

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA**

**DÚVIDA E DÍVIDA MELANCÓLICA:
A modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca**

DERIVALDO DOS SANTOS

**RECIFE-PE
2006**

DERIVALDO DOS SANTOS

DÚVIDA E DÍVIDA MELANCÓLICA:
a modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como um dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura, sob a orientação do Prof. Dr. Lourival Holanda.

Santos, Derivaldo dos
Dúvida e dúvida melancólica: a modernidade barroca na poesia de
Florbela Espanca / Derivaldo dos Santos. – Recife : o Autor, 2006.
272 folhas
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Teoria da Literatura, 2006.
Inclui bibliografia.
1. Espanca, Florbela – Crítica e interpretação. 2. Literatura portuguesa. 3.
Poesia portuguesa – Crítica e irterpretação. 4. Literatura barroca. 5. Literatura
moderna. I. Espanca, Florbela, 1894 – 1930. II. Título.

869.0 CDU (2.ed.) UFPE
869 CDD (22.ed.) CAC2006-18



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS / UFPE

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A TESE INTITULADA: VOZES DE UM DESEJO: DÚVIDA E DÍVIDA MELANCÓLICA: A Modernidade Barroca na Poesia de Florbela Espanca, DE AUTORIA DE: Derivaldo dos Santos, ALUNO DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14 horas do dia 27 de julho de 2006, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE. Para julgar a tese de doutorado intitulada: *DÚVIDA E DÍVIDA MELANCÓLICA: A Modernidade Barroca na Poesia de Florbela Espanca*, de autoria de: Derivaldo dos Santos, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras, estavam presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. Lourival Holanda (Orientador), Profº. Drª. Ilza Matias de Sousa, Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves, Profº. Drª. Ermelinda Maria Araujo Ferreira, Profº. Drª. Francisca Zuleide Duarte de Souza; sob a presidência do primeiro, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Prof. Lourival Holanda: *Aprovado*, Profº. Ilza Matias de Sousa: *Aprovado*, Profº. José Hélder P. Alves: *Aprovado*, Profº. Ermelinda Maria Araujo Ferreira: *Aprovado*, Profº. Francisca Zuleide Duarte de Souza: *Aprovado*. Em seguida, o prof. Lourival Holanda, proclamou o candidato Derivaldo dos Santos, **Doutor em Teoria da Literatura**, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaias Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 27 de julho de 2006.

Jacóis Boa
Derivaldo dos Santos
Ilza Matias de Sousa
Zuleide Duarte
Lourival Holanda

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – Centro de Artes e Comunicação
Campus Universitário – Departamento de Letras. Fone: (0xx81) 2126-8312 – Fone/Fax: 2126 8767
RECIFE-PE – CEP: 50740-530

DEDICATÓRIA

Para

Albaniza e Erwerton,
Ívinna e Lorena,
Sempre na esperança de fazer próximo o
distante.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos e instituições que contribuíram para este exercício intérmino que é a escrita, dentre os quais destaco:

A Lourival Holanda, que no miúdo das letras faz intenso o despertar;

À Valdenides, pela amizade e pelo apoio, sempre.

À Graça Soares, pela constante atenção com que me teve durante todo o processo da pesquisa;

Ao poeta Élio, pela parceria e amizade nas conversas sobre poesia;

À Tânia Lima, amiga e poeta dos mangues da terra e da alma;

A José Lira, no carinho e na atenção de sempre;

À Sandra Erickson, pelo carinho e pertinência de suas sugestões;

A CAPES/PQI, pela bolsa de estudo concedida;

Labirinto

Não haverá nunca uma porta. Está dentro
E o alcácer abarca o universo
E não tem nem anverso nem reverso
Nem externo muro sem secreto centro.
Não esperes que o rigor de teu caminho
Que teimosamente se bifurca em outro,
Que teimosamente se bifurca em outro,
Tenha fim. É de ferro teu destino
Como juiz. Não aguarde a investida
Do touro que é um homem e cuja
estranha
Forma plural da horror à maranha
De interminável pedra entretecida.
Não existe. Não espere. Nem sequer
A fera, no negro entardecer.

Jorge Luís Borges

RESUMO

Este trabalho focaliza a obra poética de Florbela Espanca, verificando como nela o sujeito se move sob a experiência da dúvida e da dúvida melancólica. Na poesia de Florbela a melancolia pavimenta a dúvida do sujeito na encruzilhada do tudo e do nada, do sonho e da queda abissal. Confere ao autêntico o sentido do incerto e do inarticulado. No entanto, não é um abandono da certeza total, e sim o modo supremo de sua superação, na medida em que lança o sujeito no face a face do vivido e do indagado. Tendo como principais pontos de apoio autores como: Freud, Urana T. Peres, Marie-Claude Lambotte, Julia Kristeva, Kierkegaard, Nietzsche, Foucault, e Philippe Lejeune, este estudo verificou que a dúvida desempenha um papel decisivo na poética de Florbela Espanca, definindo a atitude básica do eu-lírico em face de suas próprias angústias e das muitas faces que o mundo comporta. No primado do incerto e da mutabilidade do ser, a poeta trouxe para dentro de sua poesia alguns procedimentos específicos do barroco histórico no que ele tem de nossa atualidade: vertigem, simulacro, decadência do ser no labirinto mundo da existência.

Palavras chave: Florbela Espanca, poesia dúvida, dúvida melancólica.

ABSTRACT

This work focuses the Florbela Espanca's poetic, verifying as in her the subject moves under the experience of the doubt and of the melancholic debt. In the poetry of Florbela the melancholy paves the subject's doubt in the crossroad of everything and of nothing, of the dream and of the abyssal fall. It checks to the authentic the sense of the uncertain and of the inarticulate. However, it isn't an abandonment of the total certainty, but the supreme way of your overcoming, as long as in it throws the subject in the face, in the face of the lived and of the inquired. Having like main points of support authors as: Freud, Urania T. Peres, Marie-Claude Lambotte, Julia Kristeva, Kierkegaard, Nietzsche, Foucault, and Philippe Lejeune. This study verified that the doubt carries a decisive part in the Florbela Espanca's poetic, defining the basic attitude of the lyrical I in face of its own anguish and of a lot of faces that the world holds. In the primacy of the uncertain and of the being's changeability, the poet brought inside of her poetry some specifics procedures of the historical Baroque in which it has of our present time: vertigo, imitation, decadence of being in the labyrinth world of the existence.

Key words: Florbela Espanca, poetry, doubt, melancholic debt

RESUMEN

Este trabajo enfoca la obra poética de Florbela Espanca, verificando cómo en ella el sujeto se mueve bajo la experiencia de la duda y de la deuda melancólica. En la poesía de Florbela la melancolía pavimenta la duda del sujeto en la encrucijada de lo todo y de la nada, del sueño y de la caída abisal. Confiere al auténtico el sentido del incierto y del inarticulado. Sin embargo, no es un abandono de la certeza total, y sí el modo supremo de su superación, en la medida en que lanza el sujeto en lo cara a cara del vivido y del indagado. Teniendo como principales puntos de apoyo autores como: Freud, Urania T. Peres, Marie-Claude Lambotte, Julia Kristeva, Kierkegaard, Nietzsche, Foucault, e Philipp Lejeune, este estudio verificó que la duda desempeña un papel decisivo en la poética de Florbela Espanca, definiendo la actitud básica de lo yo-lírico en vista de sus propias angustias y de los muchos lados que el mundo compuerta. En la primacía del incierto y de la mutación del ser, a poeta trajo hacia dentro de su poesía algunos procedimientos específicos del barroco histórico: vértigo, simulacro, decadencia del ser en el laberinto mundo de la existencia.

Palabras llave: Florbela Espanca, poesía, duda, deuda melancólica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. O tema do trabalho.....	12
2. Riscos de linguagem, nossos riscos.....	25

PARTE I

Capítulo I

Flrbela Espanca à luz do método biográfico tradicional.....	33
1.A vida empírica: a máxima da crítica biográfica convencional.....	33
2. Flrbela sob o signo da mulher-poeta do amor sensual.....	35
3. O achado de José Régio: e o caso humano de Flrbela.....	40

Capítulo II

Flrbela Espanca à luz da crítica biográfica contemporânea.....	45
1. Da planície e do abismo: a questão da identidade.....	45
2. As imagens do eu na poesia de Flrbela.....	50
3. Um delírio de discordância em Flrbela.....	52
4. A dor como especificidade feminina.....	54
5. Da poética tecida na alma.....	57
6. A duplidade narcísica na poesia de Flrbela.....	59

PARTE II

Capítulo I

A poesia portuguesa e o Ideal da alma nacional.....	63
1. A alma lusitana e o nacionalismo republicano: breves considerações.....	63
2. Flrbela Espanca na vertente nacionalista portuguesa.....	68
3. Flrbela no diálogo interativo com a tradição literária camoniana.....	81
4. Évora: cidade onírica na poesia de Flrbela Espanca.....	89

Capítulo II

Flrbela Espanca: e a palavra sob procuração.....	99
--	----

1. A escrita como sacrifício da unidade perdida.....	99
2. Do diálogo com o leitor-imaginário.....	101
3. Poeta e leitor: na encruzilhada labiríntica do poema-livro.....	109
4. Poesia e metalinguagem: jogo e recusa da representação moderna.....	113
5. Florbela Espanca: a palavra sob procuração.....	119
6. A palavra sob o desempenho metalingüístico.....	122

PARTE III

Capítulo I

A poesia niilista portuguesa e suas contradições lógicas.....	129
1. O niilismo e a vontade de cair no nada.....	129
2. O lirismo niilista de Florbela Espanca.....	132
3. Pessoa e Florbela: e a imagem do enjeitado europeu.....	136
4. Jogo de máscara e niilismo: outra vez Florbela e Fernando Pessoa.....	147
5. A condição labiríntica do ser na poesia de Florbela e Sá-Carneiro.....	157
6. Florbela e Sá-Carneiro: o esvaziamento de si no desdobramento do eu.....	166
7. Vaidade: a dupla volúpia, ascensão e queda.....	180

PARTE IV

Capítulo I

A dúvida melancólica e a poética do ser perecível.....	190
1. Florbela: o sujeito sob o signo da reversibilidade.....	190
2. Poesia e melancolia: um abismo de tristeza.....	199
3. Da dúvida melancólica.....	209
4. Errante: pulso vivo da dúvida melancólica.....	216

PARTE V

Capítulo I

Vertigem, culpa e abismo na poesia de Florbela Espanca.....	226
1. Minha Culpa: o drama moderno do destino humano.....	226
2. Minha culpa: ecos do barroco moderno na poesia de Florbela.....	239
CONCLUSÃO.....	254
REFERÊNCIAS.....	261

INTRODUÇÃO

1. O tema do trabalho

O presente trabalho tem como centro de interesse a obra poética de Florbela Espanca, poeta portuguesa cuja produção se deu nas primeiras décadas do século XX, no mesmo ambiente cultural em que produziram os dois maiores expoentes da literatura modernista em Portugal, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

A tese que se sustenta neste estudo é a da dúvida melancólica como sendo o procedimento interpretativo da poesia de Florbela Espanca. A melancolia direciona a dúvida do sujeito na encruzilhada do tudo e do nada, do ser e do não-ser, do sonho e da queda. Nessa encruzilhada de coisas desencontradas o eu habita um espaço reservado à coexistência dos contrários. Eis aí o seu paradoxo constitutivo: “Sou chama e neve branca e misteriosa”, lembra o poema “Horas Rubras”¹, (verso 12) de Florbela Espanca.

A dúvida é o avesso da unidade autêntica. Tudo o que ela comporta tem a ver com a experiência de riscos. É da instância de projetos inacabados, dança vacilante que contempla o incessante fluir e a mutabilidade das coisas e do ser. A “dúvida é um estado de espírito polivalente” (Flusser, 1999, p. 17), exercício intelectual e primazia do conhecimento, mas ao mesmo tempo imprudente ceticismo sombrio de desvio da razão: “Andava a procurar-me – pobre louca! –“, anuncia o eu poético no poema “Eu” (v. 9), de *Charneca em Flor* (1931).

Filiando-se ao impreciso, a dúvida é um disjuntivo prolongamento do múltiplo que surge sempre no entrelugar do vivido e do indagado, invocando o receio frente às cores do incerto. Resguarda dentro do sujeito sempre um talvez, sinal de sua sombria incompletude.

Excluído: expressão alegórica no

Excluído: 0

¹ ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Todos os poemas dessa poeta, citados neste trabalho, fazem parte desta edição, por isso serão mencionados apenas com indicação de seus títulos a partir de agora.

Demasiado desassossego convertido em luz confusa que rodeia nosso estado de espírito para nos dizer de nossas próprias imperfeições. O seu fundamento silencia o estável na instrução saliente do artifício da discordia, onde só admitimos a nós mesmos como passagem e relação, sempre a “tactear paredes” sorrateiramente.

Em sua forma paradoxal, a dúvida corrói o sentido de autenticidade, é desrazão que faz do incerto e do impreciso o seu abrigo: “há entre mim e o mundo uma névoa que impede que eu veja as cousas como verdadeiramente são – como são para os outros” (PESSOA, 1998a, p. 39). Quem está possuído pela dúvida está igualmente no exercício miraculoso da oscilação. Vista assim, “a dúvida pode ser, portanto, concebida como uma procura da certeza que começa por destruir a certeza autêntica para produzir certeza inautêntica” (FLUSSER, op. cit. p. 18). O sujeito tomado pela quintescência da dúvida vive por dentro uma indecisão alicerçada no movimento de um vai-e-vem. Considerando as suas diversas modalidades, vemos essa expressão do incerto na poética de Florbela Espanca situar-se fora da instância pura do pensar cartesiano, que gera a certeza no interior do pensamento. Ela se localiza no poético como instância de hesitação que coloca as certezas autênticas a girar de cabeça para baixo. A respeito do indagado, anuncia a voz lírica no último terceto de “A um moribundo”, de Florbela Espanca:

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

A dúvida celebra o avesso das coisas. Como natureza movente, o seu chão é uma fronteira de delírio que faz tremer qualquer absoluto dogmático. Há em nós uma permanente estranheza da “dúvida iludida”, conforme expressão de Mário de Sá-carneiro (1995) em seu poema “O Lord” (v. 6), de *Indícios de Ouro*. O real humano não se faz pela progressão de

Excluído: ¶

coisas retas, talvez o sentido do tortuoso fale mais de nossa humana contradição. O nosso modo antagônico de ser congrega em nós um fluir de perdas e desenganos, desencadeando dentro de nós uma vivência de abismo e oscilação. A dúvida é da ordem da miragem louca e do vácuo sombrio, excepcional lance da queda que descamba do vasto clarão do céu para o mais profundo buraco negro no chão labiríntico da existência. Diz Fernando Pessoa (1998a, p. 38) em suas reflexões paradoxais acerca do pensar e do sentir, do crer e do descrever, no contexto de configuração de *Orpheu*:

Agir e descrever. Pensar é errar. Só sentir é crença e verdade. Nada existe fora das nossas sensações. Por isso agir é traír o nosso pensamento.(...) Não há critério da verdade senão não concordar consigo próprio. O universo não concorda consigo próprio, porque passa. A vida não concorda consigo própria, porque morre. O paradoxo é a fórmula típica da Natureza. Por isso toda a verdade tem uma forma [?] paradoxal.

|

Nessa identificação com o desacordo, a dúvida cheira ao niilismo, desaloja as certezas plenas, o “reino de clarões”, para alcançar um outro sentido da realidade, a que está para além da lógica opressora do cotidiano de aflições. Confere ao autêntico o sentido do incerto e do inarticulado. No entanto, não é um abandono da certeza total, e sim o modo supremo de sua superação, na medida em que lança o sujeito no face a face do vivido e do indagado, na procura de maior certeza: o enigma de sua própria existência. Dessa forma, é o que está em silêncio em nós e no absurdo de nós mesmos, colocando-nos no centro do incerto e da hipótese do que somos: “_ Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta, / Ou a minha Alma só, que me explodiu de cor...”, lembra Mário de Sá-Carneiro (1995) nos dois últimos versos do poema “Bárbaro”, de *Indícios de Ouro*. Dúvida que treme. Dúvida absurda!

Nos poemas de Florbela o sujeito poético empreende uma relação reflexiva consigo mesmo e com a vida lá fora na ambigüidade entre o vivido e o indagado. Mas nessa poeta o modo reflexivo não ganha ares do pensamento categórico; é, ao contrário, ponte taciturna de melancolia e interrogação do ser na apreensão do cotidiano de cinzas da vida literária e da

vida costumeira. Além de apontar para as contradições do sujeito, nos interessará saber como a tensão da dúvida, no conjunto da obra em estudo, transmuda-se na necessidade sentida pela poeta de fornecer um fundamento ao sentido da identidade cultural portuguesa, na busca do resgate da alma lusitana. Nessa direção, a questão nos incita a indagar como Florbela Espanca, no transbordamento da individualidade no trato da identidade múltipla, articula-se com a produção literária de seu contexto histórico. Não faltam, em verdade, ao conjunto de sua obra poética, poemas que ilustrem as grandes temáticas desenvolvidas por sua geração, dentre as quais destacam-se: o saudosismo como ícone supremo do povo lusitano, a desintegração do eu, e a delirante crise de identidade, que está, no plano da poesia lírica, ligada ao instigante desdobramento do *eu* e à estratégia de despersonalização como condição de ser da poesia moderna.

Para atingir o que há de mais profundo na existência, Florbela inventa uma poesia em que o sujeito poético vê-se perdido no labirinto de si mesmo. A sua identidade desintegrase e se esvai em fragmentos disjuntivos como resposta irônica às muitas faces do mundo de aflições. De outro modo, diríamos que a poeta se afasta da vida fazendo vir à expressão uma realidade de máscaras através das quais o sujeito se move e se olha na encenação de vários rostos.

O sentido de tal desvanecimento não é tomado, aqui, como algo que desautoriza de vez o aspecto feminino na obra de Florbela; há no seu tecer poético uma tensa relação entre a experiência vivida² e a experiência de linguagem que ultrapassa os limites de uma escrita puramente confessional. A dúvida rasura a unidade do eu inserindo-o no lugar do vacilo.

À luz da energia sombria de Saturno, o melancólico vive perdido no labirinto de sua própria existência. Segundo o *Dicionário dos símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (apud PERES, 1996, p. 21-22):

² A questão não elimina a particularidade empírica da poeta, mas acredita que seus poemas revelam um mundo para além do imediatamente dado como experiência individual.

Saturno é o planeta maléfico dos astrólogos; sua luz triste e fraca evoca desde os primeiros tempos, as tristezas e provocações da vida; sua alegria é representada pelos traços fúnebres de um esqueleto movendo uma foice. A nível mais profundo da função biológica e psicológica que Saturno representa, na verdade, descobrimos um fenômeno de desprendimento: a série de experiências de separação que se encadeia ao longo da história do ser humano, desde a ruptura do cordão umbilical do recém-nascido até o despojamento supremo do velho, passando, pelos vários abandonos, renúncias e sacrifícios que a vida nos impõe. Através desse processo, Saturno fica encarregado de libertar-nos da prisão interior da nossa animalidade e dos nossos laços terrestres, libertando-nos das correntes da vida instintiva e de suas paixões. Nesse sentido, ele constitui uma força de freio em favor do espírito e é a grande alavanca da vida intelectual, moral e espiritual. O complexo Saturnino é a grande reação da recusa de perder aquilo a que nos ligamos sucessivamente durante a vida, a fixação cristalizada na infância, o desmame. [...] A outra face desse Jano apresenta o quadro contrário de um desprendimento excessivo sob os diversos aspectos da auto-anulação, da desistência do ego, da insensibilidade, da frieza, da renúncia extrema que resulta no pessimismo, na melancolia e amargura de viver.

A teoria da melancolia era na Idade Média associada à doutrina das influências astrais, encontrando seu fundamento maior na figura de Saturno, governante do melancólico. A melancolia da dúvida e da divisão do ser consiste, na poesia florbeliana, no procedimento de articulação entre as contradições do sujeito poético e as muitas faces do mundo de desventura. Nela, desfila sem reserva o interrogar como elemento de busca do indeterminado e da indefinição subjetiva. Vista de perto, logo nos apercebemos que a experiência do mundo oscilante dá sentido incerto à atitude do sujeito lírico. Converte-se em pulso vivo de crítica ao sujeito das representações ordeiras da modernidade. Trata-se de um dizer lírico permeado de aflições que caracteriza a incessante desarticulação do eu consigo mesmo. No lugar do indefinido, questiona o eu-lírico de “Interrogação”, de Charneca em Flor, de Florbel Espanca: “Dize que mão é esta que me arrasta?”.

E é o que ainda nos sugere a poeta em “Noite de Saudade”: “Que eu nunca sei quem sou, nem o que tenho!!!”, de seu Livro de Mágicas (1919). Completa ausência do “ser” e do “ter”, transgressão absurda da vida subjetiva e da exterioridade. A escrita poética,

- Excluído:** d
- Excluído:** e
- Excluído:** ela ¶ ¶
- Excluído:** ¶
- Excluído:** também
- Excluído:** m
- Excluído:** estes versos de
- Excluído:** s
- Excluído:** /
- Excluído:** .”

apontando para a condição de angústia do homem, traz também na sua miraculosa teimosia uma estranha revelação da própria vida.

A fortuna crítica de Florbela Espanca compartilha de um entendimento comum, a saber: de que a sua obra representa um dizer íntimo e intransponivelmente pessoal da autora. Tem-se, no geral, tomado a autora e a sua poesia numa conjugação de confidências quase que absolutas, não distinguindo, ao menos tenuamente, as fronteiras entre o eu da pessoa empírica e o eu-lírico, *persona*, da escrita poética. É, pois, esta a questão que figura o primeiro lugar na fortuna crítica da poeta. Aqueles que apontaram para o problema da identidade na poesia alentejana reduziram, quase sempre, e de modo muito específico, a identidade manifesta à mulher Florbela. Por esse ângulo de visão, acreditamos que a sua obra poética ainda permanece enigmática, e nosso trabalho procede ao seu deciframento, mas, de pronto, sabendo que diante dos signos e das letras que dão à poesia o tom de sua especificidade é impossível esgotar o seu sentido.

A atitude interpretativa da vida íntima e da poética na obra de Florbela Espanca, colocando sob a mira do impreciso o corpo e a alma, logo se investe de elementos dionisíacos desejosos de colocar a vida estagnada numa nova direção. Como irmã gêmea da discordia, a dúvida coaduna o jogo dos contrários na poesia, onde a vida costumeira desliza e se esvai na atitude de hostilidade da poeta perante o mundo: “Que importa o mundo e as ilusões defuntas?... / Que importa o mundo e os seus orgulhos vãos?...”, expressa o eu-lírico no poema “O nosso mundo”, (v. 12, 13) do *Livro de Sóror Saudade* (1923)

Desse ponto de vista, o sujeito poético assume identidades não-fixas e provisórias, constituídas no contato das passagens com o mundo igualmente contraditório. É nesse sentido que se pode pensar a poesia de Florbela enquanto expressão do *ser* que deslegitima a noção de identidade plena do sujeito no palco de encenação moderno. O mundo para o qual a tessitura poética aponta transcorre numa rua de mão dupla: diz da perecibilidade do humano e da vida,

Excluído: como

Excluído: ênue

Excluído: :

Excluído: da vida

Excluído: em conjunto e

Excluído:

Excluído: a poesia d

Excluído: no chão liso da poesia

Excluído: . Vejamos, então, o que dizem, em tom de irônico nilismo, estes versos de “Nosso mundo”

Excluído: i

Excluído: erentes

Excluído: acerca**Excluído:** investe**Excluído:** realça

e revela no plano individual o desacordo do eu consigo mesmo, a partir do qual celebra, a alma lusitana no plano geral da cultura.

Este estudo não segue, aqui, como orientação de leitura, uma única linha teórica em torno do tema da dúvida melancólica e das identidades contraditórias do sujeito poético. O seu percurso analítico, talvez, em conformidade com a exposição do múltiplo e da dispersão inscrita na poesia de Florbela Espanca, seguirá o mais das vezes a própria órbita a que a sua poética nos lança. No entanto, nossa abordagem toma por empréstimo perspectivas de áreas diferentes, mas que convergem para um entendimento comum: tomar o sujeito e as identidades como superposição de subjetividades inacabadas, contraditórias, deliberadamente oscilantes e dispersivas. Assim sendo, torna-se imprescindível firmar aqui um pacto de leitura: no que se refere à expressão da melancolia encontraremos ponto de apoio no pensamento de Freud, Urania T. Peres, Marie-Claude Lambotte, Julia Kristeva; Kierkegaard, Nietzsche e Foucault, autores que contribuíram para pensarmos a relação entre poesia e filosofia e como os olhares destas se abismam na condição de recusa das verdades instituídas em torno do sujeito e da vida; em relação à identidade cultural portuguesa, lançamos mãos do pensamento crítico de Eduardo Lourenço, em seu livro *Mitologia da Saudade*; de outra parte, a noção de autobiografia e pacto de leitura, de Philippe Lejeune, também nos foi de grande serventia, no trato da conjugação da vida e da obra artística sem perda da especificidade do poético.

Partindo da máxima valorização do biografismo, da autora, a crítica de Florbela, quase sempre atribuiu à sua poesia o rótulo de poesia puramente confessional e do amor e da experiência sensitiva. Em tal entendimento, esse tipo de crítica³ apresenta um duplo equívoco: primeiro, não tece devidas relações do mundo vivencial da autora com o mundo imaginário representado na poesia, quer dizer, não percebe o jogo conflitante do que se expõe

³ Em capítulos subseqüentes, vários estudos nos servem como ilustração para essa abordagem crítica da obra de Florbela. A parte II deste trabalho se encarrega da análise desses estudos.

Excluído: ,**Excluído:** bem como dos outros dois poetas envolvidos, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, deverá**Excluído:** acho**Excluído:****Excluído:****Excluído:** empirismo**Excluído:** i**Excluído:** ão**Excluído:** ,**Excluído:** , do caso particularmente empírico

no texto e fora dele; segundo, porque esse tipo de abordagem não contempla a obra poética na especificidade de sua linguagem, limitando-se ao biografismo. A despeito da identidade do autor e do narrador, e, por analogia, a do poeta, é valiosa a afirmação de Lejeune (1996, p. 19):

(...) comment se manifeste l'identité de l'auteur et du narrateur? Pour um autobiographie, il est naturel de se demander tout simplement: 'Qui suis-je?'. Mais puisque je suis lecteur, il est non moins naturel que je pose d'abord la question autrement: qui est 'je'? (c'est-à-dire: qui est-ce qui dit 'Qui suis-je?').⁴

Trazendo a afirmação acima para o campo da poesia, logo percebemos que o desempenho lírico, na singularidade da primeira pessoa, é marcado por uma rede de tensão, o mais das vezes irônico. Isso põe sob suspeita a concepção de poesia como pura expressão de um viver íntimo e individual. “Si la langue est um réseau, la mot est um noeud”⁵ (LEJEUNE, 1996, p. 253), é, pois, lugar de entrelaçamento do real vivido no corpo e na alma do autor e do real sonhado na força fervorosa da palavra-metáfora. Armadura encantatória, onde só em mistério se decifra o *noeud*, em que se integram no face a face das letras e dos signos a vivência íntima do autor e da alma da tribo da qual faz parte. É nesse sentido de autobiografia que pensamos a relação entre Florbela Espanca e a sua poesia, o que nos incita a indagar sobre o modo como se disseminam, nos seus poemas, gestos, aspectos de sua vida íntima e de seu tecido cultural. [Conforme a seguinte citação ilustra:](#)

Excluído: ...

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des texts *référentiels*: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une 'réalité' extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non o 'l'effet de réel', mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un '*pacte référentiel*', implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel vise et um énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels

⁴ “Como se manifesta a identidade do autor e do narrador? Para uma autobiografia, é natural se procurar uma explicação para: ‘Quem sou eu?’ Mas já que sou leitor, é não menos natural que eu coloque a questão de outra maneira: ‘Quem é esse ‘eu’ (quer dizer: quem é este que diz ‘sou eu?’)’”

⁵ “Se a língua é uma rede, a palavra é um nó”.

le texte prétend. Le pacte référentiel, dans le cas de l'autobiographie, est en général coextensif au pacte autobiographique, difficile à dissocier, exactement, comme le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé dans la première personne⁶. (LEJEUNE, 1996, p. 36)

Em poesia tal suspensão é efeito de uma experiência de linguagem ambígua através da qual a voz do poeta, cúmplice do dizer filosófico, se efetiva no clamor do ser, e, juntas, procedem na realidade do sonho e na realidade da existência como afirmação do *devir*. É nessa conjugação que o poeta lírico diz de sua individualidade para afirmar a existência do ser. Do fazer artístico emerge:

L...o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais do possível, pela analogia da *embriaguez*. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvaece em completo auto-esquecimento. (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

Excluído: ()

Excluído: ¶

O “delicioso êxtase”, tomado posse da alma e do corpo do poeta no processo da criação e na criação, transgride o sentido da individualidade e da unidade do eu. A poesia e as artes mergulham fundo no que há de mais íntimo no homem. A poesia alarga a vida. Nisso, estamos em pleno acordo com a perspectiva de Nietzsche. Por outro lado, os “transportes dionisíacos” mencionados acima servem para intensificar, sim, o subjetivo, sem levá-lo ao total esvaecimento. No nosso entendimento, o que se intensifica na poesia é o seu caráter de jogo, por meio do qual o poeta alcança o geral no particular, de modo que a sua subjetividade

Excluído: d

Excluído: e

Excluído: total do auto-esquecimento

⁶ “Por oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles intencionam trazer informações a respeito da realidade exterior ao texto, e por isso se submetem a uma verificação. Seu objetivo não a simples verossimilhança, mas a semelhança à verdade. Não o efeito do real, mas a imagem do real. Todos os textos referenciais comportam então isso que chamarei de ‘pacto referencial’, implícito ou explícito, na qual estão inclusos uma definição do campo do real visto e um enunciado de modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto pretende. O pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral coextensiva ao pacto autobiográfico, difícil de dissociar, exatamente, com o sujeito da enunciação e o do enunciado na primeira pessoa”.

se dilui, mas não completamente; esta participa de um espaço intersubjetivo pluralizante, onde a voz do poeta não é nem uniforme nem tampouco soberana. Um simples plural de encanto, para lembrarmos de uma imagem que nos é oferecida por Barthes (1990).

O problema do múltiplo se insere no seio da unidade perdida. E dá, a partir disso, origem a um problema mais fundamental: a presença de um sujeito que se move, no texto poético, pela experiência da dúvida reflexiva. Mas aí o modo reflexivo não ganha ares do pensamento categórico; é, ao contrário, ponte taciturna de melancolia e interrogação do ser na apreensão que realiza do cotidiano de cinzas da vida literária e da vida simplesmente. Em Florbela, o mundo, o sujeito, o eu, tudo, enfim, se explica pelo sentido da impermanência. A sua poesia constrói um palco de palavra-ação, onde se apresentam realidades perecíveis: “Passei a vida a amar e a esquecer!” (Inconstância); “Tanto tenho aprendido e não sei nada” (Caravelas).

Excluído: a.

Dentro dos propósitos de nossa análise acerca da obra poética de Florbela Espanca, este estudo está dividido em cinco partes assim distribuídas: A primeira parte analisa e retira da sua fortuna crítica duas grandes vertentes: a primeira, adotando a perspectiva do biografismo tradicional, toma de forma específica o eu-lírico como equivalência do eu individual da autora. Nesse ponto de vista, a autora integra o ponto de referência primordial e única voz da criação artística, voz esta identificada nos seus poemas como o seu legítimo proprietário. Nesse tipo de abordagem busca-se a compreensão dos poemas procurando a presentificação da mulher por trás de sua produção, como se ela fosse a única chave detentora de interpretação de sua palavra-ficção. A nossa perspectiva contracena com esse modo de leitura, por considerar redutor o “excesso” de biografismo dado aos poemas. A segunda tendência da fortuna crítica abriga estudos mais recentes à luz de uma nova tendência da crítica biográfica, cujo interesse recai numa abordagem que faz interagir o registro da vida com o registro da miragem artística. A abordagem observa, nesse caso, como a ordem

vivencial se dissemina no ato poético, embora o tom dominante ainda seja quase que exclusivamente o sentimento da mulher.

Excluído: contraditório

Quanto à questão de identidade que mais se aproxima do nosso ponto de vista, destacamos basicamente dois livros: *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, de Cláudia Pazos Alonso (1997), e *A planície e o abismo* (organização de Óscar Lopes, Fernando J. B. Martinho et al., 1997). Deste último, interessam-nos, de forma mais específica, os seguintes ensaios: “A busca da Identidade na Poesia de Florbela”, de Madalena Tavares Alexandre; “Perda de Identidade e Divisão Interior na Lírica de Florbela Espanca”, de Aura Simões; “Reflexos Narcísicos em Florbela”, de Adília Martins de Carvalho.

Tais trabalhos trazem uma enriquecedora e relevante contribuição à compreensão da obra de Florbela Espanca. Seus autores se investiram de uma atividade crítica reveladora da problemática do sujeito e da identidade. Porém, não se furtaram à tendência do biografismo. A perspectiva adotada termina por identificar a identidade dentro de um princípio de individuação, portanto nos limites do “mesmo” e do “semelhante”. Em verdade, Florbela reivindica a identidade como relação e como diferença, fazendo da dúvida o expediente de sua miragem artística por meio do qual apreende o mundo e o sujeito como aparência mutilada. Nesse sentido a nossa leitura acerca da obra poética de Florbela Espanca persegue a sistematização teórica de Philippe Lejeune (1996, p. 44), em seu *Le pacte autobiographique*, compreendendo o pacto de leitura na relação identitária entre narrador, texto, leitor:

- Excluído:** ¶
E é ness
- Excluído:** e arcabouço que se insere
- Excluído:** ,
- Excluído:** indo
- Excluído:** também

La problématique de l'autobiographie ici proposée n'est donc pas fondée sur un rapport, établi de l'extérieur, entre le hors-texte et le texte – car un tel rapport ne pourrait être que de ressemblance, et ne prouverait rien. Elle n'est pas fondée non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié; mais sur une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et

engender les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie⁷.

Trata-se de uma perspectiva que engendra uma relação tensional do que está

Excluído: É

Excluído: questão

dentro e fora do texto, do mundo exterior e interior, escapando ao reducionismo exclusivista do funcionamento interno do texto. É, pois, um pacto imaginário que diz do contrato estabelecido em parcerias igualmente imaginárias entre autor e leitor, o que determina, segundo Lejeune, o modelo de leitura.

A segunda parte procura situar o quadro histórico e cultural português em que Florbela Espanca e a sua obra estão inseridas. Analisa o modo como a poeta interpretou, à margem da crítica em voga naquele contexto, o programa saudosista difundido como marca do nacionalismo lusitano. Os capítulos que integram esta parte do trabalho verificam, através de análise de poemas, o modo como Florbela Espanca esteve antenada com o que se passava ao seu redor, fazendo da poesia não um exclusivo reservatório de susas emoções pessoais, e sim o seu modo interpretativo da vida e da identidade cultural de seu país.

A terceira parte de nosso trabalho aborda a questão da metalinguagem na poesia de Florbela Espanca, observando como a partir dessa temática a poeta cruza uma das linhas de forças da poesia moderna: poesia auto-reflexiva como crítica de si mesma e como reflexo da crise de representação do mundo. A poesia metalingüística lança o seu olhar de recusa em direção ao mundo opressor. Os capítulos que compõem esta seção mostram como na lírica de Florbela articula-se uma poética da leitura que conclama a participação interativa do leitor imaginário.

Excluído: se manteve

Excluído:

⁷ “A problemática da autobiografia aqui proposta não está alicerçada num registro advindo do exterior, entre o fora do texto e o texto – uma vez que esse registro não poderia ter nada de semelhança. Ela não se encontra fundada na análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou de aspectos do texto publicado, mas na análise, ao nível geral da publicação, do contrato implícito ou não proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto e dar origens aos efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia”.

A quarta parte principia um estudo sobre o lirismo niilista da poeta em sua articulação com o princípio contraditório da modernidade. E observa como Florbela Espanca cruza o caminho trilhado pela poesia de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, na vertente do niilismo e do jogo de máscara e na delirante dispersão do eu. Nessa articulação, dedica-se maior atenção a dois poemas: “Vaidade”, vendo, nele, a expressão de uma dupla volúpia, ascensão e queda, como pontos de indeterminação e contradição do sujeito que vive à beira do abismo; “Errante”, poema que se revela, aos nossos olhos, como procedimento da dúvida melancólica e como atitude interpretativa da poeta em face da vida e de si mesma.

A quinta parte é uma leitura de “Minha Culpa”, poema que integra o livro *Charneca em Flor*, de Florbela Espanca. A leitura que dele empreendemos se dá em duas direções complementares: a primeira estuda o poema à luz da consciência da culpa, seguindo as pegadas sugeridas pelo título e pela própria órbita do poema. Observa-se, nele, a expressão inquieta do drama moderno do destino humano. A segunda leitura deste poema comprehende a problemática da dúvida melancólica que, atravessando o conjunto da obra de Florbela Espanca, chega nesse poema como expressão da modernidade barroca, no que ele traz de culto à perecibilidade da vida e ao caráter instável do real vivido, na relação da culpa e do pecado que confere ao ser o estatuto de anjo caído.

O pecador é esse anjo caído. O seu impasse de tristeza está entre deus e o demônio, perspectiva mais comumente barroca que em Florbela ganha aspecto do barroquismo moderno. Nas motivações de caráter religioso, político e cultural, a culpa nos leva a carregar um corte sempre pronto a se tornar aberto. É nossa parte doída a nos acolher; desvio da razão que nos encolhe e nos alivia a todo instante. Somos mais seres de culpa que pecadores. Só podemos nos absorver da culpa em silêncio e solidão. “Não é deus que castiga é o avesso”, afirma Guimarães Rosa (1986). Talvez seja este o avesso e o silêncio presente na poesia de Florbela Espanca.

A culpa nos leva a encarar as nossas imperfeições, quando temos a consciência de sua manifestação dentro de nós. Mas é justamente a imperfeição que nos salva. Haveria salvação fora do perdão? Longe da culpa a vida é uma manifestação divina. Como calabouço que nos atormenta de perto, a culpa é o martírio infernal que nos absorve e nos escraviza, é inscrição eterna de nossa real humanidade, nossa face coberta de erros e acertos. É benta quando percebemos que se foi. Mas retorna sempre ao erro. É a parte que nos cabe entre as cores do céu e a vida terrena, na confirmação do que somos e não somos. Desconhecimento duvidoso o nosso. Rezamos para nos livrar da culpa: a existência da alma é reza, conforme Guimarães Rosa (1986). Na experiência da dúvida e do vacilo o poema de Florbela Espanca demarca, pois, a relação tensional entre o vivido e o indagado. Entre os dois, Florbela fica com o indagado: “Quem sou?!”.

A poeta do Alentejo não encara nem o mundo nem o sujeito como unidade imutável, e sim “como vontade de força”, ou, “como vontade de potência”⁸, para lembrarmos da tese apolínea e dionisiaca de Nietzsche. A poesia rumina forças outras, impedidas de serem reduzidas à psicologia individual do poeta. O poético, toca o mundo para além do ilusório cotidiano, abrindo-se à condição de existência humana, de modo que o individualismo da poeta só integra esse quadro de coisas enquanto componente metafórico dessa existência.

Excluído: n

Excluído: A

Excluído: palavra-

Excluído: verbo vai

Excluído: . A sua inventiva se abre à

Excluído: e

Excluído: o seu

2. Riscos de linguagem, nossos riscos.

Amante da verdade. Você? — Assim troçavam de você —
 Não! Apenas poeta!
 Um animal astuto, rapace, rastejante,
 Obrigado a mentir,

⁸ Ver como Nietzsche (2005), em *Assim falou Zarathustra*, pensa a “vontade de potência” como força e motivação fundamental de todos os esforços humanos. Através dela, o homem é capaz de superar os seus próprios impasses e inclinar-se para a própria vida. Vontade da boa transformação do mundo e de si mesmo, diríamos. É uma expansão da vida e do humano.

Obrigado a mentir, sabendo-o, querendo-o,
 E sempre ávido de presa
 Sob as suas máscaras pintalgadas,
 Mascarando até os seus próprios olhos,
 Uma presa para si mesmo –
 Esse, o amante da verdade?
 Não, apenas louco, apenas poeta!

(O “velho Encantador” de Zarathustra).

A escrita artística é um entreposto de linguagem dissonante, desejosa de promover na freqüentação do *devir*, “[...] uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido” (Deleuze, 1997, p. 11). Alcança, por esse intermédio, um lugar crispado de vizinhanças dispares. Lá onde se situa a exposição do múltiplo e onde se rasga a aparência da unidade homogênea convive o poético. Como espaço de relações disjuntivas, a escrita poética abre a possibilidade de, na especificidade de sua disjunção, se efetivar a afirmação da existência; é, pois, um *dizer* que se diz de passagem e migração de singularidades, fluxo de potencializar outras vivências. Conjugam-se, aí, num dizer único de melodia dissonante, a literatura e a filosofia. Risco de linguagem, nossos riscos!

Nas mãos do poeta e do filósofo, a linguagem faz de suas entranhas o lugar do *devir*, na medida em que ela é, de acordo com Heidegger (2001), a casa do ser, e a poesia o modo de revelação de sua verdade profunda. A miragem artística enuncia a nossa constituição mais fecunda, fazendo vir no entremeio da linguagem um instante de revelação do que somos, para além da ordem visível e consensual das coisas. A poesia não é a história do demasiado empirismo pessoal do poeta, como exacerbadamente foi atribuído a Florbela. Não pode ser reduzida a um feixe de aspirações particulares em torno do sexo masculino ou feminino, mas como tecido de linguagem que nos mostra por dentro. “La poesía es la instauración del ser con la palabra”. (ibidem, p. 137), de onde emerge o sentido de firme fundamentação da existência humana em sua razão de ser. Mas a razão do ser não é una nem homogênea. O que lhe confere sentido é o princípio da contradição humana. Nessa perspectiva, a voz do poeta

Excluído: (

Excluído:)

congrega a voz de sua raça. “La instauración del ser está vinculada a los signos de los dioses. La palabra poética sólo es igualmente la interpretación de la ‘voz del pueblo’.” (ibidem, p. 145). Para além dos horizontes da primeira vista, a poesia é uma heterodoxia de linguagem que teima em despertar nossas dimensões ocultas, nos desentranha em segredo. Assim, pondo em funcionamento a natureza tortuosa da linguagem, o poeta fala de seu cotidiano vivido, o que vem pelo avesso constituir um tenso espaço de migração de eus. Poesia, uma utopia do *nós!* É o que nos revela a voz lírica do poema “Ser Poeta”, que integra Charneca em Flor, de Florbela Espanca : Ser poeta é ser mais alto, é ser maior /Do que os homens! Morder como quem beija!”

Excluído: o

Nesse mesmo poema a poeta se define como um ser capaz de “condensar o mundo num só verso.” A sua querência básica é, pelo *devir*, tocar a incompletude do sujeito, que é, ao menos, a sua glória desejada: o sonho de abarcar o gênero humano simbolizado no seu “além dor”. É, pois, “maior” “do que os homens”, na astúcia da palavra-criação: “morder como quem beija!”. Tal é o modo paroxístico que nutre a verve poética, diz-se no antagonismo e no entreposto das engrenagens da linguagem. No modo de reconciliação, não desprovido de conflitos, tanto o discurso filosófico, de herança nietzscheana, quanto o poético, se valem do paradoxo constitutivo inerente à linguagem. Assim sendo, acenando para o estado de coisas desencontradas, a filosofia e a poesia misturam ares transgressores e desviantes do bom senso, afirmação de que em tudo só há um sentido determinável (Deleuze, 1982). Já o paradoxo, por sua vez, é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo, por onde gravitam sem cessar o visionarismo do poeta e do filósofo.

Excluído: penso que

Nesse sentido, a verdade, no sentido convencional do termo, não seduz nem a escrita poética nem a filosófica, mas o que a própria realidade encobre; no geral, ambas estão à deriva do princípio de individuação, no “aquém” e “além dor”, fora de um e outro extremo, talvez no “além do bem e do mal”; os seus olhares de desejo partilham sempre de um

movimento de elevação da alma e da afirmação da existência, tornando-se, então, a voz desejosa de uma vida possível: “Sou a irmã do sonho”, anuncia o eu-poético no poema “Eu”, do *Livro de Mágicas*, de Florbela Espanca.

A literatura dá acesso ao humano por via da palavra dissonante como contraponto irônico da verdade habitual. Assim, se o visível aparece aos olhos do poeta e do artista como “doença”, o dizer fabulatório da literatura dá conta de uma espécie de saúde do mundo, transformando-se num antídoto contra as mazelas da vida. A esse respeito, é válido afirmar o pensamento de Deleuze (2004, p. 14):

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações.

A literatura pode ser tomada, assim, como uma escrita de afetos partilháveis no sentido de tornar possível uma espécie de higiene do mundo, para onde se lança a experiência empírica do artista; lugar de miragens onde ele também encara o expediente de dor do outro como sua própria sobrecarga de sofrimento. Eis, pois, a máxima de seu sacrifício: “Tenho sede d’amar a humanidade”, expressa a voz lírica de “Desalento” de Florbela. Nisso, a recusa da individuação plena torna-se a mais completa aceitação do *devir*, por meio da qual a poesia comprehende as questões mais fundamentais do homem. Ao mesmo tempo, transmuta-se em contracorrente do imperativo criador de racionalidades. Sobre essas inquietações paradoxais que se alojam na alma do poeta e do filósofo, vertemos aqui, o encontro imaginário que Jorge Luis Borges (1999, p. 243) propicia em sua “Arte poética”, lugar do sempre “interminável” e impermanente, onde se imbricam a poesia e a filosofia:

Também é como o rio interminável
Que passa e fica e é cristal de um mesmo

Heráclito inconstante, que é o mesmo
E é outro, como o rio interminável.

Em tal possibilidade, os traços da individualidade do artista se arrastam para o lugar do indiscernível, por isso o *eu* não tem mais a garantia de sua plenitude. É o que nos revelam estes versos de “A minha piedade”, do livro *Charneca em Flor*, de Florbela Espanca, na representação de um sujeito sempre a girar vacilante na órbita do texto, sem “asas” na mutabilidade de “ser esta” e várias outras, sugerindo, portanto, a inscrição do múltiplo na unidade perdida:

De não ter asas para ir ver o céu...
De não ser Esta...a Outra... e mais Aquela...
De ter vivido e não ter sido Eu...

Mesmo apontando, a priori, para agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação, para afirmarmos com Deleuze (2004), o que significa o alargamento do eu, na possibilidade de atingir de vez a intensidade do ser. É travessia, passagem, espaço migratório de outras vivências! Por meio de sua vertiginosa teimosia, a literatura permite “L...” tornar visível o que o tempo encobriu. Porque não é uma versão uniforme da realidade transcorrida, da vida havida: há, sim, captação de vozes contraditórias num contexto de ruínas” (Holanda, 2003, p. 26). Por tornar dizível o não dito pela razão consensual, o seu universo fabulatório de imediato se torna um *piso liso* onde se move a interrogação do *ser*, do mundo e do ser-no-mundo. Na singularidade do poeta, por exemplo, há uma “(...) inquietante estranheza da feitiçaria evocatória do verbo – que provoca, invoca, convoca o Outro em nós” (Ibidem, p. 39), então nessa convocação escrever acerca do outro é dar-se a nos mostrar por dentro. A poesia faz vir à expressão o espelho convexo de nossa alma profunda. Disso também nos dirá Borges (1999, p. 243): “A arte deve ser como esse espelho / Que nos revela nosso próprio rosto”.

Excluído: (1930)

Excluído: o que nos

Excluído: e

Excluído: (

Excluído:)

Nesse sentido, a arte nos mostra pelo avesso, deixando-nos diante de nossa mais estranha revelação. É o que ainda nos alerta a poesia de Borges (1999) sintomaticamente, intitulada *Labirinto*:

Não espere que o rigor de teu caminho
Que teimosamente se bifurca em outro
Que teimosamente se bifurca em outro
Tenha fim. L...L

Excluído: ()
Excluído:)

Por intermédio de tal inquietante estranheza, o poeta se transforma numa “outra voz” (Paz, 1993). É o tornar-se estrangeiro em si mesmo. O outro não está fora da linguagem, mas no seu interior constitutivo, sempre a nos despertar o estranho que há em nós.

Excluído: .

A palavra é, portanto, o objeto de intercâmbio por onde nos reconhecemos. Rede de relações que nos subjetiva e transfigura nossas necessidades e afetos. Constituídos de uma dupla falta: já nascemos com uma carência cuja suplêncio confiamos à linguagem –que já em si, é um sistema falho. Literatura talvez seja uma busca dessa impossível palavra plena (HOLANDA, 2003, p. 27).

No campo relacional da experiência literária a anulação da vivência empírica, enquanto componente de inteireza homogênea, reflete sempre essa dupla falta: nossa carência fecunda e o sistema falho da palavra. Por isso nada na linguagem volta plenamente; ela é a própria impossibilidade do retorno do mesmo e do imperativo semelhante. Diante da “impossibilidade da palavra plena”, a poesia teima em ser uma assinatura da *diferença* agravante. Nela, o *eu* se desintegra para integrar-se a uma nova ordem empírica, a coletiva disseminada no chão sempre fértil da poesia. Por essa via, o real cotidiano do poeta não é eliminado de seu fazer artístico, é verdade, mas, por outra, ele não participa da fertilização textual e poética como única *meta*. Ele é um elemento que integra uma ponte permanentemente em construção, lugar de passagem e relação conflitante.

O mundo poeticamente concebido pelo poeta experimenta, assim, do elemento dionisíaco, na medida em que coloca em derrisão o regimento da razão e do pensamento legitimador da ordem vigente. O dionisíaco torna-se um componente de criação artística que “L... em vez de autoconsciência significa uma desintegração do eu, que é superficial, e uma emoção que abale a subjetividade até o total esquecimento de si” (MACHADO, 2002, p. 21).

É o que nos enuncia o eu poético de “As quadras D’ele III”, poema de Florbela Espanca, presente em seu manuscrito *Trocando olhares* (1915-1917), na embriaguez e no abalo de sua alma:

Que filtro embriagante
Me deste tu a beber?
Até me esqueço de mim
E não te posso esquecer!...

O poético faz da apreensão do sentido unificador uma travessia desconexa, um aspecto do nós e do outro que nos habita. A voz do poeta se conjuga com a do filósofo para, nessa conjugação, conferirem um sentido mais verdadeiro a um mundo que se crê desabitado de alma: “L...a aposta literária é a de *dar a ler o real verdadeiro que nos constitui*” (Holanda, 2003, p. 33). Burilando a imediata visibilidade do real cotidiano, a literatura teima em colocar a vida numa outra direção. Para Nietzsche, a possibilidade da vida só se dá pelas miragens artísticas. São miragens que dão conta desse nosso “real verdadeiro”. O *falso* como expressão da arte é uma necessidade que traz à superfície a nossa melhor e íntima formulação da vida, em que “L...os juízos mais falsos L...os são os mais indispensáveis” (Nietzsche, 1992, p. 11). Do ponto de vista poético é o que também nos lembrará o eu-lírico no último terceto de “Mentiras”, poema de Florbela Espanca:

Mas finjo-me enganada, meu encanto,
Que um engano feliz vale bem mais
Que um engano que nos custa tanto!

O encoberto é a parte que nos cabe; é, ao contrário aparência enganadora da realidade concreta, o que há de mais fecundo em nós, porque é, talvez, nele que se encontra a nossa íntima constituição. A aparência é, na expressão artística, a afirmação de um vir-a-ser. Poesia, campo de linguagem, lugar de miragens! Dito assim, a poesia parece justificar a nossa humana condição de seres errantes, na medida em que nos dá o mundo como falsa realidade e o oculto como a parte de nosso real verdadeiro. A travessia poética é inventora de um mundo à deriva, onde o poeta canta “um pouco de cabeça para baixo”, fazendo tudo deslizar “em cima de um gelo liso”, conforme Nietzsche (2005, p. 264).

Como canto dissonante, a poesia dança e ri para além de si mesma; quebra a rotina da realidade cotidiana e insere a dúvida como procedimento lírico, enquanto crítica do sujeito das certezas absolutas e da modernidade. A poesia risca, dança, pinta o mundo das representações ordeiras pelo avesso. Eis a sua miragem! Eis os nossos riscos! É por essa via que Florbela Espanca põe em derrisão e em descentramento o sujeito, colocando sob incessante avaliação o mundo e a vida. No interior da linguagem criadora de sentidos múltiplos, tudo se lança para além de sua referencialidade imediata.

Excluído: palavra-criação

Excluído: ¶

PARTE I

Capítulo I

Florbela Espanca à luz do método biográfico tradicional

1. A vida empírica: a máxima da crítica biográfica convencional

Não sou má, mas também não sou boa.

Florbela Espanca

O método biográfico⁹ é a via principal dos estudos já realizados acerca de Florbela Espanca. A sua preocupação básica é a homogênea associação da imagem da mulher poeta como precursora da emancipação do feminismo em Portugal. Identificação do eu dos poemas com o eu da autora. Esse tipo de abordagem mais tradicional não encontrou, assim, outro caminho senão o de privilegiar a poesia de Florbela como linguagem de pura confidência pessoal. Tomou-se, por consequência, o espaço textual e poético como o lugar para onde se transferiu fiel e concretamente toda a experiência vivencial da autora. Por isso, quase sempre se atribuiu à sua poesia um caráter exclusivamente biográfico.

A obra literária tomada como instrumento de exclusiva confidência pessoal impõe um limite à própria literatura: o autor como ponto de partida e de chegada da explicação dos textos literários. A partir das primeiras décadas do século XX as correntes formalistas põem

⁹ Na abordagem do biografismo tradicional, o crítico literário assumia um papel de explicar e solucionar o que na obra se apresentava como pontos obscuros, no que se refere à atividade interpretativa. Por meio do levantamento de dados empíricos do autor estabelecia-se as “causas” do texto. Segundo Antoine Compagnon (2001), a teoria do biografismo tradicional conferia um lugar excessivo dado ao autor, responsabilizando-o pelo sentido e pela significação do texto. Por outro lado, a corrente moderna procura negligenciar a presença do autor, pondo em crise a pertinência da intenção autoral para determinar a significação da obra. Como bem nos lembra o crítico, essa determinação diz respeito às correntes de autonomia do texto, tais como: formalismo, estruturalismo francês, e outros. Conforme ainda Compagnon (op. cit.), para escapar dessas duas correntes conflituosas, uma terceira perspectiva de análise começa a ser assumida pela crítica literária: o leitor como critério da significação literária, na medida em que se reconhece o texto não mais como tendo um proprietário absoluto. [Ver também Harold Bloom \(1995\) com a noção de “biografia literária”, principalmente em seus livros *Um mapa da desleitura* e *Angústia da influência*.](#)

em crise a tendência do biografismo. Enfatizaram o deslocamento do foco da intenção e da presença do autor para o próprio texto. A tese de intencionalidade autoral sai de cena para ceder lugar à idéia de autonomia do texto. Assim, privilegiando o eixo imanente da linguagem, recusa-se de imediato não só o mundo exterior e as práticas sociais bem como o próprio biografismo.

O texto passa a ser considerado como a única fonte válida de pesquisa, nesse sentido, ele (o autor) não é mais o detentor da chave de interpretação de sua obra, embora ela exista. A tese da morte do autor põe, então, em crise aquilo que os seus teóricos consideram como sendo uma insustentável soberania da voz autoral, e com ela a crença no biografismo. Como nos lembra Compagnon (2001), a tese de Roland Barthes vai identificar a figura do autor ao burguês, a encarnação da ideologia capitalista. É o que de fato podemos observar no famoso ensaio do crítico francês:

O autor é um personagem moderno, produto, sem dúvida, da nossa sociedade, na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês, e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’ (BARTHES, 1988, p. 66).

Excluído: ¶

Para Roland Barthes, o método de análise dos textos procurava explicar a obra ao lado de seu autor. A tese de intencionalidade autoral, a que o crítico se opõe, impunha um limite ao texto literário, na medida em que o seu sentido correspondia ao que era previamente intencionado pelo criador da obra. Esta, por consequência, pensada a partir do critério único e absoluto da confissão singular, não podia ser representada fora da confidênciа do autor. Como substituta desse tipo de abordagem do texto literário, Roland Barthes vai-nos propor, enfim, a circulação de uma linguagem impessoal e anônima como matéria exclusiva da literatura; é o que também pensa, por exemplo, o poeta e crítico Mallarmé (apud COMPAGNON, 2001, p. 50), ao exigir: “o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras.”

Excluído: ¶

Sendo assim, o mundo poeticamente concebido é, na cena do texto, lugar de perda e desvanecimento do uno e do homogêneo; fenda, passagem e relação, portanto, circulação da desordem labiríntica e do caos negro.

2. Flrbela sob o signo da mulher-poeta do amor sensual

A abordagem do convencionalismo biográfico é, pois, o que de mais recorrente se pode encontrar acerca de Flrbela Espanca. Críticos e historiadores da literatura portuguesa, como Óscar Lopes e José Saraiva (1959), Maria Aliete Galhoz (1966), dentre outros, tomaram Flrbela como uma mulher-poeta do amor sensual:

A imediata atração de Flrbela parece ser uma sua poesia de expressão do erótico, frevemente declamado em seus sonetos. Linguagem de amor dita por uma voz feminina com tal tonalidade de desafio e violência, triunfal ou desgraçada, que faz de repente da mulher amorosa um ser interessante e verdadeiro. (GALHOZ apud ALONSO, 1997, p. 224)

Talvez Flrbela Espanca não possa ser considerada nem anjo nem demônio isoladamente. Mas, se a considerarmos como “anjo”, estaremos, ao certo, diante de um anjo às avessas, um anjo-demônio. O seu discurso de inquietação sai em direção à sociedade, enquanto contracorrente do código social, e em direção ao sujeito, na crítica que tece em torno de sua auto-sustentabilidade, e, por analogia, da modernidade. Por mais “interessante” que ela demonstre ser, não há, em sua poesia, elementos suficientemente convincentes para revelar o caráter do absolutamente “verdadeiro”. A literatura, em sua fabulação, não nos faria ver o verdadeiro no falso, o autêntico no inautêntico? Nas malhas da ficção “tudo se finge, primeiro; germinar autêntico é depois”, conforme nos diz Guimarães Rosa (2001, p. 213).

Os poemas de Flrbela germinam o fingimento, colocando em evidência a especificidade da ficção, da representação e do jogo imaginário na poesia. Estaria isso

Excluído: d

representado, por exemplo, nestes versos de *Tortura*, de seu *Livro de Mágicas*, por meio da idéia de “ilusão” e do “mentir”:

Excluído: Não seria isso o que podemos observar

Excluído: :

São assim ocos, rudes, os meus versos:
Rimas perdidas, vendavais dispersos,
Com que eu iludo os outros, com que minto!

Excluído: ¶

Trata-se, aí, de uma experiência dionisíaca de natureza artística que faz vacilar quaisquer idéias em torno de categorias consideradas imutáveis. É por meio da interrogação do princípio das coisas imutáveis e imperecíveis que o fazer poético possibilita a afirmação do verdadeiramente humano a partir mesmo do falso mundo. A poesia é um modo de criar ilusões da vida, mas da vida dominada pela “vontade de verdade” (Nietzsche, [1978](#)).

Como se percebe nos versos mencionados anteriormente, o sujeito poético confessa que o uso da linguagem não é um conjunto fiel de aspirações pessoais da poeta. A poesia lança mão de um falso flutuante para apreender de vez o real constitutivo do ser, transgredindo o habitual cotidiano, para atingir a natureza teatralizante e fictícia, condição do ato de fingir e da fantasmagoria poética.

Excluído: a escola

Excluído: suas

Fidelino de Figueiredo (1960), em *História Literária de Portugal*, reconhece que há uma significativa produção da literatura feminina em Portugal. Neste livro ele apenas faz um breve comentário sobre Florbela Espanca, reduzindo a verdade do texto à verdade da vida empírica da autora, como se a sinceridade de seu sentimento de mulher passasse, inalteravelmente, para o plano de seus versos com a mesma fidelidade. Desse modo sem fazer parte de uma elaboração no plano da linguagem: “L... Com a morte de Florbela Espanca terá perdido a sua poetisa mais dramaticamente sincera no seu narcisismo amargo” (*ibidem*, p. [504](#)).

Excluído: , p. 504)

Excluído: .

Excluído: R

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: ”

Excluído: de análise

A perspectiva de Fidelino de Figueiredo corresponde ao procedimento de análise adotado por A. Soares Amora (1969), em *A presença da literatura portuguesa*, embora nesse

livro, o crítico associe Florbela Espanca a poetas e escritores simbolistas da época, tais como António Nobre, Camilo Pessanha e Sá-Carneiro. A poeta do Alentejo só tardivamente apareceu no cenário das letras portuguesas e só após a sua morte¹⁰ é que a sua poesia começa a ser alvo das discussões de críticos e intelectuais, tais como José Régio e Jorge de Sena. Também aí a idéia dominante é a de conceber a poesia como objeto uno do registro biográfico. E a poesia tal qual a concebemos é miragem, fantasmagoria, lugar de perdição e abandono de totalitarismos extravagantes. Reduzi-la ao individualismo da autora é querer enclausurar o inapreensível: o poético a revelar em segredo, nossa natureza profunda.

Excluído: , sob máscara tudo acontece por enigma

Abordagem semelhante se encontra no pensamento de Massaud Moisés (1999), em *A literatura portuguesa*. O autor toma Florbela Espanca como a figura feminina mais importante da literatura portuguesa, sem que seus poemas sejam considerados obra poética ou como fazer especificamente literário: a evidência é sempre dada à mulher Florbela, e não aos seus versos. Isso explica o rótulo de “poesia-confissão” e “diário íntimo” que ele atribui à sua poesia, como uma expressão “cálida” e “sincera” marcada pelo “donjuanismo feminino”:

L...l produto de uma sensibilidade exacerbada por fortes impulsos eróticos, corresponde a um verdadeiro diário íntimo onde a autora extravasa as lutas que travam dentro dela tendências e sentimentos opostos. Trata-se de uma poesia-confissão, através da qual ganha relevo eloquente, cálido e sincero, toda a desesperante experiência sentimental duma mulher superior por seus dotes naturais, fadada a uma espécie de donjuanismo feminino. (Ibidem, p. 253)

Excluído: (

Excluído:)

Parece-nos claro que o alvo do comentário de Massaud Moisés (op.cit., p. 253-254) não é a poesia, e sim a mulher Florbela. Diz ele: “a poetisa, como a desnudar-se por dentro L...lpõe-se a confessar abertamente suas íntimas comoções de mulher apaixonada.” Ele identifica na poesia de Florbela simplesmente a expressão de um “verdadeiro diário íntimo”,

Excluído: (

Excluído:)

¹⁰ Florbela Espanca falece à 8 de dezembro de 1930, data de seu aniversário, na cidade de Matosinhos, onde foi enterrada.

Excluído: se dão em

Excluído: E

daí cognominá-la de “poesia-confissão”. Mas, o que é a paixão senão um modo de esvaziamento de si mesmo no encontro com o outro. O poético, preenchedor de lacunas e curvas labirínticas, dá a revelar o outro dentro de nós, sem reduzi-lo ao ordenamento do igual nem do semelhante. O outro nos é revelado como sujeito mergulhado em suas torrentes indefinições. Que poeta ou escritor, independentemente de sua sexualidade, gozaria do direito de afirmar, na paixão, o seu *eu* livre de sua “íntima comoção”?

A poesia de Florbela não se deixa, ao contrário do que pensou Massaud Moisés, captar pelo critério da unidade em torno do eu; ela extrapola os limites de uma lírica alicerçada no plano da unidade como critério de uma realidade confidente. Por meio de jogo de máscaras, ela faz do sentimento singular o seu modo reflexivo a partir do qual fundamenta a crise de representação do sujeito e da modernidade.

Nela, não há lugar para a exposição de um bem-estar relacionado à supremacia da ordem social e/ou da supostamente soberana. O sujeito se move à beira de um abismo, portanto sob o signo da derrisão e do múltiplo. A sua obra poética, ao contrário do que pensa a crítica mais tradicional, apresenta, um sujeito lírico cuja atitude reflexiva problematiza identidades de todo definidas. Na cena do texto poético florbeliano movimenta-se uma exposição do múltiplo e de identidades provisórias.

A partir da publicação do *Livro de Mágicas*, em 1923, Florbela Espanca adota o soneto. Para Massaud Moisés (op. cit. 254), ela amadurece liricamente e encontra nessa forma poética um ideal para se exprimir e “confessar seu drama íntimo”. Pensamos, todavia, que, adotando o soneto¹¹, ela dá certa objetividade a seu lirismo íntimo em duas perspectivas: de um lado, o soneto torna-se uma estratégia de diálogo com a sua tradição literária constituída,

Excluído: ¶

Excluído: e um eu

Excluído: o

Excluído: e da rachadura

Excluído: traz

¹¹ Na maior parte dos sonetos de Florbela Espanca o leitor poderá verificar a adoção da estrutura sonetista petrarquina: duas quadras e dois sonetos, embora a poeta portuguesa, muitas vezes, fuja ao esquema tradicional das rimas abba/abba/cde/cde. Ver, por exemplo, o esquema das rimas nos poemas *Este Livro*, *Livro de Mágicas*, em abab/abab/ccd/eed, e *Angústia*, poema metalingüístico que será analisado em capítulos subsequentes deste estudo, cujas rimas obedecem ao esquema abba/abba/ccd/eed. São poemas decassílabos que encerram certa

aproximando-se, então, dos grandes poetas de seu contexto cultural. Vejamos, então, o que dizem estes versos de “Torre de névoa”:

Subi ao alto, à minha Torre esguia,
Feita de fumo, névoas e luar,
E pus-me, comovida, a conversar
Com os poetas mortos, todo o dia.

Além de possibilitar a interlocução com a tradição constituída, [no diálogo com os](#) “poetas mortos”, a adoção do soneto também sugere como a poeta desejou dar contenção¹² ao derramamento subjetivo de sua lírica. É o que se pode perceber, por exemplo, nestes versos de “Angústia” através dos quais o eu-lírico medita sobre o fazer poético:

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

Nessa contenção o poema abre um espaço para a exposição de possibilidades reinventadas, e não como documento preciso de uma vida empírica. E o sujeito no palco dessa exposição participa como alguém marcado pelo signo das contradições, da rachadura do espaço intervalar. O seu mundo, seja a partir da internalização da exterioridade ou da exteriorização do interior, se faz por constantes e moventes relações. O sujeito é sempre relacional.

Em *Acerca de Florbela Espanca*, Rui Guedes (1986) procura fazer um relato do que foi a vida da autora e um levantamento de sua bibliografia. No início do livro o autor já evidencia para o leitor a perspectiva de seu estudo:

objetividade na composição lírica. Ver informações mais detalhadas a respeito da adoção do soneto em DAL FARRA (1997).

¹² A esse respeito é interessante ver NORONHA (2001, p. 91) a poeta “opta por uma ordem formal que vem compensar o desequilíbrio semântico instaurado pela estética da dor”, o que implica a “contenção de um derramamento emotivo”.

L... a intenção ao longo de toda a coleção tem sido mostrar, não a minha opinião, mas a verdade dos factos, e porque o dicionário define apenas Biografia como ‘*história da vida de alguém*’, decidi apresentar a Biografia de Florbela como um simples suceder de factos reais e históricos, na singeleza e na força dos actos em si, com a economia dos meus comentários. (ibidem, p. 16)

Excluído: ()

Segundo, então, um critério pedagogicamente tradicional de estudos biográficos,

Excluído: a

Rui Guedes toma como correspondente o sujeito da realidade vivida e o sujeito da escrita poética. De modo que Florbela-artista não é outra coisa senão uma consequência de Florbela-mulher. A escrita poética é, aí, tomada como vivência empiricamente individual. O interesse do pesquisador é apenas relatar episódios de natureza estritamente biográficos, conferindo lugar excessivo à autora Florbela.

Excluído: .

Esse estudo sequer verifica como o vivido por Florbela se encontra literariamente disseminado no interior do texto poético. O comentário de Rui Guedes se reduz, portanto, ao reconhecimento de “um espaço literário independente, cujo emblema é a sua própria condição feminina” (ibidem, p. 17). Ele realiza aquilo que Carlos Alberto Iannone considera impertinente e insatisfatório para se ter uma compreensão de fato crítica a respeito de Florbela Espanca: “Perdeu-se e ainda se perde hoje muito tempo e papel na discussão de certos pormenores da sua vida, de nada importante para a verdadeira crítica literária” (IANNONE apud GUEDES, 1986, p. 125).

3. O achado de José Régio: e o caso humano de Florbela

José Régio (1998, p. 11) apresenta-nos um estudo¹³ iluminador acerca da poeta.

Excluído: R

Nesse estudo, ele reconhece a negligência e a indiferença dos críticos da revista *Presença* em relação à Florbela Espanca:

¹³ Trata-se inicialmente de uma conferência dada por José Régio em 28 de janeiro de 1946, por ocasião do 50º Aniversário do nascimento de Florbela Espanca. Como bem lembra Cláudia Alonso, como a poeta havia nascido em 8 de dezembro de 1894, e não em 1895, a data dessa homenagem foi um equívoco. Essa conferência

Por mim, com vergonha e pesar confesso que só mais tarde a conheci. A tê-la conhecido mais cedo, creio que me não teria passado despercebido o que logo se impõe a quem leia os versos de Florbela: a sua poesia é dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia viva. Quero dizer que toda nasce, vibra e se alimenta do seu muito real caso humano; do seu porventura demasiado real caso humano.

Todo o comentário que o crítico em questão faz a respeito de Florbela está, na verdade, fundamentado na sua noção de “literatura viva”, que serviu como título do primeiro artigo da revista *Presença*. Neste artigo, José Régio diferencia a “Literatura viva” da chamada “Literatura Livresca”, defendendo o pensamento segundo o qual toda obra de criação vive, mas é da íntima vida do criador. É uma concepção que está muito próximo dos defensores da crítica biográfica tradicional, porém permite enxergar a interpenetração da vida e da obra, do fato e da ficção, portanto sem excluir a poesia da investigação literária.

Excluído:

Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produz será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço. ([RÉGIO, 1998, p. 12](#))

Excluído: ¶

Excluído: Ibidem

José Régio foi um dos primeiros críticos literários a reconhecer que a poesia de Florbela ultrapassa os limites do psicologismo e do subjetivismo individual da autora, alcançando estatuto de expressão poética de um caso humano.

O crítico presencista mostra-nos como a feminilidade de Florbela “transcende qualquer distinção de sexo”. A estranheza do fenômeno artístico consiste no modo como as vivências de um artista são induzidas e transformadas em expressão literária. Assim, o leitor de Florbela não tem a íntima convicção de ela ter vivido o que escreveu e sentido o que

transformou-se no texto intitulado “Sobre o Caso e a Arte de Florbela Espanca”, na qualidade de prefácio a 7^a edição dos *Sonetos Completos*, é revisto e alterado a partir da 8^a edição desses sonetos com o título de “Florbela”.

exprimiu em matéria de poesia. O fenômeno poético faz burilar o tempo e o que seria correspondente entre a cena da realidade referencial e a representação dessa realidade na linguagem fictícia.

