”, e “questionamento” que “desafia as suas próprias imagens”, produzindo novos materiais (JAMESON, 1997, p. 100). Temas da marginalidade, da

sexualidade, já “antecipam” o surgimento de uma nova postura em relação a uma velha, assim, vê-se velhos paradigmas sendo minados. No soneto *O nosso Mundo*, é possível observarmos a celebração do encontro regados a vinho e a beijos e libertos de amarras que impedem a sua realização:

Ávida, eu Amor, quero vivê-la!
Na mesma taça erguida em tuas mãos,
Bocas unidas hemos de bebê-la!

Que importa o mundo e as ilusões defuntas?...
Que importa o mundo e seus orgulhos vãos?...
O mundo, Amor!... As nossas bocas juntas!...
(ESPANCA, 1996, p. 182).

Jameson (1997) falou acerca da Utopia de “desajustados e esquisitos”, indivíduos dos quais é removida a “repressão pela uniformidade” e que crescem “selvagens”, como “plantas em estado natural”, ele diz que esse seres dotados de liberdade:

desabrocham em neuróticos, compulsivos, obsessivos, paranóicos e esquisofrenicos, os que nossa sociedade considera doentes, mas que, num mundo de verdadeira liberdade, poderiam constituir a flora e a fauna da ‘natureza humana’ em si” (JAMESON, 1997, p. 107).

Em uma crítica ao *Correio de Coimbra*, Herculano de Carvalho afirmou: “basta olhar a expressão do retrato de Florbela Espanca”, para adivinhar a nevrose em suas feições (CARVALHO, 1931, p. 02). Como vimos anteriormente, no 1º Centenário de Florbela Espanca, realizado em Évora, Carolina Terra, abordou alguns aspectos da biografia de Florbela em uma conferência, afirmando que a poeta: “contraiu uma doença nervosa (seqüelas de sífilis, provavelmente.)” (SILVA, 2008, p.11). Perrot (2007) já havia descrito acerca da psiquiatrização das mulheres, as “convulsionárias”, que passaram a ser consideradas nervosas (PERROT, 2007, p. 66). Florbela cantou os seus Nervos D’oiro:

Meus nervos, guisos de oiro a tilintar
Camtam-me⁴⁹ n’alma estranha sinfonia
Da volúpia, da mágoa e da alegria,
Que me faz rir e que me faz chorar!

Em meu corpo fremente, sem cessar,
Agito os guisos de oiro da folia!
A Quimera, a Loucura, a Fantasia.
Num rubro turbilhão sinto- A passar!

O coração, numa imperial oferta,
Ergo-o ao alto! E, sobre a minha mão,

⁴⁹ Respeitou-se a escrita conforme a fonte.

É uma rosa púrpura, entreaberta!

E em mim, dentro de mim, vibram dispersos,
Meus nervos de oiro, esplêndidos, que são
Toda a arte suprema dos meus versos!
(ESPANCA, 1996, p.241),

Como todo poeta, Florbela Espanca traz em si uma reflexão implícita da categoria de seus personagens, e por assim dizer, do sujeito psíquico, que ao modelo “dos grandes modernos” é liberado do “estereótipo de senso comum do outro” cotidiano. Em Florbela, a identidade individual tem haver tanto com o fim da hierarquia, como com a subversão do instituído, o que a sociedade patriarcal denominou como fraqueza do feminino, a sua imaginação utópica reconheceu como esplêndido, como força como “a arte suprema de seus versos” (ESPANCA, 1996, p. 241).

Florbela Espanca e sua poética, como vimos, se apresenta como um Frankenstein, inadaptável, estranho, mas capaz de abarcar variadas vozes da alteridade. Jameson (1997) destacou que “ser único ou grotesco, ser uma caricatura, um obsessivo, significa também, em outras palavras, não caber em nenhum dos estereótipos da vida humana, não ser “usável” e que as verdadeiras “Utopias da necessidade”, trazem como marcas, na sua estrutura e essência, a miséria e o sofrimento, portanto, “se se quer evitar pensar no sofrimento e na miséria, deve-se evitar pensar sobre o texto utópico, que necessariamente traz dentro de si a sua expressão a fim de construir a satisfação do desejo de sua abolição” (JAMESON, 1997, p. 108- 109):

A Maior Tortura

Na vida para mim não há deleite.
Ando a chorar convulsa noite e dia...
E não tenho uma sombra fugidia
Onde poise a cabeça, onde me deite!

