



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

MESTRADO EM ESTUDOS LUSÓFONOS

**DA METACRÍTICA À PSICANÁLISE: A ANGÚSTIA DO “EU” LÍRICO NA
POESIA DE FLORBELA ESPANCA**

Fabio Mario da Silva

Orientadora:
Prof.^a Doutora Ana Luísa Vilela

Co-orientador:
Prof. Doutor António Cândido Franco

ÉVORA, 2008



UNIVERSIDADE DE EVORA

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

MESTRADO EM ESTUDOS LUSÓFONOS

**DA METACRÍTICA À PSICANÁLISE: A ANGÚSTIA DO “EU” LÍRICO NA
POESIA DE FLORBELA ESPANCA**

Fabio Mario da Silva

Orientadora:
Prof.^a Doutora Ana Luísa Vilela

Co-orientador:
Prof. Doutor António Cândido Franco



168 096

ÉVORA, 2008

Fabio Mario da Silva

**DA METACRÍTICA À PSICANÁLISE: A ANGÚSTIA DO “EU” LÍRICO NA
POESIA DE FLORBELA ESPANCA**

Dissertação apresentada ao Departamento de
Linguística e Literaturas da Universidade de
Évora, como um dos requisitos para a obtenção
do grau de Mestre em Estudos Lusófonos, sob a
orientação da Prof.^a Doutora Ana Luísa Vilela e
da co-orientação do Prof. Doutor António
Cândido Franco.

ÉVORA, 2008

Esta dissertação, mesmo fazendo parte de um Mestrado em Portugal, obedece às regras da modalidade Português do Brasil, refletindo o diálogo lusófono da proposta do M.E.L da Universidade de Évora. Em relação às normas técnicas, adotamos regras gerais deste mestrado, bem como basear-nos-emos nas indicações da célebre obra *Como Se Faz Uma Tese Em Ciências Humanas* de Umberto Eco.

DEDICATÓRIAS

A Deus por colocar em minha vida pessoas tão preciosas.

À minha família, em especial à mãe tão querida, Dona Neném, e à minha tia maravilhosa, Sandra Valéria da Costa.

A David Jorge Monginho Mestre, amigo de todas as horas.

À Professora Ana Luísa Vilela. Definitivamente a realização desta dissertação e deste Mestrado só foi possível dados os seus incentivo, sensibilidade, paciência, confiança, respeito e amizade. Por sempre acreditar que mesmo diante de minhas dificuldades os obstáculos seriam vencidos.

Ao Professor António Cândido Franco, por sua extrema atenção e pelos diálogos trocados no percurso desta tese; mesmo sendo um encontro tardio, trouxe-me proveitosas elucidações.

Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: *conhecer-me*.

Florbela Espanca

Vaidade

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

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

*Sonho que sou Alguém cá neste mundo...
Aquele 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!...*

Florbela Espanca



Florbela Espanca, em fotografia de 1910, realizada por seu pai, João Maria Espanca (1866-1954), existente no espólio da poetisa, na Biblioteca Nacional de Lisboa.

RESUMO

Centrado na obra poética de Florbela Espanca, este trabalho pretende verificar como, nos seus textos, o sujeito poético vivencia o sentimento da angústia. As análises de cunho literário e psicanalítico/psicológico revelam-nos o quanto é proveitoso o trabalho interdisciplinar entre essas duas áreas do conhecimento. Tendo como principais pontos de apoio autores que abordam temas que envolvem a teoria da literatura, a psicanálise e a crítica psicanalítica, este estudo verificou que muito se especulou na tentativa de definir, através de suas poesias, um perfil psicológico de Florbela, sujeito autor, o que nos levou a pensar as relações entre sujeito autor e sujeito lírico. Esta poesia mostrou-se narcísica e de mananciais arquetípicos, refletindo a angústia do “eu” lírico, o que nos levou a definir, textual e poeticamente, a angústia, *leitmotiv* da poesia florbeliana. Porém, é preciso fazermos leituras analíticas da crítica para procurar entender como se processam os discursos teóricos/especulativos dirigidos a Florbela Espanca e à sua obra, a fim de buscar não repetir as mesmas incongruências de outros nas nossas próprias análises.

Palavras-chave: Angústia, Literatura, Psicanálise/Psicologia, Leituras Críticas, Poesia, Florbela Espanca.

From Metacriticism to Psychoanalysis: The Anguish of the Lyric Self In Florbela Espanca's poetry

ABSTRACT

Centred on the poetic work of Florbela Espanca, this study aims at illustrating how, in her texts, the poetic subject portrays the feeling of anguish. The literary and psychoanalysis/psychological analyses demonstrate the beneficial effects of the interdisciplinary work of these two areas of knowledge. Having as main points of our support authors who have written about the theory of literature, the psychoanalysis and the psychoanalytic criticism, this study has verified that much has been speculated in the attempt to define the psychological profile of Florbela Espanca – author subject – through her poetry, leading us to rethink the relationships between the author subject and the lyric subject. This poetry has shown a tendency towards narcissism and is full of archetypal forms, all reflecting the anguish of the lyric “self” which led us to define textually and poetically the anguish, the *leitmotiv* of Florbela’s poetry. However, analytic readings of the criticism are necessary in order to understand how theoretical/speculative speeches are arrived at regarding Florbela Espanca and her literary composition. We do not wish to repeat the same imperfections /inconsistency in our own analyses.

Key Words: Anguish, Literature, Psychoanalysis/Psychological, Critical Readings, Poetry, Florbela Espanca.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO:

1- Entre o texto e a crítica.....	9
2- Florbela Espanca: uma leitura metacrítica.....	14

CAPÍTULO I: Florbela Espanca e sua obra: um caso clínico?.....23

1- A Psicanálise lendo a Literatura.....	24
1. 1- Os críticos florbelianos e as teorias freudianas.....	28
2- A Psicologia lendo a Literatura	31
2. 1- As teorias jungueanas e a poesia de Florbela.....	35
3- O narcisismo do texto lírico.....	38
3. 1-O narcisismo do texto lírico florbeliano.....	47

CAPÍTULO II: Florbela Espanca e sua obra: uma questão de gênero?.....51

1 – O sujeito autor do texto: uma questão de autoria.....	52
1.1 – O sujeito autor do texto. Seria Florbela Espanca um(a) Poeta ou Poetisa?....	55
1. 2 – O sujeito artístico do texto: o “eu” lírico tem sexo?.....	59
2 – Algumas considerações sobre “escrita feminina”	62
3- O “sussurrar” do texto lírico florbeliano.....	67
4 – Os arquétipos do feminino.....	71
4.1 - Eva: “A nossa casa, Amor, a nossa casa!/ Onde está ela, Amor, que não a vejo?”	76
4.2- Afrodite: “Trago dalias vermelhas no regaço.../ São os dedos do sol quando te abraço,”	78

4.3- Lilith: “Eu quero amar, amar perdidamente!/ Amar só por amar: Aqui... além...”.....	80
---	----

CAPÍTULO III: O “Universo” Florbela Espanca.....	85
---	-----------

1 - Uma escritora além e aquém do seu tempo.....	86
2 - A poética Florbeliana.....	89
2.1 - A essência do Poeta.....	92
3- A Angústia: <i>leimotiv</i> da poesia florbeliana.....	100
3.1- A angústia existencial.....	107
3.2 - A morte como impedidora da angústia.....	113
3.3 - A angústia no amor.....	115
3.4 - A angústia na Saudade.....	117
3.5 - A angústia superada no amor.....	121

CONCLUSÃO: Propondo uma pausa para reflexão.....	123
---	------------

ANEXO.....	128
-------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129
--	------------

AGRADECIMENTOS

INTRODUÇÃO

1- Entre o texto e a crítica

Uma obra é «eterna» não porque imponha um sentido único a homens diferentes, mas porque sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica, ao longo de um tempo múltiplo: a obra propõe e o homem dispõe.¹

Roland Barthes

No dia 24 de Março de 2007 sai um curioso artigo no *Jornal Diário do Sul*² sobre o dia mundial da Poesia. Uma das coisas que nos chama a atenção ao abrir esse jornal é a imagem de Florbela Espanca que, ocupando o centro da página, destaca-se logo aos olhos de qualquer leitor. O interessante é perceber que não há sequer uma linha a falar da poetisa alentejana: a imagem de Florbela apenas se configura como uma projeção, um arquétipo, que induz, se não todo o leitor português, pelo menos os leitores alentejanos, ou aqueles que apreciam poesia, a fazerem uma ligação direta de Florbela com poesia. Essa projeção do nome de Florbela e de sua imagem é construída há vários anos, criando “mitos”³ em torno de seu nome e sua obra. Ou seja, produziu-se uma imagem ilusória de Florbela, sobretudo com a política salazarista e a Igreja,⁴ que repudiaram sua obra, por causa de uma biografia nada comum para os padrões vigentes. Toda esta problemática gerou, aos críticos, um certo descompasso ao analisar a obra da poetisa, tentando reconstituir a autora a partir de sua obra poética, transformando-a em personagem, por causa da aproximação entre a biografia e a obra:

O escritor diz sempre (mais ou menos) o que realmente pensa.
Resgata e amplia as coisas para o seu pensamento real.

¹ Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, trad. de Ana Mafalda Leite, Lisboa, Edições 70, 1997, p.51.

² A reportagem, que se intitula “As pessoas continuam a precisar de poesia”, de 21 de Março de 2007, não possui indicação de autor. (cf. Anexo).

³ Quando utilizarmos o vocábulo mitos entre aspas estamos nos referindo a um mito urbano, que no caso de Florbela tem gerado muitos preconceitos, por causa de uma vida incomum para os padrões vigentes. As vezes que nos referirmos a este vocábulo sem aspas, estamos nos referindo aos mitos/arquétipos históricos da origem e desenvolvimento da humanidade, como os que iremos analisar, mais detalhadamente, no segundo capítulo, através das figurações femininas de Eva, Lilith e Afrodite.

⁴ Esta informação é baseada nos estudos da pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra, ao afirmar, no *Afinado Desconcerto*, que Florbela foi para a Igreja e para o salazarismo “o anti-modelo do feminino, da concepção de mulher” (p.17).

É sempre mais rico ou mais pobre, mais diverso e mais breve, mais claro ou mais obscuro.

Por isso aquele que pensa reconstituir um autor a partir da sua obra acaba por fabricar um personagem imaginário.⁵

Este “personagem imaginário” faz com que os críticos sejam seduzidos pela biografia da poetisa, usando a sua obra para lhe constituir um perfil psicológico. Estes “mitos” criados envolvem vários fatores que relacionam a biografia com a obra de Florbela, como, por exemplo: a imagem de *femme fatale*, de uma mulher dramática e de uma escritora com distúrbios mentais. Ou seja, esses ditos “mitos” servem para uma grande parte dos críticos florbelianos associarem a vida à obra da autora.

Porém, cumpre deixar bem claro que não tencionamos resolver toda a problemática do mundo crítico florbeliano, por, algumas vezes, ele transformar Florbela em caso clínico, mas apenas nos posicionarmos ao afirmar que este tipo de análise não é vantajosa para a valorização da obra. De igual modo, apesar do criticismo de que nos revestimos, não pretendemos diminuir a crítica florbeliana pelos seus excessos, contudo apenas refletir a partir dessas recensões críticas.

As indagações desta pesquisa surgiram a partir da observação dos sonetos de Florbela Espanca, que nos levaram a diversos caminhos: perceber as nuances do seu texto, de como a crítica tem-se referido à sua obra poética e, posteriormente, como a teoria psicanalítica/psicológica, na sua relação com a Literatura, dá conta dos sonetos da poetisa. Na busca de uma delimitação dos nossos objetivos, caminharemos no percurso das recensões críticas, lendo as entrelinhas das críticas feitas à obra de Florbela Espanca, e também a possível caracterização da personalidade da poetisa através da crítica de feição psicológica-psicanalítica. Todos esses percursos nos levam a contrapor a nossa opinião à de algumas recensões selecionadas e a verificar como algumas dessas críticas projetam um valor pejorativo na análise de sua obra. Em suma: sendo a sua vida sempre a alavanca dos inúmeros artigos lidos, construíram-se vários “mitos” em torno de Florbela e sua obra: nosso principal objetivo é conhecer o que gera os conflitos em sua poesia e esclarecer os equívocos criados pelos críticos a respeito de sua obra.

Por isso, passar da leitura metacrítica à análise da obra é uma necessidade para seguirmos um caminho que não venha contribuir com mais estereótipos e estudos comprometedores de sua obra em verso: é por causa desta proposta de “contra-tese”, ou

⁵ Paul Valéry, *Apontamentos. Artes, Literatura, Política & Outros*, trad. de Luís Fernando Quaresma, Lisboa, Pergaminho, 1994, p.19.

melhor dizendo de “contra-crítica”, que iremos abordar desde questões de escrita feminina à psicanálise, buscando parâmetros para repensar a nossa própria crítica: ou seja, não tentaremos responder às problemáticas dos estudos da escrita feminina, nem tampouco da psicanálise com a literatura; pelo contrário, tentaremos apenas identificar, a partir das recensões críticas e dessas teorias, algumas questões que se instauraram, ao longo dos anos, na crítica florbeliana, propondo, em seguida, nossa análise, que pretenderá percorrer o discurso angustiado da poética de Florbela Espanca.

As angústias que vive o “eu” lírico, seja perante uma vocação de poética maldita e agônica, seja através de questões identificativas entre “eu” lírico e natureza, “eu” e objeto de desejo/amor, tangendo assim questões Neo-Românticas, são uma recorrente temática em cada soneto. A compreensão dessa temática geral – a angústia – nos fez repensar a relação entre a Literatura e a Psicanálise/Psicologia, como também perceber a existência de um considerável número de críticas da obra florbeliana voltadas para esse tipo de estudo, e que tendem a desvalorizar sua obra.

Apenas para explicitar essas interpretações excessivas e comprometedoras, gostaríamos de exemplificar com um caso, entre tantos encontrados para a constituição desta dissertação. Nas comemorações do 1º Centenário de Florbela Espanca, o Grupo Pro-Évora realizou inúmeras atividades em Évora, e convidou nomes importantes para proferirem conferências: Nuno Júdice, Joaquim Manuel Magalhães, Fernando J.B. Martinho. Numa dessas conferências, Carolina Terra, abordando alguns aspectos biográficos de Florbela, constata a doença psicológica da poetisa, com a seguinte afirmação: “contraiu uma doença nervosa (sequelas de sífilis, provavelmente).”⁶ Nota-se, salvo melhor interpretação, que esse tipo de “julgamento” é feito a partir de uma interpretação preconceituosa, machista e não-científica, pois subentende que os amargos matrimônios da poetisa estariam na base da dita “sífilis”, causando-lhe seqüelas nervosas. Carolina Terra demonstrou não conhecer muito da biografia da autora (e a esse propósito sempre se levantam equívocos); a conferencista mostrou, ainda, um certo despreparo em relação a questões de psicologia da poetisa, como também parece não ter consultado as publicações das cartas de Florbela Espanca, pois teria percebido que desde a infância a poetisa se queixa de uma doença psicológica. Esse é apenas um dos inúmeros casos de especulação em torno da biografia e da poesia de uma poetisa que, se

⁶ Carolina Terra, “Florbela Espanca. O canto do rouxinol”, in PRO-ÉVORA, Grupo, *Comemorações 1º Centenário Florbela Espanca- Conferências*, Évora, Grupo Pró-Évora, s/d, p.33. Destaque e grifo nosso. Só faremos ressalvas nas citações quando o grifo for nosso, sendo assim os grifos dos autores não serão destacados.

continuarmos nesses caminhos, deixará de ser um sujeito autor para se transformar em personagem ou paciente.

Gostaríamos de frisar que Sigmund Freud, pai da psicanálise, como Carl Gustav Jung, o psicólogo do inconsciente coletivo, serão grandes nomes nas nossas análises. Com isso não queremos confrontar o pensamentos dos críticos, até porque já há muito que se discutir entre jungueanos e freudianos. Perceber o que suas teorias têm para acrescentar ao caminhar de nossas indagações, que são muitas – e por isso a escolha de Freud e Jung, que também escreveram sobre as aproximações entre Literatura e Psicanálise/Psicologia – ajudar-nos-á a fundamentar o nosso pensamento. Não esqueceremos, é claro, conceitos de fundamentação teórico-literários: a Literatura não será subserviente das teorias psicanalíticas.

Começaremos o primeiro capítulo partindo de leituras metacríticas, como resposta às nossas próprias indagações: como fazer uma leitura do texto literário tendo como suporte teórico a psicanálise e a teoria literária? Freud e Jung dar-nos-ão as pistas necessárias, como também alguns outros autores que abordam questões sobre a teoria da poesia: Terry Eagleton, Carlos Reis, Roberval Pereyr, Octavio Paz, Rafael Núñez Ramos, Kate Hamburger e Emil Staiger.

Buscaremos no texto lírico as referências narcísicas que os críticos apontam em Florbela (sujeito autor), tentando mostrar que a tentativa de desvendamento da personalidade do autor através de sua obra tem gerado algumas incongruências. O que defendemos é que o “eu” do poeta pode ter uma extrema aproximação com o “eu” lírico, mas analisar a vida através obra, ou vice-versa, deixa o seu discurso poético em segundo plano. É disso que muitos críticos se esquecem, contribuindo para uma desvalorização da obra da poetisa. Outrossim, mesmo sendo um capítulo ao nível introdutório e teórico, não esqueceremos de promover reflexões sobre o narcisismo do texto lírico florbeliano, que, convulsivamente inquietante, traz questões ligadas à angústia.

No segundo capítulo propor-nos-emos refletir a partir da pergunta inicial: “Florbela Espanca e sua obra: uma questão de gênero?”. Faremos uma reflexão sobre questões de autoria e de como a mulher, tardiamente, insere-se no mundo das letras, o que ainda provoca preconceitos.

Se no primeiro capítulo privilegiamos relações teóricas entre a Literatura e a Psicanálise de Freud, e a Psicologia analítica de Jung, no segundo, depois de definidos os nossos questionamentos, partiremos para uma leitura literária, psicanalítica e

psicológica através dos arquétipos, conceituando primeiramente o vocábulo “mito”, através de alguns críticos que utilizam Jung como referência teórica: Mircea Eliade e Antonio Garcia Berrio. Cumpre deixar bem claro, porém, que os ditos arquétipos, o narcisismo, bem como a angústia (que iremos mencionar na obra lírica florbeliana), são considerados como componentes psicológicos, ou seja, componentes extra-linguísticos da obra analisada, aos quais, no entanto, só poderemos chegar a partir de uma análise essencialmente literária dos poemas, de maneira a aproximar a Teoria Literária da Psicanálise de Freud e da Psicologia de Jung.

As formas arquetípicas, concomitantemente, levar-nos-ão a perceber os processos daquilo que se entende por “escrita feminina”, através de pesquisadoras como Lúcia Castello Branco e Maria Rita Khel. Todavia, antes de sabermos o que é escrita feminina, se faz necessário sondarmos o processo de autoria e de obra, a partir das reflexões de Michael Foucault.

No último capítulo far-se-á, novamente, uma leitura crítica das recensões sobre Florbela Espanca, abordando vários textos, antes de passarmos para os principais questionamentos de sua lírica. Como a maioria dos artigos é sobre sua obra poética, optamos por analisar apenas esse “universo”. A par de uma leitura interdisciplinar entre Literatura e Psicanálise, promoveremos reflexões sobre o posicionamento do sujeito lírico perante o seu mundo. Não analisaremos obra por obra, mas buscaremos globalmente a matriz temática de toda a obra florbeliana, que sutilmente vai ser exposta nos outros capítulos: a angústia.

Para cumprir nossos objetivos, será utilizado o método de pesquisa qualitativo-interpretativo empreendido pelos teóricos do texto lírico e pela psicanálise/psicologia.

2- Florbela Espanca: uma leitura metacrítica

Quando for possível destrinçar
capazmente, com severa e ampla crítica, a
lenda de Florbela da poesia de Florbela,
ver-se-á decerto como aquela sobrepuja a
esta, sem a afogar.⁷

Vitorino Nemésio

Nossas primeiras indagações acerca da obra lírica de Florbela Espanca querem ressaltar a extrema preocupação de muitos críticos em tomar para enfoque principal das análises, e cada vez mais, a vida da poetisa em detrimento da sua obra. Antes de apresentarmos os principais temas líricos de Florbela, e os questionamentos que esse lirismo carrega, gostaríamos de passar em revista a recepção crítica de sua obra, no intuito de balizarmos as opiniões para discernirmos acerca da fortuna crítica de que sua obra se revestiu.

A recepção da poetisa alentejana é sem sombra de dúvida oscilante. Todavia, a crítica em sua maioria sempre retoma os mesmos enfoques, mesmo que isso seja perceptível apenas de maneira indireta, ou seja, nas entrelinhas.

Nas duas primeiras publicações da poetisa, *O Livro de Mágoas* (1919) e *Livro de Soror Saudade* (1923), os comentários feitos sobre sua poética situam-na num contexto da poesia feminina produzida na época; talentosa, mas de caráter “exclusivamente feminino”,⁸ ou seja, como tantas outras mulheres poetisas que começaram a surgir no começo do século XX:

Outra poetisa. O contingente das senhoras cresce dia a dia. Sejam sempre
bemvindas (*sic*) quando, como esta, saibam versejar.
Mas, meu Deus, todas fazem sonetos. O soneto e a saia curta estão na
moda...⁹

É certo que Florbela acompanhava todas as referências feitas a sua poesia, pois guardava uma série de recortes de revistas e jornais, mostrando sua preocupação em acompanhar as notas críticas de sua obra.

⁷ “Florbela Espanca”, in *Conhecimento de poesia*, Salvador, Universidade da Bahia, 1958, p.230.

⁸ Esse comentário sobre a poesia florbeliana é, feita a par de uma visão machista, de autoria de Câmara Lima, sendo publicado no *Correio da Manhã*. Decerto, o freqüente surgimento de mulheres “poetas” no começo do século XX propiciou a crítica, moralista e impiedosa, associar a produção feminina às temáticas amorosas. Um dos principais críticos que constrói de maneira muito apurada o assunto da poesia feminina em Portugal, anterior e contemporânea à Florbela Espanca, é a Professora Doutora Cláudia Pazos Alonso, na obra intitulada *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

⁹ Câmara Lima, “Vida Literária”, in *Correio da Manhã*, 20 de Fevereiro de 1923, p.3.

Uma crítica mais agressiva e cheia de valores morais implícitos foi feita por J. Fernando de Sousa, oculto sob o pseudônimo de Nemo, no Jornal *A Época*, datado de 1 de Abril de 1923, onde o crítico pede a Florbela que peça “perdão a Deus”,¹⁰ considerando o *Livro de Soror Saudade* (1923) um livro “mau”, “desmoralizador”. Entretanto, é sem dúvida depois de sua morte que a poetisa ganhará maior projeção com o professor italiano, convidado da Universidade de Coimbra, Guido Battelli, que tinha se oferecido para tratar da publicação de *Charneca em Flor* (1931). Porém, Battelli, depois da morte da poetisa, deu continuidade, e de uma maneira avassaladora, à criação do “mito” florbeliano:

Na realidade, ao tentar chamar a atenção da crítica para a poesia de Florbela, o maior trunfo de Battelli passou a ser paradoxalmente a própria morte da poetisa, que lhe permitiu construir uma imagem dramática de Florbela como artista romântica.¹¹

Como percebemos, o principal enfoque que o referido divulgador da obra florbeliana teve foi de propagar exatamente informações sobre sua vida, o que se sobrepôs à sua obra. Percebemos também que a maioria das notas críticas feitas nos jornais e revistas sobre a poesia de Florbela atentava no seu caráter pessoal: a vida de uma mulher, que era espelho de muitas mulheres, que escrevia poesia, e não o valor literário de uma poesia feita por mulher(es). Era mais importante rotular e perceber a vida da(s) poetisa(s), do que sua(s) obra(s), nesses dois primeiros momentos de sua crítica. Mas, infelizmente, a construção do “mito” se propagará ainda mais, mesmo junto dos nossos contemporâneos.

Decerto uma das principais recensões críticas à obra florbeliana foi a de Jorge de Sena que, em 28 janeiro de 1946, numa conferência intitulada “Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa”, discursou acerca de sua obra descrevendo-a como uma “notável poeta”. A nosso ver, Sena é o primeiro crítico literário que identificou os contrastes positivo e negativo da obra florbeliana, tecendo uma crítica à sociedade moralista que repudiava, cheia de valores morais, sua poesia, por causa dos seus versos sensuais e sua vida nada comum para os padrões vigentes:

¹⁰ Nemo, “Uma legião de Poetisas”, in *A Época*, 1 de Abril de 1923, p.1.

¹¹ Cláudia Pazos Alonso, *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p.200.

A sociedade condena sempre; e, no fundo, não perdoa a fuga pelos caminhos do génio àqueles que perseguiu nos caminhos da vida, com um olhar hipócrita, em que brilha aquela convivência de maçonaria frustrada, que me perdoarão torne a apontar aqui.¹²

É o resgate de uma poesia e de uma escritora que, até então, estava marginalizada no meio erudito. Reportando Sena, José Régio, importante poeta da literatura portuguesa e o teórico do Presencismo, tenta, como o seu compatriota, situar e estabelecer a poética de Florbela, referindo sua obra como um caso único na poesia portuguesa. São duas das principais recensões acerca de Florbela: uma, a de Sena, mais teórica e de afirmação do lugar de Florbela na literatura, a outra, a de Régio, com um tom mais poético e acentuando-lhe um carácter “mitológico”. Por isso, indiretamente, o texto de Régio terá constituído – por ser um dos principais críticos na época – um estímulo para os próximos críticos criarem mais “mitos” acerca da poetisa, ou para a associarem a outros escritores, ou, então, para que alguns críticos construíssem uma análise psicanalítica sem uma abordagem adequada para um trabalho desta envergadura:

Já neste misto de capricho literário e intuição profunda (...) aponta o narcisismo de Florbela (...) é com Mário de Sá-Carneiro que melhor se aparenta Florbela nessa *natural* sensação, não de duplicidade, mas de impessoalidade, despersonalização, dispersão...¹³

Não estamos condenando tais tipos de aproximação. Também constatamos que os grandes escritores sempre receberam influências, não apenas de suas raízes nacionais. Correndo o risco de simplificar, poderíamos por exemplo sugerir que Sigmund Freud foi influenciado pela filosofia clássica, que Fernando Pessoa o foi pelo poeta Walt Whitman e que Eça de Queiroz, dentre tantos, também sofreu a influência de Gustave Flaubert.¹⁴

¹² Jorge de Sena, “Florbela Espanca”, in *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.37.

¹³ José Régio, “Prefácio – Florbela Espanca”, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Lisboa, Bertrand, 1994, p.18, p.26.

¹⁴ Fizemos esta ressalva por achar que muitos críticos se preocupam em fazer comparações, muitas vezes, excessivas, da obra de Florbela com a de outros escritores. Harold Bloom, em *A angústia da influência*, reescreve à luz das teorias freudianas a história literária do complexo de Édipo. Segundo Terry Eagleton, o que Bloom faz é demonstrar que “os poetas vivem preocupados à sombra de um poeta “forte” anterior a eles, como filhos oprimidos pelo pai; e qualquer poema pode ser lido como uma tentativa de escapar dessa “ansiedade da influência” pela remodelação sistemática de um poema “anterior”(*Teoria da Literatura uma introdução*, trad. de Waltensir Dutra, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.38). É clara essa “influência” que Florbela tem do poeta “mais forte” (António Nobre), fato relatado nas suas correspondências, como também nos sonetos “A Anto!”, “Torre de Névoa” e “Maior tortura”, em que o sujeito lírico se revela angustiado por não conseguir ser como aquele poeta; como também há resquícios e

Entendemos a Literatura como arte de um processo de (re)construção, como nos evidencia o heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, para quem: “a única arte verdadeira é a da construção”.¹⁵ Como propõe Carlos Drummond de Andrade na sua poesia, é preciso: “Penetrar surdamente do reino das palavras”,¹⁶ o que nos mostra que o texto literário está em permanente regime inacabado. É por conter várias (re)construções que esse “penetrar” no íntimo de cada palavra revela que há muito a ser estudado sobre a obra de Florbela Espanca.

Maria Luísa Leal refere-se ao dilema criado em torno de Florbela, que perturbou a cidade de Évora: colocar, ou não, um busto¹⁷ (esculpido por Diogo de Macedo e dedicado a Florbela) no Jardim Público de Évora? E refere-se a José Régio, como mais um crítico que contribuiu para a construção do “mito”:

A própria questão do busto de Florbela Espanca esculpido por Diogo de Macedo e retirado do Jardim Público de Évora por indústria de “algumas senhoras eborenses e dois sacerdotes”, que desencadeou reacções na imprensa, entre as quais se conta a de José Régio, contribuiu para erigi-la em mito.¹⁸

Acerca da imagem do “mito” construído, Rui Guedes, empresário português, que incessantemente percorreu tudo o que a poetisa escreveu, publica textos inéditos e a obra completa, juntamente com a fotobiografia em 1985, e afirma-nos também, sobre os biógrafos que se ocuparam em denegrir a imagem de Florbela, e que faltava a “investigação séria da verdade”:

E a bola de neve da distorção maledicente foi crescendo, numa série de conceitos em segunda mão utilizados pelos que, não compreendendo a

admiração por Américo Durão e Antero de Quental. Assim, concordamos com a opinião de Gomes Ferreira ao afirmar que António Nobre e Américo Durão apenas comparecem em sua obra para mostrar “o ímpeto da originalidade própria”. (FERREIRA, José Gomes, “Encontro com Florbela”, in *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugal, 1965, p. 234. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra).

¹⁵ *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p.250.

¹⁶ “Procura da Poesia”, *Antologia poética*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1963, p.186.

¹⁷ Após a morte de Florbela Espanca, Celestino David fez propaganda para recolher colaborações através do *Diário de Notícias* para colocação do busto no Jardim Público de Évora, mas por causa da vida da poetisa – dois divórcios e três casamentos em cerca de três anos e um possível suicídio – autoridades conservadoras ligadas ao Estado Novo, com estreitos princípios moralistas, mantiveram, por anos, o busto da poetisa na cave do Museu de Évora, ficando apenas o plinto num determinado local do jardim com a inscrição “A Florbela Espanca”.

¹⁸ “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 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, p. 34-35.

genialidade da Poetisa que viveu na época, a julgaram com mesquinhez, sem piedade e sem compreensão.¹⁹

A Professora Maria Lúcia Dal Farra²⁰ nos chama a atenção para a dita “investigação séria da verdade” que não esteve presente nas *Obras Completas de Florbela Espanca*, e que tanto Rui Guedes sublinhou na sua “Nota Preliminar”:

Numa dessas obras, na Fotobiografia, a reconstrução de uma época descamba, de um álbum de retratos, para uma lição de anatomia que devassa, não mais a intimidade poética ou a vida particular de Florbela, mas sua integridade física e a sua legítima privacidade pós-mortem, constato eu. Isto porque ali se exibem, ao lado de outras, duas fotos que são apresentadas como - pasme, o esclarecido leitor! - ‘metade esquerda do maxilar inferior de Florbela’ e ‘pedaços do seu cabelo’! Ao meu ver, é apenas ali que se pode compreender o acentuado e propalado ‘rigor científico’ da edição.²¹

É verdade que, afora o valor não científico, gralhas e falhas nas edições das publicações do empresário Rui Guedes, José Carlos Seabra Pereira prefaciou-as fazendo um resgate histórico e a análise de algumas poesias.