Excluído: realidade vivida e
Excluído: a
Excluído: o vivido

Por esse intermédio, o leitor depara-se com uma espécie de jogo, movimento incessante do vaivém entre a “sinceridade artística” e a “sinceridade humana de uma criação” (RÉGIO, 1998, p. 13). O ensaísta é também um dos primeiros críticos a ver na poesia de Florbela um trabalho de elaboração da linguagem capaz de produzir o máximo de sugestões.

Excluído: ibidem

“L. Ora sem dúvida, possuiu Florbela o dom, que caracteriza o artista literário, de manejar as palavras de modo a fazê-las render o máximo de sugestão, de insinuação, de expressão, de relevo” (ibidem, p. 14). Para o crítico, em vários poemas de seu livro *Charneca em Flor*, Florbela atinge a magia da grande arte ao fazer mover em seu agenciamento singular uma expressão do humanamente coletivo. E essa magia é quase sempre explicitada pelo desejo do eu-lírico a partir de um olhar de quem vê o mundo na condição de “turbilhão” condensador de “quimeras”, “loucuras” e “fantasias”. De fato, é o que de imediato nos salta aos olhos quando lemos, por exemplo, estes versos de “Nervos D’ouro” de Flrbela:

Excluído: ()

Excluído: . ¶ se de ua expressão pessoal

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

São temas recorrentes também em poemas como “(IV) Cegueira Bendita”, em que o eu-poético capta a dor coletiva transformando-a na sua própria experiência de dor. Tais recorrências dão mostras daquilo que Octávio Paz (1993, p. 52) postula como sendo a condição máxima do poeta, qual seja; “As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertence a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo

Excluído: nos oferece

absoluto”. De fato, a poesia é de sempre, inscreve-se sem data definida como expressão da humanidade da qual faz parte. Confessando em verso essa condição do poeta, revela-nos Florbela Espanca através do eu-lírico de “(IV) Cegueira Bendita”: “A sofrer pelos outros ‘té a morte!’”

O ensaio de José Régio também circunscreve a feminilidade de Florbela Espanca como forma profunda no complexo que carrega em si de fraternidade e maternidade, tanto para com o “amante-amado” quanto para com tudo o que ela ama. Para ele, torna-se impossível ler Florbela sem o reconhecimento de sua inquietação e insatisfação contra tudo e contra todos, embora ele reconheça que na poeta do Alentejo tudo “dilatando, sublimando, até uma ânsia de absoluto que, por certo, excede quaisquer limites de pessoa ou sexo” (RÉGIO, 1998, p. 20).

O que há de “pura confissão”, na poesia florbeliana, dá-se nas malhas do desacerto e do dissenso, do poeticamente discordante. O transbordamento da personalidade não significa outra coisa senão o enlutamento do eu individual e a quebra do sujeito racionalmente planificado em sua soberania, questão muito tematizada pelos poetas modernos.

Excluído:

Segundo ainda José Régio, não podendo reduzir-se à forma de um só corpo nem à limitação de uma só alma, o que busca Florbela é consolidar a sua imensidão. Tal fato nos ajuda a perceber que o texto poético florbeliano privilegia sentidos fora do alcance e da intencionalidade autoral. O que os seus poemas dizem encontra maior fôlego e maior expressão no modo poético de o dizer, e não no registro da linguagem como documento empírico. É do lugar do imaginário e da fantasmagoria que ouvimos o canto poético.

Excluído: “

Excluído: afirmar

Excluído: ”

Nem tão céu nem tão inferno. Recusar radicalmente o biografismo é, também, incorrer numa atitude reducionista análoga ao procedimento de análise tradicional. São isoladamente duas formas extremistas e dois procedimentos ilusórios no que dizem respeito às relações entre autor e texto. Uma ilusão biográfica por priorizar a vida e todo o empirismo do

Excluído: biográfica

Excluído: se refere

autor como responsáveis pela determinação do texto; uma ilusão lingüística, por acreditar cegamente na pura autonomia do texto, pela negligência que se faz de quaisquer marcas de subjetividade do autor como presença significativa. Diante de tal impasse de natureza metodológica, há uma crítica biográfica contemporânea que procura não a negação, e sim, o entrelaçamento entre a vida e o texto, sem, contudo, tomar um como centro e outro como margem. É o que será discutido a seguir.

Excluído: mas a relação e

Capítulo II

Excluído: ¶
¶
¶

Florbela Espanca à luz da crítica biográfica contemporânea

Excluído: e

1. Da planície e do abismo: a questão da identidade

Segundo Eunice Cabral (1997), em prefácio ao livro *A Planície e o Abismo de Florbela Espanca*, a marginalização da obra de Florbela dos círculos literários da época em que ela viveu se deu por duas razões: primeiro, o neo-romantismo de Florbela Espanca tangido de decadentismo é o aspecto que afirma a sua postura tradicional, o que a distancia do modernismo português. Segundo, a marginalização também diz respeito ao peso da “lenda” de Florbela Espanca. O mito romântico do poeta maldito em consequência do perfil assumido por ela não muito comum às mulheres de sua época - filha ilegítima, pai e irmão sujeitos a um amor exaltado.

Nessa compreensão, afirma Eunice Cabral (1997, p. 12): “Florbela Espanca procura aquilo que não tem: uma identidade. A proliferação de nomes e de descrições dá conta da ausência de estabilidade na representação do sujeito. Surgem, deste modo, imagens paradoxais do *eu*: o sujeito cindido...”. No fazer poético florbeliano, o discurso do eu-lírico transforma-se numa “máquina de guerra”, através da qual ele se expressa enquanto sujeito de “má vontade” (Nietzsche, 1978). E em tal circunstância ele não se objetifica, nem tampouco se torna mero objeto da intencionalidade da autora.

A poesia de Florbela Espanca apresenta um sujeito lírico cuja identidade que só se efetiva no entrelugar, por entremeio, na interação com outras identidades igualmente em processo. A questão diz, pois, respeito à ausência de uma identidade pretensamente autêntica e absoluta. Só nesse sentido é que podemos considerar pertinente a concepção segundo a qual ela “dá conta da ausência de estabilidade na representação do sujeito”.

Excluído: A primeira parte da fala da ensaista é pouco pertinente. Florbela não anda à procura de uma identidade. Ao contrário, a sua
Excluído: diz de
Excluído: uma
Excluído: A

A Planície e o Abismo é um livro de ensaio de grande importância para a fortuna crítica da poeta, principalmente para quem de sua obra se aproxima. No entanto, parte significativa dos ensaios que o compõem, assumem uma perspectiva de análise reducionista, porque toma como referência e centro principais a autora, e não a obra poética. É esta a concepção, por exemplo, de Lívia Apa (1997), na medida em que defende uma leitura da prosa de Florbela, evidenciando a capacidade da autora de exprimir, na obra, tão somente a sua realidade referencial. A natureza dessa abordagem tem deixado pontos obscuros na obra de Florbela e impede que se tenha uma melhor compreensão da visão de mundo da autora disseminada no enigma de seus versos.

Conforme Madalena Tavares Alexandre (1997, p. 69), há nos poemas de Florbela Espanca, a crise de uma identidade que nunca se assume por inteiro. O problemático dessa leitura é que a ensaísta toma a identidade como “a afirmação de um nome, um pouco como um documento que se exibe e que nos distingue dos demais.” A questão é muito pouco esclarecedora e menos ainda convincente. Tomar a identidade como afirmação de um nome significa pensá-la apenas na possibilidade de distinção de um indivíduo de outro. Isso, na realidade, pouco diz a respeito da afirmação da diferença como elemento constitutivo do ser, e por meio do qual o sujeito lírico florbiano coloca sob reavaliação a noção de identidade plena.

A “afirmação de um nome”, do modo como consta no pensamento da Madalena Tavares Alexandre mencionado acima, vinculado à identidade faria desta um princípio de individuação. Sob esse ângulo de visão, essa leitura toma a identidade ainda numa compreensão do mesmo e do idêntico, embora a ensaísta afirme que o leitor, em relação à poesia de Florbela, está sempre diante da impossibilidade de se estabelecer uma identidade una. Segundo ainda Madalena Tavares Alexandre (1997, p. 70) no poema “Lembrança”, de Florbela, “[...] se assiste a uma desmultiplicação ubíqua da personalidade: “Fui Essa que nas

Excluído: a
Excluído: .
Excluído: P

Excluído: O
Excluído: “

Excluído: (.
Excluído:)
Excluído: , do uno

ruas esmolou / E Fui a que habitou Paços reais". De pronto diríamos que a expressão "desmultiplicação ubíqua da personalidade" é uma invenção inadequada, por isso mesmo um equívoco, embora reconheçamos a pertinência do conjunto das idéias apresentadas pela autora no referido ensaio. A ubiqüidade que aí reside consiste na expressão de alargamento da alma e da multiplicidade da personalidade no seio da unidade fragmentada, perdida no labirinto de si mesmo. Vista assim, o que resultaria de um sujeito que vivenciou os extremos, o que "nas ruas esmolou" e habitou "paços reais", senão a experiência da dúvida melancolicamente reflexiva, através da qual transforma em acontecimento a interrogação da essência categórica do sujeito? Daí a questão girar, na poesia de Florbela, como fundamento do ser perecível, no sentido nietzschiano do termo.

Excluído:

No poema "Sóror Saudade", o eu aceita a identidade que lhe é conferida por um *tu* imaginário. A despeito da relação entre o *eu* e o *tu*, é feliz e valiosa a afirmação de Philippe Lejeune (1996, p. 18): "Il est évident que le 'je' ne se conçoit pas sans un 'tu' (le lecteur), mais celui-ici reste en general implicite; et la inverse, le 'tu' suppose un 'je', également implicite"¹⁴. O processo de reconhecimento passa pela nomeação que o *tu* faz do *eu*, e vice-versa, por vezes em simultâneo, mas isso também nos desautoriza a conceber o texto como uma unidade plena, em cuja rede estaria a exclusiva voz do autor. Tudo nele é tão diverso, tão plural, que em cada célula de sua composição habita uma coleção de subjetividades.

No entanto, como bem lembra a ensaísta, no poema "A Maior Tortura", o eu está preso a um grito de angústia, na inoperância de: "Não ser Poeta assim como tu és"; já no poema "Cegueira Bendita", o sujeito poético "procede ao nivelamento: _ Poetas, meus Irmãos". No primeiro, a poeta parece reconhecer as limitações de sua figura como artista da palavra diante da tradição com a qual dialoga; no segundo poema o eu se eleva sem sentimento de inferioridade à posição de poeta.

¹⁴ "É evidente que o 'eu' não se concebe sem o 'tu' (o leitor), mas esse permanece em geral implícito; por outro lado, o 'tu' pressupõe um 'eu' igualmente implícito".

A questão é que Florbela Espanca leva o poema a exprimir-se, sobretudo, no paroxismo da linguagem: “Sou aquela que passa e ninguém vê”. Na especificidade de sua ambivalência, o paradoxo impõe o sentido do duplo, da incerteza em relação ao que profere. Em Florbela, torna um procedimento da dúvida melancólica e reflexiva.

Em Florbela, de acordo com Madalena Alexandre, há um processo de autoconhecimento que resulta numa busca infrutífera. De tal modo que o sujeito poético revela a sua incapacidade para se conhecer, tudo nele é um longo e extenso desfazimento. “Deusa e pedinte, Florbela é um poeta de extremos e, talvez por isso, afastada dos grandes círculos de estudos atuais” (ibidem, p. 73). Entretanto, ao que cremos essa busca infrutífera consiste, nessa poetisa, na crítica do sujeito soberano e legitimador das representações ordeiras da modernidade. O paroxismo que alicerça a sua poesia dá conta do eterno conflito da existência com um quadro de coisas sombrias a precipitar-se num abismo. Caos e melancolia, eis o que se enuncia na poesia de Florbela Espanca.

Questão análoga ao pensamento de Madalena Alexandre Carvalho é o texto de Aura Simões (1997), “Perda de Identidade e Divisão Interior na Lírica de Florbela Espanca”. O ponto central deste ensaio é identificar, nessa poesia, tópicos de perda de identidade e da divisão interior como herança do *Cancioneiro Geral*, compilado e organizado por Garcia de Resende, publicado em 1516. O Cancioneiro traz o tema de índole amorosa. “O tópico da *perda de identidade* coloca a questão do *ser* do sujeito-amador face às consequências do enamoramento: estas assumem fundamentalmente a forma de uma *perda*, de um esvaziamento do *eu*” (Ibidem, p. 76).

O exemplo dado pela ensaísta vem de Francisco Sá de Miranda. Na sua compreensão a perda de identidade consiste na transferência do *ser* para o objeto amado. De fato, “a implantação dos tópicos da *perda de identidade* e da *divisão interior* na poesia portuguesa representa, assim, um importante passo no sentido da formulação moderna da

complexidade interior do *eu*" (Ibidem, p. 78). Todavia, é problemática a compreensão da perda da identidade como transferência para o amado, que pode ser o outro imaginário.

Excluído: .

Excluído: (

Excluído:)

Primeiro, a perda de identidade, nesse caso, deve ser entendida no sentido do que foi, tradicionalmente, dada ao termo uma referência de plenitude homogênea; segundo, ocorrendo perdas, elas não resultam de uma transferência, porque a identidade ocupa sempre um lugar de relações diferenciais, diz-se no entrechoque, emergindo de um fluxo inacabado. Assim, perder não é transferir, e sim esvaziar-se de toda e qualquer racionalidade, é deixar vir à superfície um espaço de relações máximas contraditoriamente constituídas.

Excluído: Em

No ensaio "Reflexos Narcísicos em Florbela", Adília Martins de Carvalho (1997,

p. 83) vê aspectos do narcisismo no universo poético de Florbela. Diz a ensaísta:

O lago/eselho cuja função primeira consiste em apazigar a sede do jovem Narciso, quando se dedica às práticas da Artemisa e Diana numa atmosfera de canícula, dá origem a uma outra sede, a de amor, a de contemplação de si próprio que proporciona a tomada de consciência do seu Eu.

Em Florbela a questão se transforma num permanente questionamento da consciência em si e de si. A sua poesia está fora do alcance dessa consciência, na medida em que se efetiva como miragem artística, lançando o seu olhar de recusa do mundo criador de rationalidades planas; a poeta rompe com esse quadro de coisas e com o pensamento legitimador do código social. É, porém, valiosa a leitura de Adília Martins de Carvalho (1997, p. 93) quando relaciona o elemento sombrio dionisíaco à poesia de Florbela, como contraponto do endeusamento apolíneo:

A poesia de Florbela contida em marmores pálidos e noites de luar prateado, ao gosto decadentista, deixa transparecer uma força emocional de influência dionisíaca, cuja escaldante presença sanguinária contrasta freqüentemente com a brancura imaculada do inatingível.

A obra poética de Florbela parece, sim, experimentar da vertiginosa embriaguez dionisíaca, mundo estranho ao dizer planificado racionalmente. Desse modo, pode-se dizer

Excluído: Mas e

Excluído: m

Excluído: ; o que a poetisa cria só

Excluído: portanto como

Excluído: ¶
Na verdade, se considerarmos a sua obra como tomada da "consciência" do seu eu, estaremos reduzindo-a a uma realidade imediatamente dada. Além disso, essa perspectiva ainda responderia às expectativas da representação clássica e do pensamento legitimador do código social

Excluído: quando se sabe que Florbela

Excluído: a idéia de representação do mundo

que esse componente dionisíaco está para a afirmação da diferença e do *devir*, assim como o mundo de brancura apolínea está para a tolerância da razão e para a permanência dos valores sociais vigentes. A poesia burila a lei, inquieta o homem! Em Florbela, o fazer poético canta, na embriaguez dionisíaca, o princípio das contradições incessantes; alarga o vivido, intensifica o humano!

2. As imagens do eu na poesia de Florbela

Cláudia Pazos Alonso (1997) analisa as imagens que Florbela Espanca constrói de si ao longo de sua poética. Mostra-nos como Florbela se defrontou como mulher escritora e como conseguiu, no primeiro quartel do século XX, subverter a imagem tradicional da mulher na sociedade portuguesa. Partindo de tal contexto, a autora considera que Florbela deve ser lida com a sua dupla identidade de mulher e de escritora; o amor, temática recorrente de sua poesia, como forma de auto-affirmação, através do qual os estereótipos tradicionais podem ser subvertidos e visto como emancipação feminina.

De acordo com a ensaísta, Florbela, consciente da assimetria entre o seu fazer artístico e o fazer artístico de poetas como Américo Durão e António Nobre, não consegue atingir o estatuto de grande poeta¹⁵, o que estaria associado à consciência que ela tinha de ser uma mulher escritora, devendo “L. ser interpretada como a expressão da sua consciência dolorosa da dificuldade de ser uma mulher escritora numa sociedade onde tradicionalmente as mulheres não tinham voz” (ALONSO, 1997, p. 93).

De fato, isso é uma constante explícita na poesia de Florbela. Mas o problema é que essa abordagem é redutora, na medida em que toma como unidade fixa a “dupla

¹⁵ Como contraponto a esse argumento, acredito ser pertinente a sistematização de Harold Bloom (1991), onde o crítico vê a articulação entre os poetas na relação de angústia e influência com os predecessores. Influência à parte, o diálogo imaginário entre os textos literários dá ao escritor a sensação de angústia, como se ele trouxesse, no interior de sua criação fictícia, toda uma geração de poetas e artistas que o antecederam.

identidade de mulher e de escritora”, o que também é extensiva à expressão de sua consciência dolorosa enquanto mulher. Florbela assumiu a condição de poeta, advém daí a sua sede de infinito e do absoluto. O sentido de identidade que a poeta nos dá deve ser pensado não apenas em relação à mulher Florbela, mas a partir da noção de sujeito, cuja identidade só é possível afirmar na e pela relação com o *outro*. A identidade constituída por uma rede de relações e associações contrastivas, pela afirmação e pela diferença, e isso extrapola os limites da condição feminina¹⁶. A poesia é, sempre, o acontecimento de um entredito dissonante, lugar de passagem e travessia de subjetividades diversas.

Há visivelmente, nos poemas de Florbela Espanca, uma mudança de perspectiva em relação ao amado e ao amor, onde se exerce uma alternância de papéis ou um jogo de identidade. O eu-poético não assume, ao longo de sua obra, uma identidade fixa e imperecível. Isto é, a mudança de perspectiva em relação ao amor e à sociedade tem uma outra conotação: o jogo de identidade ou a expressão de identidades não-fixas e heterogêneas como discurso “errante” de crítica do sujeito.

Cláudia Alonso reconhece que o sentido da identidade plena na poesia de Florbela está profundamente abalado. No nosso entendimento, a ensaísta limita-se à questão da “mulher escritora”, não observando que essa poesia eleva o feminino à condição do gênero humano e das inquietações do ser. Embora o texto de Alonso não ilumine a questão, a poesia de Florbela Espanca transforma-se de imediato numa experiência de linguagem criadora capaz de colocar em descrédito o estereótipo da totalidade, de modo que o discurso legitimador cede lugar à imagem fragmentária do sujeito como crítica do que foi instituído pela sociedade moderna em torno da unidade do eu e do próprio sujeito.

Excluído: vacilante

Excluído: e vertigem

Excluído: Ao n

¹⁶ Ver, por exemplo, o ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, de Eneida Maria de Souza (2002), segundo o qual a perspectiva da crítica atual engloba a complexa relação entre obra e autor. Nesta compreensão, o crítico literário fica diante de um modelo de análise biográfica, no sentido de não descartar o texto em favor da intencionalidade autoral, nem tampouco descartar traços da vida empírica do autor em proveito da exclusividade absoluta do texto. Nesses termos, os fatos da experiência interagem com o “texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido” (*ibidem*, 119).

A forte presença do amor sensual¹⁷ na poesia de Florbela Espanca, de tendência explicitamente erótica, é um elemento que provoca sua restrição no meio literário da época aos olhos dos críticos mais tradicionais, conforme focaliza Claudia Pazos Alonso. Os críticos da época fizeram comentários muito gerais acerca de sua poesia, condenando-a a partir do critério de imoralidade em consequência do caráter subversivo do amor que essa poesia tece¹⁸.

Entretanto, a ensaísta persiste ainda numa abordagem muito próxima do biografismo tradicional, quando se limita a crer que o anseio que a poeta tem de sair de si reflete o conflito existente na sua dupla identidade de mulher e de artista. Na verdade, a condição do feminino encontra-se inclusa na condição humana, via através da qual se pode retirar a poeta da subtração que impuseram à sua obra: à condição de poesia confissão, imperativo redutor e pouco convincente para quem empreendeu, na ordem do fictício, um discurso que ainda responde a expectativas da atualidade, no que se refere à questão do sujeito e de sua identidade, que só se efetiva provisoriamente.

3. Um delírio de discordância em Florbela

Agustina Bessa-Luís (2001), em seu livro *Florbela Espanca: biografía*, parte da definição de *bardo* como significação do que é crepuscular e incerto e do que oscila entre a morte e o renascimento, para comparar ao trabalho do poeta. Ao tecer nesse livro a biografia de Florbela, a ensaísta-biógrafa faz vacilar os limites entre a experiência factual e a

¹⁷ Em relação ao que foi considerado pela crítica literária como sendo o melhor livro de Florbela Espanca, *Charneca em Flor*, publicado em 1931, acertadamente Cláudia Alonso destaca que esse livro não pode ser associado à imagem do poeta romântico, pois mais da metade de seus poemas falam abertamente de um amor sensual que subverte a atitude passiva e habitual das mulheres.

¹⁸ Um dos críticos mais influentes em Portugal, Antônio Ferro (apud ALONSO, op. cit. p. 205), no período em que escreveu a poeta, também aponta para a imagem romântica de Florbela, privilegiando o lado dramático e emocional, procurando defendê-la das acusações de subversão à ordem moral tradicional.

experiência da linguagem poética. O seu texto traz em si uma estrutura discursiva mista de relato, ficção e ensaio¹⁹.

L..L Um poeta encarna a existência que ele encarna; mas a sua canção é como o tempo do bardo, descarnada. Toda a sua mensagem é um discurso para atingir a libertação do medo, e assim ascender à condição perfeita do homem que as paixões e os erros não comovem. Toda a vida de Bela decorre entre o perigo do afecto, da ligação com as pessoas e as coisas; e tenta furtar-se a elas pela fixação num objeto, que é a sua forma poética. Grandes sofrimentos a rodeiam, por isso (BESSA-LUÍS, 2001, p. 8).

Semelhantemente a José Régio, no que se refere à expressão de um caso demasiado humano, Agustina Bessa-Luís parece-nos investir-se dessa compreensão. A ensaísta contradiz o que a crítica considera a autora como poetisa do amor ou romântica: “Florbela não é uma poetisa romântica; as suas angústias são problemas lógicos”²⁰ (ibidem, p. 10). O seu discurso contempla o sentimento sensorial e está associado à angústia, ao medo e à melancolia. Junto à insaciabilidade da poeta, tem-se uma representação do cotidianamente vivido pela coletividade. Bessa-Luís chama-nos ainda a atenção para a grandeza da expressão artística de Florbela, destacando que o seu gênio não é feminino, como também não é nos grandes poetas: “a poesia não é feminina. L..L A poesia participa do caráter da perversão, que é simples sublimação; a poesia é apenas uma sublimação apreciada. Não é, portanto, feminina. O eterno feminino é uma maturidade suprapessoal” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 26).

Para Bessa-Luís, o amor em Florbela é um delírio de discordância. Vista assim, podemos dizer que tudo em seu labor poético parece mesmo fertilizar o princípio da dúvida melancólica e o jogo da discordia. A linguagem a serviço da criação artística. É em *Charneca*

¹⁹ A esse respeito, gostaríamos de remeter o leitor a Paulo Moita Oliveira (1999), em seu ensaio “Marcas de um encontro: Agustina revisita Florbela”. O autor mostra-nos como a obra de Agustina Bessa-Luís é pontuada e crispada por uma escrita biográfica de tendência ficcionalizante, em que objetiva sempre rever e repensar a história cultural portuguesa. Para ela parece não haver limites precisos entre ficção, biografia e ensaio, por isso constrói uma biografia ficcionalizada de Florbela Espanca. Assim, Agustina põe, numa escrita desbiografizante, uma biografia às avessas de Florbela.

²⁰ É preciso considerar também que neste mesmo livro há várias passagens em que a biógrafa vê Florbela como poeta romântico, o que representa de fato a não fixidez de seu discurso acerca da poeta.

Excluído: is

Excluído: 6

Excluído: .

Excluído: O

Excluído: .

em Flor que a poeta melhor enfrenta a sua totalidade humana: “os seus versos são uma forma de perversidade, mais do que um transbordar do amor” (*ibidem*, p. 100). Cognominando a escrita de Florbela como “estética-ascética”²¹, uma vez que tudo nela é uma permanente reivindicação: “Nada lhe basta, nada a satisfaz, porque há uma carência anterior” (*ibidem*, p. 117). Por isso, uma das maiores características de sua poética é a discordância associada ao desprezo da realidade e de si mesma, reflexo da visão negativa e do sentimento pejorativo do eu. Pessimismo construtivo, diríamos.

Excluído: n

Excluído: .

Excluído: .

4. A dor como especificidade feminina

Excluído: ¶

Maria Lúcia Dal Farra (1997) é uma das vozes da crítica literária contemporânea que mais tem colaborado com a fortuna crítica de Florbela Espanca. A leitura que fizeram da poesia de Florbela no período de sua publicação²² limitava-se apenas a tomá-la como “toda a ternura, todo o sentimento de uma alma de mulher”, ou, no caso específico de *Livro de Sóror Saudade*, tratava-se de uma “fase de confidências murmuradas com lábios levemente tocados do exílio do claustro”²³.

Excluído: da

Excluído: escrita poética

Excluído: De acordo com Dal Farra a

Conforme ainda Dal Farra, este mesmo livro também foi acusado de “revoltamento pagão” e “digno de ser recitado em honra da Vênus impudica”, pelo jornal católico de Lisboa *A Época*, cuja purificação, segundo o mesmo jornal, “dos lábios literariamente manchados” só se daria através de “carvão ardente”. A ensaísta ainda nos dá o final do artigo do diretor do Jornal J. Fernando de Sousa: “Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro desmoralizador”, o que só acentua que o critério aí adotado não era o

Excluído: nem

²¹ Essa “poética-ascética” da obra de Florbela é, para nós, uma poética da discordância e da dúvida reflexiva a partir da qual a poeta salta do suposto dizer “intimo” e “confessional” para estabelecer a crítica do sujeito auto-sustentável.

²² Cf. comentário de Gastão de Bettencourt, em *O Azeitonense*, citado por Dal Farra, 1997, p. X, que tomou o *Livro de Mágua* como “missal de amargura que a nossa alma comprehende, sente e partilha...”.

²³ Comentário do *Diário de Lisboa*, igualmente citado por DAL FARRA (1997).

estético, mas tão somente o reflexo do ensinamento da moral religiosa cristã das primeiras décadas do século XX em Portugal. Em tais circunstâncias, a obra de Florbela estava sempre propensa a ser alvo de comentários reducionistas, limitando-a a um “exagerado subjetivismo elegíaco”, “egocentrismo por vezes fatigante”.

Excluído: nem tampouco a poesia em si;

Ao analisar o primeiro manuscrito de Florbela Espanca intitulado *Trocando olhares*, Maria Lúcia Dal Farra chama-nos a atenção para a recorrência da interlocução da poeta com uma literatura advinda do manancial alentejano. Destaca que ela adota para si as trovas de cunho lírico-amoroso, principalmente as cantigas d'amigos e d'amor cortês. Florbela Espanca constrói em torno de si as imagens de um mundo mítico-mágico de raízes populares. De acordo ainda com Dal Farra:

Excluído: que apenas a
Excluído: ziam

A interlocução do ‘tu’ no coração do poema, a torná-lo uma comunicação direta, imediata e coloquial com o *outro*, esse cativo amado, confere sempre à peça a impressão de um movimento dialógico. Este, todavia, é desmentido em seguida graças ao recurso imantador do ‘eu’ emissor, que desloca a atenção sobre si mesmo e atrai para si o mundo ao redor. (ibidem, p. XXVIII)

Excluído: is
Excluído: de oitava,
Excluído: a poetisa
Excluído: toma para

Na verdade, a interlocução do “tu” no coração do poema não deslegitima o mencionado “movimento dialógico”, mesmo o “eu emissor” atraindo a atenção para si. Ocorre que desde essa nascente poética de Florbela, delineia-se uma significativa temática de sua obra: a recorrência de um eu partido e disperso, marcado pela cambialidade de suas identidades não fixas. Constituído, assim, pela presença constante e imperativa do “outro”, o sujeito-poético em Florbela vive à sombra da experiência da dúvida, enquanto categoria crítica do sujeito fundador.

Porém, mesmo reconhecendo a agudeza e a sensibilidade do texto da ensaista, consideramos pouco convincente a concepção, nesse contexto, da *dor* em Florbela Espanca como um “dote exclusivamente feminino”, mesmo decorrendo daí “a instabilidade do olhar

do amado". Nessa compreensão o poema florbeliano é visto como "operação sensitiva" em que a dor como matéria-prima produz e transfigura o conhecimento, enquanto aspecto "verdadeiramente feminino".

Maria Lúcia Dal Farra fundamenta a poesia de Florbela como *bandeira política* que contribuiu para a efetiva emancipação feminina em Portugal, para quem a autora "reatualiza poeticamente os ancestrais destinados à mulher" ao fazer de sua poesia uma via arguta de "busca de identidade" sempre associada à afirmação da identidade de mulher. De fato, isso procede, se considerarmos todo o discurso de inquietação e insaciabilidade da poeta.

Excluído: is

O princípio de sua criação não entra numa relação de harmonia com o mundo socialmente criado para as mulheres, nem para os homens. Florbela reivindica valores humanos! Quer negar o cotidiano, vivido, para afirmar a vida possível. Os seus poemas dão conta de sua vivência empírica, mas enquanto signo interpretante de combate do mundo e como "transbordamento do coração, um desnudamento do sentimento", a um só tempo, associado à emoção e ao intelecto, como, nos lembra Luzilá Gonçalves Ferreira (1995).

Excluído: a viva

Excluído: a

Excluído: onforme

A realidade visível torna-se, aos olhos da artista do verso, imagens rabiscadas; não dizem das coisas em si, mas simplesmente de sua aparência. Falsa aparência! Por isso a realidade visível e vivida transforma-se numa visagem recusada. Nesse sentido, ela realiza aquilo que de certo modo une o trabalho do poeta ao fazer filosófico, na retirada do ser de um estagnado cotidiano. Assim como o poeta, diz Nietzsche (apud MACHADO, 2002, p. 19) "o homem filósofo tem mesmo o pressentimento que sob a realidade em que vivemos e onde estamos se oculta uma segunda, totalmente diferente, de tal modo que a realidade também é uma aparência". Recusando a realidade imediata, a poesia de Florbela aponta para uma realidade que está por detrás das máscaras: o real verdadeiro da vida humana.

5. Da poética tecida na alma

Luzia Machado de Noronha (2001, p. 13) discute, inicialmente, a obra de Florbela Espanca ainda muito presa ao que de tradicional foi dito a respeito da poeta: poesia da sensibilidade e do amor, trazendo em si um espírito diferenciado pela sensibilidade incomum, ao criar “uma poética tecida na alma e uma escritura de suavidades e derramamentos”, fruto de uma “alma atormentada”. Partindo da noção de “biografema”, de Roland Barthes ([1992](#)), a autora procura delinear um discurso que entrelaça vida e obra, vendo como os fatos existenciais se converterem em fatos de linguagem, operacionalizados pelo signo biografema.

“L...L Aí, na leitura biografemática, vida e obra deixam-se descodificar unificadas pela mobilidade das *nuances*, em estatuto que atua indistintamente, transmutando-as em fatos de linguagem” (NORONHA, 2001, p. 16).

Excluído:
Excluído: ()
Excluído:)
Excluído:

Na escritura de Florbela Espanca, na interferência do registro da vida fictícia com o da vida simplesmente, o ato vivencial e o criador são elementos que propiciam a própria tensão do texto poético; diz-nos de um entrelaçamento do ser com a escritura. Nessa concepção, a fala de Noronha não privilegia a vida da autora em detrimento de sua obra, nem tampouco supervaloriza a obra enquanto sistema absoluto de linguagem. A fala de Noronha tenta dar conta de como o ato vivencial de Florbela Espanca participa e interage com o texto literário por ela produzido. “A leitura biografemática implica ainda um outro desejo: L...L o de conhecer o *poietes* no encontro com sua *poiesis* – um ícone totalizador da existência-escritura” (ibidem, p. 18).

Excluído: ()
Excluído:)

O biografema pressupõe, pois, traços da existência do autor presentes na materialidade do texto numa relação de “L...L complementaridades e incompletudes, inaugurando um valor de prazer que se traduz na referência barthesiana ao lugar mais erótico” (NORONHA, loc. cit.). Para Caramella: “é exatamente aqui o espaço do biografema, a

Excluído: ()
Excluído:)

Excluído: É

brecha da mediação, apresentar a representação como representação, lendo o fato como um fato de linguagem” (apud NORONHA, 2001, p. 20). Por esse prisma, a poesia de Florbela não pode ser reduzida simplesmente à sua neurose e à sua angústia particular; lança-se para um novo mundo, a fim de dizer-se em nome do humanamente desejado.

A partir de tal perspectiva, Noronha ainda evidencia como a “charneca”, paisagem típica do Alentejo, torna-se uma recorrência significativa na poesia de Florbela Espanca. Trata-se de uma manifestação de panteísmo em que “a natureza se torna metáfora, assumindo o reflexo do corpo do emissor” no espaço de linguagem onde se entrecruzam a exterioridade e a interioridade do ser.

O modelo teórico adotado por Noronha distancia-se em muito do que foi tradicionalmente criado em torno de Florbela Espanca, na medida em que vê a vida íntima da autora disseminada e refeita na criação poética;

Excluído: do retrato

Excluído: .

Excluído: Como se percebe, os estudos mais recorrentes dessa poesia nos dão uma visão mítica da autora em face de sua obra.

A poesis que se rende aos apelos da existência e se deixa mover pelos dispositivos da dor e da emoção artística. Identificação da *vidaobra* que descaracteriza o viver o e o escrever, separadamente, porque se caracterizam transfundidos no mesmo fluxo desejante. Como se o artista transferisse o que pertence a uma dessas instâncias – o viver o escrever – para a outra. O que se justifica por uma das características nucleares da poética florbeliana, a que reside nesse não-apartar-se da emoção, assumindo os sentimentos como mola propulsora amalgamada e refeita no ato poético (NORONHA, 2001, p. 28).

A análise de Noronha traz em si um importante mérito, o de investigar a interferência do registro da vida com o registro da linguagem criadora. Na escritura se entrelaçam disposições de fatos vivenciais com disposições de linguagem, mas retido no bojo do fingimento poético. Os acontecimentos narrados da vida empírica de Florbela Espanca correspondem, segundo estudos de natureza excessivamente biográfica, a representações do que ela deve ter vivido. Conseqüentemente, estando os motivos nessa narração esvaindo em

Excluído: da obra,

meras suposições o fato tem sempre atropelado a vida mais profunda. Diz ainda Noronha (ibidem, p. 38):

L... na escritura, os fatos existenciais deixam-se perceber transmutados criativamente, em prol de uma função que lhes açambarca o sopro vital. Só assim Florbela pôde viver: deixando-se morrer para renascer no ato criador. Transfere para ele, fausticamente, as forças da vida e vive desta dádiva L... que lhe permite, em troca, ir desvendando originalmente.

Excluído: ()
Excluído: ()
Excluído: ()
Excluído: ()

Há em Florbela um constante jogo de máscara da qual a poeta não consegue se livrar, sendo parte integrante da essência de seu fazer artístico: “a incapacidade de livrar-se da máscara de verdades provindas do existir é fator determinante que conduz a poética florbeliana ao lirismo plangente e ao cerne de um dispositivo mobilizador, o de sua condição feminina” (ibidem, p. 75).

Excluído: A

Todavia, esse jogo de máscara está diretamente ligado a um problema quase que intocado pelo estudo de Noronha: a identidade que só se constitui como relação, portanto socialmente constituída, fragmentada e híbrida. Só a partir dessa abordagem é que se pode perceber que na poesia de Florbela o “eu poemático assume as características do ser banido”. Isso corresponde, na nossa concepção, às imagens de um eu que se localiza no lugar do, incerto e do duyidoso, expressando seu estado de espírito por meio de um imaginário de contradições vivas, para enfim colocar o mundo e a vida domesticada (NIETZSCHE, 1978) em nova avaliação. A poesia dinamiza o cotidiano habitual.

Excluído: não
Excluído: fora
Excluído: dessa
Excluído: como
Excluído: a
Excluído: eza
Excluído: a
Excluído: ú
Excluído: a reflexiva
Excluído: a fim de
Excluído: . A
Excluído: desabituá o
Excluído: vivido
Excluído: !
Excluído: ¶
Excluído: ¶

6. A duplicidade narcísica na poesia de Florbela

Lúcia Castelo Branco (1994, p. 113) ao analisar o *Diário do Último Ano*, de Florbela Espanca, destaca que a autora acentua a duplicidade narcísica, registro da relação fraterno-amorosa entre ela e seu irmão, Apeles. O amor entre os dois, revelado em carta por

Florbela, é reiterado em seus poemas. Disso implica “...luma escrita dos afetos, melancólica, voltada sempre para o inexpressível e para o intangível do amor”, muito embora as características da escrita melancólica não sejam necessariamente amorosa já reflete perdas desconhecidas. No entanto, como a ensaísta bem observa:

Excluído: ()
Excluído:)

L...l o *Diário do Último Ano* nada diz além de afirmar sofregadamente, reiteradamente, a morte. A ausência de ‘gestos novos’ e ‘palavras novas’ L...l corresponde uma narrativa fundamentalmente elíptica, em que contam menos os fatos, os acontecimentos, que os sentimentos e as reflexões sobre os mesmos L...l contam menos as ações do que os pequenos gestos. (*ibidem*, p. 115)

Excluído: ()
Excluído: ela
Excluído: ,

Para nós, reside aí um sentido mais profundo na relação da poeta com seu irmão

Excluído: ()
Excluído: (Ibidem, p. 115)

Apelles. Trata-se, em nosso entendimento, de um sentimento amoroso autocentrado, índice de irmandade fecunda pelo semelhante. Nesse sentido, não se pode negar a tendência do individualismo da literatura sensitiva de Florbela, que logo toca o íntimo do ser. O amor pelo irmão nos sugere, ao mesmo tempo, a quebra da unidade dessa vivência íntima, pois se revela na vertigem do encontro com o “diferente” com o estranho, enfim, com o “outro”, que não está fora, mas dentro do “mesmo”²⁴.

Excluído: egocêntrica
Excluído: íntima

Ao mostrar principalmente como na poesia de Florbela há um perfil contraditório do diário e do próprio sujeito da escrita, Lúcia Castelo Branco (*ibidem*, p. 116) revela como nesse diário há a marca de uma “L...l desmemória, que se tece no esquecimento e, por isso, permite enveredar pelos territórios da invenção, da ficção”, território fértil de vazios e de ausências profundas. Em tal configuração o *eu* das verdades terminantemente acabadas não é senão um projeto impossível. O seu território íntimo se inscreve na trama do imaginário criador e da invenção poética transgressora da realidade consensual.

Excluído: ()
Excluído:)

Excluído: a Lei

²⁴ Desse modo, tanto a poesia quanto a prosa de Florbela Espanca aponta para uma perspectiva que me parece de grande relevância: a questão da ética da alteridade. Nesse prisma, a poeta apontaria para uma direção segundo a qual a vida verdadeira é encontro e relação, para fazermos uso da sistematização teórica de Martin Buber (2004).

Os textos autobiográficos não têm apenas o caráter luminoso de resgatar do criador a sua experiência empírica lançada para dentro do texto (MIRANDA, 1992); escapando a esse limite, o discurso tem a sua unidade desfeita, uma vez que mantém sempre pontos de contatos com discursos e saberes diversos. O texto autobiográfico mantém, na sua interioridade, uma relação de afinidade entre a experiência vivida pelo escritor e a cena de linguagem. Entretanto, o autor não participa dessa relação, tal qual se pensava tradicionalmente, como a única e absoluta verdade do texto nem como o seu único proprietário. Trata-se, então, de

[...] um texto cuja especificidade reside na complexa e muitas vezes tortuosa relação entre representação literária e experiência vivida. Mais ainda: é na maneira pela qual cada texto autobiográfico busca colocar-se diante da noção de indivíduo a ele inerente que reside a sua maior ou menor criatividade, o endosso ou o desmascaramento da ilusão autobiográfica.

(Ibidem, p. 26)

Excluído: (
Excluído:)

Os textos de natureza autobiográfica caracterizam-se por uma relação complexa de tensionamento entre vida e obra. Diante disso, não se sabe precisar os limites entre fato e ficção, quem é o cidadão e o sujeito da representação, uma vez que esses dois mundos se imbricam um no outro. Como bem lembra Wander Melo Miranda (1992), na análise que Derrida faz sobre *Ecce Homo*, de Nietzsche, fica evidente a impossibilidade de se saber de forma precisa o que é um texto empírico, ou então o que é um dado empírico de um texto. São incertos os limites entre um e outro registro²⁵.

Toda transferência referencial, no plano literário, implica o imediato “deslizamento da autobiografia para o campo ficcional e o seu revestir-se da mais livre invenção” (ibidem, p. 30). Na livre invenção se entrecruzam relato verídico e experiência de

Excluído: sujeito

Excluído: “
Excluído: ”

Esse aspecto não foi, aqui, explorado por ultrapassar os limites propostos por este trabalho. Por isso mesmo merece maior investigação em estudos futuros.

²⁵ Nessa perspectiva, a vida do autor não se confunde com a sua autobiografia, na medida em que o biográfico, na condição de autobiográfico, atravessa a “verdade” do texto e a realidade vivida.

linguagem metafórica. Por isso, o mergulho que se realiza para dentro do texto exige que se observe o jogo de articulação entre o empírico e o fictício.

Excluído: se efetiva como O texto

Diante disso, podemos dizer que a singularidade da expressão artística de Florbela Espanca é a presença sempre perecível de um sujeito que se aloja, no entremeio da palavra poética, tensamente na angústia. A hesitação e a perplexidade pavimentam seu ser. Nesses termos, a poesia propicia o movimento do *devir*, no desvendamento do multifacetado campo da existência.

Excluído: o olhamos como diferença e não como passiva repetição.

Excluído: -verbo

A questão da identidade, como recorrência presente em sua poesia, só se explica pela relação da “diferença”. É uma afirmação do diferente que se enuncia nos versos de Florbela, e não do idêntico e do semelhante. Seu mundo não está a serviço dos códigos da razão legisladora da modernidade; ao contrário, diante dele o poético assume uma voz de tom dionisíaco, a girar crispada de solidão e abandono. A poética de Florbela, conjugando a embriaguez da sombra e a dúvida reflexiva, faz vacilar as certezas absolutas para afirmar o fluxo e o movimento espiral; sai do consenso vivencial e da vida estagnada para se elevar ao cargo da curva vertiginosa na atitude melancólica e niilista.

Excluído: “

Enfim, até onde podemos perceber, boa parte dos estudos sobre Florbela não ultrapassa o nível do biografismo convencional. Por isso, muitos pontos de sua poesia continuam obscuros, enigma indecifrável. A sua poesia não se deixa captar pela unidade, e sim pelo modo reflexivo de sua linguagem criadora, captando o mundo, a vida, numa espécie de encruzilhada labiríntica, sombra e caos. Fazendo valer o humano na trama de suas contradições crescentes, Florbela Espanca tece, na dúvida melancólica, uma poética do ser perecível.

Excluído: mas

Excluído: como

PARTE II**Capítulo I**

Excluído: ¶
¶
¶
¶

A poesia portuguesa e o Ideal da alma nacional**1. A alma lusitana e o nacionalismo republicano: breves considerações**

Tradicionalmente monarquista, o povo português viu surgir o regime republicano²⁶ em seu país em 1910. O novo modelo político fez ruir nada menos que oito séculos de regime monárquico em Portugal. Instalou-se na sociedade lusitana um governo de base democrática marcado também por tensões várias.

Muitas das reformas promovidas pelo novo governo surgiram dentro de conflitos, correspondendo às expectativas de alguns setores da sociedade e também agravando a relação com outros. A lei do divórcio, por exemplo, se atendia aos interesses de parte da sociedade, por outro, provocava fortes desagravos ao setor tradicionalista da Igreja. No bojo de suas contradições o novo regime veio a se desmoronar nos idos de 1926 por consequência do golpe militar. Em 1933, nova mudança se impôs ao povo lusitano: a implantação do Estado Novo, de cunho nacionalista, cuja duração vai até 1974, período em que as Forças Armadas restauraram o regime democrático.

Excluído: :

Em meio à transição da Monarquia para a República, dois grupos distintos se destacaram no país: o “Grupo conformista” e o “Grupo dos inconformados”. De tendência saudosista, o primeiro defendeu os ideais republicanos, embora o seu foco principal fosse mais a literatura do que a política. Seus colaboradores se reuniam em torno da revista *Águia*,

²⁶ Antes mesmo da instituição da República, o governo português já havia autorizado, em 1906, a abertura de escolas secundárias estatais para o sexo feminino em Lisboa, Porto e Coimbra, na época as três principais cidades de Portugal. Tal fato favoreceu a criação de uma dessas escolas na cidade de Évora, onde Florbela Espanca, em 1908-1909, começou a freqüentar o liceu, até então espaço privilegiado para homens.

editada pela “Sociedade da Renascença Portuguesa”, dirigida por Teixeira de Pascoaes. Tinham ainda, como participantes, dentre outros, António Correia de Oliveira, Afonso Lopes de Oliveira, Camilo Pessanha. O segundo, o “Grupo dos Inconformados”, era comandado por António Sardinha, e o seu principal ideal era a volta da Monarquia. Para tanto, seus idealizadores reforçaram o “Integralismo Lusitano” e pensaram a nação portuguesa fundada na ditadura do Estado-Novo.

Criavam-se aí duas correntes do nacionalismo lusitano: a do Integralismo e a da Renascença Portuguesa. O primeiro grupo surgiu três anos após a instauração da República: em 1913 na Bélgica, quando alguns monarquistas lá estavam exilados e se reuniam em torno da revista *Alma Nova*. Antes disso, porém, em 1911, opondo-se aos ideais monárquicos, o grupo da Renascença Portuguesa dava caráter fecundo à revolução republicana. Conforme Carlos D’Alge (1997, p. 44):

O seu órgão, a partir do ano seguinte, é a revista *Águia*, em sua segunda série, fundada em 1910 por Álvaro Pinto. Além dos escritores doutrinários, o grupo organiza cursos da Universidade popular nas cidades do Porto, Coimbra, Póvoa do Varzim e Vila Real, concertos, exposições e edita o boletim *Vida portuguesa*. O programa atraiu novos talentos e muitas obras foram publicadas sob a direção do grupo. Em 1913, deixam a Renascença os escritores Antônio Sérgio e Raul Proença. [...] Um nome importante da Renascença é o do poeta Teixeira de Pascoaes que dirige a revista *Águia*, a partir da segunda série.

Excluído: ()
Excluído: :)

É Teixeira de Pascoaes o criador da doutrina do saudosismo português. A palavra mais empolgante dessa doutrina era a afirmação da nacionalidade portuguesa. O texto que se segue, publicado na revista *Águia*, em 1912, esclarece as principais diretrizes de seu programa que objetivam:

[...] dar um sentido às energias intelectuais que a [...] raça [portuguesa] possui: isto é, coloca-las em condições de se tornarem fecundas, de poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abrasa todas as almas sinceramente portuguesas: -- Criar um novo Portugal, ou melhor, ressuscitar

Excluído: o poeta
Excluído: quem

Excluído: ()
Excluído: :)

a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral, em que os corpos se definharam e as almas amorteceram. (PASCOAES, 1912, p. 01).

Excluído: ¶

Excluído: apud DAUNT, 2006.

O projeto de restauração da nacionalidade lusitana envolvia um conjunto de intelectuais defensores do novo regime político. Em Fernando Pessoa (1979, p. 113), por exemplo, encontramos um nacionalismo utópico, no desejo de alcançar um futuro de glória. Diz ele: “Nação onde esse fato se dá, como agora entre nós se deu, pode ter de atravessar poucas ou muitas crises, mas ressurgirá certamente”, para quem: “a revolução indica fundamentalmente um começo de ressurgimento nacional”. O criador dos fictícios heterônimos também destaca o fato de que os conflitos gerados no seio de sua sociedade, tendo início no Ultimato²⁷, de 1890, também contribuíram para a causa do novo modelo político:

Da crise que começa em 1890 parecia concluir-se o afundar da nacionalidade e afinal resulta a fundação da República. Então podia haver – especialmente depois de falhar a revolta de Porto – dúvidas sobre a sorte da Nação. Hoje já não as pode haver. A revolução provou que a crise era não da nacionalidade, mas da monarquia, e das forças sociais de que ela era símbolo. A prova é que a monarquia caiu (PESSOA, 1979, p. 115).

Nesse contexto, o grande desafio era reconstruir o país pelo culto do saudosismo como afirmação nacional. Segundo o autor de *Mensagem* há três espécies de nacionalismo:

Há o nacionalismo tradicionalista, que é o que faz consistir a substância da nacionalidade em qualquer ponto de seu passado, e a vitalidade nacional na continuidade histórica com esse ponto do passado. Diversos são os critérios

²⁷ O Ultimato contribuiu decisivamente para favorecer a revolução republicana portuguesa. Em 1890, a Inglaterra exigiu que o governo português retirasse do território africano os soldados que estavam assentados no vale do Chile. Com isso, o interesse era tão somente ampliar a participação inglesa nas colônias portuguesas. Cedendo às pressões da Inglaterra, cresceu na sociedade portuguesa um espírito de revolta de caráter popular. O perecimento do país a partir do *Ultimato* colaborou para a unificação dos partidos e o fortalecimento ideal republicano. Por outro, é fato que os defensores da monarquia viam em seu próprio desmoronamento o sinal de decadência de Portugal. Diante dos conflitos restava ao povo português a República como via de acesso ao progresso e à modernidade.

com que se pode buscar esse ponto do passado, mas, seja qual for o critério que se emprega, a essência do processo é a mesma.

Há o nacionalismo integral, que consiste em atribuir a uma nação determinados atributos psíquicos, na permanência dos quais e fidelidade social aos quais, reside a vitalidade e a consistência da nacionalidade²⁸ [...] Excluído: ...

Há finalmente o nacionalismo sintético, que consiste em atribuir a uma nacionalidade, como princípio de individuação, não uma tradição determinada, nem um psiquismo determinadamente tal, mas um modo especial de sintetizar as influências do jogo civilizacional (PESSOA, 1979, p. 222-223). Excluído: ,

O que está patente no entendimento de Fernando Pessoa é o Integralismo Lusitano como nacionalismo tradicionalista. Em contrapartida, o saudosismo de Pascoaes, buscando a manifestação da alma nacional no passado, é um nacionalismo integral. Enquanto o tradicionalista busca no passado a compreensão do presente, o nacionalista integral vai ao presente e ao passado a fim de descobrir o presente. Na revista *Águia*, em texto datado de 1912, Teixeira de Pascoaes define o saudosismo como programa de afirmação da nação portuguesa:

O saudosismo representa o culto da alma portuguesa no que ela encerra de novo credo religioso e de nova emoção poética, em virtude da sua ascendência étnica. Sendo ela a perfeita resultante espiritual da fusão dos sangues semita e romano criadores do cristianismo, paganismo, contém fatalmente uma nova concepção da vida, o que é para nós, portugueses, inegotável fonte de beleza divina, de religiosa arte puramente lusitana tão precisa à independência moral da nossa Pátria. A *alma lusitana*, que se revela como síntese do princípio sensual e do princípio espiritual pela sua criação da 'saudade' que é a *velha Lembrança gerando o novo desejo*, torna-se assim a própria alma da nova 'Renascença' respondendo, em linguagem portuguesa, a este despertar da alma que se nota nos mais adiantados povos europeus, e é o grande sinal dos tempos (PASCOAES, 1912, p. 113).

A revista alcançou muitos adeptos na época. No entanto, não houve em torno de seu projeto nenhum entusiasmo absoluto, tampouco um conjunto harmônico. Entre os ideais

Excluído: a

Excluído: .

Excluído: ¶

Excluído: apud DAUNT, 2006
p. 02

²⁸ Para Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes representa o nacionalismo integral, baseando-se menos na tradição e mais no psiquismo coletivo concebido como determinado em que a tradição se apóia.

defendidos por Pascoaes e os de António Sérgio, por exemplo, estabeleceu-se uma intrigante discórdia no tratamento dado à questão nacional. Este último, não aceitando o nebuloso saudosismo do primeiro, deixou a revista em 1913.

Teixeira de Pascoaes desejava alcançar um ideal de nacionalidade genuinamente português, tendo, pois, como lastro de seu programa uma religiosa arte puramente lusitana. Antônio Sérgio, ao contrário, visava o nacionalismo lusitano na interação com outros povos, num sentido muito próximo da proposta de Orpheu. Pascoaes, por outro lado, entendia que só um olhar de exclusividade para a cor local seria capaz de colocar o país na direção da modernidade cultural e ressuscitar a pátria, criando um novo Portugal. Para tanto, concorria para o seu projeto saudosista o princípio espiritual de cunho religioso, messiânico e sebastianista.

A desrespeito dessa discrepância e pondo os exageros à parte, é esclarecedor o que dizem António José Saraiva e Óscar Lopes (1982, p. 1022):

António Sérgio pode considerar-se o mais importante pensador português do seu tempo. Várias polêmicas em que tomou parte principal balizaram a evolução ideológica dos decênios 10 a 60, nomeadamente aquelas em que tomou posição contra o saudosismo como programa nacional.

Excluído: ..

As discrepâncias aí mencionadas refletem as tensas inquietações sociais do país naqueles anos. Mas o que de fato se impõe, aqui, é a evidência de que a alma lusitana tornou-se mesmo a grande musa aos olhos de poetas, artistas e intelectuais portugueses no desenlace de sua vida republicana.

Excluído: ¶

No conjunto das discussões que antecederam a proposta de Orpheu, o que melhor definiu o modo de ser português foi a corrente saudosista defendida por Pascoaes. Ele compreendeu a saudade como traço característico da história viva de Portugal em meio a

perdas e à decadência, o que exige, portanto, um retorno às suas raízes, um pedido urgente para se lançar o passado glorioso no presente desencantado.

2. Flrbela Espanca na vertente nacionalista de Pascoaes e Pessoa

Os poemas que integram o manuscrito *Trocando Olhares* (1917), de Flrbela Espanca, nos servem de ilustração da causa nacionalista difundida pelos poetas e escritores portugueses daquele período. De fato, a temática da nacionalidade é, nesse manuscrito, uma presença rotineiramente viva. Aí a alma lusitana corporifica-se como reflexo das grandes discussões que visavam afirmar a vida cultural portuguesa. De olhar atento para as questões de seu tempo histórico, Flrbela Espanca exaltou as cores de sua terra. O aspecto visual do Alentejo integra a sua poesia sob paisagem metafórica: beleza e encanto da alma portuguesa, idealizada. A esse respeito, vejamos o que nos dizem estes versos de “Meu Alentejo” [de Flrbela](#):

Excluído: ¶

Excluído: se dissemina
Excluído: n
Excluído: como
Excluído: natureza

Tudo é tranqüilo, e casto, e sonhador...
 Olhando esta paisagem que é uma tela
 De Deus, eu penso então: Onde há pintor,

Onde há artista de saber profundo,
 Que possa imaginar coisa mais bela,
 Mais delicada e linda neste mundo?!

Ao lançarmos o olhar para o título do poema logo percebemos como o quadro que se desenha aos nossos olhos diz mais do que uma simples relação de posse do observador com a paisagem observada. O pronome “meu”, indicador de posse do cenário visto, eleva-se ao sentido de uma afetiva identificação em que se fundem exterioridade percebida e mundo

interior. Nesse sentido, o povo lusitano é, na metáfora do Alentejo, cultuada como “tela” de uma “delicada” “paisagem”. O olhar contemplativo do poeta para com a sua alma nacional tem origem no seu passado histórico.

Excluído:

Contradicoriatamente à lenda, o povo português, ferido como tantos outros por tragédias reais na sua vida coletiva, não é um povo trágico. Está aquém ou além da tragédia. A sua maneira espontânea de se voltar para o passado em geral, e para o seu em particular, não é nostálgica e ainda menos melancólica. É simplesmente *saudosa*, enraizada com uma tal intensidade no que ama, quer dizer, no que é, que um olhar para o passado no que isso supõe de verdadeiro afastamento de si, uma adesão efetiva ao presente como sua condição, é mais da ordem do sonho que do real. É esse lugar de sonho, esse lugar ao abrigo do sonho, esse passado-presente, que a ‘alma portuguesa’ não quer abandonar. Para o não abandonar – antes mesmo que esse passado se tivesse tornado historicamente mítico, como tempo glorioso das Descobertas ou infeliz de Alcácer Quibir -, Portugal, imerso com doçura no mundo, natural e sobrenaturalmente maravilhoso, converteu-se em ilha-saudade. Um lugar sem exterior onde lhe fosse impossível distinguir a realidade do sonho (LOURENÇO, 1999, p. 14).

Excluído: (LOURENÇO, 1999, p. 14)

De fato, o modo singular como os portugueses se lançam para o passado é fundamentalmente “saudosa”. Eles estão mais propensos para o real sonhado do que para o vivido. O componente onírico embalador de suas almas lhes incute uma ânsia de eternidade. Contudo a saudade que aí invade é naturalmente tão estranha que logo se transforma num sentimento paradoxal. É uma “flor de verde pinho” situado no abismo entre o passado e o presente, sendo os dois ao mesmo tempo. Tal propensão não retira da cena do povo lusitano o seu traço imperativo de melancolia e de seus parentes próximos: o tédio e o niilismo. Onde há saudade, há igualmente o objeto perdido contra o qual nasce o olhar de reação do melancólico. Assim, tomar a si mesmo como objeto da perda, marca característica do povo lusitano, é deixar-se atingir pelas cores da melancolia. É encontrar-se diante de seus próprios vazios, no sonho de ver retornar o que se foi. Na saudade, a tristeza não se evade, invade o ser. Quer dizer, Portugal é simultaneamente terra saudosa e melancólica.

Retornemos a Flrbela. Também no seu manuscrito *Trocando Olhares*, o poema “Paisagem”, a exigir de nós um olhar atento para os seus pormenores, faz o povo português vir à expressão poética no modo ilusório “de amor” e “de ventura”, um Portugal visualmente encantador que contrasta com a sua situação social de início do século XX:

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

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

Excluído: Em seu poema mencionado acima, o que nos parece evidente é o sentimento de religiosidade envolvido na exaltação da cultura nacional, a dizer, então, num sentido muito próximo do crédito de religiosidade difundido na época por Teixeira de Pascoais.

Excluído: como

Excluído: palavra-criação

Excluído: sob a forma

Excluído: vivida

Excluído: ¶

Na condição de reflexo de uma profunda falta alojada no seio do povo português,

dada à sua decadência social e econômica em relação a outros países europeus, o saudosismo

é de raiz profunda no coração da nação portuguesa. O seu aspecto de tristeza advém de seu destino como povo que para abraçar o mundo distancia-se de si mesmo, lacuna não preenchida pelo tempo, onde tudo se apresenta como saudade de outrora e de si mesmo. Nesse

ponto de vista, é válido afirmar com Eduardo Lourenço (1999, p. 12) que:

Excluído: Como

Excluído: que se

Excluído: ou

Excluído: provoca e

L...l Portugal se tornara esse povo de uma nostalgia sem verdadeiro objeto devido ao seu destino de povo marítimo, vijante, separado de si mesmo pelas águas do mar e do tempo. Sem dúvida que o nosso destino de errância conferiu a essa nostalgia, a esse afastamento doloroso de nós mesmos, o seu peso de tristeza e de amargura, a sua coroa de bruma. É a lembrança da casa abandonada, esse gosto de mel e de lágrimas, que a palavra-mito dos portugueses surge. Mas não é nesse destino que devemos colher a origem, a essência do sentimento que a si mesmo se plasma na palavra, no pensamento, da *saudade*.

Excluído: (

Excluído:)

No sentimento da saudade ou da nostalgia os lusitanos vivem um tempo de memória que permite a inversão do tempo retilíneo até ao limite de sua suspensão. De posse dessa suspensão do tempo linear, o português migra para o passado para nele desenhar a si

mesmo como estado intraduzível de sua alma. Nessa perspectiva, o poema “Saudade”²⁹, que também integra *Trocando Olhares*, inscreve-se por meio do sentimento de uma falta inerente à raça e ao povo português, realçando como a reivindicação do passado é um imperativo de sua ausência como forma suprema de sua presença. Anuncia a poeta Florbela Espanca:

Excluído: como

Excluído: u

És filha dileta da noss’alma
Da noss’alma de sonho e de tristeza,
Andas de roxo sempre, sempre calma
Doce filha da gente portuguesa!

O poema sempre significa mais do que se observa à primeira vista. Nesse caso, a identidade que se constitui como falta fecunda não deixa de ser símbolo de orgulho de um povo, a glória vencida em outrora aponta, orgulhosa, para a confiança no amanhã. Daí o olhar de otimismo para a “suavidade” da terra portuguesa³⁰, otimismo que toma o crédito religioso para fundir a alma lusitana e Deus numa só unidade. O caráter nacional congrega, assim, saudosismo e espiritualidade, apreendidos na alma e na visão da poeta: “te sinto e vejo”, o que corresponde a uma perspectiva dialética da subjetividade com a exterioridade. Em decorrência, ao falar da alma lusitana a poeta procede à estranha revelação de sua interioridade profunda:

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

²⁹ Interessante como este poema se harmoniza com a perspectiva saudosista de Pascoaes no contexto de afirmação da nação portuguesa: “A alma lusitana, que se revela como síntese do princípio sensual e do princípio espiritual pela sua criação da ‘saudade’ que é a velha Lembrança gerando o novo desejo.” Disponível em: http://www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/orpheu/engenho.htm. Acesso em dez. 2006. A poesia cumprindo a missão de extrair do escuro e do abismo o sentido da raça e da cultura a que ela pertence, abrasando “almas” e fazendo vibratórias as “folhas tristes” da terra desejada. A “saudade” era, como já vimos, a palavra de ordem e o traço mais característico da identidade cultural do país. As “folhas tristes” estariam, de algum modo, em conformidade com a “tristeza lusitana” como aspecto individual e geral da nacionalidade portuguesa.

³⁰ Ver também no manuscrito *Trocando Olhares* os poemas: “As mães de Portugal”, “Noites da minha terra”, “Cravos vermelhos”, “À guerra”, “Meu Portugal”. São poemas datados de 1916 que trazem o culto ao nacionalismo português numa perspectiva muito semelhante ao que de comum era difundido na época. É evidente que a questão merece uma maior investigação para que melhor se compreenda a face nacionalista da poesia de Florbela Espanca mediante as correntes nacionalistas articuladas em seu contexto. O que ultrapassaria os limites desta tese.

Como as folhas tristes dum missal
Se sente Deus! E tu é Deus, saudade!...

Idealismo de viés piegas, diria, talvez, o leitor no seu recinto de crítica social. É o que pode certamente chegar a seus olhos quando de uma sacada dos poemas florbelianos à primeira vista. Todavia, devem ser dadas aí duas investidas para uma melhor compreensão da questão na obra de Florbela Espanca. Primeiro, as circunstâncias de crise diversas no país balizou no povo português o sentimento de decadência e desolação, por isso nesse contexto o saudosismo nacionalista de Teixeira Pascoaes pressupunha o sentido de uma nova Renascença.

Excluído: a

Como vimos anteriormente, a questão mencionada acima era o tom dominante da vida cultural lusitana daquela época; segundo, observado o desenho desse quadro social e cultural, o nacionalismo na obra de Florbela Espanca assume função significativa, falar em poesia da alma portuguesa para melhor dizer de seu povo na perspectiva de reconstrução nacional. Inutir pela poesia o desejo de olhar para os quatro cantos de sua terra e ver reerguido o sonho desejado em torno da “pátria amada”, metaforizada na idéia de “branca fada” idealizada pela divindade. Leiamos o que diz a última estrofe do poema “Meu Portugal”, também presente em *Trocando Olhares*:

Que tu és, pátria minha, branca fada
Boa e linda que Deus sonhou um dia,
Para lançar no mundo, ó pátria amada
A beleza eterna, a arte, a poesia!...

A paisagem portuguesa é, talvez, o que mais de comum se representou na lírica portuguesa do período literário em que produziram Teixeira de Pascoaes, Cortesão, Florbela Espanca, Fernando Pessoa. Do primeiro, a fim de melhor ilustrar a questão, destacamos duas estrofes do poema “Ausência”, que sintomaticamente nos remetem para o sentido de uma

Excluído: praticou

“falta” simbólica como característica da terra contemplada e da imagem que o poeta dela apresenta:

Lúgubre solidão! Ó noite triste!
Como sinto que falta a tua imagem
A tudo quanto para mim existe!

Aos olhos do poeta tudo a sua volta é um canto de “efêmera paisagem”. Se observarmos os versos que se seguem, logo perceberemos como o nacionalismo de Pascoaes apresenta, de fato, um fundo espiritualmente religioso. Portugal se corporifica em sua poesia como presente da Natureza, portanto, como origem divina, “boa” e “maternal”:

Tua bendita e efêmera paisagem
No mundo, deu ao mundo em que viveste,
À nossa boa e maternal Paisagem.

Sobre essa questão é imprescindível salientar que dos livros de Florbela Espanca o que mais explicitamente fala da alma lusitana é o manuscrito *Trocando olhares* (1917). Significativo porque é uma coletânea composta de poemas escritos, em sua maioria, por volta dos idos de 1916. Trata-se de um período, portanto, crucial em que a palavra de ordem era, como vimos, ressuscitar e criar Portugal buscando o sentido de sua identidade cultural.

Este drama da poesia portuguesa é muito fortemente vislumbrado na poesia de Teixeira de Pascoaes. Os versos seguintes do poema “Tristeza” reforçam o que estamos dizendo, na revelação do desejo que o poeta tem de ver ressuscitar Portugal, por meio do ressurgimento de “mortos” que lhes “foram sepultados”:

Eis como a minha vida me vai passando
Em frente ao seu Fantasma... E fico a ouvir
Silêncios da minh’alma e o ressurgir
De mortos que me foram sepultado...

E fico mudo, extático, parado
E quase sem sentidos, mergulhado
Na minha viva e funda intimidade...

Só a longínqua estrela em mim atua...
Sou rocha harmoniosa à luz da lua,
Petrificada esfinge de saudade...

Em tal entendimento, a saudade é o suporte de identidade de um povo que vive, quase que naturalmente, inclinado para um passado longínquo. E isso também não deixa de ser a sua principal fonte de respiração em face de seu presente de ruínas e sinal de sua decadência.

Excluído: , em enigma,

Conforme pensamento de Eduardo Lourenço (1997, p. 19) em seu livro *Nós como futuro*, "[...] nenhum povo vive no passado como Portugal". Diz ele ainda: "Nenhuma barca européia é mais carregada de passado do que a nossa" (ibidem, p. 18). E o que isso significa? Uma busca incessante, porque vem cravada na alma, não de um passado em si, mas de uma vida cultural que esse passado integra e lhe é determinante. Estes versos do poema "Trágica recordação", também de Teixeira de Pascoaes, ilustram bem a forte inscrição do passado no presente do povo português.

Expressões como “quando me lembro agora” em relação à aparição de um “pequeno vulto transcendente”, “vivo como outrora”, dizem de um passado que “ainda vive”, no sangue lusitano, como “luz da aurora”:

Meu Deus! meu Deus! quando me lembro agora
De ver brincar, e aviso novamente
Seu pequenino Vulto transcendente,
Mas tão perfeito e vivo como outrora!
Julgo que ele ainda vive; e que, lá fora,
Fala em voz alta e brinca alegremente,
E volve os olhos verdes para a gente,
Dois berços de embalar a luz da aurora!

O presente da pátria portuguesa estando destituído de qualquer estabilidade em face do mundo europeu leva os portugueses a buscar ancoragem num passado simbolicamente eqüidistante. Lá onde não há exatidão de começo, meio ou fim, busca que integra o imaginário de um povo destituído de glória, mas cujo sonho confere o sentido de sua redescoberta como uma “petrificada esfinge de saudade”, que significa pôr de pé Portugal.

Excluído: .

Excluído: P

Trata-se, pois, de lançar o olhar para sua própria história como instrumento que dê ancoragem ao presente vivido, atitude imaginária de devolver à pátria a sua natureza ontológica de enfrentamento do caos e das ruínas existentes. Por isso o povo lusitano traz em si e de si uma saudade inapreensível, pois tudo lhe é mar estranho: “da noss’alma de sonho e de tristeza”, anuncia o eu-lírico do poema “Saudade”, de Florbela, poema já mencionado anteriormente.

Esse estranho sentimento atravessa a poesia pessoana como expressão da alma de seu povo. Diante do desconhecido dirá mais uma vez o poeta da “Hora Absurda”: “Não sei [...] Eu sou um doido que estranha a sua própria alma.../ Eu fui amado em efígie num país para além dos sonhos [...]”. Sobre esse sentimento de perda dos portugueses, diz Eduardo Lourenço (1999, p. 11) os portugueses desejam “[...] ausentar-se de si mesmos e outorgar-se o estatuto mesmo da Ausência. Uma ausência em que Tudo e Nada são indefinidamente irreversíveis”, mergulho profundo na sua labiríntica relação com a vida vivida. O lançar-se para o passado diz respeito ao sentimento de um povo que só se vê diante do desconhecido, o que assinala um presente de falta e de um enigma no completo desconhecimento de si: “Que angústia me enlaça?”, diz a voz lírica “De um Cancioneiro”, poesia ortônima de Fernando Pessoa (1998b).

Excluído: ...

Excluído: ...

Excluído: (

Excluído:)

A temática nacional é profundamente ampliada no projeto de *Orpheu*, pelo viés cosmopolita dado ao movimento. Todavia, a bem da verdade encontramos mais explicitamente na poesia de Fernando Pessoa um nacionalismo viçoso pintado de nostalgia.

Excluído: ortônica

O passado marcado por “um tempo de todos os remos” criaria uma “saudade” do desconhecido, “de não serem o mar”, mas só esse desconhecido é capaz de *animar* a vida presente. Deste saudosismo lusitano ainda falará Fernando Pessoa (1998b, p. 27) outra vez em sua “Hora Absurda”:

Ergueram-se um tempo todos os remos... Pelo ouro das searas
 Passou uma saudade de não serem o mar... Em frente
 Ao meu trono de alheamento há gestos com pedras raras...
 Minha alma é uma lâmpada que se apagou e ainda está quente...