[...]

Poeta, eu sou um cardo desprezado,
A urze que se pisa sob os pés.
Sou, como tu, um riso desgraçado!

[...]

(ESPANCA, 1996, p. 143).

É notável que Florbela tenha conseguido inserir no seu texto utópico, precisamente, os traumas que, mais tarde serviram para que seu texto fosse repudiado, pois foram estes

traumas que deram forma ao seu “arcenal de argumentos” contra a violência e também à repressão.

Sob o olhar da Utopia, a porção Lilith da obra de Florbela Espanca, ou seja, o aspecto erótico que integra o seu texto, já preconizava no primeiro quartel do século XIX, uma nova postura da mulher que, liberada para o prazer, como vemos no soneto *Horas rubras*: “Horas profundas, lentas e caladas/ Feitas de beijos sensuais e ardentes,/ De noites de volúpia, noites quentes/ Onde há risos de virgens desmaiadas...” (ESPANCA, 1996, p. 196), condenava-se à solidão e ao exílio, exílio e solidão estes que são, poeticamente, transfigurados por Florbela em sede de infinito e demonstrando uma nova forma do feminino se relacionar com o mundo, uma forma mais lúdica, impermanente que tinha como proposta a quebra do enclausuramento imposto à mulher desde o paleolítico médio:

Judeu Errante que a ninguém faz dó!
Minh'alma triste, dolorida e escura,
Minh'alma sem amor é cinza e pó,
Vaga roubada ao Mar da Desventura!
(ESPANCA, 1996, p. 200).

A fonte da força para a Utopia de Florbela Espanca é essa errância que transforma o seu “não lugar” em possibilidade de ocupação de variados lugares.

A morte é um tema que perpassa toda a obra de Florbela Espanca, bem como é um tema muito discutido de sua biografia. Jameson (1997) destacou que:

A relação entre a Utopia e morte é essencial, mas não por alguma propriedade mística da morte em si: ao contrário, a morte é o efeito subsequente e o signo de que a perspectiva da utopia foi atingida, a qual consiste em uma grande e progressiva distância de toda experiência individual e existencial, das pessoas individuais, dos personagens. O surgimento da morte é, portanto, o sinal de que foi possível assumir o ponto de vista da espécie, acima da existência humana. **A Utopia assume, por necessidade, o ponto de vista da espécie acima do da história humana** (JAMESON, 1997, p. 129).

A Utopia e morte são inseparáveis na medida em que aponta para a inevitabilidade do desaparecimento da vida: nesse sentido, afirma Jameson (1997), “pode-se dizer até que a UTOPIA resolve o problema da morte, pela invenção de uma nova maneira de olhar a morte individual como assunto de interesse limitado, além de todo estoicismo” (JAMESON, 1997, p. 131).

A morte este presente na primeira e na última poesia de Florbela Espanca, e se faz sentir com mais força no livro *Reliquiae*, obra postuma da poeta. Aqui esta pesquisa encontra sua ponta com a sua introdução. A morte levou Florbela à condição de personagem, consagrou a tragicidade de seu lirismo e de sua biografia, revelou a impossibilidade de sobrevivência do potencial feminino numa sociedade patriarcal e falocrata.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Viver é não parar, é continuamente renascer. As cinzas não aquecem, as águas estagnadas cheiram mal. Bela! bela! Não vale recordar o passado! O que tu fostes, só tu o sabes: uma corajosa rapariga, sempre sincera consigo mesma” (Florbela Espanca).

Em diferentes contextos, no decorrer da história, os seres humanos enfrentam crises que fazem com que seus valores, crenças e certezas sejam abalados e, conseqüentemente, repensados. Acreditamos que viemos esse tempo delicado onde varios conceitos estão sendo desconstruídos, a História factual, as narrativas totalizadoras e, inclusive, os mitos, eis o motivo de lançarmos mão de teóricos que, em alguns momentos, se tangenciam não pela semelhança, mas pela diferença, estabelecendo diálogos entre as epistemes e inscrevendo a pesquisa no campo da interdisciplinarietà.