Quando Cláudia Pazos Alonso nos remete para a “imagem dramática” construída por Guido Batelli, percebemos, também, que outros estudiosos contemporâneos do século XXI constroem a mesma imagem de Florbela feita por Batelli há quase cem anos:

Se a poesia lírica é essencialmente subjetiva e o romantismo exacerba o individualismo, em Florbela Espanca, visceralmente lírica e romântica, é difícil separar a obra e a vida, de tal forma uma e outra se entrecruzam. Por mais que nos voltemos para os conceitos modernos de análise literária, que nos apontam os perigos de ultrapassar o campo de análise propriamente dito – ou seja, a obra em si, com todos os elementos que a personalizam – a

¹⁹ “Organização, introdução e notas”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p.15.

²⁰ A Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra, apresenta-nos – além de um grande número de artigos e trabalhos acerca da obra e vida de Florbela Espanca – o caderno *Trocando Olhares* que foi uma publicação que veio estabelecer a história da “pré-história” da poesia florbeliana, a obra *Poemas de Florbela Espanca* (1996) e a obra *Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)*, entre tantas outras publicações, revolvendo as lacunas deixadas por Rui Guedes nas edições das *Obras Completas*. Por isso, se torna imprescindível pela seleção acurada e pelo estudo introdutório e notas das publicações, que as poesias, contos e cartas que constam desta dissertação correspondam às transcrições das publicações da referida pesquisadora: é também necessário observar que após transcrevermos os poemas indicaremos, entre parênteses, a página, como também utilizaremos o sistema de nota de rodapé para fazer esta indicação. Optamos, porém, pela publicação do *Diário do Último Ano* da editora Bertrand, que contém o importante prefácio de Natália Correia, para a citação desse escrito de Florbela.

²¹ “Florbela: um caso feminino e poético”, in *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, p.148.

biografia de Florbela nos seduz, inclusive como esclarecimento para sua poesia.²²

Temos de ter cuidado quando uma biografia “seduz” mais que a obra, ou quando uma justifica a outra. Não queremos dizer com isso que devemos esquecê-la; no entanto, a obra por si mesma fala-nos e transcende a autora, Florbela Espanca. Talvez análises como essas se tornem tendenciosas porque esquecem de referir que escritoras como Florbela carregam em sua escrita características próprias e identificativas, pois “a combinação de dados biográfico-escriturais torna possível ler os traços (resíduos) disseminados do desejo que vão retornando nas marcas do estilo.”²³

As construções acerca do “mito” que envolveu a poetisa alentejana têm contribuído para análises como estas, que fazem a biografia seduzir o crítico. Contudo, estudiosas como Luzilá Gonçalves Ferreira, na mesma obra *Estudos Sobre Florbela Espanca*, diverge das considerações de Maria de Lourdes Horta. Assim, contrapõe Ferreira:

No fingimento daquela “dor que deveras sente”, a tristeza se transmuda em beleza, e o objeto recém-nascido, o poema, resultado de luta entre o dizer e o sentir, se separa da outra e segue seu caminho, a viver sua existência autônoma no seio da ordem literária.²⁴

Compreendemos o fascínio que a vida de Florbela exerce, o de uma mulher muito à frente do seu tempo, que amou como poucas de sua época e sofreu com os ditames da sociedade, o que contribuiu para muitos fazerem relações diretas entre a sua vida e o seu texto. Porém, as nuances de seu texto e o enunciado do seu “eu” lírico, por si próprios, guiam-nos, como nos diz José Carlos Seabra Pereira, a: “(...) diferentes combinações conotativas da crise de identidade do sujeito ou da estratégia de fingimento do poeta.”²⁵

²² Maria de Lourdes Horta, “Florbela Espanca e a poesia feminina no Pré-Modernismo em Portugal”, in PAIVA, J. Rodrigues (org.), *Estudos Sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p.92.

²³ Luzia Machado Ribeiro de Noronha, *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografêmica*, São Paulo, Annablume: Fapesp, 2001, p.19.

²⁴ “Florbela e Louise: entre o amor e a palavra”, in PAIVA, J. Rodrigues (org.), *Estudos Sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p. 54.

²⁵ “Prefácio, ‘De rastros, com asas (Evolução Neo-Romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca)’”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992, p.12.

Num interessante artigo intitulado “O papel do Discurso Crítico e do Discurso Poético na Relação entre Florbela Espanca e o Cânone”, Maria Luísa Leal levanta certos questionamentos ao pretender saber o motivo de Florbela Espanca não constar, regra geral, nos “*currículos* universitários”. A estudiosa compreende que o insistente papel dos críticos em fazerem parte “do fenómeno que consiste em venerar uma obra em vez de estudá-la”,²⁶ seria um dos motivos que fizeram a obra de Florbela não entrar nos “cânone universitários”. Para isso, Leal constrói suas indagações a partir de um dos primeiros críticos, Vitorino Nemésio, que percebeu o quanto a “lenda de Florbela” sobrepuja à “poesia de Florbela”. Nemésio reconhece que faltava uma crítica apurada que soubesse “destrinçar capazmente” a obra florbeliana, mas, como refere Leal acerca de Nemésio, ele próprio “acaba por reabilitar, um pouco em detrimento da obra, a lenda de Florbela”.²⁷ Nemésio, ao criticar os textos que fazem referência à poetisa, acaba por contribuir, ainda mais, para a criação do “mito”: “A rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença (...) de uma poetisa musa (...) de uma deidade ou de um duende, um ser mitológico...”.²⁸

Através do discurso da representação mítica, Nemésio refere-se a Florbela como um “ser mitológico”, e nos apresenta, sutilmente, características de sua poética. Entretanto, não nos esclarece sobre a simbologia mítica de sua poesia: preocupa-se mais com a vida do que com a obra. Não que uma abordagem biográfica/histórica não possa ser feita. Todavia, a maneira como, muitas vezes, por razões que o contexto literário poderia explicar, esse tipo de abordagem implica construções de um olhar comprometido (talvez em vista dos casos amorosos da poetisa, da doença, ou do possível suicídio e incesto²⁹), resultando em julgamentos tendenciosos – acaba por comprometer não apenas a análise da obra, mas a integridade e o caráter da autora. Carl Gustav Jung refere os perigos deste tipo de interpretação e adverte:

A origem de uma obra de arte simbólica não deve ser procurada no “inconsciente pessoal do autor” mas “naquela esfera da mitologia inconsciente”, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da

²⁶ Op. cit., pp. 32-33.

²⁷ Op. cit., p. 34.

²⁸ Op. cit., p. 231.

²⁹ Maria Lúcia Dal Farra esclarece no *Afinado Desconcerto* (contos, cartas e diário) de Florbela Espanca, que a poetisa seria para o salazarismo o anti-modelo do feminino, como também explica que o Estado Novo utiliza-se do profundo amor que a poetisa tinha pelo irmão, Apeles, para justificar um possível incesto, fato desconsiderado pela estudiosa, tendo em vista a análise detalhada e as inúmeras entrevistas que fizera sobre a vida de Florbela Espanca.

humanidade. Foi por isso que denominei esta esfera de inconsciente coletivo, diferenciando do inconsciente pessoal.³⁰

É com as mesmas idéias, mas explorando especificamente o texto lírico, que Roberval Pereyr vai ao encontro das teorias jungueanas ao dizer que a poesia torna-se revelação – ao poeta e leitor – a projetar-se “para um mesmo espaço – o poema – de universos distintos, trazendo à tona todo um manancial arqueológico, resultante de experiências circunstanciais e imemoriais do homem.”³¹

Agustina Bessa-Luís, uma das principais escritoras portuguesas, publica uma importante Biografia de Florbela Espanca, em que afirma: “Se situarmos Bela nesse corpo neutro onde se dá a passagem do sonhador para a realidade, compreenderemos não só os seus versos como toda a obscuridade das formas-pensamento que os inspiraram.”³²

De forma poética, Agustina constrói a trajetória de Florbela através de uma “biografia romanceada”. Todavia também contribui para propagar a imagem do “mito”:

O recuo do crítico perante a actividade analítica, que no caso de Agustina Bessa-Luís encontra um correlato no fascínio exercido pela vida de Florbela Espanca, poderá fazer parte do fenómeno que consiste em venerar uma obra em vez de estudá-la.³³

Aquilo de que os críticos, muitas vezes, se esquecem é que, como afirma a poesia de Baudelaire: “o poeta tira prazer deste incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outrem.”³⁴

Procuraremos nas nossas reflexões um posicionamento que não contribua para a propagação do “mito” criado acerca da poetisa portuguesa. Analisaremos as metáforas, “sussurros”, símbolos; todavia não elegeremos uma única obra, nem iremos destrinchar as temáticas de cada uma das obras poéticas da escritora – até mesmo porque muitos críticos já se propuseram perceber os principais temas de suas obras: *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Soror Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1931), *Reliquiae* (1931) e o

³⁰ *O Espírito na Arte e na Ciência*, trad. de Maria de Moraes Barros, 3ª ed., Petropolis, Vozes, 1991, p.68.

³¹ Roberval Pereyr, op. cit., 2000, p.33.

³² Agustina Bessa-Luís, *Florbela Espanca*, Lisboa, Guimarães Editora, 2001, p.7.

³³ Maria Luísa Leal, op. cit, pp. 32-33.

³⁴ *O Spleen de Paris* (Pequenos poemas em prosa), tradução, prefácio e apêndice de Jorge Fazenda Lourença, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2007, p.39.

caderno de poesias e anotações *Trocando Olhares*.³⁵ Propomos-nos buscar a matriz temática da obra lírica florbeliana.

A própria Florbela pede-nos, no *Diário do Último Ano*, que tentemos conhecê-la, não julgá-la:

Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: *conhecer-me*.³⁶

Como não associamos à biografia da produção literária, porém não negando a proximidade entre as mesmas, tentaremos conhecer não Florbela, como a própria nos pede no seu diário, mas o seu trabalho poético. É contra julgamentos que achamos infundados e preconceituosos que tentaremos “conhecê-la”. Conhecer o “Universo Florbela Espanca” é um dos objetivos deste trabalho; porém, não iremos “dissecá-la”, “desenterrá-la”, ou emitir julgamentos que comprometam o caráter ou a integridade da poetisa. Pretende-se elaborar um trabalho de Literatura voltado para análise crítica da poética florbeliana e da interdisciplinariedade entre Literatura e Psicanálise/Psicologia.

³⁵ Em relação a publicações dos livros de poesia de Florbela gostaríamos de recordar que, como colectâneas preparadas pela autora, apenas tivemos *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Soror Saudade* (1923) e *Charneca em Flor* (1931-Póstumo). Mas depois do sucesso da primeira edição de *Charneca em Flor* (janeiro de 1931), Guido Batelli publicou um conjunto de poesias inéditas a que deu o nome de *Juvenília* (1931), precedido dum estudo crítico. Depois saiu uma segunda edição de *Charneca em Flor*, com outro livro como apêndice, organizado por Batelli, a se chamar *Reliquiae* (1931), um conjunto composto por sonetos isolados encontrados por Batelli depois da morte de Florbela, mas que não foi preparado para publicação pela autora. Florbela é autora, além de livros de poesias, de dois livros de contos póstumos: *As Máscaras do Destino* de 1931 (e não de 1932, como afirma Maria da Graça Orge Martins, na “Introdução dos Sonetos de Florbela Espanca”, da Biblioteca Ulisseia de autores Portugueses, s/d, p.14); *O dominó preto* (não compilado pela autora), de 1982; e de um diário – *Diário do último Ano*, publicado em 1981 – e de cartas destinadas a diferentes pessoas. Já o manuscrito *Trocando Olhares*, que compreende 88 poemas e 3 contos, foi comprado por Rui Guedes, empresário português, que publicou as *Obras Completas de Florbela Espanca*, bem como todo o acervo (cartas, postais, histórias de colegas e familiares) e as fotos da poetisa que publica nessas “Obras Completas”.

³⁶ *Diário do último ano*, Lisboa, Bertrand, 1981, p. 35.

CAPÍTULO I

FLORBELA ESPANCA E SUA OBRA: UM CASO CLÍNICO?

A insistência no pessoal, surgida da pergunta sobre a causalidade pessoal, é totalmente inadequada em relação à obra de arte, já que ela não é um ser humano mas algo suprapessoal.³⁷

Carl Gustav Jung

³⁷ Op. cit., p.60.

1- A Psicanálise lendo a Literatura

Em suma, o analista reage ao texto como a uma produção do inconsciente. O analista torna-se então o analisando do texto.³⁸

André Green

A partir das leituras sobre a fortuna crítica de Florbela Espanca, constatamos o quanto os críticos tentam definir o perfil psicológico da poetisa alentejana, baseando-se na sua obra artística. Assim, numa tentativa de aplicação das primeiras perspectivas psicanalíticas de Sigmund Freud,³⁹ surgiram análises da obra da autora que vêm levantar o perfil psicológico. O fascínio que exercia a vida de Florbela Espanca, acrescidos aos trabalhos voltados para definir o seu perfil psicológico, contribuíram, provavelmente, para a criação dos “mitos” acerca da autora.

No intuito de estabelecer parâmetros para esta dissertação, é necessário entendermos algumas relações teóricas entre o texto literário e a psicanálise/psicologia, compreendendo os limites deste tipo de estudo, e complementando-as com a leitura metacrítica que propusemos aquando da Introdução.

Nosso trabalho basear-se-á numa leitura na qual a Literatura – no nosso caso, os textos líricos de Florbela Espanca – mostrará suas próprias inquietações tendo a Psicanálise como leitora. A teoria psicanalítica não se sobreporá ao texto literário: o texto poético é que vai nos mostrar o caminho para a psicanálise. No nosso caso, utilizaremos os conceitos sobre Literatura e Psicanálise de Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, bem como aquilo que o texto florbeliano vai dizendo de si próprio.

³⁸ “Literatura e Psicanálise: a desligação”, in LIMA, Luiz Costa, *Teoria da literatura em suas fontes*, 2ª ed., Rio de Janeiro, F. Alves, 1983, p.215.

³⁹ Partimos do pressuposto que, segundo Sigmund Freud, há um período no desenvolvimento em que os meninos querem a mãe só para eles e as meninas querem só o pai. Freud chamou essa fase de “Complexo de Édipo” e a considerou a pedra fundamental em que se ergue o edifício da psicanálise. A idéia do complexo de Édipo foi desenvolvida por Freud perto da virada do século XX. Ele se baseou na sua experiência clínica, na sua auto-análise e no ciclo de peças teatrais do grego Sófocles – em particular, *Édipo Rei*, – em que Édipo mata o pai e se casa com a mãe, provocando consequências desastrosas. Isso significa dizer que, para a psicanálise, crianças entre os 3 aos 6 anos, geralmente, têm sentimentos amorosos por um dos seus genitores e procuram possuí-los com exclusividade. Freud, conseqüentemente, entendeu, nos textos literários, a oportunidade de validar o método psicanalítico. Já que o próprio fundador da psicanálise foi o primeiro iniciador desse processo, abre-se um pressuposto para que os críticos da literatura também possam fazer o caminho inverso, nunca esquecendo que foi a literatura que trouxe bases à psicanálise e não o inverso.

Carlos Reis afirma que o que permite aproximar a Literatura da Psicanálise é a relativa analogia operatória entre a psicanálise convencional e o processamento de leitura crítica do texto literário, dando ênfase, especificamente, à poesia:

Não admira, por isso, que a crítica literária de feição psicanalítica privilegie muitas vezes os géneros em que a metamorfose referida é mais radical: assim acontece especialmente (mas não só) com a **poesia lírica**, desde logo servida por recursos centrados numa interna elaboração semântica (conotações, valorações, ambiguidade, figuras de retórica, símbolos, etc.), determinada pela interiorização do mundo que o lirismo puro consuma.⁴⁰

Segundo Terry Eagleton, a crítica psicanalítica pode ser de quatro tipos: a que se volta para o autor, ou para o conteúdo, a que se volta para a construção formal, ou para o leitor. É evidente que a de Freud se integra nos dois primeiros tipos citados, tornando-se referência para este tipo de estudo. De certa maneira, nessas duas abordagens, seu caráter é redutor, e implica trabalhar com o inconsciente, seja das personagens, seja do autor, fato totalmente incongruente no caso da literatura, tendo em vista que o texto literário ou o autor não podem se “sentar” nesse divã, limitando-se, pois, o analista a interpretações de cunho especulativo, inventando um possível retorno à infância para a explicação de uma temática do texto literário.

A obra *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise* é um compêndio com os principais escritos de Freud sobre sua relação e pensamento a respeito das obras de arte. De antemão, o “pai da psicanálise” expõe suas preferências: “as obras de arte exercem sobre mim uma grande impressão, particularmente as obras literárias e a escultura, mas raramente a pintura.”⁴¹ Freud esboça a curiosidade dos leigos em saber onde o escritor vai buscar a sua matéria literária, como também trata da repercussão dessa obra nas nossas emoções, acrescentando que saber acerca das condições da matéria literária e da essência da estética literária, em nada contribui para nos tornarmos criadores literários.

Procurando enfocar a criatividade do escritor, o criador da psicanálise mostra-nos o exemplo de uma criança que, ao brincar, cria seu próprio “mundo”; todavia, consegue distinguir “seus objetos” e suas “relações imaginadas” do mundo real. Freud

⁴⁰ “A crítica psicanalítica e a sociologia da literatura”, in REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 3ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1981, pp. 83-84. Grifo nosso.

⁴¹ Sigmund Freud, *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, trad. selecção, prefácio, revisão e notas de José Gabriel Pereira Bastos e de Susana Trovão Pereira Bastos, Mira-Sintra, Publicações Europa-América, s/d, p. 144.



compara o escritor à criança que cria “um mundo imaginado”, encara-o como sério, e afetivamente estruturado, mas distinguindo-o claramente da realidade. Será que esse “mundo imaginado” que o escritor produz seria, numa abordagem interpretativa do texto lírico, aquele criado pelo “eu poético”, dentro do qual o escritor “brinca” num jogo de palavras e de estruturas produzidas por ele, mas distinguindo-os da realidade? Seria esse o liame, o ponto que une o escritor ao seu texto artístico? Kate Hamburger, n’*A Lógica da Criação Literária*, constata que há muito se discute, através da Teoria da Literatura, a problemática da identidade ou não-identidade do “eu” lírico com o “eu” do poeta. Refere a pesquisadora, igualmente, que Wellek e Warren foram os primeiros a formular a relação do “eu lírico” com o “eu fictício”; menciona, ainda, a posição de Wolfgang Kaiser, o qual, mesmo questionando a linha de pensamento moderna, e aceitando que há um caráter subjetivo do discurso lírico, defende que o “eu” lírico, sendo uma construção textual, dirige no entanto a atenção sobre o sujeito real de quem fala. Hamburger afirma que não podemos inferir, ao lermos um poema de Goethe, que este “eu” corresponde ou não ao próprio Goethe:

Isso não significa outra coisa senão que não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito-de-enunciação lírico com o poeta. Não temos a possibilidade nem o direito de afirmar que o poeta – independentemente da forma em primeira pessoa do poema – tenha expresso pela enunciação do poema uma experiência própria, ou então que ele se referiu a “si mesmo”.⁴²

Ou seja, o que a crítica conclui é a indefinibilidade da coincidência entre o “eu” lírico e o “eu” do poeta. Porém, verificamos que o maior problema, na crítica florbeliana, não é afirmar ou negar a aproximação entre o “eu” do poeta com o “eu” lírico da sua obra, mas investigar, através deste posicionamento teórico, traços que a delineiam psicologicamente. Vejamos também algumas considerações de Freud a respeito desta problemática:

A irrealidade do mundo literário gera, no entanto, consequências muito importantes para a técnica artística, já que muito daquilo que, enquanto real, não proporcionaria prazer, pode produzi-lo enquanto imaginado; muitas emoções, em si mesmas penosas, podem tornar-se fonte de prazer para o ouvinte ou espectador.⁴³

⁴² *A lógica da criação literária*, trad. de Margot P. Malnic, 2ª ed., São Paulo, Perspectivas., 1986, p.196.

⁴³ Op., cit., p. 51.

O mundo literário exterioriza a partir de técnicas artísticas a sua “irrealidade”, que, enquanto “real”, produz emoções. Mas é importante percebermos a função do irreal na realidade. A nosso ver, essa “realidade irreal” proporcionaria ao sujeito poético um carácter de autonomia, visto que se erige a partir de um escritor que conferiu emoções e traços que lhe darão autoridade enquanto sujeito artístico do enunciado, índices que podem ou não ser necessariamente iguais à personalidade do autor da obra de arte:

o **sujeito poético**, constituído no contexto do processo de interiorização que temos descrito e postulado como entidade a não confundir com a personalidade do autor empírico (...), se bem que o **autor empírico** possa projectar sinuosamente no mundo do texto experiências realmente vividas (p. ex: a vivência de uma determinada manhã, num certo mês de Setembro), também é certo que a voz que nesse texto nos fala pode ignorar (e também subverter, metaforizar, etc.) essas experiências. Essa voz será entendida, então, como a de um sujeito poético inerente ao texto; enquanto tal, ele participa do mesmo estatuto de existência de objectos, situações e emoções (um acorde, o vento, a água, a ausência de mágoa) que no texto se encontram representadas, existência essa que não tem que ser empiricamente atestada.⁴⁴

Num texto intitulado “A criação literária e o sonho acordado”, Freud nos revela sua opinião sobre a relação que existe no estudo entre vida e obra do escritor, a partir da fantasia:

Uma experiência actual e intensa desperta no escritor a recordação de uma experiência anterior, normalmente ocorrida na infância, da qual parte o desejo que se realiza na obra literária, em que tanto podem reconhecer-se elementos de acontecimento recente como da antiga recordação.⁴⁵

Freud tenta descobrir, através de “sugestões” e “hipóteses” na obra literária/de arte, resquícios da infância do autor, analisando a obra e o material bibliográfico, os quais podem valorizar e vir dar consistência à teoria psicanalítica e, ao fazer a psicanálise do autor, reduz a obra/texto/romance analisado a um perfil psicológico do escritor/artista.

Observamos que Freud, nos seus escritos sobre Literatura e Arte, fala sobre a relação da vida do autor com suas produções, do processo de criação do autor, a

⁴⁴ Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura, Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995, p. 316.

⁴⁵ Op. cit., p.55.

intenção do autor e a relação com suas personagens, exemplificando-os com a teoria psicanalítica. Levando em consideração os textos acerca dessas temáticas, entende-se que Freud constrói a primeira abordagem do texto literário, em que vê o autor através do texto, como no caso do estudo a respeito de Dostoievski, no qual ele mostrou que os ataques de epilepsia do autor, projetados em certo herói dos *Irmãos Karamazov*, traduziam o medo de cometer o parricídio, ao passo que a paixão do jogo no romance *O Jogador* proporcionavam ao inconsciente de Dostoievski uma auto-agressividade como defesa contra a pulsão proibida. Num segundo posicionamento, Freud vê no texto uma exemplificação da teoria psicanalítica.

Freud deu o tom àquilo que se tornaria moda nos estudos entre Literatura e Psicanálise: uma focalização na obra para se constituir o perfil psicológico do autor, uma psicanálise aplicada à literatura.

1. 1- Os críticos florbelianos e as teorias freudianas

Poetas e romancistas são nossos preciosos aliados, e seu testemunho deve ser altamente estimado, pois eles conhecem muitas coisas entre o céu e a terra, com que nossa sabedoria escolar não pode ainda sonhar.⁴⁶

Sigmund Freud

No que concerne às primeiras abordagens entre Literatura e Psicanálise constatamos que, em 1937, M. J. da Silva Júnior amplia a noção de que Florbela era um caso clínico ao associá-la a comportamentos desviantes. Todavia, um ano antes deste comentário, saíra, numa revista intitulada *Portucale*, um artigo que tenta definir o perfil psicológico de Florbela.

A par das primeiras concepções freudianas, Diogo Ivens Tavares, num artigo intitulado “O narcisismo de uma poetisa”, declara que Florbela foi um dos casos mais singulares de narcisismo dos últimos tempos em Portugal. O referido crítico utiliza o

⁴⁶ Op. cit., p. 127.

soneto “Sou eu!” como representando a própria autora em vida, para assim construir-lhe o perfil da seguinte maneira: “no Cosmo nada lhe causa horror, tudo a embevece.”⁴⁷

Todo o artigo de Diogo Ivens Tavares é uma tentativa – principalmente à luz das teorias freudianas sobre o narcisismo – de traçar um perfil da poetisa calipolense usando seus sonetos (sua obra lírica) como justificativa de seus pensamentos e possíveis comportamentos:

O seu narcisismo é tam (*sic*) desmedido que é muito provável que Florbela Espanca amasse, no verdadeiro sentido de amar materialmente, apenas pessoas que lhe fôssem (*sic*) semelhantes, que fôssem (*sic*) a sua imagem reflectida na corrente da vida, um desdobramento dela.⁴⁸

É certo que análises como essas são tendenciosas e reduzem a obra em função das teorias psicanalíticas, como também comprometem o carácter e idoneidade de uma escritora morta. Porém, desejamos fazer uma ressalva: na época em que foi escrito este artigo, os críticos que usavam a psicanálise para tecer suas considerações a respeito das obras literárias basearam-se no que existia na época, o que de certo modo justifica o tipo de abordagem exposto no artigo. Todavia, é estranho, após 68 anos, e com novas perspectivas no trabalho interdisciplinar de Literatura e Psicanálise, que análises como essas ainda continuem a existir.

Num importante estudo da obra florbeliana (*A Planície e o Abismo* – Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora) um artigo intitulado “Reflexos Narcísicos em Florbela”, de Adília Martins de Carvalho, afirma, logo na introdução, se tratar de um estudo acerca das reflexões narcísicas do “universo poético” de Florbela Espanca. Todavia, o que constatamos é que o artigo em questão traça, através d’*As Metamorfoses* de Ovídio e das teorias freudianas, não um perfil do “universo poético de Florbela”, mas um perfil da personalidade da poetisa. A pesquisadora usa textos narrativos, poemas e monólogos do *Diário do Último ano*, não para perceber os matizes de sua obra, mas para justificar na obra os possíveis comportamentos da poetisa, sendo incoerente consigo mesma, pois na introdução do artigo afirmara que iria traçar um perfil do universo poético.

⁴⁷ Diogo Ivens Tavares, “O Narcisismo de uma poetisa.”, in *Portucale*, vol. IX, n.º 51-52, Emp. Ind. Gráfica Porto, Porto, Maio-Agosto de 1936, p. 109.

⁴⁸ Op. cit., p.110.

Através de alguns fragmentos do soneto “Mais Alto”, a pesquisadora traça-lhe o seguinte perfil: “Florbelas vive como Narciso a obsessão de integrar imagens fugidias, reflexos de si..., encontrando apenas no mergulho profundo nas águas da morte (vida) a cicatrização da sua ferida narcísica.”⁴⁹

Note-se que não estamos a tecer críticas sobre as teorias freudianas do narcisismo, mas apenas atentamos nas primeiras abordagens que aproximam Literatura e Psicanálise.⁵⁰

Esse tipo de análise, chamada “psychanalyse appliquée”,⁵¹ deu-se quando Freud ao tratar o *savoir faire* do artista como equivalente do que ele próprio chamou “o trabalho do inconsciente”, colocou as obras literárias e artísticas no mesmo nível dos sonhos, dos lapsos, dos sintomas e dos atos falhos, todos esses interpretáveis.

Psicanalizar o autor a partir da sua obra é postular várias coisas: que o perfil psicológico definido é um signo representando toda a existência do autor; e que o texto literário também é uma manifestação do inconsciente. Então, o texto seria preenchido de lapsos, falhas? Isso não comprometeria a estrutura e o entendimento do texto pelo leitor?

Segundo Massaud Moisés:

Alertemo-nos contra a falsa idéia segundo a qual o ato criador de poesia resulta de um automatismo inconsciente, estando o poeta em “frenesi”, em “êxtase”, ausente da realidade. O fato de a poesia, e mesmo toda criação estética, denotar sistematicamente a emoção, não significa inconsciência. Se a emoção constitui o núcleo de fenômeno poético, a sua manifestação é sempre um ato de intelectualização, em que se aduz o emprego da Razão para a representação da emoção.⁵²

⁴⁹ Adília Martins de Carvalho, “Reflexos Narcísicos em Florbela”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, p.90.

⁵⁰ O psicanalista francês Jaques Lacan, que deu continuidade e aprimorou as teorias freudianas, inverte essa teoria. Assim argumenta Colette Soler sobre as teorias lacaneanas: “Neste ponto Lacan inverte a posição de Freud: o texto escrito não deve ser psicanalisado; antes é o psicanalista que deve ser bem lido. A psicanálise não se aplica à literatura. As tentativas de fazê-lo sempre manifestaram sua futilidade, seu desajuste em fundamentar mesmo o mais tosco julgamento. Por quê? Porque os trabalhos artísticos não são produtos do inconsciente. É bem possível interpretar um romance ou poema – isto é, compreendê-lo – porém este sentido não tem nada a ver com a criação do próprio trabalho.” (SOLER, Colette, *A psicanálise na civilização*, trad. de Vera Avellar e Manuel Mota, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 1998, p.16). Acreditando que os trabalhos artísticos não são frutos do inconsciente, Soler, a partir do pensamento lacaneano, autoriza-nos a pensar que tentativas como a dos pesquisadores Adília Martins de Carvalho (1994) e Diogo Ivens Tavares (1936), seriam julgamentos comprometedores. Porém, a própria Soler acredita que “a psicobiografia é possível, porém ela não explica a obra de arte, impossível de ser deduzida da vida do autor.” (op. cit., p.14).

⁵¹ Jérôme Roger, “Littérature et Psychanalyse”, in ROGER, Jérôme, *La Critique Littéraire*, Paris, Dunos, 1991, p.61.

⁵² Massaud Moisés, *A Criação Literária. Poesia*, 12ª ed., São Paulo, Cultrix, 1993, p.170.

Contudo, não é só isso: também teríamos de nos perguntar se o(a) escritor(a) gostaria e concordaria com o perfil psicológico traçado, o retrato estático, a pose. Esses são os perigos deste tipo de análise, mesmo sabendo que a obra de Florbela traz nuances de sua vida.

2 - A Psicologia⁵³ lendo a Literatura

Todo ser criador é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais. Por um lado, ele é uma personalidade humana, e por outro, um processo criador, impessoal.⁵⁴

Carl Gustav Jung

Segundo Wellek e Warren, entende-se por “psicologia da literatura”⁵⁵ os trabalhos com as seguintes vertentes: o estudo psicológico do escritor como tipo ou indivíduo ou o estudo do processo de criação, o estudo das leis que estão presentes adentro de obras literárias ou os efeitos da literatura sobre os leitores. Porém, só são subdivisões da psicologia da arte as duas primeiras subdivisões citadas. Segundo os teóricos, embora possam ser utilizadas como aliciantes processos pedagógicos de se estudar a literatura, “devemos repudiar qualquer tentativa de valorização das obras literárias em função das origens destas”.⁵⁶

⁵³ Fez-se necessário distinguir Psicanálise e Psicologia, pois constituem dois vértices deste trabalho. O psicólogo do inconsciente coletivo, Jung, que em determinada época foi discípulo de Freud, afastou-se das teorias do mestre para desenvolver suas próprias teorias; de idéias totalmente divergentes, explora perspectivas não desenvolvidas por Freud; é visto como teórico da Psicologia. Usamos os dois autores nesta pesquisa porque também são explorados pelos críticos nas análises dos textos florbelianos e pela contribuição que nos trazem a respeito da arte/literatura. Com isso não queremos criticar as idéias e pensamentos de ambos os teóricos, mas apenas averiguar suas contribuições para o trabalho com o texto artístico – que são muito relevantes – e, conseqüentemente, o que o texto lírico de Florbela vai comprovando ou refutando de suas teorias.