Saudade cravada no corpo e no sangue dos lusitanos. Diríamos que uma vertente de mão dupla daria conta do traço característico do povo português, qual seja: tristeza e saudosismo de um passado que não se sabe ao certo localizar, no tempo e no espaço. Um passado simbólico deste que vem sempre como fantasma nos perturbar e nos despertar para um mundo de sonhos. E tudo que se sabe precisar ao seu respeito é que ele integra o território do imaginário português, fala, portanto, de um povo. Recordação³¹ implica que algo se perdeu e ficou para trás, mas indica, sobretudo, algo que retorna ao coração, reencontro de afetos com a coisa perdida. Desse sentimento também nos dirá Fernando Pessoa (1998b), em seu poema “À memória do Presidente-Rei Sidónio Paes”:

Vivemos só de recordar.
 Na nossa alma entristecida
 Há um som de reza a invocar
 A morta vida;

³¹ Recordar, de acordo com a sua etimologia, significa vir de novo ao coração, lição compreendida na poesia lírica, no sentido mais tradicional do termo, já que a tendência moderna mais comum da lírica é romper com o coração. Nesse contexto, a estratégia de despersonalização dos poetas modernos dá conta dessa questão, estratégia já tradicionalmente conhecida em torno da criação heterônima de Fernando Pessoa.

O verbo na primeira pessoa do plural quer-nos sugerir que a questão diz respeito ao que há de mais intimamente singular: a saudade e a recordação como traço da cultura e do nacionalismo lusitano. O “recordar” como sintoma da “alma entristecida” é o que nos dizem os versos pessoanos mencionados acima. Tal questão aponta para uma outra igualmente significativa sobre a pátria portuguesa: dizer pelo avesso o sentido de sua modernidade. Explico: em meio à efervescência da modernidade industrial e do advento da Primeira Guerra, as velas portuguesas à deriva das águas de um oceano assombroso parecem não encontrar a direção de um futuro glorioso; por isso saem, no chão de suas contradições, em direção a um passado lendário, o que engendraria em sua gente, diante de um presente decaído, o gosto abismal para viver da saudade e da recordação.

Fernando Pessoa (1999, p. 49), pensando no que seria a “grandeza dos poetas de uma corrente literária”, delineia três princípios básicos desse projeto: “A questão se reduz simplesmente a procurar o grau de originalidade, equilíbrio e nacionalidade no atual período poético português.” E ele pontua ainda mais a questão:

Porque se a poesia de uma nação é em certo período em absoluto original, de onde lhe poderá vir essa originalidade, esse poder de ser diversa e outra do que todas as outras poesias, senão de ser a genuína e suprema interpretação do que esse país tem de essencialmente diverso (PESSOA, loc. cit.).

Em Carta a Mário de Sá-Carneiro, de 14 de março de 1916, o criador dos heterônimos abre-se à confissão de seu sofrimento e demonstra o quadro triste de sua angústia perante a vida e a si mesmo. O leitor pode encontrar nessa carta, não apenas o triste estado íntimo do poeta, mas uma melhor compreensão do verdadeiro espírito de sua época ou de sua realidade histórica:

Estou num daqueles dias *em que nunca tive futuro*. Há só um presente imóvel com um muro de angústia em torno. A margem de lá do rio nunca,

enquanto é a de lá, é a de cá; e é esta a razão íntima de todo o meu sofrimento. Há barcos para muitos portos, mas nenhum para vida não doer, nem há desembarque onde se esqueça. Tudo isto aconteceu há muito tempo, mas a minha mágoa é mais antiga.

Em dias da alma como hoje eu sinto bem, em toda a consciência do meu corpo, que sou a criança triste em quem a vida bateu. [...] Dói-me a vida aos poucos, a goles, por interstícios... (Ibidem, p. 210-211)

Excluído: ()
Excluído:)

Ambicioso desejo de reconstrução do país. O criador de *Mensagem* imbuído de certa ironia, chega a pensar na nova nação com a vinda de um “Supra-Camões”, o que se pressupõe ser ele-próprio. Tal era o movimento viçoso vislumbrado nos ideais da “nova poesia portuguesa”:

Excluído: , diríamos nós,

Brevemente começará a raiar nas nossas almas a intuição política do nosso futuro. Talvez o supra-Camões possa dizer alguma coisa sobre o assunto. Esperemos que ele não se demora. No entanto, sursum corda! Sabemos que o futuro será glorioso. Confiemos nele. (PESSOA, 1998a, p. 378)

Excluído:

No entanto, longe de se restringir aos ideais do nacionalismo de Pascoaes, Pessoa tomou o nacionalismo lusitano como cultura híbrida para além do território nacional a partir da criação de *Orpheu* (1915). O contato com outros povos daria a Portugal o suporte necessário para a sua verdadeira reconstrução utópica. Com ele a arte nacional é “desnacionalizada”.

Excluído: e os de *Orpheu*

Se lançarmos mãos de seu artigo *O quer Orpheu?*, logo veremos como o seu ideal de nacionalismo difere do daquele, no sentido de compreender a sua cultura dentro da perspectiva de arte cosmopolita, primado de uma diversidade de valores culturais no tempo e no espaço visando:

Excluído: . Aquilo que visava *Orpheu*
Excluído: :

Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa, e existem todos na Europa – para ter ali toda a terra em comprimido. [...] Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. (PESSOA, 1998a, p. 407-408)

Excluído: ()
Excluído:)
Excluído: .

A nova perspectiva do criador dos heterônimos, se considerarmos a data de 1915, está três anos adiante do programa saudosista e do modo de ser português defendido por Pascoaes, na revista *A Águia* (1912). Fernando Pessoa é multividente como também o é a sua criação, de modo que só de olho na sua multi-dimensionalidade é que se pode extrair dele a sua concepção de arte, filosofia e literatura. O traço característico da arte cosmopolita proposto pela referida revista explica-se, em parte, no berço de formação de seus participantes. Formados em outros países da Europa, jovens artistas intelectuais portugueses reuniam-se em Lisboa em torno de uma nova visão literária e cultural. Nessa compreensão é válido lembrar, por exemplo, que Fernando Pessoa teve a sua formação na cultura inglesa, quando de sua adolescência na África do Sul, em 1905 ele deixa Durban para residir em Lisboa.

Em 1912 Sá-Carneiro instala-se em Paris, matriculando-se na Sobornne, no seio de inquietações artísticas diversas; Almada-Negreiros e Santa-Rita Pintor também trouxeram da capital francesa as novidades propostas pela vanguarda futurista. Tal fato concorreu decisivamente para dar uma versão mais cosmopolita ao que havia sido programado pela *Águia* acerca do nacionalismo lusitano. De fato, a questão atinge seu ponto máximo na proposta de *Orpheu*.

Em carta datada de 19 de janeiro de 1915, dirigida a Armando Côrtes-Rodrigues, Fernando Pessoa (1999, p. 143) reforça o sentido patriótico que permeava o espírito da época:

Porque a idéia patriótica, sempre mais ou menos presente nos meus propósitos, avulta agora em mim; e não penso em fazer que não medite fazê-lo para erguer alto o nome português através do que eu consiga realizar. É uma consequência de encarar a sério a arte e a vida. Outra atitude não pode ter para com a sua própria noção-do-dever quem olha religiosamente para o espetáculo triste e misterioso do Mundo.

O que há de relevante nas questões arroladas acima, quando se tem como foco de interesse a obra poética de Florbela Espanca, perguntará, atento, o leitor? O que de fato nos

Excluído: na

Excluído: Orpheu

interessa não é assinalar o quadro de semelhanças e diferenças de perspectivas daqueles que integraram, no campo das artes e da literatura, o quadro histórico e político de Portugal dos anos 20. A questão que nos ocupa é saber como Florbela Espanca trouxe a alma lusitana para a cena de sua poesia, por meio de uma atitude lírica de visível afinidade com o ideal difundido pelas correntes nacionalistas de seu contexto histórico. O lugar marginal não é suficiente para calar o poeta. Vendo-a na sua articulação com a efervescência contraditória da vida literária e cultural de que fez parte, é possível ter uma melhor compreensão do lugar que Florbela e a sua obra poética ocupam nos quadros da literatura moderna.

Vista assim, a sua poesia congrega em si um procedimento intertextual moderno em face da produção literária de seu tempo. Há entre a poesia de Florbela Espanca e as correntes nacionalistas, ali difundidas, pontos combinatórios num comum conceito geral do mundo e da vida. De outro modo, diríamos que, são questões caras aos poetas de *Orpheu* e a seus antecedentes históricos e literários que cruzaram o caminho literário de Florbela Espanca, o que também representa a sua permanente atualidade entre nós.

Feito os comentários sobre os poemas mencionados acima, mesmo que breve, queremos ressaltar que Florbela Espanca marcou, de modo significativo, presença viva na cena literária portuguesa onde também produziram grandes nomes dessa literatura como Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, e outros. Quem se lança na aventura ou na leitura cuidadosa de sua poesia, logo percebe que ela reflete as matrizes poéticas que buscavam, naquele momento, através das letras e das artes, ressuscitar e criar um novo Portugal. Nessa perspectiva, podemos dizer que a poesia de Florbela acena para o sentido profundo da identidade cultural e da nacionalidade portuguesa.

Portanto, seja qual for a matriz poética da vida cultural portuguesa de início do século XX, temos que destacar que todas trazem entre si um sentimento básico comum: buscar, através da expressão artística, o sentido da alma e a reconstrução da alma lusitana.

Excluído:

Excluído: há sempre que destacar a sua

Excluído: apresenta, a partir de

Excluído: . Dito de outro modo, há nessa relação dialógica

Excluído: , conforme Fernando Pessoa

Excluído: :

Nesse sentido, temos sempre que destacar a atitude lírica dos poetas perante a vida, o povo e a cultura. E isto alcançou Florbela Espanca pontuando, literariamente, a sua humana condição, na dinâmica contraditória de sua alma de artista, de poeta e de mulher.

Excluído: contradição

Excluído: de sua realidade em torno e a

Excluído: contradição

Excluído: como

Excluído: como

Excluído: ,

Excluído: como

3. Florbela no diálogo interativo com a tradição literária camonianiana

Em Florbela Espanca, o texto poético, enquanto exposição do múltiplo, inscreve o seu diálogo numa dupla direção: dialoga com a sua tradição literária constituída, e com o leitor imaginário, dupla recorrência de seus versos. Em relação à tradição constituída, ela evoca, convoca para dentro de sua expressão artística, uma espécie de “fantasma” de sua criação. A partir desse procedimento, a expressão artística cria uma trama de relações interpoéticas capaz de evidenciar, explícita ou implicitamente, a tradição com a qual dialoga:

Excluído: .

Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, na qual se falam todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outros escritores voltam como recordações pessoais. Com mais nitidez, às vezes, que nas recordações vividas. (PLIGIA apud CARVALHAL, 2003, p. 71-72).

Excluído: ¶

No espaço escorregadio do fazer poético contracena, pode-se dizer, toda uma literatura. Em “Vozes do mar”³², por exemplo, o eu-poético se coloca na escuta de uma voz longínqua e num além inapreensível. Apreende apenas o seu eco, mas um eco que diz de sua história e de sua vida mais profunda, a sua memória cultural:

Excluído: . Diz ele

Quando o sol vai caindo sobre as águas

³² Este poema integra o manuscrito *Trocando Olhares*, de 1917. A respeito de sua produção e o que este manuscrito representa no conjunto da obra poética de Florbela, remetemos o leitor para a edição dos poemas de Florbela, preparada e organizada por Maria Lúcia Dal Farra (1997).

Num nervoso delírio d'ouro intenso,
 Donde vem essa voz cheia de mágoas
 Com que falas à terra, Ó mar imenso?

É ultrapassagem de um tempo que faz vir à superfície não menos que a memória coletiva do povo português³³. O poema, na inserção que faz das vozes do mar, enxerta em sua linguagem “falas de festins”, “cavaleiros errantes”, “caravelas encantadas”, numa refazenda do cantar camoniano. E vai, para tanto, criando um instante de constante perplexidade. Cada estrofe encerra um quadro de coisas indiscerníveis. A recorrente presença da interrogação dá maior visibilidade ao drama vivido pelo eu-lírico, absorvido, no poema, por uma *outra voz*. Ao ouvi-la, sem possibilidade clara de apreensão, não lhe resta outra coisa senão a hesitação e a perplexidade. Nasce daí a movência da dúvida, questão fundamental do tecer poético de Flrbela Espanca. Aliás, a dúvida reflexiva é uma grande aliada do paradoxo, dormir/soluçar, na tranqüilidade interrompida da dormência:

Tu falas de festins, e cavalgadas
 De cavaleiros errantes ao luar?
 Falas de caravelas encantadas
 que dormem em seu seio a soluçar?

Tradicionalmente o mar sempre foi uma questão cara ao povo português. Representou, por longas datas, valores econômicos, políticos, culturais e espirituais, e não lhes faltaram poetas e escritores que o inserissem como imagens de suas criações poéticas e literárias. O mar português: um intrigante jogo de ascensão e decadência. O poema celebra, enquanto dispositivo de memória, a bravura de um povo na conquista de outros mundos, de “mares” ainda não “navegados”, a glória desejada e também a decadência vivida. Daí Flrbela fazer de seus versos uma exposição de “epopéias” na sua trama de “anseios” e “amarguras”,

Excluído: ¶

Excluído: ranquila

Excluído: em causa

³³ Tal perspectiva traz subjacente o não sentido de propriedade privada, na medida em que “[...] nesse grande conjunto tudo se torna propriedade de todos, patrimônio comum a que os escritores recorrem consciente ou inconscientemente” (CARVALHAL, 2003, p. 71).

“receios”, “esperanças” e “majestades”, trazendo para o interior de sua criação a história de Portugal, mas a faz lançando mão daquilo que foi poeticamente concebido por Camões. No
poema, Portugal se converte em imagens estabelecidas pelas, “Vozes do mar”, por meio do enfrentamento com a criação imagética camoniana.

Excluído: ¶

Excluído: Assim sendo

Excluído: disseminadas nas

Excluído: .

Excluído: Diz a voz poética:

Excluído: ¶

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

O poeta de *Os Lusíadas* vai sendo, gradativamente, revelado no poema; diríamos que ele se integra a estas “vozes do mar” não chamamento da escrita poética, e faz do fazer literário florbeliano um espaço de exposição da memória portuguesa. Trata-se de fazer falar a identidade cultural de “Portugal antigo” através da evocação saudosista de Camões:

Excluído: como

Donde vem essa voz, ó mar amigo?...
... Talvez a voz de Portugal antigo,
Chamando por Camões numa saudade!

Excluído: mo

Conforme, nos lembra Octavio Paz (1993, p. 144): “a poesia é memória feita imagens e esta convertida em voz. A outra voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem”: “onde vem essa voz, ó mar amigo?”. Poesia é revolução de linguagem; e da natureza humana, cremos.

Excluído: !

O poeta dá vida ao cotidianamente vivido e coloca sob dinâmica a rotina da linguagem. E fala do sol a partir de coisas sombrias, lá onde o invisível vence o visível e onde o estranho nos tem maior alcance do que o não-estrangho. Somos, no entremeio da palavra-verbo, “caravelas errantes” à deriva de um mundo torto, de um pensamento torto, de uma realidade igualmente torta; nelas, porém, está o nosso real verdadeiro, a nossa errância como sujeito descrente da verdade e do fundamento último, a nossa história na história do outro.

Na travessia instável de mares próximos e distantes, o sujeito não ultrapassa o território do incerto, de sorte que o “talvez” simboliza bem o quadro de inquietação e hesitação que invade o seu estado de alma: “Donde vem essa voz...”, “Talvez a voz de

Portugal antigo". Não sabe precisar a origem daquilo que escuta nem tampouco quem o coloca em agenciamento, mas sabe do seu significado para a memória da sua nação. Camões nasce, outra vez, com Florbela. Ler o poema de Florbela é reler Camões. A poeta confere sentido ao passado que ela evoca: “com a ajuda dos poetas, a cultura portuguesa irá inscrever-se, com uma espécie de complacência, no círculo da saudade, e Portugal torna-se miticamente a terra da saudade.” (LOURENÇO, 1999, p. 23).

A saudade torna-se fundamento e sacralização da identidade do povo português, por meio do qual esse povo se revela e revela para o mundo o seu modo de ser, a sua aventura de realidade em recusa e de vida sonhada, de um mundo que se sabe à beira do abismo negro, mas de sonho apenas adormecido que teimosamente não morre: insiste em viver ressuscitando as cores de sua alma diante de uma aparente paz do *nada*. Nesse quadro de coisas, podemos dizer que o procedimento da dúvida melancólica, dando estatuto a uma falta sem origem precisa, em Florbela Espanca, torna-se um modo pelo qual o enigma da alma e da identidade lusitana se revela. É esta experiência da perda que se inscreve no seio de Portugal na temática de uma obsessiva predileção de poetas portugueses de todos os tempos. Principia não apenas o sinal de uma falta no interior de sua cultura, mas o seu verdadeiro e profundo estado de espírito, ocupando a espinha dorsal de sua identidade como povo incapaz de, a uma só vez, abandonar a história de seu passado. Na comunhão com o tempo de *outrora* não há como se desfazer do sonho, senha para alcançar novos sentidos para a rotina de tristeza. É nesse sentido que a saudade se torna um bem precioso da cultura portuguesa.

Florbela Espanca, na pléiade do que realizaram Garrett no seu nacionalismo romântico, Teixeira de Pascoaes, na exaltação da alma nacional portuguesa, e Fernando Pessoa no desejo de tornar-se o “Supra-Camões”, também exaltou a sua terra cultuando o expoente máximo de sua cultura: Luís de Camões. A despeito da representação viva de Camões na alma e no imaginário do povo português, nos lembra Eduardo Lourenço (1999, p.

Excluído: , de certo modo,
Excluído: Florbela
Excluído: .
Excluído: C

Excluído: ”

Excluído: como
Excluído: louca e

57) que o poeta se converteu “não só na referência mítica da cultura portuguesa, mas de toda a *vida portuguesa*.” Mas a poeta avança a questão, no sentido de fazer dialogar o presente e o passado, convívio característico da literatura e da arte moderna na relação dialógica entre tradição e modernidade. A despeito desse convívio, afirmamos com Ricardo Daunt (2004, p. 53):

O convívio com a tradição literária, matizado este por toda aquela gama de sentimentos que vão da admiração à indiferença ou rejeição, não é um processo fácil, até porque e será sempre um processo de aferição e enfrentamento para o escritor. Não se trata simplesmente de medir forças com o passado, mas de perceber que a tradição vive nosso presente, nutre-se dele e cambia de acordo com a dinâmica do mesmo presente do qual fazemos parte.

Voltar-se para o passado, disseminando-o no presente, é atingir, certeiro, o coração do povo português. Ao reler Portugal por meio de Camões, Florbela Espanca realiza, efetivamente, o que os grandes poetas de sua terra realizaram; em semelhante atitude perante a terra, todos fizeram de seu canto lírico um regresso à casa lusitana. Para o crítico português Eduardo Lourenço, essa conversão se dá pelo processo de mitificação e divinização do sentimento nacional ocorrido, primeiramente, no primeiro quartel do século XIX, mitificação esta que atravessa a história de Portugal e continua a tingir com cores da saudade e do entusiasmo patriótico os poetas portugueses da época em que surgiram os grandes nomes da poesia moderna em Portugal: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoaes, onde incluímos o nome de Florbela Espanca, negligenciado pelo moralismo da crítica de plantão da época. Esses poetas, em suas idiossincrasias, fizeram vir às suas composições líricas nada menos que o sentimento de exaltação da identidade da raça que eles evocam. Todos cantaram o verdadeiro amor por sua pátria.

Em carta a Armando Cortez-Rodrigues, de 19 de janeiro de 1915, Fernando Pessoa (1999, p. 143) nos fala de seu sentimento patriótico:

Porque a idéia patriótica, sempre mais ou menos presente nos meus propósitos, avulta agora em mim; e não penso em fazer arte que não medite fazê-lo para erguer alto o nome português através do que consiga realizar. É uma consequência de encarar séria a arte e a vida.

Essa idéia patriótica é uma ponte taciturna entre os poetas portugueses, suspensão de espaço onde a poesia propicia um enfrentamento de linguagens disjuntivas de entrefaces. Neste enfrentamento imaginário encontram-se Florbela e Camões no face a face. O poético não traz como interesse único e central o modo de *demonstrar* o homem e a vida, conforme nos indica Octavio Paz (1993). A sua atitude básica e primordial é *mostrar* o *de* que somos constituídos e nossa verdadeira “havência” como sujeito. E somos muitos na simultaneidade dos tempos. Parece ser este o sonho de todo poeta: [ser diversamente muitos](#).

Excluído: .

Para o crítico francês Roland Barthes ([1992](#)), a literatura é, nessa coletivização da linguagem, um texto único que vale para todos os textos. Ele se constrói sem cessar e de várias vezes, mas sem atingir a completude de um grande conjunto final. [Conforme ainda Barthes \(ibidem, p. 45-46\):](#)

[...] o texto único vale por todos os textos da literatura, não porque os representa (os abstrai e os iguala), mas porque a própria literatura é sempre um único texto: o texto único não é acesso (indutivo) a um Modelo, mas entrada de uma rede de mil entradas; penetrar por esta entrada é visar, ao longe, não uma estrutura legal de normas e desvios, uma Lei narrativa ou poética, mas uma perspectiva (de fragmentos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos), cujo ponto de fuga é sempre transladado, misteriosamente aberto.

Nessa compreensão³⁴, o texto é um reflorestamento poético de códigos e de citações dissonantes, migração de sentidos, oferta coletiva de linguagens. No que se refere ao

Excluído: (BARTHES, 1992, p. 45-46)¶

³⁴ Estamos tomando a noção de “texto único”, enquanto marca de singularidade, distante de ser um só texto para todos os textos. A singularidade é, aí, a condição de ser da literatura: no diálogo, no intertexto, na travessia, nesse caso, “entrada de uma rede de mil entradas”, como quer Barthes (1992).

poema de Florbela Espanca o único mundo discernível se constrói no espaço de travessia relacional com o texto camoniano. Ela o pôs em agenciamento, mas, nele, se inscrevem, ao menos, aspectos do povo português, que é a sua própria história. Tal é a miragem da poesia!

Excluído: artística
Excluído: e su

Na sua própria imprevisibilidade de subjetividades múltiplas, o texto poético como ponto de fuga transladado e misteriosamente aberto é um traço recorrente no conjunto da obra de Florbela. Os seus poemas parecem mesmo apontar para verdadeiros “fantasmas” de sua criação. Vejamos isso, por exemplo, nestes versos do poema “O espectro”³⁵:

Anda um triste fantasma atrás de mim
Segue-me os passos sempre! Aonde eu for,
Lá vai comigo...E é sempre, sempre assim
Como um fiel cão seguindo o seu Senhor!

Os “passos sempre” vacilam numa encruzilhada, dando ao sujeito andante a garantia da não-solidão no seu drama vivido: “Deixe-me em paz!...” Mas ele, sempre diz: / “Não te posso deixar, sou a Desgraça!”, dizem os dois últimos versos. Ocorre que nesse chão posto o eu-poético vive beirando o nada. Esta singularidade, contudo, é o modo como o poeta vai ao encontro do outro, para, imaginariamente, inseri-lo, dentro de si. A inventiva de sua palavra dá conta da condição labiríntica do mundo e do exílio que se estabelece na alma.

O trabalho de vozes que realiza Florbela Espanca nos leva a crer naquilo que Julia Kristeva (apud CARVALHAL, 2003, p. 72) coloca como sendo a condição própria do universo poético: “[...] a linguagem poética se lê, ao menos, como dupla”. É com esse procedimento que a poesia florbadiana se efetiva no lugar de enfrentamento com o mundo poeticamente concebido por Camões, por exemplo. Aí, os dois poetas se situam, pelo viés do imaginário criador, no face a face de suas criações, eles, “[...] têm se olhado,

Excluído:
Excluído: conduzindo-o para
Excluído: em

Excluído: (
Excluído:)

Excluído: .
Excluído: Como diz Octavio Paz (1993, p. 148) acerca da relação entre o homem e a poesia, eles
Excluído: (
Excluído:)

³⁵ Este poema também integra o já citado manuscrito *Trocando Olhares*, de Florbela Espanca.

Excluído: .

simultaneamente, como criadores de imagens e como imagens de suas criações”, de acordo com Octavio Paz (1993, p. 148).

Eis a que se abre o soneto de Florbela. O encontro com Camões dá à sua poesia um estatuto dialógico. Em consequência, torna-se um procedimento interpretativo da literatura que liberta a poeta da “cadeia” de poesia-confissão. Tomada, pois, como relação combinatória de textos, o fazer poético não pode ser reduzido ao cargo do empiricamente biográfico. Pensando assim, a obra de Florbela Espanca, partindo da singularidade feminina que lhe é causa imediata, atende ao chamado das “comunidades interliterárias”, onde não há origem nem fim, mas um fluxo inacabado de “vozes do mar”, do além-muro, de vozes que dizem da verdadeira constituição do ser, num só instante ininterrupto de interlocuções diversas. No conjunto da obra de Florbela, a desunidade do sujeito poético decorre também do tensionamento na presença do outro imaginário, não apenas com Camões, mas na relação com os poetas de sua “Torre de névoa”³⁶:

Subi ao alto, à minha Torre esguia,
Feita de fumo, névoas e luar,
E pus-me, comovida, a conversar
Com os poetas mortos, todo o dia.

Excluído: Nessa travessia, diz Flaubert: “Madame Bovary sou eu”; e dirá a máxima de Rimbaud: “Eu sou um outro”; em

Excluído: tal

Excluído: ¶

O desvanecimento da voz lírica individual está associado, nessa poética, à presença de um sujeito de identidades heterogeneamente indefinidas. Ele se diz na forma de máscaras de “caravelas errantes” sempre a escutar e a entoar uma *outra voz*, para, com ela, tocar o cerne do ser. Na trilha do pensamento de Foucault, diríamos que nessa compreensão Florbela realiza, poeticamente, a crítica da subjetividade enquanto princípio constitutivo do pensamento moderno.

Excluído: com

Excluído: como

³⁶ Soneto que integra o *Livro de Mágua*, de Florbela, publicado em 1919.

Para isso, o eu-lírico concebe a dúvida, na perplexidade de seu drama, face às inquietantes e jnapreensíveis vozes do “mar amigo”; e destas inquietações ensurdecedoras emerge a angústia do sujeito “errante”, ligeiramente perecível, de propensão ao fracasso e ao nada. “A grandeza do homem é ele ser uma ponte e não uma meta, o que se pode amar no homem é ser ele transição e perdição” (NIETZSCHE, 2005, p. 13). “O imperecível é apenas um símbolo! E os poetas mentem demais” (*ibidem*, p. 77). Disso também anunciará Florbela através do poema “Tortura”³⁷, num só quadro de engano e pura ilusão, conforme já mencionamos anteriormente:

São assim ocos, rudes, os meus versos:
Rimas perdidas, vendavais dispersos,
Com que eu iludo os outros, com que minto!

4. Évora: cidade onírica na poesia de Florbela Espanca

Sob o zelo do saudosismo nacionalista português, Évora é, na textura lírica de Florbela Espanca, cidade onírica. O seu poema sintomaticamente denominado “Évora”, não é reduzido a um quadro descrito pela poeta acerca da cidade real. Por meio do entrechoque da realidade empírica com a realidade lingüística, a cidade se transmuda em corporeidade subjetiva, superposta de desejo e fantasmagorias.

Florbela Espanca aos 13 anos passou a freqüentar o Liceu André de Gouveia, em Évora, cidade para onde a família Espanca havia se mudado, tendo em vista os estudos da filha. Lá, a poeta se estabeleceu, teve início a sua história de amor e desagravo, o seu primeiro marido, a sua história com a poesia, com a literatura, contatos com os poetas de sua geração e

³⁷ “Tortura” também compõe o *Livro de Mágicas*, de Florbela.

Excluído: como princípio contraditório das

Excluído: das

Excluído: ¶

da tradição constituída; entre idas e vindas, em 1929 Florbela, doente, retorna à Évora, período provável de criação do poema. Na interferência do sonho com o vivido Évora se torna metáfora da onírica casa lusitana. Eis o poema:

Évora³⁸

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

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

Tenho corrido em vão tantas cidades!
E só aqui recordo os beijos teus,
E só aqui eu sinto que são meus
Os sonhos que sonhei noutras idades!

Évora...! O teu olhar... O teu perfil...
Tua boca sinuosa, um mês de abril,
Que o coração no peito me alvoroca!
...Em cada viela o vulto dum fantasma...
E a minh' alma soturna escuta e pasma...
E sente-se passar menina-e-moça...

A dedicatória em causa traduz em si duas descrições que se interpenetram no conjunto do poema: uma que se dirige ao espaço externo, das ruas de Évora; e outra, que ligada à primeira, situa para o leitor o modo como se efetiva a subjetividade do *eu* que vai sendo construída a partir do elemento que, só aparentemente, lhe é alheio: a cidade. Assim, o poema encerra uma duplidade de olhar: o olhar do sujeito da escrita que se move para alcançar a concretude do que vê e contempla: becos, ruas, vielas, Évora; o outro olhar é desenhado pela própria cidade. O corpo intricado com o espaço exterior: “E só aqui eu sinto que são meus / Os sonhos que sonhei noutras idades!”

Excluído: , a poeta pontua cada traço da cidade

³⁸ Este poema faz parte de *Reliquiae* (póstuma, 1931). Nossa pretensão é mostrar que a temática do nacionalismo português atravessa toda a obra poética de Florbela Espanca, embora seja dominante em *Trocando Olhares*.

Cada beco, cada viela, enfim, é Évora que passa ao agenciamento do olhar, e parece olhar para dentro do sujeito observador. Vale dizer que a cidade é, aí, *persona*, no sentido mesmo de representação e teatralização. Trata-se de uma representação imaginária que procura dar conta daquilo que o sujeito é por dentro. Em contrapartida, o agenciamento do olhar desse mesmo sujeito comprehende aquilo que a cidade visivelmente é em sua exterioridade. Tem-se, assim, um misto de olhar e um misto de forças estranhas, a da cidade e a do eu, forças estas que não se excluem, mas, pelo contrário, se conjugam na concretude da superposta cidade onírica.

Évora surge aos olhos da poeta como registro que transita do mundo empiricamente vivido para o imaginariamente poético. Mais do que uma localização no espaço geográfico português que se projeta na imagem de país-saudade, a cidade-corpo torna-se pela imaginação criadora uma montagem em fotografia, pontuada sob o signo do sonho, do desejo e da marca erótica. É assim que se pode visualizar a imagem da cidade presente no início do poema, “Évora! Ruas ermas sob os céus”, como se a poeta registrasse, num momento instantâneo, sua feitura de ruas, becos, vielas e fantasmas. O leitor fica situado diante da palavra-imagem. Neste verso, o nome da cidade surge seguida por um ponto de exclamação, o suficiente para sugerir toda uma condição imagética ou a cidade transformada em paisagem:

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

A imagem da cidade é acentuada pela seqüência de atributos constante nos dois primeiros versos, aliás, dispensando os verbos de ação, encerra um quadro soturno, de solidão, tristeza e melancolia, traço cultural inscrito no poema: “ruas ermas”, “cor de

Excluído: is

Excluído: e “Evoca”

violetas roxas”, “ruas frades”. A poeta lança mão do expediente de linguagem em terceira pessoa para criar um distanciamento que lhe possibilite flagrar melhor a sua paisagem, perspectiva que será abandonada no decorrer do poema. O eu-poético aí assume o olhar observador lançado para a exterioridade. Por essa via, “ermas”, “violetas”, “roxas” criam uma semântica de solidão que oferece à Évora um quadro de pessimismo e abandono, tal qual o mundo interior do sujeito poético. Vida subjetiva e vida exterior se correspondem na fabricação da subjetividade do eu. Redizendo a dedicatória-epígrafe do poema, teríamos: “minha cidade, como eu soturna e triste”.

De fato, o poema encerra essa semântica, na medida em que a identificação com o mundo sacro e lúgubre dá à cidade um perfil soturno melancolicamente extensivo ao sujeito poético, embora este seja fortemente desenhado com as cores sombrias da tristeza. O sujeito em sua solidão é também o mesmo que alimenta o desejo e o encantamento pela cidade igualmente soturna. Esta, na condição de *persona*, assume, no jogo de suas representações imaginárias, o papel de pedinte entre a divindade e o humano. Na sua “triste penitência” pede a Deus o perdão de suas “míseras vaidades”.

A cidade não se apresenta como uma paisagem morta. O quadro de melancolia de suas “ruas” e “becos” não é suficiente para lhe impor a configuração de um espaço de passividade. Ao contrário, a cidade pedinte é, subjetivamente, a intercessora do ser encenada pela boca do eu-lírico, e está na encruzilhada entre o humano e o divino. Nesse sentido, Évora vai, enquanto exterioridade, se transformando num agenciamento de subjetividade do eu-poético, o que implica uma interioridade fabricada de contrapontos aberta a novas possibilidades. Onde se conjugam corpo e espaço como possibilidades diversificadas de se recompor uma corporeidade existencial e de se re-singularizar, conforme Guattari (1992). É nessa perspectiva que a restauração da cidade subjetiva engaja os níveis mais singulares da pessoa bem como os níveis mais coletivos. Partindo, pois, de

tal assertiva, podemos dizer que a geografia da cidade é, no plano poético, de exterioridade e interioridade, elementos convergentes na constituição da subjetividade do indivíduo moderno.

O sujeito, na modernidade, vive sob o signo da andança, da movência por cidades estranhas. Trata-se de uma circunstância histórica moderna, e, tal fato o compele a viver num constante deslocamento de suas raízes, possibilitando-lhe o consequente enfrentamento com um mundo estranho. Captando o sentido desse enfrentamento, o poeta moderno se lança ao estranho mundo da cidade, das ruas, dos automóveis, faz do exterior o habitar de sua morada, mas num permanente desencontro experiencial com o seu próprio eu. É o que podemos verificar neste verso de Florbela Espanca: “Tenho corrido em vão tantas cidades!”, o que nos leva a pensar como a questão ainda responde aos interesses da atualidade, se pensarmos, por exemplo, na questão do nomadismo generalizado e no tão questionado sistema de desterritorialização contemporâneo.

Aos olhos da poeta, Évora torna-se mais que uma referência imediatamente localizada no tempo e no espaço. Lançada para além do real imediato, a cidade converte-se num “corpo” de acolhimento e recordação: “E só aqui recordo os beijos teus！”, lugar onde os retalhos se emendam e o corpo encontra descanso e prazer, simbolizando um novo ligamento entre o corpo de desejo e a exterioridade há muito perdida: “E só aqui eu sinto que são meus / Os sonhos que sonhei noutras idades！”. A cidade se ergue na mira de sonhos e desejos, como agenciamento de subjetivação que costura, fabrica e constrói o próprio mundo subjetivo do *eu*.

Dessa forma, é possível afirmar que as andanças por “tantas cidades” vãs representam o olhar de descrédito do mundo moderno, uma vez que este sempre promulgou a supremacia do olhar da técnica e da objetivação científica sobre a vida subjetiva. O poema de Florbela indica-nos como a modernidade entra em desrazão diante

da cidade encantamento, espaço que se abre em paisagem de desejo e fantasmagoria. A forte relação do eu com o seu espaço social e individual em muito se aproxima da relação estabelecida com o poema “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”, de Alberto Caeiro, quando considera o rio de sua aldeia como condição absoluta de sua existência plena em detrimento da grandeza do Tejo. Nessa fantasmagoria é onde se conjugam exterioridade e interioridade, onde se mesclam e interpenetram paisagem do eu e a cidade transformada em paisagem de encantamento. Através desse entrecruzamento de planos oníricos e realistas, Évora se torna a cidade soturna capaz de restaurar a cidade subjetiva, embora com fragmentos perdidos sem possibilidade de renascimento da unidade perfeita: “Os sonhos que sonhei noutras idades”.

De acordo com o pensamento de Benjamin (apud Pelbart, 2000, p. 43):

L... se o homem habita uma cidade real, ele é, ao mesmo tempo, habitado por uma cidade de sonho. A realidade onírica remete aqui ao sonho coletivo, ao sonho do coletivo, ao desejo do corpo coletivo, suas utopias e esperanças abortadas, as miragens e fantasmagorias que o assediam.

Excluído: ()
Excluído:)

Nesses termos, o eu poético habita e se faz habitar por cada espaço que congrega a sua cidade, retendo em si a vontade utópica em que cada traço contemplado de Évora torna-se o perfil de Portugal idealizado. O real visível disseminado na realidade de sonho, marca characteristicamente profunda da vida cultural lusitana. O sonho enquanto energia da alma e possibilidade da existência de um povo marcado pelo sentido da falta, da ausência e da saudade, conforme já observado.

Excluído: :
Excluído: é
Excluído: articulado
Excluído: como
Excluído: ..

A terceira estrofe é uma retomada do quadro montado em torno da cidade. Évora é mais uma vez explicitamente anunciada e visivelmente transformada em paisagem. A poeta nos parece querer mostrar a cidade no conjunto, na sua completude representada através de seu próprio nome. Quer dizer, a perspectiva assumida pelo eu-poético para

caracterizar a sua cidade parte sempre do nome, encenação do todo, para os mínimos detalhes, ruas frades, becos, vielas. Évora vai se transformando em objeto de observação e desejo do eu, e também da persona que integra os componentes de instituição da subjetividade, daí os seus atributos: “olhar”, “perfil”, “boca”. Nesse ângulo de visão, a pequena casa lusitana se converte numa rede de corpo e alma, fluidez e dispersão. O olhar da poeta se entrelaça com a sua exterioridade. Porém, no sentimento de afeto que traz em si, tem-se um mundo de forma que se abre por dentro dele, desabrochando a parte íntima da vida subjetiva que lhe cabe.

Em seu ensaio “espaço e corporeidade”, Guattari (1992) mostra-nos, a partir da abordagem fenomenológica do espaço e do corpo vivido, o caráter de inseparabilidade do corpo e do espaço. Em tal entrelaçamento, através do sono e do sonho, o corpo é fantasmado e entra em coincidência com diferentes modalidades de semiotização espacial posta em funcionamento pelo indivíduo: “a dobrado corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários” (Ibidem, p. 153).

No poema em causa, o ser e a exterioridade se encontram no sentimento lírico numa relação íntima de jogo erótico. Aí o “coração no peito” palpita num dinamismo de quem se entrega ao aspecto dialético de mundos aparentemente alheios entre si. A partir disso, podemos dizer que há uma inversão ou alternância de papéis entre o mundo observado e o observador, o olhar seduzido e o sedutor. Num primeiro instante, a cidade se abre em paisagem desenhada pelo olhar de agenciamento do eu-poético; em seguida, tudo parece se inverter: a cidade passa a exercer o olhar. Personificado, o seu perfil e a sua boca interagem com o eu também observador. Assim, a cidade não é simplesmente uma exterioridade congelada pela falta de ação, ela também agencia a sua movência em direção à interioridade do indivíduo/poeta. Nessa alternância, o sujeito poético tem a subjetividade e a identidade constituída pelo acionamento da exterioridade em causa.

Excluído: ma

Excluído: s

Excluído: e

Excluído: Sob

Excluído: é aí

Excluído: ..

Excluído: A

Excluído: ..

Excluído:

É assim que o olhar e a “boca sinuosa” da cidade transformam o coração e o peito da poeta em lugar de inquietação. O peito em alvoroço pode nos sugerir o modo como a subjetividade é formada sempre num processo ininterrupto e num dinamismo agônico diante da exterioridade produtora de subjetivação. Dinamismo que coaduna simultaneamente paisagem subjetiva e paisagem exterior. Se considerarmos, por exemplo, que as expressões “olhos”, “boca”, “perfil” integram o poema, então é possível afirmar que nele há um jogo de cumplicidade erótica entre o eu e a cidade numa constante alternância de papéis entre a corporeidade e o espaço. Tal alternância nos demonstra como tanto na cena do texto poético quanto no mundo empiricamente vivencial, o sujeito não se faz acontecer por papéis previamente definidos, de sorte que a não-fixidez de sua identidade sinaliza o gesto de recusa de qualquer totalidade pretensamente plena.

Em cada espaço observado da cidade a imagem de um “fantasma” se projeta, como quem persegue de modo incessante, em noites de sonhos, a alma habitada de larga soturnidade. Nisso, a alma do sujeito poético habita sempre “ruas ermas” em “cor de violetas roxas” que conferem ao poema e ao próprio sujeito a tônica de solidão e melancolia:

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

Compreende-se daí, mesmo na restrição dos passantes plasmada na “menina-e-moça”, que o poema ultrapassa os limites de tal restrição. Primeiro, porque a “alma” “soturna” é uma das condições de ser do poeta moderno, como nos indica Octavio Paz (1993) o poeta moderno é um solitário no meio da multidão, o que também é percebido por Benjamin (1989) na leitura que faz acerca de Baudelaire. E no plano mais específico de Portugal, é signo da mobilidade de seu povo, historicamente propenso a viver na

Excluído: ¶

Excluído: s

descoberta de novas terras. Segundo, porque a imagem do “sentir-se passar menina-e-moça” nos sugere como a poeta capta o sentido da coletividade, transforma a experiência do *outro* na sua própria vivência íntima que o poema só revela em enigma. A modernidade é uma convergência de forças antitéticas e paradoxais, daí ser sempre um espaço em abismo.

Os transeuntes circulando as ruas de Évora são os passantes da vida moderna, com a diferença de que a poeta valoriza não o ritmo e a velocidade da cidade e da modernidade, mas a contemplação das “ruas ermas” e “ruas frades” de sua cidade onírica. Diante disso, no aparato poético florbeliano, a soturnidade das ruas de Évora e a alma soturna do sujeito se equivalem e convergem para a produção da própria subjetividade do eu-poético. “Habitar significa deixar rastros e no interior eles são acentuados”, segundo Benjamin (apud PELBART, 2000, p. 38). Nesse sentido, Portugal deixa, na paisagem de Évora, rastros na alma da poeta, por isso tem na escritura poética o sentido de restauração da cidade subjetiva.

Rememorar Évora significa instituir uma restauração imaginariamente que faz do mundo desabitado de alma um espaço restaurado de desejo, sonhos, imagens oníricas. Habitar oníricamente a cidade de Évora, no plano poético, significa restabelecer os laços com o espaço vivido, na infância, na juventude; é fazer permanecer no fundo da alma a arte do sonho; é redizer poeticamente as aventuras de sua infância, lá onde se entreolham vivência de linguagem criadora e vivência empírica. “a infância é certamente maior que a realidade” (Bachelard, 2000, p. 35).

Peter Pál Pelbart, em A vertigem por um fio, pensa a cidade não como uma imagem do pensamento, e sim como componente do inconsciente e do desejo, com seus rastros e ruínas, cidades superpostas onde se conjugam vida vivida e vida onírica. Considerando essa concepção, quero crer que Florbela Espanca procura a sua re-

Excluído: diz

Excluído: podemos dizer

Excluído: ..

Excluído: A

Excluído: , diz

Excluído: (

Excluído: seu livro

singularização por meio do jogo intrincado e íntimo do corpo e do espaço. Mais uma vez Bachelard (op. cit., p. 221): “(...) O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade”, tais componentes de subjetivação “(...) não são abandonados à sua oposição geométrica [...] A oposição entre o exterior e o interior já não é medida por sua evidência geométrica” (Ibidem, p.232)

Excluído: ()
Excluído:)

Mais uma vez batendo à porta de Bachelard, acredito que a poesia de Florbela surge como compromisso da alma. Porém, se a instância poética é da ordem do devaneio e a imagem poética põe em ação a linguagem, então este compromisso não pode ser reduzido à realidade imediatamente dada nem participa como expressão de uma alma individualmente concebida. “A poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra nela por sua vivacidade”, conforme Bachelard (2000, p. 11), por isso ele argumenta ainda que, a imagem na criação poética vive, sob o signo de um novo ser: “o poeta fala no limiar do ser” (Ibidem, p. 13). Mas o que dizer se Évora, assim como o próprio sujeito apresenta-se soturna e triste? “(...) a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar” (ibidem, p. 14).

Excluído: . ()
Excluído: ,
Excluído: vale afirmar
Excluído: “ ”
Excluído: está
Excluído: ” ”
Excluído: , ou,
Excluído: se
Excluído: , é

Capítulo II

Florbela Espanca: e a palavra sob procuração



1. A escrita como sacrifício da unidade perdida

A escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida.

(Foucault)

O texto poético é um enfrentamento de linguagens e subjetividades disjuntivas. Resulta de uma prática de interações com outros textos, saberes e vozes díspares, nem sempre simétricas. Escrever é, nessa prática interativa, participar de uma experiência de linguagem sempre aberta a uma exposição indefinida de vozes múltiplas. O texto comporta uma pluralidade de eus, o que põe em luto a plenitude de qualquer individualidade empírica no interior da escrita artística, prometida ao estilhaçamento e à dispersão, temática da perdição do ser, há muito já apontada, por exemplo, na obra poética de Mário de Sá-Carneiro (1995): “tateio... dobro... resvalo...”, expressa o eu-lírico de “Intersonho”.

- Excluído:** (Foucault)
- Excluído:** a particularidade
- Excluído:** processo de
- Excluído:** o
- Excluído:** ,
- Excluído:** diz

Dessa falta de inteireza e do desvanecimento do eu lírico singular, recorrência na poesia moderna, também nos dirá Florbela Espanca: “Que nunca sei quem sou, nem o que tenho” (Noite de Saudade), ou no julgamento que o eu realiza de si mesmo: “Até agora eu não me conhecia, / Julgava que era Eu e eu não era”, revela também a voz lírica do poema “Eu” de Charneca em Flor.

- Excluído:** .
- Excluído:** (
- Excluído:**)

A noção de fusão de horizontes e a idéia de saber dialógico promovem a destituição do eu totalizador e o consequente “luto” da voz claramente uníssona. Por esta via, o texto é um ato de escrita a várias mãos, produção de relações dialógicas, espaço de

linguagem reservado ao exercício do múltiplo. Conceber, pois, o autor de um determinado texto fictício enquanto detentor de sua verdade pessoal, como se ele fosse o único intérprete da linguagem que constitui a sua obra poética, é incorrer numa prática ilusória.

Todo texto propicia, em sua dinâmica, um profundo imbricamento de vozes; lá onde “nenhum-ninguém” tem a garantia de sua soberania, onde o fixo e o autêntico são desmascarados no imperativo dissonante da linguagem poética. Em seu fluxo o texto se elege a um campo de cruzamentos de linguagens em que todas as vozes participam como simulação. Nessa assertiva a obra criada implica de imediato um emaranhado de tensas relações, conferindo à linguagem uma natureza de enxertos discursivos e heterodoxias inacabadas. No movimento dessas heterodoxias, o poético cria um instante de revelação do que somos, ou de nossa própria condição humana, distante, pois, de se constituir na “voz de uma só e mesma pessoa a entregar a sua confidência” (Ibidem, p. 67), desmistificando assim o habitual cotidiano em torno da experiência individual. Numa espécie de confissão às avessas, a poesia rumina forças outras que sinalizam uma espécie de “desbiografização”³⁹ das disposições psicológicas do autor, muitas vezes desfalcado de compreensão: “Alma de luto sempre incompreendida!”⁴⁰

A poesia não é um ato solitário; é, antes, um tecido constituído de permanentes interações com outros textos; na especificidade desse dinamismo conflituoso vive sempre em disponibilidade o face a face e o trabalho dos artistas com as palavras: “Poetas, meus irmãos”, “pobres sem culpas”. A voz poética, na obra de Florbela Espanca, recorre sempre a uma posição de interlocução com seus “irmãos poetas”, inserindo-os no interior de sua própria

Excluído: palavra-verbo

Excluído: .

Excluído: Nesse raciocínio, pode-se dizer que, surgindo a linguagem, o luto do uno homogêneo de imediato se faz. Ela conhece apenas um sujeito, e não uma pessoa (BARTHES, 1988), a girar num piso liso de heterodoxias inacabadas.

Excluído: .

³⁹ Falar em “desbiografização” do sujeito individual e na supressão da experiência, não significa pensar em sua total inexistência, mas assumir uma perspectiva de análise em que o sentido da “desbiografização” possa representar o descentramento e a destituição da voz individual como figura última e central do texto. Procura-se, então, “retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 1992a, p. 70).

⁴⁰ Cf. O poema “Eu”, do Livro de Mágua (1919), de Florbela Espanca. Outro poema com esse mesmo título integra também Charneca em Flor (1931), o que será discutido um pouco mais adiante.

fala. Como decorrência disso, a poesia passa a ser uma interferência de registros intertextuais, de tal modo que suspende as fronteiras entre o próprio e o alheio (CARVALHAL, 2003), entre a unidade e o múltiplo, na medida em que o seu fundamento é sempre uma pluralidade de outros textos e de códigos infinitos onde “as redes são múltiplas e se entrelaçam” (BARTHES, 1992, p. 39) sem garantia de domínio de uma sobre as outras.

Excluído: ¶

2. Do diálogo com o leitor-imaginário

Excluído: ¶

Excluído: ¶

O diálogo com um imaginário leitor constitui uma das recorrências fundamentais na poética de Florbela Espanca. Consiste ele numa integrante interlocução com um “tu” sob várias direções: no processo de diálogo textual com a tradição literária (como procuramos mostrar anteriormente); no poema A um livro a voz lírica, na relação dialógica, é desejosa, e igualmente lamento, de tomar para si a força de expressão do outro. Nesse sentido, os versos seguintes se aproximam do fenômeno da angústia da criatividade sistematizado por Harold Bloom (1991), o que ainda é uma desmistificação do eu autêntico e absoluto:

Excluído: .
Excluído: N
Excluído: é
Excluído: de

Poeta igual a mim, ai quem me dera
Dizer o que tu dizes! Quem soubera
Velar a minha Dor desse teu manto!

Excluído: :

É também o mesmo tormento vivenciado pelo eu-lírico no poema *Maior Tortura*.

Diz ele na comparação que faz de si com outro poeta:

Mas a minha torturainda é maior:
Não ser poeta assim como tu és
Para gritar num verso a minha Dor!...

A questão também surge na relação de amor, abandono e erotismo com o “tu-amante”. A esse respeito confessa a voz poética de “O nosso livro”:

Ah, meu Amor! Mas quanto, quanta gente
Dirá, fechando o livro docemente:
Versos só nossos, só de nós os dois!...

Ou ainda no que nos diz a voz poética no poema “Frieza”: “Tu invejas a dor que vive em mim!”. Seja qual for a direção, o leitor deve cumprir a missão de se estabelecer, na criação, como movimento cooperativo, cúmplice da expressão do poema. Deseja o sujeito lírico que o leitor integre e se arraste, junto com ele, para o lugar do múltiplo e da relação interativa: o poema. Na interação de que participam, o eu e o outro têm a garantia da linguagem poética como moradia de suas existências.

Florbela Espanca cria, desse modo, uma espécie de poética da leitura na medida em que faz de sua linguagem criadora um espaço intervalar de interlocução viva. O eu-lírico, na convocação do leitor para dentro de si, incita-o a participar do diálogo interativo de sua ficção. A obra de Florbela se inscreve como uma poética de relações dialógicas entre a voz da poeta e o movimento interpretativo do leitor imaginário.

O *Livro de Mágicas*, publicado em 1919, tece uma poética da leitura. O seu poema de abertura “Este livro...” faz uma exposição, em chamamento explícito da problemática do livro: apreensão do sofrimento do poeta e do leitor. Ele sugere a idéia de integração dos que vivem, assim como o eu-poético, na mais completa desolação, à margem da felicidade: “desgraçados”, “torturados”, pontos de coincidência interativa entre poeta e leitor: “Este livro é de mágoa. Desgraçados, / Que no mundo passais, chorai ao lê-lo”.

O soneto expressa de imediato uma identificação de afetos partilháveis entre as experiências dóricas dos sujeitos envolvidos nesse processo, parceiros transeuntes da perda do sentido de si. Nesses pontos de contato, o sentido da existência parece corresponder ao não

sentido da vida: “desgraçados”, “chorai ao lê-lo”. Em tais circunstâncias, podemos dizer, a estratégia do soneto restringe o campo geográfico a ser atingido: “Somente a vossa dor de torturados / Pode, talvez, senti-lo... e compreendê-lo”.

Importante restrição, tendo em vista que o poema traz, em sua armadura de linguagem erotizada, uma moldura melancólica de apoio às vozes que a ele se integram. Para compreender e sentir o sofrimento do outro, só uma alma igualmente afetada na dor. Nesse entendimento, o poema nos fala da inscrição do múltiplo no seio da unidade perdida. De tal modo que ele logo se transforma num espaço tenso de subjetividades plurais. No enfrentamento de vozes, o sujeito poético carrega em si a experiência dórica do outro perdido, por meio da ação interativa mantida pelos “parceiros” da travessia literária. No encontro com o outro, a unidade do eu se desfaz, para assumir de vez a sua condição labiríntica na linguagem, lugar de fendas, lacunas, vazios, perdição e revelação do fundamentalmente humano.

O poeta faz-se falar como imagens fragmentadas de sua criação. O imaginário lhe parece devolver, senão a garantia de sua inteireza, ao menos, a garantia da não solidão. Poeta e leitor, cúmplices no processo da escrita e da leitura. Expressões como “chorai ao lê-lo”, “vossa dor”, “chorai comigo”, dão ao poema a sua máxima de interlocução, tornando-se um espaço de diálogo imaginário na duplicidade relacional do mesmo e do outro, do agente da escrita e da leitura.

No universo poético de Florbela Espanca, o leitor, a exemplo dos textos literários modernos⁴¹, entra como chamamento e invocação na errância da linguagem. Ele é convocado a compartilhar na relação de “irmadade” de uma existência desgastada, sob o peso do abandono e do exílio de si. Na ambivalência dos valores sociais da modernidade, a poesia só

⁴¹ A esse respeito, como afirma KAUFMANN, em citação de ROGER (2002, p. 118): “grande parte da leitura da crítica e da teoria literária articulam-se hoje em dia em torno da questão da leitura”, mesmo quando se trata de perspectivas diferentes: por exemplo, Hans Robert Jauss com o horizonte de expectativa histórica, Iser com os pontos de indeterminação do texto e como este produz efeitos no leitor.

apreendeu, de modo crítico, a conceber o mundo como desencantamento, abrindo “[...] uma crise: que rasga, que fissura a camada envolvente, fende a crosta das linguagens, desliga e dilui a pegajosidade da logosfera, conforme propõe Roland Barthes (1988, p. 227). Florbela Espanca expõe, na cena do texto, a dor dos “torturados”, o choro dos “desventurados”, para em seguida rasgar a aparência da realidade em torno e colocar a vida desgastada em outra direção.

Para Umberto Eco (1997, p. 75): “um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. [...] esse leitor não é o que faz a ‘única’ conjectura certa. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjecturas”.

Por esse prisma, a relação entre a intencionalidade do texto e a do intérprete desabona a intenção do autor empírico. O texto é um entregar-se a uma pluralidade de sentidos e congrega, sempre, subjetividades superpostas. Daí, não por acaso, encontrar-se, na literatura moderna, poetas e escritores como caçadores imaginários de leitores igualmente imaginários submetidos ao lugar de deslizamento de um dizer único, interface de dizeres dispares.

Desse modo, a linguagem a serviço da poesia de Florbela, gira, numa infinita possibilidade, em torno de duas articulações: articula-se em direção⁴² de si mesma e em direção ao outro com a intromissão do leitor na sua interioridade, solicitado como peça-chave que integra a máquina de linguagem do próprio poema.

Na articulação com o outro, a poesia figura-se como uma livre intervenção interpretativa sempre por se fazer. Em Florbela, o leitor é convidado e compelido a realizar a sua intervenção interpretativa, neste caso a partilhar do sofrimento que o poema-livro expressa: “chorai ao lê-lo”. No jogo de interfaces tensionais, ele integra uma cadeia de artifícios de expressão textual. Por isso, saindo da arrogância da moradia de *si*, o autor

⁴² No próximo tópico trataremos da poesia de Florbela como poesia auto-reflexiva, que representa o refletir da poeta sobre o seu próprio fazer poético.

empírico encontra-se no entremeio da linguagem criadora com o seu outro, cuja presença não está fora dele, mas no cerne do seu ser. Sendo verdade, então, que a linguagem é, conforme Heidegger (2001), “a casa do ser”, a poesia de Florbela pode, sim, ser um reduto das projeções pessoais da autora, mas na medida em que essas projeções abrigam a existência humana. Convocado para o entremeio da criação poética, o leitor interage aí como movimento, e não como prática estagnada, no lance de cumplicidade com a palavra.

Excluído: palavra-verbo

O poema coletiviza a linguagem na imanência do sofrimento. Diz de um lugar de alargamento de tristeza, angústia, travessia do aprendizado do homem: “Este livro é pra vós, Abençoados / Os que o sentirem, sem ser bom nem belo!” A voz lírica confessa, como se vê, que a beleza artística do “Livro” não consiste no tão sonhado belo artístico: “sem ser bom nem belo”. No entanto, se isso caracteriza uma perigosa ausência, o poema-livro surge, de sobra, na especificidade da dor, enquanto “Bíblia de tristes... Ó Desventurados”, querendo, talvez, nos mostrar o rosto de sombra que figura os “irmãos na dor”.

Mais uma dupla articulação: por um lado, o poema se apresenta ao leitor enquanto reservatório de mágoa e sofrimento dos “desventurados”; por outro, enquanto expressão artística, ele se abre como possibilidade de purificação da alma, emancipação da dor: “Que a vossa dor se acalme ao vê-lo”. Em tal direcionamento, a poesia é elevação da alma, um dizer sim à vida. A linguagem que dá estatuto de poesia à sua criação é um delineamento do múltiplo e do diferente, e não de uma só voz posta no isolamento. Faz do espaço poético o abrigo de encontros partilháveis e entrada de um mundo possível, dizendo tudo num só brado dissonante: “se acalme ao vê-lo”.

Excluído: como

Excluído: e

A visão do eu-lírico proclama, então, que mais vale uma ilusão pela miragem artística do que uma ilusão da aparência mutiladora da realidade vivida. A poesia, mesmo sendo uma costura na dor, é uma celebração da vida no sofrimento. Se, por um lado, o habitual cotidiano se encarrega de negar a existência, a poesia, por outro, é desejosa da

afirmação da vida. Poesia do dissenso, mas também de “calmarias” da alma, por isso o leitor, na sua atividade interpretativa, está diante de um delirante “se acalme”, tornando-se um instante de consagração e celebração do que é o homem. Executa, na floresta lírica da linguagem, uma retirada do mundo em estado de dormência e palidez, para efetivar o reflorestamento de um mundo onírico possível.

A experiência literária permite uma travessia de encontro com *outro*, onde se abona o nosso real verdadeiro. Como nos diz Compagnon (2001), a literatura é o próprio entrelugar, a interface. O seu surgimento se efetiva, ao menos, como dupla direção: articulação da linguagem diante do espelho de si mesmo e articulação com o mundo exterior.

Excluído: e

Enquanto interface, o literário nos aparece na condição de linguagem desviante capaz de, a um só tempo, desabonar a unidade do texto e da individualidade do *eu*.

Tomando posse de um procedimento de gradação, a voz lírica vai delineando a problemática de seus versos: “Livro de Mágicas... Dores... Ansiedades! / Livro de Sombras... / Névoas... e Saudades!”. Anuncia, no tormento, o que diz de si mesmo e imprime, no conjunto do poema, marcas de uma existência à beira do precipício: dores, saudades, sombras e ansiedades. Entretanto, para fazer advertência acerca do sentido da existência e do fundamento da vida, o poema-livro “vai pelo mundo” numa travessia de frustração e amargura onde só um rosto os une: um vazio de sombra. Na vivacidade dessa trama, o sujeito lírico traz cravado no corpo e na alma, seu “livro de mágoa”; e, por analogia, o seu leitor imaginário: “(Touxe-o no meu seio...). Assim, Florbela, gozando do artificioso outramento, não cessa de dizer: “trouxe-o no meu seio”. E logo acrescenta: “Irmãos na Dor, os olhos rasos de água”, / Chorai comigo a minha imensa mágoa”. Expressa, aí, o instante de dor do outro no seu próprio instante de dor na encruzilhada labiríntica da palavra-criação. Mas o seu apelo também consiste em que esse outro se integre ao seu sofrimento: “minha imensa mágoa”, na esperança de que ele também viva sob o abismo negro da desventura.

Excluído: ...

Excluído: ..

Excluído: mesmo direito de “outrar-se”

Nessa trama os parceiros se olham como imagens de suas criações: escrita/leitura.

São eles parceiros interativos na irmandade da dor. O olhar de um se inscreve no olhar do outro, enquanto possibilidade de aliviarem as suas almas de “torturados”. Em tais circunstâncias, o esvaziar-se da individualidade plena do eu-lírico, na máscara do poema, implica a perdição do sujeito absoluto, e, nisso, o “estar-um-no-outro” sugere também redenção da unidade perdida. Então, o movimentar-se para dentro do texto poético abre tal possibilidade: “Lendo o meu livro só de mágoas cheio!”, o que exige do leitor um envolvimento de cumplicidade na trama de cooperação⁴³ a que ele é submetido.

A literatura é, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação com o leitor. (COMPAGNON, 2001, p. 149).

É partindo dessa perspectiva que se pode ver, na obra de Florbela, também uma poética da leitura. O leitor⁴⁴ é evocado pela poesia a constituir um mundo partilhado, em parceria na angústia e no desencantamento. Naquilo que o eu-poético falhou, na incapacidade de preencher as lacunas existentes, o leitor parece ser chamado a preenchê-las com as suas próprias projeções de tristeza e dor. Na superposição dessas projeções, os parceiros da escrita e da leitura se reconhecem *um-no-outro* no abrigo da linguagem, raios de perigo e deslizamentos de categorias homogêneas e pretensamente individuais: “Esse ‘eu’ que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente perdidos (cuja origem se perde)” (Barthes, 1992, p. 44).

⁴³ Seja contemplando o leitor ou presenças outras, o texto é uma oferta de liberdade que propicia uma permanente interlocução explícita ou implicitamente: “[...] um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa” (ECO, 2002, p. 37). E ainda “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, loc. cit.).

⁴⁴ Já na formulação de Iser (1999), o sentido do texto é um efeito experimentado pelo leitor, a quem cabe a atividade de preencher os vazios deixados pelo próprio texto.

Inscrito, então, no que se pode chamar de “comunidade literária”, o poema de Florbela Espanca é, por exemplo, “correspondente” imaginário e voz interlocutória de “Ao leitor”, poema introdutório de *As Flores do Mal*, de Baudelaire. Para apoiar nossa hipótese, gostaríamos de relembrar, aqui, a sua estrofe final, já que não temos a pretensão de elaborar, no momento, um estudo comparativo entre os dois poetas⁴⁵:

É o tédio! – os olhos seus que a chorar sempre estão,
Fumando o seu *huka*, sonha com o cadasfalso.
Tu o conheces, por certo, o frágil monstro, Ó falso
Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!

A conclamação dirigida ao leitor, num jogo de identificação entre o sujeito da escrita poética e o da leitura, via imaginário, constitui um ponto de intersecção entre Florbela e Baudelaire. Há nos dois poetas um discurso de incitação ao *outro*, em que se pontua uma poética da relação interativa. Nos dois o discurso poético faz mexer e inquietar o leitor, de modo a tirá-lo de sua passividade para inseri-lo de modo ativo no coração dos poemas. Florbela incita-o na condição de “irmãos na dor”; Baudelaire, no “tédio”, o toma como pura ilusão, “falso”. Porém, ele se coloca igualmente nessa mesma condição, então diz numa só rogativa: “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”. Aí, dissonante, a poesia se inscreve como travessia imaginária onde os sujeitos habitam o mundo sob a força desoladora de um Saturno⁴⁶ desfavorável. Nesse contexto, a melancolia é o pano de fundo da tríplice aliança, autor-texto-leitor, instauradora do choro e da desolação. Tudo em Florbela é desalento; em Baudelaire, falsidade, desesperança e hipocrisia: “hipócrita leitor”. Os dois tomam a vida como um terrível flagelo à sombra do desespero e do infortúnio.

⁴⁵ Talvez, reconhecendo o diálogo interativo que eles fazem com o leitor, bem como o diálogo entre os seus textos poéticos, queiramos apenas destacar que a poeta do Alentejo não está só na sua solidão, através de procedimentos literários específicos da literatura moderna.

⁴⁶ Tome-se, aqui, Saturno como um *planet*a que agencia, a um só tempo, melancolia, infelicidade e morte. A esse respeito, gostaríamos de remeter o leitor para: LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da Melancolia*. Rio Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

3. Poeta e leitor: na encruzilhada labiríntica do poema-livro

Este livro, obra poética de Florbela Espanca, é um incessante zigue-zague de inscrição do *outro-no-eu*, num movimento de reversibilidade tensional. A alternância de papéis imaginários que aí se estabelece faz vacilar qualquer certeza ao redor dos parceiros no jogo escritural. “Irmãos na Dor” implica a coletivização da linguagem na apreensão de um mundo feito para “desventurados”. Os “irmãos” se olham, perdidos, no além inapreensível. A melancolia sela a correspondência entre eles numa só dor de “torturados”, dando a vê-los com rostos estampados de sombra e perplexidade, medo e solidão.

Excluído: ...

Refletindo o desacordo de uma vida de ruínas, o poema assinala a “mágoa”, a “ansiedade”, “desgraçados”, “torturados” e “desventurados” como território fértil da tristeza. Dito de outro modo, tais expressões dão ao poema um registro de expressão melancólica. O referido livro traz, no seu interior, um problema geral da obra poética florbiana: a condição labiríntica do mundo. O eu-lírico parece compreender que a sua realidade é apenas um falso esplendor, não mais que um espaço assombroso de perdição e desolação de sua alma. O desabafo da dor parece ser mesmo a sua única respiração em face de uma vida estrelada de tristeza, compreendendo o ser em desalento. Em tal compreensão, o eu poético faz do poema uma máscara de linguagem, onde só a miragem artística constitui a sua verdade, vacilante espetáculo da dissimulação. A esse respeito, tomando de empréstimo o que Susan Sontag (1986, p. 92) comenta sobre Walter Benjamin, é válido afirmar: “a dissimulação, o sigilo parecem uma necessidade para o melancólico. Ele tem um relacionamento complexo, freqüentemente disfarçado com os outros”.

Excluído: '
Excluído: os
Excluído:

A melancolia não se diz apenas no pessimismo e na invasão da tristeza; efetua-se também no enfrentamento da vida feita constelação de abandono: “Vai pelo mundo...”,

Excluído: vale dizer,
Excluído: diz

Excluído: .

anuncia a voz poética em relação ao livro. Porém, o faz sabendo que, junto com ele, são

também andarilhos poeta e leitor. Passeiam de mão em mão, sem destino certo: “L...L”

Excluído: ()
Excluído: ()

Desgraçados / Que no mundo passais...”. Mas o único destino que o sujeito lírico deseja alcançar é, nessas circunstâncias, o leitor. Ele é o *outro*, o mapa imaginário, lugar do encontro possível na encenação do poema.

Nessa encenação perder-se na própria individualidade, se é uma desgraça para o sujeito, também abre a possibilidade de seu encontro no outro, numa reversibilidade permanente. Tal é o jogo de interação textual e de experiências subjetivas a que se propõe a poesia de Flrbela Espanca. Já aí o mundo labiríntico comporta a dúvida melancólica: “Somente a vossa dor de Torturados / Pode, talvez, senti-lo... e compreendê-lo”. A constante presença das reticências (oito vezes em todo o poema) reforça o instante de vacilação em que se encontra o eu-lírico na trama da linguagem do ser perecível. O poema é mesmo a máscara do poeta. Mais que isso: é uma metáfora da condição labiríntica do mundo: “mágoa”, “ansiedade”, “dores”, “sombra”, “tortura”, “desventura”, que constituem a cena de desesperança diante da encruzilhada de riscos e perigos. O eu poético capta, assim, o cotidiano vivido com olhar niilista numa celebração irônica das ruínas. Para ele, tudo na vida está reduzido ao abandono e ao desencantamento. Eis o problema da poesia de Flrbela: poeta e leitor habitam o livro, ou melhor, o poema, como metáfora dissonante da realidade visível. Por isso mesmo, não o repete. É pura encenação! Na vertente da crítica literária, ouçamos a esse respeito Walter Benjamin (apud SONTAG, 1986, p. 97): “Não liámos apenas os livros; morávamos, habitávamos entre suas linhas”.

Em Flrbela Espanca, o singular dessa experiência consiste na caça ao leitor, aos “desgraçados”, “torturados” e “desventurados”. Essa singularidade faz do espaço do poema uma exposição do múltiplo, na trama que tece entre a relação interativa do eu-poético com o leitor. Os dois se articulam, se olham, se tocam no interior dos versos, tendo em comum a

Excluído: -

Excluído: :

expressão artística e a condição da dor. Só lhes resta a condição de tristeza do poema: “LJ” livro só de mágoa cheio!...”. Ambos se lançam, na vertigem da poesia, ao mais intrigante abismo de si mesmos, no dizer alado do ar sempre pesaroso.

No face a face imaginário poeta e leitor se posicionam no emaranhado do mundo moderno, onde a ordem se enamora do caos. Por isso, “choro”, “sombra”, “névoa”, “desventura”, eis o valor constitutivo do buraco negro, lá para onde se encontram, via imaginário, o sujeito da escrita e o da leitura: “Irmãos na Dor”. A dor de imediato se inscreve, nessa constituição, como sintoma da mais profunda angústia do ser. Mas, se de um lado, esse quadro de coisas pode significar o auto-desengano e a auto-flagelação do sujeito, pressupõe, por outro, a transgressão de valores reificantes do código social e da realidade vivida. Implica, pois, recusa e não-aceitação do habitual cotidiano. A poesia esforça-se, sob força do sonho, no olhar para uma nova vida, mesmo quando está de posse de um território de sombras e infortúnios.

Sob o elemento onírico, a escrita e a leitura se articulam no face a face. Tomam o leitor como alcance de seu desejo. Tudo gira em torno de um “pacto de leitura” (LEJEUNE, 1996) onde os sujeitos se encontram e se reabilitam na experiência de desencontro, “dor” nos versos de Florbela; hipocrisia, nos versos baudelaireanos. São passagens cuja travessia põe em movimento vidas estagnadas. O leitor se vê nas linhas curvas do poema. Aí, o hábito da estagnação se desabitualiza. Escrita e leitura se entrelaçam num só fluxo de vozes. Ler, mesmo quando se é discordante do referencial imediato, exige em si um mínimo gesto de cumplicidade com a palavra.

No exílio de si mesmo, o poeta busca, num jogo de cumplicidade, um asilo não silencioso no leitor imaginário. Para o abrigo do texto poético migram as suas subjetividades, tocando, porém, zonas difusas e intervalares no entremeio do poema. Portanto, na incompletude e no indeterminado; lá onde o eu é um instante de compreensão do outro, na

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: e da vida vivida

Excluído: , mas, sempre, na inapreensível da completude.

dor, e na mesma intensidade com que este é um instante de entrega na compreensão daquele, por intermédio da leitura.