Os postulados teóricos dos pensadores Mikhail Bakhtin e Carl Gustav Jung nos possibilitaram uma visão arquetípica e polifônica da obra de Florbela Espanca, variados diálogos fizeram com que Florbela se constituisse enquanto poeta, assim, explanamos como se deu o percurso poético de Florbela do seu primeiro manuscrito, o **Trocando olhares**, até os seus livros publicados, o *Livro de Mágoas*, o *Livro de Sórora Saudade*, e *Charneca em Flor*.

As motivações básicas que orientaram este estudo foram a de que nós, seres humanos, construímos o mundo em que vivemos e somos construídos por ele num movimento contínuo e dialógico, o que nos torna construtores de realidades e de histórias, e revela a cultura como um constructo realizado de forma participativa. Este pensamento põe por terra a idéia unilateral de algozes e vitimas indefesas e, no tocante a Florbela Espanca, descartamos a imagem pintada por alguns autores de uma pessoa infeliz na vida, uma coitada, ao contrário, durante todo o percurso de pesquisa, nos confrontamos com uma mulher forte e extemporânea, capaz de transformar em poesia os descaminhos do feminino.

Teatralidade, encenação, mentiras ou verdades inventadas? Em se tratando de Florbela Espanca tudo é questionável e aberto a interpretações, teria realmente Florbela se suicidado? Esse inacabamento faz com que até a sua biografia seja ficcional. Mas o que

fez com que a poética de Florbela rompesse os limites da modernidade e adentrasse a contemporaneidade? Jung (1991, p. 84) afirmou ser “perfeitamente válido que o poeta se apodere de figuras mitológicas para criar as expressões de suas experiências íntimas”, e serão estas imagens arquetípicas que serão atualizadas de tempo em tempo e das quais a poeta lança mão em seu trabalho.

A obra de Florbela é preñe de encantamento, e o encantamento é fundamental para a vida, especialmente num mundo marcado pelo niilismo. O eu florbeliano tem a capacidade de se metamorfosear e jogar com as formas do mundo, o que confere a sua poesia uma sedução própria da alteridade. Florbela desafia com a sua poética os lugares instituídos e a distribuição desses lugares, como vimos no capítulo segundo, e esse desafio se dá através da errância do eu poético. Essa busca por conhecer a si mesmo: “Sei lá! Sei lá! Sei lá bem!/Quem sou? Um fogo-fátuo, uma miragem.../ Sou um reflexo... Um canto de paisagem/ Ou apenas cenário!/ Um vaivém” (ESPANCA, 1996, p. 253), traz em si o germe do encontro com o outro:”Procurei-O no seio de toda gente./ Procurei-O em horas silenciosas!/ [...] E nunca O encontrei!... Prince Charmant” (ESPANCA, 1996, p. 183).

Se, como vimos no capítulo terceiro, a *função autor* delimita as formas de inserção do indivíduo na escrita, e a *função feminino* delimita o lugar da mulher na sociedade, a saber, um lugar secundário e inferior em relação ao homem; lugar de reclusão e de silêncio, Florbela Espanca escolheu para si um não lugar, expresso através da errância.

A errância do eu florbeliano é, a nosso ver, a expressão de uma relação outra com o mundo, que se funda não na certeza e nem na rigidez, mas na consciência da impermanência das coisas, dos seres e das relações. Talvez, seja destino do espírito humano, estar eternamente em caminho, tanto que a imagem do viajante e do nômade, é arquetípica, um arcano que engendra a nostalgia de um outro lugar: “Mostrem-me esse País onde eu nasci!/ Mostrem-me o Reino de onde sou Infanta!/ [...] Quero voltar! Não sei por onde vim...” (ESPANCA, 1996, p. 233). A errância corresponde, também, à quebra do enclausuramento, um mal infligido á mulher desde os primórdios da civilização, ela restaura a mobilidade e possibilita que sejam superadas as polaridades que fixam as identidades as ideologias, e os papéis de cada sexo, instaurando uma visão ampliada e flexível do mundo.