⁵⁴ Op. cit., p.89.

⁵⁵ Achamos coerente fazer a nítida separação entre a psicologia e a psicanálise, como faz Eagleton e Wellek e Warren. Porém, Michel Grimaud, na *Teoria da Literatura* de A. Kibédi Varga, trabalha a noção de “Psicologia e Literatura” referindo-se a ambos os campos de estudo.

⁵⁶ René Wellek; Austin Warren, *Teoria da Literatura*, trad. de José Palla e Carmo, 5ª ed., Mira-Sintra, Europa- América, p.95.

Os críticos supracitados relatam o entendimento do dom poético desde o tempo dos gregos, em que a natureza do gênio literário era concebida como uma “loucura”; ou outra concepção antiga e ainda presente que interpreta o “dom” como compensação de algo, como no caso de Tirésias que cegou, mas, como recompensa, foi dotado de visão profética. O dom poético, entendido neste prisma, adviria de uma falta ou deformidade física, psicológica ou social. Todavia Welles e Warren afirmam que a dificuldade dessa teoria reside, paradoxalmente, na sua facilidade, porque, após a criação, qualquer êxito pode ser associado a motivações compensatórias. Carlos Reis também se refere a algumas relações da criação lírica com o mito do “poeta-louco” na literatura portuguesa:

(...) é a criação lírica (e não a romanesca ou a dramática) que surge, por vezes, ligada a estados de alma muito próximos da perturbação psíquica pura; o mito do poeta-louco, directamente relacionado com as concepções românticas da criação poética, faz-se, assim, ocasionalmente realidade: Gomes Leal e o modernista Ângelo de Lima são exemplos palpáveis da confluência da loucura com a inspiração poética. Isto para não falarmos (porque não é este o local adequado) nas múltiplas relações de afinidade entre a literatura surrealista e a psicanálise, na medida em que aquela se interessa também pelo domínio do sonho e da loucura, não encarados necessariamente numa óptica ortodoxamente freudiana.⁵⁷

Uma coisa é constatável: que os romances, dramas, epopéias e textos líricos, os últimos dos quais têm uma relação mais próxima com o autor, não passam de suas criações. Para Emil Staiger, “o elemento épico precisa ser recolhido, o dramático tem que ser arrancado a força (*sic*). O lírico, porém, é dado por inspiração. Esperar pela inspiração é a única coisa que o artista lírico pode fazer.”⁵⁸ Ou seja: o poeta espera pelo momento da criação/ “Inspiração”.⁵⁹

Carl Gustav Jung alerta-nos para os perigos de reduzir a origem da obra de arte simbólica ao inconsciente do autor. Jung trabalha a noção de que não deveríamos procurar no inconsciente pessoal do autor a justificação de sua obra, mas no inconsciente coletivo, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da

⁵⁷ Op. cit., 1981, p.84.

⁵⁸ *Conceitos Fundamentais da Poética*, trad. de Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997, p.73.

⁵⁹ Inspiração é entendida, neste trabalho, a partir das seguintes considerações de Antonio Candido: “Como preliminar, detenhamo-nos um pouco no tipo de homem que faz versos. Antes de mais nada, devemos registrar que ele é dotado de um senso especial em relação às palavras, e que sabe explorá-las por meio de uma técnica adequada a extrair delas o máximo de eficácia. Só a tais homens ocorre o fenômeno chamado inspiração, que é uma espécie de força interior que o leva para certos caminhos da expressão” (*O estudo analítico do poema*, 5ª ed., São Paulo, Humanitas, 2006, p.104.).

humanidade. Considerando a carga simbólica contida na obra de Florbela, fez-se necessário termos Jung como forte referência neste trabalho, pois o mesmo adverte para o perigo de se “transformar o poeta em caso clínico”, afirmando:

Enquanto homem pode ser saudável ou doentio, sua psicologia pessoal pode e deve ser explicada de um modo pessoal. Mas, enquanto artista, ele não poderá ser compreendido a não ser a partir de seu ato criador. Sendo assim a vida do artista pode ser cheia de conflitos, uma vez que dois poderes lutam dentro dele. (...) a psicologia específica do artista constitui um assunto coletivo e não pessoal. Isto, porque arte, nele, é inata como um instinto que dele se apodera, fazendo-o seu instrumento.⁶⁰

Dessa forma, Jung compreende o ser pessoal e o ser criador artístico, distinguindo-os e estabelecendo ligação entre ambos. O psicólogo do inconsciente coletivo também discorda do “pai da psicanálise”, e esclarece-nos que Freud possibilitou ao historiador literário um novo estímulo, relacionando a obra de arte com vivências íntimas e pessoais do poeta. Jung observa na teoria freudiana uma busca das vivências até à primeira infância do autor, fato que influiria na criação artística, e assinala um certo receio desse tipo de interpretação, pois crê que esta pode revelar “certos traços inerentes à vivência íntima e pessoal do poeta que – propositadamente ou não – se tivessem introduzido em sua obra.”⁶¹ Porém, a possibilidade de tirar conclusões audaciosas tanto prejudicaria a análise de uma obra quanto a do caráter do artista: “Deste modo, inopinadamente, o interesse é desviado da obra de arte e se perde numa embrulhada labiríntica e envereda por pressupostos psíquicos, tornando-se então o poeta um caso clínico...”⁶²

As idéias expostas de Freud e Jung sobre as obras de arte e da literatura nos fazem pensar o quanto o posicionamento psicanalítico e psicológico têm diferentes possibilidades de abordagem.⁶³

⁶⁰ Op. cit., p.89.

⁶¹ Op. cit, p.45.

⁶² Op., cit., p.44.

⁶³ Há, certamente, outros tipos de abordagem da Psicanálise literária, além dos de Freud. Segundo Philippe Willemart, a crítica psicanalítica evolui, inicialmente, de uma crítica biográfica para uma crítica temática, o que resultou no posicionamento de Charles Mauron com a psicocrítica. O estudioso também se refere ao trabalho de Jean Bellemin-Noel. Também não podemos deixar de citar Pierre Bayard, Jacques Lacan e Norman N. Holland, com sua psicocrítica. (WILLEMART, Philippe, “Três contos, três textos: um argumento psicanalítico, in *Estudos Avançados*, vol.3, n.º 5, São Paulo, Universidade de São Paulo, Jan/Abril, 1989, disponível em « http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000100006», acesso em 16 de Fevereiro de 2008).

Acreditamos ser mais coerente não reduzir a obra literária tentando fazer o perfil psicológico do autor, e ainda mais de um autor defunto que não está presente para se defender de criativas e, às vezes, ofensivas deduções sobre sua índole e comportamento. Afinal, até o próprio Sigmund Freud identificou os perigos de sua abordagem ao texto artístico:

Das duas uma: ou nós fizemos uma verdadeira caricatura de interpretação, imputando a uma obra de arte inofensiva intenções que seu autor nem sequer imaginava – mostrando assim mais uma vez como é fácil encontrar aquilo que se procura e de que estamos nós mesmos penetrados [. . . ou então] o romancista pode perfeitamente ignorar esses processos e essas intenções, a ponto de negar de boa fé que tenha tido conhecimento deles; entretanto, não encontramos na sua obra nada que não esteja nela. Nós nos abeberamos sem dúvida na mesma fonte, modelamos a mesma massa, cada um com nossos métodos próprios.⁶⁴

Decerto Freud tinha razão ao dizer das possibilidades de erro e acerto nas interpretações das obras de artes/textos literários: de como cada psicanalista/psicólogo “têm seus métodos próprios”, o que pode levá-los a encontrar traços do que procuram. No entanto, as angústias do texto lírico, que serão expostas no decorrer desta dissertação, bem como o narcisismo, levam-nos a pensar que se trata de uma característica da escritora Florbela. Não pretendemos discutir se fez ou não parte de sua personalidade, apesar de encontrar traços que possibilitam essa ligação, pois acreditamos que:

A psicologia pessoal do criador revela traços em sua obra, mas não a explica. E mesmo supondo que a explicasse, e com sucesso, seria necessário admitir que aquilo que a obra contém de pretensamente criador não passaria de um mero sintoma e isto não seria vantajoso nem glorioso para a obra.⁶⁵

⁶⁴ Apud Jean Bellemin-Noel, trad. de José L. Etcheverry, *Psicanálise e Literatura*, São Paulo, Cultrix, 1983, p.67.

⁶⁵ Carl G. Jung, op. cit, p.44.

2.1- As teorias jungueanas e a poesia de Florbela

Creio poder alicerçar a poética de Florbela numa conexão de arquétipos que se alteram no conjunto de sua obra, complementando-se reciprocamente e estabelecendo um processo arquetípico evolutivo.⁶⁶

Renata Junqueira

Um fato é notável na obra de Florbela Espanca: a forte carga simbólica, que traz à obra florbeliana projeções dos possíveis arquétipos do inconsciente coletivo que permeariam seu texto. O que Renata Junqueira faz nos seus ensaios sobre a poesia de Florbela é uma análise, à luz da Psicologia Analítica Jungueana, que identifica os arquétipos⁶⁷ contidos na obra da poetisa portuguesa, não esquecendo de contextualizar o meio e as características históricas nas quais o sujeito autor está inserido.

René Wellek e Austin Warren expõem-nos a questão da psicologia contida nas obras literárias, como também afirmam que é costume dizer que as personagens das peças e dos romances são “psicologicamente verdadeiros”, podendo até nos questionarmos se o autor realmente logrou incorporar a psicologia nos seus personagens. E o texto lírico, teria um sujeito lírico “psicologicamente verdadeiro”? Partindo dessa premissa, poderíamos interpretá-lo apenas num poema, ou em geral na obra? Entendemos que é possível que qualquer soneto na obra de Florbela possa ser interpretado como produzido por um “sujeito artístico” independente. No entanto, algo permeia toda obra da autora, possibilitando-nos apreender características próprias nos diferentes livros compilados, de maneira a tentar definir uma única voz que ecoa nos seus poemas.

É numa análise feita de cada obra de Florbela que Renata Junqueira percebeu o quanto elas se diferenciam, formando diversas unidades textuais; isto é: que o sujeito lírico tem uma uniformidade em cada obra, proporcionando diferentes arquétipos:

Assim, o arquétipo do Herói predomina no *Livro de Mágoas* (1919), o da Grande Mãe aparece sobretudo no *Livro de Soror Saudade* (1923), o da

⁶⁶ Renata Soares Junqueira, “O Embasamento arquetípico da Literatura Florbeliana: Uma Análise da Poesia de Florbela Espanca à luz da Psicologia Analítica Jungueana”, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 7, São Paulo, UNICAMP, 1986, p. 159.

⁶⁷ Acerca dos arquétipos que encontramos na poesia de Florbela Espanca nos reservamos para explicitá-los no segundo capítulo.

sedutora é predominante em *Charneca em Flor* (1930) e, finalmente, o da velhice encontra-se principalmente em *Reliquiae* (1931).⁶⁸

Lembre-mo-nos que, em vida, Florbela publicou o *Livro de Mágoas* (1919) e o *Livro de Soror Saudade* (1923) e que, antes de 1927, já vinha preparando o livro póstumo, *Charneca em Flor* (1931), fato relatado através de uma carta enviada a José Emídio Amaro, em 15 de maio desse mesmo ano. Também saíram póstumos os livros não compilados pela autora e publicados por seu último editor, Guido Batelli, *Reliquiae*, como apêndice da segunda de *Charneca em Flor*⁶⁹ e *Juvenília*.⁷⁰ Anos mais tarde, surgiria o caderno no qual eram escritos os poemas iniciais, como afirma Maria Lúcia Dal Farra: a chamada “pré-história” da poesia florbeliana, o *Trocando Olhares*.

Isso implicaria dizer que *Reliquiae* e *Juvenília* não teriam a uniformidade discursiva-temática que possuem os outros livros preparados para publicação pela autora, acabando por existir nessas compilações uma discordância no que diz respeito ao sujeito poético, ou uma caracterização específica apenas em cada poema. Todavia, gostaríamos de frisar que *Reliquiae* é uma das obras não preparadas por Florbela mais próximos dos sonetos “escolhidos” para publicação por ela própria, por tematizar alguns dos embates conflituosos de que se revestem os outros livros.

O soneto “Évora” é o primeiro a fazer parte de *Reliquiae*, com uma dedicatória ao próprio organizador da compilação, Guido Batelli: “Ao amigo vindo da luminosa Itália, a minha cidade, como eu, soturno e triste...”. Avaliamos neste pequeno trecho o quanto Évora se caracteriza como sua própria identidade. Florbela, Guido e Évora teriam o mesmo semblante: soturnos e tristes. Évora, cidade rodeada por antigas muralhas e que contém inúmeras igrejas em estilos gótico e renascentista, reluz

⁶⁸ Renata Soares Junqueira, “O arquétipo do herói na poesia de Florbela Espanca”, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 9, São Paulo, UNICAMP, 1987, p.27.

⁶⁹ A primeira edição é datada de janeiro de 1931, mas, para a segunda edição, Rui Guedes, em *Acerca de Florbela*, dá duas datas: Abril de 1931 (p.116) e Julho de 1931 (p.81). Segundo Cláudia Pazos Alonso na obra *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca* (p.154), a data correta seria a de Abril de 1931, estampado no exemplar de depósito legal da Biblioteca Nacional.

⁷⁰ A obra é precedida de quatro estudos introdutórios: Florbela Espanca; O sentimento da natureza na poesia de Florbela Espanca; A Vida, o amor e a Morte na poesia de Florbela Espanca; O valor da obra poética de Florbela Espanca e Florbela Espanca (versos). Os sonetos contidos no soneto são: “Rústica”, “Amei um dia”, “Passeio no campo”, “Aquele dia!”, “O Fado”, “Escuta”, “No meu Alentejo”, “Paisagem”, “A Anta”, “Súplica”, “O espectro”, “Luar e Liberta”, “Nunca mais!”. Não achamos necessário comentar os sonetos de *Juvenília*, até porque a maioria deles faz parte do *Trocando Olhares*. Portanto, Florbela não escreveu esta obra em 1916, como afirma Joaquim Palminha Silva, no *Dicionário de Notáveis Eborenses* (Diário do Sul), nem tampouco o *Livro de Mágoas* foi escrito em 1918, como afirma o mesmo crítico neste dicionário.

esplendor. Vejamos como Florbela inscreve o sujeito lírico no que ela considerava “a minha cidade”⁷¹:

Évora

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 alvoroça!

...Em cada viela o vulto dum fantasma...
E a minh'alma soturna escuta e pasma...
E sente-se passar menina e moça...(p.269)

Como um verdadeiro cristão que faz penitência, é assim que o “eu” descreve a cidade de Évora. Florbela capta e representa de forma artística a “alma” da cidade, que ainda contém símbolos da Inquisição que perseguia os “pecadores” e “infiéis”. Construído através da “rainha” das figuras do discurso literário – a hipotipose – a cidade de Évora se torna, pelo discurso poético, uma descrição tão viva e animada que é como as suas ruas fossem um frade que passa o dia a clamar penitência divina: “Pedindo em triste penitência a Deus/ Que nos perdoe as míseras vaidades!”

Évora, na memória do sujeito poético, representa também lembrança do passado; de um amor: “E só aqui recordo os beijos teus,”. A cidade reveste-se, contrastando com a primeira idéia, que é de religiosidade, de uma nova atmosfera – a da sensualidade – possuindo um determinado “olhar”, “perfil” e “uma boca sinuosa”, trazendo

⁷¹ Segundo Rui Arimateia, Florbela teria vivido em Évora de 1908 a 1913, em casa “própria” ou de familiares, nas seguintes ruas, por ordem cronológica: Rua de Avis, n.º 61 (1908), Rua de Avis, n.º 5 (1908), Largo Luís de Camões, n.º 39 (1913-1916), Rua da Selaria, n.º 75 (1916), Rua de Diogo Cão, n.º 30 (1917) (o actual n.º 34?) e Rua João de Deus, n.º 28 (1930). Claro que percebemos a forte ligação da poetisa com a cidade de Évora, mas não podemos usar esta justificação para afirmar, como fez Maria da Graça Orge Martins, que o corpo de Florbela foi trasladado de Matosinhos para Évora (o corpo foi trasladado para Vila Viçosa, com o apoio do Grupo de Amigos de Vila Viçosa); nem tampouco Florbela se referia, no soneto “Pobre de Cristo”: “Terra, quero dormir, Dá-me pousada”, à cidade de Évora, mas a Vila Viçosa, por ser sua terra natal.

sentimentos arrebatadores ao discurso poético: “Que o coração no peito me alvoroça!”. O discurso desse soneto é marcado pelos conflitos da saudade, lembrando o *Livro de Soror Saudade*.

É através do simulacro estilístico, assumido por uma nova *persona*, que os embates travados nas obras de Florbela Espanca distinguem-se uns dos outros, mesmo percebendo que o sentimento de angústia permeia todo seu universo poético. É isso que faz do artista, e mais especificamente de sua obra, algo singular, pois torna-se múltiplo em seus textos.

3- O narcisismo do texto lírico

A interiorização a que os textos líricos procedem relaciona-se com a propensão eminentemente egocêntrica própria do sujeito poético.⁷²

Carlos Reis

Quando Goethe escreveu acerca dos jovens poetas alemães observou que quase nenhum deles produziu uma obra em prosa. Para o grande escritor alemão, isso acontecia porque, para escrever em prosa, é preciso ter “alguma coisa para dizer”. Pois “quem não tem nada para dizer, pode muito bem fazer versos e procurar rimas; nestes uma palavra chama a outra e resulta finalmente não se sabe o quê, que, decerto, não significa nada, mas parece significar alguma coisa.”.⁷³ De forma irônica, Goethe discorre sobre a facilidade com que surgem obras literárias em verso, o que não aconteceria com os prosadores. Porém, o que interessará não é se a obra é produzida com menos frequência em prosa ou verso, mas o valor da obra literária. Terry Eagleton constata que: “Uma obra literária só pode ser válida se existe na Tradição, tal como um cristão só pode ser salvo se vive em Deus; toda a poesia pode ser literatura, mas apenas

⁷² Op. cit., 1995, p.314.

⁷³ Goethe apud Youri Tynianov, “Os traços flutuantes da significação no verso”, in *O Discurso da Poesia, Poétique*, trad. de Leocádia Reis e Carlos Reis, Coimbra, Almedina, 1982, p.16.

uma certa poesia é literatura, dependendo de ela estar ou não impregnada de Tradição.”⁷⁴

Ao pensarmos nesta “Tradição” à qual os textos literários são submetidos, gostaríamos de abordar a presença de Florbela na História da Literatura Portuguesa, porque ela aparece no seletivo grupo de escritoras poetisas que fazem parte da História das Literaturas em Língua Portuguesa destacando-se, apesar de algumas reservas.

Quando dizemos “reservas”, gostaríamos de exemplificar com um caso: as edições das *Obras Completas de Florbela Espanca* por Rui Guedes foram muito bem prefaciadas por José Carlos Seabra Pereira, que já em 1985 considerava a obra de Florbela como “sufixação e imagística decadentistas, ainda que um parêntese diga a súcuba ânsia da personalidade saturnina neo-romântica”.⁷⁵ Mesmo sobre os “esparsos” – poesias soltas não compiladas por Florbela para publicação – o referido crítico afirma: “sujeitam ainda a curiosa incerteza esta conexão, de matriz finissecular, entre decadentismo e neo-romantismo menores”.⁷⁶ Todavia, na obra do estudioso, intitulada *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa* (1975), o nome de Florbela não consta. Já na sua tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra sob o título de *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, em 1999 (posterior, pois, às apresentações que produziu para a *Obra Completa*), Florbela ganha mais atenção; partindo desse suposto, entendemos que o crítico a enquadra como Neo-romântica e não como Decadentista-Simbolista. No entanto, na *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim-de-Século ao Modernismo*, há uma pequena alusão a Florbela, num capítulo intitulado “As alternativas Neo-Românticas”, preferindo o crítico dar mais atenção e destaque a autores como Raul Brandão, António Nobre, Cesário Verde e Teixeira de Pascoaes, que ganharam capítulos analíticos específicos em sua obra.

O mesmo acontece na *História da Literatura Portuguesa*, elaborada por Óscar Lopes e António José Saraiva, num capítulo cujo título é “Neo-Romantismo e Simbolismo-Decadentismo”, no qual o nome de Florbela aparece num estudo de meia página.

Acreditamos que, para alguns críticos, não tenha sido fácil dar crédito às escritoras que, mesmo “pateticamente”, segundo a dupla Lopes e Saraiva, tentam

⁷⁴ Op. cit., p.43.

⁷⁵ “Prefácio, De rastros, com asas (Evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca)”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. II, Lisboa, Dom Quixote, 1985, p.VII.

⁷⁶ “Prefácio, No trilho de um sítio incerto”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992, p. V.

romper com “a imensa frustração feminina das nossas opressivas tradições patriarcais.”⁷⁷

Um segundo questionamento que Goethe nos traz é essa idéia de que na poesia “uma palavra chama a outra”, que parece não ter sentido, mas diz algo. Isso quer dizer que o discurso poético é o que mais se afastou do discurso lógico, objetivo. Significa dizer, *a priori*, que na poesia:

Os desvios sintáticos e semânticos, associados à presença marcante de elementos rítmicos e musicais, conduzem a uma linguagem situada para além dos parâmetros da própria realidade, vista quer sob o ângulo das manifestações naturais, ou dos conteúdos sedimentados por processos culturais e históricos.⁷⁸

Quer na poesia clássica de formas rígidas, em que a estrutura lógica da gramática, algumas vezes, é rompida para dar ritmo ao texto, quer na linguagem poética moderna, em que se subvertem os parâmetros rígidos da gramática, procurando, em muitos casos, a liberdade estética e formal, a poesia traria em seu sentido – além de muitas outras noções – um caráter esquizofrênico,⁷⁹ fora dos padrões da realidade, a constituir-se numa estrutura não sistematizada. Porém, cumpre-nos deixar bem claro que com frequência o vocábulo “poesia” é associado à forma versificada ou com o sentido de poema. António Soares Amora afirma que “poesia só os poetas são capazes de criar, ao passo que poema qualquer pessoa aprende a construir”.⁸⁰ Acreditamos também que é por causa do rompimento com estruturas lógicas e reais que Terry Eagleton afirma, aproximando poesia e esquizofrenia:

⁷⁷ Óscar Lopes; António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Editora Porto, 2001, p.967.

⁷⁸ Roberval Pereyr, op. cit., p.49.

⁷⁹ Vale salientar o registro de esquizofrenia para *The Oxford Companion to the mind*: “The term schizophrenia, meaning ‘split mind’, was coined by Eugen Bleuler, the medical director the ferment that followed this seminal innovation. Bleuler’s schizophrenia was an expansion and elaboration Kraepelin’s dementia praecox and he believed that its protean manifestations were due to a ‘splitting’, or loss of co-ordination, between different psychic functions, particularly between the cognitive (intellectual) and conative (emotional) aspects of the personality.” (p. 697). Não estamos defendendo uma desordem no discurso poético, mas, como afirma Terry Eagleton, que a poesia se assemelha com a esquizofrenia por proporcionar “um retraimento ao eu; de suas fantasias”. Só aí é que podemos associar os dois conceitos, não elevando a produção poética a distúrbios psicológicos.

⁸⁰ “A obra literária: a forma poética”, in AMORA, António Soares, *Introdução à Teoria da Literatura*, 10ª ed., São Paulo, Cultrix, s/d, p.74.

A esquizofrenia compreende um desligamento da realidade e um retraimento sobre o próprio eu, com uma produção excessiva, mas pouco sistematizada, de fantasias: é como se o “Id”, ou desejo inconsciente, se tivesse revolidado e inundado a mente consciente com sua falta de lógica, suas associações disparatadas e com ligações mais afetivas do que conceituais entre as idéias. Nesse, sentido, a linguagem esquizofrênica guarda uma interessante semelhança com a poesia.⁸¹

É por causa do “desligamento com a realidade” que o texto lírico verte sobre si próprio seus desejos, geralmente através de metáforas, dando-nos a impressão do poema como a imagem de algo ou de alguém autônomo. Isto é, apesar de existir prosa poética (como a obra *Verbo Escuro* de Teixeira de Pascoaes), ou texto lírico com características épica-narrativas (como *A Pátria* de Guerra Junqueiro), ou ainda poemas com características narrativas (caso dos poemas do poeta parnasiano brasileiro Alberto de Oliveira), um poema nos mostra um rosto que é revelado através de um espelho: um leitor, que sente, compreende e vê no texto poético, seja a partir de uma identificação de seus sentimentos, seja de uma cumplicidade promovida pela temática do discurso, sua face refletida. Quando nos referimos à relação da poesia com a esquizofrenia, não estamos apenas nos referindo ao texto em verso, mas a qualquer manifestação em que esteja presente o poético; nem tampouco considerando a poesia como manifestação de um distúrbio psicológico, mas como o lugar onde existe uma lógica (a lógica do “eu”) expressada por sentimentos. Assim, refere Emil Staiger: “Uma poesia pode – contrariamente a todo uso racional – começar até com “e”, “pois”, “mas” ou outras conjunções semelhantes”.⁸² Essa ruptura com a lógica racional de um texto é evidenciada no início do seguinte soneto florbeliano:

Como pálpebras roxas que tombassem⁸³
Sobre uns olhos cansados, carinhosas,
A noite desce... Ah! doces mãos piedosas
Que os meus olhos tristíssimos fechassem

Rafael Núñez Ramos acredita que a poesia faz parte da condição humana, e que o processo criador de um poema é algo pessoal:

⁸¹ Terry Eagleton, op. cit., p. 171.

⁸² *Conceitos Fundamentais da Poética*, trad. de Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997, p. 47.

⁸³ “A noite desce”, p.179, in *Livro de Soror Saudade*.

Inevitablemente la palabra poesía se encuentra asociada a los textos lingüísticos que se denominan poemas y a la institución literaria que se ha forjado en torno a ellos. Sin embargos, en todas las épocas se han reconocido diferencias sustanciales entre los productos poéticos y se ha discutido hasta qué punto todo lo que se presenta como poema constituye en realidad poesía. La poesía no es el poema, aunque el poema sea la forma más común de suscitar la poesía; pero no es sólo examinando el poema como podremos averiguar en qué consiste la poesía. El poema es el resultado de una actividad, la del poeta, y el estímulo para otra actividad, la del lector; si hemos de asignar un emplazamiento a la poesía sin duda éste estará en la actividad que se plasma en el poema o que el poema promueve; fuera de ahí el poema es materia inerte que carece de verdad existencial.⁸⁴

Para Ramos, a poesia é também um “jogo” que se estabelece através de características específicas com a linguagem, não como uma imitação da realidade, mas através da relação de um “eu” e o seu mundo, expressados, muitas vezes, no poema, através de um jogo metafórico, o que nos confirma a matriz esquizofrênica da poesia:

La poesía, pues, tiende a la disolución de los lazos convencionales que atan a los vocablos, a dejarlos libres en el espacio textual para que ellos mismos generen sus vínculos a través de las relaciones de afinidad u oposición que el marco entero del poema permita.⁸⁵

E mais especificamente sobre a metáfora: “La metáfora se presenta como un desvío, contra la lógica y el «sentido común» más que contra el lenguaje”.⁸⁶ Assim, percebemos que essa “lógica” do senso comum (pois para o “eu” existe uma outra lógica, aquela de sua inspiração) é violada em favor da criação poética, que se preocupa em manifestar-se como sujeito no “mundo”, no seu mundo poético (trata-se de uma maneira especial de ver o mundo e as coisas): “o poeta lírico é solitário”.⁸⁷

Norma Goldstein refere que a poesia pode estar presente em diferentes criações artísticas: quadros, esculturas, fotografia, peças musicais, balés. A pesquisadora acredita também que as obras consideradas “poéticas” são aquelas que criam no

⁸⁴ *La Poesía*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998, p. 11.

⁸⁵ Op. cit., p.150.

⁸⁶ Op. cit., p.171.

⁸⁷ Emil Staiger, op. cit., p.40.

“leitor/ouvinte/espectador um efeito próximo ao do poema: convidam à releitura e permitem mais de uma interpretação”⁸⁸. A prosa poética, para Goldstein, seria identificada através de vários recursos poéticos, como repetição de palavras, aliterações, assonâncias, comparações, enumerações, metáforas. Ou seja, a criação poética nos convida à releitura por constar em sua essência um diálogo entre a obra poética e o leitor/espectador, que interpreta a partir de sua visão de mundo a obra/peça/texto, estabelecendo elos entre o objeto de criação e quem o aprecia (não apenas da poesia em verso, mas da poesia como manifestação artística).

Massaud Moisés distingue a poesia (texto em verso) da prosa entendendo que o sujeito, o “eu” na poesia, volta-se para dentro de si, isto é, faz-se ao mesmo tempo espetáculo e espectador. Já a prosa, segundo o teórico, inverte toda essa lógica, pois representa a expressão do “não-eu”, do objeto⁸⁹. Isso outorga-nos dizer que o texto lírico traz em suas bases um diálogo consigo mesmo, estabelecendo suas impressões, pelo menos em grande parte dos textos escritos em verso. Também não esqueçamos a origem do vocábulo “Poesia” que, na sua nascente grega, “*Poiesis*”,⁹⁰ significa “produzir”, “criar”, “fazer”; como também “poeta” e “poema” que, por sua vez, já derivam de outro vocabulário grego, *poiein*, que significa “eclodir”.⁹¹ É através de sua origem mais remota que compreendemos que o significante “poesia” traz uma forte carga simbólica, atribuindo ao sujeito poético a capacidade de significar, circunscrever num verso seu ato criador, revelando-se e provocando uma recriação ao leitor.

É desta forma que se exprime o teórico do texto lírico e poeta Octavio Paz:

Si la comunión poética se realiza de veras, quiero decir, si el poema guarda aún intactos sus poderes de revelación y si el lector penetra efectivamente en su ámbito eléctrico, se produce una re-creación. Como toda re-creación, el poema del lector no es el doble exacto del escrito por el poeta. Pero si no es idéntico por lo que toca al esto y al aquello, sí lo es en cuanto al acto mismo de la creación: el lector recrea el instante y se crea a sí mismo.⁹²

⁸⁸ *Versos, sons, ritmos*, 14ª ed. rev., São Paulo, Ática, 2006, p.63.

⁸⁹ Como nosso enfoque principal é o texto lírico, não achamos necessário tecer considerações sobre as personagens.

⁹⁰ Manuel Antônio de Castro, “Poética e poiesis: a questão da interpretação”, in *Veredas*, vol. II, Porto, Fundação Eng. Antônio de Almeida, 1999, p. 318.

⁹¹ Op. cit., p. 318.

⁹² *El arco y la lira*, São Paulo, Fundo de Cultura Br , 2007, p.192.

É por causa deste efeito de espelho, no qual o leitor e o sujeito poético se lêem, que o texto em verso traz em suas bases “sujeitos narcísicos”. É através de Narciso que, ao olhar-se nas águas de um lago transparente, se apaixona por uma imagem tão bela (a de si próprio), que o texto lírico constrói a imagem de certo “alguém”: o leitor, que se reconhece no texto. É no trabalho com o simulacro que a literatura e, em especial, a poesia pode ter diversos significados: “O poema, pelo poder magnético do ritmo, torna-se assim um espaço de reunião e superação dos opostos, dinamizando em seu corpo de imagens camadas diversas de significados.”⁹³

Ao tentar definir o perfil de Florbela por meio de análises que sublinham o pendor narcisista de sua pessoa através de sua obra, os teóricos deveriam referir-se às estruturas narcísicas intrínsecas ao texto lírico – que, aliás, não são apenas um privilégio ou característica específica da poetisa ou do seu sujeito artístico. Escolhemos para comprovar esta opinião um soneto totalmente descritivo da obra florbeliana: é um soneto do *Trocando Olhares*, “Crisantemos”,⁹⁴ datado de 21 de Novembro de 1915, sendo o primeiro soneto de Florbela a ser publicado, na revista *Modas e Bordados* de 22 de Março de 1916:

CriSantemos

SombrioS menSageiroS daS violetaS,⁹⁵
De longaS e revoltaS cabeleiraS;
BrancoS, Sois o caSto olhar daS virgenS
Pálida que ao luar, Sonham naS eiraS.