Fadados ao abandono do uno, mas para o abono da própria vida, essa parceria diz de uma identidade constituída no processo e no fluxo ininterrupto. A poesia possibilita, aí, a identidade social na relação do eu (o poeta) com o seu outro (leitor). É retirada do isolamento no encontro dos dois. A singularidade em Florbela, e não menos no poema de Baudelaire, é que o movimento interativo do leitor tem como pano de fundo um mundo estrelado de sombra. A dor, na poeta portuguesa, é a grande sedutora da experiência melancólica; no poeta francês, o “falso” possibilita o abismo na hipocrisia. Por consequência, a dor e a falsidade erotizam e anestesiam os “irmãos na Dor” e o “hipócrita leitor”.

Excluído: is

Sendo assim, podemos dizer que a poesia capta o mundo como disjunção e ilhamento, mas sem deixar de ser uma incessante fluidez de celebração da existência humana: o encontro do homem com o homem (BUBER, 2004), sempre desejando fazer “da vida havida” (HOLANDA, 2003) o sonho de nosso real verdadeiro. Reabilita o nosso ser fundamental. Por isso mesmo, diante da miragem de sua expressão, o leitor é puxado e sacudido para dentro da encruzilhada de outra ordem: a rede de interfaces da poesia. Mergulhado nesse enredamento, ele parece crer na possibilidade de um “se acalme...”, instante de celebração do humano na vertigem do poema.

No campo relacional para o qual se lança, numa só reversibilidade, o outro (leitor) impossibilita, em sua alteridade-revelação, a suficiência plena do mesmo (voz poética). “Irmãos na Dor” consiste ainda, enquanto condição de poética relacional, um projeto de humanidade. É a face outra da estagnação e do isolamento. A poesia é, nisto, lugar do encontro possível, da vida possível, da possibilidade de diálogo imaginário, ao menos, de duas vozes sem hierarquia nem superioridade: “meu igual, meu irmão”, de acordo com Baudelaire (2002) em “Ao leitor”, poema de abertura de *As Flores do Mal*.

Excluído: diz

O face a face que a poesia expõe possibilita à voz poética o contato com o outro (leitor imaginário), essa estranha presença que não está fora, pois vive dentro dele mesmo.

Excluído: .

Todavia, não temos nessa estranha revelação a anulação do outro nem a garantia da similitude; sugere, ao contrário, a sua descoberta no fluxo da dessemelhança desviante. A poesia realiza aí o que nos diz Montaigne (2004, p. 481) acerca das identidades das coisas: “a natureza parece ter-se esforçado por não criar duas coisas idênticas”. Eis, então, o que alcança a obra de Florbela Espanca como poética do diálogo imaginário: o sujeito lírico e o leitor se abismam numa coexistência labiríntica, para afirmarem, juntos, a aliança imaginária do *mesmo* e do *outro* na invenção paradoxal da poesia.

Excluído: a

Excluído: da palavra-verbo

Tal questão fundamenta, pois, a poesia de Florbela Espanca na “comunidade literária” moderna. Diz de sua liberdade dos quadros da poesia-confissão e do confinamento das escolas literárias presas à cronologia e a contextos sociais da época que ela integra. Nem romântica nem simbolista e nem pura confissão: Florbela, poeta moderno.

4. Poesia e metalinguagem: jogo e recusa da representação moderna

Quando se estuda a linguagem de imediato uma distinção se impõe aos olhos de quem a busca: a linguagem-objeto, a que é o foco central mesmo do estudo, e a metalinguagem, quando ela se auto-endereçando costura a sua própria crítica. A primeira corresponde ao que é submetido à análise e à investigação; a segunda, por outro lado, diz respeito ao desvendamento de sua natureza específica.

Segundo Roland Barthes (1970, p. 27-28)

Excluído: Conforme

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (...) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si

mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava, mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura.

A linguagem-objeto torna-se, nessa incorporação, o próprio objeto de sua investigação: a metalinguagem é palavra que se olha. Palavra e fala se entreolham na metaliteratura. A crise anunciada pela modernidade leva o poeta a uma inversão irônica na direção tradicionalmente dada à literatura e às artes: a representação do mundo. Ao criticar, por exemplo, a arte do século XIX, Ortega y Gasset (1991, p. 45) aponta-nos para uma interessante relação entre o vivido e o corpo estilístico:

Excluído: sob procuração

Excluído: diz

Na obra de arte preferida pelo último século há sempre um núcleo de realidade vivida que vem a ser como que substância do corpo estilístico. Sobre ela opera a arte e sua operação se reduz a polir esse núcleo humano, a dar-lhe verniz, brilho, compostura ou reverberação. A arte é reflexo da vida, é a natureza vista através de um temperamento, é a representação do humano.

Fora do alcance romântico de exaltação da figura do poeta, o dizer lírico moderno se abre como musa de seu próprio desejo. A modernidade, enquanto representação do mundo ordeiro, engendra uma nova atitude do poeta face à realidade concreta. “O poeta moderno sabe que qualquer recorte do mundo será apenas de linguagem” (CARA, 1986, p. 40). De imediato, a criação se transforma num fazer artístico associado à inteligência crítica. Recusando a modernidade como força que automatiza o homem e a vida, o poeta sabe que

“L... precisa buscar suas armas dentro da própria linguagem da poesia” (Ibidem, p. 43).

Excluído: (

Excluído:)

Diane do turbilhão do mundo moderno, a atividade reflexiva recaindo sobre o próprio expediente de sua criação, anuncia a crise do verso e da literatura. Assim, o recurso metadiscursivo de construção do poema é o modo como o poeta escapa do esgotamento da

representação da realidade. Diante do esgotamento dessa representação, a literatura torna-se a voz protagonista de sua própria criação. A metalinguagem é mesmo um fenômeno que caracteriza a poesia e toda a arte desenvolvida na modernidade. A palavra torna-se objeto de procura de si mesma. Isso cria uma contradição entre a realidade visível e a realidade da ficção poética, pois agora o mundo é o seu próprio signo (PIGNATARI, 1973). O designar-se a si mesmo é de algum modo um disfarce do poeta diante da crise de representação de seu cotidiano habitualmente amorfo. Por isso, no dizer lírico de Florbela, a um só tempo, a palavra fala e se fala, diz do objeto e diz de si mesma.

O poema moderno faz valer o seu próprio desempenho metalingüístico. Tal desempenho é um gesto de recusa da poesia diante dos valores instituídos pela modernidade. A recusa desses valores põe sob suspeita o excesso de confiança da referencialidade imediata.

Isso representa, conforme nos lembra João Alexandre Barbosa (1974), à crise da realidade e do verso, o que confere existência à própria literatura. A metalinguagem é um procedimento artístico que leva a uma desumanização da poesia. Trata-se, aí, da não aceitação dos valores “demasiados humanos”, enquanto referência última da realidade imediatamente dada. tal como evidencia Ortega y Gasset (1991, p. 29).

Excluído: corresponde

Excluído:

Embora seja impossível uma arte pura, não há dúvida alguma de que cabe uma tendência à purificação da arte. Essa tendência levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos, demasiadamente humanos, que dominavam na produção romântica e naturalista.

Excluído: (ORTEGA y GASSET, 1991, p. 29)

A crença de Ortega y Gasset recai no que ele chama de “vontade de estilo” como real caminho a ser seguido pela arte. A estilização é deformação do real, desrealização e desumanização. Dos elementos que integram o repertório do mundo habitual: ordem das pessoas, dos seres vivos e das coisas a arte moderna veta o demasiadamente pessoal. “O pessoal, por ser mais humano, é o que mais a arte jovem evita” (Ibidem, p. 49). Para Ortega y Gasset a expressão artística não consiste no contágio psíquico, por dizer respeito a um

Excluído: (

Excluído:)

fenômeno inconsciente: “[...] e a arte deve ser toda plena de claridade, meio-dia de intelecção.”

O pranto e o riso são esteticamente fraudes”, conforme [ainda argumenta](#) Ortega y Gasset (loc. cit.).

No entanto, o único princípio que a arte deve evitar é, talvez, o contágio do psiquismo individual, a vivência particularmente empírica. Ela não é nem “meio-dia de intelecção” nem pura atividade do intelecto. Reduzi-la a este “meio-dia” é querer, falso engano, subtrair o lugar do inconsciente e do imaginário, portanto o lugar do impensado na constituição artística. O pensamento dá forma à arte, sim, mas é pelo imaginário criador que se vai a um longe inapreensível. O pensamento objetivo desumaniza o homem, porém o poder de fogo do inconsciente e do imaginário faz vir à tona o seu real verdadeiro: as profundezas íntimas de seu ser. O que a arte, de modo geral, e a literatura, em particular, realizam é, em seu uso metalingüístico, o desejo de intelectualizar a emoção, modo de contenção de lágrimas, no sentido pessoano. De fato, a literatura moderna põe-se desejosa de si mesma. E o escritor, sob verdadeira tortura, entrega-se a uma incessante busca de sua melhor realização. Experimentando dessa tortura no processo de criação, expressa Carlos Drummond de Andrade (1999) em “Poesia”:

Gastei uma hora pensando um verso
 Que a pena não quer escrever.
 No entanto ele está cá dentro
 inquieto, vivo.
 Ele está cá dentro
 E não quer sair.
 Mas a poesia deste mundo
 inunda minha vida inteira.

Em meio a essa vontade, poetas e escritores, descendo do ideal de felicidade da vida, assumem uma atitude básica comum: refletir acerca do fazer artístico a partir de sua própria criação. No desvendamento de sua natureza específica, a poesia conduz e submete o seu criador ao sacrifício e ao tormento. Nessa perspectiva, a atividade criadora não advém de

um instante divino e absoluto de inspiração; ao contrário, exige do poeta uma “luta” com a palavra, trabalho de paciência, obstinação e inteligência em relação àquilo que é a matéria prima de sua obra – a palavra.

Na literatura brasileira, por exemplo, há mesmo uma significativa recorrência da metalinguagem como fenômeno que leva a linguagem ao seu próprio desvendamento. O poeta põe-se a refletir sobre o seu ofício no árduo processo da criação. Ele cria sabendo, na angústia, de sua impotência diante da palavra. Este é um dos grandes temas da poesia moderna. “O martírio do artista”, de Augusto dos Anjos (1996), poema que integra o seu livro *Eu*, publicado inicialmente em 1910, é revelador do sacrifício imperioso ao poeta no processo da escrita. Vejamos alguns de seus versos:

Tarda-lhe a Idéia! A inspiração lhe tarda!
E ei-lo a tremer, rasga o papel, violento, (v. 5 e 6);

[...]

Excluído:

Para falar, puxa e repuxa a língua,
E não lhe vem à boca uma palavra! (v. 13 e 14).

Podemos encontrar postura semelhante do drama do artista com a palavra na obra de Carlos Drummond de Andrade (1994), como foi mencionado anteriormente. O poeta mineiro metaforiza o poeta na figura de “O lutador”:

Lutar com palavra
é a luta mais vã
Entanto lutamos
Mal rompe a manhã.

Tal embate paradoxal advoga a luta, o conflito e as dificuldades vivenciados pelo poeta no processo da criação da obra. Na literatura brasileira, a metalinguagem ganha maior relevo com João Cabral de Melo Neto (2003). Em *A educação pela pedra* a reflexão do poeta acerca da palavra poética de imediato se impõe aos olhos do leitor:

É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que não quer fazer.

O desempenho metalingüístico faz mesmo de João Cabral de Melo Neto um caso extremo na literatura brasileira. Em sua obra, para afirmarmos o pensamento de João Alexandre Barbosa (1974, p. 22) a “L... desmontagem da metáfora utilizada pode vir a ser um recurso de articulação entre a construção do texto e a realidade por ele levantada”. Diante disso, não é forçoso dizer que os poetas modernos reconhecem, na linguagem, a sua mudez e a sua impotência verbal. A poesia a exigir de seu criador um trabalho de paciência, de “catar feijão”, como diz João Cabral de Melo Neto. É uma atividade de obstinação, portanto sob a experiência criativa do drama, da tortura e do sofrimento. Este também é um tema recorrente na obra poética de Florbela Espanca, na medida em que leva a sua poesia a extrair de si a sua própria matéria de reflexão.

Excluído: (
Excluído:)

Excluído: desvendar-se
enredada na trama da linguagem.

No plano literário, uma das figuras que mais refletiu acerca da linguagem foi o poeta francês Mallarmé. O seu pensamento consiste na consciência de uma ciência realizada no exílio, ao tomar o poema tanto como consciência e canto, quanto como ciência exilada. A sua reflexão gira em torno dos expedientes de linguagem de que faz uso para a constituição de seu universo poético. A atividade reflexiva em torno de tais expedientes não significa outra senão a crise do verso e da própria literatura, uma vez que ele rompe, nesse sentido, com o excesso de confiança da palavra. Irrequieta, esta nos diz do avesso do mundo e do ser.

No poema tudo se transforma em categoria de linguagem. O poeta põe o olhar de contemplação em segundo plano e se investe de uma perspectiva crítica como princípio reflexivo acerca da própria linguagem que o constitui. O modo de ser da poesia moderna é uma prática de linguagem auto-reflexiva. A exemplo disso, tomemos estes versos de “Tortura”, poema presente no *Livro de Mágicas*, de Florbela Espanca: “Tirar dentro do peito a Emoção, / A lúcida Verdade, o Sentimento!” (v. 1, 2); “Sonhar um verso d’alto pensamento, /

E puro como um ritmo d'oração!" (v. 5, 6), ou, ainda com o desejo do poeta em encontrar um acabamento perfeito para a sua expressão artística: "Quem me dera encontrar o verso puro, / O verso altivo e forte, estranho e duro, / Que dissesse, a chorar, isto que sinto!" (v. 10, 11, 12).

Na metalinguagem o poema cessa de designar o mundo para se autodesignar como matéria de sua própria criação. Transforma o seu próprio instrumental de linguagem em matéria de crítica. Coloca sob olhar de suspeita a própria palavra de que se constitui o poema. A perspectiva crítica da poesia moderna consiste, seguindo a trilha de Mallarmé, em dessacralizar a linguagem da própria poesia. Nela, a imagem do fracasso, do desastre, encontra-se contido na representação da injustiça e da morte. O fracasso da linguagem corresponde à crise do verso e da literatura. Em decorrência disso, conforme Hugo Friedrich (1978), na poesia de Mallarmé a lírica rompe com a poesia do sentimento, da vivência e da experiência, tornando-se um processo não de coisas, mas de linguagem.

5. Florbela Espanca: a palavra sob procuração

Quase sempre arrolada pela fortuna crítica como “poeta do amor sensual” de uma exacerbada confissão particular, Florbela Espanca, a exemplo dos poetas modernos, também faz valer o desempenho metalingüístico da linguagem. Em sua obra, a palavra está sob constante procuração. Nela, move-se uma caça às palavras para melhor deixar vir à expressão artística. Muitas vezes, o amor surge como pretexto no desempenho auto-reflexivo da linguagem. É o que diz, por exemplo, o eu-lírico em “Os meus versos”: “Leste os meus versos? Leste? E adivinhaste / O encanto supremo que os ditou?” Estes versos trazem para o seu próprio desvendamento a ambigüidade na figura do amante e do leitor imaginário.

Atravessam o motivo amoroso para se constituir também como motivo de sua própria aventura lingüística. No conjunto de sua obra, a questão metalingüística, pode ser constada na refunção⁴⁷ de um poema em outro, como se efetiva na passagem de alguns poemas do manuscrito *Trocando Olhares* (1916-1917) para o *Livro de Mágicas* (1919). A exemplo disso, o poema “Oração de joelhos” que compõe *Trocando Olhares*, alcança a sua versão definitiva em *Livro de Mágicas*, com o título “De joelhos”. O mesmo processo ocorre com outros poemas desse manuscrito: “(I) Desalento”, com o título “A minha tragédia”, “A um livro”, com título idêntico, “Maior tortura”, reintitulado “A maior tortura”.

Do nosso ponto de vista, a refunção de um poema noutro assinala o modo como Flrbela Espanca procedeu à procura de melhor dizer a sua expressão poética. Representa o seu desejo, numa apreensão do indefinido posto, de buscar, poeticamente, o melhor específico da linguagem. Ela termina criando um novo poema a partir do previamente existente. Basta observar, para tanto, a passagem de “Oração de joelho” para “De joelhos”. Ao que nos parece o segundo título dá ao poema uma maior expectativa e um quadro de maior drama. Cria em torno de si, numa ação imediata, a imagem do sujeito lírico em sua mais completa obediência à ordem religiosa.

Ao subtrair do título original o termo “oração”, o poema parece conter em si certa subjetividade⁴⁸. “Bendita seja a mãe que te gerou!” (aparece sem aspas no primeiro poema). Este verso inicial de “Oração de joelhos” dá início ao poema “De joelhos”. No plano da expressão ocorrem, aí, significativas mudanças: o verso no segundo poema ressurge entre aspas, indicando ou sugerindo a inscrição de uma voz ou fala em citação; é-lhe substituído o

⁴⁷ A respeito dessa refunção é interesse conferir o destaque dado a essa questão por Maria Lúcia Dal Farra (1997).

⁴⁸ É preciso, no entanto, um olhar mais minucioso para esse processo de refunção de poemas em Flrbela Espanca, a fim de melhor estabelecer as suas implicações: o modo como o primeiro poema se dissemina no segundo, e como este se constitui numa criação dessemelhante daquele. Por ora, apresentamos a questão, o seu desenvolvimento extrapolaria os limites do que, nessa sessão, pretendemos desenvolver: a condição metalingüística da poesia de Flrbela. Nosso interesse é simplesmente demonstrar que a produção poética da poeta, mesmo partindo de sua singularidade subjetiva, reflete de algum modo a sua preocupação em melhor se deixar dizer o poema.

ponto de exclamação, e o substantivo “mãe” reaparece com a inicial maiúscula, “Mãe”. A subtração do ponto de exclamação também acontece no segundo verso da nova versão. Além disso, a vírgula que não figurava em “A tua ama pra te adormecer!” é inserida no interior da segunda criação: “A tua ama, pra te adormecer!”.

Mudança semelhante e igualmente significativa ocorre com o poema “(I) Desalento”, difundido em *Livro de Mágicas*, com o título “A minha Tragédia”, a poeta cria mesmo um novo poema. Para constatar a mudança, basta observar as suas estrofes iniciais. Na primeira versão, diz o eu-lírico:

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

Essa mesma estrofe sofre a seguinte alteração:

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

No último terceto de “A minha tragédia”, as únicas alterações são: o substantivo “noite” que reaparece com a inicial maiúscula e a substituição do adjetivo “negro”. Este, além de estar originalmente posto entre vírgula, cede lugar à atribuição do “imenso”. Então, lá onde havia “Gosto da noite, negra, triste, preta”, de “Desalento”, agora se tem “Gosto da noite imensa, triste, preta”, no poema “A minha tragédia”. Nesse caso, a imediata graduação de “triste” e “preta”, sucedendo “negra”, parece ter sido suficiente, aos olhos da poeta, para intensificar a atmosfera sombria da “noite”. Isso também pode ter justificado, na criação, a noção de “imenso” no lugar de “negra”. O trabalho de reescrita de Florbela Espanca, mesmo quando temos em mente que o manuscrito *Trocando Olhares*, diz respeito a uma

Excluído: Como se vê, n

Excluído: a
Excluído: M
Excluído: T

experimentação poética, consiste na procuração da palavra, cara aos textos literários modernos. Entretanto, a palavra transformada em fala de sua própria fala é uma questão melhor delineada nos poemas “Angústia” e “Tortura”, de seu *Livro de Mágicas*. Nesta obra, a poesia também participa do desvendamento de sua natureza específica: é metalinguagem.

6. A palavra sob o desempenho metalingüístico

A poesia de Florbela Espanca que submete o sujeito a viver sob a incerteza,
melancólica também faz valer o desempenho metalingüístico da fala poética. O eu-lírico faz
da procuração da palavra o seu modo singular de reflexão acerca do fazer artístico e da função
do poeta. A partir mesmo da inscrição da voz feminina que lhe é causa imediata, Florbela
apreende a poesia como uma prática de linguagem direcionada a si mesma.

“Angústia”, poema que integra o *Livro de Mágicas* (1919), configura mais
concretamente a tessitura metalingüística de sua obra artística. A poesia torna-se, aí, a própria
matéria reflexiva do eu-poético. O olhar do criador diante de sua criação, mas também o olhar
da criação sobre si mesmo. O poeta moderno não comunga com os valores de sua atual
civilização (PAZ, 1993), a sua fala artística não se integra como consenso aos discursos
correntes de sua sociedade. Por isso, bem nos lembra Alfredo Bosi (1993, p. 153): “[...] a
poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a
substância vital.” Nela, a palavra fala, se fala. O seu desejo é pensar-se enquanto linguagem.
Para tanto, o sujeito se vale de uma atitude básica: refletir sobre o ofício da escrita poética a
partir de seu próprio ofício. É o que consta na primeira estrofe de “Angústia”:

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

Estrangular a hidra num momento!

Desvendando a si mesmo, a palavra-criação impõe ao criador o mergulho numa experiência de sofrimento e dor. O prazer da obra criada gera também a sua angústia no processo de sua criação. A palavra, o pensamento, é o seu tormento, a sua “tortura”. Em decorrência fica o criador no desespero de um “triste lamento”. A lamentação de imediato se transforma num desejo de submeter a voz ao silêncio: “Quem nos dera calar a tua voz” e, num só instante de intimidade, “cá dentro, muito a sós”, flexioná-la para uma nova direção: arrebentar a potencialidade de sua força torturante, minar e esgotar o poder de sua angústia, como possibilidade de amenizar a dor e o sofrimento: “Estrangular a hidra num momento!”.

Eis a angústia vivenciada no processo de criação da arte: criar, na tortura e na dor, o objeto artístico. Este parece mesmo ser o recado a que Florbela se propõe a fazer: a impotência verbal a que é submetido o criador. O doloroso ofício da palavra arrasta o poeta para o desespero e para o sacrifício. O “pensamento” surge, no processo da criação, como um cão de guarda desenfreado sempre a morder o seu próprio dono, o seu criador: “sempre a morder-nos bem, dentro de nós”. Atrevida, a palavra é traiçoeira, seduz, contagia, leva ao êxtase e ao prazer, mas não sem excluir a dor e o sofrimento. É a que chega o artista diante da palavra-verbo: “não se quer mais pensar” implica o abandono da criação e o reconhecimento da faléncia do sujeito:

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

Porém, embora feridos por “dentro”, os poetas em geral criam seus poemas, fazendo da palavra o seu “sonho atroz” na esperança de que ele não sucumba diante da

Excluído: ¶

Excluído: a voz –

Excluído: o pensamento

Excluído: –

Excluído: E

Excluído: ...

Excluído: .

“mordida” da palavra-pensamento. Nessa constituição da palavra labiríntica o “nada se apaga”. Tudo surge como movimento torturante e ação viva, como ratificam a reiteração e os verbos no gerúndio da estrofe a seguir. Tudo é ação desconcertante, sob o rastejo de um infinitamente vago e sombrio. Diante disso, não é o sujeito que detém a fala; é, ao contrário, a palavra que se fala. A tessitura metalingüística leva o sujeito da escrita ao sofrimento e à “tortura” diante de uma falta. A palavra que lhe retarda força-o ao questionamento: “o que te resta...?”:

Excluído: o

E não se apaga, não... nada se apaga!
 Vêm sempre rastejando como a vaga...
 Vêm sempre perguntando: O que te resta...

A palavra parece, nessa cena agônica, desdenhar do sujeito prometido a um falso esplendor. Mostra, por dentro, como o pensamento não é garantia absoluta de sua existência. Então, resta ao poeta, nessa falsa aparência, o infinitamente “vago”. Lançando um olhar oblíquo para o falso engano, o poema opera sob o eixo de uma intransitividade. A negação da transitividade é o limite para o qual ele se dirige. Na compreensão de João Alexandre Barbosa (1974), a metáfora sinaliza o modo singular como o poema escapa à pura designação. Assim sendo, o corte do segmento da realidade que ele realiza leva suas coordenadas a serem percebidas no interior de suas próprias vinculações. Nesse segmento, a linguagem a olhar-se por dentro arrasta o poeta para o lugar do abandono e do vago.

Excluído: as

Excluído: nada

Excluído: .

Excluído: Diz o último terceto:

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

Esta é a recusa da poesia moderna: a não-aceitação de um mundo criador de rationalidades e legitimador de ilusões perdidas. Por isso, faz de seu próprio código a matéria desconcertante de sua criação, tomando a palavra como coordenada teórica de si mesma.

Excluído:

Excluído:

Excluído:

Dante do mundo multifacetado, contraditoriamente constituído por formas labirínticas, tudo aparece a seus olhos enquanto sinal de recusa: “E não se quer pensar!”; “E não se apaga, não... nada se apaga!”; “Ah! Não ser mais que o vago, o infinito!”. Ou seja, a anulação do sujeito é insinuada na própria peripécia verbal, funcionando na sintaxe de negação, o que nos faz crer que a poeta questiona o ser como achado racional. Em Flrbela Espanca, o sujeito padece de permanente incerteza.

O poema torna-se a sua própria metáfora, fazendo-se instrumento de reflexão e negação da representação da realidade circundante⁴⁹. Nesse sentido, “a negação pode ser assim uma estratégia da realização: incluindo explicitamente o seu contrário, aquilo que o poema *diz* está nas dobras de suas oposições” (BARBOSA, 1974, p. 25). Nessas dobras, o poeta é empurrado para o abismo, encontrando-se apenas na posse da “tortura” e da “angústia”, “muito a sós”, como “pedaço de gelo” e “rugido de tigre na floresta!”.

Diante das “ruínas circulares” e do recinto de cinzas que constituem o conjunto da experiência moderna, o poeta olha para fora e para dentro de si com um rosto coberto de folhas desconhecidas, um postulado de sombra num longe inapreensível, o “vago”. Por essa via, no poema de Flrbela em estudo, expressões como “tortura do pensar”, “triste lamento”, “estrangular a hidra”, “não se quer pensar”, o “pensamento” “a morder-nos por dentro”, dão ao poema uma tessitura metalingüística, condição de ser da lírica moderna. A recusa do mundo exterior engendrada no procedimento poético implica apreender a vida como nuvens de olhares taciturnos levando ao esgotamento da representação da realidade.

Assim, a obra poética florbeliana situa-se num espaço mais de problematização do que de simples reflexo da realidade. “A função metalingüística [...] possibilita a auto-referencialidade que [...] é uma das maneiras pelas quais o poeta moderno escapa do

⁴⁹ Paradoxalmente, a auto-designação da linguagem não implica o completo esvaziamento da realidade. Todavia, a metalinguagem só se efetiva poeticamente na medida em que a realidade se exaure de seu modo de representação.

Excluído: alguma

Excluído: ndo-se

Excluído: vivida

Excluído: vivido

Excluído: esse

Excluído: e

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: (

Excluído:)

esgotamento da representação da realidade” (Ibidem, p. 38). Assim, o esgotamento dessa representação é, na verdade, a atitude crítica do poeta em relação ao habitualmente vivido e corresponde à estratégia de recusa e enfrentamento do poema em relação a essa mesma realidade.

Florbela Espanca toma a poesia, na subjetividade que lhe é singular, como trabalho ardiloso e perdição do sujeito no face a face com a palavra. Na “angústia”, a voz poética vê-se como escravo da linguagem. O poema gira em torno de si mesmo, criando as suas próprias coordenadas teóricas e críticas. Entretanto, o faz trazendo subjacente em sua interioridade a concepção de arte do artista. A “tortura” e a “angústia” apresentam o quadro de desolação e paralisia verbal em face do processo de criação. Doloroso encontro do poeta com a palavra – sempre a mordê-lo “por dentro”. A paralisia verbal em que ele se encontra, assinala, ao mesmo tempo, desistência da fala e abandono da obra no processo de criação, “não se quer pensar!”

Na desordem da palavra metadiscursiva, a voz do crítico se inscreve no poema, enquanto visão artística. O embate crítico e artístico submete, aí, o poeta a uma atitude de “destruição da aura de suas criações” (BARBOSA, 1974, p. 44).

Em Florbela o “não querer pensar”, sinalizando a dor do criador, configura o fazer poético sob o martírio da “angústia” e do sacrifício. A ação criadora, no desvendamento de seu próprio código, se resolve em torno de si. A poesia, nesse contexto, torna-se sujeito e objeto de si mesmo, linguagem-objeto e metalinguagem. A atitude básica do eu poético faz aflorar, neste poema, a face autoreflexiva da poesia florbeliana, trazendo para a cena do texto poético não a designação do mundo e das coisas, mas descobrindo-se recorrente de sua autoreferencialidade.

No entanto, para além desse olhar endereçado a si mesmo, a arte lança o poeta para a falta. A “tortura” empurra-o para os riscos de linguagem. Com efeito, ele não consegue

desatar o nó de sua existência nem se integrar feliz à ordem social. “O poema moderno []

Excluído: ()
Excluído: ()

envolve, por isso, a consideração de uma atitude de destruição ante a própria linguagem de representação da realidade.” (Ibidem, p. 41). O niilismo talvez indique a condição de ser da arte poética no seio da sociedade moderna. A poesia de Florbela Espanca está em permanente diálogo com a expressão artística da lírica moderna pela atitude de recusa e questionamento perante a vida e o mundo.

Excluído: Por essa via, a

Excluído: .

Fora de alcance do rótulo de “poesia confissão”, o aparato poético florbeliano nos diz, também, de suas coordenadas críticas, na medida em que é, de uma só vez, olhante e objeto do olhar. A inquietação lírica a desvendar a sua própria natureza implica não apenas a reflexão do poeta acerca de seu fazer artístico. Mais do que isso, Florbela cria uma poesia auto-referencial como olhar desviante do esgotamento da representação do habitual vivido.

Excluído: por meio da palavra-verbo

Paradoxalmente, esta negação é também o desejo de alcançar uma nova direção para a vida, afirmá-la, talvez, por intermédio do “sonho atroz”.

Sendo a metalinguagem uma atitude de recusa do artista, então o mundo lhe surge como uma falta, lacunas que precisam ser preenchidas. Por esse prisma, o que existe na cultura, diz Marilena Chauí (2002), enquanto, falta ou excesso, exige o aparecimento de um sentido novo. É esta falta que torna possível a experiência criadora. A partir dela o poeta traz à superfície o inexpressível e a vida mais íntima do ser. Nesse sentido, quando a arte se oferta a olhar-se por dentro, é também uma oferta de quebra do silêncio do criador. A poesia se fala, diz de seu próprio ser, mas nada a impede de revelar -se incrédula para a exterioridade.

Excluído: como
Excluído: como

Excluído: o nosso real verdadeiro.

Para buscá-lo o poeta se lança no entremeio labiríntico da linguagem, e ela caça a sua voz, cessa a sua fala, e o submete a um “triste lamento”. Mas ele, enquanto criador, persiste, embora o pensamento sempre a “morder-lhe por dentro”, no desvendamento do mundo mais profundo, a verdade profunda do ser. Na dor e no sofrimento, o poeta cria, faz de sua experiência singular um princípio geral, celebrando o que há de mais oculto e fecundo no

ser. Nessa travessia o sujeito esvazia-se de sua individualidade, saindo de si para ex-por sua interioridade prática na obra criada (CHAUÍ, 2002). Esta é uma das questões fundamentais da poesia de Florbela Espanca: sair, pois, do particular para tocar o fundamento do gênero humano por meio do particularmente feminino. O ser da poesia põe-se a se olhar e a se mexer por dentro, espelho de seu próprio espelho, entretanto deixa ver, fraturado, o sujeito na obra criada, plasmado em certo vazio: “Ah! Não ser mais que o vago, o infinito!”. No espaço poético, a pretensa individualidade plena se dissipa em nome da linguagem-criação.

Excluído: como

Excluído: mas

Excluído: r de

Excluído: niilismo

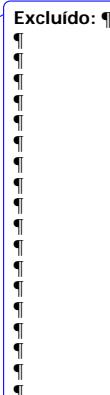
Excluído:

Capítulo III

A poesia niilista portuguesa e suas contradições lógicas

A vida moderna é um ócio agitado, uma fuga dentro da agitação ao movimento ordenado.

Fernando Pessoa



1. O niilismo e a vontade de cair no nada

O niilismo é sempre usado como termo de polêmica e de recusa do real estagnado.

Excluído: vivido em vão

Conforme o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, designava doutrinas que se recusavam a reconhecer realidades impostas. Hamilton, por exemplo, chegou a usar o termo para qualificar o ensinamento de Hume, enquanto negação da realidade substancial. Em Nietzsche a noção compreende uma oposição radical aos valores tradicionalmente instituídos.

De fato, encontramos em “Sobre o niilismo e o eterno retorno”, de Nietzsche (1978, p. 379),

em suas *Obras incompletas*, o termo como radical recusa de valor, deseabilidade de negação, “nojo da falsidade e mandacidade de toda interpretação vista do mundo”. No campo da literatura podemos encontrar inúmeras manifestações dessa “deseabilidade” às avessas.

Excluído: de

Basta, por exemplo, olharmos, mesmo que brevemente, para *As Flores do Mal*, de Baudelaire, e veremos a figuratividade do vazio e do “negro céu”, fluir trêmulo de melancolia no labor, poético. É o que nos dizem estes versos do poema “O possesso”:

Excluído: , vindo à

Excluído: expressão

Excluído: a

Excluído: s

Cobriu-se o sol de um negro véu, e como ele afinal,
Ó lua de minha vida, Ó lua outrora branca;
Dorme ou fuma à vontade e nasça-te a carranca,
Para após mergulhar no tédio que é abissal;

Dessa fúnebre desilusão dirá, na primeira década do século XX, o poeta paraibano Augusto dos Anjos. O seu “Poema negro” também é elucidativo desse tédio abissal que

Excluído: a

Excluído: estabilidade

Excluído: na sua

invadiu o estado de espírito dos poetas modernos. Diz o eu-lírico na segunda estrofe do poema⁵⁰:

A passagem dos séculos me assombra.
 Para onde irá correndo minha sombra
 Nesse cavalo de eletricidade?!
 Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:
 — Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?
 E parece-me um sonho a realidade.

Trata-se de uma atitude melancólica contra a ausência de sentido e contra todos os juízos de valor, numa suspensão de sentido do mundo, aos olhos de quem resume o seu estado de espírito num “foi em vão até agora!” segundo a concepção de Nietzsche (1978, p. 380.)

Nessa compreensão, o único sentido da vida é não ter sentido algum. Por isso aquele que o procura perde de imediato o ânimo: “o niilismo é então o tomar-consciência do longo desperdício de forças, o tormento do ‘em vão’, a imaginação, a falta de ocasião para se recrear de algum modo” (NIETZSCHE loc. cit.). Trata-se, sim, de um modo de representação onde se quer alvejar algo, porém nada se alcança⁵¹.

No pessimismo, portanto, o sujeito está fadado ao aniquilamento e ao encontro com o nada, com o mundo “em vão”. O homem não é mais centro do vir-a-ser, e tudo passa a ser compreendido como insuficiência. Ele não suporta este mundo, então lhe resta o pessimismo radical como radical recusa do que é habitualmente estabelecido. A desconfiança contra a falta de sentido de tudo entra em correspondência com a paisagem desoladora do, “em vão”. Conseqüentemente, a vida encontra o seu final no nada: o eterno, o sem sentido, são, pois, algumas de suas formas extremadas do ser submetido à dor e ao sofrimento. Nessa perspectiva, tem-se, aí, uma “vontade de destruir” como desejo, segundo Nietzsche, de um

Excluído: e da vida

Excluído: tudo não passa de um

Excluído: ...

Excluído: Diz

Excluído: respeito a

Excluído: tem como seu correspondente

Excluído: de um

Excluído: Como

Excluído: c

Excluído: ência

⁵⁰ Cf. na íntegra esse poema de Augusto dos Anjos, em sua *Obra completa* (1996, p. 286-289).

⁵¹ Compreendemos, desse modo, que a atitude niilista mantém estreitas relações com a atitude melancólica. Em ambas a queixa de si corresponde à queixa do outro. Nos dois casos, então, o sujeito está fadado ao sofrimento e ao seu imediato perecimento, sem ter, portanto, nenhuma garantia de continuidade de uma existência estável.

instinto mais fecundo: a autodestruição e a vontade de cair no nada. Nesse entendimento, o prazer de destruição é a forma mais extremada do pessimismo.

O princípio da modernidade é o da fragmentação e da dispersão, de onde emerge o abandono de uma “verdade última”. Em sua ambivalência a ordem se enamora do caos num dinamismo de supressão da individualidade de todo homogênea. Na falta de perspectiva ou na recusa do mundo, o sujeito está fadado a um isolamento existencial, por um lado, diz-se no diverso e na dissipação de si; por outro, diz-se na cisão dos recursos morais necessários para a sua realização, o que implica dizer que esse isolamento está associado à crise de sua identidade por meio do divórcio entre a vida e o mundo.

No lugar da ordem e da legislação racional o sujeito é arrastado para o lugar de fragmentos e de incertezas. Ele vê a vida despedaçada e toma o mundo como imagem de um falso esplendor, puro engano diante da condução de pessimismo que é fornecida pela modernidade. Com isso, podemos reconhecer que

A modernidade conduziu ao niilismo, ao esvaziamento do homem cuja potência total foi projetada no universo divino pelo cristianismo e que não possui nada além da sua fraqueza, o que acarreta a sua decadência e o seu desaparecimento inevitável. (TOURAIN, 1999, p. 118-119)

De fato, o seu entusiasmo exalta o progresso, a ciência e a técnica, todavia no interior de suas contradições, leva também o indivíduo a viver sob a mira da incerteza perante os novos valores instituídos. Tais contradições fazem surgir o sentimento da dúvida e da angústia, empurrando o sujeito para a perda do sentido de si, restando-lhe apenas a desventura e a condição melancólica, energia avassaladora de supressão do eu e da sua unidade. Esta face sombria funda a incerteza e fecunda a alma dos tristes. É assim que o sujeito é puxado para o vazio e para o nada, plasmado no emaranhado da vida posta. O pessimismo, por isso, funde-lhe o sentido da destruição insaciável, de modo que nessa insaciabilidade o eu é lançado para

Excluído:

Excluído: no tiro

Excluído: certeiro da separação

Excluído: as

o lugar de um espiral contínuo, onde luz e sombra se misturam na trama aterrorizante da vida posta.

O poder sombrio opera, pois, em plena luz do dia. Mais que isso, a realidade criada passa a ser um instante simultâneo de luz, sombra e desventura. Nessa simultaneidade o sujeito encontra-se atormentado por uma ardilosa dimensão de incerteza e desconforto. Em decorrência, o niilismo lhe imprime, certeira, uma flecha no peito, enquanto atitude de contracorrente dos valores estabelecidos pela sociedade moderna. Como figuração contrária aos valores determinados pela legislação racional, o artista cria à sombra do pessimismo e da melancolia, tecendo sua linguagem criadora à beira do precipício. A modernidade quer, sim, lhe ensinar a ordem, mas não sem ter o caos como fundação.

Excluído:

2. O lirismo niilista de Florbela Espanca

O niilismo assim como a melancolia é ruína de desencanto do corpo e da alma em face da existência e do mundo transformado em caos. No deleite do pessimismo, o eu é, misteriosamente, uno e múltiplo. Tendo como fundamento o abismo, o niilismo é um espelho de sombras onde se quebra a comunhão entre o eu e a vida, onde tudo se dissolve no artificioso teatro do mundo.

Excluído: fonte

Excluído: do mistério

Excluído: contraditoriamente

Excluído: autônomo

Excluído:, mas múltiplo que uno, diria

Excluído: diante

Excluído: do

A obra poética de Florbela Espanca nasce como recusa da realidade habitual, alimenta-se de uma atitude niilista perante a vida enredada numa encruzilhada labiríntica, onde a perdição e o desencontro do ser consigo mesmo se validam. O niilismo é uma questão fundamental em sua poesia, procedimento básico a partir do qual o eu-lírico tece a sua recusa da realidade imediata. A visibilidade do imediato chega diante de seus olhos como imagem do engano e pura ilusão. Resta-lhe, pois, o prazer da destruição como enfrentamento da vida habitual.

Excluído: e “Isoles dans l’amour ainsi qu’em um bos noir,
/ Nos deux rossignols qui chantent dans le soir.” ¶

Excluído: o

As duas epígrafes⁵² que Florbela Espanca elege para seu *Livro de Mágoas* (1919) já enunciam o fundo negro e o rosto de sombra reservado à sua criação, de modo a explicitar o mais extremo pessimismo numa recorrência viva. Em “Castelâ da tristeza”, por exemplo, é renúncia da exterioridade e encontro do eu consigo mesmo na condição de solidão e abandono. A dor ganha figuratividade de moradia, “castelo” de solidão e desesperança:

Vivo sozinha em meu castelo: a Dor.
Passa por ele a luz de todo o amor...
E nunca em meu castelo entrou alguém!

Nesse “castelo”, a pungente dor histórica da mulher assenta-se na atitude niilista, agora como condição de combate à tortura e ao sofrimento imposto àqueles que vivem à sombra do desassossego. Tal condição não nega a questão do feminino nem a “bandeira de luta” da poesia florbeliana, mas também não deixa de ultrapassar a sua referência imediata. Já mencionamos que o feminino é, talvez, a causa mais imediata da poesia de Florbela Espanca. O seu maior fundamento, no entanto, é a presença de um sujeito, contraditoriamente constituído, que se move sob a experiência da dúvida melancólica, portanto destituído de qualquer fixidez em torno de seu eu e de sua identidade. É, nessa poética, o lugar de onde parte a crítica da modernidade e do sujeito auto-sustentável.

Florbela Espanca apreende a experiência moderna como esvaziamento do homem, do ser, conduzindo-o ao pessimismo desviante das normas instituídas. Não é, aí, recuo diante da realidade vivida. Mais que isso, é o seu enfrentamento irônico, a sua consciência crítica de recusa da prática social moderna. No gesto de recusa, o eu é encurrulado no labirinto de si mesmo, empurrado de cima para baixo para ocupar o lugar da experiência fugaz: “É tão triste

Excluído: como

Excluído: a

Excluído: lei

⁵² A de Eugénio de Castro e a de Verlaine, respectivamente, a saber: “Procuremos 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 “Isolés dans l’amour ainsi qu’en un bois noir, / Nos deux coeurs, exhalant leur tendresse paisible, / Seront deux rossignols qui chantent dans le soir”. (Isolados no amor como também em um bosque negro,/ Nossos dois corações, exalando a sua ternura tranquila, / São dois rouxinóis que cantam pela noite escura.)

morrer na minha idade". Plasma-se num aguçado pessimismo, a "cova" é substituta de sua morada, metáfora de sua vida. Mas é ainda um dizer-não ao mundo na forma de um "cárcere".

A atitude niilista é característica do ser neurastênico. Para ele a ausência de sentido da vida lhe imprime, no peito, uma superabundância de decepção e sofrimento. No poema "Neurastenia", [do Livro de Mágicas, de Florbela](#), por exemplo, toda a alma da poeta é um pouso de abandono e solidão, lenço de desalento e desmesura: "Sinto hoje a alma cheia de tristeza! / Um sino dobra em mim, Ave Marias!. Na angústia da dor, o eu-lírico sabe que está diante de uma estranha falta, no entanto desconhece a sua origem: "Chuva... tenho tristeza! Mas por quê?! / Vento... tenho saudade! Mas de quê?!"". O eu-poético encontra-se, nesse caso, [na trama de uma rede de conflitos bizarros, onde a sua melhor forma de expressão é assinalada pela dúvida melancólica, envolvido por um delirante quadro de desamparo sem, ao menos, saber o "quê" de sua tristeza e de sua imediata perdição.](#)

[A dúvida inscrita na sua interioridade, implícita ou não, apreende as coisas do mundo resumidas num "foi em vão". A miragem artística põe o poeta na encruzilhada do nada da existência, do esvaziamento, mas para afirmar a possibilidade da vida. Nesse caso, o niilismo no universo poético florbeliano não caracteriza um simples gesto de recuo e abreviação da existência; é, ao contrário, atitude de não-aceitação e recusa do mundo como falsa aparência; é faca ardilosa capaz de dizer-não ao mais imediato triste aspecto da realidade visível. No absurdo da experiência moderna, o poeta se vê e vê o sem-sentido posto como uma quase doença sem cura. Toda a sua vivência enredada num profundo buraco negro vê-se aterrada num fundo sem fundo: "Se eu nem sei por onde ando e onde vou!", diz o eu-lírico no poema "Sem remédio".](#)

Florbela Espanca faz da tristeza um procedimento lírico questionador de valores. No *Livro de Sóror Saudade* (1923), tal procedimento continua a mapear a atitude básica do eu-poético. Condiciona-o em face da realidade dada, embora neste livro a sua tonalidade de voz

Excluído:

Excluído: -

Excluído: do

Excluído: numa

Excluído: incerteza

Excluído: Por esse viés, a

Excluído: ,

Excluído: -

não seja radicalmente explícita. Em todo caso, é condição de ser da miragem do eu, inscrevendo-se de vez no entremeio de cada imagem, que integra os poemas. Às vezes comprehende o “nada” como inscrição de positividade, ironia no prazer e no orgulho de força capaz de retirar das trevas a luz. Disso nos lembará a poeta por meio da voz lírica de “O meu orgulho”:

Sinto que valho mais, mais pobrezinha:
Que também é orgulho ser sozinha
E também é nobreza não ter nada!

O que também surge, nessa poética, na especificidade de viver intensamente a vida, como podemos ver nestes versos do poema “Tédio”, de *Livro de Mágicas*:

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

É, nesse paradoxo, inversão de valores, sentido de um não-sentido. O dizer oblíquo da poesia sempre testemunha e atesta as incertezas e o desamparo do ser. A poesia, lembra, Ortega y Gasset (1991), amplia o homem. Assim, é rasgadora do véu enganador da existência, descobre e encoberto, tornando a vida mais fecunda.

O niilista está sempre de posse de um inteiro desdém na direção do absurdo da existência. Aos seus olhos a realidade exterior não lhe é uma necessidade: “Que importa o mundo e as ilusões defuntas?... / Que importa o mundo e seus orgulhos vãos?...”, conforme nos evidencia o eu poético de “O nosso mundo”. O melancólico está sempre diante de uma pergunta sem resposta, por isso é impossibilitado de ver o desmanche de sua angústia. A vanalidade é, no escuro, o seu mais claro enigma. As “ilusões defuntas” são, portanto, a

fotografia de uma falsa realidade. Diante das atrocidades da vida, a poeta Florbela Espanca faz de sua poesia um espaço de desacordo e discordia, observando passar atenta, “poeiras de crepúsculos tristonhos”, eis o que percebe, o sujeito lírico do poema “Cinzentos”. Portanto, no

Excluído: palavra-verbo
Excluído: ,
Excluído: dirá

Excluído: diz

Excluído: e
Excluído: e
Excluído: Para Nietzsche (1978) a
Excluído: consciência
Excluído: perde o estímulo principal porque focaliza, na vida, o “foi em vão até agora”. Este é o seu
Excluído: Diz o eu-poético de “O nosso mundo”
Excluído: .

Excluído: “piso liso”
Excluído: onde, desencontradas, desfilam
Excluído: diz
Excluído: em

seu universo artístico há um tenso embate com o mundo no prazer da destruição. Assim procede a voz lírica [na primeira quadra](#) de “Ruínas”:

Se é sempre outono o rir das primaveras.

Castelos, um a um, deixa-os cair...

Que a vida é um c_{onstante}, derruir

De palácios do Reino das Quimeras!

Excluído: onstante

Excluído: rruir

Excluído: os

Excluído: funciona como

Excluído: ; tudo é ainda

Excluído: os valores

Excluído: -os

Excluído: ...

Excluído: .

Tudo nessas “ruínas” expressa os “sonhos que tombam” e a “derrocada louca”. A lírica niilista florbeliana “deixa, tomar” valores consagrados e verdades instituídas historicamente, tomando a vida enfrontada num “constante ruir, Por analogia, encontra-se, aí, o desmoronamento dos modelos tradicionalmente constituídos, a descrença nas representações sólidas das atrocidades do mundo opressor.

O real e único sentido para a consciência niilista é a ausência de sentido, o que também se aplica ao ser melancólico. O nada lhe fascina, o abandono lhe atrai. É este aspecto de desencantamento que se presentifica na obra de Florbela Espanca, oferta do perecimento do ser e do sofrimento enquanto manifestação profunda da vida. Na desventura o poético diz mais que o sentido de sua pura tristeza, diz do esgotamento da representação da realidade e da vida estagnada. Assim, a atitude lírica florbeliana torna-se a mais estranha destituição da consciência *em si*, do eu como substância plena. É, então, crítica do sujeito auto-suficiente, fissuração de sua soberania e de sua auto-sustentabilidade.

Excluído: de

Excluído: como

Excluído: intensa e

Excluído: Do perecimento do ser e da vida simplesmente.

3. Pessoa e Florbela: e a imagem do enjeitado europeu

Situar a modernidade no tempo e no espaço de modo preciso, já se sabe, é uma tarefa esquiva⁵³, ainda mais quando, sem grandes pretensões, nutrimos em nós a intenção de

Excluído: d

⁵³ Ver a esse respeito o que diz Octavio Paz (1993), segundo o qual existem tantas modernidades e antiguidades como épocas e sociedades.

ver o aspecto geral de suas contradições, observando de que forma, a poesia, taciturna, se integra nessas contradições. Há, por exemplo, quem a tome com origem no Renascimento, na Reforma, no descobrimento das Américas, outros ainda com o nascimento dos Estados nacionais, há também os que apontam para a revolução científica e filosófica do século XVIII. Todavia, vários estudiosos e pesquisadores partilham de um entendimento básico comum: a modernidade é ordem e alheamento contraditório.

Vendo a sua manifestação no século do Iluminismo, diz Octavio Paz (1993, p. 35-36):

Foi um século rico em projetos de reforma social e em utopias. Costuma-se dizer que essas utopias são a parte menos feliz de seu legado; contudo, não podemos desdenhá-las nem condená-las; se por um lado muitos horrores foram cometidos em seu nome, por outro lhes devemos quase todas as ações e os sonhos generosos da Idade Moderna. As utopias do século XVIII foram o grande fermento que pôs em movimento a história dos séculos seguintes. A utopia é a outra cara da crítica e só uma idade crítica pode ser inventora de utopias: o buraco deixado pelas demolições do espírito crítico é sempre ocupado pelas construções utópicas. As utopias são o sonho da razão. Sonhos ativos que se transformam em revoluções e reformas. A proeminência das utopias é outro traço original e característico da Idade Moderna.

Em decorrência desse “fermento”, ainda de acordo com o poeta e crítico em questão, a palavra crise caracteriza bem o período que começa em princípio do século XX e se distingue de outros contextos pela incerteza diante dos valores e idéias que fundaram a modernidade. Os primeiros sinais dessa descrença se situam com maior clareza em torno das primeiras décadas do referido século, a crise das instituições se transformando em conflitos sociais na esfera política internacional desaguando na Primeira Grande Guerra.

Em face desse evento de conflitos, Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoaes e Florbela encontram-se numa semelhança de postura perante a vida e a obra. Para nós, a poeta do Alentejo integra em poesia os nomes mais representativos dos anos 20 em Portugal, expressando de uma só vez o pessimismo de seu tempo e de sua nacionalidade. O sentimento mais costumeiro que movia o real estado de espírito da Europa, em geral, e de

Excluído: e como

Excluído: a esse aspecto

Excluído: Como

Excluído: profundo

Portugal, mais singularmente, era a do “príncipe decaído”. Essa era a imagem e o timbre artificiosamente niilista que caracterizava o povo português. Na condução desse artifício os poetas tecem o desmentido da realidade, imerso e partido no fundo de si querendo alcançar a sua verdade íntima no modo supremo do real sonhado.

No contexto europeu, parece ser o povo lusitano um anjo crucificado pelo aspecto cinzento, e nevoeiro da melancolia, tristeza fecunda que é traço e fundamento de sua identidade. Ao analisar a poesia niilista de Fernando Pessoa, Perrone-Moisés (2001, p. 76) nos mostra como e por que os lusitanos carregam em si a imagem do enjeitado da Europa:

Excluído: as

Excluído: as

Excluído: nuvens e pelo chão

Se o niilismo é uma posição freqüente entre os intelectuais europeus daquele momento, no caso de Pessoa, esse niilismo se agrava pelo fato de ser português. Que significa ser português, nesse começo do século XX? Significa ser o decaído de antigas grandezas, o provinciano com aspirações-saudades cosmopolita, o enjeitado da Europa; significa está informado do progresso e quase não ter acesso a ele, viver num país agrário na época da industrialização; significa, quando se é poeta, ter um público de ‘analfabetos’ etc.

De fato, é esse turbilhão de desencontros que vem à alma do poeta como imagem de uma vida desalojada de alegria. Paradoxalmente, o abrigo de tristeza é também a sua fantasiosa alegria de estar triste, luz crepuscular que no impreciso é noite e dia a um só tempo.

Vertemos, aqui, os mesmos exemplos dados pela ensaísta, porém a partir da edição que temos em mãos dos poemas de Fernando Pessoa (1998b). Mais uma vez a voz lírica do heterônimo Álvaro de Campos em seu “Opiário”:

Pertenço a um gênero de portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho. A morte é certa.
Tenho pensado nisso muitas vezes.

Leve o diabo a vida e a gente tê-la!
Nem leio o livro à minha cabeceira.
Enjoa-me o Oriente. É uma esteira
Que a gente enrola e deixa de ser bela.

“Opiário” expressa bem a tensa situação social e política de Portugal nos primeiros decênios do século XX, na dinâmica contraditória da passagem do regime monárquico para o regime republicano. É bem verdade que Fernando Pessoa, usando da disponibilidade de seus muitos rostos imaginários, capta o movimento de contradição da vida social moderna, comportando tanto a afirmação quanto à negação do espírito da modernidade. Mas por trás de suas inúmeras máscaras há sempre a apreensão do triste aspecto da realidade circundante, imagens de desalento e desconforto que caracteriza bem a atitude da lírica européia do contexto a que nos referimos anteriormente.

As suas “Horas absurdas”⁵⁴, de sombria ventilação do tempo incerto e doloroso enraizado no seu ser, nos servem como interessante ilustração da “tela irreal” que é o próprio *tempo* e a vida. É do ser convertido em instante, do ser *hora*, que nos dizem estes versos pessoanos:

Excluído:

Excluído:

Chove ouro baço, mas não no lá-fora... É em mim... sou a Hora,
 E a Hora é de assombrosos e toda ela escombros dela...
 Na minha atenção há uma viúva pobre que nunca chora...
 No meu céu interior nunca houve uma única estrela...

De posse desse “céu interior” sem uma “única estrela”, o poeta brada, na palavra-verbo-encenação, carne de sua carne, seu canto de desesperança e desventura. Em relação ao desencanto do criador dos heterônimos, Leyla Perrone-Moisés (2001), de modo feliz, vê, nele, a expressão de alguém que só se concebe como um ser “desqualificado”. Nesse aspecto, o poeta português seria um fiel representante do “enjeitado” da “velha raça européia”, termo que a ensaísta em questão toma de empréstimo a Nietzsche, em “A vontade de potência”. De fato, quem lê a obra pessoana, logo percebe um eu-poético que, comportando o paroxo que

⁵⁴ Cf. Fernando Pessoa. Hora Absurda. In: *Ficções do Interlúdio* (1998b, p. 25-29).

lhe é específico, enuncia a si mesmo como vida inutilmente miúda diante do abismo de sua “queda na cova”.

O poema “Opiário”, de Álvaro de Campos, também encerra a imagem da autodepreciação do eu, do “desgraçado” e do “enjeitado europeu”, encenada na rotina de conflito que torna taciturno o ambiente português:

Sou desgraçado por meu morgado.
Os ciganos roubaram minha Sorte,
Talvez nem mesmo encontre ao pé da morte
Um lugar que me abrigue do meu frio.

A alma portuguesa encarna, na vivência lírica de sua história conflitante, a tendência geral do pessimismo da Europa. Tal é a vivência e a atitude básica vislumbrada na obra poética de Florbela Espanca⁵⁵, inserida que está no contexto português das primeiras décadas do século XX. Encarnando o pessimismo europeu e de sua alma nacional, a poeta cruza o caminho literário trilhado por Fernando Pessoa, concebendo o encanto da vida moderna também como falso esplendor.

Atenta às questões de seu tempo e do mundo em geral, Florbela Espanca desenha em verso o cenário de ruínas. É disso que nos falará o poema sintomaticamente intitulado “À guerra!”, de *Trocando Olhares* (1917). Leiamos, para efeito de constatação, as suas duas primeiras estrofes:

Excluído: or

Fala o canhão. Estala o riso da metralha.
Os clarins muito ao longe tocam a reunir.
O Deus da guerra ri nos campos de batalha
E tu, ó pátria minha, ergues-te a sorrir!

Olhai por todos que amam sua terra,
Guiai aqueles que amam Portugal
Protegei os que andam pela guerra
A defender o seu torrão natal!

⁵⁵ Em relação a esse contexto, e mais precisamente a situação da mulher, remetemos o leitor para o livro *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, de Cláudia Pazos Alonso (1997), principalmente o capítulo I, intitulado “As mulheres escritoras no início do século XX”.

Nesse contexto, “olhai”, “guiai” e “protegei” são índices de intensidade de súplica. A poeta, olhando para o cenário da guerra, não deixa de suplicar à sua pátria amada o zelo e a proteção para os amantes de sua terra. Povo protegido, alma erguida. Nesse sentido, o olhar da poeta, que se lança para o mundo lá fora, simboliza também o olhar a si mesmo enquanto luminosidade que se vê por dentro, sinal também de sua modernidade dissonante.

A modernidade só pode ser vista como híbrido histórico, pontuada de contradições por todos os lados: uma superposição de forças desencontradas. Se, por um lado, conseguiu produzir verdadeiros instantes de fascínio e euforias de espírito por meio da ciência e da técnica (máquinas automotivas, aeroplanos, e outros), por outro, deixou o indivíduo a girar desenfreado no lugar da renúncia e do não conhecimento de si mesmo. Disso nos dirá o poeta português Fernando Pessoa (1998b) em “Chuva Oblíqua”, num movimento que vai do desfalecimento ao desdobramento trêmulo do próprio eu: “Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo”. Da dissonância da alma e da dispersão subjetiva também nos dirá Florbela Espanca, de que estes versos do poema “Lembrança”, que integra *Charneca em Flor*, nos serve como ilustração:

Tudo em cinzentas brumas se dilui...
Ah, quem me dera ser *Essas* que eu fui,
As que me lembro de ter sido...dantes!...

O pronome “essas” nomeia aí uma multidão de rostos. Máscaras que despertam na poeta o desejo de revelá-las outras vezes. Diluição de “cinzentas brumas” que não se apagaram na trama da memória: “As que me lembro de ter sido...dantes!”, diz a voz lacunar do eu-lírico partido em vários, recordando o seu passado distante.

Zygmunt Bauman (1999) concebe a “ordem” como uma das marcas da modernidade, onde a espécie humana sabe descobrir o modo como irá prosseguir. A sua natureza objetiva aparece e sobressai como uma das tarefas impossíveis a que a instituição

Excluído: na

Excluído: .

moderna se atribui, uma vez que ela sempre gira desordenadamente diante de sua outra face, o caos. Com efeito, ordem e caos são gêmeos modernos, na medida em que foram concebidos em meio à ruptura e ao colapso da vida sistematizada de modo divino. Reflete, assim, a legislação racional do mundo⁵⁶, encarado não mais como algo natural, e sim como construção e mobilidade sociais.

O outro lado da ordem: sua única alternativa é o caos. O outro da ordem é mistura do indeterminado e do imprevisível. O outro é a incerteza, essa fonte e arquétipo de todo medo. [...] Os tropos do outro da ordem são: a indefinibilidade, a incoerência, a incompatibilidade, a ilogicidade, a irracionalidade, a ambigüidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência. (BAUMAN, 1999, p. 14)

O indefinível e a incerteza são índices de ambigüidade do estatuto moderno⁵⁷.

Colocam sob a luz do caos toda a objetividade do ser, legislado pela racionalidade total das coisas. Tudo aí é interioridade que só se efetiva na convergência do múltiplo e do heterogêneo, subjetividade que se atira aos pedaços na escuridão do abismo. Acerca disso, vale recordar, aqui, estes versos de Fernando Pessoa ortônimo⁵⁸ (1998b, p. 21):

⁵⁶ Claro está que essa ordem está afinada com a imagem do mundo iluminista, pensado e governado pela razão, de onde emerge também, para nós, o espírito da modernidade. De acordo com Teixeira Coelho (2001, p. 20) o princípio do projeto da modernidade está associado à distinção de três domínios imbricados um no outro: ciência, arte e moral: “O projeto dos iluministas consistiu em firmar os campos distintos em que o pensamento e a ação poderiam exercitarse em si: a fé de um lado, a verdade (da ciência) de outro, o comportamento em seus circuitos próprios e a arte por sua conta.”

⁵⁷ Henri Lefebvre (1969, p. 219) também toma a modernidade sob o signo da contradição. Diz ele: “Ela não é uma forma inteiramente válida e da consciência.. Sua forma de consciência contém tantas mistificações quanto às formas de consciência e de vida contemporâneas que não se pretendem modernas e se afirmam tradicionais [...] Efetivamente, nossa época procura encontrar equilíbrio e coerência definitivas em torno de algumas noções sociopolíticas e de programas de ação centralizada em torno dessas noções. Ela não consegue”. A contradição é, pois, o seu princípio constitutivo. “Esta época, a nossa, não recua diante de nenhum horror [...] A mesma época repudia o trágico e avança na tragédia.” (Ibidem, p. 222). A modernidade sofre de uma insuficiência: incapaz de elevar-se ao cargo de felicidade da vida em conjunto, embora seja promotora de muitos pontos luminosos para o mundo.

⁵⁸ Segundo o critério cronológico, Álvaro de Campos, uma das máscaras heteronímicas de Fernando Pessoa, situa-se no contexto literário e social que se pode chamar de primeiro modernismo em Portugal. De acordo com a História da Literatura Portuguesa, data de 1915 o modernismo português com a criação da revista Orpheu, por meio de seus idealizadores Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Santa Rita Pintor, e depois Almada Negreiros. No que se refere ao heterônimo Álvaro de Campos, pode-se dizer que boa parte de seus poemas estão antenados com os movimentos da vanguarda artística europeia, refletindo com maior clareza o que foi idealizado pelo manifesto futurista no culto à máquina e à velocidade, o que não se pode esquecer do movimento sensacionista criado pelo próprio poeta. A esse respeito, gostaria de remeter o leitor, dentre muitas outras possibilidades de leitura, para o livro *A experiência futurista e a geração de Orpheu*, de Carlos D’Alge (1997).

Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...
 Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz deste
 candeeiro
 E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a
 com a pena....

[...]

Excluído:

E uma alegria de barcos embandeirados erra
 Numa diagonal difusa
 Entre mim e o que eu penso...

Quando de perto olhamos o conjunto da obra de Fernando Pessoa, temos sempre a feliz impressão de que o poeta transforma o espaço lúdico de sua criação no seu irônico tom interpretativo do modo de ser da modernidade. A desmistificação do racionalismo moderno é reveladora de uma crise que se instalou no seio da própria modernidade, proveniente do conflito estabelecido entre a crença num ideal de felicidade coletivo e a sua imediata desilusão: “O apelo à luz é perturbador quando o mundo está mergulhado nas trevas e na ignorância, no isolamento e na servidão” (TOURAINE, 1999, p. 99). O que não se explica pelo triunfo da razão absoluta; pelo contrário, encontra-se cercado de fragmentos, de modo que o seu instrumental de controle de normas e de condutas da vida social vai se exaurindo e provocando o esgotamento de sua própria representação.

Em sua ambivalência, a modernidade⁵⁹ é, a uma só vez, energia superabundante (BERMAN, 2000) e pouso final de desolação. A partir dela se criou, mais veementemente, a esperança de uma alegria intensa para uma maioria desesperançosa e descrente. Mais que isso, pensou-se num sentido para o mundo. Por detrás de seu véu enganador encontra-se,

⁵⁹ Contradictoriamente, “[...] nosso mundo miraculoso e mágico é ainda demoníaco e aterrorizador, a girar desenfreado e fora de controle, a ameaçar e a destruir, cegamente, à medida que se move”, lembra Marschall Berman (2000, p. 99). Nessas circunstâncias, o sujeito é lançado para o lugar do estilhaço, lá onde se propaga a Trituração da vida e onde se dizima toda totalidade. O novo mundo cria máquina, amplia a vida pela técnica e pela ciência, rompe fronteiras de tempo, espaço e raças, faz próximas culturas distantes. Todavia, não sem pavimentar a instabilidade, a crise e o desassossego da vida. Tal ambivalência significa que: “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promove aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (Ibidem, p. 15).

entretanto, o seu terror mais profundo: o sem-sentido que faz ruir a vida em face do absurdo e do caos.

Diante do espelho sem brilho nos portamos inseguros na imagem turva e inapreensível de nós mesmos. Certo de que não somos mais que um instante incerto entre o crepúsculo e o alvorecer. Judeu errante pisando absorto um mundo pintado de pó e cinzas que se b anha na noite tenebrosa num mar de desventurados : “Minh’alma sem amor é cinza e pó, / Vaga roubada ao Mar da Desventura!”, diz a voz lírica do poema “Hora que passa”, do *Livro de Sóror Saudade*. E tudo aí nos incita a uma interrogação permanente: o que somos? De posse da efervescência da máquina e da técnica, a essa questão nos responderá outra vez Fernando Pessoa (1998b), agora pela voz heteronímica de Álvaro de Campos na apreensão da objetivação do ser, em sua “Ode triunfal”: “Ser completo como uma máquina”. Porém, a movência do paradoxo fertilizador da poética de seu criador, Fernando Pessoa, também desenha a paisagem de sombra da hostilidade da vida, “oásis de inutilidades ruidosas”. O poeta está diante de visível teatro das “corrupções políticas”, do fascinante “aeroplano” e dos “escândalos financeiros”; aos seus ouvidos o som de ruidosos “canhões”. Resta-lhe, então, aos seus olhos uma plenitude de “sensações desencontradas”:

A maravilhosa beleza das corrupções políticas,
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
Agressões políticas nas ruas,

[...]

Excluído:¶

Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!

Considerando o cenário acima, o que mais de imediato se abre aos olhos dos poetas e dos artistas, no geral, é uma espécie de febre espiritual. Em decorrência dessa febril espiritualidade, a tela da realidade em torno de um ideal de felicidade é arrebentada, fazendo

vir à superfície a sua face oculta, o seu lado obscuro e escondido. Em relação a toda essa turbulência que alicerçou a modernidade do ocidente nos primeiros decênios do século XX, é esclarecedor o pensamento de Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 73):

Excluído: vertemos
Excluído: que diz

A virada do século XX revelava, aos espíritos mais lúcidos e mais sensíveis, os sintomas de decrepitude do pensamento ocidental, e uma degradação das relações sociais, que escapavam ao positivismo científico dominante. Esse mal-estar, sentido por alguns filósofos e poetas, a contracorrente da euforia progressista que se apoderara das grandes capitais, foi confirmado pela estupidez criminosa do nosso século, ‘a era clássica das guerras’ (como previra Nietzsche).

Nietzsche previu a modernidade como “a era clássica das guerras”. E mais que isso, ele nos desenhou o quadro da perecibilidade do mundo e do ser, desmascarando o mundo como “vontade de poder” e creditando a força do artista na sua “vontade de potência”, tirando, então, da cena qualquer garantia imperiosa do absoluto. Mesmo se considerarmos os avanços da ciência e da tecnologia, não se pode apagar seu da modernidade seu fundo paradoxal, na medida em que é uma “[...] unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”, conforme aponta Berman (2000, p. 15.). A unidade é, aí, puro engano!

Excluído: ¶

Excluído: ¶
A

Excluído: modernidade une a raça humana. Porém,

Excluído: nos diz
Excluído: um

Na segunda metade do século XIX, Nietzsche já havia conferido ao mundo moderno o sentido de turbilhão de coisas desencontradas, onde a tendência do sujeito era encontrar-se diante de “[...] justapostos quando não emaranhados um no outro – uma espécie de tempo tropical de rivalidade e desenvolvimento, magnífico, crescendo e lutando como uma floresta selvagem, resultante de egoísmos violentamente opostos” (NIETZSCHE apud BERMAN, 2000, p. 21). A perspectiva de Nietzsche, ao que acreditamos ser ainda válida para pensarmos o princípio contraditório do século XX e XXI, toma a vida moderna como um conluio de incompreensão, uma somatória de vício e decadência.

Excluído: (

De fato todo grande crescimento traz consigo também um descomunal esboroamento e perecimento: o sofrer, os sintomas do declínio fazem parte dos tempos de descomunal avanço; cada fecundo e potente movimento da humanidade criou ao mesmo tempo um movimento niilista ([NIETZSCHE, 1978, p. 386](#)).

Excluído: (NIETZSCHE, 1978, p. 386)¶

Tudo parece, portanto, se deslocar para o caos. A sociedade moderna é, nessa compreensão, um cárcere, de tal sorte que o indivíduo encontra-se encurralado no exílio de si mesmo, desfalcado de seu próprio ser. Todos, prisioneiros a céu aberto (PELBART, 2000), desprovido de liberdade, quase *sem ser*. É nesse sentido que o mundo moderno surge como brechas e intervalos sempre lacunares. Lançando seu olhar para essa falta, o artista cria, na linguagem, um mecanismo igualmente vacilante de preenchimento de seus vazios. Com efeito, a sua obra torna-se uma aventura de preenchimento das lacunas do mundo simplesmente. Passagem e travessia [imaginárias](#), em que o poeta procede a uma retirada do homem do confinamento a que foi submetido. Oferta o sonho⁶⁰.

No contexto da literatura moderna o procedimento que atravessa as obras de poetas e artistas, inclinados que estão em face de seu cotidiano de aflições, é mesmo o de trazer para o campo de encenação da arte que ele compõem a luz sem brilho do pessimismo e da melancolia. Tal é, por exemplo, o empreendimento poético e literário de um dos grandes nomes da literatura ocidental, a saber: o argentino Jorge Luis Borges (1999). [Para efeito de](#) ilustração do seu gesto de recusa e de não-aceitação das verdades instituídas, os versos que se seguem elucidam o desencantamento e o sem-sentido da vida. Um “sol de agonia” contamina a sua alma [na imagem de](#) um “cristal de solidão”:

Excluído: de vidas

Excluído: , na palavra-verbos,

Excluído:

Excluído: Como

Excluído: como

⁶⁰ A despeito da presença instigante do sonho no povo lusitano, ver também *O labirinto da saudade*, de Eduardo Lourenço (2005). E a despeito da arte moderna, vertemos aqui o diz Fernando Pessoa (1998a, p. 296): “Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontra-la-á, perfeitamente, na palavra *sonho*. A arte moderna é arte de sonho.” E acrescenta: “Desde que a arte moderna se tornara a arte *pessoal*, lógico era que o seu desenvolvimento fosse para uma interiorização cada vez maior – para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho.” (Ibidem, p. 297). Isso porque a poesia é desejosa de um mundo outro, de uma vida humanamente possível, sonho que se abre como transformação [do](#) real vivido em vão.