Vimos que a morte está presente na primeira e na última poesia de Florbela Espanca, e se faz sentir com mais força no livro *Reliquiae*, obra póstuma da poeta. Aqui, a pesquisa encontra ponta com a sua introdução. A morte levou Florbela à condição de personagem, consagrou a tragicidade de seu lirismo e de sua biografia, revelou a impossibilidade de sobrevivência do potencial feminino numa sociedade patriarcal e falocrata. Mas, vimos também que, grandes visionários lançam mão da utopia para materializar uma realidade aquém daquelas que podem ser vistas por olhos simplesmente humanos. Florbela Espanca, através da sua poesia, imaginou um mundo em diálogo com outras subjetividades e formas, e pagou o preço pela *hybris*, ou seja, pela ousadia de buscar conhecer-se:

Eu

Até agora eu não me conhecia,
Julgava que era Eu e eu não era
Aquela que em meus versos descrevera
Tão clara como a fonte e como o dia.

Mas, que eu não era Eu não sabia
E, mesmo que o soubesse, o não dissera...
Olhos fitos em rútila quimera
Andava atrás de mim... E não me via!

[...]

[...]

(ESPANCA, 1996, p. 215, grifo nosso).

Pagou também, pelo o desejo de querer equiparar-se aos deuses, o castigo, saber quem realmente se é:

Versos de Orgulho

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.

Porque o meu Reino fica para além...
Porque trago no olhar os vastos céus
E os oiros e clarões são todos meus!
Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!

[...]

[...]

(ESPANCA, 1996, p. 210, grifo nosso).

Nessa pesquisa, levantamos variadas questões referentes à vida e à obra de Florbela Espanca. Mostramos como as mulheres que pensavam diferente no início do século eram excluídas, exclusão que era a reprodução de uma outra ainda maior, a exclusão da mulher da ordem do discurso, processo resultante da uma campanha da ordem patriarcal com suas estratégias de silenciamento do feminino pela violência. Vimos também como o movimento feminista foi importante para a emancipação da mulher, que passou a lançar mão da imprensa para difundir seus ideias e se fazer ouvir.

Variados aspectos do universo femininos foram criativa e poeticamente trabalhados por Florbela Espanca em sua obra, ela cantou o amor, a dor, a desilusão por buscar e não encontrar o amado, a tristeza e o destino que arrasta os seres independente de sua vontade. A sede de infinito da poeta e a sua ousadia em dialogar com diferentes formas, constituíram-se num contra-poder e numa hybris feminina, ou seja, o desejo de conquistar lugares cada vez mais altos, de adentrar espaços masculinos, como a tradição poética, essa ousadia feminina fez com que Florbela fosse ignorada em vida e difamada após a morte José Régio afirmava que Florbela era demais para uma só.

Lilith, Eva e Maria, foram às representações escolhidas para serem analisadas nessa pesquisa. Elas refletem a vivência coletiva de mulheres de diferentes lugares, idades e etnias, que dialogam e compartilham experiências comuns através de gerações; a polifonia arquetípica florbeliana é uma das colunas mestras desta pesquisa.

Sujeita a responder por sua escrita, como vimos na *função autor*, Florbela Espanca respondeu também a uma outra função, a *função feminino*. Ora, tendo o discurso feminino sido silenciado pela ordem patriarcal, o masculino passou a delimitar os lugares possíveis para a mulher, a saber, lugares que foram simbolicamente descritos, desde os primórdios da civilização. Assim, Lilith, por resistir e não se submeter a ordem patriarcal foi abandonada à própria sorte fora do paraíso, Eva, foi aceita nessa ordem, desde que aceitasse o domínio masculino, a Virgem Maria, revelou uma aceitação do feminino, mas com a condição de que continuasse submissa e obediente, e mais, que abrisse mão de seu maior poder, a sexualidade, bem como ao prazer.

Como afirmou Bakhtin, não são as unidades da língua que são dialógicas, mas os enunciados, e estes enunciados, atos únicos temporal e historicamente determinados,

Florbela Espanca travou, através de sua poesia, um embate com outros discursos, sua poética é uma resposta a outros enunciados (FIORIN, 2006). A poeta dialogou com a cultura clássica, a popular e a erudita, bem como, com outros poetas, com a crítica literária e com o mercado editorial. Ela extrapolou os limites europeus e dialogou, também, com um autor de outro continente, da América latina, Rúbem Dario. Essa trama tornou a sua obra prenhe de vida e significados.