VermelhoS, gargalhadaS triunfanteS,
LábioS quenteS de SonhoS e deSejoS,
CaríciaS SenSuaiS d’amor e gozo;
CriSântemos de Sangue, vóS Sois beijoS!

OS amareloS riem amarguraS,
OS roxoS dizem prantoS e torturaS,
Há-oS também cor de fogo, SenSuaiS...

Eu amo oS criSantemoS miSterioSoS
Por Serem lindoS, triSteS e mimoSos,
Por Ser a flor de que tu goStaS maiS!(p.74)

⁹³ Roberval Peryer, op. cit., p.11.

⁹⁴ Florbela, no manuscrito original deste soneto, escreveu a palavra sem o acento proparoxítono, porque precisa de um acento heróico no primeiro verso do segundo terceto. Maria Lúcia Dal Farra, organizadora da obra *Trocando Olhares*, reconhece que há uma gralha na sua edição, porque, infelizmente, o revisor final do seu texto procurou corrigir aquilo que julgou equivocado.

⁹⁵ Destacamos o S apenas para exemplificar melhor nossas interpretações.

Além de estruturar-se como um soneto em decassílabo (quartetos com rimas entre versos pares), a repetição da fricativa alveolar surda, S, várias vezes em cada verso, produz aliterações e o sentido de pluralidade e suavidade. Neste soneto, os vocábulos *CriSantemos* e *deSejos*; *mimoSos* e *misterioSos* são os únicos em que os S estão em posição intervocálica, representando a consoante fricativa alveolar sonora, o que lhes confere um particular destaque, através do som mais intenso. Isso quer dizer que estes vocábulos são semelhantes ao nível sonoro e discursivo, denunciando uma correspondência semântica entre estes que consideramos os termos-chaves do poema.

Os vários tipos de cores dos crisântemos tecem um soneto cheio de picturalidade: as cores têm cada uma a sua representatividade para o discurso poético, pois os crisântemos⁹⁶ são amados não só pelo que têm de Eros (pulsão de vida) e Thanatos (pulsão de morte) – representados pelos diferentes sentidos de suas cores: o branco é casto, o vermelho é sensualidade, o amarelo é ambíguo (rir amarguras), o roxo é dor, o cor de fogo é sensual – mas também por ser a flor preferida de um outro sujeito que tem representatividade no discurso poético: “Eu amo oS criSantemoS miSterioSoS/ Por Ser a flor de que tu goStaS maiS!”, conferindo assim um simbolismo adicional ao crisântemo.

Todas essas descrições são intrinsecamente narcísicas pois as adjetivações dos vocábulos são imagens do que o sujeito poético vê em si próprio: “O poeta atende, por conseguinte, a imperativos da própria sensibilidade e da própria inteligência, seja ele lírico ou épico: a obra arquitetada satisfaz às necessidades interiores do poeta.”.⁹⁷ Por exemplo: “Os amarelos riem amarguras”. Decerto os crisântemos amarelos também podiam significar luz, prosperidade, vida, como o sol que ressurge a cada dia, mas neste soneto essa cor tem uma outra representabilidade.

Queremos defender com isso não uma teoria narcísica para o texto lírico, mas buscar as características narcísicas desse tipo de texto. Se Florbela era ou não narcisista, isso não vem ao caso nas análises literárias, nem tampouco isso seria positivo para sua obra, pois seus textos seriam analisados a partir de sintomas, levando sua obra a um caso clínico, como um paciente sentado no “divã” de um consultório médico.

⁹⁶ Apesar de na cultura portuguesa o crisântemo ser ligado facilmente aos mortos, por ser uma flor usada do dia de Finados, em Florbela este significante obtém outro significado, o de sensualidade, que foi conferido por um “tu” de seu discurso.

⁹⁷ Massaud Moisés, op. cit., p. 143.

Ao tornar Florbela Espanca um caso clínico, e ao fazer de sua obra uma possibilidade de análise psicanalítica/psicológica, os críticos desviam a atenção da obra literária para a psicanálise, ou para psicologia humana em geral. Quando dizemos que as obras líricas são narcísicas, não estamos nos referindo ao comportamento do autor, nem tampouco elevando a obra poética aos diagnósticos psiquiátricos do transtorno de personalidade narcisista, mas apenas situando-nos no campo onde o “eu” (produto do ato criador de um autor), ou o leitor se enxergam na obra através do simulacro estilístico. Assim, as imagens encontradas no poemas parecem emanar dos próprios autores, tal como ocorre com o Narciso de Ovídio, que se apaixona por si mesmo sem saber que se trata da sua própria imagem. Ou, mais especificamente, isso acontece porque alguns poetas trabalham com sentimentos e emoções à flor da pele.

Independentemente das temáticas ou convenções a que os textos líricos estão associados, o elemento lúdico se faz presente – através da realidade e irrealidade de suas expressões. Porém, devemos atentar que “um poema lírico é ao mesmo tempo um apelo aos sentidos, à razão e à alma, mas não está dirigido a nenhum deles em razão especial.”.⁹⁸

Diante de todas essas reflexões trazidas neste capítulo, vimos o quanto são feitas associações entre obra e vida de Florbela Espanca e, apesar de muitos de seus críticos afirmarem que a obra não pode se dissociar da vida, acreditamos que esse não é o problema (até porque em muitos aspectos ambas se completam). Outrossim, esses tipos de análise sempre sobrepõem a vida à obra, e isso traz consequências sérias, porque deixam a obra em análise sempre em segundo plano. Parece que, para muitos, os textos de Florbela Espanca servem de pretexto apenas para dissecá-la, deduzi-la, reduzi-la, julgá-la e não estudar o que há de mais importante em seus textos: o substrato poético. Desta forma Florbela se configura, a partir de todos os “mitos” que foram criados em torno de si e de sua poética, quase como uma personagem:

Reflectida em metaficções e metaforicamente transposta, Florbela deixou de existir, enquanto *autora* (ou seja, o referente empírico da assinatura como marco delineador de um dado corpo de texto), para passar a ser encarada quase exclusivamente como *personagem*, sendo ainda necessário sublinhar que no conjunto de traços semânticos reunidos na figura de “Florbela” com relativa frequência se encontrava frisada a sua identidade de escritora.⁹⁹

⁹⁸ Roberval Pereyr, op. cit., p. 28.

⁹⁹ Anna Klobucka, “On ne Nait pas Poëtesse: a Aprendizagem Literária de Florbela Espanca”, in *Luso-Brazilian Review*, n.º 29, 1992, p.51.

3. 1-O narcisismo do texto lírico florbeliano

Ser a moça mais linda do povoado,
Pisar, sempre contente, o mesmo trilho,
Ver descer sobre o ninho aconchegado
A bênção do Senhor em cada filho¹⁰⁰

Florbela Espanca

Retomando termos discutidos sobre o narcisismo¹⁰¹ do texto lírico, observamos como o “eu” narcísico se observa na poesia florbeliana: “O narcisismo começa nos espelhos.”¹⁰² O que queremos comprovar é a existência do narcisismo como componente intrínseco da lírica da poetisa: não buscaremos no texto algo que venha validar o narcisismo de Florbela – fatos observados na sua crítica que insistentemente se volta para este tipo de análise – pois estaremos preocupados em observar como seu “eu” lírico se representa em relação a esta temática.

Uma das características narcísicas da poesia de Florbela Espanca é o egocentrismo, ou seja, as exigências do “eu” poeta em alguns de seus sonetos: “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.”¹⁰³ Seria isso uma projeção das experiências de Florbela, sobre o “eu” lírico, em virtude da desvalorização das poetisas na Literatura Portuguesa?¹⁰⁴

Outro fator preponderante na poesia florbeliana é a superestima das próprias capacidades e aptidões: “Os meus lábios são brancos como lagos.../ Os meus braços são leves como afagos. / Vestiu-os o luar de sedas puras.../.../ E sou, talvez, na noite voluptuosa, / Ó meu Poeta, o beijo que procuras!”¹⁰⁵

O amor tem um papel importante no “eu” narcísico florbeliano, ou seja, a figura de um “tu” tanto pode preservar como destruir o narcisismo:

¹⁰⁰ “Rústica”, p.100, in *Charneca em Flor*.

¹⁰¹ Vale salientar que, para Sigmund Freud, o “narcisismo primário” era uma etapa normal de desenvolvimento em que a criança pensa somente em si mesma. O problema psicológico surge quando o indivíduo cresce e transforma o narcisismo em formas patológicas, geralmente, por uma tentativa de obter segurança por causa de uma dificuldade com o meio em que vive ou um trauma.

¹⁰² Jeremy Homes, *Depressão*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; v. 14), 2005, p. 5.

¹⁰³ “Versos de orgulho”, p.210, in *Charneca em Flor*.

¹⁰⁴ Este questionamento nos fez pensar o conceito de autoria, que será abordado no segundo capítulo.

¹⁰⁵ “Horas rubras”, p.73, in *Livro de Soror Saudade*.

Eu trago-te nas mãos o esquecimento
 Das horas más que tens vivido, Amor!
 E para as tuas chagas o unguento
 Com que sarei a minha própria dor.
 (...)

Dou-te o que tenho: o astro que dormita,
 (...)

Dou-te, comigo, o mundo que Deus fez!
 - Eu sou Aquela de quem tens saudade,
 - A princesa do conto: "Era uma vez..."¹⁰⁶

Neste soneto, constata-se que o amor desprende o "eu" lírico de si mesmo, de seu narcisismo. Isso quer dizer que a figura amada, indicada no segundo verso do primeiro quarteto, proporciona um "bem-estar", por meio de uma identificação projetiva, na imagem do amado ("E para as tuas chagas o unguento/ Com que sarei a minha própria dor./ Dou-te o que tenho: o astro que dormita"): o "eu" poeta se metamorfoseia numa celebração da existência dos dois (Eu e Tu).

Vejamos como o "eu" narcísico supervaloriza-se, através dos seus versos, para falar de seus sentimentos:

Os versos que te fiz

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Dei/xa/	di/zer-/te	os/	lin/dos/	Ver/sos/	ra/ros				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Que a/	mi/nha/	bo/ca/	tem/	pra/	te/	di/zer			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
São/	ta/lha/dos/	em/	már/mo/re/	de/	Pa/ros				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cin/ze/la/dos/	por/	mim/	pra/	te en/doi/de/cer!					

1/2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Têm/	do/lên/cia/	de/	ve/lu/dos/	ca/ros,					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
São/	co/mo/	se/das/	pá/li/das/	a ar/der...					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Dei/xa/	di/zer-/te	os/	lin/dos/	ver/sos/	ra/ros				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Que/	fo/ram/	fei/tos/	pra/	te en/doi/de/cer					

¹⁰⁶ "Conto de fadas", p.213, in *Charneca em Flor*.

¹⁰⁷ Neste verso encontramos a sístole, licença poética, que segundo Amorim de Carvalho, desloca o acento para a sílaba anterior, atonizando a que era tônica. Este recurso é possível, pois segundo o teórico: "Na entoação seguida de versos lançados em determinado ritmo, ou sequer na entoação intencional proposta dum certo ritmo, tendemos a subordinar-lhe ou assimilar-lhe, tanto quanto possível, os casos de estruturas métricas defeituosas ou estruturalmente desviadas do ritmo referido." (*Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1981, p.59)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Mas,/ me/u A/mor,/ eu/ não/ tos/ di/go a/in/da...
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Que a/ bo/ca/ da/ mu/lher/ é/ sem/pre/ lin/da
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Se/ den/tro/ guar/da um/ ver/so/ que/ não/ diz/

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 A/mo-/te/ tan/to! E/ nun/ca/ te/ bei/jei ...
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 E/ ne/sse/ bei/jo, A/mor,/ que eu/ te/ não/ dei
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Guar/do os/ Ver/sos/ mais/ Lin/dos/ que/ te/ fiz!¹⁰⁸

No soneto em questão, no qual a rima se distribui segundo o esquema rimático AABB, AABB, CCD, EED, de rimas consoantes e toantes, predomina o verso heróico, principalmente nos quartetos. Há ao longo do soneto uma musicalidade muito agradável, provocada sobretudo pela admirável combinação alternante de sons fechados e abertos; pela alternância de polissílabos e monossílabos e também de aliterações: a intensidade lírica deste soneto se dá através do ritmo melódico e das combinações fônicas. Ou seja, “La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad,¹⁰⁹ algo así como una dirección”.¹¹⁰ Essa alternante musicalidade é importante para percebermos, através do ritmo do poema, a sensação extasiante por que passa o “eu”, ao dizer seus versos de amor.

O “eu” valoriza o que vai dizer à figura amada/objeto de desejo: “versos raros, talhados pelo Mármore de Paros”, que não é apenas, contrariando Jorge de Sena, um mero jogo de rimas. Florbela utiliza esse vocábulo, Paros, para além do jogo rimático, representando para o “eu” lírico a supervalorização narcísica. Lembremo-nos de que o mármore de Paros é um material assaz apreciado pela brancura e transparência, que foi explorado em pedreiras da ilha grega homônima, muito utilizado pelos gregos da era clássica, para construção de edifícios e esculturas. É o narcísico que foi à Grécia talhar o mármore raro para a figura do objeto de desejo. O ato de cinzelar, fazer com esmero e nitidez, mostra-nos como o “eu” poemático se esforçou para fazer o seu melhor.

¹⁰⁸ In *Livro de Soror Saudade*, p.176.

¹⁰⁹ Encontram-se nesta dissertação alguns poemas analisados metricamente e ritmicamente, porque acreditamos que essas análises podem nos revelar, como afirma Octavio Paz, uma certa intencionalidade ao discurso do “eu” lírico.

¹¹⁰ Octavio Paz, op. cit., p.57.

O jogo estabelecido no segundo quarteto é antitético: “dolências de veludo”: “dolência” que significa, segundo o *Dicionário Aurélio*, “mágoa”, “dor”; e “veludo”, “objeto de superfície macia”. Há também uma imagem de índole sensorial: “sedas pálidas a arder”. O refrão musical se instaura com o verso: “Deixa-me dizer-te os lindos versos raros”, repetidos no verso inicial do primeiro quarteto e depois no terceiro verso do segundo quarteto.

Através de um jogo de sedução e, conseqüentemente, de cantar um amor que não foi concretizado (“Amo-te tanto! E nunca te beijei...”), percebemos que esse soneto ressalta aspectos de união. “Tu” e “meu eu” formam, para o sujeito poético, explicitamente feminino, uma unidade em que não existiria distinção entre o “eu” e o “outro”, em que o amor-próprio e o objeto de amor se juntam, ou, como afirma Freud: “um amor realmente feliz corresponde à condição primitiva [ou seja, da primeira infância] em que a libido do objeto e a libido do ego não possam ser diferenciadas”.¹¹¹

Ficou exposto, nas análises dos sonetos, que a figura amada/objeto de amor/desejo consegue fazer com que o “eu” lírico narcísico da poesia de Florbela supere os seus conflitos por meio duma identificação projetiva, mas no soneto “Versos de orgulho”, o narcisismo não foi superado, acarretando melancolia e angústia ao “eu” lírico.

Muitos leitores críticos têm, como se viu, identificado o narcisismo, traço comum a todo o texto lírico, ao texto lírico florbeliano, até mesmo à autora Florbela Espanca. Se faz necessário, portanto, entender alguns pressupostos da problemática da autoria, para compreendermos como o manancial mitológico-literário se processa em sua poética: mais uma característica marcante que gerará, como aconteceu à leitura do “eu” lírico narcísico, inquietações e conflitos. O que queremos apurar é se, submetendo o texto a outro tipo de leitura teórica, verificaremos que o sentimento da angústia ainda vai permear a voz lírica.

¹¹¹ “Sobre o narcisismo, uma introdução”, in *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XIV, 2ª ed., Rio de Janeiro, Imago, 1986, p.91.

CAPÍTULO II

FLORBELA ESPANCA: UMA QUESTÃO DE GÊNERO?

Como toda relação de diferença pressupõe uma relação de semelhança, como não é possível se pensar de maneira abstrata o diferentemente diferente, não se pode afirmar que a escrita feminina seja sempre o que se opõe à escrita oficial, ou masculina. Talvez só se possa afirmar que a escrita feminina se define pelo que não é a escrita masculina, mas esse não é compõe um vasto território em que as marcas do feminino nem sempre assinalam o oposto ao masculino.¹¹²

Lúcia Castello Branco

¹¹² *O que é escrita feminina*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1991, p. 23.

1 – O sujeito autor do texto: uma questão de autoria

Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância.¹¹³

Michael Foucault

Retomando questões da relação entre sujeito lírico e sujeito autor da obra, trabalhadas no capítulo anterior, constatamos que a questão de autoria teve alguns embates no percurso dos séculos. O surgimento da escrita, que acredita-se ter sido desenvolvida a partir de desenhos de ideogramas, data cerca de 3200 a.C. Com o surgimento da imprensa e posteriormente com o processo da Revolução Industrial, época do período romântico na literatura, e grande propulsor de contos e romances, nomes que se tornaram referência da Literatura na Europa começaram a firmar-se e a destacar-se, já que a produção da narrativa neste período se torna mais abundante, principalmente com os franceses Victor Hugo e Honoré de Balzac e os ingleses Lord Byron e Percy Busshe Shelley. Foi nesta época que surgiu o “romance-folhetim”:¹¹⁴ nos jornais eram publicados periodicamente romances, como um meio de aumentar suas tiragens. Esse fator, que coincide com a ascensão da burguesia, foi responsável pelo aparecimento do mercado de leitura e pelo desenvolvimento de uma cultura de massa, visto que a burguesia cada vez mais era atraída pelas histórias e pelos autores dos textos. A autoria começa a ter uma importância fundamental para o leitor.

Segundo Foucault, houve um tempo em que os textos que hoje definimos como “literários” eram recebidos e circulavam sem que se pusesse a questão de autoria. Já na Idade Média eram recebidos como portadores de verdade se fossem assinalados com o nome do seu autor consagrado. Relata-nos também que os séculos XVII e XVIII começaram a receber os discursos científicos por si mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida, sem preocupação de autoria. Porém, compreende que os discursos

¹¹³ Michel Foucault, *O que é um autor?*, trad. de António F. Cascais e Edmundo Cordeiro, 4ª ed., Alpiarça, Passagens, 2002, p.55.

¹¹⁴ Ofélia Paiva Monteiro; Cristina Cordeiro Oliveira, *Literatura Francesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p.47.

“literários” só poderiam ser recebidos se fossem dotados da “função de autor”, pois, de uma forma ou de outra, queremos sempre saber quem o escreveu e em que data foi produzido; e afirma que o estatuto ou valor que lhes reconhecemos depende da forma como respondemos a essas perguntas. Helena Carvalhão Buescu acredita, a partir de observações de Nehamas, que no século XVIII não foi criado o “conceito de autor” mas uma “identificação” entre o “autor” e “escritor”:

É neste sentido que aceito as observações de Nehamas, ao considerar que aquilo que Foucault ataca, como tendo sido criado no século XVIII, é não o conceito de autor mas a *identificação* (essa sim ocorrida nesse momento) entre autor e escritor – o que me parece corresponder, de forma globalmente correcta, às posições defendidas por Foucault e aos pressupostos que subjazem ao seu reconhecimento e nomeação de uma função autor.¹¹⁵

De certa maneira, os discursos sobre um autor conferem um determinado estatuto para valorização de um texto literário, partindo do pressuposto de Foucault. Isto resulta do peso da cultura em que os livros e autores estão inseridos, pois basta lembrarmos obras que, hoje em dia consideradas revolucionárias, foram, num primeiro momento, banidas, como a *Idade da Razão* de Jean-Paul Sartre.

Outro problema levantado pelo teórico é o “jogo” que se estabelece no texto que não possui autoria, levando-nos a uma verdadeira “caça” para se encontrar um autor. Conclui Foucault: “o anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma.”¹¹⁶ Também apresenta o modo de como a crítica literária definia o autor: nos mesmos moldes da tradição cristã – a crítica moderna “reencontrava” o autor da obra, utilizando esquemas muitos próximos da exegese cristã, quando esta queria mostrar a importância de uma obra através do nome do autor. É como se o próprio nome do autor lhe outorgasse uma “qualidade” ou “defeito” já estabelecido; um arquétipo que se constitui através de sua fortuna crítica. E qual seria a função da crítica? Segundo Foucault:

Diz-se, (...) que a função da crítica não é detectar as relações da obra com o autor, nem reconstituir através dos textos um pensamento ou experiência; ela deve, sim, analisar a obra na sua estrutura, na sua arquitectura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas.¹¹⁷

¹¹⁵ *Em busca do autor perdido* (Histórias, concepções, teorias), Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p.19.

¹¹⁶ Michel Foucault, op. cit., pp. 49-50.

¹¹⁷ Op. cit., p.37.

Porém, o mesmo investigador reconhece que o estudo da obra em si mesma é tão problemático como o da individualidade do autor. A importância do nome do autor pode gerar desconfianças, quando uma autora “desconhecida” do meio literário escreve versos além do senso comum, levantando suspeitas de plágio nos seus poemas. Florbela Espanca passou por essa suspeita ao considerarem os seus versos cópias e responde numa carta endereçada à diretora do *Suplemento Modas & Bordados* de *O Século*, Madame Carvalho: “Tenho a consciência absoluta dos versos serem meus, sim, Madame, pois que a meu ver é uma indignidade revoltante firmar, com o próprio nome, versos alheios;”¹¹⁸

Entendemos através de tudo o que foi discutido e das nossas leituras da fortuna crítica de Florbela Espanca, que seu nome tem hoje uma profunda ligação com a poesia e a feminilidade, já que, segundo Foulcault, o nome do autor não é simplesmente um elemento de um discurso: “ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificatória; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos”.¹¹⁹

Como também nos evidencia Maria Lúcia Dal Farra:

Em Florbela Espanca, também a atribuição do nome, nesse caso ligada ao ritual social de registro de nascimento ou de batismo, está associada à questão feminina, assim como o aguardo do Príncipe Encantado, daquele homem que há-de despertar a bela adormecida, ou seja: a mulher encerrada em si mesma...¹²⁰

Porém, ao mesmo tempo, constata-se, em alguns sonetos, como no soneto “Amar!”, um rompimento com esse modelo patriarcal ao “gritar suas dores” ao mundo, indo contra um modelo de sociedade portuguesa repressora.

¹¹⁸ *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), org., notas e estudos de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002, p.205.

¹¹⁹ Op.cit., p. 44-45.

¹²⁰ “Seis Mulheres em verso”, in *Scripta*, Belo Horizonte, 2001, p.335.

1.1 – O sujeito autor do texto. Seria Florbela Espanca um(a) Poeta ou uma Poetisa?

Leste os meus versos? Leste? E
adivinhasse/ O encanto supremo que os
ditou? / Acaso, quando os leste, imaginaste
Que era o teu esse olhar que os
inspirou?¹²¹

Florbela Espanca

Uma problemática que vem desde as primeiras críticas sobre Florbela é a do uso do vocábulo “Poeta” como forma de qualificá-la. Há certo medo de referi-la como poetisa, fato percebido desde os anos 30, numa recensão de António Ferro a Florbela: “uma grande poetisa, uma poetisa-poeta.”.¹²² Também uma das principais recensões à obra florbeliana, feita por Jorge de Sena, adquire o mesmo tom, ao qualificá-la a partir do uso do substantivo masculino: “Florbela não era um génio – era, e é uma notável poeta.”.¹²³ Numa importante tese de Doutoramento sobre Florbela Espanca, Derival dos Santos classifica-a como “A poeta do Alentejo”.¹²⁴ Isso reflete o descrédito dado à produção literária feita por mulheres que precisariam da imposição do substantivo masculino “Poeta”.

Segundo o Professor Evanildo Bechara em seu estudo sobre o gênero como categoria gramatical, são masculinos os nomes a que se pode antepor o artigo **o** e feminino o artigo **a**. Porém, o Professor avisa que a distinção do gênero nos substantivos não tem fundamentos racionais, porque nada justifica serem, em português, masculinos vocábulos como “lápis”, “papel” e feminino “caneta”, “folha”. Como também esclarece que, em muitas línguas, vocábulos que são em português masculinos, podem se transformar em femininos: “sol”, substantivo masculino – *die sonne*, alemão, substantivo feminino. E com o substantivo feminino “Poetisa”? Em espanhol a palavra é

¹²¹ “Os meus versos”, p.54, in *Trocando Olhares*.

¹²² “Uma grande poetisa portuguesa”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24/02/1931, p. 01. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

¹²³ “Florbela Espanca”, in SENA, Jorge, *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.29.

¹²⁴ *Dívida e Dívida Melancólica: A modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca*, tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p.25.

feminina (*poetisa*); em francês também (*poétesse*); em inglês feminino (*poetess*); como em italiano (*poetessa*).

A propósito desta questão o próprio Bechara é bem enfático ao relatar que se manifesta o feminino por meio dos sufixos derivacionais –esa, –essa, –isa, –triz ...poeta-poetisa. Todavia, o Professor refere que alguns substantivos femininos já foram usados no masculino, como “árvore”, “tribo”, “linguagem”.

Esses exemplos nos mostram que, mesmo no meio científico, as normas gramaticais são violadas em favor de uma ideologia. Quem sabe se no futuro, esse vocábulo se transformará em comum de dois, dado o aniquilamento que querem fazer da palavra “poetisa”? Todavia, hoje o que verificamos é que isso envolve não apenas questões de gênero, mas também de cultura e de ideologia.

Percebemos que esse modelo patriarcal, elitista, perpassa, intrinsecamente, os textos dos críticos, como também o enunciado poético de Florbela e o de algumas escritoras, como Cecília Meireles.¹²⁵ Porém, parece-nos um modelo globalizado, pois constatamos que o mesmo acontece na cultura francesa, em que, já no final do século XVIII, encontramos a presença de uma poetisa na História canônica da Literatura: Madame de Staël (1766-1817), fato anterior aos ocorridos em países lusófonos, persistindo, na França, o valor pejorativo dado ao vocábulo “poetisa”. No *Dictionnaire Historique de la langue française*, encontramos o seguinte comentário: “*Poétesse* n. F. (déb. XVI S.) lui aussi dérivé de *poète*, a éliminé *poétisse* (1422-1425), fait d’après le bas latin at latin médiéval *poetissa* (...). De nos jours, le mot tend à prendre une valeur péjorative qui le fait éviter au profit du masculin *poète*.”¹²⁶

Em oposição ao desprestígio dado ao vocábulo “Poetisa”, que traz intrinsecamente um valor pejorativo às autoras, pelo menos, como constatamos, na cultura portuguesa e francesa, Natália Correia, no prefácio do *Diário do Último Ano*, discorda:

A teatralidade de Florbela é a interpretação genial deste mistério feminino que se desgarra na gesticulação dramática da poetisa. Sim, chamar-lhe-ei poetisa. A homenagem que distingue o génio poético feminino com o

¹²⁵ Sobre esta temática conferir: Fabio Mario da Silva, “A Síndrome do Poeta: uma incursão na cultura lusófona através da poesia de Cecília Meireles e Florbela Espanca”, in *Actas do Colóquio Internacional “Diálogos com a Lusofonia”*, Universidade de Varsóvia, Varsóvia, disponível em «<http://iberystyka-uw.home.pl/content/view/345/113/lang,en/>», acesso em 17 de Agosto de 2008.

¹²⁶ Alain Rey, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris, 1992, p.1559.

prémio de lhe masculinizar o estro ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar.¹²⁷

Natália Correia refere-se ao fato de ser ultrajante masculinizar a referência a Florbela como “poeta”. Mais que questões de gênero, esses embates refletem uma condição cultural da mulher na sociedade portuguesa, percebidos nos detalhes da escrita e na literatura. Isso reflete os problemas de questões de gênero que envolvem Florbela, principalmente em Portugal, onde é tardia a inserção de mulheres escritoras:

Num país onde a emancipação da mulher está inacabada, e o código civil, que retrogradou ainda nos últimos decénios, a sujeita a vexames e a tutelas quase medievais, o aparecimento da literatura de autoria feminina, tirante os casos esporádicos, sobejamente conhecidos, fez-se, necessariamente, com grande atraso, em relação a outros países mais evoluídos.¹²⁸

A pesquisadora Luísa Dacosta refere que a literatura de autoria feminina em Portugal nasce no século XX,¹²⁹ não esquecendo de mencionar que Guiomar Delfina de Noronha Torresão (1844-1898) é anterior a este período. Entretanto, a mesma pesquisadora esqueceu-se de citar que, mesmo esparsamente, existiram nomes como o de Soror Mariana Alcoforado (1640- 1723), Marquesa de Alorna (1750-1839), Maria Browne (1797-1861), Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921) e de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925), entre outras.¹³⁰ Contudo, são casos esporádicos e que de certa forma contribuem para que não haja um símbolo de uma poetisa como referência no meio literário.

Então o que diferenciava Florbela desse grande número de escritoras no começo do século XX? Norberto Lopes, num artigo em que abordava a vida de estudante de Direito Florbela, revela um fator novo para os biógrafos da poetisa: uma paixão por José

¹²⁷ “Prefácio - A Diva”, in ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Lisboa, Bertrand, 1981, p.11.

¹²⁸ Luísa Dacosta, “Literatura de autoria feminina”, in LOPES, Óscar, *História Ilustrada das Grandes Literaturas*, vol. 2, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, s/d, p. 534.

¹²⁹ Sobre essa questão de escritoras em Portugal no começo do século XX, Cláudia Pazos Alonso, na obra *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, reconstitui toda o trajeto da época, por isso não se faz necessário repetir o que a referida pesquisadora já fez tão bem.

¹³⁰ Segundo Cláudia Pazos Alonso: “no dealbar do século XIX em Portugal, uma figura como a de Leonor, Marquesa de Alorna, não podia ser senão a exceção que confirma a regra. Não havia praticamente nenhuma outra escritoras nessa altura, e as poucas que existiam também pertenciam à aristocracia. Na realidade podemos retomar a imagem de que se serviu Virginia Woolf para descrever as primeiras mulheres escritoras do seu país – ‘o desejo de permanecer escondidas debaixo dum véu – para caracterizar as mulheres da primeira metade do século XIX português.’” (op. cit. p.16-17.)