Já não é mágico o mundo. Deixaram-te.
 A clara lua não compartirás
 Nem os lentos jardins. Lua não há
 Que não seja espelho dos que passaram,
 Cristal de solidão, sol de agonias.

O mundo e a vida são vistos, assim, na forma de um, falso esplendor. O que está diante dos olhos do poeta é um simples desencanto e perda de magia, apenas escuridão, ambiente taciturno rodeado de sombra por todos os lados. É, pois, um fundo buraco, vazio de luz: “Lua não há”. O indizível da criação poética é o elemento de superação da falta, da ausência e do vago. Para criar, o poeta é, então, empurrado para o labirinto da existência e forçado a viver, na angústia, sob o signo do pessimismo, na contracorrente da realidade, instituída.

Excluído: como um

Excluído: negro

Excluído: do niilismo e

Excluído: como

4. Jogo de máscara e niilismo: outra vez Florbela e Fernando Pessoa

De pronto é imprescindível realçar vários pontos combinatórios entre a poesia de Florbela Espanca e a produção poética de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, os dois maiores expoentes da literatura portuguesa das primeiras décadas do século XX. Em meio à efervescência das contradições do Integralismo com a Renascença Portuguesa, da monarquia com o modelo político republicano, do saudosismo como palavra de ordem da vida cultura portuguesa, surge como poeta Florbela Espanca. Em vida, ela viu seus dois livros de poemas, *Livro de Mágicas* e *Livro de Sóror Saudade*, virem a lume, respectivamente, em 1919 e 1923. A sua última coletânea de poesia *Charneca em Flor* surgiu em 1931, póstuma.

A poeta não participou da inovação literária a partir do modernismo de seu país nem tampouco do movimento *Orpheu*, revista publicada em 1915 que inaugurou a literatura modernista em Portugal, liderada por Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. À margem da crítica literária tradicionalista da época, Florbela Espanca criou uma poesia de deliberado lirismo

com traços de afinidades com a produção literária de poetas e escritores de seu tempo. No início do século em Portugal, o estado de espírito dos poetas em geral, na teia de um sentimento duvidoso de si e do mundo, era incompatível com a sua realidade em torno.

Desse ponto de vista, semelhante ao que ocorre com a expressão estética de Sá Carneiro e Fernando Pessoa, há na sua tessitura lírica um jogo de máscara, uma atitude de disfarce do eu e da alma, não realçada, ao certo, pelo princípio moralista da crítica de sua época. Seja pela temática do saudosismo nacionalista, do niilismo ou da quebra da unidade do eu, trata-se de uma obra poética que nos dá, sempre, uma impressão de conjunto. No poema *Eu...*, por exemplo, do *Livro de Mágicas*, todos os seus versos concorrem para constituir o auto-retrato do *eu* fadado ao aspecto pesaroso do viver que o faz prisioneiro de sua própria impotência. Vejamos do referido poema estes versos:

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...

O conjunto desses versos nos reveia de um sujeito que vive à deriva do mundo, perdido sem porto seguro, “não tem norte”. Como ser melancólico, ele nos dá de *si* uma visão autodepreciativa, que resulta, num sentido mais latente, em crítica do sujeito e do emaranhado da vida moderna. Diante do caráter hostil de sua realidade vivida, torna-se apenas um nevoeiro, cujo destino lhe enreda no abismo de tristeza e morte:

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

Trata-se de um *eu* cuja experiência ocupa o lugar do nada. No mundo perdido reveste-se com cores do vago, “névoa tênue”, e da tristeza profunda, “alma de luto”. Isso é o que dá sentido a seu “destino amargo” abismo que impossibilita o encontro do eu consigo

Excluído: niilista

Excluído: a vida

Excluído: em torno

Excluído: e como

Excluído: diz

Excluído: e de si mesmo

Excluído: esvaecido

Excluído: e resulta na falta de sentido do real vivido. A

mesmo em face de um movimento, de águas turbulentas no mais profundo oceano ruidosamente misterioso. Em “Neurastenia”, também do *Livro de Mágicas*, o sentimento de saudade que move o espírito do povo português se expressa como natureza simbólica.

Vejamos as suas duas últimas estrofes:

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

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

Na condição simbólica, o poema nos fala de uma enorme falta cravada no peito e na alma do *eu*, mas sem precisa localização, no tempo e no espaço. Tudo aí parece ser da ordem do inapreensível, como se não houvesse ali nem tristeza nem tampouco saudade. No entanto, elas existem como expressão da alma que integra a condição de ser dos portugueses.

O peso da vida indicado pela saudade é de todos os lusitanos, como se as suas almas bradassem num só som uníssono: “Ó neve que destino triste o nosso! / Ó chuva! Ó vento! Ó neve! Que tortura!”. Ausência e tortura que se revelam nas ondas de águas misteriosas. É de sempre. Também no *Livro de Sóror Saudade* (1923) o leitor há de encontrar a linha de força de ressonância niilista. Todavia, nele há que destacar que o tom de pessimismo recorrente no livro anterior ganha nova coloração. A amarga tristeza e o fundo de desalento da vida se revestem de certa afloração da vida. O mundo circunstancial, aqui e ali, não contracena de modo pesaroso com o ser que tudo observa à sua volta. Desse livro, por exemplo, os poemas “Que importa?...” e “O meu orgulho” dão conta das novas cores que enfeitam de certo otimismo a atitude e o comportamento da voz poética.

Nos dois poemas mencionados acima, o olhar do eu se lança para o mais longínquo passado, porém sem estar diante de uma falta completamente inapreensível. Trata-

- Excluído:** ,
- Excluído:** desacordo
- Excluído:** claras e de um escuro
- Excluído:** como as de um

- Excluído:** Como
- Excluído:** diz
- Excluído:** que não se sabe localizá-la
- Excluído:** nem
- Excluído:** nem

- Excluído:** . Como é o mito.

- Excluído:** vivido

- Excluído:** r

se, sim, de um olhar sobre si mesmo, colocando à mostra o seu passado vivido, revisitado, em face do presente que se vive. Em “Que importa?..., o eu já não se ausenta de si como pura desolação e sofrimento; ao contrário, é “pedra” convertida em “fonte”, pontuada por “riso”, “frescura” e “graça”, sabe de sua nascente: “em carinho monte”:

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

Assim, a imagem do abandono e da tristeza tenebrosa, tom dominante de *Livro de Mágicas*, se transmuda numa espécie de abandono do abandono. Quer dizer, no livro anterior o abandono sinaliza forte o quadro de solidão que habitava o estado de espírito do eu, aqui, esse estado de coisas desaparece, embora não por inteiro. Nesse novo desmonte poético, o eu já não reconhece totalmente o peso do abandonado. A autodepreciação melancólica cede lugar a um novo valor da alma, de modo que a solidão e o nada tomam aspecto de orgulho e nobreza:

São sempre os que eu recordo que me esquecem...
Mas digo para mim: “não me merecem...”
E já não fico tão abandonada!

Sinto que valho mais, mais pobrezinha:
Que também é orgulho ser sozinha,
E também é nobreza não ter nada!

Mas foi dito há pouco que a obra de Florbela Espanca impressiona pela visão de conjunto. Reafirmo. O *Livro Sóror Saudade* revela, sob vários aspectos, uma nova atitude da poeta perante a vida, ou de um olhar que se lança sobre si mesmo sem a marca profunda do sofrimento. Em diversos de seus poemas, porém, também entrevemos o traço profundo de sua poesia que é também símbolo marcante da alma portuguesa: a alma de desalento que não

Excluído: eu disse

Excluído: nos

cessa de ausentar-se do presente e lançar-se para o passado, fazendo do encontro com esse passado o seu singular modo de encontrar-se consigo mesmo no presente. O poema “O meu mal”, da poeta alentejana, apresenta as inquietações de uma alma que se lança para fora do alcance da razão: “Mágoa não sei de quê? Saudade louca!” revela o eu-lírico no último verso do mencionado poema.

É, pois, a imensidão dessa saudade loucamente desconhecida um dos fundamentos da poesia de Florbela Espanca. Todavia, o mundo desconhecido de si não é aí pura exclusividade do corpo e da alma da poeta. No seio de suas contradições, o estranho pessimismo dá sentido aos sentimentos movidos na alma de Portugal, lá onde o dito da poesia redita a cultura. A poesia dá a ver a identidade entrecortada por dentro e por fora, posta aos fragmentos, do povo português, em varreduras de ruínas tatuadas na intranqüilidade das águas do Atlântico. Em si dizendo, Florbela, pela voz lírica de suas poesias, realiza aquilo que é força específica dos grandes poetas de seu tempo e missão espinhosa da literatura: fazer do particular um alcance geral. Então, procede, no plano da vida cultural, ao desejo de converter o País-Saudade, sem deixá-lo de o ser, e da vida naufraga no seu real sonhado, país dos sonhos.

Na poesia de Florbela Espanca há um abrigo de despersonalização do eu como possibilidade de se driblar a hostilidade do mundo e do fardo pesado do existir. Talvez fazendo-se múltiplos, os poetas modernos tornam possível o seu enfrentamento com os muitos rostos que o mundo oferece. Nesse sentido, não é forçoso dizer, embora espinhoso mostrar, que o eu, na poética de Florbela Espanca, assume vários papéis nos discursos que ele veicula. Quer dizer, movendo-se pela experiência das contradições lógicas, ele atua na cena do texto como ator da cena na qual transita a sua identidade múltipla. No mesmo *Livro de Sóror Saudade*, verifica-se o desenrolar de identidades provisórias. Se como vimos anteriormente, por meio do poema “Que importa?!...”, a alma de “pedra” ser convertida em

- Excluído:** dá
- Excluído:** conta d
- Excluído:** os
- Excluído:** mistérios da
- Excluído:** para
- Excluído:** além do
- Excluído:** que
- Excluído:** pensa a
- Excluído:** (O meu mal).

- Excluído:** A
- Excluído:** fundamenta-se como persona e como jogo de máscaras. Nela, também é
- Excluído:** estratégia da modernidade em poesia e
- Excluído:** a vida

“fonte”, já que nascida “em carinho monte”, em “Caravelas”, de perspectiva oponente, a alma é maré sem porto, morto mar, a viver à deriva como caravelas a bailar. É o que nos revelam,

Excluído: dizem

estes versos:

Se eu sempre fui assim este Mar Morto:
Mar sem marés, sem vagas e sem porto
Onde velas de sonhos se rasgaram!

E não falta à poesia de Florbela o princípio da contradição e da identidade múltipla do sujeito. Se como também percebemos em “O meu orgulho”, o sentimento do *eu* toca ares de uma glória sonhada, onde o “nada” é uma rica aparição de nobreza: “Que também é orgulho ser sozinha, / E também é nobreza não ter nada!”, em “Esfinge”, ele está de posse novamente de uma larga e avassaladora melancolia, luz intervalar que pinta de preto o estado da desordem da sua alma:

E à noite, à hora doce da ansiedade,
Ouviria da boca do luar
O *De Profundis* triste da saudade...
Identidade provisória

É ainda consciência de si, na medida em que se desfaz da dúvida do incerto em torno de sua própria existência. Disso nos lembará, o poema “O meu mal”. Tomemos para,

Excluído: dirá

Excluído: por

efeito de ilustração alguns de seus versos:

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

Nesse contexto, a poeta toma de empréstimo à natureza e ao mundo exterior o modo de expressão de vários rostos: “vitral”, “cipreste”, “caravelas”, “dor”. Tinge de cores

várias o sentido de sua identidade não-fixa, provisoriamente revelada, onde tudo parece ser nuvem postiça. Rabiscos de referência incerta, apenas.

A atitude niilista da poeta do Alentejo pode ser vista como sendo o seu modo interpretativo de recusa do mundo e do cotidiano de ruínas. Com isso, a poeta faz vir à expressão o quadro insólito e o estado de desolação do ser, o universo de seu desespero e do desconforto de sua humanidade perdida.

Nesse intermédio, a poesia pressupõe sempre um olhar antenado com a sua realidade histórica, não como sua passiva afirmação, mas perseguindo, na especificidade do dissenso, o desejo de sua transformação. O poema tece, por dentro a sua resposta à vida lá fora. Nada há nas poesias de Florbela que revele um quadro estático das coisas e da fixidez do mundo. Pelo contrário, tudo nela se revela num movimento tão singular desejoso de abarcar a própria dinamicidade da vida. Revestidos do disfarce lírico e do jogo de máscara, os poemas dizem do caráter múltiplo do *eu* e, por meio da expressão dessa multiplicidade, revela a crise de sua identidade. A esse respeito, cito estes versos do poema “A flor do Sonho”, do *Livro de Mágicas*:

| Desde que em mim nasceste em noite clara,
Vou ao longe a asa da minh'alma
E nunca, nunca mais eu me entendi...

O jogo de máscara é, na moderna poesia, um modo estratégico através do qual o poeta oferece a sua resposta, irônica, aos valores utilitaristas da vida pragmática. Assim, podemos reconhecer que a obra poética de Florbela Espanca, para usarmos a expressão de Renata Soares Junqueira (2003), é uma *estética da teatralidade*, muito próxima ao procedimento de encenação adotado pelos colaboradores de *Orpheu*. Fernando Pessoa fala sobre essa questão em “Passos da Cruz”, por exemplo. O poeta nos mostra como o criador e a

Excluído: costura

Excluído: r

Excluído: . Disso não nos dirá

Excluído: ortônimo

Excluído: ?

Excluído: nesse poema

Excluído: em que

criatura se confundem na realidade de ficção, onde o eu deixa de ser puro agente criador para se converter em “tela” de sua própria criação. Leiamos a primeira estrofe do poema XI:

Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela
E oculta mão colora em mim.
Pus a alma no nexo de perdê-la
E o meu princípio floresceu em Fim

Retomando a obra de Florbela Espanca, é importante destacar não apenas os vários papéis que o eu assume na cena dos poemas, mas também o modo como *Livro de Mágicas* e *Sóror Saudade* respondem um ao outro. O estatuto de incompreensão de si vislumbrado ao sabor de uma gostosa exaustão do primeiro transforma-se, no segundo, em imagens de um eu que já se diz numa maior certeza de *si*, o que nem por isso deixa de ser paisagem intranqüila.

Diante disso, talvez ocorra na obra em questão o que se pode designar como desdobramento transgressor. O eu poético mergulha num completo ausentar-se de si. Desintegrado, ele se encontra perdido no labirinto de si mesmo. Em sua alma tudo está para sempre abalado, tudo balança como ondas de um mar agitado. E se ele se assenta numa santa paz do nada é, para instantes depois, revelar-se outra vez perdido em meio a uma “névoa tênue”.

O sombrio desacordo do eu consigo mesmo e com o cotidiano vivido em vão aponta para a expressão de uma identidade que profundamente está em crise. O poeta porta-se sempre diante de um triste chão desconhecido, mesmo quando é para nos dizer da alegria da vida, como dúvida de si e como dúvida *do mundo*. Diferentemente do procedimento heterônimo adotado por Fernando Pessoa em torno dos vários rostos fictícios de Caeiro/Reis/Campos e ele mesmo, Florbela Espanca dá sentido ao jogo de despersonalização de seus poemas, pela metamorfose de um *eu* que se move na cena poética pela experiência da *ausência* e da dúvida melancólica, fazendo ruir o sentido de poesia confissão e do exclusivo

sentimento circunscrito ao território da mulher Florbela. A sua poesia, excedendo o feminino que lhe é particular, congrega a ampliação do humano, reivindica o ser.

Obviamente que o poeta do *Livro do desassossego* levou o processo heterônimo à mais incógnita experiência de despersonalização do *eu*. Dando voz e vida literária ao que ele mesmo designou de personagens-livro (Caeiro/Campos/Reis), Pessoa terminou por mascarar a sua própria visão de mundo, seus conceitos de arte e de literatura. Porque quis ser todos de uma só vez, síntese de uma humanidade imperfeita. Mais que isso, fez ruir, na expressão moderna do termo, o sentido da unidade do sujeito. Pode-se dizer que a partir dos heterônimos o poeta dá sentido incerto às identidades que por meio deles se revelam. Os seus muitos rostos rasgam de vez a suposta paz da unidade e da absoluta ancoragem que supostamente existia em torno do eu. O seu suporte é não ser nem ter suporte nenhum. Nele tudo é tão múltiplo, tão vagamente indefinido, que tudo vacila, como o rio heraclitiano, e flui incessantemente.

Também em Fernando Pessoa tudo parece estar predestinado a uma atitude niilista perante a obra e perante a vida. Diante do desconfortável mundo, só resta ao poeta o olhar de recusa da vida costumeira. O triste aspecto da realidade vivida pode ser vista não apenas na criação dos heterônimos. Na verdade, atravessa o conjunto dos poemas de Fernando Pessoa ortônimo. Em “Impressões do Crepúsculo” (poema I), o eu habita uma “aldeia dolente” numa monótona “tarde calma”, cujo som do sino só é sentida lá dentro de sua alma: “cada tua badala / Soa dentro da minha alma”. A tarde calma dá o tom da monotonia que se revela como aspecto da mais aguda tristeza. Diz o poema:

Ó sino da minha aldeia,
Dolente na tarde calma
Cada tua badalada
Soa dentro da minh’alma

E é tão lento o teu soar,
Tão como triste da vida,

Que já a primeira pancada
Tem um som de repetida.

Por mais que me tanjas perto
Quando passo triste e errante,
És para mim como um sonho –
Soas-me sempre distante...

A cada pancada tua,
Vibrante no céu aberto,
Sinto mais longe o passado,
Sinto a saudade mais perto.

O andarilho “errante” diante da monotonia de sua aldeia, metaforizada pela “pancada repetida” do sino, tocam, talvez, aquilo que é mais sagrado na alma dos portugueses: o sonho diante da experiência de um passado “sempre distante”. O ritmo dolente do sino “vibrante” no vasto “céu aberto”, interpõe-se entre a experiência do passado e a experiência da saudade, como singularidade da condição ser dos lusitanos. E o poema faz do sonho o lugar de intermediação das ambigüidades perto/distante, longe/perto, um passado tão

longe e, ao mesmo tempo, tão próximo da singularidade dos portugueses.

No poema II também de “Passos da Cruz”, o eu confessa, o seu estado de abandono e o seu próprio desfalecimento. Encontra-se de posse de uma recordação que sinaliza, paradoxalmente, o seu próprio esquecimento:

Excluído: que dá, perto, a saudade posta

Excluído: se diz

Excluído: com

Excluído: de si

A Hora expulsa de si-Tempo!... Onda de recuo que invade
O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...
Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...

Quem está ao pé da criação pessoa, logo percebe o ausentar-se do sujeito como abismo de si mesmo, fluido de alma a desaparecer, não é, “transparente de Foi” diante dos vazios de sua existência: “oco de ter-se”.

A marca dessa ausência e da “saudade louca” persiste na alma lusitana, no plano coletivo, como invasão de um tempo humanamente perdido; no plano individual, como

simbólica perda do sentido de si, rio misterioso que nem de perto nos mostra a verdadeira nascente de suas águas.

De acordo com Davi Arrigucci Jr. (2002), o poema tem sempre “dimensões escondidas”, além do que se imagina à primeira vista. Ao ultrapassar o cotidiano empírico, a floração lírica de Florbela fala, então, em nome de uma humanidade que se quer livre do mundo opressor. Nessa inquietação, tanto Florbela quanto Pessoa fizeram da poesia uma tessitura de conflito e da discórdia agravante, por meio do qual os poetas teimam em colocar pelo avesso a vida simplesmente.

Excluído: Como

Excluído: nos lembra

5. A condição labiríntica do ser na poesia de Florbela e Sá-Carneiro

Florbela Espanca construiu, no jogo de suas representações imaginárias, seus poemas sob o signo da dúvida como pulso vivo de crítica ao sujeito do tipo cartesiano e da modernidade. Isso não deve ser entendido como presença que desautoriza o discurso feminino instaurado em sua obra; pelo contrário, partindo de suas particularidades empíricas, a poeta toca a dimensão do humano em sua existência de contradições.

A dúvida cética significa uma suspensão definitiva do juízo, a partir da qual o sujeito encontra-se na experiência do nada. É nessa perspectiva que a dúvida ocupa o centro das reflexões da escritura poética de Florbela Espanca. “Cegueira Bendita”, presente em *Trocando Olhares* (1917) chama-nos a atenção para o andar à deriva do sujeito lírico que carrega em si um agudo sentimento de conflito e perplexidade sem garantia do sentido de si. O “andar perdido” e o “tactear paredes” equivalem, no poema, a um sofrimento beirando o abismo. Desvanecido na impossibilidade de culpabilizar um suposto responsável pela

cegueira que o deixou à deriva, o eu-poético mergulha fundo no buraco negro de sua própria existência:

Ando perdida nestes Sonhos verdes
De ter nascido e não saber quem sou
Ando ceguinha a tactear paredes
E nem ao menos sei quem me cegou!

A melancolia reside na dúvida do existir, de “não saber quem sou”. O poema integra o modo antagônico da vida humana. No antagonismo a cegueira do *eu* equivale à íntima escuridão do seu estado de espírito convertido na ausência de sentido pleno do mundo. Ao suspendê-lo, o poeta cria um espaço emaranhado e desmantelado de curvas e elipses que submetem o eu a um caminho sem direção e ao abandono de si mesmo.

O texto poético mostra-se aí como montagem que lhe é específica: espaço estético-discursivo constituído de entremeios e entrecortes carregando no seu modo de ser traços comuns a textos de diferentes épocas. Assim, a *cegueira bendita* remete-nos para várias imagens da perda de visão associada à maldição do ser: no plano da teologia cristã, podemos encontrar, por exemplo, a maldição da esposa de Ló, ligada à sua visão sobre um mundo proibido, transformada no enigma da estátua de sal; no plano mítico, o cegamento de Édipo-Rei, ao furar seus próprios olhos cumprindo uma sina de infortúnio, é também revelador da condição labiríntica da existência. O [drama singular de seu destino aponta para o drama do destino humano em seu aspecto geral](#). Édipo situa-se no lugar da dúvida, se considerarmos a ambigüidade de sua vivência entre o *eu* e o *não-eu*, na dualidade de ser filho/esposo de sua própria mãe, de ser pai/irmão de seus primeiros filhos; no plano literário, gostaríamos de lembrar, aqui, de alguns versos de “Solilóquio de um visionário”, de Augusto dos Anjos⁶¹

⁶¹ A despeito da questão no poeta paraibano remetemos o leitor para um importante estudo de sua obra: *A Melancolia da Criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*, de Sandra Erickson (2003), em que a ensaísta tece uma leitura rica em descoberta do referido poema e da obra do poeta em conjunto.

(1996, p. 232): “Para desvirginar o labirinto” / “Comi meus olhos crus no cemitério” (v. 1,3), versos que compreendem a existência abissal do ser na sua morada de abismo, punição de um olhar transgressor. “La cegueira é a punição normal daquele que violou um tabu óptico”, conforme Delcourt apud Carvalho (1997, p. 91)

Voltamos ao poema de Florbela. Nele a visão se compraz na dupla instância de revelação e maldição, tornando-se, assim, um feixe de relações dialógicas remissivas às imagens da mitologia. Nisso, vê-se como a “cegueira bendita” traz em si imagens do mito com o sentido irônico, na medida em que o andar à deriva do sujeito lírico, decorrente de sua cegueira, de imediato comporta uma semântica de negatividade e perdição.

Tomada, sim, da consciência de si, mas também lugar do indeterminado e morte, desabamento da alma e entrega incerta ao desconhecido. Os versos de Florbela inspiram um mundo de sombra e escuridão, tatuagem de desmesura do ser, apenas definido pelo esvaziamento de sentido na tríplice aliança: nada-morte-vago, o que de imediato nos remete ao aspecto narcisista de sua poética:

Não vejo nada, tudo é morto e vago...
E a minha alma cega, ao abandono
Faz-me lembrar o nenúfar dum lago
'Strendendo as asas brancas cor do sono...

No primeiro terceto a voz poética revela que a sua impotência está confinada ao abismo de sua própria existência. Ao mesmo tempo tudo lhe é luz e sombra, já que aí se depara com a incapacidade do não ver nada, e seu mundo um intrincado “mar sem fundo”. A escrita melancólica comprehende o paroxismo: luz da alma que nada vê. Misto de ironia e lamento, atitude lírica e drama:

Ter dentro d’alma a luz de todo o mundo
E não ver nada neste mar sem fundo,
Poetas meus Irmão, que triste sorte!...

Excluído: ()
Excluído:)

Excluído: A

Excluído: . Por essa via
Excluído: o poema de Florbela é
Excluído: em sua poesia

Excluído: ¶

Deslocado para o lugar do nulo e do nada, o sujeito lírico está cumprindo a “triste sorte”. E o seu diálogo com interlocutores imaginários, poetas seus irmãos, dá ao poema um aspecto de drama e uma certa densidade lírica por meio da inspiração melancólica. “O melancólico, com o seu interior pesaroso e secreto, é um exilado em potencial, mas também um intelectual capaz de fazer brilhantes construções...abstratas” (KRISTEVA, 1989, p. 64). Dito assim, o sentido da dúvida em Florbela é, poeticamente, uma experimentação melancólica com cores negras de contestação face às contradições das verdades instituídas.

O diálogo imaginário com os poetas sinaliza um instante de maior abertura lírica do fazer poético florbeliano. Surpreende o leitor ao dar como atributo do poeta todo o quadro de tristeza e sofrimento desenhado acima. Desse modo, tudo parece se transformar numa função a ser cumprida pelos poetas, enquanto *místico profeta*:

E chamam-nos a nós Iluminados!
Pobres cegos sem culpas, sem pecados
A sofrer pelos outros 'té à morte!

Nessa cegueira “iluminada”, o *eu* atesta a crise do sujeito e das representações ordeiras da modernidade. Nessas representações e com a crise que o mobiliza, ele se vê diante de seu próprio rebaixamento, marcado pelo sentido abissal de sua queda. A despeito da especificidade da lírica moderna, que é uma recorrência nos versos de Florbela, confirmamos a feliz afirmação de Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 46) sobre a poesia reflexiva de Drummond:

Excluído: ess

Esta característica equivale, portanto, a um novo ponto de vista sobre a realidade e, consequentemente, a uma nova forma de representá-la poeticamente. [] o eu poético surge agora puxado das alturas sublimes para o chão dessacralizado e degradado da cidade moderna, espaço de errância do desejo.

Excluído: (

Excluído:)

No que se refere à poesia de Florbela, esse “chão dessacralizado” é onde vive o “judeu errante”. Face obscura de sua poesia que atinge uma dimensão humana geral vivida no

particular. O eu empírico se desvanece e se esvazia de toda plenitude no sacrifício de querer sentir, sonhar e viver experiências alheias: “A sofrer pelos outros ‘té à morte’. Essa relação comunitária é, talvez, o único lugar onde ele pode, a um só tempo, se encontrar e se perder. Permanece eclipsado na e pela linguagem, lugar de perdas, reparos, lacunas, ponto de interrogação do ser e da própria linguagem.

O teatro de discórdia que integra “Cegueira Bendita” ventila aspectos do primeiro romantismo alemão, na medida em que o pulso vivo da dúvida implica o modo de reflexão da poeta acerca da vida de si e do mundo. A reflexão é o tipo de pensamento mais freqüente no primeiro romantismo alemão, segundo Walter Benjamin (2002, p. 28). Nessa articulação de crítica, tomava-se na “natureza reflexionante do pensar uma garantia para o seu caráter intuitivo”. É um procedimento objetivo que compreende a “forma-de-exposição da obra, desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular continuum das formas” (Ibidem, p. 92).

Em Florbela Espanca, porém, a questão se realiza às avessas. A poeta toma o procedimento da dúvida reflexiva, não como natureza reflexionante do pensamento, mas na construção de uma subjetividade entrecortada de paradoxos que deseja decifrar o seu próprio sentido: “não saber quem sou”. Este é o sentido da dúvida reflexiva que permeia a sua obra e o seu modo de desvendamento de si mesmo e da vida lá fora. À procura desse desvendamento a poeta ecoa um canto dissonante de coisas instáveis. Rodopios de vacilo na expressão de sua modernidade barroca, o que tentaremos mostrar no último capítulo deste trabalho.

A poesia proclama o pessimismo como gesto de recusa da vida vivida, logo se convertendo num abismo de tristeza a partir do qual dissolve a herança de uma razão soberana. Com isso, assinala a sua crítica à categoria fixa do sujeito fundador. Isso diz respeito a um universo crítico poeticamente coberto pelo registro da melancolia, no sentido de que o melancólico se apóia na falência do eu em consequência da perda de um objeto querido

(FREUD, 1980). O eu que se expressa por meio do poema não se mostra de forma inteiriça e dogmática, e sim em forma de estilhaço, de modo que a dúvida se torna o elemento básico e a matéria dissonante de quebra e partição de sua inteireza: “E nem ao menos sei quem me cegou!”.

Segundo a perspectiva nietzschiana, o *eu* do poema lírico soa como abismo do ser: sua unidade subjetiva, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão. O poeta renuncia, no processo de seu fazer lírico, a sua própria subjetividade como condição de ser do artista. A imagem da unidade no coração do mundo é uma “cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência” (NIETZSCHE, 2003, p. 44). A poesia lírica é, nesse sentido, uma experiência de linguagem que vai além do imediatamente dado e não se reduz à psicologia individual do poeta. Tudo aí se efetiva numa rede bizarra de contradição e encenação.

Dessa forma, podemos dizer que a escrita literária de Florbela Espanca integra, a um só tempo, a glória de uma experiência sonhada e a nadificação da experiência vivida. No traço de sua assimetria escritural, o fazer poético dá conta de que o cogito, participando de um espaço reservado à desrazão não afirma o ser do homem, torna-se um lugar privilegiado de sua interrogação: “não saber quem sou”. Se, pois, a razão instrumental se impõe como um quadrado de objetivação do ser concatenado com o mundo ordeiro, em Florbela o poético tortuosamente reage como presença elíptica, por meio da qual ele instaura a cisão e a fraturação do sujeito e da razão legisladora.

Parece-nos perfeitamente possível crer que a poesia florbadiana, mesmo considerando as que têm um tom religioso como uma constância explícita, é um intrigante contraponto de verdades autênticas e sagradas; é profana, uma vez que a teologia cristã faz da tristeza um pecado: “Pobres cegos sem culpas, sem pecados / A sofrer pelos outros ‘té a morte’. A nuvem de melancolia que move o poema é crispada por uma seqüência sintática e

semântica de negação: “ando perdida”, “não saber quem sou”, “ando ceguinha”, “não vejo nada”, “pobres cegos”, “abandono”, que, alegoricamente, puxa o sujeito das máximas alturas até o sentido abissal de sua queda: cegueira bendita. No campo desse abandono, o poema se transmuda numa escrita de inadequação do ser, frente à pluralidade e à fragmentação da vida moderna, cuja ocorrência também é uma constante explícita na tessitura poética de Mário de Sá-Carneiro.

No poeta integrante do *Orpheu* são corriqueiras as imagens do ser no labirinto de si mesmo. No abismo de sua perdição, o *eu* se apresenta aos olhos do leitor à deriva e sem ter, ao certo, a garantia de uma existência estável. Quer dizer, tudo nele é uma vida desvitalizada e absorta. Esse fluir louco de “estrelas ébrias” prestes a ruir transforma-se na miragem de sua “Estátua Falsa”, presente em *Dispersão*, de Sá-Carneiro (1995):

Sou estrela ébria que perdeu os céus,
Sereia louca que deixou o mar;
Sou templo preste a ruir sem deus,
Estátua falsa ainda erguida ao ar...

Trata-se de uma presença fragmentada que se inscreve como ausência, separada, que está de qualquer ancoragem: “ébrio”, “sem céu”, “sem mar”, “sem deus”. Ser reduzido à fragilidade de uma miragem, fios de simulacro e falsa aparição, “estátua falsa”. Também no poema “Quase”, o *eu* é pura miragem, rio de águas desencontradas: “Rios que perdi sem os levar ao mar... / Ânsias que foram mas que não fixei...”; é lacuna intervalar como condição de falha de seu próprio mundo interior: “Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim”. O desencantamento do poeta perante a vida fundamenta a própria travessia de seus poemas, por isso tudo em sua poesia torna-se índice de uma experiência absorta num fundo sem fundo, para onde se lança o sujeito melancólico em sua queda abissal. É desse evento de tristeza que nos falam estes versos do poema “Queda”, também de *Dispersão*:

Excluído: absorta

Excluído: o

Excluído: ,

E eu que sou rei de toda esta incoerência,
 Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la
 E girar até partir... Mas tudo me resvala
 Em bruma e sonolência.

Mário de Sá-Carneiro, de fato, faz de sua poesia uma apreensão da dissonância da vida, do olhar que se abisma no cotidiano de aflições para revelar o aspecto triste da vida costumeira. E no centro dessas contradições se aloja desesperançado um ser de existência incerta: “Quero sentir. Não sei... perco-me todo... / Não posso afeiçoar-me nem ser eu.”, anuncia a voz lírica de “Como eu não possuo nada” (versos 9-10), e reforça o mundo de indefinição de sua alma e a sua condição de estrangeiro em si mesmo: “_ Serei um emigrado dentro do mundo / Que nem na minha dor posso encontrar-me?...” (versos 19-20). A condição do emigrado é a do povo exilado, segundo Eduardo Lourenço (1999, p. 12):

Excluído: .

A longa história de Portugal, incluindo nela a anterior ao seu nascimento como reino, é a de uma deriva e de uma fuga sem fim. Isso explica a dispersão dos portugueses e a sua presença no mundo, outrora no Brasil, na África, no Oriente e hoje no Canadá, nos Estados Unidos, na Venezuela...” Mas nem essa deriva, nem essa fuga, explicam a singularidade dos portugueses. Povo emigrante antes de o ser, por vontade ou à força, adaptável, discreto no meio dos outros, sempre pronto na aparência, a trocar a sua identidade pela dos outros, na realidade nunca abandonou o seu ponto de partida. Quer dizer, a sua verdadeira pátria, a do sonho adormecido mas nunca extinto no fundo de seu ser.

Excluído: (LOURENÇO, 1999, p. 12)

Essa história da “fuga sem fim” confere a Portugal o estatuto de país que se habituou a viver como exilado nos mares e nas terras de sua conquista. Trata-se, sim, de seu singular modo de ser que também confere ao seu povo o lugar do incerto e do duvidoso, da alma emigrada que se curva diante de si mesma. É disso que nos fala Mário de Sá-Carneiro, bem como os seus poetas contemporâneos Fernando Pessoa, Pascoaes e Florbela Espanca.

Nos versos de Mário de Sá-Carneiro o exílio é um abrigo dentro de sua alma de tormento, estranha presença que não está fora, e sim dentro dele mesmo. Retrato de seu

abatimento no rosto da saudade do que se foi. O poeta canta o seu próprio exílio, a sua falta, o seu ausentar-se. Os vazios não preenchidos da existência dão estatuto de labirinto ao ser no poema *Dispersão*, onde tudo é desencontro e perdição, ausência que só se mostra como saudade labiríntica:

Perdi-me dentro de mim,
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudade de mim.

Vida despedaçada que se revela como labirinto da alma e se perde na trama escura de sua não compreensão. O poema expressa a cegueira da alma que se precipita na condição de ausência entre caminhos sem direção:

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

Aqui, o *eu* vive a “tatear paredes” no profundo da alma, esta floresta subjetiva tortuosamente não permite ao ser encontrar-se consigo mesmo no alheamento que lhe é próprio: apenas um “astro doido a sonhar” que não se percebe ao se olhar: “Nem dei pela minha vida”, porque tudo nele é uma misteriosa escuridão, espelho cego. Miopia da alma diante do indeterminado e do impreciso: mundo partido dentro do ser, ser partido dentro do mundo: “Eu fui amante inconstante / que se traiu a si mesmo.” Na inconstância dessa experiência, a traição não é apenas reveladora da instabilidade que habita a alma do eu poético; o sentido do seu desacordo sentimental aponta em direção das contradições e do quadro de insegurança do mundo que ele habita.

Então o que lhe resta são apenas sonhos desfeitos, no desencontro de uma vida suspensa e sem fundamento referencial: “Não sinto o espaço que encerro / Nem as linhas que

Excluído: como

Excluído: e

Excluído: a alma d

Excluído: eu

projeto”, entrega louca aos vazios do labirinto e ao exílio de si mesmo. A tela de seu projeto é um espelho sem magia, miragem do inapreensível e do erro, incapaz de refletir o que se quer ver: “Se me olho a um espelho, erro - / Não me acho no que projeto.”

Miragem esta que permeia, pois, no eu o sentimento contraditório da dúvida, onde tudo é escorregadio e morada de abandono. Aqui, diríamos que a *cegueira bendita* se dá como imagem do mais profundo abismo. Nele, o *eu* transita girando absorto feito “astro” doido a fluir desordenado no espaço labiríntico de sua alma. Então, o chão que pisa o faz sempre em descompasso. O tempo intervalar dá sentido incerto à indeterminação da alma: “Desce-me na alma o crepúsculo”, ponto de contato encontro do diverso, nem inteira luz do sol nem integral noite sem lua, vida só sentida no passado, como aliás é a produção literária dos poetas portugueses: “Eu fui alguém que passou”. Mas tudo é ai é tão incerto e duvidoso que o eu se torna um tempo impreciso entre o passado e o futuro: “Serei, mas já não me sou”, futuro que fugazmente se esvai: “Não vivo, durmo o crepúsculo”.

6. Flrbela e Sá-carneiro: o esvaziamento de si no desdobramento do eu

Excluído: ¶
¶

A alma de uma época está em todos os seus poetas.
Fernando Pessoa

A crise que balizou a sensível transformação na vida social e econômica de Portugal, incorporada pelos poetas de *Orpheu*, também se vê disseminada na poesia de Flrbela Espanca. *Charneca em Flor*, publicação póstuma, é onde Flrbela Espanca melhor inventa a problemática do desfazimento e da dissipação do eu. É onde também mais claramente se revelam os muitos rostos, sob o disfarce das máscaras, do vazo partido a inúmeros pedaços cujos cacos para sempre esfacelado. É ainda onde mais amiúde se verificam, na temática da dispersão e do desdobramento do *eu*, pontos combinatórios de sua

poesia com a de Mário de Sá-Carneiro. Na poeta do Alentejo assim se porta o eu, numa ânsia febril que lhe atormenta a alma. É o que expressa a voz lírica no primeiro terceto de “Charneca em flor”:

Excluído: o poeta

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

Interessa perceber que o título desse poema é também título do livro *Charneca em Flor*. Interessante porque, na condição de poema de abertura, a poeta anuncia não apenas a sua problemática, mas a sua singularidade em relação ao livro anterior, *Livro de Sórör Saudade*. É de uma diferença de perspectiva de que nos fala Florbela, condição que evoca um novo registro sentimental do eu: “E, já não sou, Amor, Sórör Saudade...”. Mas afinal quem se aventura nessa nova estação da poeta, quem é este que não se diz mais “sórör saudade”.

O último verso desse poema desfaz o mistério: “Sou a charneca rude a abrir em flor”. Nessas circunstâncias a idéia de despir-se da “mortalha” e do “burel” quer significar a retirada de máscara e revelação de outros rostos. E significa. Burel e mortalha são, por consequência, índice de mascaramento do eu, sob o qual ele disfarça suas outras faces ocultas. O mundo por trás das aparências só se mostra por dentro para mais uma vez se ocultar. Visto assim, o que logo impressiona ao leitor é, nesse jogo de mascaramento e revelação, que Florbela Espanca dá a ver, em sua poesia, uma visão moderna do sujeito. Inventa-o, literariamente, como quem se olha sem ver nada além dos sinais de sua não-fixidez, rio vacilante que, atravessando caminhos tortuosos, só se mostra no fluido incessante de sua movimentação. Ansiedade febril que, no incerto, dá o traço duvidoso de sua instabilidade ou o instante mutável de seu ser. Aqui, mais uma vez: “Já não sou, Amor, Sórör Saudade...”. Aí, porém, o não ser saudade não implica o nada ser; ao contrário, a

Excluído: (Charneca em Flor)

Excluído: nte

Excluído: como

mudança cheira a ares de um novo e sensível reflorestamento subjetivo que se abre para nova fecundação: “Sou a charneca rude a abrir em flor!”

Excluído: como

Vejamos também que a questão é ainda enfática em outros poemas da autora.

O poema “Eu” põe em relevo o sujeito da dúvida, no julgamento que faz de sua natureza crispada de incertezas e hesitação:

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 o sabia

Excluído: ...

Se considerarmos ainda versos como: “E nunca , nunca mais eu me entendi”

(A flor do sonho), “Que eu nunca sei quem sou / nem o que tenho”, (Noite de saudade), vemos como a questão da dissipaçāo e da fragmentaçāo do eu é uma constante explícita na poesia de Florbela Espanca, elevando-se à condiçāo de uma “outra voz”. Voz esta que põe, no lugar da unidade do sujeito racionalmente concebido, o desacordo do eu consigo mesmo, a imprevisibilidade, a dúvida como perda do sentido de si: “E eu que não creio em nada, sou mais crente [...] / Não sei o que em mim ri, o que em mim chora!” (Anoitecer).

Excluído: (
Excluído:)

Há, nessa poesia, uma troca de máscara diante das muitas faces que o mundo oferece. Em decorrência, a consciênciā do sentido de si entra em julgamento, mas com falha agravante na incerteza daquilo que é julgado: o eu. O desencontrar-se sinaliza a instabilidade e a crise de alguém que não se supõe como fixo, dramaticamente perdido e sem direção: “Quero voltar! Não sei por onde vim” (Nostalgia), tropeço mediante um espelho turvo que lhe está diante dos olhos e preso à sua alma. Tudo aí é experiência do disforme e do indeterminado, onde se expressa uma cadeia de negaçāo: “não me conhecia”, “não era”, “eu não era Eu”, “não o sabia”, “não via”. Isso resulta numa espécie de rio de

Excluído: E

Excluído: ...

água escassas, sem correnteza e sem margem, porque tudo é ausência e escuridão, cegueira: “andava atrás de mim... E não me via!”.

Assim, a suposta ancoragem que dava sentido à estabilidade do sujeito, no projeto da modernidade, desliza por terra abaixo para se descolar para o lugar da dúvida e da hesitação. A imagem do incessante vacila em poemas que contracenam entre si a partir de seus próprios títulos: “Mistério” e “Realidade”. No primeiro, o *eu* apresenta-se como brancura fria: “Pelo meu rosto branco, sempre frio.”; no segundo, se diz: “Eu tenho os olhos garços, sou morena.”; em “Versos de orgulho”, é “princesa entre plebeus”, e o seu “Reino fica para Além”:

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!

O mundo? O que é o mundo, ó meu amor?
- O jardim dos meus versos todo em flor...
A seara dos teus beijos, pão bendito...

Meus êxtases, meus sonhos, meus cansaços...
- São os teus braços dentro dos meus braços,
Via-Láctea fechando o Infinito.

O *eu* poético concebe a sua travessia em busca de uma imagem acabada e definida de si mesma e do mundo, julgando-se superior a todos os seres seus pares. Tenta de alguma forma castrar todos os seus conflitos e desequilíbrios, fazendo surgir como artifício poético um narcisismo exacerbado, preenchedor de todas as fendas de seu espírito: “O mundo quer-me mal porque ninguém / tem asas como eu tenho!”. É a manifestação de um pensamento que confere máscaras poderosas ao fazer artístico florbeliano. Estes versos tornam-se índices de um reconhecimento da diferença, uma

Excluído: ...

Excluído: O

Excluído: ...

Excluído: -

afirmação da alteridade do eu poético: “L... porque Deus / Me fez nascer princesa entre plebeus”.

Excluído: (
Excluído:)
Excluído: .
Excluído: C
Excluído: ói
Excluído: Deus
Excluído: como

O mencionado narcisismo se revela, principalmente, através de expressões como “Princesa entre plebeus”, “meu Reino fica para além”, “porque Eu sou Eu e porque Eu sou alguém!”. Ao que nos parece a poeta diviniza a sua imagem de ser infalível e onipotente: “Eu sou Eu e porque Eu sou alguém!” construindo em si a imagem de um ser soberano, na ânsia de consumar-se de modo absoluta e inquestionável, poder supremo capaz de carregar no “olhar os vastos céus”. Nisso, a poeta encontra uma resposta ao questionamento que faz acerca do mundo e de sua alma. Pretende estar no “outro”, para assim encontrar sua imagem perdida, estilhaçada e completar as fendas que existem no mundo: “fechando o Infinito”.

Entretanto, esse sujeito que assume uma identidade fundamentada no reino das “certezas” e no dogmatismo: “eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!”, cuja liberdade nos é sugerida pelas expressões: “asas”, “oiros”, “clarões”, “reinos”, destrona-se, por exemplo, no poema intitulado “Mendiga”. No lugar da certeza dogmática, a incerteza e a desarrumação subjetiva, febre delirante do ser que se dissolve em caminhos labirínticos:

Excluído: ,
Excluído: pautada nasa inscrição dessas
Excluído: s:
Excluído: os
Excluído: sinais de sua ampla
Excluído: encontram-se
Excluído: veiculadas na idéia que se apresenta como possuidor de liberdade, de
Excluído: de
Excluído: R

Na vida nada tenho e nada sou;
Eu ando a mendigar pelas estradas...
No silêncio das noites estreladas
Caminho, sem saber para onde vou!

Tinha o manto do sol... quem mo roubou?!
Quem pisou minhas rosas desfolhadas?!
Quem foi que sobre as ondas revoltadas
A minha taça de oiro espedaçou?!

Agora vou andando e mendigando
Sem que um olhar dos mundos infinitos
Veja passar o verme, rastejando...

Ah! Quem me dera ser como os chacais
Uivando os brados, rouquejando os gritos
Na solidão dos ermos matagais!...

Excluído: „

Ao contrário de “Versos de orgulho”, o eu nesse poema se apresenta com um novo aspecto facial; admite a angústia e o seu sentimento de perda: “na vida nada tenho e nada sou”. A cada percepção vê-se o “reino de clarões e vastos céus” saindo de cena para fazer realçar a visibilidade da mendiga, ser ex-cêntrico, desprovido de qualquer segurança ao redor de si, cujo sentido da vida é não ter sentido algum. Nesse ponto de vista, Florbela Espanca coloca em deslize a noção de sujeito autêntico e de todo definido da racionalidade moderna. O que entra aí em cena não se enquadra no perfil do aristocratismo e elitismo europeu; é, entretanto, o seu contrapeso, o lado vil e insólito que a sociedade cria e joga para debaixo do tapete. A poesia cumpre uma função, faz vir à superfície o infortúnio e as mazelas do humano. A poesia é um despertador de vidas outras.

Este poema é repleto de indagações que remetem, sobretudo, à idéia de *perda do sentido de si*. A poeta constrói a imagem do ser melancólico, este que pisando no chão do fracasso, vive num permanente estado de conflito e angústia. Além disso, traça o seu antigo e orgulhoso perfil: “manto do sol”, “rosas desfolhadas”, “taça de ouro”; e no presente: um “verme andando” e “mendigando” pelas ruas, destronada de seu reino, perdidamente destruída. Vive no lugar do anonimato a olhar “mundos infinitos”. Não falta à obra poética de Florbela Espanca poesia que nos revele a trágica interioridade perdida, das muitas faces num só rosto que movem o sentido do desdobramento daquebra da unidade do eu, conforme confessa o eu poético no último terceto de “A minha piedade”:

De não ter asas para ir ver o céu...
De não ser Esta...a Outra... e mais Aquela....
De ter vivido e não ter sido Eu...

Excluído: jamais sente a possibilidade de superação

Excluído: :

Excluído: (A minha piedade).

Poema marcado pelo recorte da dúvida, mundo que se dá sob um céu de cinzas e sob um véu de névoa. Escapando aos limites do princípio de individuação: “este ser esta... a outra... e mais aquela...” implica a multiplicidade no seio da unidade desfeita. São marcas de inapreensão do corpo e da alma e dos muitos *eus* que sempre se revelam *outros* no bojo de sua

indefinição. A questão em Florbela também se dá como “asas” de lamento, na medida em que a vontade do *eu* era experienciar diferentes *personas*: esta/outra/aquela, com todas as possibilidades situadas no lugar do desencontro e da perdição ou não existência: “de ter vivido e não ter sido Eu”. Em decorrência, esse não existir constitui a falta agravante e uma ausência não nomeada que só comporta a vida do *eu* feita pedaços, eis o que *anima* o aparato lírico da poeta. A sua poesia abre-se a um fazer plural que conjuga subjetividades variadas no

sonho de “condensar o mundo num só grito!”, de acordo com o que expressa o eu poético de
“Ser poeta”

Em “Conto de fadas”, poema que integra Charneca em Flor, o eu procede mais uma vez ao uso da máscara no que ela traz de encenação e fingimento, espaço lúdico onde ele, constrói a imagem do ser na ilusão de um *como se fosse*, quer dizer, do “era uma vez”:

Dou-te, comigo, o mundo que Deus fez!
 _ Eu sou Aquela de quem tens saudade,
 A princesa do conto: “Era uma vez...”

O que representa, então, o quadro de instabilidade em que vive o sujeito, quais as suas implicações, perguntaria o leitor? A poeta, no meu entender, problematiza a noção de ser autêntico, submetendo tudo à ótica ilusória do era uma vez.

O discurso lírico florbeliano, na expressão de “um caso humano” (Régio, 1998), extrapola os limites da individualidade lírica para atingir uma *outra voz*., voz multifacetada, onde a ordem e o caos lançam olhares de desejos entre si. A poesia de Florbela, transgredindo o convencionalismo discursivo de sua época, articula-se num jogo de máscaras para colocar pelo avesso a idéia tradicional de identidade fixa e coerente. Eis aí o modo como a poeta encara as contradições da vida moderna e as da sua alma atormentada.

A escrita literária portuguesa é mesmo uma aventura de letras e de signos que principia uma eterna procura de sentido: o mais das vezes o desconhecido sentido da

Excluído: C

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: o

Excluído: se

Excluído: ...

Excluído:

Excluído: como a

Excluído: o

existência no entrelugar do passado com o presente, na ânsia febril de tocar a essência da alma e do povo lusitano, na esfera geral de sua cultura; busca-se também alcançar o sentido de indefinição de uma alma degenerada que abriga, na esfera individual, a alma do *eu* que em “cinzas brumas se dilui”. Dupla vertigem! Disso nos dirá Florbela Espanca no poema “Quem sabe?...”, projetando no abrigo do *eu* a imagem do enjeitado europeu:

Queria tanto saber por que sou Eu!
Quem me enjeitou neste caminho escuro?
Queria tanto saber por que seguro
Nas minhas mãos o bem que não é meu!

Também em seu poema “Lembrança”, o *eu*, na fuga do presente e na identificação do passado, coaduna a imagem do diverso: escuridão e sol do meio dia. Ele traz em si uma superposição dos opostos, sem, entretanto, pertencer de modo preciso a nenhum dos pólos que ele congrega.

Excluído: é
Excluído: vivido

Fui Essa que nas ruas esmolou
E foi a que habitou Paços Reais
Nos mármore de curvas ogivais
Fui Essa que as mãos pálidas poisou...

Tanto poeta 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 cinzas brumas se dilui...
Ah, quem me dera ser Essas que eu fui,
As que ainda me lembro de ter sido...dantes

No conjunto desses versos tudo se abre para o desacordo do *eu* consigo mesmo, todo seu presente se esvai, porque dele se extrai a sua realidade mais fecunda: o passado longínquo de sua história, passado mitificado numa dupla direção: na alusão ao mito de

Penélope, no tecer dos fios à espera de sua alma distante: “Fiei o linho à porta dos casais”; na evidência da vida cultural portuguesa simbolizada na perdição da nau à deriva dos mares das Índias, cujo rei D. Sebastião não voltou mais. O poema encarna a memória cultural ao qual integra, pintando-se com as cores de sua raça: no “perfil moreno lusitano” e na figura da “sereia que nasceu dos navegantes”, vácuo da lembrança lusitana como império das navegações e senhor dos grandes mares.

Apenas uma existência de vazios se aloja na alma do *eu*, mar sem fundo de cinzas brumas onde tudo se esvaece porque é profunda a dissolução: “Tudo em cinzas brumas se dilui...”, sem possibilidade de restauração. E o que lhe resta é senão integrar-se na perdição com a nau à deriva, no delirante desejo de recordar, no presente, o seu *tempo* contraditório e humanamente anterior: “Ah, quem me dera ser Essas que eu fui, / As que me lembro de ter sido... dantes!”. Portanto, *eu* perdido no exílio de sua memória, no tempo intervalar de sua história. Acrescenta Florbela no poema “Toledo”: “[...] Não esboço / Um gesto que me não sinta esvaecer”. E em “Nostalgia” o *eu* torna-se um abrigo de saudade e trama labiríntica de sua perdição, reflete, nisso, o traço característico de sua alma portuguesa, para mencionarmos Eduardo Lourenço (1999). Paradoxalmente, o país do sonho funda, nas asas da melancolia, a dúvida de si no caminho que trilha de luminosidade embaçada. No labirinto, todo caminho é descaminho e rodopio de coisas desenfreadas, onde cada saída é um mar ruidoso sem fim:

Quero voltar! Não sei por onde vim...
Ah! Não ser mais que a sombra duma sombra
Por entre tanta sombra igual a mim!

A poesia de Florbela é lírica tecida na alma, mas numa alma tão profunda que teimosamente se transmuda em muitas outras para melhor dizer de si e do desconhecido. Na poesia a vida é uma experiência do estranho e do diverso, onde o esvaziamento do *eu* se eleva a estatuto de som dissonante que chega aos nossos ouvidos para nos dizer de sua delirante

Excluído: d
Excluído: do

Excluído:

Excluído: (
Excluído:)

Excluído: um
Excluído:,
Excluído: então como
Excluído: o
Excluído: estamos sempre a girar
Excluído: o

Excluído: Em

desintegração, modo incerto de seu além-mar. Acerca disso nos diz Florbela por intermédio da voz lírica de “Mais Alto”: “Até sair de mim! Ser a perdida! / A que se não encontra!...”

Podemos ver semelhante estado de espírito na obra de Mário de Sá-Carneiro. Cada palavra que move vacilante a sua poesia é reveladora do sentido da angústia e desencantamento do poeta em face do aspecto pesaroso da vida. Como em Florbela, e mais particularmente em Pessoa, o *eu* que se dissipa em seus versos não mais regressa feliz ao abrigo de sua alma. É profunda ausência. É um incessante fluir de coisas desencontradas, lá onde se esvazia o sentido da vida em conjunto abriga também o drama torrente de sua hesitação. É desse quadro de coisas que nos dizem as duas primeiras estrofes de seu poema “Partida”:

Ao ver escoar-se a vida humanamente
Em suas águas certas, eu hesito,
E detengo-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.

É suscitar cores endoidecidas,
Ser garra imperial enclavinhada,
E numa extrema-unção de alma ampliada,
Viajar outros sentidos, outras vidas.

Vida que se escoa tal qual um “astro perdido”, a fim de alcançar “na garra imperial” “outros sentidos”, “outras vidas”. Morrer para germinar depois. A “partida” do *eu*, não apenas diz, significa a “partida” do mundo. O lugar dessa dupla partição transcorre a obra de Sá-Carneiro como aparição labiríntica. “Escavação” ilustra bem o sentido desse ser que vive a se perder no exílio de si mesmo, “sem nada achar”, “alma perdida” a rodopiar sem achar repouso feliz para sua morada:

Numa ânsia de ter alguma cousa,
Divago por mim mesmo a procurar,
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
E a minha alma perdida não repousa.

Sob a luz trêmula do incerto ele baila no estranho desconhecido de si mesmo como alma absorta no encontro sombrio com os vazios de sua própria existência: “_ Onde existo que não existo em mim?”, lembra ainda o eu-lírico do poema mencionado acima. E isso abre uma profunda fenda na verdade íntima do ser, porque ele nada sabe precisar, o único mundo que conhece é a paisagem grotesca do incerto e do indeterminado, tudo suspenso no ar situado no lugar do abismo entre o início e o fim, onde lhe resta dizer: “Pressinto um grande intervalo”, eis o que pressente o eu-lírico de “Intersonho”, pressentimento também ratificado no poema sem título, também de *Dispersão*:

Excluído: .
Excluído: (.
Excluído:).
Excluído: o

Eu não sou eu nem sou o outro
Sou qualquer coisa de intermédio
Pilar da ponte e do tédio
Que vai de mim para o outro.

O lugar do “intermédio” é aí lugar do *encontro*, onde só nele é possível a vida verdadeira, já que se faz como relação e passagem, “pilar da ponte” de travessias de vida que só se efetiva na presença do *outro*. Em Mário de Sá-Carneiro a questão aponta para a relação traumática do artista com a sua realidade em torno, alma sensível de floração decadentista que, na sua profunda melancolia, representa a visão tortuosa do poeta moderno mediante o estado de decadência nacional de seu país. Olhar desperto para as coisas dissonantes que fecunda o estado de espírito de uma alma para sempre dissipada: “Quero reunir-me, e todo me dissipo - / Luto, estrebuc... em vão! Silvo pra além...”, [...] Corro em volta de mim sem me encontrar / Tudo oscila e se abate com espuma”, expressa o poema “Álcool”.

Excluído: (.
Excluído:)

A situação mental do país, que cruzou o caminho literário de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, também se fez travessia no de Florbela Espanca. Toda época traz em si um movimento giratório com traços característicos dominantes, criando, em sua especificidade, zonas difusas que afinam ou desafinam no interior das produções que cada período histórico oferece. Sob o sol do mesmo estado de espírito da época, poetas e literatos tendem a

constituir uma corrente literária⁶². No sentido moderno do termo, a poesia de Florbela Espanca, cruzando o caminho de Pessoa e Sá-Carneiro, no jogo de dispersão e de identidades que os poetas promovem, é uma expressão de identidades descentradas, deslocadas e cada vez mais retalhadas e divididas. É uma manifestação muito próxima daquilo que Hall (1999) concebe como identidade não-resolvida e não-fixa em relação ao sujeito da pós-modernidade. Penso, no entanto, que a modernidade já nasceu no bojo de inúmeras crises, fazendo, de uma só vez, o sinal do progresso e da decadência em vários setores das sociedades.

A questão das identidades múltiplas e provisórias, dentre outras vertentes pós-modernas, pode ser identificada como contradições da própria modernidade. Em tal domínio, para lembrarmos Peter Pál Pelbart (2000), tem-se uma concepção crítica que procura desfazer-se do mito de uma subjetividade plenamente definida, uma vez que ela é moldada, produzida, modulada, e não um centro fixo. “Pilar da ponte e do tédio / Que vai de mim para o outro”.

Assim, encontram os poetas, por vezes, assumindo os “desejos vãos” do ser humano; por vezes, expressando sua “sede de infinito d’amar a humanidade” (Desalento), ou com “sede de infinito” (Ser Poeta). As suas poesias abordam um eixo central nas discussões sistematizadas pela teoria literária e pelas ciências humanas, no que se refere ao traço fortemente intersubjetivo da obra. A poesia é um modo singular de utopia por meio do qual o poeta no ausentar-se de si mesmo que atingir outros sentidos, na deliciosa ambição de alcançar um melhor aperfeiçoamento da vida, lá onde os deuses falharam os poetas sonham em suprir a falta. Ele recorda tudo em sonho transformando-o em palavra para melhor dizê-lo poeticamente. Florbela Espanca e Mário de Sá-Carneiro, incluindo também Pessoa, criam na

⁶² Aqui, fazemos uso da definição de corrente literária do próprio Fernando Pessoa (1999, p. 50) : “É manifestamente uma comunidade de idéias ou intuições característica de poetas e literatos de uma época. Qual é a base de uma comunidade de idéias? Um fundamental conceito igual da coisas, uma igual atitude perante o universo e a vida”, o que está expresso na postura semelhante da lírica de Pessoa, Sá-Carneiro e Florbela Espanca.

singularidade de suas poesias um jogo de vários rostos ao espelho, na revelação suprema de sua ausência de si. Mais que isso, os poetas portugueses criaram uma poética da ausência para nela se revelarem como miragem e simulacro.

Na sua cena deliberadamente fictícia os poetas elevam a palavra a um outro domínio do real, fazendo-a inserir-se na ordem do oculto para revelar-se na condição de mistério da nossa alma. Perante as palavras de sua realidade sonhada, tudo aos seus olhos se transmuda em realidade de simulacro, aspectos e miragem do corpo e da vida. Os seus versos abrigam um profundo desinteresse perante o cotidiano de aflições, de modo que a melancolia e a morte se investem como expediente irônico de recusa da realidade circunstancial. O pessimismo é uma inigualável e emblemática figura da cultura portuguesa. O que não se encontra na criação heteronímica de Pessoa, como sendo uma particular recusa do feminino, nos é articulada na lírica de Florbela Espanca. De alguma forma, a poeta alentejana pontua, preenche por intermédio de uma voz heteronímica às avessas o aspecto feminino faltoso nos personagens-livro de Pessoa. Realidade incerta, mas tão hipoteticamente expressa.

Por esse prisma, podemos dizer que os poetas que aqui dialogam integram uma cultura de Ausência, Portugal convertido em passado e saudade coberta por um céu de névoa. Isso diz do fundamento e sacralização da singularidade do povo português, por meio do qual esse povo apresenta para o mundo o seu modo de ser, a sua aventura de irrealdade e vida sonhada. Mundo que se sabe à beira do abismo, de um sonho que teimosamente não perece, pois, insiste em viver ressuscitando as cores de uma alma lançada para a aparente paz do nada.

Nesse quadro de coisas, podemos dizer que o procedimento da dúvida melancólica, dando estatuto a uma falta sem origem precisa, em Florbela Espanca, torna-se um modo pelo qual o enigma da alma e da identidade lusitana se mostra. Mas é também imprescindível afirmar que a expressão da permanente desintegração do poeta e a constante dissolução do eu inscritos nos seus poemas excede a questão da alma lusitana. É um

Excluído: , no que tem de enfrentamento com o real vivido,
Excluído: a vida
Excluído: .
Excluído:
Excluído: A
Excluído: modo
Excluído: vida

Excluído: costurada
Excluído: pela

Excluído: :

componente de artifício da poesia lírica da modernidade. O texto poético consiste em suprimir a singularidade do autor. Pressupõe tanto uma escolha no interior da linguagem quanto a transformação do mundo exterior que nele é representado (BARBOSA, 1974). De acordo com tal sistematização o poema aponta para uma dupla direção: por um lado, acena para uma experiência lingüística, fazendo com que o autor retorne à condição de inventor; por outro, direciona as estratégias de articulação que o poema conduz; estabelece-se não mais como representação, e sim como objeto, coisa, máquina de linguagem.

Se há, nesse sentido, uma dupla direção do poema, em sua experiência concreta subsiste um entrecruzamento ou uma zona de articulação, em dissonância, entre o espaço da realidade e o espaço poético. A zona de articulação implica a convergência da realidade do poema com a realidade social. Tem-se, então, uma relação ambígua propiciada pela própria natureza da linguagem literária: no jogo que o poema tece entre o aproximar-se e o distanciar-se de forma crítica da realidade. A poesia consiste num jogo de máscaras, é linguagem e encenação criadora.

Nesse procedimento lírico, o *eu* deixa de se fazer inteiro como pessoa particular. A ausência sinaliza, aí, o “luto” de sua subjetividade individual. O poeta se investe de uma estratégia de despersonalização – a quebra do eu singular e sua consequente transformação num eu de ficção – que tem início com a poesia de Baudelaire ([1985](#)), mesmo sendo pontuada na primeira pessoa do singular.

O processo de despersonalização corresponde à compreensão segundo a qual a lírica não nasce da unidade da pessoa empírica. Em poesia o indivíduo é desindividualizado e logo transformado no “eu é um outro” rimbaudiano. No texto poético, lugar de relação e passagem, subsiste a destituição da subjetividade e a quebra da unidade lírica. Nesta, inscreve-se o desdobramento de um *eu* eclipsado pela presença de uma voz sem nome que não nasce do coração; originando-se no seio da linguagem, não se faz entrada absoluta do

empirismo pessoal. É nesse sentido que o fazer artístico é visto como fruto da inteligência, ou, antes, como lembra Pessoa (1998b) é produto de uma emoção intelectualizada. O processo de criação advém de um maior e mais enxuto trabalho de articulação com a linguagem. É preciso, porém, dizer que o fazer artístico decorre de uma dupla interferência de registros: do imaginário criador e da ação intelectiva, mas sofrendo interferência de um terceiro registro: o “fingir como ato de superação de fronteiras” (ISER, 1996, p. 39) do mundo de linguagem e da realidade do mundo. O ato de fingir é uma transgressão de limites.

7. Vaidade: a dupla volúpia, ascensão e queda

O procedimento lírico de Florbela Espanca, fundado na atitude niilista, procede a uma derrocada do absolutamente soberano, de modo que tudo que diz se resume num dizer-não à vivência posta. O encontro com o “nada” e com o abismo de si mesmo se eleva ao cargo do desacerto da visibilidade reinante. O seu universo poético compreende, nesse caso, o turbilhão e a efervescência contraditória da vida moderna. A sua fala alada faz rachadura do véu enganador do cotidiano vivido, na possibilidade, de colocar tudo de cabeça para baixo, inverter a crueldade de seu aspecto opressor; mas também, por outro lado, modo crítico de *dizer-sim* à existência humana.

O poema “Vaidade”⁶³, de Florbela Espanca, que integra seu Livro de Mágicas,
compreende as inquietações e a crise do sujeito face às crises do mundo moderno, naquilo que se apresenta como ordem e se revela como caos. O recorte feito pelo poema expressa o sujeito sob a experiência do vacilo e da “derrocada louca”, atirando-o para o mais profundo abismo

Excluído: o

Excluído: de 1919,

⁶³ O poema expressa a tomada de posição da poeta: trazer para si e em si a humanidade mutilada no seio de uma sociedade reificante seqüestradora da liberdade e do sonho, portanto num cenário onde o homem, a vida, tudo forçosamente compelido, na verdade, para o desfazimento do sonho e as amarras da vida. Castrando o sonho, castra-se o próprio sentido da vida, aniquila-se o homem, empurrando-o para o vazio do nada.

do nada. Aí, o sujeito é forçado a se abismar na travessia dos contrários que vai, no sonho, da glória desejada ao mais fundo buraco negro: a queda no nada. Vejamos o poema:

Sonho que sou a Poetisa eleita,
Aquela que diz tudo e tudo sabe.
Que tem a inspiração pura e perfeita,
Que reúne num só verso a imensidão!

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

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

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

Este poema articula o sujeito lírico numa dupla direção: remete-o, de uma só vez, à movência da ascensão e da queda. Situado no universo onírico, ele se eleva à plenitude, abarca o mundo do possível, derivando daí a sua aposta no saber vasto e profundo. O seu desejo é apreender o visionarismo da palavra artística: “Sonho que sou a Poetisa eleita, / Aquela que diz tudo e tudo sabe”.

O desejo de alcançar, na criação, a obra “pura” e “perfeita”, para atingir, assim, o geral na particularidade de um só verso. O sonho é o que põe a vida do eu-lírico em movimento, move o seu estado de espírito, na ambição de alargar-se como imensidão. Tal alargamento é o desejo mesmo de sua criação, mas sabe que ele só se efetiva na condição de encontro com o gênero humano. Nesse sentido, a “inspiração pura” seria o motor de sua criação e a chave de abertura para apreender num único “verso a imensidão”. O que implica necessariamente o esvaziamento de si para abarcar a coletividade humana: “Que tem a inspiração pura e perfeita, / Que reúne num só verso a imensidão!”

O poema deixa antever, no sonho, a passagem do particular para o geral, e deste para aquele. O seu “de” verdadeiro é alargar seu estado de espírito, no elastecimento de seu próprio eu, como condição de ser do poeta. Por essa via, ambiciona reunir, em universo fictício, a voz de toda a humanidade ou a totalidade humana, na intensa luminosidade:

Excluído: de

Excluído: sua palavra-criação

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!

O sonho é, nesse deleite da alma, de alcance geral: “dizer tudo”, “tudo sabe”, “inspiração pura”, “perfeita”, “claridade”, “todo mundo”, “imensidão”. É abertura para o poeta, oferta de sua liberdade e de seu mundo possível. Porém, tudo só se efetiva no apagamento da realidade visível e no esvaziamento da unidade totalizadora, portanto no sair de si em nome da humanidade dispersa: “claridade de todo mundo”. Este é o desejo que rondou o espírito do poeta, exprimir no inexprimível a luz de sua multidão. Sendo ambição dos poetas, tornou-se tema de suas teorizações e ou de suas concepções poéticas. A esse respeito, disse Baudelaire (apud BENJAMIN, 1989, p. 52): “o poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro [...]”. Nessa absorção dos sentimentos coletivos e alheios, o poema quer, ainda, ao internalizar as inquietações do gênero humano, desvendar a sua natureza constitutiva: sai a costurar-se por dentro fazendo do seu código a matéria-motivo de sua arte sonhada. Linguagem-objeto e metalinguagem (BARTHES, 1970). Eis, pois, o seu modo de ser.

Excluído: arthes

No ângulo do desejo artístico, a generalidade é contemplada nos seres *nostálgicos* e nos “que morrem de saudade”. A sua glória é alcançar “os de alma profunda e insatisfeita”. No real sonhado o poeta quer mesmo abraçar o gênero humano, para tanto abriga a “alma profunda” fora do alcance do real vivido; é, no gesto de recusa, vontade “insatisfeita”,

Excluído:

Excluído: sob

desmedida irônica do mundo desencontrado. O sonho é a via pela qual o eu, no peso da realidade visível, se investe em toda potencialização de seu ser e na vitalidade de sua existência. Daí o sonho ser um impulso para o alto, passo largo para um além ainda inapreensível:

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

Na realidade onírica, o sujeito vê-se de posse de sua mais alta glória e soberania. É por onde ele quer tocar de vez, no gênero humano, o lado *vasto* e *profundo*. Vendo assim, o poema admite em seu interior uma dupla função que se evidencia como condição ou desejo do fazer artístico, luz e dimensão: é metáfora da multidão na “claridade” e na “imensidade”. Sob esse ângulo de visão, o poema traz na sua interioridade um espaço de exposição do múltiplo, elevando-se à condição de luz para “encher todo mundo”. O sonho lhe possibilita um estado de espírito de autoconfiança e do mais absoluto poder: “Aos pés de quem a terra anda curvada!”. A miragem artística põe, no real sonhado, a terra em posição de desordem e submissão, “curvada” implica também estar à deriva. A atitude lírica impõe ao mundo a desvalia de seus valores.

A realidade onírica é, pois, a retirada do sujeito do embalo enganador do que é observado à primeira vista. É oferta de sua liberdade e de afirmação de sua existência. Nada é, na poesia de Florbela Espanca, garantia de liberdade plena e glória absoluta. Nela, ao contrário, tudo se desvela, sonho e queda interpenetram na simultaneidade dos contrários. A poesia não admite o consenso das certezas e da verdade habitual; ao contrário, diz, no silêncio, do dissenso, abarcando, na ambigüidade, a natureza disjuntiva do mundo e do sujeito. Aos seus olhos, “o mundo é simultaneidade de dimensões diferenciadas” (CHAUÍ, 2002, p. 165).