Florbela escolheu para si o mundo da multiplicidade e da resistência ao emparelamento do ser, escolheu a morte, lugar comum por excelência, que é também uma vivência arquetípica. Se Florbela deu forma a uma criatura a partir da junção das representações arquetípicas e polifônicas que produziu, o Frankenstein florbeliano, a falta de conexão entre tais representações e a sociedade levaram a poeta a se isolar. Hoje, novos olhares estão sendo lançados sobre a poética de Florbela, a partir de pontos de vista diversos, que possibilitarão uma leitura menos homogênea da mesma.

Florbela passou das quadras populares ao soneto, construiu uma poesia carregada de significados que nos deixou pistas de sua personalidade nada submissa, marcada pela transgressividade de regras sociais impostas. A poeta deu voz à mulher e inverteu papéis, na sua poesia é o homem que está à mercê da sedução da mulher. Numa espécie de catarse, ela cantou a dor e a mágoa entregando-se, depois, aos arroubos da paixão e do desejo, num erotismo que chocou a estamental sociedade portuguesa. A sua arte poética contribuiu para a emancipação da mulher portuguesa, mostrando ser possível, mesmo que na marginalidade, e existência da mulher poeta Ela fez do lirismo arma de combate e resistência.

Essa pesquisa, até por força de sua proposta maior, a interdisciplinariedade, não conclui em definitivo nenhum dos aspectos abordados, apresenta pontos de vista e convida outros pesquisadores a fazer o que propõe a psicologia analítica junguiana, amplificar o símbolo.

REFERÊNCIAS:

- AUGRAS, Monique. *Dimensão Simbólica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1967.
- ALONZO, Cláudia Pazos. *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*. 1994. 275 f. Tese (Doutorado)- universidade Oxford, 1994.
- ARANHA, Aurora Jardim. *Florbela Espanca*. *Jornal de Notícias*. Porto, 07/01/1931. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- BARROS, Thereza Leitão de. *Escritoras de Portugal*, vol. II. Lisboa: Tipografia A. O. Artur, 1924 (o segundo volume é de 1927), pp. 341-342. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra
- BARROS, Tereza Leitão de. *Florbela Espanca*. *Portugal Feminino* ano I, n. 12. Lisboa, 31/01/1931, p. 18. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra
- BARROS, Thereza Leitão de. “*Charneca em Flor*”. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa, 15/03/1931, p.7. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- BAIR, Deirdre. *Jung: uma biografia*. Tradução de helena Londres; Revisão técnica de Caio Liudvik. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BATTELLI, Guido. “*Florbela Espanca*”. *Correio de Coimbra*. Coimbra, 20/12/1930, p. 4. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- BATTELLI, Guido. “*Elegia*”. *Portugal Feminino* ano I, n. 12. Lisboa, 31/01/1931, p. 19. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- BAUDELAIRE. Charles. *As Flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (coleção biblioteca universal).
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. 8. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.
- BESSA-LUIS, Agustina. *Florbela Espanca, a vida e a obra*. Lisboa, Arcádia, 1979.

- BETTENCOURT, Tito. *Florbela Espanca*. Diário de Coimbra. Coimbra, 18/12/1930, p. 01. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Tragédia e Comédia*. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. 2. ed. (Coleção primeiros passos. Vol. 3). São Paulo: Brasiliense, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*, com Bill Moyers; organizado por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Pallas Athena, 1990.
- CAVALCANTI, Raissa. *Uma visão simbólica do masculino e do feminino*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____ . *O Casamento do Sol com a Lua: Uma visão simbólica do feminino e do masculino*. 9. Ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CASTRO, Fernanda de. *Florbela Espanca*. *Eva* ano 6, n. 304. Lisboa, 07/03/1931. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- COSTA, Emília de Sousa. *A homenagem a Florbela Espanca*. *Eva* ano 6º. n. 306. Lisboa, 21/03/1931, p.02. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- CARVALHO, Herculano de. *Charneca em flor*. *Correio de Coimbra*. Coimbra, 07/02/1931, p. 02. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- CORREIA, Natália. “Prefácio – A Diva”, in: ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Lisboa, Bertrand, 1981, pp.9-30.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca: Trocando olhares*. Estudo introdutório e estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1994.
- DAL FARRA, M. L. *Metamorfoseando Florbela*. In: Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2006, Rio de Janeiro. Lugares dos discursos. Vol. 10. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.
- DAVID, Celestino. *Florbela Espanca, poetisa alentejana*. Diário de Notícias. Lisboa, 14/12/1930, p. 15. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- DAVID, Celestino. *Charneca em flor*. Diário de Notícias. Lisboa, 25/01/1931, p. 13. Compulsão, recolha e digitalização por Maria Lúcia Dal Farra.