Schmidt Rau. Aliás, o que Lopes descreve é a caracterização de uma mulher boêmia e não consegue entender por que um nome como o de Virgínia Victorino, tão comum e aclamado na época de Florbela, tivesse ficado esquecido, enquanto o nome da poetisa calipolense e seus versos são conhecidos, lidos e comentados pela crítica. Não que as mulheres não tenham importância para a cultura portuguesa. Maria Belo, na obra *Filhos da Mãe*, esclarece esse equívoco: a mulher tem um papel de destaque na cultura portuguesa, mas dentro de alguns limites – ela tem que exercer o poder dentro do limite familiar, não se expondo: “as mulheres portuguesas ocupam o campo da realidade, e são escolhidas não pelo seu mistério mas pela sua faticidade, pelo (eu) falo, pelo fazer (fá-lo), enquanto representantes do falo familiar na comunidade do lugar ou da aldeia.”¹³¹

Norberto Lopes adianta como justificativa para o nome de Florbela perdurar aos seus contemporâneos a seguinte afirmação: “Embora não fosse destituída de talento, Virgínia teve medo de escândalo e Florbela assumiu-se corajosamente, não ocultando, a par da força espiritual dos seus sentimentos, a intensidade amorosa das suas sensações.”¹³²

Todas estas considerações vêm corroborar uma idéia central: o surgimento tardio de mulheres escritoras e a “explosão” de textos “literários” feitos por mulheres, consequência da abertura dada pelo florescimento de movimentos feministas, surgidos em Portugal no final do século XIX e começo do século XX, retraindo-se, durante a ditadura, mas ressurgindo após. Com a exclusão de escritoras na história literária canônica de Portugal, nesse período florescem, principalmente, poetisas, autoras de produções entendidas pelos críticos como, muitas vezes, uma “poesia de segunda classe”.¹³³

Com estas afirmações não queremos estabelecer modelos quando nos referimos às escritoras que escrevem poemas, apenas averiguar as conotações que esse vocábulo criou em Portugal, dependendo da escritora a que nos referimos. O que adotamos na nossa dissertação, como já foi exposto no decorrer deste trabalho, é o uso do vocábulo “Poetisa” quando nos referimos a Florbela criadora de textos – e aqui usamos “Poetisa” não para desqualificá-la ou para levantar uma bandeira feminista/feminina, nem tampouco para promover um discurso ideológico, mas porque preferimos não

¹³¹ Maria Belo, *Filhos da Mãe*, Lisboa, Edeline, 2007, p. 143.

¹³² Norberto Lopes, “Florbela, escolar de Direito”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14/11/1981. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

¹³³ Cláudia Pazos Alonso, op. cit., p.187.

transgredir a aplicação gramatical deste vocábulo. O uso do vocábulo “Poeta”, no nosso entender, é apenas para nos referirmos ao sujeito artístico do texto; ou seja, Poeta como algo suprapessoal, sem distinção de sexo. Claro que poderíamos denominar o “eu” lírico como “poetisa”, até mesmo porque em muitos sonetos o “eu” é claramente identificado com uma voz feminina: adotamos o uso de voz poeta, “eu”, “eu” lírico, sujeito lírico, voz enunciativa, “eu” poético, voz poemática, “eu” enunciador e “voz” lírica. Apenas devemos ter consciência do uso que fazemos das palavras, como também da linha de pesquisa, ou da ideologia que seguimos.

1. 2 – O sujeito artístico do texto: o “eu” lírico tem sexo?

Os poemas de Florbela germinam o fingimento, colocando em evidência a especificidade da ficção, da representação e do jogo imaginário da poesia.¹³⁴

Derival dos Santos

Um problema que detectamos é a insistência em análises que abordam a representação feminina da obra de Florbela, geradora de algumas incongruências. Afinal, o sujeito artístico do poema, o “eu” lírico, tem sexo? Numa análise do soneto “Languidez”, Cláudia Pazos Alonso nos revela:

Horas benditas, leves como penas, / Horas de fumo e cinza, horas serenas,
Minhas horas de dor em que eu sou santo! No último verso desta estrofe, algo de extraordinário ocorre: a poetisa refere-se a si mesma no masculino “em que sou *santo*” (os *itálicos* são meus). Este masculino é deveras surpreendente, porque Florbela utiliza um masculino que o uso não consagrou como universalmente válido (uma mulher tanto pode ser *poeta* como *poetisa*, mas tem de ser santa e não santo). É praticamente a única vez na sua poesia em que o uso dum masculino é chocante e importuno. Poderia argumentar-se que esta transposição da sua identidade sexual ocorre apenas por razão de rima....¹³⁵

¹³⁴ Op. cit., p. 37.

¹³⁵ Op. cit., 1997, p.111.

É claro que, analisado a partir de questões de gênero, os questionamentos da pesquisadora citada são pertinentes, até porque não se faz distinção entre o “eu” lírico e o autor do texto. Porém, partindo da premissa da análise do texto literário e de toda a explanação que já fizemos, o texto literário não devia ser “sexualizado”, “genitalizado”. Se o uso de formas masculinas num soneto de Florbela é “chocante e inoportuno”, seria também inoportuno quando Florbela constrói um protagonista homem, como no conto “Mulher de perdição” do livro *Dominó Preto*? Fernando Pessoa designa no poema “Ode Marítima” um “eu” lírico que se assume com uma voz feminina: “Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime! / Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação! / Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações! / Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,”.¹³⁶

Analisaríamos o poema de Pessoa a partir de uma possível orientação sexual? “As Cantigas de Amigo”, que foram escritas por homens, mas apresentam um “eu” lírico de voz feminina, seriam lidas a partir do sexo do autor?

T. S. Eliot, no texto “The Social Function of Poetry”, explica-nos quatro categorias de poesia: A *poesia primitiva* que tinha um “propósito social”, como por exemplo, antigos cantos e runas cujos objetivos práticos eram curar certas doenças ou esconjurar mau-olhado; a *poesia didática*, que significava “transmissão de informação” ou “administração moral”, sendo esta suplantada pela prosa; a *poesia dramática*, que tinha como função social peculiar a de provocar uma impressão imediata e coletiva sobre um amplo número de pessoas; e a *poesia filosófica*. O poeta-crítico admite que não interessa se o poeta usa sua poesia como forma de manifestação social, pois a verdadeira poesia sobrevive à opinião pública: um dos requisitos que a poesia precisaria cumprir é “nos dar prazer”, porém concorda que qualquer poeta possa nos proporcionar algo além do prazer. Ou seja, para Eliot, a função social da poesia é, com a língua, cultura e sensibilidade. O crítico também percebe a dificuldade de tradução de um texto em verso, diferentemente da prosa, como também Octavio Paz, que acredita na impossibilidade da tradução poética: “Cada palavra del poema es única. No hay sinónimos.”.¹³⁷

Eliot afirma que é preciso “sentir na língua” em que foi escrito o poema. Daí o caráter nacional da poesia:

¹³⁶ Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos / Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, s.d, p.182

¹³⁷ Op. cit., p.45.

That poetry is much more local than prose can be seen in the history of European languages. Through the Middle Ages to within a few hundred years ago Latin remained the language for philosophy, theology, and science. The impulse towards the literary use of the languages of the peoples began with poetry. And this appears perfectly natural when we realized that poetry has primarily to do with the expression of felling an emotion; and that felling and emotion are particular, whereas thought is general. It is easier to think in a foreign language than is to feel in it. Therefore no art is more stubbornly national than poetry. A people may have its language taken away from it, suppressed, and another language compelled upon the schools; but unless you teach that people to *feel* in a new language, you have not eradicated the old one, and it will reappear in poetry, which is the vehicle of felling.¹³⁸

É exatamente este o compromisso de Florbela com sua obra: expressar sentimentos/sensações/impressões através de sua língua/linguagem. Ao escrever, a poetisa não tinha uma preocupação com um conteúdo poético social. Que muitas feministas levantem uma “bandeira” usando Florbela como uma representante deste movimento, compreendendo o quanto ela foi julgada e estava muito à frente de seu tempo, é compreensível; porém, a poetisa portuguesa nunca foi feminista, apesar de colaborar numa revista do gênero. Acerca de seu posicionamento político, Florbela se refere ao pai, João Maria Espanca:

Vou escrever agora à Henriqueta, porque quero que ela me escreva; gosto das cartas dela, pois que me conta sempre muita coisa, e interessa-me mais o que ela me diz do que a tua negregada política que te tem posto o sal na moleira, que até já foste parar à cadeia por causa dela. É caso de dizer: raios parta (*sic*) a política!¹³⁹

Liliana Maria Rodrigues Queirós Matias refere, em sua dissertação de Mestrado, que é comum considerar Florbela como elemento básico duma feminilidade datada, encarnando “o feminino poético” em Portugal, mas acredita que esse pensamento não foi requerido pela poetisa:

¹³⁸ *On Poetry And Poets*, London-Boston, Faber and Faber, 1957, p.19.

¹³⁹ Florbela Espanca, op. cit., 2002, p. 186.

Pensamos mesmo que as questões feministas, enquanto luta organizada em favor da emancipação da mulher, estavam fora dos horizontes de intervenção activa da artista alentejana. Naturalmente, e esse factor é inegável, que reflecte sobre a sua condição de mulher e se apercebe inequivocamente dos limites demasiado estreitos em que as mulheres se movimentam. A comprová-lo estão os desabafos sentidos que regista nas suas cartas enviadas a Júlia Alves e também a sua obra poética, cuja linguagem livre e sensual é a expressão mais perfeita de contestação à sociedade opressiva do seu tempo. Mas pensamos que se trata de uma contestação socialmente passiva, porque exclusivamente centrada no mundo interior da poetisa. Se após a sua morte e com o decorrer do tempo, ela acaba por ser arvorada como estandarte da luta feminista por um lugar que é devido à mulher por direito próprio, é esse facto aleatório. Não há, com efeito, em Florbela um «engagement» social com a causa feminista, nem assume explicitamente esse papel interventor como outras mulheres da época o fizeram.¹⁴⁰

Estes tipos de análises (de sexualizar a poesia de Florbela e a torná-la feminista) não contribuem, cremos, para uma valorização da obra, apenas a diminuem, a fecham dentro de certo parâmetro de interpretações, e contribuem ainda mais para os “mitos” criados em torno de Florbela e sua poesia. Afirmar que a poetisa portuguesa possui uma obra essencialmente feminina é difícil dizermos, pois desvendar o que é essencialmente feminino talvez só seja possível quando soubermos o que cada mulher disse e a maneira como o disse, assim, cremos, teríamos condições de formular uma teoria da linguagem feminina. No entanto, acreditamos que Florbela escreveu poesia como nenhuma outra mulher na literatura portuguesa, e que há em seus textos algo que podemos ligar a uma possível escrita feminina.

2 – Algumas considerações sobre a “escrita feminina”

O feminino não é a mulher, mas a ela se relaciona. Sugere-se que o feminino é o não-masculino, mas a ele não se opõe.¹⁴¹

Lúcia Castello Branco

¹⁴⁰ Liliana Maria Rodrigues Queirós Matias, *Poesia, Errância e Mito em Florbela Espanca*, dissertação de mestrado, Porto, Universidade do Porto, 1998, p.12.

¹⁴¹ Op. cit., 1991, p.27.

Com a emancipação da mulher e o fortalecimento dos movimentos feministas, começou a pensar-se acerca do modo como as mulheres escrevem e como os homens as descrevem. Com o aparecimento de mulheres como Florbela Espanca na literatura portuguesa, quebra de um tabu de várias décadas, começaram a surgir determinados questionamentos. Será que existe uma maneira feminina de ser, pensar e retratar o mundo? É possível também falar de uma modalidade feminina de escrita? Ao tratarmos aqui apenas de poesia, nossa análise se restringirá ao texto poético: faremos uma revista dos textos da autora.

Segundo Elaine Showalter, houve três fases pelas quais passaram a mulher e a escrita feminina nos últimos tempos. Numa primeira fase, que denominou de *escrita feminina*, a mulher imitava a escrita masculina como forma de se afirmar; a segunda é denominada como *escrita feminista*, que coincide com o aparecimento das sufragistas lutando pelo voto (1880-1920); e a terceira e última seria a fase da *escrita fêmea*, surgida desde os anos 20, com ênfase de conscientização nos anos 60: seria, segundo Affonso Romano de Sant' Anna, “a fase de expressão mais madura da feminilidade.”¹⁴²

Para Lúcia Castello Branco, devemos perceber a escrita feminina não apenas como algo que se refere às mulheres, mas, independentemente de quem escreva, algo que seja relativo às mulheres:

É claro que os temas também eram, em geral, diferentes: as autoras falavam muito da maternidade, do próprio corpo, da casa e da infância e quase nada ou (nunca) dos negócios, da vida urbana, das guerras, do mundo exterior ao *eu*. Mas essas preferências são facilmente explicáveis por uma leitura de cunho sociológico: com um olhar histórico, não é difícil afirmar que as mulheres não escreviam textos épicos porque não iam às guerras, que sua preferência pelo gênero memorialístico ou autobiográfico se deve a seu profundo conhecimento dos universos do lar e do eu, próprios à criação de uma escrita intimista, etc., etc.¹⁴³

A estudiosa admite que lhe interessa na sua pesquisa sobre escrita feminina não tanto as “profundezas” de textos escritos por mulheres, mas a sua superfície: textos nos quais encontramos um discurso “lento” ou “precipitado”, um tom “oralizante”;

¹⁴² “A escrita, a identidade, a androginia”, in BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano, *A Mulher Escrita*, Rio de Janeiro, Casa Maria Editorial, 1989, p.7.

¹⁴³ Lúcia Castello Branco, op. cit., 1991, p.14.

características observadas também em textos escritos por homens: Marcel Proust, Guimarães Rosa, James Joyce.

São essas características que observamos numa poesia de Mário de Sá-Carneiro:

Dispersão

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto
E hoje, quando me sinto.
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem. (...) ¹⁴⁴

A inflexão da voz neste trecho do poema de Sá-Carneiro, no qual o “eu” sempre volta a si mesmo, e a consonância do “m”, bilabial nasal, que retrai o som provocando uma respiração lenta, bem como toda a oralidade, o tom intimista do poema (como outros do poeta), refletem as possíveis características de uma escrita feminina em Sá-Carneiro.

Outro fator a ser pensado é que a imagem de feminilidade feita através da literatura foi sempre produzida por homens. Foi sempre a figura masculina que construiu a feminina, desde a primeira menção poética a uma mulher na Literatura Portuguesa, feita por Paio Soares de Taveirós no século XII, com a sua “Cantiga da Ribeirinha”, até aos moldes românticos e realistas, que nos apresentam o casamento como mola propulsora da sociedade e a mulher ora casta e anjo, ora pecadora e demônio.

Maria Rita Khel vem esclarecer que a definição de feminilidade e da mulher é algo moderno:

Se a fala masculina é que define a mulher, e não dá conta do recado – já que o mistério permanece –, é porque a mulher pouco fala. Não vale pensar as grandes exceções ao longo de milênios, Safo, George Sand, Santa Teresa de Ávila, as de sempre. Falar ao mundo, e mais ainda, falar de si,

¹⁴⁴ *Poesias / Mário de Sá-Carneiro*, estudo crítico de João Gaspar Simões, Lisboa, Edições Ática, s.d., p.61.

massivamente, é coisa que as mulheres vêm fazendo há menos de dois séculos: coisa de modernidade, portanto.¹⁴⁵

Como o homem não consegue definir a mulher e seus desejos, apenas o que seu próprio desejo quer que a mulher seja, o grande número de escritoras, sobretudo em Portugal, no começo do século XX, vem tentar dar conta dos anseios e das fantasias do silêncio dessas “rainhas do lar”, que, para afirmarem-se como escritoras, no caso de Florbela Espanca, preferem se espelhar em figuras masculinas como forma de valorização de sua obra literária.

Massaud Moisés, em seu estudo *Literatura Portuguesa Através dos Textos*, refere-se a Florbela como à semelhança de toda a mulher que faz versos, uma “cantora do amor”: Vê-se que pode ser aproximada [Florbela Espanca] dos grandes sonetistas da língua (...), embora deles difira numa série de pontos (resultantes, no geral, de ser uma mulher e por isso cantar apenas o Amor.)¹⁴⁶

É evidente que comentários como esses são fundados em preconceitos quanto à produção literária feminina e que o crítico foi um pouco extremista em relação à obra poética de Florbela, que ultrapassa os limites amorosos, para se questionar como habitante do mundo, mostrando um sentimento que é comum a todos, a angústia: “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.”¹⁴⁷

Numa outra análise, o ensaísta Luís Mourão, numa obra florbeliana importante, *A Planície e o Abismo*, à margem duma voz patriarcal, descreve o amor-paixão de suas colegas de liceu e o relacionamento delas com a poesia de Florbela, sendo a poetisa a preferida por todas as “raparigas”:

Falemos agora das Barbies, quer dizer, do modo da fortuna crítica de Florbela. Nos meus tempos de finalista de um liceu de província (...) quase toda gente poetava, alguns até abundantemente. Lendo essas revistas e folhas volantes, distinguem-se com nitidez três influências tutelares: quase todas as raparigas imitavam Florbela, quase todos os rapazes imitavam o Régio (...) Durante a licenciatura fui ainda seguindo essas revistas e folhas volantes: Florbela persistia, Régio ia cedendo para Pessoa.... Por agora, interessam-me as imitadoras de Florbela. Não tenho notícias de que algum

¹⁴⁵ Maria Rita Kehl, *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p.58.

¹⁴⁶ *Literatura Portuguesa Através dos Textos*, 11ª ed., São Paulo, Cultrix, 1981, p.425.

¹⁴⁷ Derival dos Santos, op. cit., p.151.

tenha encontrado o seu *Prince Charmant* (...).Deixaram de poetar. Florbela passa de modelo de vida de facto tentado, a leitura compensatória de um narcisismo societariamente contido nos limites da razão instrumental... Florbela foi substituída pelas telenovelas e pela submissão à astúcia do princípio de realidade na sua versão capitalista tardia.¹⁴⁸

É compreensível que tais idéias reduzam Florbela apenas a uma expressão de leitura feminina, ou ainda pior, a de adolescentes que descobrem o amor. Os dois estudiosos trabalham dentro duma perspectiva que limita o trabalho do crítico e subestima a obra literária em si, como também mostram ter pouco conhecimento da obra poética florbeliana, que, é claro, contém versos amorosos, mas ultrapassa esse tema para falar de sua própria existência. Existência feminina? Existência de seus sentimentos, pois afinal lembremo-nos de que os sentimentos não têm sexo, e o que nos envolve na leitura é sua fruição que nos conduz aos limites da poesia.

Entretanto, preconceitos à parte, deve haver algo de verdadeiro em questionamentos como o de Massaud Moisés e Luís Mourão: primeiro, porque talvez haja por parte das mulheres uma preferência pela escrita amorosa, não apenas por questões históricas à qual a mulher foi destinada, mas por haver, na escrita amorosa, como afirma Lúcia Castello Branco, um discurso que privilegia a voz e a respiração. Da mesma forma, talvez também haja uma preferência das mulheres pelas leituras de Florbela, não apenas por expressar um discurso feminino que podemos relacionar a uma paixão adolescente, mas também porque Florbela é a primeira mulher a escrever poemas nos quais ficam expressos temas como a sensualidade, inscrevendo-se como sujeito e não como objeto no discurso poético, construindo uma identidade feminina que assume seu desejo e desafia as convenções. Desta maneira seria um “espelho” para muitas leitoras. Seria Florbela o primeiro grande ícone de uma mulher poetisa na Literatura Portuguesa?

¹⁴⁸ Luís Mourão, “Das Barbies às Coelhinhas: a Fortuna Crítica de Florbela”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 166-167.

3- O “sussurrar” do texto lírico florbeliano

Não sei fazer mais nada a não ser versos:
pensar em versos e sentir em verso.
Predestinações...¹⁴⁹

Florbela Espanca

Diferentemente da figura masculina, a mulher luta a partir do século XX para dizer e reivindicar seus direitos. Na literatura surgem essas “vozes” que, muitas vezes, são obrigadas a calar; outras, como no caso de Florbela, manifestam a libido feminina em seus poemas. Uma poética que procura uma completude; a busca por algo desconhecido. Essa “insaciabilidade” é uma das características marcantes do “eu” lírico florbeliano, que quer algo que o seu tempo e sua condição enquanto figura feminina tornam inacessível. Isso também não quer dizer que Florbela apenas apresenta em seus poemas a condição feminina – o tecer de seus poemas ultrapassa esse indagar-se, buscando uma condição de existencialidade, a partir de seus sentimentos e da visão de seu mundo:

A poesia não é a história de 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.¹⁵⁰

Lúcia Castello Branco trabalha também com a idéia de escrita feminina através das concepções psicanalíticas de “gozo” e “prazer”. Isto quer dizer, segundo a estudiosa, que, ao contrário do “texto de prazer”, o “texto de gozo” não obedece a uma dinâmica de preenchimento da satisfação, mas aponta para algo que se situa sempre adiante, além, e que portanto não é atingido. Um desejo pulsante, que é fácil de ser compreendido dentro das características da escrita feminina do começo do século XX, pela falta de receptividade a escritoras como Florbela que estava muito além e aquém de seu tempo.

¹⁴⁹ *Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)*, p. 291.

¹⁵⁰ Derival dos Santos, op. cit., p. 26.

Segundo Castello Branco, na obra *O que é escrita Feminina*, a escrita feminina privilegia a “voz” e a “respiração”, isto é, mais o “significante que o significado, mais o som do que o sentido, mais a enunciação que o enunciado, mais o dizer que o dito.”.¹⁵¹ Uma eterna busca, devida à condição de se perceber não preenchido, completado. A voz lírica não consegue completar-se com nada, nem com a morte, nem com a vida. Percebe-se isso claramente no soneto florbeliano “A vida”, da obra *Livro de Soror Saudade*:

É vão o amor, o ódio, ou o desdém;
Inútil o desejo e o sentimento...
Lançar um grande amor aos pés d’alguém
O mesmo é que lançar flores ao vento

Todos somos no mundo “Pedro sem”,
Uma alegria é feita dum momento,
Um riso é sempre o eco dum lamento,
Sabe-se lá um beijo d’onde vem!

A mais nobre ilusão morre... desfaz-se...
Uma saudade morta em nós renasce
Que no mesmo momento é já perdida

Amar-te a vida inteira eu não podia.
A gente esquece sempre o bem de um dia,
Que queres, meu Amor, se é isto a vida!... (p.195)

A desilusão leva a voz lírica a martirizar-se em relação aos seus sentimentos e ao mundo que a cerca. O “eu” no soneto é dono de sua própria verdade. Verdade estabelecida através de fatos e vivências: o texto nos mostra uma certeza, não há dúvidas no que é relatado. É a certeza da não completude da sua vida, que a voz poética compreende e aceita: “Que queres, meu Amor, se é isto a vida!...”

A referência à lenda de “Pedro sem”,¹⁵² merece uma explicação adicional. Pedro era um homem rico que não possuía qualquer título de nobreza, que emprestava dinheiro a juros, vivia à custa da desgraça alheia. Um homem que tinha poder e riqueza, mas avaro, arrogante e vil. Pelo seu “poder” achou por bem desafiar a Deus, caindo numa extrema desgraça: arruinado, “Pedro Sem” passou a pedir esmolas. Esta referência é arquitetada através de um jogo metafórico. Essa metáfora do “Pedro Sem”,

¹⁵¹ Lúcia Castello Branco, op. cit., p.50-51.

¹⁵² A torre medieval que se encontra diante do antigo Palácio de Cristal, no Porto, é ainda hoje conhecida por Torre de Pedro Sem. Florbela em muitos sonetos constrói um sujeito poético que faz alusão a vários fatos históricos.

– sem emprego, sem riquezas, sem vida – foi construída por Florbela para fazer comparações com o sujeito poético que é sem amor, sem alegria, sem riso, sem vida.

O excesso de reticências e vírgulas impõe uma voz suave que é enfatizada através do sinal de exclamação (final do segundo quarteto e do segundo terceto), imprimindo ao texto um ritmo sincopado por uma pausa súbita, uma respiração ofegante. Será esse sussurrar que contém características da escrita feminina? Assim poderá afirmar Lúcia Castello Branco: “O lugar de uma língua outra, uma língua que se compõe sobretudo de sussurros, gemidos e balbucios: a língua da mãe.”¹⁵³. Emil Staiger antecipando algumas teorias de escrita feminina elaboradas por Castello Branco, afirma, a partir de algumas considerações de Goethe, que a pontuação riquíssima de alguns escritores alemães lembra o estilo costumeiro de uma carta feminina: “Com isso, já se apresenta talvez um traço feminino da poesia lírica, ou um traço lírico da mulher.”¹⁵⁴.

Quanto à métrica e rima do soneto em pauta, observamos:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
É/vão/ o a/mor, /o ó/dio,/ ou/ o/ des/dém;
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
I/nú/til o/ de/se/jo/ e o/ sen/ti/men/to...
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Lançar/ um/ gran/de a/mor/ aos/ pés/ d'al/guém
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
O/ mes/mo é /que /lançar/ flo/res/ ao/ ven/to

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
To/dos/ so/mos/ no/ mun/do/ “Pe/dro/ sem”,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Uma a/le/gria/ é /fei/ta /dum/ mo/men/to,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Um/ ri/so é/ sem/pre/ o e/co/dum/ la/men/to,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Sa/be/-se/ lá /um/ bei/jo/ d'on/de/ vem!

¹⁵³ Lúcia Castello Branco, op. cit., p.17.

¹⁵⁴ Op. cit., p.42.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
A/ mais/ no/bre i/lu/são/ mo/rre.../ des/faz-/se...
1 2 3¹⁵⁵ 4 5 6 7 8 9 10
Uma/ sa/ u/ da/de/ mor/ta em/ nós/ re/nas/ce
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Que/ no/ mes/mo/ mo/men/to é/ já/ per/di/da

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
A/mar/-te a/ vi/da in/tei/ra eu /não /po/dia.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
A/ gen/te es/que/ce /sem/pre o/ bem/ de um/ dia,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Que/ que/res,/ meu/ A/mor,/ se é/ is/to a/ vi/da!...

São estes versos uma constante na poesia de Florbela. Os quartetos têm por base rimas consoantes (to), como também possui rimas toantes (dém-guém, sem-vem) de esquema ABAB e no segundo quarteto de ABBA. Os tercetos também se caracterizam por alterações de esquema rimático: CCD e EED. Essas alterações nos versos demonstram o quanto a temática e o esquema rimático se harmonizaram com a temática do soneto: ambos vivem a inconstância, uma não uniformidade. Há ausência de conjunções para coordenar ou subordinar as frases. Isso reflete porventura o desprendimento do “eu” lírico: até na composição do soneto há uma espécie de “desdém” pela continuidade e uniformidade sonora. Cada frase revela-se como um pausa, dado o imenso uso de sinais gráficos: é o sussurrar e gemidos que vêm ao leitor, tanto nas palavras como na sonorização de diferentes tonicidades.

¹⁵⁵ Neste verso encontramos a diérese, licença poética, que segundo Amorim de Carvalho, divide o ditongo em duas sílabas. Este recurso é possível, pois segundo o teórico: “Na entoação seguida de versos lançados em determinado ritmo, ou sequer na entoação intencional proposta dum certo ritmo, tendemos a subordinar-lhe ou assimilar-lhe, tanto quanto possível, os casos de estruturas métricas defeituosas ou estruturalmente desviadas do ritmo referido.” (Op. cit., p.59). Fica também registrado que este vocábulo, até o fim do século XIX, constituía-se com um hiato (sa-u-da-de), em Portugal, escrevendo-se até com o trema (saüdade). Já para os brasileiros e açorianos a palavra era composta por um ditongo.

4 – Os arquétipos do feminino

O arquétipo é, na realidade, uma *tendência* instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias.¹⁵⁶

Carl Gustav Jung

Ao referir-se ao tipo de análise que Freud realizara, ou seja, à psicanálise aplicada à literatura, Carlos Reis lembra que o psicanalista acaba por relegar o discurso literário a um plano secundário. Reis também critica a abordagem jungueana, que propunha outra modalidade de contato com a obra literária, a partir de uma leitura subtextual do inconsciente coletivo:

Isto significa que os arquétipos contidos no inconsciente coletivo (por exemplo, a imagem primordial da Mãe, herdada de um passado insondável e não exclusiva de um indivíduo isolado) dominam a criação literária de modo sub-reptício, mas marcante. O que, de certo modo, esvazia de significado o mito da absoluta liberdade criativa; com efeito, nesta perspectiva, o escritor limita-se a dar forma a impulsos que o ultrapassam por mergulharem no obscuro do seu condicionamento biológico e num longo processo de sedimentação de experiências colectivas.¹⁵⁷

Achamos que uma obra literária propõe, na perspectiva jungueana, não apenas uma leitura “limitada”, como afirma Reis. A obra dispõe de vários significados e, como assegura Aguiar e Silva, referindo-se ao texto literário, mais especificamente ao poema: “a essência do poema reside na ‘emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância **mítica e simbólica**’ ”.¹⁵⁸ Isso nos permite dizer que o poema propõe, intrinsecamente, uma leitura dos arquétipos, por sua carga “mítica” e “simbólica”, traços evidenciados na poesia florbeliana, que não se limita apenas a um tipo de arquétipo. Porém, cumpre-nos deixar bem claro, através do pensamento de Antonio

¹⁵⁶ Carl G. Jung, *O homem e seus símbolos*, trad. de Maria Lúcia Pinto, 14ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, p.64.

¹⁵⁷ Op. cit., 1981, p. 87.

¹⁵⁸ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p.193. Grifo nosso.

García Berrio, que os mitos, símbolos e tendências espacializantes numa obra não são formulados conscientemente pelo escritor; cabe aos críticos compreender e realizar este tipo de análise:

Determinar los haces simbólicos en estructuras concretas de esquematización mítica, precisarlos y fijarlos bajo etiquetas simbólicas conscientes, no son objetos pertinentes a los procesos pragmáticos de comunicación simbólico artística: es por el contrario tarea reflexiva de críticos, contenidos de los análisis *a posteriori*.¹⁵⁹

Berrio também refere que no mundo clássico a poesia era estudada como uma ciência de operações mais sérias e poderosas, pois o homem constitui sua experiência de mundo e de existência através dela: “Esta alta valoración de lo poético se corresponde con la estructura *mítica* del pensamiento clásico, entendiendo el mito como narración simbólica ejemplar, y por tanto poética.”¹⁶⁰. Ou seja, o significante “poético”, desde a época clássica, vem carregado de imagens simbólicas, míticas, permitindo-nos, como críticos, fazer essa leitura dos mitos e arquétipos da poesia florbeliana.

Como já foi referido na rubrica anterior, Renata Junqueira compreende diferentes arquétipos nas obras publicadas de Florbela. Maria Lúcia Dal Farra também se refere a essa tendência de Florbela, apresentando algumas identificações com figurações míticas em sua poesia, ao afirmar, no *Afinado Desconcerto*, através da análise do soneto “Mais alto!”, que neste poema o que se pretende almejar é uma identificação a:

uma Virgem Maria envolvida pela luz brilhante e incorruptível dum impossível. Mas trata-se de uma virgem que, em lugar de pisar “o mal da vida” – simbólica da serpente bíblica, associada à figura de Lilith e de Eva -, em vez de calcá-la sob seus pés, deseja, ao contrário, acolhê-la nos seus braços, nos seus já “divinos braços de Mulher”.¹⁶¹

¹⁵⁹ “La poeticidad imaginativa”, in BERRIO, Antonio Garcia, *Teoria de la Literatura* (La construcción del significado poético), 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1994, p.503.

¹⁶⁰ “Entre la Teoria de la la Literatura y la Poética general”, in BERRIO, Antonio Garcia, *Teoria de la Literatura* (La construcción del significado poético), 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1994, p.27.

¹⁶¹ Op. cit., p.22.