Excluído: a realidade visível

Excluído: em

Excluído:

Excluído: extrema autenticidade; nada é

Excluído: Em sua obra

Excluído: certa

Por consequência, este que no sonho tudo pode, vê-se abolido no abrigo do nada, para onde é puxado de cabeça para baixo. O eu sai da posição de senhor, para quem a “terra anda curvada”, para ocupar o lugar da rachadura e do tormento: rebaixado à tortura da queda e à curva sombria da visibilidade do cotidiano. Confinado na tortuosidade dessa sombra, ele abre asas de melancolia como resistência da realidade primeira. Porém, render-se na sua misteriosa interioridade implica também o desejo de melhor fecundar a existência. Experiência de riscos. O vôo desviante da realidade vivida traz, no acordar, o mais aterrorizante encontro com o nada:

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

O real vivido vence a glória sonhada. O nada para onde se destina toda a queda é indicação do abrigo na falência do ser. Ele se abisma na experiência da queda perseguindo o destino de um nada vazio, confinado na sua mais cinzenta estranheza. Assim, o eu-poético parece reconhecer a sua própria condição melancólica. Desinteressa -se pela própria vida, fazendo de sua alma a morada do vazio, na angustiante ausência de sentido: “E não sou nada!”.

O encontro com o “nada”⁶⁴ é indicação de perdição da unidade plena e desvanecimento de qualquer totalização. O sombrio submete o sujeito da razão à falência e ao esvaziamento da consciência de si, torna vulnerável e perecível a sua soberania. O nada tinge

Excluído: pinta

⁶⁴ Sobre os espetáculos monstruosos e tenebrosos da sociedade moderna, lembra Kristeva que nossos meios simbólicos encontram-se quase que completamente aniquilados e petrificados. “À beira do silêncio emerge a palavra ‘nada’, defesa pudica diante de tanta desordem, interna e externa, incomensurável. Nunca um cataclismo foi tão apocaliticamente exorbitante, nunca a sua representação foi cuidada por tão poucos meios simbólicos” (KRISTEVA, 1989, p. 202).

de abandono a única garantia de sua existência. Desse modo, “não ser nada” é uma propensão melancólica, diríamos.

À frente de batalha do eu-lírico, o mundo lhe aparece sob o rosto doloroso de “um foi em vão”. Aos seus olhos este é o mais pesado triste aspecto da realidade visível, por isso a vida, vivida, surge apenas como impossibilidade. Mas aí o sofrimento não enquadra apenas um traço do sujeito desgarrado da existência. Para além dessa desposse, ele integra a própria constituição do humano no mundo. Nesse sentido, pensando no abismar-se para a nervura do nada, é válido o pensamento de Schopenhauer (1985, p. 222): “Podemos também conceber nossa vida como um episódio inutilmente perturbador na ditosa paz do nada.”

O poema encerra assim uma questão fundamental na poética de Florbela Espanca: a não garantia de categorias totalizadoras em torno do sujeito nem entra em conformidade com o ideal de felicidade exigido pela sociedade moderna. Parece, então, apreender as contradições do cotidiano sem dissonância com a vida e com o ser. No plano da poesia, diríamos: trata-se, pois, de uma desromantização da lírica; no plano da sociedade moderna, costura a crítica da modernidade e do sujeito auto-sustentável de uma verdade última.

Dessa forma, pode-se dizer que o mundo chega aos olhos do eu-lírico como puro engano e falsa aparência, daí o seu ceticismo crítico, daí o seu desejo de colocar tudo pelo avesso no abismo estabelecido entre a mais alta realização do sonho e a mais profunda e avassaladora tristeza. No nada posto, o sujeito é submetido a um quadro cujo desenho não diz mais que a instabilidade e a insegurança que ronda o seu espírito a todo instante.

O poema desenha, num só instante, o vôo desviante da vida rotineira, sem deixar de flagrar a avassaladora queda abissal. O universo poético florbeliano é uma travessia de abismos, onde toda nervura racional que se pretende puramente individual é suprimida num estado de penúria. O infortúnio penetra a alma do sujeito, por isso ele é incapaz de tomar o mundo e a si mesmo enquanto pura simpatia. Tudo se desliza à sua frente, tudo é um

Excluído: i

Excluído: o

Excluído: o

Excluído: buraco negro de seu habitual vivido

Excluído: simplesmente

Excluído: uma e

Excluído: idade

Excluído: cotidiano

descontente desfirmamento. Palco do avesso. O poema expressa a condição perecível do ser, procedendo a uma despotencialização da razão. Entre a ascensão e a queda encontra-se a própria condição-limite do sujeito, onde se estabelece a melancolia, território incerto e duvidoso do eu melancólico. Na miragem do espelho cego de um Saturno sombrio, a melancolia se movimenta como descrença da realidadeposta. Em decorrência, trêmulo, se edifica o perecível do ser. É nessa perspectiva que reside, nos poemas de Florbela, a causa feminina, no desejo de alcançar a “claridade de todo mundo”, que é a sua verdadeira ambição de integrar o gênero humano.

Excluído: profundo

O vazio é, portanto, um lugar de ausência e perdição, descaminho labiríntico, onde cada linha referencial se desreferencializa. Não há apoio, tudo é escorregadio, trêmulo, onde toda reta se desmorona para ceder lugar a curvas aterrorizantes na qual o sujeito é emaranhado numa rede bizarra de permanentes desencontros; ele não está apenas perdido, é também sinal da própria perdição no abandono do “nada sou”, este vazio nunca preenchido. A falta de potencialidade equivale à ausência de sentido da vida, o vazio da própria existência.

De acordo com o *Dicionário básico de Filosofia*, de Japiassú e Marcondes (1996, p. 191) o nada é, no sentido genérico, o não ser, o que sendo não é a ausência de ser. Para o existencialismo, ele é limitação do ser, origem de negação: o nada não é o contraponto de uma existência indeterminada, mas modo de revelação inscrito no próprio ser do existente. Faz parte, então, de sua interioridade constitutiva e integra, nisso, a morada do ser.

Excluído: No

Tomar o nada como sinal de esgotamento e do próprio limite do eu é empreender um gesto de recusa radical, de modo que negar a si mesmo é encontrar-se, paradoxalmente, na negação do outro, da vida impossível de ser vivida. Na poesia de Florbela Espanca tal condição do ser consiste na crença do “tudo é falso”, no sentido nietzscheano do termo: do nojo da falsidade dos valores instituídos pelo mundo e pela moral cristã. Tomada assim, a experiência é plasmada no desperdício de forças, na insegurança e no desconforto da queda,

da vida impossibilitada. O tormento do “em vão” encontra seu equivalente na descrença da vida, pensada em conjunto, conforme o pensamento de Nietzsche (1978, p. 380):

Excluído: .

Excluído: Eis, então:

[...] a desilusão sobre uma pretensa finalidade do vir-a-ser como causa do nihilismo. [...] a compreensão da insuficiência de todas as hipóteses finalistas até agora, no tocante ao ‘desenvolvimento’ inteiro (o homem não mais como colaborador, quanto mais centro do vir-a-ser.

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: (NIETZSCHE, 1978, p. 380).

Em tal perspectiva, o eu-lírico parece se ocupar da insuficiência de todas as coisas situado que está no lugar da precariedade de si e na incapacidade de qualquer realização. A sua desventura puxa-o para a atmosfera de perdição num fundo sem fundo. O nada pontua a desordem e se emana do caos; lá onde se faz, intranquila, a arrogância da verdade cartesiana assentada no sistema racional do “penso, logo existo”, de onde advém também a crença na verdade certa.

Lançando seu olhar como contracorrente desse postulado científico, o sujeito vê-se ruir não mais como centro do vir-a-ser, e sim como perda de sua própria legitimidade. Experienciando a um só instante o vôo e a queda, ele é movimento e fluxo, beira o insuficiente e o indizível; portanto, já traz em si a hipótese finalista.

Alicerçada nessa ambigüidade, a poesia mostra o ser abismado na “derrocada louca” e no rebento da decadência atemorizante, situando o sujeito numa celebração móvel. A vida alargada no sonho retorna ao instante final de um sonho perdido, “não sou nada”. Porque o eu, revestido de pessimismo, olha o mundo e a si mesmo na descrença de sua totalidade perfeita, “[...] como se não houvesse nenhum sentido da existência, como se tudo fosse em vão” (NIETZSCHE, 1978, p. 383). No desvalor do vivido, Florbela Espanca desarruma liricamente o sujeito em pleno palco da modernidade. Deseja, com isso, colocar o ser sob constante avaliação e apreendê-lo, talvez, na sua única certeza verdadeira: a sua condição perecível. É este o sentido da queda e da presença do nada na sua poesia. O nada é, a um só

Excluído: (

Excluído:)

tempo, esgotamento e desrealização da realidade visível: canto escuro do indeterminado, para onde o sujeito se lança no final do vôo, e também o seu fundamento.

Paradoxalmente, o nada contém em si a derrocada do “tudo” racional. Abraçá-lo, nesse sentido, é assinalar o gesto de resistência às representações ordeiras da sociedade moderna. É um dizer-não a si mesmo para, instantes depois, engendrar a negação do mundo. Esta é aposta poética contra as mazelas forçadas pelo *tudo* racional da vida estagnada, resultando, então, na atitude de autopunição do melancólico: desfazer-se da vida e de si mesmo, ao certo, na crença de tocar, no nada, a possibilidade de uma outra vez. Com efeito, fazer retornar às origens no fenômeno de um eterno retorno das coisas, mas no desejo de que o repetido seja o “diferente”.

Disso resulta um alargamento da lírica a partir mesmo da inscrição do feminino. Florbela Espanca deseja alcançar o geral, na “obra perfeita”, a partir da particularidade de sua poesia. Para tanto, pavimenta o niilismo e a melancolia na atitude básica do eu-lírico, fundada no dizer discordante, sempre. Tece, na negação do em torno, uma poética do avesso. Do monstro perecível. Esta é, poeticamente, a queixa fundamental de Florbela Espanca: abolir, fragmentar, decompor o mundo e situar o sujeito à beira do abismo ou no encontro com o nada. Por isso, a sua “derrocada louca” equivale a uma vontade de destruição como algo mais profundo, o instinto de autodestruição é indicação da vontade de cair no nada, para mais uma vez lembrarmos de Nietzsche. Na trama lírica, o deslize do sujeito é um *dizer-não* à existência sem sentido. O nada é uma sombria nervura de “um não ter sido”. O real e único sentido para a consciência niilista é a ausência de sentido. O nada lhe fascina, o abandono lhe atrai. O mundo em desencantamento lhe é uma oferta de tormento. Mas o poético teima em dizer mais que o sentido de uma pura tristeza, diz do esgotamento da representação da realidade.

O desalento integra, no olhar de recusa, o próprio perecimento do ser, mostra a sua queda fatal. É derrocada da consciência em si, do eu como substância plena, vendo-se

agora na imagem obscura do esvaziamento de sua forma suprema. Diante disso, podemos dizer que no universo artístico de Florbela Espanca se aloja um procedimento poético fundado na atitude nínilista que faz vir à expressão um cotidiano de aflições. O encontro com o *nada* se eleva ao cargo do desacerto da verdade dada. O poético comprehende o turbilhão e a efervescência contraditória da vida habitual. Aprende o múltiplo e o jogo no interior do tecido da linguagem criadora, talvez como atitude de resignação do mundo opressor sempre a girar desenfreado e fora de controle à medida que se move.

PARTE IV

Capítulo I

A dúvida melancólica e a poética do ser perecível

1. Florbela: o sujeito sob o signo da reversibilidade

René Descartes (1999, p. 35), no *Discurso do Método*, fundamentando-se na certeza do pensamento matemático, procura atingir um conjunto de certezas racionais. Tais certezas possibilitariam a unificação do conhecimento humano fundada em verdades impossíveis de se submeterem ao vacilo e às incertezas. Tal seria a generalidade do *cogito*: “Lo poder de julgar de forma correta e discernir entre o verdadeiro e o falso, que é justamente o que é denominado bom senso ou razão, é igual em todos os homens”. Nesse caso, expressa uma só verdade para todos, o que de imediato descartaria a afirmação da diferença como componente fundamental de suas identidades. Distanciando-se do reino das sensações, o sistema filosófico cartesiano postula a idéia de sujeito absoluto. Faz do pensamento a sua matéria única do ser racional, definido pelo controle das paixões e pela legislação da razão soberana. Teríamos, assim, um sujeito congelado no pensamento e na verdade última.

A razão enquanto motor do projeto racional da modernidade está também no fundamento de toda teoria iluminista. No entanto, a força dessa verdade última e do pensamento como diretriz do conhecimento advém do pensamento clássico. A esse respeito, o mundo das idéias de Platão (1999) nos serve de ilustração. No tratamento em torno da verdade última os poetas não encontraram repouso feliz; foram, ao contrário, expulsos por carregarem na intempestividade de seus versos a desordem e o avesso do mundo. A república platônica quis a ordem, a razão e o bom senso, por isso não comportava o dissenso da miragem artística.

Excluído: ¶

Excluído: (

Excluído:)

O caminho trilhado pela filosofia cartesiana inaugura e consagra a racionalidade científica da modernidade como uma dimensão universal. Aí, o espírito humano seria acorrentado no estatuto da razão científica no plano de se chegar ao conhecimento claro e preciso. Por conseqüência, o sujeito e sua identidade deveriam responder às exigências do mundo concebido fora de alcance da ambivalência e das contradições. A sua natureza e a sua existência a dependerem exclusivamente do pensamento, depositando a mais absoluta confiança na científicidade do pensamento. Diz Descartes (1999, p. 57):

L...achei que o melhor a fazer seria continuar naquela mesma em que me encontrava, ou seja, utilizar toda a minha existência em cultivar minha razão, e progredir o máximo que pudesse no conhecimento da verdade, de acordo com o método que me determinara. L...julgando estar seguro da aquisição de todos os conhecimentos de que fosse capaz, pensava estar também, pelo mesmo método, seguro da aquisição de todos os verdadeiros bens que em alguma ocasião se encontrassem ao meu alcance;

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: (

Excluído:)

Nessa sistematização, o pensamento é o fundamento maior da existência humana evidenciado na filosofia do cogito “penso, logo existo”. O pensar sendo, pois, a base do existir e garantia da existência. Descartes, porém, não postula a sua verdade “tão sólida e tão correta” que não seja por meio da relação dialética com o sentido do falso. O pensamento que fundamenta o seu existir – de ser “alguma coisa” - propicia a compreensão da verdade do sujeito no pensamento como pura racionalidade; em outras palavras, o sujeito simplesmente não existe fora do pensamento:

L...percebi que, ao mesmo tempo que eu queria pensar que tudo era falso, fazia-se necessário que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, ao notar que esta verdade: *eu penso, logo existo*, era tão sólida e tão correta que as mais extravagantes suposições dos céticos não seriam capazes de lhe causar abalo. (Ibidem, p. 62).

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: ...

De acordo com esse raciocínio, a instituição da dúvida reflexiva sinaliza a confiança na verdade e na certeza de sua existência sob a racionalidade do pensamento. Em

outras palavras, o sujeito só é constituído como matéria pensante, o que lhe permite uma visão racionalmente científica da realidade social e de si mesmo. Por esse prisma, vê-se o mundo confinado numa suposta verdade acabada, e o sujeito como máquina de reflexão absoluta:

L... pelo fato mesmo de eu pensar em duvidar da verdade das outras coisas, resultava com bastante evidência e certeza que eu existia. L... compreendi, então, que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste apenas no pensar, e que, para ser, não necessita de lugar algum, nem depende de qualquer coisa material ([DESCARTES, loc. cit.](#)).

Excluído: ()
Excluído: ()
Excluído: ()
Excluído: ()
Excluído: (DESCARTES, loc. cit.)

Todavia, o pensamento filosófico contemporâneo é uma reação contra a concepção do sujeito como “substância pensante”. O pensado e o impensado se dirigem para a constituição do sujeito. De tal modo que nessa direção o semelhante e o *mesmo* têm um limite: cedem lugar à diferença como categoria constitutiva da identidade. “L... é aí que se verá sucessivamente o transcendental repetir o empírico, o cogito repetir o impensado”, conforme Foucault (1992, p. 331). Do nosso ponto de vista, tal concepção está mais próxima da especificidade da linguagem artística, na medida em que admite, no diverso, o diferente e o múltiplo. Tomar o “cogito” como repetindo o impensado implica uma perspectiva crítica dirigida à razão absoluta e aos sistemas de objetivação do homem e da realidade fria. É inscrever, simultaneamente, no mesmo campo de atuação, o pensar, o sentir, o racional e o intuitivo. Nessa convergência o sujeito essencialmente cartesiano é abolido, e concebido de imediato na condição de mutabilidade contraditória.

Segundo Foucault (1992, p. 340), a extensão movediça do não-pensamento é mesmo um traço distintivo entre o “cogito cartesiano” e o “cogito” contemporâneo, e consiste no seguinte:

L... É porque, para Descartes, tratava-se de trazer à luz o pensamento como a forma mais geral de todos esses pensamentos que são o erro ou a ilusão, de maneira a conjurar-lhes o perigo, com o risco de reencontrá-los no final de sua tentativa, de explicá-los e de propor então o método para evitá-los. No

Excluído: ()
Excluído: ()

Excluído: ()
Excluído: ()

cogito moderno, trata-se, ao contrário, de deixar valer, na sua maior dimensão, a distância que, a um só tempo, separa e religa o pensamento presente a si, com aquilo que, do pensamento, se enraíza no não-pensado;

Nessa compreensão, o sistema filosófico do “penso, logo existo”, não responde à completude, ou, antes diríamos, à incompletude do homem. O seu estatuto soberano se desmorona no “não-pensado”. A sua primeira assertiva “eu penso” não revela a certeza do “eu sou”, tampouco do “eu existo”. Aí, toda garantia em torno do eu é abolida.

Encontramos tal problematização no território movediço da linguagem literária. A literatura responde, no avesso, ao qualificativo racional postulado no *cogito* como uma das engrenagens do mundo moderno. Apreende, no nosso ponto de vista, uma mais larga condição do sujeito e do eu, fazendo ver o cerne do ser na exposição de seu rosto mais profundo. Em Guimarães Rosa (1986, p. 8), por exemplo, a fala do jagunço Riobaldo vai dar conta de nosso real verdadeiro, de nossa verdade mais fecunda. Nele se aloja o real retrato da condição humana, o homem no homem:

[...] Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... E quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. [...] o que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...Uma só, para mim é pouca, tal água não me chegue.

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: (

Excluído:)

Loucura, aí, deve ser entendida, ao menos, como travessia dos opostos, o indivisível no entremeio da linguagem, do homem, é desrazão e possibilidade de desdoidamento. Mas mesmo na crença do “desdoidar” a fala de Riobaldo não deseja ser um alcance ou uma petição da verdade última. Para ele, “reza é que sara da loucura”, sim; não é, porém, o único princípio do absolutamente vivido: é “no geral”. Daí o real verdadeiro se plasmar, portanto, na exposição da superabundância do múltiplo: “Bebo água de todo rio...”

Excluído: alavra-verbo

Tal confissão logo coloca sob rasura o pensamento cartesiano em torno da vida e do sujeito. A literatura admite o diverso. Faz a exposição do múltiplo. Do avesso. Tudo para mostrar o mais profundo e fecundo esconderijo da verdadeira condição humana. Para além do falso engano, é olhar desviante das representações ordeiras do mundo. Privilegiando o incerto e o duvidoso, deseja alcançar a vida possível, na vida costumeira, a miragem no falso. Ou seja, o seu mistério no acerto da vida consiste em “gostar do verdadeiro no falso” (*ibidem*, p. 48)

Excluído: real

Excluído: simplesmente

Excluído:

No que se refere à obra poética de Florbela Espanca, tal problemática é passagem imediata do feminino⁶⁵. Diz no agravo das incertezas em face da individualidade perdida e entrecortada como sinal de rasura do substancialmente mundo pensante. Nesse sentido, a poesia é uma descrença do habitual visível. Por isso mesmo, fora do alcance da *consciência de si* e do pensamento como possibilidade maior de sua existência. O impensado e o cogito revisitam, juntos, as redondezas do ser e do não-ser. É a que se propõe a atividade poética enquanto olhar de apreensão do jogo dos contrários e do desfalecimento das certezas reinantes:

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.

De acordo ainda como Foucault (1992, p. 340-341):

Posso dizer tanto que sou quanto que não sou tudo isso; o cogito não conduz a uma afirmação de ser, mas abre justamente para toda uma série de interrogações onde o ser está em questão: que é preciso eu ser, eu que penso e que sou meu pensamento, para que eu seja o que não penso, para que meu pensamento seja o que não sou?

⁶⁵ Nunca é demais lembrar: tomamos o feminismo em Florbela Espanca como a realidade mais imediata, no sentido de ser esta a causa primeira de sua poesia, como “bandeira de luta” e lírica de combate da causa feminina. No entanto, tal realidade se faz inscrita, como tudo nessa poesia, na condição de passagem e relação. Travessia do incerto e das contradições da existência e da vida social, nisso a poeta discute questões fundamentais da humanidade mutilada. Nesse sentido, o eu empírico-real não é, concordamos, completamente abolido da cena poética, mas não se limita à sua própria referencialidade; é, na encenação da palavra poética posto no lugar da dúvida e do ser perecível como crítica do sujeito soberano.

Nesses termos, o ser do homem que tinha a sua existência no pensamento passa a ter uma “relação indelével e fundamental com o impensado”, o que deixa insustentável a noção de sujeito como substância soberana. Na realidade, o pensamento é conduzido a uma interrogação múltipla sobre o ser que coloca o homem na relação com o impensado. Assim, o ser do homem e o ser da linguagem jamais poderiam coexistir e se articular um com o outro.

São incompatíveis no pensamento contemporâneo: “[...] O impensado [...] é, em relação ao homem, o Outro: o Outro, fraterno e gêmeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo, numa idêntica novidade, numa dualidade sem apelo” (Ibidem, p. 342). Ou, antes, um apelo à divergência e à mistura, na admissão da passagem e da relação cambiável, trêmula, diríamos.

Pensando na analítica da finitude do ser, Foucault explicita que a soberania do eu encontra seu limite na finitude do homem, portanto perdendo o estatuto de categoria soberana:

“o pensamento freqüenta previamente o impensado” (ibidem, p. 355), e, nesse limite, ele é pensado na tendência e no vazio de seu desaparecimento. Disso dirá a voz poética do poema

“Mendiga”, de Florbela Espanca: “Na vida nada tenho e nada sou”, o que corresponde à ausência de sentido do não-ter e do não-ser, portanto no vazio da existência. Entretanto, ocupar o vazio do nada também é, sob a égide do paradoxo, colocar o vivido no avesso. Este é o enfrentamento da lírica florbelineana, dizer do abandono de si para proceder a uma experiência cética do mundo em ruínas. O “tudo” da verdade no emaranhado do jogo e da linguagem melancólica: “Mágoa não sei de quê! Saudade louca!”, eis o que nos lembra mais uma vez, aqui, a voz lírica no poema “O meu mal”. A confissão “saudade louca” assinala para

a mais imediata experiência da perda, como o melancólico que sabe que perdeu algo, sem, no entanto, saber o que de fato perdeu⁶⁶ precisamente, daí a “loucura” diante do “não sei de quê!”.

Excluído: ()
Excluído: ()
Excluído: ()
Excluído: ()

Excluído: .

Excluído: diz
Excluído: o poema

⁶⁶ Ver a esse respeito o capítulo “Poesia e melancolia: um abismo de tristeza” deste trabalho, fundamentado principalmente no pensamento de Freud e Kristeva.

Em face das rápidas mudanças e transformações da vida moderna, o sujeito das certezas absolutas vê-se na desmistificação de sua categoria descentralizada. Tal é o agenciamento de sua reversibilidade e do lugar do indeterminado do ser que só se constitui no movimento e no fluxo.

Do ponto de vista da linguagem⁶⁷, pode-se dizer que a dinâmica do sujeito gira em torno de um espaço de subjetividades num constante atravessamento de vozes díspares. Nesse sentido, os vários papéis, que ele representa, possibilitam o seu permanente reposicionamento na ordem do discurso; faz de si uma construção cambiável. Por essa via, ele carrega em si dois importantes traços: o da contradição e o da reversibilidade, que dão ao texto poético e ao próprio sujeito o estatuto de dispersão e de desalojamento de seu fundamento último. Quebra da unidade e desmoronamento da substância universalmente pensante.

Ainda de acordo com Foucault (1992, p. 64) o louco e o poeta são duas personagens que se definem na alteridade, portanto na relação entre o *um* (o mesmo) e o *diferente* (o outro). Sendo concebido, até o período áureo do Iluminismo – século XVIII – como sujeito que vive à margem da realidade social e de si mesmo, o louco se aliena nas “semelhanças selvagens”. Quebra da unidade do eu. Não conhecendo a diferença não reconhece a si mesmo. Nessa relação o louco e o poeta partilham de um mesmo bem comum: são agentes da desrazão.

⁶⁷ Semelhantemente, do ponto de vista da psicanálise, cujo fundamento também é da ordem da linguagem, o sujeito é constituído por um constante e interminável atravessamento de discursos e de subjetividades, e como tal é um projeto ou conceito-processo. Segundo Pacheco (1996), foi Lacan quem introduziu o conceito de sujeito, em seu retorno a Freud no começo nos anos 50. Como sabemos, Lacan, partindo da relação entre linguagem e sujeito, trata este como estrutura intervalar, fragmentada, concepção que se distancia da representação filosófica clássica. No pensamento de Lacan (1996, p. 63) a experiência do eu é subtraída da filosofia advinda do Cogito. Pensando assim, comprehende-se que o sujeito advém na e através da suspensão da linguagem, sendo, pois, concebido como sujeito de representação: [...] em que o sujeito se perde nas maquinárias do sistema da linguagem, no labirinto dos sistemas de referência que lhe dá estatuto cultural em que, mais ou menos, toma parte. [...] O eu é referente ao outro. O eu se constitui em relação ao outro. Ele é o seu correlato. O nível no qual o outro é vivido situa exatamente o nível no qual, literalmente, o eu existe para o sujeito. Trata-se, então, da *desconstrução subjetiva*, com que Lacan problematiza o conceito de sujeito. O tema da *desconstrução subjetiva* equivale à quebra da unidade do eu e de sua suposta soberania, posto que o “eu não é senhor em sua própria casa”, ou, podemos dizer que “somos vividos por forças desconhecidas e indomáveis”, como afirmou Freud (apud PACHECO, op. cit., p. 32). Essa compreensão corresponde à tese do sujeito descentrado, na medida em que ele não é concebido nem como unidade autônoma nem como senhor absoluto.

Excluído: (
Excluído:)
Excluído: (
Excluído:)

O louco, entendido não como doente, mas como desvio constitutivo e mantido, como função cultural indispensável, tornou-se, na experiência ocidental, o homem das semelhanças selvagens. Essa personagem [...] é aquela que se *alienou na analogia*. É o jogador desregrado do Mesmo e do Outro. [...] ele só é Diferente na medida em que não conhece a Diferença. [...] Na outra extremidade do espaço cultural, mas totalmente próximo por sua simetria, o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas. [...] a Soberania do Mesmo, tão difícil de enunciar, apaga na sua linhagem a distinção dos signos.

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: (

Excluído:)

Para o crítico francês as palavras do poeta e do louco os colocam numa situação de limite como figuras marginais, pois encontram seu poder de estranheza e a sua contestação através de seus “desvios constitutivos”. Os dois nos mostram como a identidade do *mesmo* se constrói a partir da relação com o *outro*. Ou seja, o *outro* é sempre uma presença necessária para a produção da identidade de um mesmo, no contato em que a tônica da produção é da ordem intervalar. Com efeito, o contágio refaz e deslegitima os portadores de categorias dogmáticas enraizadas no pensamento legislador do código social: “entre eles abriu-se o espaço de um saber onde, por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças” (1992, p. 65), o que põe sempre em risco o primado das essências⁶⁸.

Na expressão poética isso corresponde à desarrumação da lírica, no sentido em que esta ficou tradicionalmente conhecida, na desintegração do eu e do mundo; é, assim, dinâmica e jogo de despersonalização da poesia moderna, já que esta já não encontra a sua máxima no coração do poeta, e sim, no entremeio de sua fictícia criação. No plano da filosofia contemporânea, essa dinamicidade coloca o sujeito pensante sob a miragem da interrogação,

Excluído: mas

Excluído: a palavra-verbo

⁶⁸ As divisas de anulação da diferença no campo da literatura - o rompimento com a concepção de unidade, dá-se, segundo Foucault, a partir de: Dom Quixote, o homem traído pelas semelhanças; de todo exílio dos alteregos românticos: “Madame Bovary sou eu” (Flaubert), ou com Rimbaud: “Eu sou um Outro”. As afirmativas de Flaubert e Rimbaud são um bom testemunho de como poetas e artistas se transformam numa outra voz, possibilitando a quebra de suas inteirezas e a superposição de diferentes subjetividades no espaço de suas criações imaginárias.

deixando, pois, de ser visto como imagem de um perfeito dogmatismo⁶⁹. Ele está para sempre abalado⁷⁰ diante do nada posto.

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: ...

Tal é, para nós, a dúvida paradoxal que ronda e ocupa o lugar central na poesia de Florbela Espanca: “Não sei o que em mim ri, o que em mim chora”, revela a voz lírica do poema “Anoitecer”, voz paroxística que alimenta e fertiliza toda sua obra poética. Trata-se, então, de uma poesia que faz da reversibilidade e da ambivalência o seu procedimento crítico de recusa da unidade plenamente totalitária. Procede, com isso, a uma intrigante e tortuosa desmistificação das certezas absolutas a partir de uma poesia, de especificidade feminina, ou não, do avesso e do ser perecível. Diríamos, então, com a poeta: “Tanto tenho aprendido e nada sei”. Eis, portanto, o princípio da contradição anunciada na voz lírica de “Caravelas”, cuja expressão paradoxal nos sugere que a dimensão do conhecimento, “tanto tenho aprendido”, não equivale necessariamente à verdadeira dimensão do ser e do saber, “nada sei”.

Excluído: o

Excluído: diz

2. Poesia e melancolia: um abismo de tristeza

⁶⁹ Conforme o pensamento de Kristeva (1989, p. 230), a identidade no sentido de uma imagem firme, estável e sólida é pura ficção. “Mesmo os mais seguros de nós sabem, contudo, que uma identidade firme continua sendo uma ficção”

⁷⁰ Na sistematização lacaniana, conforme nos lembra FINK (1998, p. 56) o sujeito e o indivíduo não se correspondem, de modo que não se pode tomar um pelo outro. O sujeito não é um indivíduo e menos ainda o que se pode denominar de sujeito pensante, que é indistinguível do eu. “[...] o eu, de acordo com Lacan, surge como uma cristalização ou sedimentação de imagens ideais, equivalentes a um objeto fixo e reificado com o qual a criança aprende a se identificar. Essas imagens ideais podem ser constituídas daquelas que a criança vê de si mesma no espelho, e elas são ideais no sentido de que, no estágio em que as imagens no espelho começam a assumir um papel importante [...]” o sujeito lacaniano é barrado e alienado no significante. Por isso, ele tende agora ao desaparecimento, já que a sua existência é constituída no discurso, espaço da não coincidência da subjetividade individual, que provoca a “impotência do sujeito para desembocar no domínio da realização da sua verdade”. Lacan lança mão da teoria do inconsciente que faz pensar na formação do sujeito como “cisão”, e não como coincidência entre ser e pensar, como quis Descartes. Em Lacan o sujeito deixa de ser constituído por meio do pensamento enquanto fundamento último de sua existência; deixa de ser pura racionalização consciente, para se tornar uma constituição inconsciente: “divido”, “barrado”, “fendido”. Portanto o ser e o pensar estão separados na formação do sujeito, o que corresponde ao sentido da “clivagem do eu” através de sua alienação na linguagem.

A atitude niilista enquanto não-aceitação das verdades instituídas traz em si fortes traços da atitude melancólica. Ambas encontram, no desencantamento, o seu fundamento básico comum, e a especificidade de seu grito sombrio sobre o igualmente triste e assombroso aspecto da realidade. Assim como o niilismo, a melancolia é fundamentalmente expressão de uma profunda tristeza do sujeito em face de si mesmo, dor abissal capaz de desintegrar o corpo e a alma de quem a experimenta na palavra e na atitude, no gesto e no comportamento.

Excluído: e

A melancolia encerra o sujeito na desventura e na derrisão. Asseguram-no na destruição de uma vontade mais fundamental: o instinto de autodestruição é a vontade de cair no nada. O pessimismo como sintoma dos enjeitados não tem, conforme a perspectiva nietzscheana, nem consolo nem tampouco fundamento para se resignarem. Em decorrência disso, esses enjeitados encontram mergulhado na mais extremada forma de pessimismo, sintoma fundamentalmente melancólico. Seja qual for a sua manifestação, o desenho é sempre um rosto de sombra: a dor como “convento” de “claustros”, “sombras”, “convulsões sombrias”, “sons de funeral”, “dobras d’agonia”, quadro soturno que consiste na pulverização e na dissolução do ser em sua suposta autenticidade. Tais expressões perpassam vários poemas de Florbela Espanca submetendo o sujeito-lírico ao quadro da mais profunda desolação, abandono e instabilidade, recorrência viva no ser melancólico.

A melancolia é a mais acabada radiografia da tristeza, nada reflete tão nitidamente o sentimento de anulação do ser interior como a sua manifestação. Ela tem, como se sabe, uma longa data, sempre acompanhou a história da humanidade, não se sabe ao certo se adotou o homem, ou, ao contrário, se ele a adotou. É a histeria do espírito (KIERKEGAARD, 1968). A sua penetração fere fundo o cerne do homem. Desde a antiguidade pressupõe o desequilíbrio humoral, caracterizando o estado de espírito do ser fundado no mais completo pessimismo.

Excluído: ,
Excluído: X ,

A etimologia do termo já traz em si a sua natureza assombrosa e pernóstica: vem de *melas*: negro, e de *chole*: bile, de onde resulta, na junção dos termos, na propagada *bile negra*⁷¹. Centralizada nos mais diferentes registros do conhecimento, a melancolia, conforme nos diz LAMBOTTE (2000, p. 10) é concebida como: “Doença do pensamento em excesso, é também a doença que mais leva a pensar, em outras palavras, que alimenta tanto a reflexão filosófica quanto a verve poética.” Nesse sentido, a propensão melancólica possibilita, na dor, o êxtase e o prazer. Pode, assim, ser vista como a angústia: “a realidade da liberdade como puro possível”, conforme nos indica o pensamento de Kierkegaard (1968, p. 41).

Na teoria freudiana a melancolia, semelhante ao luto, sempre esteve ligada a perdas de entes queridos, que resulta na atitude da mais profunda tristeza e do ser em permanente sofrimento. O luto⁷² é, segundo Freud (1980, p. 275), “a reação à perda de um ente querido”, seja a liberdade ou o ideal de uma pessoa amada, em alguns “as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto.” Na melancolia, o indivíduo mergulha num quadro de “desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo” alimentado pelo sentimento de auto-estima e auto-recriminação que culmina “numa perspectiva delirante de punição”. Os mesmos traços que se aplicam à natureza do luto também se aplicam à melancolia, porém um traço desta está ausente naquela. Trata-se no ser melancólico de uma profunda “diminuição de sua auto-estima, um empobrecimento de seu

⁷¹ De acordo com LAMBOTTE (2000), a melancolia, remetendo a diferentes registros da expressão e do conhecimento, da queixa literária ao relato médico, esteve sempre presente nos diferentes registros na busca de explicação do temperamento humano. Sob a forma de idéia fixa a que foi submetida no século XIX passou ao seu postulado (no século XX) como figura dos vasos comunicantes, para indicar a relação inversa entre o corpo e o espírito quando um é迫使 ao domínio do outro. A autora privilegia Kierkegaard (apud LAMBOTTE, ibidem, p. 9) a favor de seu argumento: “Meu sofrimento é num sentido inferior por não ser realmente homem, por ser demais espírito.” Nesta compreensão, o sofrimento, para além da dor, pavimenta também o prazer e o êxtase.

⁷² Como reação à perda, o luto remete, nessa sistematização, a um desinteresse daquilo que está fora do sujeito enlutado, seu mundo exterior. Havendo, pois, com isso, também a perspectiva que possibilite a substituição do objeto perdido, que significa a incapacidade da adoção de um novo objeto de amor, o sujeito constituído de “espírito penoso” entrega-se à perda, por isso o desejo da morte se transforma num elemento constitutivo do luto. [este processo de sofrimento pelo objeto perdido que pode ser substituído ou não.](#)

ego em grande escala. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego.” (ibidem, p. 278).

Situado no mais profundo exílio de si mesmo e curvado na sua própria interioridade, o melancólico encontra, a uma só vez, o sentimento de vaidade e de sua finitude. É, então, um ser que vive à sombra do paradoxo, puxado, na tristeza, para a não realização e para a fraqueza da condição humana. O nada é a travessia de seu fundamento. A esse respeito afirma Heidegger (apud ABAGNANO, 2003, p. 691): “é o nada a origem da negação, e não vice-versa”, o que também significa “a negação radical da totalidade do existente”. O ego se apresenta como sendo desprovido de valor, de maneira que o sujeito vê-se como imagem obscura de sua própria precariedade de ser desprezível. De fato, podemos encontrar, por exemplo, tamanha recorrência desse temperamento melancólico nos seguintes versos de Florbela Espanca:

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

A incapacidade ronda o seu espírito até o mais completo desfalecimento, empurando-o para a tortuosa ociosidade. O “cardo desprezado” tem, nesse sentido, maior alcance do que o “moralmente desprezível”. Mais que isso, é o melancólico diante de sua própria inoperância e de sua não-realização. Por isso, é, na sua irônica tristeza: “um riso desgraçado!”. A sua amarga dor logo se transforma numa expressão de luto, que implica em processos de estados melancólicos, no duplo desinteresse: do mundo e de si mesmo. Desde seu nascimento, como é sabido, o indivíduo vivencia infinitas perdas. Curvado na experiência da falta, ele se vê, com efeito, no empobrecimento de sua vida interior e na imagem rabiscada de seu ego. Tudo é, aos olhos do melancólico, abertura para o caos e para o absurdo do nada, um rico rio tenebroso de desvão.

O melancólico está mergulhado no mais profundo desprazer, e a sua angústia⁷³ não é mais que o desmoronamento de seu ego. Situado no quadro de acentuado ar desprezível, fisigado pela marca da inoperância. A vida fora do eu perece, o eu fora da vida é perecível, eis a ambigüidade a que se lança o melancólico. Na melancolia, “o ego se degrada e se enfurece a si mesmo”, e não encontra outro sentido senão o da angústia e o da autodepreciação. De posse desse ego degradado, expressa Álvaro de Campos em “Chuva oblíqua”, fazendo de si a palidez de um “porto sombrio”:

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

A melancolia⁷⁴ também preside à angústia existencial, trazida como filosofia do absurdo. De acordo com a compreensão de Lambotte (2000), o melancólico reflete sempre uma incapacidade para a ação, soltando perigosas faíscas, aqui e ali, do seu humor negro. O seu esgotamento “gira no vazio”. Encontrando neste o seu próprio limite, ele se expõe como ser em permanente derrisão. De fato, o único fundamento encontrado pelo melancólico corresponde mesmo à falta de fundamento, ao caráter de inutilidade do mundo. Segundo Freud (1980) o melancólico – e esse é o seu maior problema – não sabendo de forma precisa qual é o seu objeto de desejo, ora o localiza no mundo, ora fora dele, assim, ele ora odeia o mundo, ora a si mesmo. Há uma alternância de lugar porque o objeto é completamente

⁷³ Ver a esse respeito O conceito de angústia, de Kierkegaard (1968), para quem a angústia tem o mesmo alcance da melancolia.

⁷⁴ A etimologia grega da melancolia nos indica, conforme Lambotte (2000, p. 32): “a fonte do que temos o hábito de designar antes como um traço de caráter do que como uma doença propriamente falando, a saber, a bile negra que entrava na composição do corpo com os três outros humores: o sangue, a linfa ou a fleuma e a bile amarela ou a pituita.” A presença desses líquidos correspondia, respectivamente, na fisiologia de Hipócrates, aos temperamentos sanguíneo, fleumático e colérico, sendo que a ruptura de seu equilíbrio era derivada de “substâncias negras” que levavam à perda da razão e o sujeito à loucura. De humor reprimido a melancolia passa à agressividade contra si – conceito, por exemplo, presente na teoria de Freud. Segundo ainda Lambotte (*ibidem*, p. 37) os autores das primeiras décadas do século XIX, tentando romper com a tradição dos humores, retiraram do terreno de suas discussões a própria palavra melancolia, substituindo-a por “monomania triste” ou “limemanía”. O vocábulo, no entanto, foi deixado aos filósofos e aos poetas.

Excluído: T

desconhecido do sujeito. Então, todo o seu ser se abisma na direção assombrosa da invalidez e

do não-sucesso. Mas aí todo o seu pessimismo gira como contraponto da hostilidade do

cotidiano; é crítica céтика ao mundo criador de rationalidades absolutas e recusa da vida

vivida. Dessa forma, o sentimento de tristeza que invade o melancólico, arrancando-lhe o

ânimo, vai além de uma simples entrega à negatividade; é mesmo crucial no desempenho do

humano fecundante. A esse respeito Schopenhauer (2005, p. 277) argumenta:

Excluído: ..**Excluído:** vale afirmar com

Se o sentido mais próximo e imediato de nossa vida não é o sofrimento, nossa existência é o maior contra-senso do mundo. Pois constitui um absurdo supor que a dor infinita, originária da necessidade essencial à vida, de que o mundo está pleno, é sem sentido e puramente accidental. Nossa receptividade para a dor é quase infinita, aquela para o prazer possui limites estreitos. Embora toda infelicidade individual apareça como exceção, a infelicidade em geral constitui a regra.

Podemos encontrar semelhante perspectiva em Kierkegaard, onde a melancolia⁷⁵ comprehende, também, a atitude irônica: “Desde minha primeira infância, uma flecha de dor plantou-se em meu coração. Enquanto nele permanecer, sou irônico – se a arrancarem, morro”, aponta Kierkegaard (apud LAMBOTTE, op. cit., p. 51). Como bem observou Lambotte, o referido filósofo comprehendeu aquilo que está no fundamento do jogo da melancolia, o “tudo ou nada”, é o que precipita o sujeito no exílio interior. O melancólico vê-se sempre com um rosto de retraimento e desolação. Sonda os enigmas que contornam o

⁷⁵ “A *bílis negra* é um humor natural do corpo e pode sofrer vicissitudes – deslocamentos, excessos -, se corromper ou inflamar.” Em Aristóteles, a melancolia deriva de um estado natural de predisposição, constatando-o a partir da observação dos efeitos do vinho. Na Idade Média: “No século XII a escola de Salerno, cujo principal representante foi Constatinus Africanus, domina através da doutrina dos temperamentos. O melancólico é descrito como avarento, ganancioso, medroso, desleal e de cor terrosa. A teoria dos humores ainda predomina, e a melancolia é considerada como decorrente do excesso do elemento seco e frio dentro do organismo. Este elemento é a *bílis negra bílis innaturalis* ou *astra* – em contraste com a *bílis naturalis* ou *candida*. O temperamento úmido e quente (sanguíneo) tinha por base o sangue; o úmido e frio (fleumático) a água; o seco e quente (colérico) a bílis amarela. O baço era o principal órgão de produção da bílis negra e o sangue grosso e seco provocava a hipocondria. Esta concepção estende-se até a Renascença” (PERES, 1986, p. 19).

campo de seu pensamento condenado, daí ele também não se anular sem, antes, “tirar um certo gozo”.

O pessimismo mais extremo sempre rondou o estado de espírito do artista, nos mais diferentes momentos históricos e culturais. A literatura a carregou, no seu silêncio avassalador, porque amiúde comportou a experiência de dor da humanidade, transformando-a e abraçando, largo, o gênero humano.

Contudo, para não sermos exaustivos, gostaríamos de poder mencionar, aqui, apenas alguns exemplos de sua expressão. Em Baudelaire (2002), por exemplo, a melancolia puxa o ser de cabeça para baixo, comporta o *imprudente* e o *disforme* nas *acrobacias* das *trevas*. Vive em *angústias sombrias* sob o fardo pesado. Anuncia o eu-lírico baudelaireano no poema “o irremediável” (*As Flores do Mal*):

Um anjo, imprudente viajor
Que tenta a amar o disforme,
No mar debater-se o nadador.

Lutando, angústias sombrias!
De redemoinhos os mais loucos
Que vão cantando cantos roucos
Fazendo nas trevas acrobacias.

Em outro extremo, a melancolia explica o inexplicável, exprime o inexprimível.

Nele a dor não é apenas força que leva ao mais grave rebaixamento do ser: é, na paradoxia, prazer e êxtase na criação: “O gozo de estar triste só me baste”, conforme enuncia o poema “1964”, de Borges (1999, v. 2). O mais absurdo dos sofrimentos aponta, nesse jogo dos contrários, para o mais fantástico prazer na dor. A tristeza não é simplesmente a paralisia do melancólico, é também fundamento de sua criação: alegria dos tristes. Desse modo, o melancólico traz um profundo desinteresse pela vida e por ele mesmo. Kierkegaard (apud LAMBOTTE, 2000, p. 61), por exemplo, alimenta esse “gozo de estar triste” na sua filosofia.

Excluído: ¶
¶
¶
¶

Excluído: não
Excluído: apenas o mais
Excluído: completo

Para tanto, toma a autopunição, no sofrimento, como possibilidade de alcançar o lado mais profundo do prazer e da alegria:

Um dos lados profundos do prazer é também sentir progressivamente a existência anular-se em torno de si; [...] com efeito, o gozo do hipocondríaco é, ao pairar acima dessa anulação, reunir uma vez mais todas as suas potências de imaginação; seu prazer é uma confusão sem fim de gozo real e de imaginário. Mas este satisfaz plenamente ainda mais que o outro e não creio que um don Juan arrisque cansar-se tão rápido quanto um melancólico.

Excluído: ...

Mas a sua corrida se depara sempre com um final de ausência ou com a própria falta. O melancólico condena a si próprio à inoperância e à inatividade, crê em sua inferioridade de origem: “por falta de um olhar aprovador que lhe teria significado sua identidade, o melancólico erra para sempre em busca de seus próprios traços e se esforça em vão em sustentar as ruínas de um narcisismo em perdição” conforme Lambotte (2000, p. 72-73). Em decorrência, ele se debate e se destrói, permanecendo insensível à atração do mundo. Então, assenta-se na incapacidade de penetrar o enigma da existência.

No jogo de suas contradições, ele não apreende mais que os contornos frágeis de uma experiência insustentável e de um vazio interior. Ao adotar o olhar de Saturno, efetiva-se o retraimento de si mesmo e do mundo exterior. Pensando assim, na trama da experiência melancólica o sentido da existência está abolido, já que o melancólico é um enlutado com a vida. Mas o sentimento de tristeza que invade todo o seu ser o inscreve sob a forma do paradoxo, próprio da natureza saturnina⁷⁶. Semelhante a Saturno, governo dos contrários, a

Excluído: ..

Excluído: P

Excluído: ..

Excluído: (

Excluído: ,

⁷⁶ Na Idade Média, por exemplo, a teoria da melancolia teve como maior fundamento a figura de Saturno, por estar diretamente associada à doutrina das influências astrais. Saturno rege o melancólico. Esta teoria, conforme Urania Tourinho Peres (1996, p. 20), trouxe contribuições importantes para a antropologia. A autora em causa, tendo como fonte Platão, Aristóteles, Kristeva, por exemplo, busca a explicação de Saturno por intermédio do mito de Cronos. Ou seja, a partir de sua ambigüidade ela explica a dualidade de Saturno. “Cronos é o deus dos extremos, senhor da Idade de Ouro mas também triste, humilhado e infeliz. Pai de muitos filhos que são por ele devorados, mas também condenado à esterilidade. Sábio, possuidor de uma inteligência brilhante, profeta e vidente, é também capaz de se deixar vencer pela astúcia mais vulgar.” Analisando a melancolia como reação à perda de um ente amado, muitos estudiosos do assunto a observam na inclinação do melancólico para grandes viagens, para tanto tomam, por exemplo, o mar no horizonte da Melancolia I de Durer como uma fundamental

melancolia é também o “demônio das antíteses”, comporta, a uma só vez, “preguiça e apatia”, “inteligência e contemplação” no puro mistério do “êxtase delirante” (PERES, 1996, p. 20).

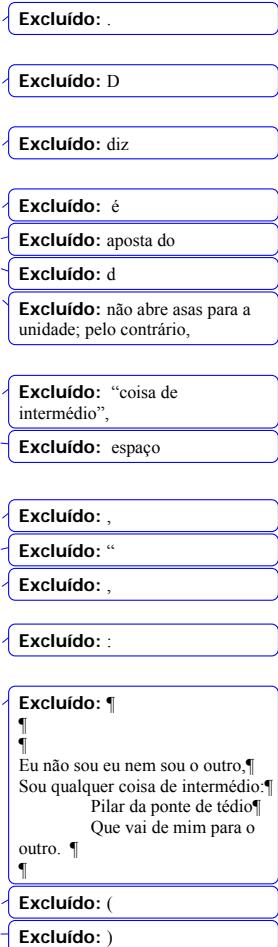
A melancolia comporta o diverso e o jogo dos contrários: “da vida tenho o mel e tenho os travos”, aponta Florbela Espanca por intermédio do eu-lírico de “Exaltação”. O dizer lírico aposta, fundado no paradoxo, então, no incerto e no indeterminado, esvaziando-se de toda inteireza para mergulhar num plural de desencantamento; o “demônio das antíteses” ocupa as fronteiras dos opostos da “preguiça” e da “inteligência”. De tal maneira que alcança, de um só golpe, a dúvida melancólica e a hesitação, o incerto e a clivagem do eu, “ponte do tédio”, expressões que dão conta do sujeito intervalar em Mário de Sá-Carneiro (1996), como ser que se vê constituído no entremedio e na travessia: “coisa de intermédio” e “pilar da ponte de tédio” que se abisma de um para o outro, conforme o poema “Dispersão”, já comentado anteriormente neste trabalho.

É, por isso, um abismo de tristeza, dor incomunicável, diria Julia Kristeva (1989) que absorve e desintegra a totalidade do ser. É o *sol negro* cujos *raios invisíveis* deixam o sujeito, imóvel, no chão e na completa desventura do vazio do nada, colocando-o no lugar da renúncia, até “[...] perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida” (Ibidem, p. 11). Ele vive mesmo sob a miragem de um tempo nublado de “derrota sentimental”, no “gatilho, facilmente localizável” do “desespero”⁷⁷. Nesse sentido, o sujeito poético arranca-se de si como possibilidade de extravasamento e despessoalização através da qual o múltiplo no seu fazer artístico vem à expressão.

De posse do quadro de desolação e das atrocidades da vida, o melancólico só a concebe como desgraças infinitas, um conjunto somatório de forças negativas que o

ilustração. A esse respeito gostaríamos de remeter o leitor para, além de Urânia Tourinho Peres, o texto de Lambotte (2000) e o de Julia Kristeva (1989).

⁷⁷ Em seu livro *Sol negro: depressão e melancolia*, Julia Kristeva (1989) toma os dois termos, melancolia e depressão. Ambos formam um conjunto que se pode chamar de “melancólico-depressivo”, mas cujos limites são imprecisos.



empurram para o abismo. Mas é, ao mesmo tempo, um expediente a mais de seus paradoxos entre o infortúnio da vida vivida e a glória de outra vida possível.

A lista das desgraças que nos oprimem todos os dias é infinita... Tudo isto, bruscamente, me dá uma outra vida. Uma vida impossível de ser vivida, carregada de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor e vazio. Em suma, uma existência desvitalizada que, embora às vezes exaltada pelo esforço que faço para continuá-la, a cada instante está prestes a oscilar para a morte. Morte vingança ou morte liberação, doravante ela é o limite interno do meu abatimento, o sentido impossível dessa vida, cujo fardo, a cada instante, me parece insustentável ([KRISTEVA, loc. cit.](#)).

De fato, as aflições do cotidiano, oprimindo o indivíduo, fazem de cada instante por ele vivido um instante de intensa penúria, de modo que os seus passos parecem mesmo “oscilar para a morte”. O fardo de dor e sofrimento que ele carrega no peito e na alma reflete-lhe no rosto com cores de abatimento, puxando-o para o nada abismal: existência desvitalizada. Para a autora de *Sol negro*, o melancólico ocupa o lugar das fronteiras entre a vida e a morte. Traz para si e em si o “sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres” (*Ibidem*, p. 12). E seu completo desmoronamento é fundado em intermináveis perdas, por isso a perda de algum objeto querido o coloca à deriva do mundo e de si mesmo, pois a mais simples perda traz em si o sentido de perda do próprio ser. O território do melancólico é sempre de propensão soturna. Daí viver encoberto na “sombra do desespero”, no “deleite sombrio”. [Para o melancólico, sua inconsistente busca de nada faz sentido.](#)

[Para a teoria psicanalítica clássica, segundo Kristeva \(1989, p. 17\), como de fato](#) se pode constatar no pensamento de Abraham e Freud, por exemplo, o ser enlutado esconde sua agressividade contra o objeto de seu luto. A queixa contra si seria, portanto, uma queixa

Excluído: (KRISTEVA, loc. cit.)

Excluído: Para

contra um outro e autocondenação à morte, um disfarce trágico⁷⁸ do massacre de um outro.

Assim como ocorre, por exemplo, no poema que mencionamos anteriormente de Mário de Sá-Carneiro. Trata-se de uma dialética envolvendo a idealização e desvalorização de si e do outro, repousando em mecanismos de identificação, segundo a autora: “para o depressivo, a Coisa e o ego são quedas que o conduzem para o invisível e não-nomeável” (ibidem, p. 22).

Assim, um nada pode ser, a um só tempo, nessa sistematização, uma causa e uma queda. “Mensageiro de Tanatos, o melancólico é o cúmplice-testemunha da fragilidade do significante, da precariedade do ser vivo” (ibidem, p. 26). A voz lírica do poema “Pior velhice”, de Florbela Espanca, elucida bem a fugacidade e a condição perecível e naufraga da vida:

Sou velha e triste. Nunca o alvorecer
Dum riso são andou na minha boca!
Gritando que me acudam, em voz rouca,
Eu, naufraga da Vida, ando a morrer!

Como sinal de alargamento do ser, a sua fragilidade sinaliza, contraditoriamente, a própria condição da humanidade e da precariedade do mundo. Nesse sentido, o abismo de tristeza a que é submetido o melancólico é também a sua possibilidade de atingir, na dor, a humanidade em sua criação.

Pois se é verdade que uma pessoa escrava dos seus humores, um ser afogado em sua tristeza, revela certas fragilidades psíquicas ou ideatórias, é igualmente verdade que uma diversificação dos humores, uma tristeza em palheta, um requinte no pesar ou no luto são a marca de uma humanidade, com certeza não triunfante, mas sutil, combativa e criadora [...] A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do

⁷⁸ Julia Kristeva também situa a manifestação da melancolia no seio das crises sociais, no desmoronamento de forças legitimadoras do poder. Vale dizer, no contexto social moderno, a melancolia atesta a crise do sujeito e também da modernidade na aventura de suas contradições: “As épocas que vêem o desmoronamento de ídolos e políticos, as épocas de crise são particularmente propícias ao humor negro.”

Excluído: .

Excluído: P

Excluído: (

Excluído:)

artifício e do símbolo, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas. (KRISTEVA, 1989, p. 28)

O artista cria à beira do abismo. Paradoxalmente, o mergulho no fundo do nada pode ser a indicação de seu mundo possível. Por conseguinte, um fundo buraco negro se estabelece entre ele e os objetos significáveis, forçando-o a localizar-se no intrigante exílio de si mesmo. Vista assim, a criação pode ser, nesse caso, tanto para o criador quanto para o leitor o lugar disjuntivo de salvação. Como nos lembra ainda Kristeva a criação artística pode, portanto, apontar uma dupla direção: ser um antidepressivo, ou “uma sobrevivência, uma ressurreição”. Mas seja como for a sua atitude nessa dupla direção, o sofrimento e a dor diante dos atropelos e das atrocidades da vida submetem-no a experimentar, na vida artística e na realidade referencial, de um quadro de conflito e incerteza, que logo o conduz para a movença da dúvida melancólica. É nisso que se encontra, pois, uma aventura igualmente dupla: a do corpo e a dos signos. Cremos, no entanto, que a aventura aí é de natureza imaginária, onde no corpo do criador residem outros corpos imaginários disseminados, através de processos metafóricos, nas letras, nas imagens e nas formas da criação artística.

Excluído: ,

Excluído: vida simplesmente

Excluído: Pens

Excluído: o

3. Da dúvida melancólica

Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio de percepções.

[...] Meu duvidar é uma petição de mais certeza.

Guimarães Rosa, *Tutaméia*.

Excluído: (

Excluído:)

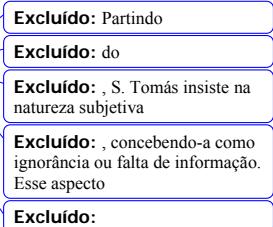
A dúvida, de acordo com o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (2000) designa basicamente duas coisas distintas e complementares: por um lado, diz do estado

subjetivo de incerteza diante de uma opinião não suficientemente determinada, que suscita a hesitação entre a afirmação e a negação; por outro, designa a situação objetiva de indeterminação ou a problematização de uma situação. No pensamento clássico, por exemplo, segundo a teoria aristotélica a dúvida não se reduz a uma “equivalência dos raciocínios contrários”, o que significa uma situação objetiva de indeterminação (*ibidem*, p. 296). Nesse raciocínio, comporta, pois, a incerteza subjetiva e o postulado de indecisão.

O fundamento objetivo da dúvida chega à filosofia cartesiana como substância reflexiva. Torna-se um dos fundamentos do *Método*, de Descartes (1999), na busca das certezas absolutas e na crença de que a dúvida suscitaria a certeza superior à própria dúvida: a base da consciência.

Na sistematização cartesiana, a dúvida é parte integrante da substância reflexiva a serviço da razão e do pensamento, integrando o fundamento e a essência do ser, dentro do princípio da racionalidade matemática. No entanto, ao que cremos, esse princípio retira da dúvida a sua própria especificidade: o alcance do incerto e da ambigüidade, do nada e do vazio como sendo o seu limite. Fora, então, do alcance da razão cartesiana, a dúvida é expressão do paradoxo constitutivo, de comportar, a um só instante, os dois extremos: o tudo e o nada, o pensado e o impensado. É assim que faz vacilar as certezas do mundo criador de racionalidade, a partir de seu jogo específico inscrito no não-pensamento. No espaço da poesia faz valer o desempenho rítmico da dança vacilante, o incerto da verdade, retirando o véu enganador da realidade *circundante*. É assim, o “abismo” e os “instantes de mais amargos” de que nos fala, por exemplo, Cecília Meireles (1982), no poema, sintomaticamente, intitulado “Renúncia”:

Verti para infinitos desamparos
Tudo que tive no meu pensamento.
Era a flor dos instantes de mais amargos.
Por onde anda? No abismo. Dada vento.



Excluído: vivida

A dúvida é, por excelência, profana. Destrona o sagrado, na medida em que se desfaz da unidade para exaltar o múltiplo. Estranha, nos cobre de folhas desconhecidas na discórdia do cotidiano ruidoso. Antitética, ela representa liricamente o conflito que define a poesia de Florbela Espanca. Plasmando a matéria múltipla na unidade do poema, a poeta pavimenta o indagado como compreensão da multiplicidade caótica do mundo. A peripécia da dúvida em sua poesia, fora do alcance da plenitude racional, integra a visão niilista e melancólica da poeta como recusa e resistência da vida em conjunto. Vista assim, a poesia de Florbela Espanca, cultuando as contradições pela primazia do incerto e do instável, apreende o mundo como carência e “dividimento”, para usarmos uma expressão de Guimarães Rosa (1986). Quer dizer, a poesia de Florbela Espanca, dando a revelar o sujeito que se move sob a experiência da dúvida, parecem mesmo apostar que “a vida é muito discordada” (*ibidem*, p. 445). Aponta para os problemas lógicos da alma, sendo a seu modo, como pensa Heidegger (2001), uma operação da verdade do ente que significa desentranhar a verdade íntima que vive em nós em silenciosa ocultação.

Excluído: , p. 103

Segundo Merleau-Ponty (1971) a filosofia é a fé perceptiva interrogando-se sobre si mesmo, fé, diz ele, porque implica a possibilidade da dúvida e a nossa vida seria, num percurso infatigável, uma interrogação contínua: “não é só a filosofia, no início é o olhar que interroga as coisas. Não temos uma consciência constituinte das coisas” (*ibidem*, p. 103).

Excluído: .

Nesses termos, na busca do que vem a ser o mundo e o ser, renunciar à dúvida implicaria de imediato a renúncia da exterioridade absoluta, “[...] de um mundo ou de um Ser que fossem um indivíduo maciço”, argumenta ainda ele, de um “ser que duplica, em toda a sua extensão, nossos pensamentos, já que são pensamentos de alguma coisa e que eles próprios não são nada, sendo, portanto, sentido e sentido do sentido”, conforme o pensamento de Merleau-Ponty (*ibidem*, p. 107). No pertencimento das fronteiras do determinado e do indeterminado, o que de imediato encontra o ser que se interroga não é outra senão a localização do incerto,

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: diz

Excluído: s

Excluído: 1971,

talvez um infinito ponto de interrogação. Diante de tamanha imprevisibilidade, comprehende-se que:

Nada mais poderá ser doravante como se nunca tivesse havido pergunta. O esquecimento da pergunta, o retorno ao positivo só seriam possíveis se a interrogação fosse apenas ausência de sentido, recuo diante do nada que não é nada. Mas quem questiona não é nada, é – coisa inteiramente diversa – um ser que se interroga (ibidem, p. 118).

Nessa perspectiva, o ser que se interroga deixa-se mover pela própria indagação de que constantemente faz uso. Com efeito, ele vive a tocar, na angústia, permanentes zonas indeterminações, diz do incerto e das verdades duvidosas, provisórias. Tomada assim, a dúvida se inscreve, no ser e no mundo, como questão inesgotável e comprehende uma permanente perplexidade:

De um momento para o outro, um homem ergue a cabeça, respira fortemente, espreita, considera e reconhece sua posição: pensa, suspira e, tirando seu relógio de bolso que se aloja de encontro à costela, olha as horas. Onde estou? E que horas são? essa a questão inesgotável que propomos para o mundo. ([Claudel apud Merleau-Ponty, 1971, p. 119](#))

Tem-se aí o mundo, o ser, num constante dilema em duas direções de indeterminação: uma em relação ao espaço, na angústia da não-localização, “onde estou?”; e a outra no que se refere ao tempo, “e que horas são?”.

Do nosso ponto de vista as duas situações empurram o sujeito, sob a governabilidade da melancolia, para o esvaziamento das certezas e para a incerteza de si, portanto submetido a um agravante movimento de tensão. A dúvida melancólica coloca o sujeito na direção da precariedade do mundo. A experiência dessa oscilação crescente, a querênciá básica do sujeito é encontrar-se fora de alcance da razão consensual e da verdade

Excluído: cravar, no peito,

Excluído: interrogação

Excluído: , diríamos

Excluído:
([Claudel apud Merleau-Ponty, 1971, p. 119](#))

justa⁷⁹. O expediente do incerto não é pura afirmação nem extrema negação, suscita a *questão-saber*, na medida em que toda interrogação a respeito do mundo ou do ser do homem é querer a exibição de alguma coisa.

Excluído: ;

Quando, porém, digo, no curso de uma frase: ‘que sei eu?’ Já nasce outra sorte de questão [...] insinua que o interrogativo não é um modo por inversão ou troca do indicativo e do positivo, nem afirmação nem negação veladas ou esperadas, mas maneira original de visar alguma coisa, por assim dizer, uma questão-saber. (Merleau-Ponty, 1971, p. 126).

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: .

Excluído: ¶

Excluído: Ibidem

Por esse intermédio, o ser que se interroga cai sempre nas redes bizarras de nova interrogação. Porque toda resposta que ele obtém não preenche, ao certo, a “questão-saber”. A dúvida é sempre um ponto de indeterminação do ser e sobre o ser, por isso duvidar é apreender o mundo como espaços intervalares, à procura de algo, que nunca lhe preenche satisfatoriamente. Nesse sentido a dúvida é um dos componentes do estado de espírito melancólico face às suas significativas perdas. A angústia da incerteza é, igualmente, a angústia da não-resposta. Em decorrência, a dúvida melancólica faz de si um dito de sombras paradoxais, na medida em que não é nem afirmação nem negação, mas os dois pólos ao mesmo tempo, um entremeio de perguntas e respostas a girarem em permanentes desencontros, como também nos diz Cecília Meireles nestes versos de “Noções”:

Excluído: um de

Entre mim e mim, há vastidões bastantes
Para a navegação dos meus desejos afligidos.

[...]

Excluído:

⁷⁹ Conforme a Encyclopédia BARSA (1993, p. 362, v. 6), a dúvida pode, dentre outras, incidir, na suspensão de juízo, sobre a segurança tranquila de um saber adquirido; instaurar o método experimental da subjetividade, ou então “a dúvida metódica cartesiana distinguir-se da sistemática, usada pelos cépticos, para os quais a mente humana não pode chegar, com certeza absoluta, a nenhuma verdade geral e especulativa.” Como a efervescência do mundo moderno e contemporâneo não admite uma feliz correspondência entre as coisas nem entre os homens, tudo é estado de crise, o aspecto ascético da dúvida responde mais de perto às expectativas e aos dilemas em que vive o homem em face das atrocidades da vida. A dúvida melancólica, como instrumento crítico de recusa, é a sua sombria forma de combate às verdades instituídas.

Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,
Só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.

No procedimento em reticências em que se inscrevem respostas inacabadas tudo
se dá sob a condição de hipóteses. Nesse caso, o sujeito diante do indagado está à procura de sentido para o mundo e para si mesmo. Por isso, encontra-se na direção de duas vertentes sombrias, para usarmos a sistematização de Urânia Tourinho Peres (1996): a primeira é a da dúvida melancólica, esse caráter de incerteza a que o melancólico é submetido. Ela implica um vazio no qual o sujeito torna-se impotente diante da falta de sentido de si e do não-sentido da vida exterior; a segunda é da dúvida melancólica: a falta, tão profundamente falta, que está associada à noção de culpa e pecado original.

A dúvida não põe em torno de si aquilo que por si mesmo deixou de existir, mas busca acertar-se do incerto, da existência inacabada. No seu modo de ser habita a contradição delirante que compreende a travessia e o movimento de sua existência paradoxal. O olhar do melancólico se abisma no mais profundo lugar da ausência, por se lançar perdido a um longe inapreensível, o fardo da vida o leva a estar sempre diante de um nada dissonante. Daí seu rosto só de sombra encoberto: vida inexpressiva.

A melancolia é, na ambigüidade que lhe é própria, transgressor da mundo em torno, dos valores instituídos na atitude entusiasta do lucro e desdenhosa do espontâneo. A sociedade moderna reifica o mundo e o homem, tudo nela beira ao fenômeno da coisificação, mas a melancolia parece mesmo ser a grande luz sombria do poeta e do artista para, no aniquilamento e fechamento em torno de si mesmo, proceder a uma recusa da ilusão do mundo. O desmonte do tudo, quando este é tocado pelo sonho, produz a inevitável experiência do nada, estilhaço da verdade certa e absoluta. O nada é incomensurável, não é simples circunferência, lança-se ao movimento espiral, onde o tudo gira desordenadamente. A recorrente hesitação torna-se a própria atividade interpretativa do poeta face às injúrias e ao

Excluído: ,

Excluído: sempre como

Excluído: sob

Excluído: Diz-se de

Excluído: e

Excluído: e a impossibilidade de sua compreensão.

Excluído: .

desconforto do mundo; modo irônico de resistência diante da crise avassaladora da modernidade e do próprio sujeito; encarando o ar pesaroso do mundo de ruínas.

*Do nosso ponto de vista, a melancolia é o modo encontrado pelo sujeito para colocar em cena os vazios da existência ou o esgotamento do individualmente alicerçado no “penso, logo existo”⁸⁰, arrastando-o para a disponibilidade do conflito subjetivo. Ao contrário da substância pensante do cogito cartesiano, essa disponibilidade coaduna os contrários; nela, os opostos se acotovelam, comporta o paradoxo foucautiano, “tanto sou quanto não sou”. Nesse sentido, situada no lugar do sempre inacabado, ela possibilita a travessia do tudo ao nada, tamanha é a sua ambigüidade, traz para si e em si o pensamento, incerto, cravado no impensado. Na trama do indagado o sujeito melancólico opera a sua discórdia⁸¹ do mundo criador de racionalidade e estabelece o seu próprio abate. Nisso consiste a sua crítica ao sujeito soberano das verdades absolutas, nisso reside a sua crítica às contradições da modernidade, nisso ainda reside a dúvida de sua existência no mundo. Seria este o quadro de incerteza e angústia, “não sei se esta quimera...”, “não sei por onde vim...”, a que o eu-poético florbeliano é submetido no poema “Nostalgia”, de *Charneca em Flor* (1931). Confessa, ele plasmado no seu próprio peito de tristeza e “sombra”, na incapacidade de ver a si mesmo com perfeita claridade:*

⁸⁰ Isso significa que o princípio cartesiano impera não apenas no desprendimento das sensações e das paixões; é também um apelo à *consciência de si*. A esse respeito ver TOURAIN (1999, p. 53), para quem “Descartes se liberta do Cosmos. O mundo não tem mais unidade; ele nada mais é que um conjunto de objetos oferecidos à pesquisa científica e o princípio da unidade passam ao lado do criador que só é compreendido através do pensamento de Deus, portanto através do Cogito cujo procedimento está em oposição ao do idealismo.” Nessa sistematização, a idéia de sujeito não se opõe a de indivíduo, mas é dele uma particularidade. Como particularidade, ele é sinalizado através da reivindicação da liberdade pessoal do indivíduo e caracterizado por um conjunto de papéis sociais, que implica o abandono de sua articulação dentro de um princípio da ordem e da legislação racional. Em reivindicação, diz Touraine, o ego é, ao mesmo tempo, implosão e exclusão. “É o gesto da recusa, da resistência que cria o sujeito. É a capacidade mais limitada de se distanciar com relação aos seus próprios papéis sociais, a não-pertença e a necessidade de contestar que fazem cada um de nós viver como sujeito [...] A idéia de *pessoa*, ao contrário, permanece fiel à principal tradição do pensamento ocidental pela qual o ser humano ultrapassa a individualidade que lhe vem do seu corpo e de seus sentidos para elevar-se até a razão, não porque esta é universalista, mas porque ela só obedece às suas leis próprias que estão no espírito do homem.” (ibidem, p. 290). Penso que a idéia de Pessoa, ultrapassando a individualidade, não se eleva ao cargo de razão absoluta. Pelo contrário, está diretamente associada à idéia de *persona*, que, por sua própria natureza, implica o sentido de máscara teatral no esconde-esconde de vários rostos que o *eu* assume no cenário vivido.