- ESPANCA, Florbela. *Florbela Espanca*. Organizado por Maria Lúcia Dal Farra. Rio de Janeiro: Agir, 1995. (Nossos Clássicos; 121).
- ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto: (contos, cartas e diário)*. Estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas Florbela Espanca*. Estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Martins Fontes. 1996.
- FERRO, António. *Uma grande poetisa portuguesa*. Diário de Notícias. Lisboa, 24/02/1931, p. 01. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- FIORIN, José Luiz. *Interdiscursividade e intertextualidade*. In: BRAITH, Beth. Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- *Florbela Espanca*. O Notícias Ilustrado, ano III, série II, n. 137. Lisboa, 25 de janeiro de 1931, p. 03. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- FERREIRA, José Gomes. *Encontro com Florbela. A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*. Lisboa: Portugália, 1965, pp. 233-240. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de texto de Manoel Barros da Motta, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970- 1982)/ Tradução de Andréa Daher; consultoria de Roberto Machado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GUEDES, Rui, *Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1985 .
- GOMES, Álvaro Cardoso, et al. *A Literatura Portuguesa em perspectiva: Simbolismo e Modernismo*. Vol. 4. Direção de Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1994.
- HILLMAN, James. *O mito da análise: Três ensaios de psicologia arquetípica*. Tradução de Norma Abreu Telles. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- *HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA: da revolução à primeira guerra*. Coleção dirigida por Philippe Áries e George Duby. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- JAMESON, Fredric. *As sementes do Tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização e tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.
- _____ . *O Espírito na Arte e na Ciência*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- _____ . *Símbolos da Transformação: Análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- _____ . *Os arquétipos e o Inconsciente coletivo*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- _____ . *Fundamentos da Psicologia Junguiana*. Tradução de Araceli Elman. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *O embasamento arquetípicos na literatura florbeliana: uma análise da poesia de Florbela Espanca a luz da psicologia analítica jungueana*. *Estudos Portugueses e Africanos*. Rio de Janeiro, n.32, p. 159-169, 1986.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca uma estética da teatralidade*. São Paulo: UNESP, 2003.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, MICHAEL. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LIMA, Sandra Mara Moraes. *As vozes discursivas e a palavra interiormente persuasiva*. In: SOUZA, M. P. de; CARVALHO, R.; SALGUEIRO, W. (org.). *Sob o Signo de Babel: Literatura e Poética da Tradução*. Vitória: PPGL/MEL, Flor&Cultura, 2006. p. 219- 228.
- LORENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- MAGALDI FILHO. *Dinheiro, Saúde e Sagrado: Interfaces culturais, econômicas, religiosas à luz da psicologia*. São Paulo: Edicta, 2006.
- MASSARO, Anturo. *Ruben Dario y su creación poética*. Bueno Aires: Kapelusz, 1954.
- MATHIAS, Liliana Maria Rodrigues Queirós. *Poesia, errância e mito em Florbela Espanca*. 1998. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 1998.

- MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária. Poesia*, 12ª ed., São Paulo, Cultrix, 1993.
- MONTALEGRE, Duarte de. *Florbela e o fantasma da Morte*. [s.l.], 1947.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. *Ultrapassando Fronteiras em metapoemas*. Vitória: PPGL/ MEL, CCHN, 2004.
- PAZ, Octávio. *El arco e La lira: El poema la revelación poética. Poesia e história*. México: Fondo dela Cultura e Economía, 1986.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M. S. Correia. São Paulo: Contexto, 2007.
- RÉGIO, José. *Estudo crítico Sonetos de Florbela Espanca*. São Paulo: Difel, 1983, pp. 11-30. Reproduzido de RÉGIO, José. *Ensaio de interpretação crítica*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, pp. 167-195 (1ª. ed. 1950). Compulsão, recolha e digitalização por Maria Lúcia Dal Farra.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapus. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- SANFORD, A. John. *Os parceiros invisíveis: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós*. São Paulo: Paulus, 1987. (Coleção amor e psique).
- SHARP, Daryl. *Léxicos Junguianos: Um manual de termos e conceitos*. Tradução de Raul Milanez. São Paulo: Cultrix: 1987.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Miecio Araujo Jorge Honkis. Porto Alegre: LPM, 1985.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: A Lua Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SILVA, Fábio Mário. *Da Metacrítica à Psicanálise: A angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*. 2008. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lusófonos) - Departamento de Lingüística e Literaturas da Universidade de Évora. Évora, 2008.
- SPINA, Sigismundo, *Na Madrugada das Formas Poéticas: manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. (coleção estudos Universitários, no. 3).
- STEIN, Murray. *Jung: O mapa da Alma: uma introdução*. Tradução de Álvaro Cabral; revisão técnica de Márcia Tabone. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

-
- TEZZA, Cristóvão. *Poesia*. In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. P. 195- 217.
- TEZZA, Cristóvão. *Mikhail Bakhtin e a autoridade poética*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1900, 1.shl>> Acesso em 30 de mar 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANEXO:

DADOS BIBLIOGRÁFICOS DE FLORBELA ESPANCA

1894- No dia 08 de dezembro, em Vila Viçosa, Alentejo Português, nasce Flor Bela d'Alma da Conceição Espanca, filha de Antônia da Conceição Lobo e de João Maria Espanca. Florbela será criada por Mariana do Carmo Inglesa, esposa legítima de seu pai, que será também sua madrinha. O irmão único de Florbela, Apeles Espanca, também filho de Antônia da Conceição Lobo, nascerá três anos depois, no dia 10 de março de **1897**. O pai de Florbela começa a vida como sapateiro, profissão que herdou do pai, vindo depois a exercer outros ofícios como: antiquário, negociante de cabedais, desenhista, pintor, fotógrafo e cinematografista, viajando por Portugal exibindo filmes no seu *vitascópio de Édson*.

1903- Data da primeira composição poética de Florbela: “A vida e a morte”, dedicada ao pai.

1908- Morre a mãe de Florbela Espanca.

1910- A poeta mora com a família em Lisboa.

1911 a 1913- data que retirou da Biblioteca Pública de Évora as obras de Balzac, Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco, Guerra Junqueiro, Gonçalves Crespo, Garrett e Teófilo Braga.

1913- Com 19 anos Florbela interrompe o Liceu para casar-se com o colega de escola Alberto de Jesus Silva Moutinho, o casal vai residir em Redondo, mas regressará a Évora para morar na casa de José Maria Espanca.

1916- De volta a Redondo, em meados de abril, a poeta dá início ao caderno *Trocando Olhares* que contém oitenta e oito poemas (ou cento e quarenta e cinco, se desdobrados) e três contos, produzidos entre 10 de maio de 1915 e 30 de abril de 1917. O manuscrito *Trocando Olhares* abarcará os projetos: *Alma de Portugal*, *O Livro d'Ele e Minha Terra*, *Meu amor*, posteriormente, Florbela também extrairá do manuscrito as antologias: *Primeiros passos* (1916) e *Primeiros versos* (1917). Nessa mesma época a poeta passaria a colaborar com a revista feminina *Modas e Bordados*, suplemento do jornal *O Século* de Lisboa. Florbela inicia amizade e troca de cartas com Júlia Alves.

1917- Florbela mora com pai em Lisboa e conhece a obra *Vitral da minha dor*, de Américo Durão. Matricula-se na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, mas em 1920 abandonará os estudos.

1918- Florbela se trata de um aborto involuntário e mal curado que haveria lhe infectado ovários e pulmões e, em 1923 sofrerá outro aborto, dessa feita, casada com o segundo marido, Antônio Guimarães.

1919- Florbela publica, custeados pelo pai, duzentos exemplares do *Livro de Mágoas*, coletânea com trinta e dois sonetos. Este livro teve como leitor e interlocutor assíduo, Raul Proença.