Por sua vez, Natália Correia, ao prefaciar o *Diário do Último Ano*, associa Florbela a Diana, pelos predicados contraditórios desta deusa, tornando seu irmão, Apeles, em Apolo, pois “torna-se ainda mais atraente formular na fraternidade mística de Florbela com o irmão uma réplica de geminação de Apolo com Diana.”¹⁶²

O que constatamos, a partir dos estudos sobre Florbela Espanca, é que a poetisa rompe com o silêncio que lhe é legado e tenta mostrar-se com desejos e sonhos. Enfrentando os “tabus” tanto na vida como na obra, a poetisa tira, em seus poemas, os “véus” com os quais a sociedade veste as mulheres, mas, mesmo assim, continua submissa a um “tu” de figura masculina: prostra-se submissa a um amor que talvez nunca se realize. Partindo dessa premissa, faremos uma leitura mostrando as características míticas da poesia de Florbela Espanca. Com isso não queremos contribuir para propagar ainda mais “mitos” ao sujeito autor, mas mostrar que as características míticas pertencem a um jogo conflituoso que se estabelece em sua obra.

Para entendermos as personificações míticas na obra da poetisa portuguesa se faz necessário conceituarmos o vocábulo *mito*. Antonio Garcia Berrio define-o como: “el desarrollo temporal y narrativo de una intuición simbólica pura y atemporal. Es una historia que desarrolla la comprensión del símbolo.”¹⁶³ O que esses símbolos, impregnados através dos arquétipos da poesia florbeliana, querem expressar no seu discurso lírico?¹⁶⁴ Já no dicionário há várias concepções: desde a concepção de que os mitos são coisas “imaginárias”, “fantasiosas”, “utópicas”, ou então, “representação de fatos ou personagens reais, exageradas pela imaginação popular.”¹⁶⁵ Porém, Mircea Eliade afirma ser o *mito* uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares, isto é, o *mito* conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o “tempo fabuloso do princípio”. E ainda mais: o mito apresenta, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja uma realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, portanto, segundo Eliade, uma narração

¹⁶² Op. cit., p.22.

¹⁶³ “La poeticidad imaginativa”, op. cit., p. 482.

¹⁶⁴ Explicitaremos melhor esta interpelação nos subtítulos seguintes. Porém, como já vimos na rubrica anterior e através da análise do narcisismo na poesia de Florbela, há um sentimento como mola propulsora impregnado na representação desses símbolos: a angústia.

¹⁶⁵ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, p. 203.

de uma criação, descreve o modo como uma realidade foi produzida, como começou a existir:

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante (...), a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.¹⁶⁶

Qual a relação da psicanálise/psicologia com os mitos? Segundo Jung, a psique evolui e alguns dos conteúdos do homem moderno se parecem com “produtos” da mente do homem primitivo. Jung chama esses “produtos” arquétipos, conclusão a que chegou após avaliar as diferentes imagens que se repetiam em diferentes povos e culturas. Freud, por sua vez, chamara esses “produtos” “resíduos arcaicos”,¹⁶⁷ como esclarece o próprio Jung. O estudioso dos mitos também deixa contribuições a respeito da relação do mito com o inconsciente:

Para a psicanálise, por exemplo, o verdadeiro primordial é o ‘primordial humano’, a primeira infância. A criança vive num tempo mítico, paradisíaco (...). Eis a razão por que o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Pode-se ir mais longe ainda e afirmar não somente que o inconsciente é ‘mitológico’, mas também que alguns de seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos; em outros termos, que eles refletem as modalidades, os processos e os destinos da vida e da matéria vivente. Pode-se mesmo dizer que o único contato real do homem moderno com a sacralidade cósmica é efetuado pelo inconsciente, quer se trate de seus sonhos e de sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (poesia, jogos, espetáculos, etc.)¹⁶⁸

Ao afirmar que alguns conteúdos do inconsciente estão carregados de valores cósmicos, Mircea Eliade vem corroborar as teorias jungueanas de inconsciente coletivo, que contém as imagens primordiais dos arquétipos. Revela-nos também que o homem moderno teria contato com a “sacralidade cósmica”, através das criações do inconsciente, como a poesia. Claro que o texto em verso não é uma produção direta do inconsciente porque, caso contrário, não seria legível; mas, pela sua própria estrutura esquizofrênica e narcísica, o texto poético pode, ao romper com os padrões vigentes e

¹⁶⁶ Mircea Eliade, *Mito e Realidade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1998, p.12-13.

¹⁶⁷ Op. cit., 1996, p.62.

¹⁶⁸ Mircea Eliade, op. cit., p73.

em forma de metáforas, nos apresentar um manancial arquetípico. Dentro dessas perspectivas fizemos uma leitura de alguns arquétipos femininos da poesia de Florbela Espanca. Fato percebido também nos contos, por exemplo, como aponta Yvette Centeno: “No conto intitulado « À Margem dum Soneto », a galeria de mulheres oscila igualmente entre as boas e as más, as virginais e as pérfidas ardentes.”.¹⁶⁹

A leitura que faremos não é para negarmos, nem tampouco afirmarmos a feminilidade de Florbela, mas procurará ser uma leitura que supera questões de gênero e entra no campo interpretativo, especulativo, que a poesia nos possibilita. E apesar de, às vezes, Florbela ser interpretada como a “poetisa dos excessos”,¹⁷⁰ o que percebemos em sua lírica é uma intensidade, causa dos conflitos e problemáticas enfrentados pelo “eu” lírico.

Tendo em vista toda análise crítica e teórica que percorremos, encontramos características de três figuras míticas, do “tempo primordial” na poesia florbeliana: Eva, Lilith e Afrodite. Vozes de figuras femininas míticas, possivelmente representam algumas das principais características da escrita feminina, configurando uma tensão identitária. As “vozes” míticas têm diferentes enfoques e perspectivas. Afrodite é a deusa do amor e da beleza, mais especificamente do amor carnal. Essa personificação do desejo do amor sensual dar-se-á quando o “eu” lírico expressa toda essa “explosão” de desejos reprimidos por uma sociedade conservadora. Eva é aquela que surgiu da costela do homem, no paraíso, induziu-o a pecar, está sempre ao seu lado; e, por fim, Lilith, a mais arcaica, que surgiu do Caos; embora existam muitos mitos acerca de seus primórdios, Lilith aparece, na maioria das culturas, como uma força que se contrapõe à bondade de Deus, tida como demônio, aquela que foi banida para o deserto por não obedecer ao sistema patriarcal. Essas três personagens míticas aparecem nos sonetos florbelianos como uma forma inconsciente dos sentimentos e desejos femininos. Para definição destes arquétipos utilizaremos, como fonte principal, para leitura de Eva e Lilith, a obra *O Livro de Lilith* da psicóloga jungueana Barbara Koltuv e também do *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Já para Afrodite será utilizada a obra *Mitologia Grega e Romana* de P. Commelin.

As três figurações míticas lutam entre si para compor esse novo “ser mulher”, ou “eu” poético, ou discurso feminino, que se descobre com diferentes faces. Faces comuns

¹⁶⁹ Yvette K. Centeno, “Prefácio”, in ESPANCA, Florbela, *O Dominó Preto* (contos), Lisboa, Bertrand, 1998, p.11.

¹⁷⁰ Adriana Mello, “Évora, palco literário”, in *Évora 100 limites*, 1ª ed., Évora, Gráfica Eborense, 2007, p.7.

ao ideário feminino e, conseqüentemente, característica do que seria a escrita feminina. É através da insaciabilidade, conflitos, articulações de imagens, que Florbela, sujeito autor, se destaca dos demais escritores e escritoras que utilizam esse tipo de escrita, ao expressar um “eu” enunciador que desnuda a “alma feminina” e rompe as fronteiras da interdição, características mais presentes na sua obra *Charneca em Flor* (1931).

4.1 - Eva: “A nossa casa, Amor, a nossa casa!/ Onde está ela, Amor, que não a vejo?”

Na história bíblica do livro do Gênesis, o mito de Adão e Eva revela como a mulher surgiu para “auxiliar” o homem e como essa mulher, que servirá de companhia à figura masculina, é induzida, no jardim do Éden, por uma serpente, a comer do fruto proibido, atizando a curiosidade do homem e fazendo-o comê-lo também. A ingenuidade ou a cobiça para a realização do desejo fez com que mulher e homem pecassem. Criada com o propósito de unir-se ao homem e tornar-se a mesma carne, porque dele ela advém, Eva é uma figura submissa. O que nos mostram os relatos bíblicos é que o papel de submissão será representado por outras figuras femininas. A figura de Eva será aquela que quer sua casa, seu lar, seu marido, criar seus filhos, isto é, tornar-se uma só carne com a união do amor por esse homem. Essa figura masculina será fundamental para a mulher, pois sem ela não é possível viver. A procura por essa “completude da carne”, é representada pelo “eu” lírico que busca, na figura masculina, um preenchimento que talvez não se realize porque o “eu” feminino perceberá que não é toda figura masculina que a completará e sim uma “carne” específica.

Na poesia florbeliana é fácil percebermos essa característica do “eu” lírico em diversos poemas. A voz de Eva ecoa dentro do universo poético feminino; porém, na poesia de Florbela, essa voz se dará com uma acentuação do erotismo, do desejo pulsante. Podemos perceber isso mesmo no soneto “A nossa casa”, da obra *Charneca em Flor*:

A nossa casa, Amor, a nossa casa!
Onde está ela, Amor, que não a vejo?
Na minha doida fantasia em brasa
Constrói-a, num instante, o meu desejo!

Onde está ela, Amor, a nossa casa,
O bem que neste mundo mais invejo?
O brando ninho aonde o nosso beijo
Será mais puro e doce que uma asa?

Sonho... que eu e tu, dois pobrezinhos,
Andamos de mãos dadas, nos caminhos
Duma terra de rosas, num jardim,

Num país de ilusão que nunca vi...
E que eu moro – tão bom! – dentro de ti
E tu, ó meu Amor, dentro de mim... (p.224)

Nos dois primeiros quartetos o “eu” interroga três vezes um “tu” sobre a casa que pertence a ambos. Segundo Bachelard: “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade.”.¹⁷¹ Por um lado, o estado de alma se reflete como o abrigo de sua felicidade, do seu amor, de sua inquietude; e a metaforização da casa, esse “morar” dentro do outro, reflete a busca pelo objeto de desejo, o qual se realiza na construção desse lar, ou nesse “morar” em ambos os corpos.

Por outro lado, a voz do soneto rompe com o modo “Evista” de ser e, ao mesmo tempo, está preso a ele, porque seu inconsciente feminino está ligado a preceitos sociais, políticos, religiosos e ideológicos. A busca pela “carne” que a completará é nítida no poema. É como se obedecesse à voz de Deus, que diz a Adão e Eva que ao unirem-se as duas carnes serão uma só. Chega a tornar-se um sonho esse encontro nunca vivido: “Num país de ilusão que nunca vi.../ E que eu moro – tão bom! – dentro de ti/ E tu, ó meu Amor, dentro de mim....”.

O rompimento com a figura mítica de Eva se dá no soneto ao encontro de mais uma voz mítica. Surge a figura de Afrodite: há uma verdadeira explosão de desejos e sensualidade, mesmo sendo uma sensualidade reprimida pela voz de um qualquer superego. Palavras que aparecem no soneto referido, como “brasa”, “beijo”, “fantasia”, “desejo”, já são carregadas, por si próprias, de sensualidade. O desejo da união dos

¹⁷¹ Gaston Bachelard, *A poética do Espaço*, trad. de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle, São Paulo, Martins Fontes, 1988, p.84.

corpos é tão grande que o “eu” sente a vontade de morar dentro de um “outro”, isto é, a conclusão do ato sexual, como a busca por um gozo eterno. O sujeito poético busca um eterno gozo, uma eterna satisfação preenchida por um “morar dentro do outro”.

A primeira conclusão que podemos tirar é que esse “novo eu” viverá uma estabilidade, refletida pela figura de Eva, e um conflito, pela representação de Afrodite. Surge a figura de Afrodite, o amor sensual, aquela que é proibida a vozes femininas que não querem ir contra os preceitos da sociedade. Porém, para entendermos melhor a figura de Afrodite, faz-se necessário um breve comentário sobre sua história.

4.2- Afrodite: “Trago dalias vermelhas no regaço.../ São os dedos do sol quando te abraço,”

Os povos da Antiguidade procuravam explicar, da melhor maneira possível, a origem do Universo e a existência dos fenômenos naturais de que dependiam para sobreviver. Sumérios, egípcios, acádicos, hebreus, chineses, indianos e gregos, entre outros, consideravam as forças naturais entidades “sobrenaturais” e poderosas, a que chamavam divindades ou deuses.

Por sua vez, os gregos organizaram as divindades em “famílias divinas”. Desenvolveram também genealogias para explicar satisfatoriamente tanto a criação do Universo, ou “cosmogonia”, como a origem dos deuses, ou “teogonia”.

Afrodite em grego, ou Vênus, é a deusa do amor e da beleza sensual e, também, do amor carnal. Era capaz de seduzir todos, deuses ou mortais, e embora haja muitas controvérsias acerca de sua origem, os poetas têm em comum algumas conclusões: “Vênus, ao mesmo tempo *celeste* e *marinha*, deusa da beleza e dos prazeres, mãe dos Amores, das Graças, dos Jogos e dos Risos”.¹⁷²

Esse desejo de seduzir o outro, de conquistar todos se dará nos sonetos florbelianos quando a voz poética romper com o estigma de submissão que é legado à

¹⁷² P. Commelin, *Mitologia Grega e Romana*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 60.

condição feminina: ser dita como uma deusa que fala de seus desejos mais profundos e procura seu “deus”, “príncipe”, “homem”. Porém, devemos frisar: Afrodite não procurava sua “carne”. Daí o conflito estabelecido. Eva é mortal, procura sua “carne”, porém Afrodite é uma deusa, não a procura; vive vários amores e desejos porque isso lhe é permitido. Eva procura uma finitude e Afrodite a infinitude. Essas vozes lutam entre si para compor esse novo “eu” poético. Mas, segue a pergunta: e agora, como compor essa “nova mulher”, esse novo “eu” poético que se vê diante dum conflito?

A figura masculina também é alvo dessa nova voz mítica, mas as perspectivas a seu lado são diferentes. Vamos ver melhor como se mostrará mais acentuadamente a figura de Afrodite no seguinte soneto :

Horas Rubras

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

Ouço as olaias rindo desgrenhadas
Tombam astros em fogo, astros dementes.
E do luar os beijos languescentes
São pedaços de prata p’las estradas

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

Sou chama e neve branca misteriosa
E sou talvez, na noite voluptuosa,
Ó meu Poeta, o beijo que procuras!(p.73)

Com uma extrema explicitação, a voz lírica sente o compromisso de tematizar o erotismo através de construções poéticas: rimas (com esquema ABBA, ABBA, CCA, DDA), aliterações, assonância, metáforas e alguma *coquetterie*. Para tanto, usa imagens fortes e acalentadoras: “profundas”, “risos”, “virgens”, “chama” etc. O “eu” sente a necessidade de aproveitar a mocidade, seus desejos. Os desejos são vividos livremente; não há culpa nem ressentimento no que é relatado. É Afrodite que quer saciar seus desejos, seduzir, diferentemente de Eva, que tem seus desejos limitados por Deus. O desejo é manifestado, acusando a ausência de algo: de ser o beijo que o Poeta deseja. Assim o “eu” faz projeções dos seus impulsos eróticos. O paladar é recorrente neste

texto, isto é, em cada estrofe tudo gira em torno do significante “beijo”, provocador de sinestésias, que serve de mecanismo para o jogo de sedução que a voz poética faz no soneto, querendo seduzir, seduzir-se, entrando em êxtase na noite voluptuosa por ser o desejo de um outro, de um poeta: “O êxtase enquanto beijo inaugura o simbolismo da incorporação, participante do arquétipo alimentar. A comunhão, litúrgica ou poética, simbólica da transubstanciação mística, está associada às delícias da fusão no Outro, como na mãe.”.¹⁷³ Lembra-nos, pois, a imagem de Afrodite/Vênus/Mãe, representação freqüente na poesia de Florbela.

Finalmente, surge um novo “eu” feminino através da figura mítica de Lilith, que está presente em várias culturas e com perspectivas diversas. Porém, trabalhamos aqui com as características que ela possui na poesia de Florbela.

4.3- Lilith: “Eu quero amar, amar perdidamente!/ Amar só por amar: Aqui... além...”

Lilith, a primeira Eva ou a mulher que tentou Adão com a maçã da árvore do Conhecimento, é figura presente nas mitologias sumeriana, babilônica, assíria, cananéia, hebraica, árabe e teutônica. É vista, muitas vezes, como demônio, bruxa, escuridão da noite, um espírito livre, mulher sensual profana, comedora de crianças.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, na tradição cabalística Lilith seria o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão, isto é, ela não provém duma costela do homem, mas da mesma terra donde ele veio. Por isso Lilith reivindica o direito de igualdade. Esses fatos fizeram-na discutir com Adão e pronunciar o nome de Deus, que a condenou. Em seguida a esses conflitos, Lilith foge para o deserto começando uma vida demoníaca. Os autores do *Dicionário dos Símbolos* nos esclarecem que, em outra tradição, Lilith seria uma primeira Eva de que Caim e Abel disputaram a posse, criada independentemente de Adão, ou seja, sem parentesco com

¹⁷³ Ana Luísa Vilela, “ ‘Minh’ alma, de sonhar-te, anda perdida’ Erotismo e Mística de Soror Florbela”, in *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, p. 122.

eles. Partindo dessa premissa, encontram traços de androginia do primeiro homem e de incesto nos primeiros casais:

Lilith tornar-se-ia inimiga de Eva, a instigadora dos amores ilegítimos, a perturbadora do leito conjugal. O seu domicílio será fixado nas profundidades do mar e objurgações tendem a mantê-la ali para impedir que perturbe a vida dos homens e das mulheres sobre a terra.(...) Enquanto mulher suplantada ou abandonada, em benefício de outra mulher, Lilith representará os ódios antifamiliares, o ódio dos casais e das crianças; ela faz lembrar a imagem trágica das Lâmbias na mitologia grega. Não pôde integrar-se nos quadros da existência humana, das relações interpessoais e comunitárias; foi lançada de novo no abismo, no fundo do oceano onde não deixa de estar atormentada por uma perversão do desejo, que a afasta da participação nas normas. Lilith é o fauno fêmea noturna que tentará seduzir Adão e gerará as criaturas fantasmagóricas do deserto, a ninfa vampiresca da curiosidade.(...) É comparada à lua negra, à sombra do inconsciente, às pulsões obscuras.¹⁷⁴

Enquanto Eva é a força construtiva, Lilith é a destrutiva. Eva foi moldada exatamente com as exigências da sociedade patriarcal. É o modelo feminino permitido ao ser humano pelo padrão ético judaico-cristão. Já Lilith, enquanto “fauno fêmea noturna”, se tornará uma deusa dos súcubos, que gerará “criaturas fantasmagóricas”. Claro que esse mito explica e vem condicionar o papel das mulheres nessas sociedades, voltadas para o recato e a submissão. É uma maneira de considerar aquelas que reivindicam igualdade e exprimem seus desejos como “demônios”.

Comparada “à sombra do inconsciente”, Lilith seria o lado feminino negro e obscuro. Jung define como “sombra” uma parte inconsciente ou obscura da personalidade, sendo que a maior parte da “sombra” é constituída por desejos reprimidos e impulsos incivilizados. Dentro desta perspectiva, encontramos elos entre a teoria de “sombra” de Jung e o mito de Lilith, por se assemelharem ao nível da obscuridade.

Barbara Koltuv tem um enfoque interessante na sua obra *O livro de Lilith*. Segundo a autora, dentro do ciclo feminino, a mulher estaria possuída pela Lilith no período que vai do fim da menstruação à ovulação. O período entre a ovulação e a menstruação seguinte corresponderia à uma fase de recolhimento da Lilith (ou auge da

¹⁷⁴ *Dicionário dos Símbolos*, Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, Lisboa, Teorema, 1994, pp.409-410.

Eva). Se acontece a fecundação, durante todo o período da gestação, a mulher torna-se toda Lua. No entanto, logo após o parto, a Lilith volta com toda a força, o que explica a depressão que acomete algumas mulheres, nesse período, fazendo-as rejeitarem seus recém-nascidos.

No soneto “Amar!” perceberemos como se dará a presença de Lilith que começará a ocupar o mundo contemporâneo poético na escrita feminina:

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

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

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

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que saiba me perder... pra me encontrar...(p.80)

A intensidade da expressão lírica, apresentada pela musicalidade dos versos, o uso criativo de sinais gráficos e a dualidade de “amar a todos e não amar ninguém” – que produzem “sussurros e gemidos”; os temas, motivos e símbolos, submetidos sempre a imagens telúricas, vão edificando o palco entre o “eu” e o leitor, no qual o autor é o criador de um drama – um drama lírico – em que a criação do poema e os sentimentos humanos se confundem no vasto bojo do “eu” poético com essa nova voz mítica, Lilith.

Da mesma forma que Afrodite, Lilith também sente desejos e quer viver um amor intenso, mas em igualdade. Frustrada por um amor que teve fim, o sujeito lírico diz que ninguém ama alguém pela vida toda. É a verdade que atormenta tanto o inconsciente feminino de Eva.

Há outros indícios da presença de Lilith : “Que seja minha noite uma alvorada”. A noite, habitat natural de Lilith, representa uma claridade, mesmo em meio à

escuridão, pois é o momento em que vai procurar seduzir os homens, sentindo-se livre para realizar seus desejos.

Por fim, o soneto encerra-se proferindo: “Que me saiba perder... pra me encontrar...”. Para o sujeito lírico se “perder” será preciso encontrar o seu amor, a figura masculina? Caso esse “perder-se” fosse a entrega a um amor, de que tanto se fala no começo do poema, esse encontro seria com a personificação da figura de Eva, personificação essa tão abominada pela inquietação desse novo “eu”, gerando, muitas vezes, as angústias na poesia de Florbela.

Essas três vozes ecoam nos sonetos tentando definir esse novo “eu” poético, essa nova “mulher” que tenta afirmar-se. O “eu” enunciador procura viver seus desejos e liberdades, mesmo sendo um sentimento reprimido pela voz do superego, que é, segundo Freud, a internalização infantil da autoridade paterna e uma manifestação do complexo de Édipo sublimado: “Amar! Amar e não amar ninguém!”: são as estruturas conservadoras da sociedade que agem, mesmo que sutilmente, nas “entrelinhas” da produção textual de Florbela Espanca.

Essas formas míticas representam, a partir de nossas leituras, um verdadeiro manancial histórico-mítico-literário que a poetisa soube como poucos construir em seus poemas. E desta relação advêm os conflitos, que, sendo femininos, ultrapassam as temáticas do gênero, para exprimir-se a partir de sua existencialidade arquetípica, que faz parte de todos os humanos, independentemente do sexo. Renata Junqueira afirma, a partir do pensamento jungueano, que a imagem da “mulher-deusa”, presente na poesia de Florbela, é uma resposta à realidade histórica de Portugal:

Tendo em vista a imagem da mulher-deusa, implícita na poética de Florbela, e levando em conta a opinião do erudito C.G. Jung, segundo a qual os arquétipos que aparecem nas obras dos grandes artistas representam, quase sempre, uma compensação à unilateralidade do espírito da época à qual pertence cada artista individual, estou realmente propensa a considerar toda a sua poesia com uma legítima reação à realidade sócio-cultural do Portugal do início do Século XX. Sabe-se que nesta época o âmbito do feminino era injustamente reduzido, e as mulheres eram implacavelmente subjugadas por uma despótica cultura masculina, a ponto de provocar a reação de algumas mulheres sensatas que, aproveitando as brechas da recém-implantada República em Portugal – refiro-me ao ano de 1910 -, organizaram um movimento de cunho nitidamente feminista, a fim de reivindicar os direitos da mulher portuguesa, direitos que estavam sendo vergonhosamente desacatados.¹⁷⁵

¹⁷⁵ “O Embasamento arquetípico da Literatura Florbeliana: Uma Análise da Poesia de Florbela Espanca à luz da Psicologia Analítica Jungueana”, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 7, São Paulo, UNICAMP, 1986, p.167.

Porém, mesmo em meio a um grande número de mulheres poetisas da época, Florbela se destacava, considerando as exposições de Junqueira invocando Jung, pois foi a única que, poeticamente, soube responder com essa “compensação”, através de sua obra, à realidade sua contemporânea. Concomitantemente, percebemos que os sonetos que exprimem uma conflitualidade (adversativas, dúvida, pressentimento de perda) são aqueles em que encontramos mais de uma figura mítica. Em “Horas rubras” não há conflito porque predomina uma única voz mítica – Afrodite – que procura vivenciar o amor. Isso quer dizer que, numa composição em que mais do que uma figura mítica se faça “ouvir”, se gerarão angústias ao “eu” poético. Então, podemos afirmar que, na leitura das vozes míticas e do “eu” lírico narcísico, o conflito e a angústia não existirão se o amor predominar. E o que é a angústia e como se processa este sentimento na poesia florbeliana? Como já constatamos em diferentes leituras, se percebe este sentimento nos sonetos de Florbela Espanca, por isso se faz necessário definir, textualmente e poeticamente, a ANGÚSTIA: esse sentimento tão comum aos seres humanos.

CAPÍTULO III:

O “UNIVERSO” FLORBELA ESPANCA

*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!*¹⁷⁶
Florbelá Espanca

¹⁷⁶ Vaidade, p.132, in *Livro de Mágoas*.

1- Uma escritora além e aquém do seu tempo

Florbela não era um génio -, era, e é uma notável poeta.¹⁷⁷

Jorge de Sena

Florbela d'Alma da Conceição Espanca¹⁷⁸ nasceu em Portugal, Vila Viçosa, no ano de 1894, numa época em que a condição de submissão era legado das mulheres. Desde a infância a figura do pai lhe foi de grande estima, mesmo tendo sido Florbela concebida a um relacionamento clandestino. Em virtude de tal situação sua mãe a registra como filha de pai incógnito. Florbela foi criada passando meses com a mãe biológica e outros com o pai e a madrasta. A perfilhação só acontecerá após a morte da poetisa, em 1949. Segundo Manuel Serrano, é neste ano que um grupo influente de pessoas, alguns nomes fundadores do Grupo de Amigos de Vila Viçosa, pede a João Maria Espanca que confirme a paternidade tornando-a oficial. Serrano acredita que isto não foi feito com intenções de reivindicar direitos de autor, mas porque “tratou-se sobretudo de uma reposição da verdade e um acto de justiça que só peca por ser tardio e que representa mais um drama na vida de Florbela.”¹⁷⁹

Diante desse modelo de estrutura familiar compreende-se o quanto ao homem era permitido fala e atitude, principalmente, nas sociedades conservadoras; mesmo em Vila Viçosa, que tinha uma tradição da mulher erudita e adepta da poesia lírica. Desde o século XVI, encontramos uma figura feminina com destaque, Públia Hortência, que escreveu versos e defendeu tese de filosofia aos dezessete anos. Ela está dentre outras mulheres que, em pleno Renascimento, surgem na corte interessadas em cultura literária, sob a protecção da Infanta D. Maria.

É no meio desse contexto conservador, que perdurou por séculos, que vem surgir no começo do século XX o feminismo e a crescente visibilidade das mulheres em Portugal: “No princípio do século XX as revistas femininas revelam uma preocupação

¹⁷⁷ Op., cit., p.29.

¹⁷⁸ Segundo Rui Guedes “Apesar de ter sido baptizada como nome FLOR BELA LOBO, logo que começa a escrever passar a usar Florbela d'Alma da Conceição Espanca, possivelmente por influência de seu pai.” (*Acerca de Florbela Espanca*, Dom Quixote, Lisboa, 1986, p.26). Já o *Dicionário da Literatura Portuguesa, Brasileira, galega, Africana, estilística literária*, organização Jacinto do Prado Coelho, registra uma pequena alteração: Florbela de Alma da Conceição Espanca. (p.304).

¹⁷⁹ “O amor e o trágico na vida de Florbela Espanca”, in *Callipole*, n.º 15, Câmara Municipal de Vila Viçosa, Vila Viçosa, 2007, p. 206.

crescente em publicar os debates e triunfos feministas que vão ocorrendo em outros países da Europa.”¹⁸⁰

Todavia, Florbela surgiu num momento em que a poesia feminina era tida como o “sorriso da sociedade”. É contra o panorama dessa “mesmice” (resultado da pacífica submissão da mulher aos modelos socioculturais que a sociedade lhe impunha), que a obra de Florbela Espanca vem surgir como transgressora, a expressar um “eu” que se busca como dono de suas próprias verdades. Joaquim Manuel Magalhães nos evidencia que a obra da poetisa, além de não estar enquadrada num estilo convencional, também não está indo de encontro aos escritos da época: “A poesia é sempre, como sabemos, uma convenção que se fixa, e habitua e reprime outras convenções. O conflito de irrupção do novo é sempre este conflito contra o impedimento de outra convenção.”¹⁸¹

Florbela se encontra além do seu tempo, pois não estaria enquadrada nas convenções poéticas suas contemporâneas; mas também encontra-se aquém do seu tempo por estar presa, como diz Jorge de Sena, ao soneto – forma clássica – sendo, ao mesmo tempo, segundo Renata Junqueira, aparentada aos modernistas de seu tempo:

E uma análise mais cuidadosa do aparato das máscaras, das *poses* e dos artifícios retóricos na obra de Florbela poderá mostrar que tanto a sua poesia quanto a sua prosa se revestem daquela mesma *teatralidade* que constitui uma das mais importantes características dos movimentos de vanguarda no princípio do século XX.¹⁸²

Será que, por eleger o soneto como base de sua obra, podemos entendê-la como mais uma mulher que contribuiu para o aumento das sonetistas do começo do século XX? Jorge de Sena afirma que, por ser fechado e acabado, o soneto se assemelha aos “lavors femininos” – o que aparenta ser uma maneira de descobrir o feminino do soneto. Talvez pela rigidez e convenção, às que se condicionam as mulheres nas sociedades conservadoras, essa forma de expressão seja um arquétipo do *animus*, presente na alma feminina, levando a poetisa a eleger a estrutura clássica das formas poéticas. Segundo Magalhães:

¹⁸⁰ Cláudia Pazos Alonso, op. cit., 1997, p.25.

¹⁸¹ Joaquim Magalhães, “Demasiado poucas palavras sobre Florbela”, in *Rima Pobre – Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa, Presença, 1999. p.19.

¹⁸² Renata Soares Junqueira, “Florbela e Almada”, in *Scripta*, Belo Horizonte, 2001, p.348.

(...) não podemos apenas acusar de ter contribuído para o aumento dos *soneteiros*, temos que perceber que, ainda que silenciosamente, ela marca em aspectos singulares, mesmo no campo léxico, das expressões vocabulares, a poesia do nosso tempo.¹⁸³

É em meio aos “aspectos singulares” que traz sua obra que a poetisa calipolense surge, no seu contexto histórico e literário, segundo Rolando Galvão, desligada de preocupações de conteúdo humanista ou social, inserida apenas em seu mundo individual, como percebemos nos vários retratos que faz de si ao longo dos seus escritos. É uma evidência presente no *Diário do Último Ano* (1930):

Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se Eu sou Eu? Que importa o desalento da vida se há a morte? Com tantas riquezas porque sentir-me pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes e as rosas e a canção dos sapos nas ervas húmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de Gata Borralheira e o assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites... então isto não é nada? Napoleão de saias, que impérios desejas? Que mundos queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírios de grandezas!...¹⁸⁴

Apesar disso, não se coloca como observadora distante, mesmo quando parece exterior a fatos, idéias e acontecimentos de sua época, colaborando, em 1930, época do surgimento de movimentos feministas, com contos e poemas, na recém-fundada revista *Portugal Feminino*.¹⁸⁵

Flor Bela d’Alma da Conceição Espanca é um nome que chama a atenção pela sua tonicidade e singularidade. Acreditar que o nome da própria poetisa (mesmo não sendo o de batismo) traz em si uma temática poética conflitante é também confirmar que em sua poesia existe uma sensibilidade avassaladora, pois “Em Florbela Espanca, a poesia ancora decidida e assumidamente (...) numa subjectividade radical, avassaladora, que faz de si a finalidade e a gramática da aventura poética. Recorrendo a máscaras, mas sem máscara.”.¹⁸⁶

¹⁸³ Joaquim Magalhães, op. cit., 1999, p.25.