⁸¹ Cf. <http://www.Colóquioeticismo.ufba.br/danilo10.htm>.

Excluído: (

Excluído:)

Excluído: E também o texto: “Verdade contra o Método? Sobre o método filosófico em Montaigne, Descarte, Gadamer”, de Luiz Rohden. Disponível em:

Excluído: www.dialectabrasil.org/novidades-rohden.htm

Excluído: .

Excluído: e

Excluído: Diz

Ó meu País de sonho e de ansiedade,
Não sei se esta quimera que me assombra,
É feita de mentira ou de verdade!

Quero voltar! Não sei por onde vim...
Ah! Não ser mais que a sombra duma sombra
Por entre tanta sombra igual a mim!

Tem-se aí um posicionamento pesaroso do sujeito em face da vida e de si mesmo, mas também um ato de contestação e questionamento permanentes. Assim, se o mundo habitual lhe é um desafeto, a condição melancólica que daí resulta é também o seu grito irônico de desabamento da visibilidade instituída. Nessa compreensão, o incerto se diz na travessia do tudo e do nada. Ocupa o lugar do “diferente”, da permuta permanente no entremeio das incertezas do ser e do não ser. À sombra do que é mutável principia o ser e o mundo num olhar de permanente avaliação. É, com efeito, crítica céтика e recusa das representações ordeiras da realidade dada.

Dessa forma, ocupando lugar central na poesia de Florbela Espanca, a dúvida melancólica põe, no avesso, o princípio da individualidade racional. Colocar, pois, o mundo e a si mesmo na miragem céтика da dúvida é propensão do melancólico, no desafeto da desordem diante da precariedade do mundo e da vida. Movido nessa teia paradoxal de seu desamparo, o sujeito que se interroga diz-se de sua condição mutável, por isso nunca lança o olhar para a essência fixa do ser e do mundo; antes, quer abraçar, no movimento de curvas sombrias, o seu próprio limite numa teia de contradições vivas.

Excluído: , louca,

4. Errante: pulso vivo da dúvida melancólica

A poesia de Florbela Espanca é um tecido escritural onde o eu-lírico se move sob a experiência da dúvida melancólica enquanto crítica do sujeito auto-sustentável. Por meio da singularidade de seus versos, a poeta expressa o desvanecimento da subjetividade individual e

Excluído: ALONSO,
Excluído: . Imagens do eu na
 poesia de Florbela Espanca.
 Lisboa: Imprensa Nacional, Casa
 da Moeda,
Excluído:
Excluído: (Temas Portugueses)¶
 ¶

o desalojamento de verdades autênticas. Cria um aparato poético que toma o mundo como falso esplendor do qual ironicamente se desprende como reação e recusa de sua pretensa totalidade. Sabe que torcendo e rasgando o tecido enganador da realidade visível descobre o mundo como uma simultaneidade de dimensões diferenciadas, para usarmos mais uma vez o pensamento de Marilena Chauí (2002), quando de sua compreensão da teoria de Merleau-Ponty.

Florbela Espanca, sabendo das muitas faces de que é constituída a pluralidade do mundo, procura dar forma, por meio da poesia, ao seu sentimento marcado pela hesitação e pela dúvida. Por este viés o poético comporta o sentido da não-compreensão da realidade imediata. Vejamos, então, como a questão é enfatizada no poema “Errante”⁸²:

Meu coração da cor dos rubros vinhos
 Rasga a mortalha do meu peito brando
 E vai fugindo, e tonto vai andando
 A perder-se nas brumas dos caminhos.

Meu coração é místico profeta,
 O paladino audaz da desventura,
 Que sonha ser um santo e um poeta
 Vai procurar o Paço da Ventura...

Meu coração não chega lá decerto...
 Não conhece o caminho nem o trilho
 Nem há memória desse sítio incerto...

Eu tecerei uns sonhos irreais...
 Como essa mãe que viu partir o filho,
 Como esse filho que não voltou mais!

O eu-poético participa de um movimento de fuga, angustiadamente desajustado, “tonto”, cambaleante diante do caminho perdido. Os “rubros vinhos” que integram o seu “coração” participam de um conflitante confronto com o seu “peito brando”. Esse confronto confere ao poema uma atmosfera dissonante entre o sentido de vida (rubros

⁸² Este soneto é uma re-leitura do poema “Palácio da ventura”, de Antero de Quental. A esse respeito gostaria de remeter o leitor para Cláudia Pazos [Alonso \(1997\)](#).

vinhos) e o de morte (rasga a mortalha). Para atestar esse conflito uma sintaxe construída pela negação imprime no poema o desfalecimento do sujeito: “mortalha”, “tonto”, “perder-se”, “desventura”, “não conhece”, “não há memória”, “sítio incerto”. Tais expressões criam no poema um quadro de negatividade e desmesura para onde o sujeito é arrastado e forçado a experimentar da atmosfera melancólica. Mais que isso a sua perdição é pavimentada numa rede bizarra que o leva, sempre, *torto*, a *perder-se* no descaminho de uma encruzilhada labiríntica.

Posto na errância que aponta para a não-consciência de si, o poema traz no entremeio de sua linguagem um reduto conflitante de interioridade. A sua máxima fica aprisionada no pessimismo e no sofrimento, indício não de recuo; mas de recusa das atrocidades e do caos que é a experiência histórica moderna. Nessas circunstâncias, os “rubros vinhos” a que se refere o eu poético estão, de forma dissonante, para o seu “coração” assim como a “mortalha” está para o seu “peito brando”: “Meu coração da cor dos rubros vinhos / Rasga a mortalha do meu peito brando.”

Sendo responsável pela dinâmica da vida, o “coração”, batendo num permanente descompasso, pulsa na direção do trágico fim e do desânimo, para rasgar a mortalha e colocar em movimento a vida estagnada. Os verbos de ação que compõem a primeira estrofe dão ao poema o movimento de fuga tropeça e vacilante, à beira de sua própria perecibilidade: “rasga”, “vai fugindo”, “vai andando”, “perder-se”. Imaginariamente criador e profético, o poema parece mesmo acenar para as faíscas labirínticas de que são constituídos o mundo e a existência; lá onde o sujeito é fadado a viver entranhado numa constante busca de sentido de si, mas imediatamente posto no não-sentido da vida.

A vacilação que contempla o quadro de incerteza dessa busca parece indicar que tudo no poema se realiza na perspectiva de cima para baixo, deixando a negatividade e a anulação como a única garantia do “místico profeta”. É o que sugerem os dois últimos versos

Excluído: a vida simplesmente

Excluído: 'E

da primeira estrofe: “E vai fugindo, e tonto vai andando / A perder-se nas brumas dos caminhos.” Aí, a gradação descendente (fugir/andar/perder-se) intensifica o quadro de desmesura, desilusão e rebaixamento a que o eu-lírico chega. O quadro de desmesura que leva o ser a vivenciar um sentimento de impotência e inferioridade faz parte, como se sabe, do procedimento lírico de muitos poetas da modernidade.

No cenário moderno, desencantadamente céítico diante da vida, o poeta ocupa o lugar da desesperança e da desordem. Faz de sua poesia um discurso de contracorrente dos movimentos legitimadores do mundo externo. A esse respeito é interessante o comentário de Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 46) ao analisar a poesia de Drummond: “o eu poético surge agora puxado das alturas sublimes para o chão dessacralizado e degradado da cidade moderna, espaço de errância do desejo”. Mergulhado no emaranhado da vida, os “rubros vinhos” dos primeiros versos se transformam agora em alma de vidente: “Meu coração é místico profeta, / O paladino audaz da desventura”. O “coração” é, aí, o componente condutor da “desventura” e do desânimo, e, por sugestão, o próprio movimento da vida que foge de si mesmo.

O seu desajustamento situa-se na perda da dimensão do espaço, sem horizontes definidos, caracterizado pelo perder-se no exílio de si mesmo. Ou seja, à procura do “Paço da ventura”, a voz poética desprofetiza-se por não saber o caminho da volta. Disso resulta o descompasso de sua “desventura” entre a experiência divina de um santo e a experiência profana e profética de um poeta. Disso resulta ainda a sua dúvida melancólica, porque o lugar que ocupa não pertence a nenhum dos pólos; antes, ocupa o entremeio desses extremos, espaço de tensionamento do ser e do não-ser, a uma só vez, “santo” e “poeta”. Isso caracteriza o sujeito clivado sob a movência da dúvida melancólica⁸³, esvaziado da certeza de sua própria

⁸³ Conforme sistematização de Urania Tourinho Peres (1996, p. 12), a dúvida melancólica diz do caráter incerto da melancolia que salta aos olhos de quem tenta precisar o que se está falando. A esse respeito, ver também o poema *A Vida*, de Florbela Espanca, presente em seu *Livro de Sóror Saudade*. Como ilustração, cito dele apenas a segunda estrofe: “Todos somos no mundo Pedro Sem, / Uma alegria é feita dum tormento, / Um riso é sempre o eco dum lamento / Sabe-se lá um beijo d’onde vem!”. Trata-se de um vazio melancólico, frente ao qual as

existência, errante à procura do desvendamento do de que lhe falta: “Que sonha⁸⁴ ser um santo e um poeta / Vai procurar o Paço da Ventura...”

Excluído:
Excluído:
Excluído: ela

Tem-se, pois, aí um descompasso ironicamente constituído pelo registro do paradoxo, este componente do conflito e da incerteza por meio do qual se rasga qualquer totalidade, posicionado nem no antes nem depois, mas no entrechoque do real e do imaginário, do sonho e da vida fracassada. No sonho a existência se mescla de forças contraditórias: de um lado, o desejo de alcançar a plenitude por meio do plano religioso, ser um santo; de outro, o seu imediato contraponto, ser um poeta. A face profana capaz de captar o sentido da vida fora do alcance celestial, do alcance da razão consensual e de uma verdade última. Desse modo, o poema aponta para uma dupla direção: por um lado, dá ao real vivido um estatuto profano, e, por outro, abre a possibilidade do desejado, o sonho, se encarnar no religioso, mas nenhum dos extremos é, porém, concebido como situação definida.

O desejo do eu-lírico não exclui nenhuma das faces da contradição. Porque a contradição integra a atitude básica da linguagem criadora pintada com as cores de crítica do mundo cartesianamente concebido, na ordenação racional da vida e da máxima objetivação do ser. Por esse intermédio, os versos de Florbela se direcionam sempre a uma crítica de tendência à fixação do sujeito auto-sustentável a partir do entrelaçamento do *cogito* com o impensado ou do encontro entre a realidade subjetiva e a objetiva. Assim sendo, lançando o

Excluído: simplesmente
Excluído: a

palavras tornam-se impotentes, de modo que o ser experimenta da precariedade do mundo. Diz o eu poético desse mesmo poema: “É vão o amor, o ódio, ou o desdém; / Inútil o desejo e o sentimento...”, vendo-se como imagem de seu próprio perecimento. Mas aí a dúvida implica também uma “dívida melancólica”, por se instituir diante de uma radical falta, tão profundamente falta, e a impossibilidade de sua compreensão. “Por fim, surgiu como presença na dúvida e na dívida, a vida. Aqui, é a própria melancolia que se inscreve e estrutura a dimensão da vida humana” (PERES, op. cit., p. 12).

⁸⁴ Na poesia de Florbela a escolha do sonho participa como registro de captura da realidade, conforme nos indica DAL FARRA (1997, p. XXIX). Diz a ensaísta: “a escolha do ‘sonho’ registro de capturação da realidade, o peso concreto da morte, associado ao amor, e a escolha de valores noturnos enquanto específicos designadores do feminino”. De fato, isso é uma recorrência viva na poeta do Alentejo, é mesmo que nos salta aos olhos quando dela nos aproximamos. No entanto, ao que cremos, a escolha desses valores situa-se para além do especificamente feminino, à medida que se move, no texto poético, como caracterizadores do clima e do ambiente pesaroso que invade o estado de espírito do ser melancólico. Nesse sentido, o que é específico do feminino o é na medida em que integra o gênero humano posto em desalento.

Excluído: a

olhar em direção de sua poesia, o leitor fica diante de uma travessia inscrita no avesso do *cogito* que, “ao invés de afirmar o ser do homem, será a fonte de interrogação constante desse seu ser” (ARAÚJO, 2001, p. 105).

Assim, entre o objeto procurado e o agente da procura estabelece-se um abismo da mais intrigante desventura; nele, o “paladino” é vencido e entregue à sua própria desgraça. No desvalimento de seus passos, o sujeito confessa a sua impotência diante do labirinto que caracteriza a sua existência, na carência e na falta: “Meu coração não chega lá decerto...”, daí encontrar-se perdido no labirinto de si mesmo: “Não conhece o caminho nem o trilho”. A sua consciência se ausenta paralelamente à perda de sua memória: “Nem há memória desse sítio incerto”, de acordo com o último verso do primeiro terceto. A seqüência lingüística de negação do poema: “não chega lá”, “não conhece”, “nem o trilho”, “nem há memória”, “sítio incerto”, junto com a constância das reticências nas três últimas estrofes, equivale ao sentido do nulo, do vazio e do indefinidamente vago, e evidencia um mundo vivido sob a forma de um espiral, onde se conjugam, portanto, sintaxe de negação e anulação do ser, característica, segundo Julia Kristeva (1989), do escritor melancólico capaz de extravasar a sua angústia através da linguagem criadora.

E o que resta, então, ao sujeito diante desses “sítios incertos”, na impossibilidade de encontrar-se com o seu próprio eu e com o caminho da volta? Tomar seus “sonhos irreais” como possibilidade de sua própria resurreição na dor. Tal sofrimento do ser melancólico, como diz Freud (1980) decorre da reação ao objeto perdido representado no poema pela separação de mãe e filho, no tom dissonante entre o “vir” e o “partir”, que dá ao poema a sua constância explícita em torno de um quadro de luto e melancolia. É o que se coloca aos olhos do leitor no último terceto do poema: “Eu tecerei uns sonhos irreais...”. Nesse sentido, tecer *sonhos irreais* é reinventar, dentre outras possibilidades, a vida apostando encontrar o verdadeiro no falso, o que se torna uma necessidade básica para o enfrentamento da

experiência perdida nas duas comparações que se seguem: “Como essa mãe que viu partir o filho, / Como esse filho que não voltou mais!”

Excluído: .

Assumidamente, o sujeito confessa tecer “sonhos irreais” a fim de solucionar a dor de sua existência, não conseguindo, porém, alçar vôo feliz por encontrar-se mergulhado no labirinto de si mesmo. Se aquilo que o eu percebe restringe-se ao “viu partir” e ao seu imediato “não voltou mais”, então nas ações, respectivamente, da mãe/filho, encerram o poema na idéia de abandono em decorrência da perda⁸⁵. Com efeito, esses versos expressam traços de um pessimismo, que integram a vivência do sujeito com “rubros vinhos” de seu *coração* pulsando descompassadamente para a sua própria queda, fadado que está ao desamparo e à morte. Mais que isso, levam-no a mover-se à sombra do conflito e da tensão permanente, e, por isso, a ocupar o lugar de um vazio perdido só de sombra cheio.

Excluído: melancólica

Tal estado de conflito pressupõe o abismo de tristeza do eu-lírico. No abismo, como nos lembra Julia Kristeva (1989) o sentimento de derrota do eu com a introjeção que faz da perda do objeto caracteriza a experiência no sofrimento a cada golpe sofrido. “O paladino audaz da desventura”, perdido no labirinto de si mesmo porque “não conhece o caminho nem o trilho”, assinala a vida como impossibilidade de ser vivida ou presa a uma existência desvitalizada. Conseqüentemente, o tecer “sonhos irreais” surge como contraponto do mundo racionalmente concebido. As muitas faces que constituem a pluralidade do mundo e atestam seu quadro de crise conduzem a escrita florbeliana a anunciar o conflito e a incerteza que nutrem o estado de espírito do eu-poético. Torna-se o seu procedimento lírico, por excelência, de representação poética do mundo em discórdia, de onde emergem a sua dor e a sua melancolia em face de sua existência labiríntica.

Excluído: do labirinto de sua própria

⁸⁵ De acordo com Kristeva (1989, p. 33), a perda da mãe é, ao mesmo tempo, uma necessidade biológica e psíquica, e desse modo o “primeiro marco de automação. O matricídio é nossa necessidade vital, condição *sine qua non* de nossa individuação, contanto que ocorra de maneira otimizada e que possa ser erotizado.” Nesse caso independe do objeto perdido se reencontrar como objeto erótico, ou “ser transposto por um incrível esforço

O herói moderno (SANT'ANA, 2000), ao contrário do clássico, não vence o labirinto, perde-se nele, perde-se no barroquismo labirinto da vida presente. A melancolia nos versos de Flrbela associa-se imediatamente à questão da nadificação da vida e do sujeito. Nessa perspectiva, trata-se de uma vertente barocamente moderna da poesia em análise por meio da qual se delineia uma linguagem eclipsada onde o eu beira sempre à engrenagem do mundo em encruzilhada⁸⁶. Entre os dois há um espaço figurativamente transmutado em abismo, lugar de errância, num emaranhado de lacunas e ausências do ser. Na poesia de Flrbela Espanca, a questão se acha, portanto, no modo como a linguagem poética conduz a tensão lírica a uma melancolia que reside na dúvida e no vacilo do existir.

O leitor pode, portanto, abstrair dos versos de Flrbela a travessia de um sujeito contraditoriamente movido pela hesitação, que é a expressão de sua crítica à objetivação do mundo moderno e do sujeito auto-sustentável. Dissonante, a poesia se converte numa escrita de contestação das amarrações visíveis, do mundo oppressor, e as suas inquietações afetivas logo se transformam numa experiência capaz de suscitar a ambigüidade de um mundo composto de ruínas e fragmentos.

Se o mundo moderno identifica o sujeito com a razão soberanamente concebida, a poesia de Flrbela surge em direção contrária, como contracorrente, faz da subjetividade o lugar de possibilidade do impensado (FOUCAULT, 1992) para colocar sob rasura a racionalidade instituída. Pelo viés da dúvida melancólica, a poeta capta a multiplicidade do cogito com o impensado na unidade do poema. Torna-se, pois, portadora de transgressão da ordem socialmente instituída a partir mesmo da condição feminina que lhe é específica. Assim, o visto como excessivamente subjetivo e impensado se inscrevem, na tessitura poética

simbólico.” O que se impõe com a perda é o que o ego está condenado ou à morte ou à condição melancólica, diríamos dúvida melancólica.

⁸⁶ Segundo Urania Tourinho Peres (op. cit. p. 24): “O barroco será herdeiro deste estado d’alma melancólico: a melancolia domina o espírito do tempo, tempo de auto-absorção, ensimesmamento, penetração em um abismo

Excluído: Do vacilo e do avesso.¶

Excluído: extrair

Excluído: a

Excluído: visibilidade

Excluído: reinante

de Flrbela, como crítica de supremacias centralizadoras de um mundo miraculoso de luz e ventilação sombria. A poesia faz ver o desespero das aflições cotidianas, lugar de morte e abatimento do eu⁸⁷.

O mundo vão⁸⁸ a que se dirige de forma crítica a poeta é coberto, no sentido foucautiano⁸⁹ do termo, por práticas disciplinares que dão sustentação à sociedade de controle e corrige disciplinarmente o homem como pretensa totalidade. Acerca da futilidade do cotidiano vivido, nos diz Flrbela Espanca pela voz lírica do poema “Para quê?”, do *Livro de Mágicas*:

Tudo é vaidade neste mundo vão...
 Tudo é tristeza; tudo é pó, é nada!
 E mal desponta em nós a madrugada,
 Vem logo a noite encher o coração!

A poesia realiza a passagem da particularidade lírica para o plano geral do gênero humano, desarrumando a individualidade uma para afirmar de vez sua atitude de resistência à objetivação do ser. Flrbela tece uma poética de dissonância da vida.

Pensando assim, se o barroco, enquanto lugar de encruzilhadas, funda a sua razão estética na dupla vertente do luto e da melancolia, na poeta do Alentejo, traços dessa vertente ressurgem como um expediente de linguagem que atesta a crise da existência, fertilizada pela

sem fundo. Esta herança de dois milênios será refletida no drama barroco. O princípio passará a ser o paradigma do melancólico: sujeito à fragilidade, tristeza e insucesso, é o próprio representante da fragilidade humana.”

⁸⁷ A esse respeito vale a afirmação de Julia Kristeva (1989, p. 11) “A lista das desgraças que nos oprimem todos os dias é infinita [...] Tudo isto, bruscamente, me dá uma outra vida. Uma vida impossível de ser vivida, carregada de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor e vazio. Em suma, uma existência desvitalizada que, embora às vezes exaltada pelo esforço que faço para continuá-la, a cada instante está prestes a oscilar para a morte. Morte vingança ou morte liberação, doravante ela é o limite interno do meu abatimento, o sentido impossível dessa vida, cujo fardo, a cada instante, me parece insustentável [...]”.

⁸⁸ Expressão muito corrente na poesia de Flrbela. A esse respeito remetemos o leitor para o poema “Para quê?!”, de Flrbela Espanca.

⁸⁹ Cf. Foucault (1988).

melancolia: “Mensageiro de Tanatos, o melancólico é o cúmplice-testemunha da fragilidade do significante, da precariedade do ser vivo” (KRISTEVA, 1989, p. 26).

Excluído: .

Excluído: .

Para tanto, a poeta alentejana coloca na cena do texto poético, a presença de um sujeito eclipsado pela experiência da dúvida. Com isso, queremos crer que a poesia de Florbela ultrapassa os limites de uma alma singular e exclusivamente feminina para transgredir o ideal de felicidade imposto pela sociedade racionalmente reinante. Ou, então, diríamos, ela a faz a partir do que lhe é a causa mais imediata: o canto reprimido e “mortal” do feminino que encontra na poesia o lugar de sua ressurreição, o que logo abraça a questão da humanidade posta no lugar do desassossego.

A dúvida, instituída na melancolia e na dor, ao desempenhar um papel decisivo na poesia de Florbela se torna, por excelência, uma atitude lírica de protesto contra a prepotência das coisas e das práticas legitimadoras do mundo. A “errância” de sua poesia não é outra coisa senão uma discordância ameaçadora à categoria fixa do sujeito fundador e auto-sustentável. O herói, ocupando o lugar da linguagem poética, longe da unidade pretendida pela racionalidade moderna, nada mais é do que o tropeço do “paladino da desventura” na forma de sua contradição.

Excluído: ,

Partindo da interrogação de si mesma, ela contempla liricamente a interrogação do ser, colocando, pois, em derrisão a busca de um fundamento último. Nessa tessitura de conflito, a dúvida melancólica se efetiva, pois, na poesia de Florbela Espanca, ao menos como dupla, portanto como reivindicação da instabilidade e da diferença na constituição da identidade do sujeito. Isso implica que o duplo é fixado, conforme sistematização de Julia Kristeva (1989) na instabilidade do mesmo, dando-lhe uma identidade provisória, mas sem deixar de cavar esse mesmo em abismo: “O duplo é o fundo inconsciente do mesmo, o que o ameaça e pode engoli-lo” (Ibidem, p. 221).

Excluído: .

Excluído: G

Inserido: *Guilt*; do francês *culpabilité*; do italiano *colpa*; do alemão *schuld*. E significa, originariamente, no mundo jurídico, a infração de uma norma cometida involuntariamente.

Excluído:

Inserido: Esse sentido se contrapõe à noção de delito, que estaria para uma transgressão voluntária. Em alemão, *schuld*, o termo ganha um duplo significado: remete tanto à culpa quanto à dívida. Esta é, por exemplo, a noção trabalhada por Heidegger (apud ABBAGNANO,

PARTE V

Capítulo I

Vertigem, culpa e abismo na poesia de Florbela Espanca

1. Minha Culpa: O drama moderno do destino humano

Minha Culpa⁹⁰

Excluído: ¶

A Arthur Ledesma

Excluído: a

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!...

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 mau, sou mais um pecador...

Excluído: ¶

⁹⁰ De acordo com o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (2003, p. 224), “culpa” vem, em sua etimologia, do latim *culpa*; do inglês *guilt*; do francês *culpabilité*; do italiano *colpa*; do alemão *schuld*. E significa, originariamente, no mundo jurídico, a infração de uma norma cometida involuntariamente. Esse sentido se contrapõe à noção de delito, que estaria para uma transgressão voluntária. Em alemão, *schuld*, o termo ganha um duplo significado: remete tanto à culpa quanto à dívida. Esta é, por exemplo, a noção trabalhada por Heidegger (apud ABBAGNANO, loc. cit.); culpa como “modo de ser do ser-ai”, e faz parte da verdadeira essência humana. Assim, o ser culpado encontra-se sempre em dívida com alguém, ao mesmo tempo em que é o responsável por alguma coisa. “Nessa forma de ‘ter culpa’ de alguma coisa, pode-se ‘ser culpado’ sem ‘estar em débito’ com alguém ou ser-lhe devedor. E, vice-versa, pode-se dever algo alguém sem C. disso (ser sua causa)”. A idéia de *culpabilidade* consiste na consciência que o indivíduo tem de ter transgredido uma regra imposta pela moral religiosa ou social pela qual ele se sente responsável. Na psicanálise, de acordo com a terminologia de Freud (1980) e Lacan (1986), por exemplo, o ser é culpado de uma falta imaginária, cuja explicação vem do complexo de Édipo ou da imposição advinda do superego. No fundamento da teologia cristã, o primeiro acontecimento assombroso da história da humanidade está na ação da diabólica serpente com a sedução de Eva (Delumeau, 2003). Na Filosofia existencialista de base cristã, a culpa consiste num sentimento de *finitude* e de *contingência da existência humana*, e como tal revela-se na consciência da falta e na angústia de transcendência divina. A despeito desse sentimento de angústia cf. Kierkegaard (1968).

Este poema integra a obra *Charneca em Flor*, de Florbela Espanca, publicação póstuma de 1931. Os poemas, no entanto, já estavam pronto no início do século XX: em 1927, tal como consta numa carta que a poeta enviou a José Emídio Amaro, datada de 15 de março do referido ano. Emblematicamente, o título do poema é indicativo do que será lido e posto aos olhos do leitor no desenlace lírico.

A dupla vertente da dor e da melancolia, constante nas suas obras anteriores, continua a constituir o próprio fundamento de *Charneca em Flor*. A dúvida meditativa e reflexiva atravessa o conjunto de poemas que compõe essa coletânea como faca afiada de dupla face cortante. Caracteriza mesmo a atitude básica do sujeito lírico em relação ao caráter hostil do mundo posto. O poema acima coloca em evidência o sentimento culpa⁹¹, esse sentimento que, de uma só vez, divide e coletiviza o homem. Presentifica-se nas mais diferentes formas de expressão, da carta à obra literária ela tem se apresentado. Pode haver divergências e discrepâncias no seu tratamento, dependendo das correntes e das convicções filosóficas, artísticas, psicanalíticas ou religiosas, mas seja qual for o caminho que se busca para a sua compreensão o sinal de sua unidade desunidade lá está: culpa é culpa, e como tal veio ao mundo, para lembrarmos mais uma vez das reflexões de Kierkegaard (1968).

A literatura, enquanto instrumento de linguagem do qual o homem dispõe para uma melhor compreensão da vida por meio do prazer estético, sempre acompanhou a história da humanidade, expressando o aspecto geral do gênero humano e nos mostrando a inscrição

⁹¹ A culpa atravessa os mais variados registros de inquietações do homem, nas mais diversas formas de expressão de que se dispõe: a arte, filosofia, religião, cartas pessoais, manifestações literárias, e outras. É mesmo uma questão de longo alcance na vida conjunta. Kafka, por exemplo, insere a questão, em “A carta ao Pai”, como um sentimento que não se separa de sua apreensão de conflito íntimo. Numa escrita pessoal de desabafo e expressão de sua angústia em face da figura paterna, ele alude inúmeras vezes ao termo em causa. Na referida carta, Kafka dá um destaque especial à “culpa”. É a única expressão que aparece sublinhada. Para fins de ilustração, e não de análise, vejamos o que nos diz o autor de *O Processo*: “[...] E tu me acusas de tal modo, como se fosse culpa (grifo do autor) minha, como se eu pudesse, com uma guinada no volante, por exemplo, conduzir tudo para outra direção, ao passo que tu não tens a menor culpa (grifo nosso) a não ser talvez pelo fato de ter sido demasiado bom para comigo” (KAFKA, 2004, p. 20), e ainda: “[...] Mas também eu não a menor culpa (grifo nosso). Se eu pudesse te levar a reconhecê-lo, então seria possível, não uma nova vida – que para isso estamos ambos velhos demais –, mas uma espécie de paz, não a cessação, mas pelo menos um abrandamento das tuas intermináveis acusações” (Ibidem, p. 21)

Excluído: se
Excluído: como recusa da realidade vivida e
Inserido: como recusa da realidade vivida e
Excluído: d
Inserido: do caráter hostil do mundo posto.
Excluído: ¶
Excluído: A culpa atrave... [1]
Inserido: A culpa atrave... [2]
Inserido: dispõe: a arte... [3]
Inserido: . Numa escrita... [4]
Excluído: r
Inserido: , por inúmeras vezes,
Inserido: termo em causa.
Inserido: a única expres... [5]
Inserido:
Excluído: que a
Inserido: ara
Inserido: de ilustração,... [6]
Inserido: ¶
Inserido: ¶ ... [7]
Inserido: Kafka (2004, p... [8]
Inserido: , p. 21)¶ ... [9]
Inserido:
Inserido: -las, mas sem... [10]
Inserido: , p. 21)¶ ... [11]
Inserido: não é
Inserido: Kafka
Inserido: a culpa
Excluído: ,
Inserido: , de uma só v... [12]
Excluído: Ela p
Inserido: la presentific... [13]
Excluído: lugar garantido
Excluído:
Inserido: Pode haver ... [14]
Excluído: ,
Excluído: o
Inserido: o home
Excluído: home
Excluído: m como
Inserido: m como aspe... [15]
Excluído: ,
Inserido: ,
Excluído: -nos

da culpa e do pecado nessa trajetória. Da literatura clássica à moderna a manifestação dessa “dívida” está presente como traço da própria existência. No clássico, por exemplo, de Sófocles, Édipo Rei, o que se expõe aos olhos do leitor/expectador da peça não é mais que a exposição da tragédia humana perante o peso amargo da vida e da angústia. Édipo é, em certo sentido, um arquétipo do gênero humano. Vemos, então, desfilar diante de nossos olhos um destino de penúria e sofrimento como punição de um delito contra a Natureza. Sófocles teceu, na tragédia, os passos em falso do homem no mundo mergulhado na angústia e na mais devassadora melancolia.

No drama de Édipo, encontra-se não o sentimento de culpa, mas um profundo pessimismo em consequência do drama do destino. A consciência da culpa nasce com o cristianismo na trama do pecado e da redenção. Na tragédia grega o que havia era a experiência da queda e do abismo como representação da angústia e do cumprimento do peso da vida. Revela-nos Édipo consciente de sua desgraça:

Édipo: Que morra aquele que, na deserta montanha, desprendeu meus pés feridos e salvou-me da morte, mas salvou-me para minha maior desgraça! Ah! Se eu tivesse então percebido, não seria hoje causa de aflição e horror para mim e para todos!

[...] Edipo: Eu não teria sido o matador de meu pai, nem o esposo daquela que me deu a vida! Mas... os deuses me abandonaram: fui um filho maldito, e fecundei no seio que me concebeu! Se há um mal pior que a desgraça, coube esse mal infeliz a Édipo (SÓFOCLES, 2000, p. 80).

O quadro de tristeza de Édipo não diz do sentimento de culpa, mas do seu infortúnio e de sua aflição. Édipo é espelho de nossa humanidade refletida posta ao lugar do desalento.

Nas reflexões de *O mal-estar na civilização*, Freud (1976) pensa a culpa como elemento que integra o primórdio da civilização. A culpa, na concepção freudiana, expressa o medo da autoridade externa, portanto corresponde ao “medo do supereu”. Para Lacan (1985) a

Excluído: participa, em enigma,
Inserido: participa, em enigma, como
Excluído: como

Excluído: .
Inserido: ¶

Excluído: Diz
Inserido: Diz Édipo consciente de sua desgraça.¶

Excluído: (...
Inserido: (...)
Excluído:)
Inserido:)¶
Édipo: Eu não teria sido o matador de meu pai, nem o esposo daquela que me deu a vida! Mas... os deuses me abandonaram: fui um filho maldito, e fecundei no seio que me concebeu! Se há um mal pior que a desgraça, coube esse mal infeliz a Édipo.

Excluído: .
Excluído: vai
Excluído:
Excluído: r
Inserido: expressar o medo da autoridade externa, portanto corresponde ao “medo do supereu”. Para Lacan (1985) a culpa, que é dívida

culpa, que é dívida, é da ordem do simbólico, “dívida simbólica” do sujeito relacionado ao recalcamento original. O sujeito na angústia da melancolia ver cair sobre seus ombros o peso da culpa e da punição em consequência dos crimes cometidos contra seu objeto amoroso.

A culpa se projeta na real verdade do sujeito, o que contrapõe a versão mítica do cristianismo. Nessas circunstâncias, nas ações do homem tudo ocorre “[...] como se houvesse um defeito original.” (GOUHIER, H. apud DELUMEAU , 2003, p. 15). Por isso, no campo da teologia cristã a fé é necessária ao homem decaído. Mas aí tem algo de accidental: a fé diz de um pacto do homem com Deus, formando uma só unidade; isso não pode ser aplicado à culpa porque ela é de uma complexidade maior: é da existência. É de todos.

A experiência da culpa avança como dívida do ser. Diz do infortúnio e do delito da alma e do corpo de um povo que ao olhar para si encontra não encontra mais que imagens da queda e do abismo. Nessa perspectiva, refletindo o aspecto religioso da alma portuguesa, o poema de Florbela Espanca dá notícias do sentimento de culpa dentro dos princípios do cristianismo. Portugal tem sempre como fundamento mítico-religioso o catolicismo, assimilado, como nos lembra Lourenço (1999) a sua fé de cruzados de Cristo durante séculos. Essa referência mítica integra a sua cultura como imperativo religioso na busca e na defesa dos sagrados valores cristãos. De suas raízes ibéricas, Portugal trouxe nas barragens da colonização o peso forte da crucificação. O excesso disso na cultura portuguesa está, de algum modo, inscrito no poema “Minha culpa”, de Florbela Espanca.

O excedente disso no “país-saudade” traz a inquisição portuguesa, uma das mais sangrentas da história do ocidente, e talvez marca maior da contradição do povo que se diz eleito por Deus, e fez da fé um instrumento de luta e poder, levando ao pé da letra, os sinais da atrocidade contra os seus próprios irmãos, para lembrarmos da sangrenta Inquisição. A despeito do traço característico e contraditório da religiosidade portuguesa, vejamos o que diz Eduardo Lourenço (1999, p. 92):

Excluído: (
Inserido: (...
Excluído:)
Inserido:) como se houvesse um defeito original.” (GOUHIER, H. apud DELUMEAU , 2003, p. 15). Por isso, no campo da teologia cristã a fé é necessária ao homem decaído. Mas aí tem algo

O singular no povo português é viver-se enquanto povo como existência miraculosa, objeto de uma particular predileção divina. [...] É como povo de Cristo e não meramente cristão, que desde a sua irrupção na história medieval, como reino independente, os responsáveis pela sua primeira imagem e discurso míticos o representam.

Excluído: ()
Excluído:)

Seria mesmo o povo português de providência divina e povo eleito por Deus, cabe perguntar? E o que se representou em termos políticos e ideológicos o fantasma sombrio e traumatizante da Inquisição? Daí poder-se dizer que o povo eleito cruzou também o caminho avesso à sua fé divina, tropeçando nas pedras frias do demônio. Ser não necessariamente significa sentir. Sentir-se eleito por Deus é, sem dúvida, traço da identidade lusitana, sentimento enraizado como substância que não cessa de fluir na alma dos portugueses. Mas essa singularidade não quer dizer marca original e exclusivamente sua. Todo o povo do ocidente a tem. Inscrito no seu imaginário coletivo, o português parece ter tomado a lição divina ao pé da letra, mesmo quando a questão diz respeito ao seu imaginário. Dessa dúvida vivemos nós!

O drama de nosso destino é, aqui e ali, recorrente na literatura moderna⁹². Na verdade, a literatura acompanhando os dizeres íntimos e contraditórios da humanidade sempre apontou para o sinal dessa dúvida. No Barroco histórico podemos vê-la na marca da queda abismal do homem diante de sua divindade cristã; ou mesmo no período do Romântico, o qual talvez seja um dos mais voltados para a subjetividade e religiosidade. Em Portugal Almeida Garrett (1799-1854) dá testemunho da evocação de uma subjetividade que se lança para o passado na ânsia de encontrar a si mesmo:

Excluído: um
Excluído: pergunto eu
Excluído: ?

Excluído: a

Excluído: e um
Excluído: ,
Excluído: este

⁹² A despeito da literatura moderna, leia-se também, por exemplo, o poema “O Remorso”, de Jorge Luis Borges (1999, p. 157, v. 3). Cito-o na íntegra: “Eu cometi o pior dos pecados / Possíveis a um homem. Não ter sido / Feliz. Que os glaciares do olvido / Me arrastem e me percam, despiedados. / Meus pais me engendraram para o jogo / Arriscado e esplêndido da vida. / Para a terra, a água, o ar, o fogo. / Frustrei-os. Não fui feliz. Cumprida / Não foi sua jovem vontade. Minha mente / Aplicou-se às simétricas jornadas / Da arte, que entretece nonadas. / Legaram-me valor. Não fui valente. / Não me abandona. Sempre está a meu lado / A sombra de ter sido um desditado.”

Excluído: diríamos como**Inserido:** diríamos como Ur

Eu não sei, não me lembra: o passado,
 A outra vida que dantes vivi
 Era um sonho talvez... – foi um sonho –
 Em que paz tão serena a dormi!
 Oh! que doce era aquela sonhar...
 Quem me veio, ai de mim! despertar?

Todo o decadentismo simbolista carrega em sua linguagem imagens do infortúnio, do sofrimento e do aspecto pesaroso da vida, do peso de viver. No fundamento da fé cristão, a melancolia, esta aliada da culpa, sinaliza o gesto de abandono de Deus. Em decorrência o peso da existência é o preço da falta e do pecado. Do olhar triste sobre o aspecto pesaroso da vida nos falará Camilo Pessanha (1973):

Onde ides a correr, melancolias?
 _ E, refratadas, longamente ondeando,
 As suas mãos translúcidas e frias...

A culpabilidade⁹³ é, pois, um problema inscrito no coração da civilização e da humanidade. Com a consciência do sentimento de culpa o indivíduo está em constante desacordo consigo mesmo, tornando-se ele mesmo a sua labiríntica perdição.

Feitos os comentários aos textos poéticos mencionados acima, retornemos ao poema de Florbela Espanca. O seu título, “Minha culpa”, já traz em si o indicativo revelador de uma dívida assumida pela voz lírica. À primeira vista, o pronome possessivo, “minha”

⁹³ Numa perspectiva psicanalítica, propõe Urania T. Peres (2001, p. 7): “que a culpa existe desde nossa origem e que sua recordação nos acompanha em nossa trajetória está comprovado pela escuta no divã e pela leitura de nossa história. Pecado original, desobediência à Deus, crime fratricida, morte de Abel por Caim, assassinato do pai da horda, há sempre na origem um ato culpabilizante. Se, no inicio, foi um ato, esse ato gerou a culpa e a culpa presentifica-se em nossa memória. A culpa é sempre uma culpa recordada. Culpa que decorre de uma lei sob a qual somos regidos e que se inscreve em sua dimensão simbólica, culpas reais que nos acometem por nossas faltas e atos quotidianos.” Carregar a culpa como dívida culmina sempre na angústia do fracasso e na falta de sentido, daí isso em Florbela aparecer como imagem de um “verme que um dia quis ser astro”. O sofrimento e o fracasso é o preço da dívida, o atestado de punição da existência e do peso de viver. Justificativa da queda abissal. Do ponto de vista da filosofia, diz Benjamin (1984, p. 154): “Antiga maldição, transmitida hereditariamente de geração em geração, se transforma, na poesia trágica, no patrimônio mais íntimo, por ele mesmo descoberto, do personagem trágico.” De fato, a culpa, no homem de hoje, o mesmo lugar que outrora ocupou na vida de seus antepassados, por isso é um abismo de todos.

Excluído: 867-1926)**Inserido:** ¶

Outro poeta observador da triste realidade vivida da literatura portuguesa foi Cesário Verde. A melancolia e o sofrimento, de raízes baudelaireanas, também foi uma questão assinalada por ele na segunda metade do século XIX. Nesse contexto, Cesário Verde é um dos grandes nomes da poesia portuguesa a ser sempre lembrado. O seu *O sentimento dum Ocidental* polariza o mundo saturnino e melancólico [16]

Inserido: melancolia e o sofrimento,**Inserido:** também foi uma questão assinalada**Inserido:** segunda metade do século XIX. Nesse contexto [17]**Inserido:** lembrado. O seu *O sentimento dum Ocidental* [18]**Inserido:** Ave-Marias**Inserido:** ¶ Nas nossas ruas, ao anuito [19]**Inserido:** ¶ No poema o *eu* é um obs**Inserido:** caráter**Inserido:** sombrio: ¶**Inserido:** Triste cidade! Eu tenho que me avives! [21]**Inserido:** a obra do poeta paraibano Augusto dos Anjos**Inserido:** , cuja produção poética data de início do [22]**Inserido:** -se estes versos de *As Cismas do Destino*, poem [23]**Inserido:** Recife. Ponte Buarque de Macedo. ¶ [24]**Inserido:** Em todo o poema o eu-lírico vagueia pelas ru [25]**Inserido:****Inserido:** ¶**Inserido:** Ah! Com certeza, Deus me castigava! [26]**Inserido:** Do olhar vidente, que pode se tornar cego: “É b [27]**Inserido:** dele na medida em que é parte integrante des [28]**Inserido:** Não! Não era o meu cuspo, com certeza! [29]**Inserido:** ¶ Toda a experiência de vi [30]**Excluído:** A dúvida melancólica é, de fato, a espinha dorsa [31]

sugere a posse de algo inerente ao sujeito individual da fala. No entanto, quem de perto observa o poema logo percebe como a questão ultrapassa os limites do território individualmente íntimo do *eu*. A voz que fala no espaço poemático, a partir mesmo de um tom pessoal, comprehende a totalidade humana. A lírica toca o geral no particular e diz, em enigma, do múltiplo no seio da unidade perdida, nos chamando a atenção para uma dívida nunca banida da história do homem no mundo. O peso da culpabilidade tem raiz profunda na trajetória da humanidade. Já nascemos, na falta, carregando, a um só tempo, os sinais da culpa anterior à nossa existência. Kierkegaard (1968, p. 32) argumenta que: “o indivíduo é, portanto, em qualquer ocasião, ele mesmo e a humanidade, é a perfeição do homem tida como estado e, ao mesmo tempo, é igualmente uma contradição: logo, e sempre, a expressão de um problema”.

Mirar o outro e vê-se nessa miragem, ou lançar-se para dentro de si e em si ver a imagem do outro é sinal da “perfeição do homem”. Quer dizer, da imperfeição fecunda de nossa própria humanidade. Somos a cada instante afetados por histórias alheias e por nossas próprias histórias.

Daí o pecado de um ser também a causa de perdição de todos os outros. É esta a condição humana. O pecado original inscreve-se não na origem de um indivíduo isoladamente, mas nos primórdios da humanidade⁹⁴, pertencendo ao cerne do ser. Vemos, assim, o destino geral do homem repetir-se no destino particular. De modo que a história de nossas angústias e da culpa nos arrasta, desde sempre, para uma experiência de perdas e fragmentação de nossas identidades.

Excluído: Conforme
Excluído: O
Inserido: O indivíduo é, portanto, em qualquer ocasião, ele mesmo e a humanidade, é a perfeição do homem tida como estado e, ao mesmo tempo, é igualmente uma contradição: logo, e sempre, a expressão de um problema

⁹⁴ Embora se diferenciem na natureza do método, a psicanálise e a filosofia comungam com o mesmo entendimento, qual seja, que o “mal” a que estamos nos referindo faz parte do indivíduo e da história da humanidade. É assim que também nos lembra Correa (1998, p. 36): “A culpa está arraigada no ser humano desde sua origem que todo o sistema social se estrutura basicamente à sua volta. O homem estupefato, diante do dilema ou da angústia da culpa, busca uma resposta no sobrenatural. As religiões nomeiam sempre a culpa na origem do ser. Por vezes têm nela uma justificação para o sofrimento, às vezes apontam-na como o castigo pela iniquidade, do mesmo modo que fornecem uma esperança de alívio ou promessa de perdão”. Seja qual for o caminho de seu entendimento, devemos sempre considerar que a culpa implica necessariamente um débito a ser pago:

O aparato poético de Florbela Espanca focaliza bem a perda do sentido de si, pondo em relevo o aspecto mísero do eu, na eterna busca de uma resposta luminosa à pergunta: “Quem sou?”. Tudo o que lhe surge, no entanto, vem como nuvem negra sem nada iluminar, a não ser a sua própria condição de “miragem”. Tudo aí é tão turvo, espelho dúvida de indefinição:

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 vai-vém

A culpabilidade sinaliza nossa tristeza profunda no mundo, é a história do sofrimento humano. Triste e real peculiaridade da existência humana. Lembra Kierkegaard, (1968, p. 32) que: “[...] a nenhum indivíduo é indiferente a história da humanidade...” e argumenta ainda : “Adão é, na verdade, ele mesmo e o gênero humano. Por isso, aquilo que dá a explicação de Adão dá igualmente a explicação do gênero humano, e reciprocamente” (Ibidem, p. 33).

Para o filósofo em questão, ao contrário do que dizem os conceitos mais tradicionais acerca do pecado original, o primeiro pecado de Adão não se diferencia do pecado de qualquer homem. Ninguém está, em decorrência disso, desligado do gênero humano. A literatura é um abrigo dessas inquietações humanas.

O poema é um modo de celebração dessas tensas inquietações. Ele nos convoca a pensar no jogo de identidades posta aos fragmentos. A mobilidade é um de seus traços distintivos: “Como a sorte: hoje aqui, depois além!”, o que sugere também uma experiência suspensa da terra firme e prisioneira de um tempo indefinido, “tempo sem data”, para usarmos

sofrimento, dor, morte, abandono, fardo pesado sobre os ombros. Dívida que deve ser cumprida como única possibilidade de redenção.

Excluído:
Excluído: (...)
Excluído:)
Excluído:
Inserido: (...)
Inserido:) a nenhum indivíduo é indiferente a história da humanidade...”, e
Excluído: .

Excluído: Aqui, quero dizer que o
Inserido: Aqui, quero dizer que o poema é um modo de celebração

uma das definições de poesia, segundo Octavio Paz (1993), “O outro é o modo de tornarmos imortais”, conforme Kierkegaard (op. cit., p. 155). O eu e o outro se constituem por meio de relações nervosas e tensionais, sem repouso final. Vive trilhando o caminho de sua própria perdição, sinal de uma dívida de outrora. Só a figura emblemática do “doido”, fora do alcance da razão consensual de tudo e de todos, é capaz de absorver um triste quadro de sua cinzenta aparição:

Sei lá quem sou? Sei lá! Sou a roupagem
Dum doido que partiu numa romagem
E nunca mais voltou! Eu sei lá quem sou!...

A culpa sinaliza a punição da própria existência, justifica a fragilidade e a lacuna do eu: “Sei lá quem sou”. A história de nosso destino nos diz de nós no geral e no particular. E a poesia assume essa nossa condição para, em segredo, ser a revelação daquilo que nos cabe. O gênero humano, diz-nos Kierkegaard, (1968, p. 41) “tem a sua história e nesta a pecabilidade se desenvolve de modo contínuo [...]” por meio do passo em falso de Adão, “tanto a humanidade como a natureza tombaram sob o pecado” (ibidem, p. 57). No plano da poesia, diríamos com Schopenhauer (1985, p. 67): o poeta é propriamente o homem em geral. Ele dissipase para melhor dizer-se no “outro” e dizer do “outro”. Despersonalização é alargamento e não-subtração do poeta.

Diante do quadro de tristeza gerado pela pecabilidade natural que assola a existência do homem na terra, a autonegação constitui um traço característico de sua melancolia. O ser parece para sempre punido e reduzido a um destino de penúria: “um verme”, imagem triste de sua cruel e trágica infelicidade.

Tal é, por exemplo, um traço característico do drama do destino de que nos fala Walter Benjamin (1984, p.154) acerca da sujeição da vida culpada à lei da natureza: “A culpa [...] está em seu elemento no destino e no drama do destino. No decurso da ação trágica, o

Excluído: conforme
Inserido: conforme Octavio Paz
Excluído: (
Excluído: ,
Inserido: ,

Excluído: Este, diz-nos Kierkegaard, “tem a sua história e nesta a pecabilidade se desenvolve de modo contínuo...” (p. 41), por meio do passo em falso de Adão, “tanto a humanidade como a natureza tombaram sob o pecado” (ibid, p. 57). No plano da poesia, diríamos com Shopeauher (p. 67?): o poeta é propriamente o homem em geral.

Excluído: Em Florbela, a

Excluído: ...

Inserido: ... , por meio do passo em falso de Adão, “tanto a humanidade como a natureza tombaram sob o pecado” (

Excluído:

Excluído: (

Inserido: (...

Excluído:)

Inserido:) está em seu elemento no destino e no drama do destino. No decurso da ação trágica, o herói assume e internaliza essa culpa, que segundo os antigos estatutos é imposta aos homens de fora, através da infelicidade

herói assume e internaliza essa culpa, que segundo os antigos estatutos é imposta aos homens de fora, através da infelicidade”.

Aqui, pode-se dizer: não o herói, mas a voz lírica anuncia que está “cumprindo os fados” do viver na sua condição de “mais um pecador” envolvido num destino de sofrimento e desengano. Esta também é a função do poeta: coadunar experiências alheias no espaço de sua criação, ou como diz Octavio Paz (1993): o poeta é a memória de seu povo.

No último bloco de versos, vemos mais uma vez desfilar o conjunto das contradições e da incerteza em torno do *eu*. De modo gradativo, as coisas vão ganhando uma proporção de maior complexidade. É que a consciência do sentimento de culpa não se refere tão somente à experiência individual do eu-lírico, como mencionamos anteriormente sobre a especificidade do título: “Minha Culpa”. O poema comporta diversidades. A dívida é de alcance maior. É de sempre, tão velha e de repente tão nova quanto o tempo e o homem.

O último verso do poema nos sugere como o peso da punição é, por natureza, decorrente de ações coletivas. No conjunto, o poema nos assegura que a culpabilidade integra o aspecto geral da humanidade⁹⁵. Nessas circunstâncias, quem é e o que faz esse sujeito, na “roupagem” de sua melancolia, senão viver a angústia de cumprir seu destino de infortúnio, num mundo de maldades e desencantos. Triste destino que é seu e de todos ao mesmo tempo:

Sei lá quem sou?! Sei lá! Cumprindo os fados,
Num mundo de maldades e pecados.
Sou mais um mau, sou mais um pecador...

O eu-lírico reconhece a sua condição de pecador enquanto traço específico do gênero humano: “Sou mais um mau, sou mais um pecador”. Ele integra um quadro de tristeza

⁹⁵ O sofrimento e a morte fazem parte do aspecto mundano da vida humana, estando aí subjacente o conhecimento acerca da imortalidade e da eternidade, base da religião. “[...] quando desmorona é que o homem é salvo de sua culpa por ter se isolado; que é em seu fracasso que o homem é acolhido pela verdadeira vida, da qual nunca pode ser excluído, mas da qual ele se afastou em sua cega loucura” (DETHLEFSEN, 1997, p. 65).

Excluído: (
Inserido: (...)
Excluído:)
Inserido:) quando desmorona é que o homem é salvo de sua culpa por ter se isolado; que é em seu fracasso que o homem é acolhido pela verdadeira vida, da qual nunca pode ser excluído, mas da qual ele se afastou em sua cega loucura.” (DETHLEFSEN, 1997, p. 65). Este foi o princípio propagado pela antiguidade: a interpretação da culpa como um delito contra a moral e a tradição, desvio e transgressão de um tabu, como
Excluído: .
Excluído: diríamos
Inserido: diríamos: não o herói, mas a voz lírica anuncia que está “cumprindo os fados”
Excluído: como
Inserido: como
Excluído:
Inserido: “mais um pecador...”
Excluído: ...
Excluído: ; e disso nos falaria Pound: ele é uma antena de sua raça.
Inserido: ; e disso nos falaria Pound: ele é uma antena de sua raça. ¶
No último bloco de versos, vemos mais uma vez desfilar o conjunto das contradições e da incerteza em torno do <i>eu</i> . De modo gradativo, as coisas vão ganhando uma proporção de maior complexidade. É que a ... [32]
Excluído: sai do
Excluído: particular para o geral
Excluído: Se o seu título, conforme mencionamos a ... [33]
Excluído: , mais precisamente em sua parte final,
Excluído: a
Excluído: culpa é componente característico da totalidad ... [34]
Excluído: os fados
Inserido: os fados num mundo de maldades e desencantos
Excluído: :
Excluído: “Sou mais um mau, sou mais um pecador...”.
Excluído: .
Excluído: Sobretudo a
Excluído: nuncia que e

e maldade de maior alargamento. A expressão “sou mais um” indica-nos como na alma do poeta repousa almas outras, carregando no ombro o peso e a “sorte” da vida. A dor da humanidade perdida corresponde também ao peso de seu viver, eis, pois, o que sente o sujeito submetido às asas da melancolia.

A esperança do melancólico fecha-se numa cadeia de eventos mal sucedidos: “Sou mais um mal”. Sob o julgo do pecado, ele sabe que só lhe resta a morte e a condenação. Por outro lado, reconhecer a condição de pecador, ter a consciência de seus pecados, pode frutificar, conforme o entendimento da teologia cristã, a redenção, única possibilidade para se elevar à vida eterna. Colocar-se, então, como “cenário”, “paisagem”, “fogo-fátuo”, “vaivém”, é destituir-se de qualquer unidade possível, é viver à beira do abismo e mergulhado no labirinto de si mesmo.

Na unidade [...] está equilibrado em zero. Portanto, Deus é a essência da harmonia. O passo ‘para fora’ da unidade rumo à multiplicidade é um salto do Ser, é uma mudança de estado que não se pode captar local ou temporalmente, pois lugar e tempo só existem na multiplicidade (DETHLEFSEN, 1997, p. 51).

A unidade abalada significa desligamento do Deus cristão. A unidade é uma primazia de Deus. Nessa primazia não há lugar para o heterogêneo nem para o aspecto dúvida de uma “miragem”, tampouco para a fragmentação: “hoje aqui”, “depois além”. O múltiplo é, por natureza, sombrio, cheira ao desconcertante e ao desequilíbrio. Estar na multiplicidade é postar-se distante de Deus. Dilaceramento da unidade. O poema de Florbela Espanca conta, de certo modo, a história desse dilaceramento por meio do sentimento e da consciência da

Este foi o princípio propagado pela antiguidade: a interpretação da culpa como um delito contra a moral e a tradição, desvio e transgressão de um tabu, como menciona Freud (1999).

culpa do sujeito lírico. Assim, a dissonância do “canto de paisagem” justifica a punição e a morte como condenação⁹⁶.

Excluído: .

O poeta vê-se como imagem de sua própria dissipaçāo: “um pecador” a viver à

Excluído: ¶

Excluído: perdição

deriva da vida. Por isso, o sentimento de incerteza aloja-se no mais profundo de sua alma: “Quem sou?”, que significa o instante de dilatação de si mesmo. Se o poema não consegue justificar o mundo, tem, na glória sonhada, ao menos e ao incerto, o desejo de explicá-lo em sua dissonância fecunda. Todo poema é uma busca dessa explicação pela linguagem costurada por enigmas.

A poesia de Florbela traduz o sentido de culpabilidade do mundo e o peso enfadonho do viver inútil. De posse dessa experiência, o eu-lírico vê-se banir na sua própria interioridade, vendendo-se esvair feito “fogo-fátuo” o sentido de estabilidade de sua identidade.

Excluído: As imagens do

Excluído: poema

Excluído: em

Excluído: a própria vida

Excluído: qualquer

Nele tudo se torna perecível e vulnerável, fragmentos de cacos despedaçados apenas. A cada pergunta que faz, maior é a angústia diante da resposta incerta e imprecisa: “Quem sou? Um fogo-fátuo, uma miragem”

Excluído: sua

Excluído: ...

Tal é o tamanho de sua culpa e de sua angústia. O sofrimento lhe surge como justificativa de sua penosa existência. Ele só encontrará redenção da alma no caminho da morte certa. Esta é a vida sonhada pelo eu da escrita poética: lançar-se para o interior do conflito e atingir o aspecto geral da humanidade (Schopenhauer, 2005).

Excluído: apenas

A imagem do sofrimento e da queda abissal se projeta no poema, mostrando-nos o sujeito lírico mergulhado num rio só de melancolia cheio. Lança-se para dentro de um vago nada, como sinal de sua dívida e da face imperfeita de sua humanidade. O poema faz-se

Excluído: obter, no tecido lírico,

Excluído: a idéia

Inserido: obter, n

Inserido: líric

Inserido: ,

Inserido: a idéia da humanidade (Schopenhauer)

Excluído: ¶

⁹⁶ No campo teológico, a culpa sempre esteve ligada ao erro e às tentações demoníacas, às maldades do homem. Lutero, por exemplo, procurou privar o homem da expiação dos seus pecados através de suas ações. Ver a esse respeito PERES (2001). Somente com o sentimento de fé é possível encontrar-se com Deus e obter a salvação. Se, por um lado, a religião permite, por meio da promessa da salvação, ao pecador redimir-se de seus delitos contra a natureza humana e contra Deus; por outro, a psicanálise toma a culpa como algo irremovível. “Essa culpabilidade decorrente da falta não repousa na noção de pecado, mas se inscreve como uma dívida simbólica determinante de nossa condição humana. O homem é culpado pela ruptura com a ordem da natureza, ele é culpado por falar, e essa culpa toda a humanidade suporta” PERES (2001, p. 10).

Excluído:

imagem dessa imperfeição: “paisagem”, “cenário”, “reflexo”, como sinal do drama e do desfalecimento do eu. Essas expressões sugerem, no contexto do poema, um ambiente crispado de negras nuvens carregado. Trazem a angústia de quem não consegue se libertar dos vazios que simbolizam o desencanto da vida e o sem sentido do mundo. Assim, tanto na angústia quanto na experiência melancólica há o alcance de uma só rubrica: encontrar-se sob a mira da queda abissal.

Com Kierkegaard (1968), diríamos: o que sucede no geral ver-se repetir no particular, de modo que este também é do universo daquele. Em tal perspectiva, tanto a experiência de angústia quanto a melancolia inscreve-se nos recônditos mais escondidos de cada pessoa em particular. Compreende, todavia, os aspectos mais gerais de nossa vida íntima.

A certeza ética é que o pecado do mundo penetrou no mundo como pecado. Com essa concepção o filósofo retira de Adão a qualidade de primeiro pecador na história da humanidade. O pecado inscreveu-se no mundo, desde sempre, como parte integrante do cerne do ser: “O homem é um indivíduo e, assim sendo, é ao mesmo tempo ele mesmo e toda a humanidade, de maneira que a humanidade participa toda inteira do indivíduo, do mesmo modo que o indivíduo participa de todo o gênero humano” (Ibidem, p. 32)

A história da humanidade é inerente a qualquer indivíduo. De posse dos desvãos dessa história, a poeta do Alentejo nos revela o sentido desses desvãos por meio de um quadro de tensão perigosa característico do estado de alma do eu-lírico. Logo nos primeiros versos de “Minha culpa”, a voz lírica nos mostra aquilo que é uma recorrência em todos os versos: o sujeito perdido dentro de si mesmo, e a dúvida de si e do mundo como reflexo dessa perdição e da incerteza de sua existência. No poema a expressão, repetidas vezes, “sei lá” compreende o quadro de conflito e tensão nervosa do sujeito poético. Mas também a sua constante recorrência aguça no leitor certa curiosidade, porque pode revelar ainda a marca irônica do

Excluído: Ele t

Excluído: Então, e

Excluído: “Minha Culpa”, poema que integra o livro *Charneca em Flor*, expressa o pecado do ser no mundo desde a sua origem mais remota. Aprende, pela miragem lírica, as maldades e o pecado do mundo como condição da culpa ontológica. E em tal apreensão a voz poética não é mais que aparição e perplexidade permanente, luz intervalar, por onde a peleja pelo certo racionalmente plano e pleno cede lugar para “roupagens” e “miragens” para o incerto duvidoso. Nesse sentido, a dúvida traduz, no centro da tessitura lírica, o sentido de uma travessia de incerteza e inquietação nervosa, colocando tudo pelo avesso e fora do alcance de verdades sagradas.

Excluído: estado de hesitação permanente do sujeito lírico

Excluído: L

Excluído: seus

Excluído: versos

Excluído: ele

Excluído: anuncia aquilo que será recorrente no conjunto do poema e o que define mesmo a sua expressão maior

Excluído: a

Excluído: em torno do eu e da inexatidão

Excluído: do mundo e

Excluído: Diz ele: ¶ 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!¶ ¶

Excluído: traduz

Excluído: em si

discurso lírico. Nesse sentido, a poeta estaria ironizando o vacilo de um eu pretensamente soberano, desvio da vida governada pela razão e por verdades consagradas. Por isso para a pergunta “quem sou?” persegue sempre uma, resposta de luz turva; “um fogo-fátuo, uma miragem”.

Florbela Espanca faz vir à expressão do poema a culpa do ser no mundo. Apreende, pela miragem lírica, as maldades e o delito do homem no mundo e condição de sua humanidade. E em tal apreensão a voz poética não é mais que aparição e perplexidade permanentes, luz intervalar, por onde a peleja pelo certo racional cede lugar a “roupagens” e a “miragens”, projeção do incerto duvidoso. Nesse sentido, a dúvida traduz, no centro da tessitura lírica, o sentido de uma travessia de inquietação nervosa. Isso coloca tudo pelo avesso e fora do alcance de verdades sagradas. Assim, o poema apresenta-se aos olhos do leitor como desenho de uma antiga culpa, mas sem deixar de revelar a dimensão do terror com o desenho alcançado: o drama vivido. O texto poético é um universo de ambigüidades, e Florbela Espanca faz desse universo uma expressão da dúvida como fundamento da modernidade barroca de sua poesia.

2. Minha culpa: ecos do barroco moderno na poesia de Florbela

Florbela traz para a cena de sua poesia temas clássicos da literatura barroca, tais como: culpa, melancolia, pecado, vaidade, morte, instabilidade, máscara, disfarce, movimento vacilante. Hoje, podemos dizer que Florbela, quase sempre arrolada como poeta do amor confessional, deu à sua poesia traços caracteristicamente barrocos numa versão moderna, marca de sua permanente atualidade. A culpa e a melancolia caminham lado a lado na constituição do humano fecundante, temática muito recorrente na literatura. No tecer

Excluído: ordenado
Excluído: pelas
Excluído: a
Excluído: que nos é revelada é sempre uma
Excluído: e
Excluído: embassada
Excluído: n
Excluído: ...
Excluído: .
Excluído: as
Inserido: as verdades sagradas.
Excluído: .
Inserido: .
Excluído: A experiência da culpa avança como dívida do ser. Diz do infortúnio e do delito da alma e do corpo de um povo que ao olhar para si encontra não encontra mais que imagens da queda e do abismo. Nessa perspectiva, refletindo o aspecto religioso da alma portuguesa, o poema de Florbela Espanca dá notícias do sentimento de culpa dentro dos princípios do cristianismo. Portugal tem como fundamento mítico-religioso o catolicismo, assimilado, como nos lembra Lourenço (1999) a sua fé de cruzados de Cristo durante séculos. Aí a referência mítica integra a sua cultura como imperativo religioso na busca e na defesa dos sagrados valores cristãos.¶
De suas raízes ibéricas, Portugal trouxe nas barragens da colonização o peso forte da crucificação. O excesso disso na cultura portuguesa está, de algum modo, inserido no poema de Florbela Espanca. O excedente disso no país-saudade traz a inquisição portuguesa, uma das mais sangrentas da história do ocidente, e talvez marca maior da contradição do povo que se diz eleito por Deus, e fez da fé um instrumento de luta e poder, levando ao pé da letra, os sinais da atrocidade contra os seus próprios irmãos, para lembrarmos da sangrenta Inquisição. A despeito desse traço característico e contraditório da religiosidade portuguesa, vejamos o que diz Eduardo Lourenço (1999, p. 92):¶
¶
¶
¶
... [35]
Excluído: A condição turva do sujeito é, imediatamente, intensificada por uma seqüência gradativa de inexatidão e ... [36]
Excluído: Espanca

poético de Florbela Espanca submetem o sujeito ao vacilo da dúvida como contra-senso das regras da razão. A dúvida mostra a insuficiência do absoluto racional. Esta é a negra face da modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca. Tomamos o barroco fora de seu suporte histórico em torno do estilo de época do século XVII. Trata-se, sim, de uma poiesis de exposição do múltiplo no seio da unidade, da instabilidade e do estilhaçamento do eu. Tais expedientes dinamizam o jogo de identidades flutuantes e nos mostram, não o ser, mas a sua miraculosa imagem. O eu mergulhado num abismo permanente surge na poesia de Florbela Espanca com um procedimento de abandono das certezas soberanas e das verdades cartesianas em torno de si e da vida.

Excluído: de máscaras e

O sujeito lírico ostenta a sua condição de simulacro tomando a si mesmo como “miragem”. Toda a definição que ele dá de *si* o faz enquanto matéria, dominantemente, visual. A palavra cumpre uma de suas infinitas faces: substitui o ser por sua aparição, mostrando-nos alguém assumindo papéis no “cenário” de subjetividades profundas. O “reflexo” e o “canto de paisagem” que servem de suporte para a autodefinição do sujeito lírico concorrem para compor o “cenário” de sua atuação como sendo o próprio ator da cena:

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

O poema nos faz ver que tudo aí é uma predisposição para o instável e para a fragilidade, “miragem” de amarga desolação do ser, “paisagem” de fragmentação da vida. No palco dessas representações, desfilam as incertezas do sujeito na busca do sentido de *si* - para o “quem sou?” - apontando-nos para a equivalência do “não-ser” subjacente à idéia do ser como “miragem”. Na mira da melancolia a vida é fadada ao fracasso. A presença desse fracasso nos é indicada pela visibilidade constante de seu “reflexo” e de seu “canto de

Excluído: em conjunto

paisagem”, por meio da qual o sujeito lírico representa-se na fragilidade e na leveza de um “fogo-fátuo”. O “cenário” comporta máscara.

É-nos interessante perceber que os elementos mencionados acima: “roupagem”, “romagem”, “cenário”, “paisagem”, constituem um quadro opaco, espelho embaçado, em cuja moldura de desalento encontra-se um sujeito substituído pelas imagens de sua clivagem e sua fissuração. Desse modo, não é forçoso reconhecer que Florbela Espanca deu ao poema certa plasticidade muito comum às artes visuais. É a palavra poética em exercício de linguagem com outros signos, o que pode possibilitar novos estudos acerca de sua poética.

O quadro que se desenha aos olhos do leitor, com essa plasticidade, não é mais que o desenho da solidão e do desconforto “canto de paisagem”: vida de desencanto. Mas também o modo lírico de descoberta e desencantamento da vida. E o que o poema nos leva a ver, como “miragem”, é a cena teatral do mundo, onde o sujeito lírico é, de uma só vez, ator e “cenário” do que se predispõe nessa representação. Encena sob o disfarce das máscaras, “reflexo” apenas tortuoso do eu, o seu mundo interior e a vida simplesmente: a parte encoberta que o poema ama revelar.

Excluído: ¶

A incessante mobilidade indicada pelo movimento do tempo e do lugar “hoje aqui, depois ali”, é traço catalisador da dissonância da vida moderna. O poema principia um postulado de contradição e de incompletude do sujeito lírico em face da modernidade.

Confusa e tensão relação com a sua realidade em torno. O poema moderno comporta tensões diversas: “a vida moderna desvaira o poeta, e este transfere seu desvairismo para a vida moderna” (LAFETÁ, 2003, p. 64).

Na poesia de Florbela Espanca, a transferência de tal desvairismo está na apreensão das contradições da vida e do sujeito por meio da experiência da dúvida melancólica. É sob o sentimento da dúvida que tudo é forçado a participar de um febril deslocamento na suspensão de qualquer rigidez em relação ao tempo e ao espaço: “hoje aqui,

Excluído: ¶
Lafetá (2003, p. 64), na análise que leitura que faz de *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, acertadamente diz:

Excluído: A

Excluído: De fato, é uma questão muito presente na obra de Mário de Andrade, que ultrapassa os limites de sua poesia; é, na verdade, uma estratégica lírica dos poemas modernos. O poema moderno comporta tensões diversas.¶ Cremos que em

depois ali". Queremos dizer, com isso, que em "Minha culpa" o "cenário" composto corresponde a uma representação do desvairismo do mundo e do sujeito. Tudo "miragem", "um canto de paisagem".
Excluído:

Tortuosa encenação do espetáculo do mundo. Desse modo, o poema parece nos oferecer o mundo e o sujeito, na cena da vida moderna, feito simulacro. Talvez seja esta a apostila da criação poética de Florbela Espanca: a disjunção do mundo que se apresenta em sua poesia chega aos olhos do leitor em forma de simulacro.

No conjunto, a imagem visual que o poema nos fornece é a imagem da desolação e da natureza mutável das coisas. Entre o dito e a letra se interpõe a imagem do labirinto, sombria aparição onde o eu-lírico teatraliza a sua própria perdição. No poema dois verbos reforçam o sentido dessa perdição labiríntica: o verbo saber comporta, nesse contexto, o *não-saber*, aponta-nos para a falta de suporte seguro no conhecimento que o eu tem de si. Entretanto, o poema não deixa de fazer a sua oferta de ironia e desdém, como se nos quisesse revelar que ele está à parte de toda a desordem vista: "Sei lá! Sei lá bem". As reflexões em torno do saber e do não-saber desaguam na questão do *não-ser*: "Quem sou?".

Vê-se nessa reflexão o sinal de uma dúvida reflexiva característica do estado de tensão entre o sujeito e o mundo que lhe é estranho. Mais do que marcar uma relação predicativa entre o *eu* e o *objeto*, o verbo *ser* torna-se um importante expediente na busca de sentido de si. É por meio dele que o sujeito lírico se exibe mediante a sua insegura autodefinição: "quem sou?". Essa permanente busca implica outra lacuna igualmente complexa, pois indica, a um só tempo, clivagem do sujeito e crise de sua identidade. Através desse procedimento em "miragem" o eu-poético desliza-se na leveza de *coisas efêmeras*:
Excluído: um chão liso pintado por cores de

"fogo-fátuo". O fim do poema conduz para o alargamento de seu sentido e de sua duração, eis o modo dialético de ser da criação artística. O que temos quando finalizamos a sua leitura? Uma atitude fundada numa dúvida intérmina e o desenho de um quadro de instabilidade onde se vê o sujeito sempre a vagar num incessante "vaivém". O resultado disso é que Florbela

Espanca, lançando-se para além de seu tempo contextual, criou uma poesia que faz ruir a aparência enganadora da totalidade.