1921- Florbela divorcia-se de Moutinho e dois meses depois casa-se com Antônio José marques Guimarães, alferes de Artilharia da Guarda Republicana, com quem se relacionava desde 1920.

1922- Guimarães se tornará chefe de gabinete do Ministro do Exército. Apeles é graduado segundo tenente e Florbela coleciona recortes de jornal relacionados ao irmão. Nesse ano a recém fundada revista Seara Nova publica o soneto de Florbela *Prince Charman*, dedicado a Raul Proença.

1923- Em janeiro desse ano Florbela lança sua segunda obra, o *Livro de Sórora Saudade*, composta por trinta e seis sonetos, são duzentos exemplares que, também, foram custeados por João Maria Espanca. Para sobreviver Florbela dá aulas particulares de português, em Lisboa.

1925- Florbela divorcia-se de Guimarães, divórcio litigioso no qual a poeta é acusada de abandono de lar e de ter injuriado o marido chamando-o de malandro. A poeta volta a casar-se, quatro meses depois, com o médico Mário Pereira Lage, com quem vivia desde 1924. Florbela irá morar com Lage nas casas dos sogros até o dia de sua morte.

1927- Florbela passa a colaborar com o jornal *Dom Nuno*, de Vila Viçosa, a poeta não encontra editor para seu terceiro livro, *Charneca em Flor*, e passa a escrever seu livro de contos, possivelmente *O dominó preto*, que será publicado apenas em **1982**. A poeta passa a traduzir romances para a *Civilização do Porto*, tendo realizado outras traduções, em 1926, para a *Figueirinhas do Porto*. O avião de Apeles mergulha no rio Tejo e seu corpo nunca foi encontrado. Inconsolável, a poeta passa a trabalhar pela memória do irmão e produz *As máscaras do destino*, um volume de contos que será publicado postumamente em **1931**.

1928- conta que a poeta tenha tentado o suicídio pela primeira vez com soporíferos.

1929- Segundo testemunho de Rui Guedes, Florbela buscou empregar-se como atriz de um filme (*Dança dos paroxismos*) dirigido por Jorge Brun do Canto, mas foi rejeitada por ser considerada por ele “muito apagada”. O filme só seria exibido em 1985, na Cinemateca Nacional de Lisboa, ocasião em que Canto disse não acreditar que por traz

daquela moça apagada, ele não imaginava existir “um monstro de poesia e sensibilidade”.

1930- Florbela dá início ao seu diário que virá a tona apenas em 1981, nesse ano ela também ela começará a se corresponder com o professor visitante da Universidade de Coimbra, Guido Battelli, nessa altura com 62 anos de idade. Battelli publicará a obra póstuma de Florbela, *Charneca em Flor*, em 1931, composta por cinquenta e seis sonetos, sendo que, na segunda edição, foram acrescentados mais vinte e oito sonetos, que deram forma ao Livro *Reliquiae*, a terceira edição de *Reliquiae*, trouxe mais cinco sonetos no seu bojo. Battelli publicará também, nesse mesmo ano, o livro *Juvenília*, que agrupará poemas dispersos de Florbela e cartas trocadas com Júlia Alves e com ele próprio, inclusive modificando e suprimindo partes destas. Florbela colaborou com as revistas *Portugal Feminino*, *Civilização* e *Primeiro de Janeiro*, as duas últimas do Porto. As duas horas da madrugada do dia 08 de dezembro, exato momento em que veio ao mundo ha trinta e seis anos, Florbela morre em virtude de uma dose excessiva de barbitúricos. A poeta deixou à amiga Maria Helena uma carta com instruções para seu enterro, entre os pedidos, que fosse colocada dentro de seu caixão, um fragmento do hidroavião que seu irmão, Apeles, pilotava quando morreu, também, que cobrissem seu corpo com braçadas de flores. Florbela deixou ao marido uma carta e às amigas mais íntimas postais de despedida. Na certidão de óbito consta que a poeta morreu de edema pulmonar.

Estes dados bibliográficos tiveram como fonte a obra *Afinado Desconcerto: contos, cartas e diário* (2002), organizada pela crítica literária Maria Lúcia Dal Farra.