¹⁸⁴ *Diário do último ano*, op.cit., p. 49.

¹⁸⁵ A primeira colaboração de Florbela foi no número 2 de 1930, com o conto “À margem dum soneto”.

¹⁸⁶ Vera Borges, “Paisagens de fogo: Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner, Luzia Neto Jorge”, in *Românica*, n.º 10, Lisboa, Colibri, 2001, p.158.

É acompanhando a “aventura poética” que percorreremos o “universo” Florbela Espanca. A relação conflituosa permeia a obra florbeliana e será investigada nas rubricas subseqüentes.

2- A poética Florbeliana

A obra de Florbela é a expressão poética de um caso humano.¹⁸⁷

José Régio

As invenções do começo do século XX e finais do século XIX rapidamente alteraram o modo de ver a realidade: surgiram o automóvel, o cinema e as máquinas voadoras. Inaugurou-se a época da velocidade, que resultou num progresso material espantoso e numa disputa acelerada pelo poder entre as potências mundiais.

A crise da sociedade liberal-burguesa culminou na Primeira Guerra Mundial, que refletiu as profundas modificações políticas e econômicas ocorridas na Europa. A Proclamação da República Portuguesa, em 1910, modificou a sociedade lusitana. Os primeiros anos do século XX foram de crise. Neste contexto histórico, surge em Portugal o movimento modernista português, que se associou à instabilidade político-social da primeira república. Com idéias fundamentadas nas luzes das modernas vanguardas européias, jovens como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal, Almada Negreiros e outros fundaram a revista *Orpheu* – publicação das idéias de renovação futurista desejada pelo grupo, que também era adepto de um ideário atento à irracionalidade de Henri Bergson, cuja linha de pensamento era voltada para o conhecimento natural e espontâneo.

António Cândido Franco observa na obra florbeliana, que dificilmente se enquadra numa única corrente literária, o saudosismo da poetisa por meio do diálogo entre esta e Américo Durão. Já o estudioso e poeta Nuno Júdice – afirma no *Jornal de Letras e Artes e Ideias*: “...enquadrar a estética da 1ª fase poética de Florbela¹⁸⁸: o

¹⁸⁷ Op. cit., p.12.

¹⁸⁸ A primeira fase poética de Florbela Espanca, para o crítico, é o *Livro de Mágoas*, 1919.

Simbolismo, na sua vertente mais pura, tendo como elemento fundamental a imagem concreta que explicita a ideia.”¹⁸⁹

De fato, a poesia florbiana aproxima-se do Simbolismo, pois está carregada de conteúdo relacionado com a espiritualidade, com o místico e o subconsciente; há nela uma concepção mística da vida; uma tentativa de afastamento da realidade e da sociedade contemporânea. O “eu” florbiano busca se expressar como dono de sua própria verdade. Já José Rodrigues de Paiva faz alusão ao neo-romantismo de Florbela: “um certo estado de espírito baudelairiano, do *spleen*, do tédio, da angústia, da languidez, da Dor”,¹⁹⁰ imprimindo ao “eu” poético as “razões do coração” e a “rebeldia individual”, características mais frequentes no *Livro de Mágoas*. Porém, também encontramos em sua poesia algumas características próximas do Modernismo português. Segundo Nuno Júdice,

(...) a única forma que o poeta tem de conseguir afirmar e na sua subjectividade é anular o seu Eu e projectá-lo no Outro (o que Mário de Sá-Carneiro, com mais clareza do que Pessoa, já fizera – e sem dúvida há em Florbela ecos do drama de Sá-Carneiro).¹⁹¹

Podemos aqui apontar que o “eu” florbiano projeta no objeto de desejo – termo que utilizaremos – a saída para as suas frustrações e inquietações, como se o Outro “eu”/Objeto de desejo pudesse, através do amor, ajudá-lo a sair da angústia existente. Renata Soares Junqueira também assegura a proximidade de Florbela com o Modernismo:

É mesmo pelo gosto das mascaradas, pelo culto do artifício e do espectáculo, pela teatralidade, enfim, que tanto Florbela quanto os modernistas se revelam herdeiros daquela estética *fin de siècle* com a qual os escritores decadentes/simbolistas reagiram ao utilitarismo...¹⁹²

¹⁸⁹ “Uma linguagem poética”, in *JL*, 26 de outubro de 1994, p.18.

¹⁹⁰ “O tecer da poesia em Florbela Espanca”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p.19.

¹⁹¹ Op. cit., p.18.

¹⁹² “Florbela e Almada”, in *SCRIPTA*, Belo Horizonte, 2001, p.349.

Desse modo, o artista afasta-se das convenções sociais para se adentrar por inteiro na realidade de “seus sonhos” e das “suas máscaras”. A crítica Maria Lúcia Dal Farra observou também, principalmente nas primeiras poesias, vestígios da poesia medieval:¹⁹³ característica mais freqüente no projeto inicial, *Trocando Olhares*, no qual se encontra uma poesia provinda da oralidade das composições alentejanas.

Ao fazer alusões às várias correntes literárias, não queremos enquadrar a obra de Florbela numa escola literária,¹⁹⁴ nem tampouco menorizá-la, exatamente pela mesma razão. Pelo contrário, a obra nos oferece características próprias, únicas, por transcorrer em todo seu texto um fio condutor, uma “chama quente”, uma intensidade, uma energia pulsional que a torna não de todo um gênio, mas consiste numa nova poética que, arraigada a formas antigas – o soneto – projeta-se para além de sua época como uma voz transgressora de um “eu” que tenta encontrar-se num tempo e num espaço que não são compatíveis com seus anseios perturbadores.

Há nos sonetos um anseio criador de uma poesia que ultrapassa formas fixas, pois tenta assumir-se como “alguém” através de negações ou afirmações de si mesma – discurso afirmador de existencialidade: “Porque Eu sou Eu e por que Eu sou alguém”,¹⁹⁵ ou negadora: “Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem / Quem sou?”¹⁹⁶ Percebemos no primeiro verso como, ao afirmar-se, o “eu” sente a vontade de se estabelecer como força maior, por isso o uso das iniciais maiúsculas; ao negar-se, a voz poemática reduz-se, imprimindo-lhe um caráter de pequenez nas iniciais minúsculas. É ao negar-se que a voz lírica se afirma com mais propriedade; essa negação advém da necessidade de completude de um Outro “eu”/objeto de desejo. Negando-se, o “eu” é tudo e nada e só passa a existir pela visão do Outro “eu”/objeto de desejo. Ser tudo e nada quer dizer estar presente em todas as coisas. A dimensão poética narcisística é tão sublime que se

¹⁹³ Sobre essa temática, a pesquisadora Iracema Goor, na sua Monografia do Curso de Especialização da PUC/São Paulo, intitulada *Rendas e Bordados: O lirismo de Florbela Espanca*, reconstitui todo o manancial histórico das cantigas de amigo e de amor na poesia de Florbela.

¹⁹⁴ Apesar da informação disponibilizada no site do Instituto Camões (<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/literatura/simbolismo.htm>) – pesquisa realizada em 14/10/2006 – integrar a poética florbeliana como pertencente a escola literária simbolista, vimos que muitos críticos colocam sua poesia em várias correntes literárias. Concluimos, assim, que a obra de Florbela não está totalmente enquadrada em qualquer escola literária. Porém, a escola que é mais recorrente nas Histórias da Literatura Portuguesa é o neo-romantismo, que, segundo Seabra Pereira, “recontextualiza e especifica, em função de mais restritas motivações ideológicas, a condição primordial e paradigmática que a ‘vida’ detivera nas concepções românticas; e, do mesmo modo, particulariza o gosto, generalizado em toda a restante poesia neo-romântica, de celebrar tudo o que se move e evoluciona por uma energia interior ou o sentimento eufórico do ser que compartilha com a natureza prolífica.” (*O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, tese de doutoramento, Coimbra, 1999, p.679).

¹⁹⁵ “Versos de Orgulho”, p.210, in *Charneca em Flor*.

¹⁹⁶ “Minha Culpa”, p. 189, in *Charneca em Flor*.

sente projetar no infinito. Podemos assim compreender que: “aparentada a clássicos e românticos, saudosistas, simbolistas e modernistas, Florbela Espanca marca o seu lugar, naturalmente integrada à família do melhor lirismo português.”¹⁹⁷

É por todas estas características que a poética florbeliana não tem um enquadramento fixo, pois talvez a obra não caiba em si mesma. Há como que uma irrupção, um excesso, que faz “...da obra de Florbela uma obra de arte única na poesia feminina portuguesa. De modo nenhum quer isto dizer que seja uma obra perfeita.”¹⁹⁸

É através desse jogo antitético e conflituoso que dividimos a poética florbeliana em duas grandes matrizes temáticas: a angústia existencial e a morte como impedidora da angústia, motivo de suas frustrações e inquietações; a angústia do amor, a angústia na saudade e a angústia superada no amor, que é, ao mesmo tempo, acalentadora e arrebatadora. Para isso, iniciaremos nossas análises entendendo como o sujeito poético se relaciona com a imagem do poeta, e tal construção ajudar-nos-á a compreender melhor as adversidades de sua poesia.

2.1 - A essência do Poeta

As almas das poetisas são todas feitas de
luz, como as dos astros: não ofuscam,
iluminam....¹⁹⁹

Florbela Espanca

Acreditamos que é fundamental, primeiramente, conhecermos a concepção de poeta produzida pelo texto lírico florbeliano para enveredarmos pelas temáticas principais de sua obra, isto é, pelo “universo” poético que permeia seus poemas.

Iniciaremos nossas análises a partir de dois sonetos, um poema integrante do livro *Trocando olhares*, “Poetas”, datado de 08 de janeiro de 1918, e outro contido numa compilação, para uma futura publicação que vem a acontecer pós-morte, “Ser

¹⁹⁷ José Régio, op. cit., p.16.

¹⁹⁸ José Rodrigues de Paiva, op. cit., p.25.

¹⁹⁹ “A margem dum soneto” (conto), in *Afinado Desconcerto*, p. 92.

poeta”, do livro *Charneca em Flor* (1931). Veremos o processo que sofreram os poemas que têm a mesma temática; por serem produzidos em datas diferentes, perceberemos que o significante “poeta” alterou-se com o passar dos anos na escrita poética de Florbela:

POEMA I - Poetas	POEMA II- Ser poeta
Ai as almas dos poetas Não as entende ninguém; São almas de violetas Que são poetas também. Andam perdidas na vida, Como as estrelas no ar; Sentem o vento gemer Ouvem as rosas chorar! Só quem embala no peito Dores amargas e secretas É que em noites de luar Pode entender os poetas E eu que arrasto amarguras Que nunca arrastou ninguém Tenho alma pra sentir A dos poetas também!(p.16)	Ser poeta é ser mais alto, é ser maior Do que os homens! Morder como quem beija! É ser mendigo e dar como quem seja Rei do Reino de Aquém e de Além Dor! É ter de mil desejos o esplendor E não saber sequer que se deseja! É ter cá dentro um astro que flameja, É ter garras e asas de condor! É ter fome, é ter sede de Infinito! Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim... É condensar o mundo num só grito! E é amar-te, assim perdidamente... É seres alma, e sangue, e vida em mim E dizê-lo cantando a toda a gente!(p.229)

O poema I, “Poetas”, é estruturado em quadras de redondilha maior, no qual o sujeito lírico se identifica com as almas dos poetas, por também viver o mesmo sentimento de “amargura”. É exclusivamente por causa da dor que o “eu” tem a capacidade de entendê-los. Nesse primeiro momento, o significante “poeta” traz em si o significado de dor, solidão, noite. O sujeito poético se compara aos poetas mas não se sente poeta: “Só quem embala no peito/Dores amargas e secretas/.../ Pode entender os poetas”. Por isso, o “eu” lírico sente-se diferente das pessoas comuns: “...arrasto amarguras/ que nunca arrastou ninguém”. José Carlos Seabra Pereira fala acerca desse poema: “Um poema programaticamente intitulado ‘poetas’ alarga a caracterização a

uma errância existencial de causa inefável e a uma singularidade só sintonizável por outras personalidades de eleição (...) e igualmente saturninos...”.²⁰⁰

No poema II, “Ser poeta”, soneto de versos decassílabos, é importante notar a reiteração do verbo conectivo (é... é ... é...), repetido onze vezes no soneto, o que move o período para adiante, clareia a exploração semântica do sujeito comum (Poeta) fazendo com que a repetição pressione o leitor a conhecer o signo que não volta (“Ser poeta é ser mais alto”), bem como as diferenças, as partes móveis, a surpresa.

Nas três primeiras estrofes, os versos deixam clara a certeza de que ser poeta é ter um “olhar” diferente para contemplar a vida. É ser e sentir as coisas muito mais do que os homens comuns: “...é ser maior/ Do que os homens”; isto é, compreender melhor a vida porque o poeta ultrapassaria a visão de senso comum. Perceber a grandiosidade da vida; entregar-se para encontrar um beijo apaixonado e, chegando profundamente no interior da alma humana – alma quente a desejar o além – perceber-se repleto de mil desejos que não cabem em si: “É ter de mil desejos o esplendor”.

O anseio de liberdade que sente o poeta é sugerido pelo “eu” lírico através do vôo do condor. O “eu” sente a necessidade de libertar-se dos preceitos da vida para entender-se como poeta, pois, para os poetas não existiria finitude: “É ter fome, é ter sede de Infinito!”

No último terceto, a voz lírica admite que “Ser poeta” é amar um alguém: “ E é amar-te, assim perdidamente” O psicólogo Leo Buscaglia diz acerca do amor que “viver no amor é viver na alegria”²⁰¹, isto é, uma das responsabilidades do amor é criar alegria. Eis como o percebe a voz poemática: “ É dizê-lo cantando a toda a gente!”. A alegria é parte integrante do amor e de vários atos da vida, mas como ser poeta é sentir uma sede infinita de liberdade, o amor poderia incluir o sentimento de angústia, pois a alegria do “eu” enunciador dependeria sempre de uma outra figura – a figura do objeto de desejo – e não estaria livre como um condor.

Vemos que os símbolos construídos nos dois quartetos e no primeiro terceto do soneto corporificam imagens fortes materializadas por substantivos masculinos (poeta, alto, homens, mendigo, Rei, Reino, Aquém, Além, desejos, astro, condor, Infinito, elmo, oiro, cetim, mundo, grito). As metáforas edificam uma imagem que se visualiza

²⁰⁰ “Prefácio, No trilho de um sítio incerto”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992, p. VIII.

²⁰¹ Leo Buscaglia, *Amor*, Rio de Janeiro, Record, 1972, p.134.

num jogo de caça e caçador: “...a caça é imagem, o discurso o caçador.”.²⁰² Assim, o sujeito lírico constrói a imagem do poeta através das figurações que tenta buscar. Porém, diferentemente do poema “Poetas”, em que o sujeito lírico não se assume como tal, apenas se compara aos poetas, no soneto “Ser poeta” a voz poemática se considera Poeta pois o amor trouxe essa possibilidade: “E é amar-te, assim perdidamente...”; as reticências e a referência ao amor trazem ao verso uma voz acalentadora, depois das imagens fortes que foram desenvolvidas. Então, podemos lê-lo assim: “Ser poeta é ser mais alto, /.../ E é amar-te, assim perdidamente.../ É seres alma, e sangue, e vida em mim”. O amor que é vivenciado no presente, como nos referencia o advérbio de modo *assim* (deítico), mostra que as pessoas que amam com “alma”, “sangue” e “vida” podem ser um poeta, pois a essência dos “Poetas” é só alcançada pelo amor.

Vale a pena abordar mais quatro sonetos de Florbela, que também exploram a construção do que é ser poeta. Os sonetos em questão são “Vaidade”, “Torre de Névoa”, “A maior Tortura”, publicados no *Livro de Mágoas*, e de *Trocando Olhares*, “A Anto!”. Vejamos:

POEMA III- Vaidade	POEMA IV- Torre de Névoa
Sonho que sou a Poetisa eleita, Aquele que diz tudo e tudo sabe, Que tem a inspiração pura e perfeita, Que reúne num verso a imensidade! Sonho que um verso meu tem claridade Para encher todo o mundo! E que deleita Mesmo aqueles que morrem de saudade! Mesmo os de alma profunda e insatisfeita! Sonho que sou Alguém cá neste mundo... Aquele de saber vasto e profundo, Aos pés de quem a terra anda curvada! E quando mais no céu eu vou sonhando, E quando mais no alto ando voando, Acordo do meu sonho...E não sou nada!...(p.132)	Subi ao alto, à minha Torre esguia, Feita de fumo, névoas, e luar, E pus-me, comovida, a conversar Com os poetas mortos, todo dia. Contei-lhes os meus sonhos, a alegria Dos versos que são meus, do meu sonhar, E todos os poetas, a chorar, Responderam-me então: “Que fantasia, Criança doida e crente! Nós também Tivemos ilusões, como ninguém, E tudo nos fugiu, tudo morreu!...” Calaram-se os poetas, tristemente... E é desde então que eu choro amargamente Na minha Torre esguia junto ao céu!...(p.137)

²⁰² Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Cultrix, 1990, p.31.

O poema III, “Vaidade”, registra a única vez, na obra lírica de Florbela, em que aparece o substantivo feminino “Poetisa”. Construído através de estruturas anafóricas, o soneto pretende demonstrar que é a partir do sonho que surge o desejo de ser uma “Poetisa”. Nos dois quartetos e no primeiro terceto o sujeito lírico constrói os seus sonhos através do fazer poético: “sou a Poetisa eleita”, “um verso meu tem claridade”, “sou alguém cá neste mundo”. O “eu” acredita que o verdadeiro Poeta precisaria ter “inspiração pura e perfeita”, reunir “num verso a imensidade”, “encher o mundo”, deleitar os “que morrem de saudade” e “os de alma profunda e insatisfeita”. Nesse caso, busca ser “Alguém cá neste mundo”, através da figura duma poetisa. O que faz frustrar o sonho da voz enunciativa é exatamente a realidade: “Acordo do meu sonho... E não sou nada!...”. O sonho não se realiza, tornando a voz angustiada. Ou seja, “... de maneira geral na sua obra, o enfrentamento da realidade tende sempre a decretar a queda do sonho.”.²⁰³

No poema IV, “Torre de Névoa”, o título já revela o isolamento em que se encontra a voz enunciativa: numa “torre” que é feita de “névoa”. Esta construção, desde o princípio, mostra-nos a relação conflituosa em que vive consigo mesma: “à minha Torre esguia”. Lembremo-nos de que “torre” é um substantivo concreto, que através do jogo poético, também representa, neste poema, algo abstrato. Repare-se no adjunto adnominal restritivo (de fumo), que ajuda a arquitetar a idéia de contraste e abstração. Há, sutilmente, um diálogo entre um “eu Poeta” e “poetas” anteriores e superiores: é preciso subir a “torre”, que necessita ser “esguia”, para conseguir chegar ao céu a fim de conversar com tais “poetas”. O “eu” lírico busca um propósito com esta comparação indireta: sobrepor-se ou igualar sua realidade enquanto “poeta”, à outra – à dos poetas mortos. O sujeito lírico eufórico conta aos poetas seus “sonhos”, “versos”, “alegrias”. Mas, de maneira arrebatadora, os poetas desfazem os seus sonhos: “Que fantasia, (...) /Tivemos ilusões.../ E tudo nos fugiu, tudo morreu!...”. Fernando J. B. Martinho refere-se à importância desse soneto para percebermos qual o papel que Florbela atribui aos poetas mortos:

Embora, como se vê, tenha a preocupação de acentuar o que é seu, o que é criação sua, o que distingue a sua voz, não deixa de admitir o diálogo com

²⁰³ Maria Lúcia Dal Farra, “O amor na Poesia de Florbela Espanca”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p.40.

a tradição, com os que a antecederam, sendo ainda, por outro lado, estes vistos como detentores de um saber maior, do saber, afinal, que lhes dá a sua posição de mortos, de quem pôde constatar a transitoriedade de tudo, das alegrias, das ilusões, dos sonhos.²⁰⁴

Assim, segundo Martinho, Florbela, na construção deste soneto, atribui aos “poetas mortos” a “tradição”. A António Nobre? Provavelmente, o Poeta do *Só* é uma referência desse “eu” lírico que, através do diálogo com essa “tradição”, sente-se como se tivesse perdido todas as ilusões; estabelece-se, assim, um elo com outro soneto de Florbela, a perda dos sonhos: “Perdi os meus fantásticos castelos!”²⁰⁵

Nos últimos sonetos que iremos abordar, procurando compreender o sentido do significante “Poeta” para o discurso do “eu” lírico florbeliano, queremos verificar se há de fato conotações diferentes dessas:

V- A maior Tortura	VI-A Anto!
“A um grande poeta de Portugal” Na vida, para mim, não há deleite. Ando a chorar convulsa noite e dia ... E não tenho uma sombra fugidia Onde poise a cabeça, onde me deite ! E nem flor de lilás tenho que enfeite A minha atroz, imensa nostalgia ! ... A minha pobre Mãe tão branca e fria Deu-me a beber a Mágoa no seu leite ! Poeta, eu sou um cardo desprezado, A urze que se pisa sob os pés. Sou, como tu, um riso desgraçado ! Mas a minha tortura inda é maior: Não ser poeta assim como tu és Para gritar num verso a minha Dor !(p.143)	Poeta da saudade, ó meu poeta qu’rido Que a morte arrebatou em seu sorrir fatal, Ao escrever o <i>Só</i> pensaste enternecido Que era o mais triste livro deste Portugal, Pensaste nos que liam esse teu missal, Tua bíblia de dor, teu chorar sentido Temeste que esse altar pudesse fazer mal Aos que comungam nele a soluçar contigo! Ó Anto! Eu adoro os teus estranhos versos, Soluços que eu uni e que senti dispersos Por todo o livro triste! Achei teu coração... Amo-te como não te quis nunca ninguém, Como se eu fosse, ó Anto, a tua própria mãe Beijando-te já frio no fundo do caixão!(p.104)

Nos quartetos do soneto “A maior Tortura”, o sujeito lírico revela a frustração e a dor que carrega em si. A Mãe, aquela que a gerou (a mãe terra, pátria), talvez tenha

²⁰⁴ “Uma linguagem poética”, in *JL*, 26 de outubro de 1994, p.20.

²⁰⁵ “IX”, p.266, in *Charneca em Flor*.

sido a culpada de sua dor, pois deu-lhe de beber “...a Mágoa no seu leite!”. Assim é construída no soneto a imagem de um poeta que vive num profundo desgosto, através dos significantes: “chorar”, “lilás”, “atroz”, “fria”, “Mágoa”, “desprezado”, “desgraçado”, “tortura”, “gritar” e “Dor”; mas a mágoa maior é não ser como o “Poeta” que sabe colocar num verso a sua dor: daí a angústia de não conseguir escrever sua dor num verso.

O soneto “A Anto!”, além de ser uma homenagem da escritora Florbela ao “grande poeta português” (como podemos constatar em suas cartas, nas quais Florbela, enquanto apreciadora de poesia, relata seus gostos literários à amiga Júlia Alves), é composto de um enunciado poético no qual o “eu” revela suas impressões e até se adianta ao descrever as intenções que teve António Nobre ao escrever o livro *Só*: “Pensaste nos que liam esse teu missal, /.../ Temeste que esse altar pudesse fazer mal”. É interessante notar que o sujeito lírico descreve que aqueles versos são estranhos: “Eu adoro os teus estranhos versos”. O estranho é o incomum na vivência de cada um; dessa forma a dor, a tristeza contida naquela obra, seriam incomuns ao discurso poético? É na descoberta desses novos sentimentos que o sujeito lírico se descobre e exprime sua paixão pelo poeta morto: “Amo-te como não te quis nunca ninguém”. E, ao encontrar esses novos sentimentos, se aproxima mais deste que tanto admira: tornando-se a mãe que ama o filho perdidamente: “Como se eu fosse, ó Anto, a tua própria mãe”.

Através das análises dos sonetos procuramos identificar a relação do sujeito lírico com a figura do “Poeta”.²⁰⁶ Porém, constatamos que esse vocábulo nos levou a

²⁰⁶ Vale salientar que há outras passagens na obra poética de Florbela que o “eu” lírico fala ou se assume como poeta: No *Livro de Mágoas*, o soneto “Tortura” o “eu” se assume como poeta: “sonhar um verso de alto pensamento”; nos sonetos “Languidez”, “A um livro”, “Impossível”, há referências a António Nobre: “Tardes de Portugal, as tarde d’Anto”, “Poeta igual a mim, ai quem me dera/ Dizer o que tu dizes!... Quem soubera”, “Os males de Anto toda a gente os sabe!”; Em *Soror Saudade* o vocábulo “Poeta” aparece em “Horas rubras” e “Princesa Desalento”: “E sou, talvez, (...)/Ó meu Poeta, o beijo que procuras!”, “Minh’alma é a Princesa Desalento, / Como um Poeta lhe chamou, um dia.”, como também nos sonetos “Sombra”: “Versos tristes em sonhos de Poetas” e em “Exaltação”: “Trago na boca o coração dos cravos! Boémios, vagabundos, e poetas”; em *Charneca em Flor* o “eu” lírico se assume como um “poeta” nos sonetos “Mocidade”: “Chamas subindo ao alto nos meus versos,” “Crucificada”: “– Hei de compor,.../ Lindos versos de dor só para elas.”, “Nervos de oiro”: “Toda a Arte suprema dos meus versos”, “A voz da tília”: “Já fui um dia poeta como tu”; também se assume como “poeta” tendo como inspiração um verso de Camões, “He hum não querer mais que bem querer, I”: “Foi ritmo nos meus versos de paixão”; já em *Reliquiae* Garcia de Resende também lhe inspira o verso “À janela de Garcia de Resende”, o “eu” lírico também se faz presente como “Poeta” no soneto “Os meu versos”: “Tanto verso já disse o que eu sonhei” e “O meu soneto”: “São letras de poemas nunca lidos...”. No caderno manuscrito *Trocando Olhares*, a voz lírica se assume como poeta nos seguintes sonetos: “As quadras dele (I)”: “Em meus versos, alegrias.”, e “As quadras dele (III)”: “Não sei que têm meus versos”, Meus Versos: “Leste os meus versos? Leste? E adivinhaste”, “Doce certeza”: “Neste beijo d’amor que são meus versos!”, em “?!...”: “Nos meus versos d’amor, se docemente”, como também em “Versos”: “Meus versos! Sei eu lá também que são...”; e ainda há um soneto, “Errante”, em que o “eu” revela-nos sua

outro significante norteador do discurso florbeliano, como nos evidencia a seguinte tabela:

POEMAS/SONETOS/ DATA EM QUE FORAM ESCRITOS	SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO	O QUE LEVA A VOZ LÍRICA A COMPREENDER O QUE É SER POETA.
I- Poetas (1918)	Poeta(s)	Dor, solidão. Não se acha Poeta.	Amarguras, isto é, angústia .
II- Ser poeta(1931)	Poeta	Transcende o senso comum. O amor permitiu-lhe ser Poeta.	O amor, que leva o “eu lírico” a transcender o senso comum, evita a angústia .
III- Vaidade (1929)	Poeta (Poetisa)	A Poetisa seria alguém além do seu tempo. Sonha que é Poetisa mas percebe que não o é.	A angústia de enfrentar a realidade.
IV-Torre de Névoa (1929)	Poeta	Ser poeta é ter desilusões.	A desilusão que gerou a angústia .
V- A maior tortura (1919)	Poeta	Dor, tortura	Conseguir reunir no verso a dor que carrega. Como não consegue, isso leva-o à angústia .
VI- A Antol!(1914)	Poeta	Afago, regozijo.	A imagem do Poeta António Nobre. Imagem construída através da dor e tristeza. A estranheza dos versos poderia causar angústias ao “eu” lírico, mas foi superado pelo amor que sente ao Poeta.

intenção: “Que sonha ser um santo e um poeta”, como também há referência a António Nobre em “Dantes”: “Recitavas, chorando, António Nobre” e no “Fado”: “Almas tristes, almas de poetas,”.

Compreendemos, a partir do quadro, que o significante “Poeta” mudou na escrita de Florbela. É importante perceber as diferentes datas em que foram escritos. Todavia, salientamos o valor norteador que está intrínseco nestes poemas: a angústia. O que fez com que o significante mudasse nestes sonetos?

Segundo Alfredo Bosi: “no poema, força-se o signo para o reino do som.”.²⁰⁷ O signo para Bosi é um fenômeno histórico e social enquanto junção convencional de “certos pensamentos a certos sons”,²⁰⁸ podendo mudar. Seria isso que fez recondicionar na escrita de Florbela o signo “Poeta”? As conotações que mudam de um poema para o outro, segundo Bosi, são, “quase sempre, ideológicas.”.²⁰⁹ Como foram escritos em datas diferentes, deu-nos a impressão de que o significado se alterou com o passar dos anos, mas, intrinsecamente, permeia esses textos algo que os liga: **a angústia**.

3- A Angústia: *leitmotiv* da poesia florbeliana

E é sempre a mesma mágoa, o mesmo tédio,
A mesma angústia funda, sem remédio,
Andando atrás de mim, sem me largar!²¹⁰
Florbela Espanca

Vimos, até a presente rubrica, que, ao transcorrer da nossa análise, seja a partir da teoria freudiana, seja da jungueana, um sentimento perpassa as obras em verso de Florbela: a angústia, causadora do *pathos*, mola propulsora do seu discurso. Por isso examinaremos mais detalhadamente o sentido que este vocábulo tem em diferentes dicionários.

Segundo o *Dicionário Aurélio*, o vocábulo “angústia” tem sua matriz latina – *angustia* – registrado como “1. Estreiteza, limite de espaço ou de tempo”. 2. Ansiedade

²⁰⁷ *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Cultrix, 1990, p, p.35.

²⁰⁸ Op. cit., 39.

²⁰⁹ Op.cit., 40.

²¹⁰ “Sem remédio”, p.158, in *Livro de Mágoas*.

ou aflição intensa; ânsia, agonia. 3. P. Ex. Sofrimento, tribulação”.²¹¹ Para o *Dicionário de Filosofia*, o conceito foi introduzido por Kierkegaard em 1844 e significa:

A atitude do homem em face da sua situação no mundo (...) A raiz da A é a existência como possibilidade (v. EXISTÊNCIA) diversamente do temor e de outros estados análogos, que se referem sempre a algo de determinado, a A não se refere a nada de precioso: ela é o puro sentimento da possibilidade. O homem no mundo vive de possibilidade, já que a possibilidade é a dimensão do futuro e o homem vive continuamente protegido para o futuro. Mas as possibilidades que se apresentam ao homem não têm nenhuma garantia de realização.²¹²

Ou seja, como relatamos, a angústia é a espera ou o temor de algo que venha a se realizar, provocando, entre outros sentimentos, como nos afirma o *Dicionário Aurélio*, “ansiedade e aflição” ou, segundo Kierkegaard, a angústia está ligada ao sentimento de “ameaça”. Por sua vez, o *Dicionário de Psicologia* afirma que a angústia é um “mal-estar”, psíquico e físico, tendo como característica

o termo difuso, podendo ir da inquietação ao pânico. Compreende, igualmente, impressões corporais penosas como constrição torácica ou laríngea. Alguns autores distinguem a ansiedade (fenômeno psíquico) da angústia (fenômeno físico). Essa distinção é artificial. A angústia é observada tanto nas psicoses (melancolia) como nas neuroses (psicostenia, neurose de angústia, etc.)²¹³

Derival dos Santos analisa, na sua tese de doutorado, os sonetos de Florbela, compreendendo neles a expressão de um “eu” melancólico. Ou seja, o que o crítico faz é perceber a dúvida (geradora de angústia) e a melancolia na obra da poetisa. “Melancolia”, hoje em dia é referida pela psicanálise moderna com outro vocábulo, “depressão”. Por isso, sutilmente, a angústia é apresentada, como uma das componentes deste sentimento na sua tese: “O melancólico está mergulhado no mais profundo desprazer, e a sua angústia não é nada mais que o desmoronamento de seu ego.”²¹⁴

²¹¹ Op. cit., p. 142.