Há sempre algo de misterioso no artifício da poesia. Nas imagens das coisas cambiantes e levemente passageiras a poesia persegue um sentimento de maior abertura, atravessa a esfera íntima do poeta para tocar, na dupla vertente da melancolia e da dor, um humano sentimento de pungentes contradições da existência. O inefável ganha real sentido na expressão poética. É desse modo que o “fogo-fátuo” nos pode sugerir o deslizamento da segura garantia de nós mesmos, e nos faz enxergar a nossa real fragilidade diante de nossa própria finitude, onde se arrebanta qualquer postulado absoluto. Isso é extremamente significativo, se pensarmos, por exemplo, as imagens do eu com todos os seus desvãos de desacerto num “mundo de pecado” enredado, no chão articioso, da poesia.

Excluído: disseminado

Excluído: liso

Um outro ponto importante a se destacar é que não há, no poema, nada que aponte para certa linearidade, pois tudo nele é vago e impreciso. Se tomarmos o sentido da dúvida que ele tece, logo veremos que ele traz em si uma predisposição para a curva, que melhor responde ao sentido do drama vivido e ao sentido tortuoso do estado de espírito em que vive o sujeito/miragem. Tortuosidade que só admite, no “cenário” de espelho “truncado”, aos atores estarem de posse de suas máscaras. Tudo isso faz sentido no emaranhado louco das contradições da vida moderna.

O que acontece é que no poema vai-se desenhando uma trêmula “paisagem” que dá à poesia de Florbela Espanca o seu aspecto barroquizante. A tortuosidade da “miragem” é um modo de ser da poesia e o seu jeito de melhor despertar para o mundo em torno. O seu aspecto visual nos faz ver tudo como instabilidade e fragmentação. A dúvida é aí um modo singular de reivindicação de coisas mutáveis. Desse modo, podemos dizer que na poesia de Florbela Espanca o aspecto barroco apresenta-se ao leitor à luz da dúvida melancólica e à sombra do pecado e da culpa.

Excluído: (
Excluído:)
Excluído: .
Excluído: .

A dúvida de *si* é a dúvida do mundo de outrora. Em “Minha culpa” tudo cheira à loucura e ao abismo negro, pois a dúvida não está antes nem depois da razão absoluta, está é no seu interior como chão negro situado no movimento alternado implícito no “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!...

Assim, o caráter de imprecisão do mundo e da vida dá a medida (incerta) da natureza – expressa na idéia do permanente deslocamento do eu, do desfalecimento de sua unidade e da ubiqüidade de sua identidade em contornos plurais. Mais uma vez ele sugere ao leitor que vive assumindo papéis diferentes na cena teatral. As expressões “roupagem” e “romagem”, fazendo parte do universo do louco/“doido” são significativas no contexto do poema. Primeiro, porque com a máscara só indiretamente ele assume o papel da loucura⁹⁷ que lhe é reservado; segundo, sob essa “roupagem” ele disfarça o que traz de si e o que nos quer ocultar. Jogo de máscaras!

A partida com a “romagem” sugere que o eu se encontra num profundo desencontro consigo mesmo. Perdição labiríntica cravada dentro do peito. Em decorrência a imagem que tem de si não passa de um miraculoso mundo assombroso de quem anda à beira do abismo. Eterna perdição: “E nunca mais voltou!”

Fora do alcance da razão, a dúvida impõe o sentido de alternância dinâmica entre a pergunta e a resposta. Evidencia a dualidade do homem. Erasmo (2003), em seu *Elogio da*

Excluído: a
Excluído: A dúvida impõe o sentido de alternância dinâmica entre a pergunta e a resposta. Insinua que a vida é o movimento permanente. Evidencia a dualidade do homem.
Excluído: ¶

⁹⁷ O “doido”, tomado, aqui, também como “louco”, é tema de interesse da literatura de diferentes épocas. Com tantas e devidas homenagens, por exemplo, que se fizeram a Cervantes recentemente, por ocasião de seu quarto centenário, queremos citar, aqui, algumas breves passagens de *Dom Quixote*, na aparição da emblemática loucura de seu cavaleiro andante: “[...] e até os cabreiros e pastores conheciam a *demasiada falta de juízo* do nosso D. Quixote” (CERVANTES, 2002, p. 174) (grifo nosso); “[...] Louco sou, louco hei de ser até que voltes com a resposta de uma carta que contigo penso enviar à minha senhora Dulcinéia” (Ibidem, p. 328) (grifo

Loucura, chama-nos a atenção para um mundo insuportável em que somente um louco livre de qualquer responsabilidade poderia sentir-se a gosto. Nessa concepção, a loucura é uma possibilidade de fuga da espantosa realidade. A dúvida é da ordem da loucura, e na poesia de Florbela um modo ambíguo de nos fazer pensar acerca da arbitrariedade da vida. Fazendo tudo rodopiar sorrateiramente.

A poesia de Florbela é uma exposição do múltiplo e do heterogêneo na expressão de coisas mutáveis: “vai-vem”. É, assim, desrazão, que congrega a diversidade do homem e sua natureza cambiável. O múltiplo se inscreve numa escrita de suspensão e do vacilo de valores plenos. Representa a transgressão de preceitos sociais, e nos sugere o que há de mais sagradamente subjetivo em nós, para, enfim, dizer de nossa mais íntima realidade barroca.

O homem barroco vacila sempre porque integra um mundo desconjuntado de superfícies tênues. Daí, a sua verdade ser apenas uma perspectiva, e seu ser uma visagem qualquer, imagem rabiscada de fragmentos contraditórios. Oscilação eterna entre a pergunta e a resposta simbolizada pela inquietude do deslocamento: “hoje aqui, depois ali”. Tal deslocamento traduz um jogo de idas e vindas, dando à poesia de Florbela Espanca o sentido do vago e do indefinido.

Interessante que a não-fixidez corresponde ao verdadeiro ser de quem descrê, em suas inquietações, das coisas definidas e plenamente acabadas, de um olhar atento para o eterno balançar de tudo quanto se constitui sob as armas entrecortantes da inexatidão e do desacerto. Com efeito, essa falta de estabilidade nos faz pensar num eu que se move sob a experiência da dúvida, porque é este o fundamento das verdades incertas e o sentido primeiro da existência humana.

Em “Minha culpa” a condição turva do sujeito é, imediatamente, intensificada por uma seqüência gradativa de inexatidão e obscuridade, reflexo do abrigo em abismo:

nosso); “[...] Por essas razões que disse acabaram de conhecer os viajantes que era D. Quixote *falto de juízo* e o *gênero de loucura* que o senhoreava” (Ibidem, p. 170) (grifo nosso).

Excluído: ...

Excluído: Na

Excluído: literatura brasileira a temática da loucura também é muito recorrente. Em Guimarães Rosa os fantasmas de Riobaldo, atento para o

Excluído: como

Excluído: ingredientes das

Excluído: nos servem de ilustração

Excluído: Nesta obra a “reza”, inscrita numa linguagem de sutil ironia, é o grande remédio para a cura da

Excluído: . Mas, por outro lado, deixa uma janela aberta para pensarmos n

Excluído: real

Excluído: e de seus valores culturais

Excluído: :

Excluído: ¶

¶ Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... não perço ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Rezo, cristão, católico... aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista... *Tudo me quieta*, me suspende. (grifo nosso) (ROSA, 1986, p. 8-9)¶

¶ Florbela Espanca

Excluído: verdades

Excluído: a

Excluído: . ¶

Excluído: Traduz em si

Excluído: o

Excluído: e dá

Excluído: e do vacilo

“miragem”, “reflexo”, “paisagem”, “cenário”. E tudo no poema concorre para caracterizar a cambialidade da vida expressa na idéia do “vaivém”, expressão que compreende o eterno balanço diante de uma curva infinda. Diante desta tudo se converte em algo visivelmente indefinido inserido no movimento espiral, fora de qualquer progressividade contínua.

A poesia oferece-nos a beleza de coisas misteriosas. Efêmero é o seu posto, ambígua a sua paisagem. É tudo o que resta ao eu-lírico no descompasso e na desaritmia do seu ser, ligeiramente “fogo-fátuo”, “miragem”, “cenário” turvo. Podemos dizer que aí está a face modernamente barroca na poesia de Florbela Espanca, na medida em que capta o sentido das contradições vivas num movimento giratório permanente. Nesse giratório nada surge como água morta, estagnada, distante está de qualquer fixidez plena. O poema prioriza o balanço e a cambialidade da vida. Por isso, o questionamento que o sujeito lírico faz de si mesmo representa mais que o estado de uma alma em tormento: expressão e abarca a efemeridade da vida e das coisas.

Diante disso, podemos dizer que o recorte da realidade feito por Florbela Espanca se harmoniza com a idéia de um mundo em incessante movimento. A sua lírica, crispada pela indefinição do “sei lá bem” “quem sou?” transforma-se de vez num dizer irônico que coloca em derrisão o pretensioso alcance do “penso, logo existo” da modernidade cartesiana. Com o artifício da dívida melancólica Florbela Espanca faz crítica ao sujeito cartesiano prenhe de representações ordeiras. O que não retira o lugar do feminino, avança. A poesia levanta “problemas lógicos”. Entenda-se “lógico”, nesse contexto, não como pura racionalidade, e sim enquanto condição específica da existência. Por isso seus versos são pintados de melancolia, o sujeito carrega para sempre o fado da existência e na dor do existir. Todavia, é próprio do melancólico voar alto e em seguida vê-se no mais profundo vôo de sua própria queda, no mais angustiante encontro com o vazio: o “astro” transformado em “verme”⁹⁸. Isso

Excluído: um

Excluído: Luz crepuscular é, pois, a cor que melhor pinta a natureza incerta do sujeito, nesse contexto, aquilo que na indefinição

Inserido: aquilo que na indefinição

Excluído: as

Excluído: efêmeras

Inserido: Luz crepuscular é, pois, a cor que melhor pinta a natureza incerta do sujeito,

Excluído: Da poesia: e

Inserido: e

Excluído: feita

Inserido: feita por Florbela Espanca se harmoniza com a idéia de um mundo

⁹⁸ O “verme” ganha figuratividade poética na poesia de Augusto dos Anjos. Está presente em muitos de seus poemas, sempre assinalando aquilo a que todas as coisas do mundo estão reduzidas: ao vazio do nada e ao

indica que ele está sempre puxado para o lugar do vazio. Daí a sua imagem ser arranhada

pelas cores de um nada tenebroso: “verme”, “estátua truncada”, “chaga sangrenta”. Não é

forçoso dizer que a imagem do príncipe fragilizado está presente em “Minha culpa”, na medida em que nos apresenta um *eu* que sorrateiramente se arrasta feito “verme” aprisionado em negras imagens noturnas, “paisagem truncada”.

Excluído: ,

Inserido: , “O Deus-verme”, por exemplo.

A vida reduzida a um “verme” aponta para uma visão de pessimismo e melancolia, visão desprezível de uma vida tornada insípida. O que se abre aos olhos do melancólico não é mais que a aparição insólita de um “mundo de pecados”. Se, como nos diz Benjamin (1984, p. 163) “a meditação é própria do enlutado”, a dúvida melancólica é condição de ser do barrocamente moderno na poesia de Flrbela Espanca.

Para Walter Benjamin (1984, p. 165), “o príncipe é o paradigma do melancólico.”

Revelando a fragilidade da criatura ele também se mostra sujeito a essa mesma fragilidade. “O príncipe, que durante o estado de exceção tem a responsabilidade de decidir, revela-se, na primeira oportunidade, quase inteiramente incapacitado para fazê-lo” (ibidem, p. 94). De fato, a melancolia é força que arrasta o ser para o sentimento de impotência e incapacidade, por isso é presa frágil no abismo de si mesmo. Isso sinaliza a própria condição de ser perecível da criatura.

Sou um verme que um dia quis ser astro...

Uma estátua truncada de alabastro...

Uma chaga sangrenta do Senhor...

É o que resta ao sujeito lírico de “Minha culpa”: vagas impressões, lacunas intervalares, movimentos flutuantes: “Com a sorte: hoje aqui, depois além!”. Tempo de eterna mudança que imprime, nele, um sentimento de maior perplexidade, traduzindo o sentido de

abismo da existência. Gostaríamos de remeter o leitor para os seguintes poemas: “Psicologia de um vencido” e “O Deus-verme”, por exemplo.

sua identidade para sempre despedaçada. Eis, então, a crise de alguém que não se supõe mais como suporte e garantia de sua fixidez.

Entre a pergunta e a resposta se interpõe o inexato, e é justamente este espaço movido de indecisão que dá ao poema de Florbela Espanca um tempero paradoxal: o incerto e o duvidoso animam a sua criação poética. Assim, a instabilidade atravessa o poema, de modo que perguntas e respostas se conjugam como intensidade de sua natureza paradoxal, para dizer das contradições vivas face à mutabilidade da vida.

O constante titubear do eu arremata o sujeito poético para o sentido de uma dívida bem anterior a sua existência. A “dívida” de um passado muito distante é um traço característico da existência humana, sinal de uma falta abismal que coloca o sujeito a viver curvado diante de si mesmo. Ele está para sempre enredado numa intriga de luz e sombra. Carregando desde tempos longínquos o sentimento de culpa, está cumprindo a sua triste “sorte” numa vida arrastada pela melancolia:

Sei lá quem sou?! Sei lá! Cumprindo os fados,
Num mundo de maldades e pecados.
Sou mais um mau, sou mais um pecador...

Florbela Espanca está sempre tocando o embate do real vivido e do sonhado, atingindo por consequência o lugar das tensões múltiplas e da interface nervosa. O visualmente posto no poema surge aos olhos do leitor como um composto de sombras e corresponde ao estado mísero do eu reduzido a “verme”.

O poema incorpora as tensões sociais. O leitor encontra, nele, um espaço poético de conflito onde, de uma só vez, se conjugam experiência pessoal e história (Paz, 1993), realidade fictícia e realidade factual. Tudo aí a mover-se numa operação de linguagem capaz de abranger formas conciliatórias e heterogêneas. De acordo com essa compreensão, Florbela inventou uma poesia que dá conta da multiplicidade caótica do mundo. A dúvida tece,

Excluído: de
Inserido: de Espanca um tempero paradoxal

Excluído: e do próprio vacilo da vida.
Inserido: e do próprio vacilo da vida.
Excluído:

Excluído: ¶
¶
Inserido: da vida
Excluído: da vida
Inserido: da e
Excluído: d
Inserido: do sonh
Excluído: o afastado
Inserido: o afastado, atingindo por consequência o lugar das tensões múltiplas e da interface nervosa. O visualmente posto

sempre, um lugar de dissonâncias infíndas e de possibilidades ascendentes. Isto porque no seu território difundem-se o incerto e a natureza disjuntiva das coisas. Toca, por conseguinte, o fundo sem fundo do abismo negro, pois tudo nesse território é profundamente turvo e embaralhado. Quem está ao pé da incerteza, ou vê triturada a vida, ou vê-se como imagem de sua própria dissipaçāo. Mistério e enigma são traços constitutivos de todo poema.

No jogo da ficção, a poeta inventou uma poesia que escamoteia qualquer possibilidade de se atingir o absoluto; faz desandar, a goles d'água, o pensamento reto e linearmente progressivo. Quem da poesia de Flrbela se aproxima, tem sempre a impressão de tocar uma cadeia de fragmentos tortuosos.

Ao lançarmos o olhar para a poesia de Flrbela Espanca, não raras vezes, vemos desfilar a nossa frente um tecido de coisas vagias. É o que chamamos de face modernamente barroca de sua poesia, que teimosamente dissimula, disfarça, joga na cena teatral da lírica moderna, e se transmuta em verdades de simulacro. Miragem! Aí não há lugar para a exposição do que se supõe como estável e infalível, não há espaço para verdades permanentes nem para a fixidez de identidades. O “cenário”, nesse caso, é da ordem do descontínuo e das coisas flutuantes: “fogo-fátuo”, “paisagem” refratada ao espelho como imagem que o sujeito constrói de si, vendo-se diante do triste drama de seu destino. Ser decaído: “Sou mais um pecador”. Anjo ou demônio? Não sabemos, ao certo. Os dois de uma só vez? Suficiente congregação dos opositos.

No barroco histórico, como nos lembra Helmut Hatzfeld (2002) vê-se a visão pictórica se contrapor à visão linear do Renascimento, a complexidade se opor à densidade. Em Flrbela Espanca toda linearidade se desmorona em favor da dúvida melancólica e de pontos combinatórios, cujo sentido em muito se aproxima do sentido de risco de uma curva perigosa. A poesia faz tremer as bases sólidas do princípio de linearidade. Abala o fundamento da razão, só admitindo no seu palco as tensões nervosas e a cambialidade das

Excluído: sob o disfarce da dúvida

Inserido: a dúvida

Excluído: ¶

coisas. Sob o seu poder de fogo tudo vive à beira de um abismo, tudo está sujeito à experiência do sonho e da queda, ao vazio e ao caos: “sou verme”. Nesse sentido, o *eu* está em permanente desacordo consigo mesmo porque imenso e sombrio é o labirinto constitutivo a que ele está submetido.

Diríamos que em Florbela vive “a encarnação de um sentimento antitético da vida”, para usarmos a definição do barroco, segundo Hubscher (apud Hatzfeld, 2002, p. 17). Este também é o modo moderno de ser de sua poesia, mas ela vai, talvez, mais longe porque transforma tudo em simulacro, em verdades inacabadas na cena teatral incorporada pelo poema. Cenário envolto de confusões, de coisas insólitas e inapreensíveis. Cantando em poesia o desencanto da vida, Florbela capta a triste aparência e a falta de sentido do mundo. Daí a primazia do barroquismo moderno de sua lírica congregar o princípio da instabilidade e do movimento não linear, espiral, apreendendo o eterno movimento das coisas flutuantes metaforizado pela imagem do “fogo-fátuo”.

Como traço do drama moderno, o que há de tensão na poesia de Florbela Espanca, corresponde a uma visão pictórica que abarca as muitas faces do vivido. A dissonância comporta o paradoxo, força inimiga da razão, e arrasta o poema para a predisposição da imprevisibilidade e de impressões vagas, cenário de insegurança constante.

Vemos em Florbela Espanca uma encruzilhada barroca de tensão dramática na ascensão de um sonho: “ser astro” e, a um só tempo, ser rebaixado à condição do nada: “sou verme”. Isso é revelador de um sujeito que está em completo desacerto consigo mesmo e sinal de sua crise de identidade constante: “Quem sou?”. A tensão dramática amplia o caráter paradoxal de especificidade barroca no poema. Se o mundo sob o seguimento da razão necessita da certeza para se opor à dúvida, a fim de manter-se na mira da ordem, Florbela faz de sua poesia um deslize irônico dessa necessidade. Seus poemas sugerem a necessidade da dúvida como modo de enfrentamento das certezas que nos são impostas.

Excluído: ¶

Excluído: na

Excluído: nsão

Excluído: d

Excluído: vacilo

Excluído: no “vaivém

Excluído: , sob a forma de

Excluído: ¶

Um dos laços que liga a literatura barroca à Contra-Reforma é a preocupação moral. “Para o Barroco, a libertação do poder das paixões significa um estímulo para a prática da virtude, a superação das más inclinações e o despertar das boas. Supõe inclusive o cultivo de um temor geral do inferno”, conforme Hatzfeld (op. cit. p. 88). O “escrúpulo” era, no contexto da literatura barroca do século XVII, a palavra de ordem, pela afinidade com os valores da Contra-Reforma; em Florbela o que é visualmente visto como desordem é um contraditório e tenso “cenário” de exposição de simulacros. O poema, tendo o simulacro como suporte, apresenta-nos o modo singular de sua modernidade a partir do primado de imagens e aspectos visuais que ele engendra.

Poesia de configurações neobarrocas no modo liricamente dispare que privilegiando o fragmento, as contradições e o vacilo, torna-se índice de identidade cultural de um país marcado pelos expoentes extremos da glória alcançada e da queda vivida. Nesse sentido, a moderna poesia barroca de Florbela Espanca, fora dos limites cronológicos e ideológicos do estilo de seu contexto referencial, é, na sua atemporalidade, um modo crítico de ver as contradições da vida moderna e apreender, nessas contradições, os sinais do homem em seu estado de desalento e desolação.

Em Florbela a pergunta angustiante e a resposta incerta se entrelaçam para justificar o lugar de indefinição a que o sujeito da fala poética está para sempre subjugado. Este é o sinal de sua culpa e do pagamento de uma dívida que é sua e de outrora. Dor conjunta. Se o Barroco diz de uma experiência em conflito, da fala entrecortada, do lugar situado entre o pecado e a redenção, entre a ascensão e a queda: astro/verme, eis então o modo barroquizante de ser da poesia florbiana. Lírica que diz de nossa modernidade como crítica do sujeito fundador e das certezas pavimentadas na razão absoluta. O seu “canto de paisagem” define o tenso estado de espírito do eu-lírico e corresponde a um “cenário” “imagem” truncada”, numa desordem labiríntica. Nessa perspectiva, podemos dizer que Florbela

Excluído: tem

Excluído: ¶

Excluído: ¶ Ver qual é o ponto máximo em Florbela Espanca, o que está entre os extremos.¶ Barroco: instável equilíbrio entre a virtude a fraqueza, a virtude parece a regra, e o pecado a exceção.¶ Sob o disfarce e sob a movência da dúvida está o sujeito poético florbiano.¶ Aqueles que caem nas garras do pecado podem recuperar a sua dignidade humana através do arrependimento.¶ Barroco: “Sua expressão pode ser definida por uma tendência à fusão em vez dos contornos fortemente definidos, tanto na estrutura literária quanto no estilo, sendo seus traços mais característicos: a predileção da vista pelo claro-escuro e a do ouvido pelos ecos.” (p. 103)¶ A dúvida reflete a visão pictórica sobre o mundo em contraste permanente.¶ A dúvida é parceira do paradoxo fundamental, gerador de tensões inacabadas como reflexo do próprio e singular movimento da vida ou da vida em andamento.¶

Excluído: composto

Espanca faz de seu procedimento lírico uma espécie de alegorização da dúvida reflexiva e da dissonância diabólica a partir da qual põe em permanente avaliação o homem, a vida, a modernidade.

Excluído: em deslize

Irlemar Chiampi (1998, p. 18-19), analisando a literatura neobarroca latino-americana, oferece-nos uma síntese válida acerca da diferença entre barroco histórico e barroco moderno:

Jogo e reflexo, o neobarroco investe, com a sua prática discursiva da debilitação da historicidade e do descentramento do sujeito, o paradigma da visão pessimista da história oficial que o barroco teatralizou na tirania e no martírio do soberano. Se o barroco é a estética dos efeitos da Contra-Reforma, o neobarroco o é da contra-modernidade. Naquele, a visão pessimista encarna-se no Príncipe que encena a melancolia para legitimar-se no poder, neste desloca-se a encenação para a figura do Autor, em cujo ato de escrever a melancolia adquire valor crítico de sua deslegitimização no poder do texto. A crise da autoridade não é, porém, toda a crise da modernidade que os textos neobarrocos não cessam de representar.

A culpa e a melancolia, integrando o espaço da dúvida na poesia de Florbela Espanca, também produzem um “cenário” e uma “paisagem”, cristalizados no próprio eu-lírico, de deslegitimização de verdades sagradas em torno do eu e da realidade circundante. Desenhando um quadro de coisas trêmulas, a dúvida é a insuficiência da razão diante do fantasmagórico aspecto teatral do mundo.

O cruzamento vertiginoso da pergunta e da resposta em torno da vida e do eu: “Quem sou eu?”, dá à poesia de Florbela um traço do gênero barroco, no jogo de hesitação do sujeito da dúvida que se aproxima da indecisão do “tirano”, de acordo com Benjamin (1984).

Na moderna poesia barroca de Florbela Espanca vemos uma visão das representações paroxísticas que encena a crise do sujeito e atesta a crise da modernidade. Poesia reflexiva e crítica. Sob a mira das contradições, o barroco é um modo singular antitético de apreensão das dissonâncias da vida. Na desordem paradoxal, a dúvida é, nessa

Excluído: do vacilo

Excluído: a dúvida

poesia, um artefato barroco que faz desvelar o fracasso e a incerteza por meio da ambigüidade do “cenário” e do “canto de paisagem”, de simulacro que se adianta flutuante aos olhos do leitor. “O cenário barroco é o espaço da alegoria, do manejo de fragmentos que dizem o ‘outro’ na ágora do texto”, segundo Irlemar chiampi (1998, p. 63). Quem está diante de uma negra “paisagem” tem sempre a sensação de estar diante do nunca visto.

A voz lírica é, em “Minha culpa”, um modo singular de disfarce em face do desacerto da vida em conjunto. Lendo a criação poética de Florbela Espanca, temos sempre a impressão de que estamos diante de uma poesia catalisadora do que é insólito e perecível no aspecto geral da existência. Observa o mundo exterior, apreendendo o sinal de sua vulnerabilidade e de sua desolação.

Na tessitura lírica de Florbela Espanca a melancolia filia-se à dúvida reflexiva e ao pecado do ser no mundo. Nessa filiação, o poema é um retrato do sentimento de culpa que persegue a humanidade desde os tempos mais remotos. A alma do melancólico, mediante as suas diversas perdas, se instaura num fundo sem fundo de um vazio perdido. Mas isso é também o seu modo de ser, barrocamente moderno, e condição humanamente contraditória absorvida pela expressão poética.

CONCLUSÃO

A modernidade portuguesa está marcada pelo trato da perda/resgate de sua identidade, o que se verificou na singularidade lírica dos poetas lusitanos aqui envolvidos, no modo supremo do jogo de instabilidade e contradição permanente de suas almas que as suas poesias encenam. O céu nevoeiro de melancolia e niilismo que lhe confere o sentido de povo ausente de si chega aos poetas portugueses na representação de seus vários rostos em face do contraditório teatro do mundo. No plano de suas individualidades inconstantes, as suas ficções poéticas apontam para o mundo de dentro e o de fora do *eu* sob o expediente da dúvida e da oscilação de suas identidades móveis.

De acordo com a leitura que empreendemos neste estudo, podemos constatar que no plano coletivo e cultural da pátria portuguesa, Florbela Espanca, a exemplo do que realizaram Pessoa e Sá-Carneiro, na percepção de si mesmo como povo lusitano e refletindo a decadência de seu país, fez de seu aparato poético um procedimento interpretativo do olhar do povo para dentro de seu território íntimo.

Embora tenha sido negligenciada pela crítica moralista de sua época, e também pelos poetas de Orpheu, a poeta do Alentejo, pela força e pertinência de suas criações imaginárias, integra, no “país da saudade” e da “ausência”, junto com Pessoa e Sá-Carneiro, um trio de poetas modernos. Fernando Pessoa busca, no jogo de sua despersonalização, o sentido e/ou o não-sentido de sua identidade múltipla, no desejo viçoso de ser ele e outros ao mesmo tempo. Sá-Carneiro expõe na cena do texto poético um sujeito fraturado em permanente desacordo com ele mesmo, o que se evidencia na imagem de “intervalo”, “ponte” e “pilar do tédio”. Igualmente problemática é a questão em Florbela Espanca, que sob a dúvida melancólica e dos múltiplos rostos assumidos pela voz lírica de sua poesia e pelo

Excluído:

Excluído: “

disfarce do jogo de máscaras, desmistifica (ela mesma) o mito de poesia puramente confessional que se criou em torno de sua obra.

Trata-se, sim, de uma poesia autobiográfica que, por sua própria natureza de disfarce e teatralização que representa, mantém com o real um jogo de máscaras. Abarca o seu cotidiano de aflições sem, contudo, permanecer fiel à sua referencialidade. Vai mais longe, porque a poesia congrega simultaneamente a certeza vacilante e o indagado. Entre uma coisa e outra, Florbela lança em seus poemas um olhar perceptivo acerca da tensão e do problema da identidade do povo português. Nesse sentido, a dispersão de suas poesias, e mais tragicamente em Sá-Carneiro e Pessoa, estabelece zonas difusas com a dispersão dos portugueses, que trazem nas entranhas uma estranha cicatriz do passado e da saudade.

A condição de ser da poesia de Florbela Espanca reconduz e redimensiona a sua obra poética no espaço a que ela pertence: o da modernidade. Dentre as múltiplas máscaras pessoanas, ao que nos parece, o aspecto feminino é uma falta na poesia misógina que ele cultuou. Florbela acrescenta ao trio modernista e à obsessão sobre a identidade – esse elemento faltoso, complementando a reflexão em todos os aspectos – metalingüístico, niilismo, melancólico, condição feminina/humana. O que não se encontra na criação heteronímica de Pessoa, como sendo uma particularidade do feminino, embora não tenha sido este o aspecto de nossa investigação, nos é apresentada pela lírica de Florbela Espanca. De alguma forma, ela pontua, preenche por uma espécie de voz heteronímica às avessas esse elemento faltoso nos personagens-livro de Pessoa. Realidade incerta, mas tão hipoteticamente expressa.

Além do niilismo e da melancolia, procuramos enfatizar outras questões que, de acordo com o nosso entendimento, conferem à sua poesia a dimensão moderna em que ela se coloca: a da identidade múltipla, no drama de dispersão e fissuração do *eu*; o do desempenho metalingüístico, pouco lembrado e menos ainda estudado em sua poesia; a da dúvida que

coloca a vida, o mundo e o próprio eu sob a direção da mutabilidade e da impermanência; do fluir incessante e do quadro de instabilidade que ele contorna; enfim, procuramos mostrar durante este estudo que essas questões concorrem para evidenciar a permanente atualidade da poeta alentejana e de sua poesia.

Em Florbela Espanca, a dúvida conduz as contradições da vida para um palco de conflitos, como se o mundo de incerteza que aí se impõe não fosse mais que um teatro de sentimentos conflitantes. A dúvida dá um diagnóstico de decadência do ser e da vida. Assim, Florbela parece ter apostado, poeticamente, na concepção de um mundo onde tudo amiúde oscila. Tal estado de coisas dá à sua obra traços característicos do neobarroco, quer dizer, comprehende a modernidade barroca de sua poesia. Na sua cena deliberadamente fictícia a poeta leva a palavra a situar-se fora dos limites da realidade costumeira, inserindo-a na ordem do oculto para revelar-se na condição de mistério da alma humana. Perante as palavras de sua realidade sonhada, tudo aos seus olhos se transmuda em realidade de simulacro, aspectos e miragem do corpo e da vida.

Florbela Espanca, portanto, se inscreve na linha de uma tradição literária de refundição da vida do povo português, linhagem na qual se encontram Garrett, Herculano, Antônio Nobre, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa. Desse modo, podemos dizer que é redutora a perspectiva da crítica literária que circunscreve a sua poesia como sendo absolutamente do amor sensual ou da confissão amorosa. A poeta, não se limitando a esse universo, trouxe para a cena de sua ficção poética grandes temas da literatura moderna: diálogo entre tradição e modernidade, diálogo com o leitor imaginário, melancolia e niilismo como gesto de recusa do cotidiano vivido, o quadro de instabilidade em torno do *eu* e o jogo de identidades não fixas.

Na sua poesia, ao contrário do que a crítica tradicional pensou, só aparentemente vive como dominante o princípio de individuação apolíneo, de que fala Nietzsche em *O*

Nascimento da Tragédia. O endeusamento dessa individualidade, em sua forma imperativa, só conhece uma lei, diz Nietzsche, a do indivíduo. No nosso ponto de vista, o categórico e demasiado pessoal, no fazer poético de Florbela, semelhante ao que acontece com outras obras artísticas, se desvencilha de qualquer postulado retilíneo do pensamento em torno da unidade do *eu* e da vida para integrar-se ao abismo da linguagem-criação, lugar de pavimentação dos contrários e das contradições. A vida nos encobre coisas; a poesia parece cumprir uma missão: nos dizer tudo em segredo.

Na obra de Florbela Espanca, a poesia reflexiva não consiste na apreensão de um ser puramente pensado; é, antes, ocupante de um dizer escorregadio capaz de colocar tudo de cabeça para baixo. Sob o signo da dúvida arruína-se o absoluto racional, de modo que as verdades instituídas parecem soar, cada vez mais, apenas como hipóteses. Para tanto, a dúvida melancólica coaduna a discórdia e impossibilita o íntegro reencontro do sujeito no pensamento e na miragem poética. Rabisca de cores sombrias o mundo criador de rationalidades plenas. Não desembaraça a vida, embaralha-a, porque faz do paradoxo o seu princípio ameaçador: “A sombra entre a mentira e a verdade... / A nuvem que arrastou o vento norte...” (Volúpia), modo singular de desfazimento da garantia suprema da existência.

No mundo contemporâneo presenciamos e sentimos de perto a derrocada das certezas. Em nome do instrumental da ordem legisladora, primava-se, antes, por antigas utopias de suporte absoluto, excluindo de seu chão legitimador o chão do incerto e do indagado; hoje, ao contrário, parece mesmo não haver mais lugar para o pilar de verdades plenamente acabadas, clama-se pelo avesso do racional absoluto e pelo perecível no delirante desejo de melhor justificar a vida.

Essa aversão à verdade última constitui o aspecto do impreciso e do indeterminado que confere o quadro de instabilidade da moderna poesia barroca de Florbela Espanca. A poesia nos revela o mundo feito simulacro, espetáculo de aparição e miragem no desempenho

da linguagem como representação. Nessa perspectiva, o indagado na poesia de Florbela Espanca nos faz ver que:

todos os valores e significações se investem de uma permutabilidade que nos faz oscilar entre a descrença pós-moderna, o neonilismo e o investimento num novo imaginário transgressor de limites e territórios, imaginários metafísico, um imaginário barroco (VILAÇA, 1986, p. 140).

Diríamos que na poesia de Florbela a dúvida se inscreve como esse transgressor de limites e fundamento da expressão neobarroca de sua poesia. Pela primazia das contradições, do timbre niilista e melancólico de sua atitude perante a vida, pela afirmação do múltiplo e supressão da unidade, pela afirmação do instável: “hoje aqui”, “depois ali”, do perecível e da mutabilidade que a sua poesia evoca: “vaievem”, fluir eterno onde o ser só se efetiva como travessia e passagem que contracena, bizarro, com o sujeito fundamentado no dogmatismo cartesiano.

Em Florbela Espanca, o ser não morre de angústia; move-se na trama do vivido e do indagado. Este é o traço sombrio e paradoxal da dúvida que põe em descrédito o eixo unilateral do pensamento categórico e reificador da sociedade moderna. A poesia a olhar por dentro das coisas e de nós mesmos faz vir à tona a coexistência dos contrários, postulando que somos, nessa habitação dos contrários, subjetividades plurais que dentro de nós afinam ou desafinam sem nunca se excluírem. É nessa condição de ser perecível que encaramos a nós mesmos e os outros com a expressão de vários rostos perante a multiplicidade caótica do mundo. Nessa concepção, a dúvida ocupa o centro de irradiação melancólica e niilista que transgride de perto o vivido imposto pelo postulado utilitarista do mundo opressor. Não é simples sinal de tristeza diante do mundo, mas a não-aceitação desse mundo, o seu gesto de recusa barulhento à visibilidade do falso esplendor, reflexo intranquilo de quem vive um

Excluído: u

tempo numa experiência diminuta e na diluição do tudo que se abisma na trágica experiência do nada.

De tudo o que apresentamos da obra de Florbela Espanca: a crise do sujeito e de suas muitas máscaras identitárias, a derrocada da razão e o encontro com o nada, a instabilidade, o diálogo com o passado na afirmação de sua nacionalidade, o niilismo inscrito no território poético do indagado, nos incita a tomá-la, sob a força vacilante da dúvida e da dúvida melancólica, como expressão poética de configurações modernamente barrocas. A sua obra se estabelece na experiência oscilante entre o tudo e o nada, na desesperança do presente vivido e o delirante encontro com o passado. Tudo nela é uma experiência de abismo e riscos que melhor se mostra no modo supremo de imperfeição do ser localizado na tensão da culpa e da redenção, do sonho e da queda. Tomando o sentido de alegoria de Walter Benjamin (1984), diríamos que em Florbela Espanca a experiência niilista e melancólica do sujeito constitui uma espécie de alegoria da dúvida que faz ver a imagem de imperfeição do ser, o seu traço paradoxalmente constitutivo. Consciente de que não há mais heróis supremos capazes de tudo resolver pela força de sua individualidade sagrada e soberana, Florbela traz, no aceno de sua poesia moderna, a imagem do ser decaído, desertificado na morada de seu próprio exílio.

Flrbela Espanca, no primado do incerto e da mutabilidade do ser, traz para dentro de sua poesia traços característicos do barroco histórico e o que ele tem de nossa atualidade: vertigem, simulacro, decadência do ser no mundo labiríntico da existência, o caos e o movimento indefinido. Fez de seu labor literário uma poética da dúvida e do ser perecível, afirmindo o componente dissonante como gesto transgressor da totalidade, Q, paroxo e a instabilidade conferem à sua poesia o teatro de sombras onde o sujeito encena o seu próprio abismo, a sua crise e a sua desterritorialização num ritualístico jogo da ausência de si mesmo. Flrbela expõe no território intersubjetivo de sua poesia o sujeito multifacetado que contracena com o sujeito definido pelas representações ordeiras da modernidade, no ideal que

Excluído: o vacilo e

Excluído: do vivido e do indagado

Excluído: T

Excluído: do

Excluído: do de

Excluído: ,

Excluído: o

ele traz em torno das certezas absolutas. Nesse sentido, é válido reafirmar que a poeta alentejana não fez da dúvida uma procura reflexiva da verdade cartesiana no seio do pensamento; pelo contrário, nela congregou o seu modo interpretativo de autocrítica no destronamento do *eu* plenamente fixo e no interrogar crítico, configurando liricamente uma razão que se destrói a si mesmo como expressão da poesia moderna.

Excluído: na

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- AMORA, A. Soares Amora. *A presença da literatura portuguesa*, 1969.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Seleta em Prosa e verso*. 12 ed. Estudos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. 7 ed. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- ARRIGUCCI JR. Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Estudos)
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. *Deleuze: o clamor do ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)
- _____. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *O grau zero da escritura e novos ensaios*. Trad. Heloysa de Lima, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. Sade, Fourier, Loyola. Trad. Márcio Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *S/Z*. Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. e prefácio Eliane Robert Moraes. Ensaios de Michel Leiris, Roland Barthes e Julio Cortazar. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. 6. ed. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Coleção Poesia de Todos os Tempos).

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, vol. 3)

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad., apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Magia, Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad., apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas I)

_____. *O conceito de crítica no Romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann Silva. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BIRMAN, Joel. *Cartografia do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Globo, 1999, v. II.

BOSI, Alfredo. *O ser e tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

Excluído: M

Excluído: D

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Introdução e tradução de Newton Aquiles Von Zuben. 8 ed. São Paulo: Centauro, 2004.

BRANCO, Lucia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaturas: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CANDILLAC, Maurice de. *Gêneses da modernidade*. Trad. Lúcia Cláudia Leão e Marília Pessoa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

CANEVACCI, Massimo (org.). *Dialética do indivíduo: o indivíduo na natureza, história e cultura*. Trad. Carlos Newton Coutinho. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CARA, Salete de Almeida. *Poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo/RS: Editora Unisinos, 2003.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras do pensável: as encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, vol. VI.

CERVANTES, Miguel de. *O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Trad. Sérgio Molina. Edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. Ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Estudos)

COELHO, Teixeira. *Moderno e Pós Moderno: modos e versões*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 59-87.

D'ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de Orpheu*. 2 ed. Fortaleza: EUFC, 1997.

DAUNT, Ricardo. *T. S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven*. São Paulo: Landy Editora, 2004.

DEHLEFSEN, Thorwald. *Édipo: o solucionador de Enigmas*. O homem entre a culpa e a redenção. Trad. Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Cultrix, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; Félix Guattari. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992 (Coleção TRANS)

DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilidade no Ocidente (séculos 13-18)*. Vol. 1. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: EDUSC, 2003.

DESCARTES, René. *Discurso do Método, As paixões da alma, Meditações*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

DI NAPOLI, Ricardo Bins. *Ética e compreensão do outro: a ética de Wilhelm Dilthey sob a perspectiva do encontro interétnico*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2000 (Coleção filosofia 115)

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998. (Coleção TRANS)

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EIZIRIK, Marisa Faermann. Michel Foucault: um pensador do presente. Ijuí: Editora Unijuí, 2002.

ENCICLOPÉDIA BARSA. Rio de Janeiro/São Paulo: Encyclopédia Britannica do Brasil Ltda, 1993, v. 6.

ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Obras completas*. Edição preparada Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1986, vol. 6.

ERICKSON, Sandra S. Fernandes. *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Editora Universitária, 2003.

FIGUEIREDO, Fidelino. *História literária de Portugal* (séc. XII-XX). Coimbra: Editora Fundo de cultura, 1960.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Trad. Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FLUSSER, Vilém. *A Dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999 (Conexões, 1)

FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a construção do sujeito*. São Paulo: Educ, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução de Lígia M. Ponde Vassalo. 6 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *O que é um autor?*. Portugal: Vega, 1992a.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992b. (Coleção Ensino Superior)

_____. *A Arqueologia do saber*. 4 ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

_____. *A Hermenêutica do Sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obras completas*. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1980, p. 270-291. Vol. XIV.

_____. O mal-estar na civilização. E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XXI.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. do texto por Marise M. Curioni; trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978. Problemas atuais e suas fontes.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GARRETT, Almeida. *Camões / pelo Visconde de Almeida Garrett. - 5 ed. - Lisboa : Viúva Bertrand e Filhos, 1858. - XIX, [1], 291, [2]*. Disponível em: <http://purl.pt/17>. Acesso em: jan. 2006.

_____. *Folhas caídas*. In: SÁFADY, Naief. *Folhas caídas – a crítica e a poesia*. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1965.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed 34, 1992.

GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GULLAR, Ferreira. *Barroco: olhar e vertigem*. In: NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 217-224.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesia*. México: Breviário Del fondo de cultura econômica, 2001.

_____. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 12 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002, parte I.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e o Estrangeiro*. São Paulo: Editora da USP, 1992. (Criação e Crítica, v. 8).

_____. A inscrição do Tempo na Literatura: dizer o que está entre o encoberto e o esquecido. In: JOACHIM, Sébastien; MONTANDON, Alain (orgs.) *O espaço em Literatura & Ciências Humanas (Anais)*. Recife, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. Tradução, organização, prefácio, glossário e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de Angústia*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 1968.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectiva de uma antropologia da literatura*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999, vol.2.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. 3 ed. *Dicionário básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

[LACAN, Jacques. *O Seminário: livro I: os escritos técnicos de Freud. Texto estabelecido por Jaques-Alain Miller*.](#) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

_____. *A coisa freudiana*. In: *Escritos I*. 13 ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 1985.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 2003, p. 51-77.

LAGES, Susana Kampf. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Trad. de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LÁZARO, Fernando. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1974.

LEFÈBvre, Henri. *Introdução à modernidade*. Trad. Jehovanira Chysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Novelle édition augmentée. Éditions du Seuil, 1996.

LOPES, Denilson. *Nós, os mortos: melancolia e neobarroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós como futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Mitologia da Saudade*. Seguido de *Portugal como Destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LÖWY, Michal; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Trad. Guilherme João de Freiras Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

_____. *Nietzsche e a verdade*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MAGAZINE LITTÉRAIRE. *Littérature et Mélancolie* (dossier). Paris, n. 244, juillet – août, 1997.

MARCONDES, Danilo. *Ceticismo, Filosofia Cética e Linguagem*. Disponível em: Colóquioceticismo.ufba.br/danilo10.htm. Acesso em: 10 out. 2005.

MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. A melancolia de Ulisses. In: CARDOSO, Sérgio, et. al. *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MEIRELES, Cecília. *Viagem Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. único.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Visível e invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates)

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 29 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2004, vol. I.

NETTO, Geraldino Alves Ferreira. Sentimento de Culpa e Religião. In: SILVA, Antônio Franco Ribeiro da (Org.). *Culpa: Aspectos Psicanalíticos, Culturais e Religiosos*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gerard Lebrun; trad. e notas de Rubens de Mello e Souza. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)

_____. *Além do bem e do mal*. Prelúdio a uma Filosofia do Futuro. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Editora Rideel, 2005.(Biblioteca Clássica)

ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

ORTEGA y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991. (Biblioteca da educação. Série 7. Arte e Cultura, v. 2)

PACHECO, Olandina M. C. *Sujeito e singularidade*: ensaios sobre a construção da diferença. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. (Transmissão da Psicanálise)

PASCOAES, Teixeira -- Renascença. A Águia. Porto, 2. série (1): 1-3, jan. 1912, p. 1.

_____. O saudosismo e a Renascença. A Águia. Porto, 2. série (9): 113-15, out. 1912, p. 113-115.

_____. *Elegias*. Lisboa, s/d.

PAZ, Octavio. A outra voz. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

Excluído: ¶

_____. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *El Laberinto de la soledad*. México: FCE, 2005.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

PERES, Urania Tourinho. Dúvida melancólica, dúvida melancólica, vida melancólica. In: _____. PERES, Urania Tourinho (org.). *Melancolia*. São Paulo: Escuta, 1996, p. 11-72. (Biblioteca de psicopatologia fundamental)

_____. (org.). *Culpa*. São Paulo: Escuta, 2001.

PESSANHA, Camilo. Clepsidra e outros poemas. Lisboa, Ática, 1973.

PESSOA, Fernando. *Da República: 1910-1935*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Introdução e organização de Joel Serrão. São Paulo: Ática, 1979.

_____. *Impressões do interlúdio*. Organização de Fernando Cabral Martins, 1998a.

_____. *Obras em prosa*: volume único. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998b.

_____. *Correspondência: 1905-1922*. Organização de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates)

PIVATTO, Pergantino S. Ética da alteridade. In: OLIVEIRA, Manfredo A. (org.) *Correntes fundamentais da ética contemporânea*. Rio de Janeiro: vozes, 2001, p. 79-97.

PLATÃO. *A República de Platão*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

- _____. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Helyoza de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion David Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ROGER, Jerônimo. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 37 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Tutaméia*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Édipo e o Anjo: intinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. (Biblioteca Tempo Brasileiro, 63).
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SANDER, Lúcia V. *O caráter confessional da literatura de mulher: um estudo de caso ou um caso em estudo*. Organo/UFRGS. Instituto de Letras - v. 1, nº 1 (1956) - Porto Alegre: URGs, Instituto de Letras, 1956.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, D. *Augusto dos Anjos: uma lâmina do tempo*. João Pessoa: Idéia, 2002.
- SANTOS, L. Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa de Oliveira. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SARAIVA, José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1959.
- _____. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1982.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHOTT, Robin. *Eros e os processos cognitivos: uma crítica da objetividade em filosofia*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.
- SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e Representação*, parte III; *Crítica da filosofia kantiana, Parerga e Paralipomema*, cap. V, VIII, XII, XIV. Trad. de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- _____. *O mundo como vontade e representação*, III pt.; *Crítica da filosofia kantiana; Parerga e paralipomema*, cap. V, VIII, XIV. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. 2 ed. São Paulo: Abril cultural, 1985. (Os pensadores)

SCLiar, Moacyr. *Saturno nos Trópicos*: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2005.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capevilha e Albino Poli Jr. Porto Alegre, RS; São Paulo: L & Pm, 1986.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Bertrand, 1992.

TEIXEIRA, Jurema. *Singularidades femininas*: tecendo alguns fios do devir-feminino. Taubaté: Cabral Editora Universitária, 1999.

TOURAIN, Alain. *Crítica da modernidade*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

VERDE, Cesário. *Poesia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1984.

VECHI, Carlos Alberto, et. al. *A literatura portuguesa em perspectiva*: romantismo e realismo. São Paulo: Atlas, 1994, vol. 3.

VIANA, Chico. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Editora universitária da UFPB, 1994.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno*: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

ZILBERMAN, Regina. O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luis Borges. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3. ABRALIC, 1996, p. 107-120.

Sobre Florbela Espanca

ABDALA JÚNIOR, Benjamim. *Florbela, uma atriz rebelde*. Folha de São Paulo. São Paulo, Jornal de Resenhas, 12.07.1997, p. 7.

ALEXANDRE, Madalena T. A busca da identidade na poesia de Florbela Espanca. In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo*. (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 69-73.

ALONSO, Cláudia Pazos. Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo? In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo*. (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 183-194.

_____. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997. (Temas portugueses).

APA, Lívia. Entre público e privado: a prosa de Florbela Espanca. In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo*. (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, 249-253.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A vida e a obra de Florbela Espanca*. 2 ed. Coleção “A obra e o Homem”. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Florbela Espanca: biografia*. 4 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

CABRAL, Segundo Eunice. Prefácio. IN: LOPES, Oscar, et. al. In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo*. (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 11-17.

CARVALHO, Adília Martins. Reflexos Narcísicos em Florbela. In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo*. (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, 83-97.

DAL FARRA, M. Lúcia. *A condição feminina na obra de Florbela Espanca*. A Cidade de Évora, n. 69 e 70. Évora: Câmara Municipal de Évora, 1986-1987, p. 51-61.

_____. *A nascente poética de Florbela Espanca*. Estudos Portugueses e Africanos, n. 17, p. 97-108. Campinas: Unicamp, 1991.

_____. *A interlocução de Florbela Espanca com a poética de Américo Durão*. Colóquio/Letras, n. 132/133, p. 99-100. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

_____. Estudo introdutório, organização e notas. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. Florbela: um caso feminino e poético. In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo*. (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 145-161.

DUMAS, Catherine. Florbela Visitada por Agustina: a mulher poeta e os mitos. In: *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 195-204.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Florbela e Louise: entre o Amor e a Palavra. In: (org.) PAIVA, José Rodrigues de. *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p. 53-63.

FRANCO, Antônio Cândido. Saudade e saudosismo em Florbela Espanca (elementos textuais do diálogo entre Durão e Florbela). In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo*. (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 55-66.

GUEDES, Rui. *Acerca de Florbela Espanca*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

HAZIN, Marli. O Discurso Feminista em Florbela Espanca e Edna St. Vicente Millay. In: (org.) PAIVA, José Rodrigues de. *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p. 65-70.

JORGE, Carlos J. F. A retórica do feminino em Florbela Espanca: um universo “fêmea”. In: LOPES, Óscar, et. al. *A planície e o abismo*. (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994)., Évora: Vega, 1997, p. 227-235..

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: UNIESP, 2003.

LEAL, M. Luísa. O papel do discurso crítico e do discurso poético na relação entre Florbela Espanca e o cânone. In: *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 31- 42.

LOPES, Óscar. Florbela, a alentejana livre. In: LOPES, Óscar, et. al. *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 23-30.

MOURÃO, Luis. Das barbies às coelhinhas: a fortuna crítica de Florbela. In: LOPES, Óscar, et. al. *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 163-168.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de. *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Marcas de um encontro: Agustina revisita Florbela. In: OTTE, George; OLIVEIRA, Silvina Pessoa (orgs.). *Mosaico crítico: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, NEPLAM/UFMG, 1999, p. 99-107.

RÉGIO, José. Estudo Crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 11-31.

SANTOS, Derivaldo dos. Florbela e Gilka Machado: do tactear paredes ao vacilo do pêndulo. In: CORDIVIOLA, Alfredo; SANTOS, Derivaldo dos; DIAS, Valdenides C. de Araújo. *Nas marcas da letra: sujeito e escrita na teoria da Literatura*, 2004, p. 15-28.

_____. Évora: Cidade Onírica na poesia de Florbela Espanca. In: SILVA, Márcia Tavares; SANTOS, Derivaldo dos; DIAS, Valdenides C. de Araújo (orgs.). *Anais I do 1º seminário de Estudos de Teoria Literária, Linguagem e Educação*. 29 de nov. a 03 de dez. de 2004, Currais Novos, RN. São Paulo: Parábola Editorial, 2004, p. 281-288.

SEABRA PEREIRA, J. Carlos. Prefácio. A águia e o milagre. Derrota passional e malogro do EU na prosa literária de Florbela Espanca: dos contos ao diário. In: ESPANCA, F. *Obras Completas de Florbela Espanca*, v. III. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

SIMÕES, Aura. Perda de identidade e divisão interior na lírica de Florbela Espanca. In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p. 75-82.

A culpa atravessa os mais variados registros de inquietações do homem, nas mais diversas formas de expressão de que se dispõe: a arte, filosofia, religião, cartas pessoais, manifestações literárias, e outras. É mesmo uma questão de longo alcance na vida conjunta. Kafka, por exemplo, insere a questão, em “A carta ao Pai”, como um sentimento que não se separa de sua apreensão de conflito íntimo. Numa escrita pessoal de desabafo e expressão de sua angústia em face da figura paterna, ele alude, por inúmeras vezes, ao termo em causa. Na referida carta, Kafka dá um destaque especial à “culpa”. É a única expressão que aparece sublinhada. Para fins de ilustração, e não de análise, vejamos o que nos diz o autor de *O Processo*:

(...) E tu me acusas de tal modo, como se fosse culpa (grifo do autor) minha, como se eu pudesse, com uma guinada no volante, por exemplo, conduzir tudo para outra direção, ao passo que tu não tens a menor *culpa* (grifo nosso) a não ser talvez pelo fato de ter sido demasiado bom para comigo. Kafka (2004, p. 20)

Mas também eu não a menor *culpa* (grifo nosso). Se eu pudesse te levar a reconhecê-lo, então seria possível, não uma nova vida – que para isso estamos ambos velhos demais -, mas uma espécie de paz, não a cessação, mas pelo menos um abrandamento das tuas intermináveis acusações. (Ibidem, p. 21)

(...) Tu não consegues fingir, é verdade, mas afirmar (...) que os outros pais fingem é ou pura mania de mostrar razão a fim de acabar com a discussão ou – e é isso que de fato acontece, na minha opinião – a expressão disfarçada de que as coisas entre nós não estão em ordem e de que tu ajudaste a provocá-las, mas sem *culpa* (grifo nosso). Se de fato pensas assim, então estamos de acordo. (Ibidem, p. 21)

Nossa pretensão, no entanto, não é analisar a angústia e o sentimento de culpa de Kafka, disseminadas em sua *Carta ao pai*. É tão somente

A culpa atravessa os mais variados registros de inquietações do homem, nas mais diversas formas de expressão de

dispõe: a arte, filosofia, religião, cartas pessoais, manifestações literárias, e outras. É mesmo uma questão de longo alcance na vida conjunta. Kafka, por exemplo, insere a questão, em “A carta ao Pai”, como um sentimento que não se separa de sua apreensão de conflito

. Numa escrita pessoal de desabafo e expressão de sua angústia em face da figura paterna,

a única expressão que aparece sublinhada.

Página 229: [6] Inserido user 29/3/2006 9:45
de ilustração, e não de análise, vejamos o que nos

Página 229: [7] Inserido user 29/3/2006 9:45

(...) E tu me acusas de tal modo, como se fosse culpa (grifo do autor) minha, como se eu pudesse, com uma guinada no volante, por exemplo, conduzir tudo para outra direção, ao passo que tu não tens a menor *culpa* (grifo nosso) a não ser talvez pelo fato de ter sido demasiado bom para comigo.

Página 229: [8] Inserido user 29/3/2006 9:45
Kafka (2004, p. 20)

Mas também eu não a menor *culpa* (grifo nosso). Se eu pudesse te levar a reconhecê-lo, então seria possível, não uma nova vida – que para isso estamos ambos velhos demais -, mas uma espécie de paz, não a cessação, mas pelo menos um abrandamento das tuas intermináveis acusações. (

Página 229: [9] Inserido user 29/3/2006 9:45
, p. 21)

(...) Tu não consegues fingir, é verdade, mas afirmar (...) que os outros pais fingem é ou pura mania de mostrar razão a fim de acabar com a discussão ou – e é isso que de fato acontece, na minha opinião – a expressão disfarçada de que as coisas entre nós não estão em ordem e de que tu ajudaste a provoc

Página 229: [10] Inserido user 29/3/2006 9:45
-las, mas sem *culpa* (grifo nosso). Se de fato pensas assim, então estamos de acordo. (

Página 229: [11] Inserido user 29/3/2006 9:45
, p. 21)

Página 229: [12] Inserido user 29/3/2006 9:46
, de uma só vez, divide e coletiviza o homem.

Página 229: [13] Inserido user 29/3/2006 9:45
la presentifica-se nas mais diferentes formas de expressão

Página 229: [14] Inserido

user

29/3/2006 9:45

Pode haver divergências e discrepâncias no seu tratamento, dependendo das correntes e das convicções filosóficas, artísticas, psicanalíticas ou religiosas, mas seja qual for o caminho que se busca para a sua compreensão o sinal de sua unidade desunidade lá está: culpa é culpa, e como tal veio ao mundo

Página 229: [15] Inserido

user

28/3/2006 4:20

m como aspecto geral do gênero humano

Página 233: [16] Excluído

Derivaldo dos Santos

25/6/2006 8:32

Outro poeta observador da triste realidade vivida da literatura portuguesa foi Cesário Verde. A melancolia e o sofrimento, de raízes baudelaireanas, também foi uma questão assinalada por ele na segunda metade do século XIX. Nesse contexto, Cesário Verde é um dos grandes nomes da poesia portuguesa a ser sempre lembrado. O seu *O sentimento dum Ocidental* polariza o mundo saturnino e melancólico de aprisionamento da vida. Para o melancólico, tudo suscita o desejo do sofrimento e da dor, experiência de sombrias amarguras, metaforizadas por elementos da natureza. Vejamos o primeiro bloco desse poema, intitulado “Ave-Marias”:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

No poema o *eu* é um observador atento da vida social e moderna que passa ao seu redor: “E eu, de luneta de uma lente só”. De posse dessa luneta ele observa o mundo

exterior: “gás”, “edifícios”, “chaminés”, enfim a “cidade”, pintada apenas de “monotonia”, o que só acentua o seu caráter melancolicamente sombrio:

Triste cidade! Eu tenho que me avives
Uma paixão defunta! Aos lampiões distantes,
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,
Curvas a sorrir às montras dos ourives.

(Nona estrofe da 2^a parte, “Noite fechada”)

No modernismo português são muitos os exemplos da atitude niilista dos poetas que pavimenta o sinal da queda avassaladora diante da vida sonhada que tarda a chegar. Na poesia ortônica de Fernando Pessoa, por exemplo, encontramos o seu registro. Acerca da falta de sentido da vida nos falará a voz lírica nestes versos do poema “Queda”:

Da minha idéia do mundo
Caí.
Vácuo além de profundo,
Sem ter Eu nem Ali...

Vácuo sem si-próprio, caos
De ser pensado como ser...
Escada absoluta sem degraus...
Visão que se não pode ver...

Todo o poema é um retrato do mundo visto como um sonho não realizado, feito “vácuo sem si-próprio” e sem nome que nada decifra: “visão que se não pode ver...”, mas que se revela na “queda” abismal sentida no corpo e na alma em face de um “clarão de desconhecido”. Queda diante do sonho desfeito. Sob a experiência do pecado e da culpa a vida não é um louvor de Deus, mas separação. Ai não é o mundo que desaba, é o próprio

eu, o espaço de sua queda é um espaço suspenso no ar, oco profundo, “vácuo” não nomeável.

Também no modernismo brasileiro, tão são muitas vozes que apontam para o sentido da queda abissal. Cecília (1982) por exemplo, é uma das mais fervorosa em dívida, dúvida, culpa e solidão. Na sua poesia, estas palavras se inscrevem na convergência do múltiplo. O uno e o duplo em um só: “A noite voa, A folha cai. Haverá mesmo algum pensamento sobre essa noite sobre essa folha que se esvai”? O excesso de ponto de interrogação é a representação do estado de incerteza e hesitação que avassala, e ao mesmo tempo, diz do instável estado de espírito do sujeito. Na literatura brasileira que antecedeu o modernismo, gostaria de também destacar a obra do poeta paraibano Augusto dos Anjos (1996), cuja produção poética data de início do século XX. Em sua obra desfila, sem reservas, o sentimento de culpa e de pecado, e não raro um destino de sofrimento. A despeito desse sentimento, considerem-se estes versos de *As Cismas do Destino*, poema que integra o seu único livro publicado em vida, *Eu* (1910):

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!

Em todo o poema o eu-lírico vagueia pelas ruas pensando na angústia e no seu triste destino. Expressa a sua consciência do sentimento de culpa e a dívida que tem a pagar como punição de sua falta. O poeta nos mostra o ser, por meio da voz lírica, como “réu confesso” em face de seu destino de sofrimento como pagamento da dívida:

Ah! Com certeza, Deus me castigava!
Por toda a parte, como um réu confesso,
Havia um juiz que lia o meu processo
E uma força especial que me esperava

Do olhar vidente, que pode se tornar cego: “É bem possível que eu um dia cegue”, abre uma perspectiva mais ampla no poema. A confissão do eu-lírico não é um problema específico de sua particularidade individual: “Não era o cuspo só de um indivíduo”. É, todavia, alusiva à constituição humana, e é dele na medida em que é parte integrante dessa constituição como transgressor das leis da Natureza:

Não! Não era o meu cuspo, com certeza
Era a expectoração pútrida e crassa
Dos brônquios pulmonares de uma raça
Que violou as leis da Natureza!

Toda a experiência de violação ecoa na particularidade de seu destino: “O eco particular do meu destino.” Experiência trágica que, ao que nos parece, é de um e de todos, e que por isso mesmo ultrapassa a noção de pecado original advindo do primeiro Adão. É de sempre. Não tem data.

Página 233: [17] Inserido

user

28/3/2006 4:20

segunda metade do século XIX. Nesse contexto, Cesário Verde é um dos grandes nomes da poesia portuguesa a ser

Página 233: [18] Inserido

user

28/3/2006 4:20

lembra. O seu *O sentimento dum Ocidental* polariza o mundo saturnino e melancólico de aprisionamento da vida. Para o melancólico, tudo suscita o desejo do sofrimento e da dor, experiência de sombrias amarguras, metaforizadas por elementos da natureza. Vejamos o primeiro bloco desse poema, intitulado

Página 233: [19] Inserido

user

28/3/2006 4:20

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

Página 233: [20] Inserido

user

28/3/2006 4:24

No poema o *eu* é um observador atento da vida social e moderna que passa ao seu redor: “E eu, de luneta de uma lente só”. De posse dessa luneta ele observa o mundo exterior: “gás”, “edifícios”, “chaminés”, enfim a “cidade”, pintada apenas de “monotonia”, o que só acentua o

Página 233: [21] Inserido

user

28/3/2006 4:20

Triste cidade! Eu tenho que me avives
Uma paixão defunta! Aos lampiões distantes,
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,
Curvas a sorrir às montras dos ourives.

(Nona estrofe da 2ª parte, “Noite fechada”)

Página 233: [22] Inserido

user

28/3/2006 4:20

, cuja produção poética data de início do século XX. Em sua obra desfila, sem reservas, o sentimento de culpa e de pecado, e não raro um destino de sofrimento. A despeito desse sentimento, considere

Página 233: [23] Inserido

user

28/3/2006 4:20

-se estes versos de *As Cismas do Destino*, poema que integra o seu único livro publicado em vida, *Eu* (1910):

Página 233: [24] Inserido user 28/3/2006 4:20
Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!

Página 233: [25] Inserido user 28/3/2006 4:20
Em todo o poema o eu-lírico vagueia pelas ruas pensando na angústia e no seu triste destino. Expressa a sua consciência do sentimento de culpa e a dívida que tem a pagar como punição de sua falta. O poeta nos mostra o ser, por meio da voz lírica, como “réu confesso” em face de seu destino de sofrimento como pagamento da dívida

Página 233: [26] Inserido user 28/3/2006 4:20
Ah! Com certeza, Deus me castigava!
Por toda a parte, como um réu confesso,
Havia um juiz que lia o meu processo
E uma força especial que me esperava

Página 233: [27] Inserido user 28/3/2006 4:20
Do olhar vidente, que pode se tornar cego: “É bem possível que eu um dia cegue”, abre uma perspectiva mais ampla no poema. A confissão do eu-lírico não é um problema específico de sua particularidade individual: “Não era o cuspo só de um indivíduo”. É, todavia, alusiva à constituição humana, e

Página 233: [28] Inserido user 28/3/2006 4:20
dele na medida em que é parte integrante dessa constituição como transgressor das leis da Natureza:

Página 233: [29] Inserido user 28/3/2006 4:20
Não! Não era o meu cuspo, com certeza
Era a expectoração pútrida e crassa
Dos brônquios pulmonares de uma raça
Que violou as leis da Natureza!

Página 233: [30] Inserido user 28/3/2006 4:20
Toda a experiência de violação ecoa na particularidade de seu destino: “O eco particular do meu destino.” Experiência trágica que, ao que nos parece, é de um e de todos,

e que por isso mesmo ultrapassa a noção de pecado original advindo do primeiro Adão. É de sempre. Não tem data. A culpabilidade

Página 233: [31] Excluído

user

23/3/2006 3:29

A dúvida melancólica é, de fato, a espinha dorsal da poesia de Florbela Espanca.

Podemos dizer que no seu dizer poético a dúvida desfila sem reservas em sua poesia como sendo a atitude básica de sua reflexão crítica na apreensão do mundo desencontrado. O incerto, diríamos nós, e o desmedidamente indefinido sinalizam zonas difusas vacilantes, reflexo do entreposto do agir e do reagir, da pergunta e da resposta, do desejo entrecortado de sonhos e quedas quase que simultaneamente. Florbela Espanca está sempre tocando o embate da vida vivida e do sonho afastado, atingindo por consequência o lugar das tensões múltiplas e da interface nervosa.

Página 237: [32] Inserido

user

26/3/2006 4:03

; e disso nos falaria Pound: ele é uma antena de sua raça.

No último bloco de versos, vemos mais uma vez desfilar o conjunto das contradições e da incerteza em torno do *eu*. De modo gradativo, as coisas vão ganhando uma proporção de maior complexidade. É que a consciência do sentimento de culpa não se refere tão somente à experiência individual do eu-lírico, como mencionamos anteriormente sobre a especificidade do título:

Página 237: [33] Excluído

user

26/3/2006 4:10

Se o seu título, conforme mencionamos acima, é indicativo de uma culpabilidade individual, “Minha Culpa”, o desencadeamento d

Página 237: [34] Excluído

user

26/3/2006 4:12

culpa é componente característico da totalidade humana ou do

Página 241: [35] Excluído

Derivaldo dos Santos

25/6/2006 9:15

A experiência da culpa avança como dívida do ser. Diz do infortúnio e do delito da alma e do corpo de um povo que ao olhar para si encontra não encontra mais que imagens da queda e do abismo. Nessa perspectiva, refletindo o aspecto religioso da alma portuguesa, o poema de Florbela Espanca dá notícias do sentimento de culpa dentro dos princípios do cristianismo. Portugal tem como fundamento mítico-religioso o catolicismo, assimilado, como nos lembra Lourenço (1999) a sua fé de cruzados de Cristo durante séculos. Aí a referência mítica integra a sua cultura como imperativo religioso na busca e na defesa dos sagrados valores cristãos.

De suas raízes ibéricas, Portugal trouxe nas barragens da colonização o peso forte da crucificação. O excesso disso na cultura portuguesa está, de algum modo, inscrito no poema de Florbela Espanca. O excedente disso no *país-saudade* traz a inquisição portuguesa, uma das mais sangrentas da história do ocidente, e talvez marca maior da contradição do povo que se diz eleito por Deus, e fez da fé um instrumento de luta e poder, levando ao pé da letra, os sinais da atrocidade contra os seus próprios irmãos, para lembrarmos da sangrenta Inquisição. A despeito desse traço característico e contraditório da religiosidade portuguesa, vejamos o que diz Eduardo Lourenço (1999, p. 92):

O singular no povo português é viver-se enquanto povo como existência miraculosa, objeto de uma particular predileção divina. (...) É como povo de Cristo e não meramente cristão, que desde a sua irrupção na história medieval, como reino independente, os responsáveis pela sua primeira imagem e discurso míticos o representam.

Seria mesmo um povo de providência divina e povo eleito por Deus, pergunto eu? E o que se representou em termos políticos e ideológicos o fantasma sombrio e traumatizante da Inquisição? Daí poder-se dizer que o povo eleito cruzou também o

caminho avesso à sua fé divina, tropeçando nas pedras frias do demo. Ser não necessariamente significa sentir. Sentir-se eleito por Deus é, sem dúvida, marca suprema do povo lusitano, sentimento enraizado como substância que não cessa de fluir na alma dos portugueses. Mas essa singularidade não quer dizer marca original e exclusivamente sua. Todo o povo do ocidente a tem. Inscrito no seu imaginário coletivo, o português parece ter tomado a lição divina ao pé da letra, mesmo quando a questão diz respeito ao seu imaginário. Da dúvida vivemos nós! Florbela faz do duvidoso uma expressão da modernidade barroca de sua poesia.

Página 241: [36] Excluído

user

25/3/2006 8:01

A condição turva do sujeito é, imediatamente, intensificada por uma seqüência gradativa de inexatidão e obscuridade, reflexo do abrigo em abismo: “miragem”, “reflexo”, “paisagem”, “cenário”. E tudo no poema concorre para caracterizar “um vaivém”, expressão que no poema dá conta de uma passagem interminada, de um mundo de relações possíveis, balanço eterno que mais remete para o sentido de uma curva que nunca acaba.

Diante de tal sentido não dá para se enxergar bem o que está adiante e o que está atrás, tudo é incerto e intranquilo na curva. E o movimento que mais condiz com esse estado de coisas, longe do alcance de uma linha reta, é o espiral, pois não dá idéia de progressividade contínua. Tudo parece retornar para o ponto inicial, porém sem possibilidade do retorno ser completamente o mesmo, mas o diferente que é da ordem do indefinido e do vago. Assim, o caráter de imprecisão do mundo e da vida dá a medida (incerta) da natureza – expressa no “vaivém” – do eu, do desfalecimento de sua unidade e da ubiqüidade de sua identidade em contornos plurais e contraditórios.

Luz crepuscular é, pois, a cor que melhor pinta a natureza incerta do sujeito, aquilo que na indefinição dá conta do que é efêmero. Aliás, efêmero é o seu posto, incerta a

sua paisagem. É tudo o que lhe resta no descompasso e na desaritmia do seu ser, ligeiramente “fogo-fátuo”, “miragem”, “cenário” turvo. Podemos dizer que aí está a face modernamente barroca da poesia de Florbela Espanca, na medida em que capta o sentido das contradições vivas num movimento giratório permanente. Nada, nessa poesia, surge aos nossos olhos como água morta, estagnada, longe de qualquer fixidez plena, Florbela prioriza o balanço, a perpendicularidade. Por isso, o questionamento que o sujeito lírico faz sobre si mesmo representa mais que o estado de uma alma em tormento (FAZER NOTA), abarca a efemeridade da vida e das coisas como especificidade própria da arte barroca.