²¹² Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, trad. rev. por Alfredo Bosi, 2ª ed., São Paulo, Mestre Jou, 1962, p.56.

²¹³ Henri Pieron, *Dicionário de Psicologia*, trad. e notas de Dora de Barros, 5ª ed., Porto Alegre, Editora Globo, 1977, p.27.

²¹⁴ Op. cit., p.202.

Concepción Delgado Corral também se refere à angústia na obra de Florbela, mais especificamente, à “angústia existencial”. Corral percebe semelhanças entre a vida de Florbela e sua obra em verso,²¹⁵ através de análises das suas epístolas. O que a pesquisadora afirma é que na poesia de Florbela há uma nítida separação entre o mundo do sonho e o mundo real, enfrentamento esse que causa angústia: “O «eu» poético primeiro sonha, e logo enfrenta-se com o mundo, procurando o que sonhara e que, é claro, não existe. Eterna buscadora dos seus sonhos que nunca encontrará, a poesia florbeliana pode ser qualificada, por isso, como poesia do desencontro.”²¹⁶

No texto em que Freud trata mais especificamente da angústia, “Inibição, sintoma e angústia”, vigora a idéia que tanto as inibições, como as fobias, são fixações no trauma. Há neste texto uma nítida preocupação em relacionar a inibição com a angústia. Ou seja, pode ocorrer, através da inibição, uma tentativa de evitar a angústia, como por exemplo, numa tentativa do ego em obstar um conflito com o id, ou com o superego, como também em função de um empobrecimento da quantidade de energia.

A obra *Angústia* de Rick Emanuel mostra como o pensamento de Sigmund Freud a respeito da angústia mudou ao longo da sua carreira e, segundo Emanuel, pode ser dividido em três fases: na primeira, Freud acreditava que a angústia não estivesse directamente ligada a idéias ou pensamentos, mas resultasse da acumulação de energia sexual, ou libido, produzida pela abstinência sexual ou pela excitação sexual não consumada. Na teoria subsequente, Freud tratou da “repressão”. Nesta fase do seu pensamento, os desejos sexuais, os impulsos e as ânsias inaceitáveis que brotavam do id primitivo passaram a conflituarem-se com as normas sociais “civilizadas”, interiorizadas pelo indivíduo na forma do ego e do superego. Então, para superar essa angústia, o objeto de apego que não era aceito pelo superego (consciência) era reprimido no id e colocado outro em seu lugar; assim, haveria uma substituição por um objeto que pudesse ajustar-se às normas da sociedade – a fazer o que Freud chamou de sublimação.

A terceira concepção freudiana contou com uma diferença entre dois tipos principais de angústia: a “angústia primordial”, mais primitiva, chamada “angústia automática”, denota uma espécie espontânea ligada a um medo de destruição completa

²¹⁵ Num artigo de 1931 Celso já considerava Florbela como uma “poetisa da ansiedade”, comentando quando a conheceu, e se referindo à poetisa como uma “alma torturada” (CELSONO, “A poetisa da ansiedade”, in *Jornal de Notícias*, Porto, 22/02/1931, p. 1. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

²¹⁶ *Florbela Espanca – Asa no Ar Erva no Chão*, Porto, Edit. Tartaruga, 2005, p. 243.

resultante da sensação de opressão total; isto quer dizer que a capacidade de julgar ou perceber a origem dos estímulos irresistíveis diferencia-se do “sinal de angústia”. Assim tomamos o “sinal de angústia” como uma precaução para não sentir a terrível ansiedade primária da angústia automática – a de destruição. Já Carl Gustav Jung, acerca da teoria da angústia, define-a da seguinte maneira: há uma dimensão nossa, pertencente ao inconsciente pessoal, denominado de “sombra”: é o que em nós existe de inferior, aquilo que deseja fazer tudo o que não nos permitimos fazer. Segundo Jung, a “sombra” é inevitável e sem ela somos incompletos: é inútil negá-la como também tentar reprimi-la por completo; geralmente é a primeira camada do inconsciente que se personifica, muitas vezes, nos sonhos. Trata-se de aspectos bons e maus que o ego ou reprimiu ou nunca conheceu. O homem tem de descobrir uma maneira de viver com o seu lado obscuro, quando isso não acontece geram-se angústias e disso depende, muitas vezes, nossa saúde física e mental.

Já o *Vocabulário da Psicanálise* apenas registra a angústia a partir da leitura do mesmo texto de Freud, tal como Rick Emmanuel o citou para suas afirmações em “Inibição, sintoma e angústia”.²¹⁷ Levando em conta apenas a terceira fase do pensamento freudiano (“angústia automática” e “sinal de angústia”), prefere, entretanto, utilizar o termo “angústia (ante um perigo) real”,²¹⁸ em vez de “sinal de angústia”.

A angústia é, pois, um sentimento comum, natural e importante aos seres humanos. O problema é quando este sentimento não é superado, pois acarreta doenças físicas e psicológicas nos seres humanos. E na poesia de Florbela, quando este sentimento não é superado, o que acontece ao “eu” lírico?²¹⁹

Na literatura portuguesa encontramos, primeiramente, este sentimento no *Leal Conselheiro*, de D. Duarte, como também na obra *Menina e Moça* de Bernadim Ribeiro. Na poesia, verificamos que este sentimento ocorre pela primeira vez, mais explicitamente representado, nas “Cantigas de Amor”, que apresentam o amor como algo inacessível – sonha-se com uma mulher inatingível. Também as “Cantigas de Amigo” se caracterizam pelo fato de o trovador cantar a realidade feminina: há um “eu” feminino que exterioriza suas emoções, aflições, expectativas, encontros, desencontros, causando “angústias” ao “eu” lírico. Como nos evidenciam as seguintes estrofes:

²¹⁷ O que percebemos na leitura do texto “Inibição, sintoma e angústia” é que as afirmações de Emmanuel são completas, enquanto o *Vocabulário da Psicanálise* tem uma leitura muito limitada das teorias freudianas.

²¹⁸ L. Laplanche; B. B. Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, trad. de Pedro Tamen, 3ª ed., Lisboa, Moraes, 1976, p. 61.

²¹⁹ Este questionamento buscará respostas nos subcapítulos seguintes.

Ai flores, ai flores do verde pinho,
Se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
Se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
Aquel que mentiu do que pôs comigo!
Ai Deus, e u é?²²⁰

Em António Nobre, grande espelho poético de Florbela, tal temática fica clara. Porém, nota-se que na poesia de Nobre a angústia mistura-se constantemente a outro signifiante: a ironia. Fato presente na citada estrofe do poema “Lusitânia no bairro latino”:

.....Só!
Ai do Lusíada, coitado,
Que vem de tão longe, coberto de pó,
Que não ama, nem é amado,
Lúgubre Outono, no mês de Abril!
Que triste foi o seu Fado!
Antes fosse pra soldado,
Antes fosse pro Brasil.²²¹

Já em Camilo Pessanha a angústia é estetizada através da proposta simbolista: por meio de analogias sensoriais, pela preocupação extrema dos simbolistas em construir uma poesia sonora e sensorial. Com Sá-Carneiro também fica clara a temática da angústia, já referida por outros teóricos, citados em rubricas anteriores. Com Antero de Quental, Mário Beirão, Américo Durão e Teixeira de Pascoaes também encontramos este sentimento como forte componente de suas poesias.

Hugo Friedrich afirma que a angústia é um elemento obrigatório na poesia “moderna”: “será difícil encontrar na lírica moderna um texto que, começando com a angústia, se libere dela.”²²². Ou seja, percebemos que a angústia não é só uma

²²⁰ D. Dinis et alli, *Poesia e Prosa medievais*, selecção, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira, 3ª ed., Braga, Biblioteca de Autores Portugueses, 1998, p.85.

²²¹ *Só*, Selecção, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira, 3ª ed., Lisboa, Biblioteca de Autores Portugueses, 2001, p.91.

²²² *A Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, trad. de Marise M. Curioni, São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 173.

característica presente da poesia florbeliana, mas praticamente todos os autores desde a segunda metade do século XIX até aos meados do século XX também expressariam, segundo Friedrich, a angústia, reflexo da modernidade poética. Será esse o elemento que fez Florbela Espanca constar nas Histórias da Literatura Portuguesa, diferentemente de outras poetisas do começo do século XX? Friedrich afirma que dificilmente a lírica moderna se liberta da angústia. Será que este sentimento é superado na poesia florbeliana?

Florbela se diferencia de outras escritoras por haver em seus textos temáticas conflitantes, através de palavras que recobrem de vários sentidos seus sonetos, mostrando-nos uma dinâmica sutil, no que diz respeito à angústia, que se multiplica em vários sentimentos/imagens. Ou seja, isto nos confirma que há verdadeira poesia em seus versos, pois acreditamos:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan.²²³

Na poesia florbeliana a angústia se reverte em imagens, conflitos, que sutilmente compõem seus versos; mesmo não citando diretamente este sentimento em sua obra, Florbela transpõe através de outras imagens/palavras este tema, *leitmotiv* de sua poesia: “Una vez escrito el poema, aquello que él era antes del poema y que lo llevó a la creación – eso, indecible: amor, alegría, angustia, aburrimiento, nostalgia de otro estado, soledad, ira – se ha resuelto en imagen: ha sido nombrado y es poema, palabra transparente.”²²⁴ A angústia promove uma dinâmica que se converte em imagens na poesia florbeliana: a princesa exilada, a Soror Saudade, a charneca em flor, a poetisa (poeta) perfeita (o), a amante sofredora, etc.

A obra-prima de Sófocles – um dos maiores poetas dramáticos da Grécia antiga – *Édipo Rei*, é a peça que narra a tragédia dum homem que, perseguido pelo destino traçado pelos deuses, mata o pai e casa-se com a mãe. Não conseguindo conviver com o seu lado obscuro, que até então não conhecia, cai numa profunda angústia: “ÉDIPO: –

²²³ Octavio Paz, op. cit, p.13. Grifo nosso.

²²⁴ Op. cit., p.168.

Horror! Horror! Ai de mim! Tudo era verdade! Ó luz, que eu te veja pela derradeira vez! Filho amaldiçoado que sou, marido maldito de minha própria mãe... e... assassino maldito de meu próprio pai!”.²²⁵

Sabendo que era o motivo das desgraças de Tebas – cidade que seu pai governara – não pode continuar vitimando a cidade, depois de saber de sua culpa. A punição não é o suicídio: é a cegueira e o exílio.

Essa peça transcende os limites de sua época. A única coisa que importa é a consciência diante da culpa;²²⁶ a dignidade de quem se enfrenta a si mesmo, que assume seus erros, que se despoja de tudo para não ficar impune de seu maior juiz: ele mesmo.

É o enfrentamento diante de si próprio, uma culpa, dor que carrega o “eu” lírico florbeliano – sombra obscura que faz gerar os sentimentos conflitantes – que iremos observar. Contudo, frisamos novamente que a angústia não é um sentimento destrutivo, porque também pode ser um sinal de aviso de um perigo e da possibilidade de aparecerem emoções muito fortes que provoquem uma sensação de desamparo incontrolável. Como nos evidencia o soneto “Angústia”, do *Livro de Mágoas*:

E não se quer pensar!... e o pensamento
Sempre a morder-nos bem, dentro de nós...
Querer apagar no céu – ó sonho atroz! –
O brilho duma estrela com o vento!... (p.146)

A angústia é uma resposta ao estado de impotência, impossibilidade, seja ela racional ou não, pois, em alguns sonetos de Florbela Espanca, encontramos um sujeito lírico que nem mesmo sabe de onde vêm suas dores, frustrações.

Aspectos observados ainda no discurso do soneto “Angústia”:

Tortura do pensar! Triste lamento!
Quem nos dera calar a tua voz!

²²⁵ *Édipo Rei- Antígona*, trad. de Jean Melville, São Paulo, Martin Claret, 2003, p.68.

²²⁶ Segundo Kalu Singh, na obra *Culpa*, “Culpa é um conceito que faz parte de uma matriz relacionada com a separação e a união moral: ‘transgressão’, ‘falha’, ‘acusação’, ‘responsabilização’, ‘Objeção’, ‘vergonha’, ‘contrição’, ‘remorso’, ‘arrependimento’, ‘apologia’, ‘punição’, ‘vingança’, ‘perdão’, ‘reparação’, ‘reconciliação’. (p.8) E também afirma que “Freud começou com uma noção comum de ‘instinto’, impulso’, ‘emoção’, ‘angústia’, ‘pressão quando tentava explicar as experiências cotidianas do prazer e da doença e, portanto, da culpa. (p.16)

Quem nos dera cá dentro, muito a sós,
Estrangular a hidra num momento!

A memória, o pensar, traz ao sujeito poético uma imagem de outrora, carregando-o de angústia, como também em Édipo. A anáfora presente no segundo e terceiro versos mostra a impossibilidade de “calar essa voz” (o pensamento): “Quem nos dera”. O que há é uma **sombra**, que muitas vezes, gera culpa no sujeito por não conseguir conviver com seu lado obscuro; falhas passadas ou presentes, geradoras de angústias, como na peça grega: “...Como me traspassa a alma este meu sofrimento e a lembrança de tanta desventura!”²²⁷

3.1- A angústia existencial

Nesse Triste Convento aonde eu moro,
Noites e dias rezo e grito e choro,²²⁸
Florbela Espanca

Decerto percebemos que críticos e estudiosos têm ressaltado a recorrência da dor na produção poética de Florbela Espanca, principalmente no *Livro de Mágoas* e, alguns, até de forma pejorativa, como Thereza Leitão de Barros, que se dá conta de um “exagerado subjetivismo elegíaco”.²²⁹ Essa dor que carrega a voz do “eu” florbeliano nos leva a pensar que é a resposta para a profunda angústia existencial, motivo de suas frustrações. Assim, Adolfo Casais Monteiro afirma:

Será audácia, aos olhos de muitos, afirmar-se que toda grande poesia constitui um escândalo. Talvez nem toda a grande poesia o seja; mas

²²⁷ Op. cit., p.71.

²²⁸ “A minha dor”, p.138, in *Livro de Mágoas*.

²²⁹ Thereza Leitão de Barros, “?”, in *Escritoras de Portugal*, vol. II. Lisboa, Tipografia A. O. Artur, 1924 (o segundo volume é de 1927), p. 341. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

constitui-o, ou melhor, deve constituir-lo, a que nasce da angústia, da insolubilidade dos grandes problemas do homem.²³⁰

O “eu” lírico angustiado na poesia florbeliana vive de incertezas constantes, revelando, algumas vezes, em diferentes sonetos, a frustração de não ter sublimado o objeto de desejo; isso causa-lhe sofrimento, através de uma voz punidora (o pensamento, no caso do soneto “Angústia”).

A voz lírica se sente isolada, dolorida, malquista por si e pelos “olhos” alheios, pois foi transgressora de algum modelo existente:

Castelã da Tristeza²³¹

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

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

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

À noite, debruçada, p’las ameias,
Porque rezas baixinho?... Por que anseias?...
Que sonho afagam tuas mãos reais?...(p.134)

No soneto em questão, por perceber que seus desejos são maiores, o “eu” se isola na Dor, representada por um castelo pelo qual passa toda luz do amor mas ninguém se dispõe a entrar: “E nunca em meu castelo entrou alguém”. No segundo quarteto notamos o jogo da polifonia que vai se estabelecer entre a voz lírica e suas angústias: “Castelã da Tristeza, vês?... A quem?... / – E o meu olhar é interrogado”. A solidão que vive leva-a a procurar alguém, mas não encontra “nada”, “ninguém”. Daí por diante quem prevalece no soneto é uma segunda voz que estabelece

²³⁰ Apud Lucila Nogueira, “O escândalo de Florbela Espanca”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p.71

²³¹ In *Livro de Mágoas*.

questionamentos. Decerto esta segunda voz não seria punidora, pois tenta acalantar o sujeito lírico através de interpelações que já foram respondidas no primeiro quarteto: a dor de se sentir na solidão.

É interessante perceber nos sonetos “Alma Perdida” e “Ao vento”, do *Livro de Mágoas*, como o “eu” poético percebe a angústia alheia que é parecida com sua dor. O “eu” identifica mesmo no riso do vento sua angústia: “Que eu bem conheço, amigo, esse fadário/.../ E a gente andar a rir p’la vida fora!!... (p.151)”, como também no cantar plangente da alma do rouxinol encontra sua dor: “Toda esta noite o rouxinol chorou, /.../ Que eu pensei que tu eras a minh'alma/ Que chorasse perdida em tua voz! ... (p.155)”. Nesses dois sonetos notamos o quanto o sujeito lírico, através do poder da linguagem, tem a capacidade de compreender e estabelecer uma relação de completa harmonia com a natureza, no universo mágico da poesia. E qual a função deste diálogo com a natureza na poesia de Florbela Espanca? Como essa natureza se relaciona com a angústia do “eu” lírico?

O Alentejo, este vasto território que se estende além do Tejo, é, não só a maior região de Portugal, mas também, certamente, a que melhor condensa a beleza austera e rural do país. Uma beleza que através dos vastos campos dá a nítida impressão de liberdade, e, ao mesmo tempo, de vazio e solidão. Então, parece-nos que o(a) alentejano(a) ao contemplar esse território que às vezes se mostra inexplorado, busca o reflexo de si mesmo(a) na paisagem que o(a) cerca.

A charneca – que deu nome a um dos livros de Florbela Espanca – apresenta-se na sua rusticidade durante todo o ano nos campos alentejanos; porém, na primavera, vêmo-la florir. Flora de envolventes e sedutores campos, a paisagem passa da força quente que está sedenta e virgem de si mesma, para algo procriador. O exalar dos perfumes, a riqueza das cores e a harmonia que envolvem os campos, nesses meses, são, por si próprios, sedutores atrativos aos olhos de quem os vê.

Vila Viçosa, que recebe hoje os epítetos de Vila Museu, Princesa do Alentejo, Capital do Mármore, é identificada com a poetisa: “Florbela é hoje uma parte da planície raiada de mármore, jazido personalizado que a identifica com o da pequena pátria.”,²³² transportando a atmosfera do Alentejo para sua poesia. Sem dúvida perceberemos em toda obra florbeliana traços característicos de sua terra. A sensualidade contida na rusticidade e no florir dos campos alentejanos será transposta

²³² Agustina Bessa-Luís, “Prefácio a Florbela”, in ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do destino* (contos), Lisboa, Bertrand, 1981, p.10.

em versos. Natália Correia, no Prefácio do *Diário do Último Ano*, afirma que Florbela soube como poucos transpor: “a alma da planície alentejana.”²³³ Entendemos, a partir dessas interpretações, que a poetisa calipolense consegue representar em seus escritos, como poucos souberam fazer, as raízes de sua terra. Celestino David, falando acerca do livro *Charneca em Flor*, define-o como: “um missal de paixão, onde passa o mais enternecido amor da terra alentejana”.²³⁴ Já Guido Batelli afirma que o amor pela terra está presente também no *Livro de Mágoas*, *Livro de Soror Saudade* e *Reliquiae*, afirmando que em muitos sonetos “vive e palpita”²³⁵ o Alentejo.

Verificamos que em toda a obra de Florbela há indícios que lembram sua terra, seja de forma direta ou indireta: o Alentejo é representado como uma terra sensual revestida de contemplação, rigidez, sensualidade e solidão. A nosso ver é este o principal fator que vai fazer da obra de Florbela Espanca algo único, pois soube colocar em formas rígidas os traços mais marcantes de sua terra, mostrando as características semânticas próprias através de suas criações literárias: “...mesmo quando fala aparentemente de lugares visíveis, as charnecas, os sobreiros, o pôr-do-sol, isso são pura e simples falácias, ela só joga no falacioso, tudo é ela.”²³⁶

Neste sentido, podemos considerar também que a sensualidade presente nos seus versos é nada mais que a sensualidade de sua terra.²³⁷ a rigidez da terra que procura mitigar a sede. Assim, se transporta para seus versos, através da escrita, a sensualidade da terra. Vejamos como se processam as citações diretas que nos remetem ao Alentejo:

Árvores do Alentejo²³⁸

Ao Prof. Guido Batelli

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

E quando, manhã alta, o sol posponte
A oiro a giesta, a arder, pelas estradas,
Esfíngicas, recortam desgrenhadas

²³³ “Prefácio – A Diva”, in *Diário do último ano*, Lisboa, Bertrand, 1981, p.29.

²³⁴ “O Romance de Florbela”, in *A Cidade de Évora*, 15-16 (1948) e 17-18 (1949), p. 198.

²³⁵ “O Alentejo na Poesia de Florbela Espanca”, in *A Cidade de Évora*, n.º 25-26, 1951, p.289.

²³⁶ Joaquim Magalhães, op. cit., p.28.

²³⁷ Para uma análise mais detalhada desta temática consultar Concepción Delgado Corral, “A natureza como manifestação do dualismo florbeliano”, in *A Planície e o Abismo*, como também o capítulo IV, do livro/tese *Florbela Espanca – Asa no Ar Erva no Chão*.

²³⁸ In *Charneca em Flor*.

Os trágicos perfis no horizonte!

Árvore! Corações, almas que choram,
Alma iguais à minha, almas que imploram
Em vão remédio para tanta mágoa!

Árvores! Não choreis! Olhai e vede:
— Também ando a gritar, morta de sede,
Pedindo a Deus a minha gota de água!(p.246)

O chaparro – árvore símbolo do Alentejo – é encontrado em grandes quantidades no meio da vasta imensidão alentejana. Árvore solitária de uma região seca: por isso, no primeiro quarteto a voz enunciativa fala do “brasido” em que se encontra a terra. A palavra “brasido” está carregada intencionalmente de sensualidade e ao mesmo tempo da idéia de tortura. Então, podemos dizer que esta palavra apresenta, pois, dualidade; enquanto Eros,²³⁹ é geradora de desejos, sensualidade, e, na forma de Thánatos é pulsão aniquiladora, destruidora: “As árvores sangrentas, revoltadas,”.

No segundo quarteto é evocado a imagem do clima seco: “Os trágicos perfis no horizonte”. É diante dessa contemplação do clima seco sobre as árvores, que o “eu” sentirá projetadas em si mesmo todas essas peculiaridades: “Árvores! Não choreis! Olhai e vede/ –Também ando a gritar, morta de sede...”

Será que essa sensualidade que permeia a obra florbeliana, ora perceptível, ora camuflada, não é mais do que a projeção, o reflexo do ambiente que a cerca? O Alentejo não será a matéria bruta da sensibilidade sensual poética que ora é Eros, ora é Thánatos, na sua obra? Como constatamos, até as árvores alentejanas transportam para a poesia florbeliana suas angústias. Até na sensualidade há conflitos gerados por uma identificação com uma paisagem que também é sensual e dilemática. Há uma total fusão, ou contaminação, entre o sujeito lírico e o mundo observado. O discurso paradoxalmente oferece a catarse: o lamento da dor da natureza transporta-se da paisagem para o “eu”, mostrando a vulnerabilidade que é compartilhada entre o “eu” e as “árvores do Alentejo”.

²³⁹ Segundo o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Eros “é o deus do amor, é considerado como um deus nascido ao mesmo tempo que a terra, gerado a partir do caos,(...) nasceu do ovo primordial gerado pela noite, o ovo se dividiu em duas partes, que deram origem ao céu e à terra”(p. 148). Já Thánatos/Thánatos “é o génio masculino alado que personifica a Morte. Na *Iliada*, surge como irmão do sono (Hypnos)” (p.427). Na psicanálise esses termos surgiram com Sigmund Freud. Os estudiosos psicanalistas consideram que Freud utiliza a última teoria das pulsões para designar o conjunto das pulsões de vida (Eros), em oposição às pulsões de morte (Thánatos/Thánatos).

No soneto “Alentejano”, a sensualidade é a voz norteadora que permeia todo o poema; neste caso, o sol que está quente e representa um estado de alegria para o eu enunciador: “Deu agora meio-dia; o sol é quente/.../ Cantam as raparigas, brandamente, (p.172)”. A harmonia e a satisfação são intensas, em meio a um clima de paraíso, tornando gritos e cantigas vozes suaves, prazerosas aos ouvidos: “Há gritos arrastados de cantigas...”. A voz poética tem a necessidade de se dizer como uma das personagens que naqueles campos se encontram, pois se sentem parte da terra, da paisagem que a cerca: “E eu sou uma daquelas raparigas.../ E tu passas e dizes: “Salve-os Deus!”. Pois é exatamente isso que José Carlos Seabra Pereira evidencia acerca da poesia florbeliana: “ (...) o corpo da mulher e o corpo da terra confundem-se, assumindo a fugidia rebentação de “Alentejano”.²⁴⁰ Ou, mais propriamente, neste soneto “Árvores do Alentejo”, a natureza serve para ilustrar uma situação interior, um estado de alma, um sentimento, uma emoção.

É claro que as interpretações advindas a partir da sensualidade nos remetem ao “eu” sensual de Afrodite, abordado na segunda rubrica, como também constatamos, em “Árvores do Alentejo”, as inquietações de um “eu” lírico angustiado, que percebe as angústias da natureza, estabelecendo uma fusão entre sujeito poético e o Tu-natureza.

Concluimos, pois, que a angústia permeia a voz do “eu” lírico pelo seu modo de existir e ser no mundo: incompreendido, diferente. Daí surge a dor, através do sinal de angústia: dor que libera no “eu” uma profunda inquietação. Às vezes, percebem-se nos sonetos, principalmente na obra póstuma *Charneca em Flor* (1931), a morte como única forma de refrear essa angústia existencial que é sentida como se nunca fosse acabar.

²⁴⁰ “A intransmissível presença”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p.35.

3.2- A morte como impedidora da angústia

E não haver gestos novos nem palavras
novas!²⁴¹
Florbela Espanca

Assim como a personagem Édipo Rei que, para se redimir de suas angústias por causa do parricídio e incesto, clama punição a si mesmo no exílio, em alguns poemas de Florbela encontramos o exílio como lugar onde habita o sujeito lírico. No caso do soneto “Castelã da Tristeza”, os motivos não são o foco principal do sujeito lírico, até mesmo porque o “eu” foca a si mesmo e não às situações; e até quando focaliza estas, entende-as a partir de suas sensações. Entretanto, em alguns sonetos da lírica florbeliana, desde os primeiros escritos,²⁴² verificamos o quanto o tema da morte está presente. A morte surge como um alívio para uma angústia insuportável, a de não conseguir conviver com suas “sombras”, sejam elas racionais ou irracionais. Vejamos a seguir como se revelam esses traços num soneto de *Reliquiae* (1931):

À Morte

Morte, minha Senhora Dona Morte,
Tão bom que deve ser o teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E, como uma raiz, sereno e forte.

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

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

Vim da Moirama, sou filha de rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera...quebra-me o encanto!(p.301)

²⁴¹ *Diário do último ano*, Lisboa, Bertrand, 1981, p.61.

²⁴² É interessante notar que o primeiro poema feito por Florbela foi aos nove anos, “A vida e a morte”, datado de 11 de Novembro de 1903.

No início do primeiro quarteto o sujeito poético descreve o encontro com a morte: “Tão bom que deve ser o teu abraço!”. A morte para o “eu” enunciador é o único meio capaz de curar todas as feridas. Desta forma, entende-se a solidão profunda em que se encontra. O “eu” deprimido, num último instante de saída para curar sua dor, suplica à Morte que “feche seus olhos”, como um último suspiro, mostrando a causa de estar na solidão profunda: “Prende-me as asas que voaram tanto!”. No último terceto o sujeito lírico representa-se como princesa, mas da “Moirama”. Segundo o *Dicionário Aurélio*, ao substantivo “Moirama” se atribui a seguinte definição:

Moirama [ver. mourama], Terra dos Mouros. **Mouro** [Do Lat. Mauru.] S. m. 1. indivíduo dos mouros, povos que habitavam a Mauritânia, mauritano, mauro, sarraceno. 2. P. ex. ant. Aquele que não é batizado, que não tem a fé cristã; infiel. 3. Fig. Indivíduo que trabalha muito.(...)²⁴³

A presença árabe no Alentejo, terra da infância de Florbela, ainda é notada em alguns traços da arquitetura, como na fachada do Palácio D. Manuel I; em algumas ruínas encontradas na Câmara Municipal de Évora; tornando-se, esse significante, Moirama, um vocábulo comum aos moradores daquela região. É necessário perceber também as intenções artísticas do sujeito lírico ao descrever-se como princesa da Moirama. Uma das associações que o dicionário nos ajudou a reconstituir foi a de rompimento com a fé cristã. Isso cria um contraste pois o “eu” seria um ser “pagão” à vista dos cristãos. Outro contraste é a oposição entre o indivíduo que trabalha muito e a princesa. Não podemos afirmar ou trabalhar com deduções sobre se seria, ou não, intenção de Florbela criar um sujeito lírico incomum para os padrões vigentes de sua terra. Mas, decerto, o que esse jogo de sentidos provoca é um **conflito** – presente em grande parte de sua obra.

No último terceto, a qualidade que o sujeito lírico dá à morte confere-lhe a função de “Fada Madrinha”: “Má fada me encantou.../ Quebra-me o encanto!”. O “eu”, aparenta-nos, não tem entendimento de que a morte será a aniquilação de si, de um corpo (*corpus* do enunciado poético), como um profundo deprimido também não o sabe; a Morte será a solução e o ungüento para sua dor. Maria Lúcia Dal Farra diz acerca deste soneto: “o poema fala de um exílio, que é a vida, e do desejo de regresso à

²⁴³ Op. cit., p.1165.

pátria de origem, que é a Morte, panacéia contra todos os males, unguento para sua dor.”.²⁴⁴

A leitura dos sonetos “Castelã da Tristeza”, “À morte” e dos outros analisados levou-nos a cogitar acerca dos sentimentos que surgem na poesia de Florbela Espanca, como a dor, a solidão, a desilusão e o apelo da morte; todos sinais de angústia.

3.3 - A angústia no amor

Por toda a vida sentimos angústia quando
somos ameaçados por um ambiente hostil
ou em razão de afastamento ou pela perda
das nossas figuras de apego.²⁴⁵

Julia Hopkins

Florbela constrói no soneto “Esquecimento”, da obra *Charneca em Flor*, uma posição do sujeito diante da perda do seu Objeto de desejo: “Esse de quem eu era e que era meu.../ Para sempre de mim desapareceu.” A perda acarreta frustrações no “eu” poético. Maria Lúcia Dal Farra fala acerca dessa temática na obra florbeliana: “O amor na poesia de Florbela Espanca é um caminho desbastado a duras penas porque topa com impedimentos de uma floresta virgem a explorar.”.²⁴⁶ Esses “impedimentos” vão gerar as angústias no amor.

O “eu” angustiado no amor vive de incertezas constantes:

Se tu viesses ver-me...²⁴⁷

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

²⁴⁴ “A dor de existir em Florbela Espanca”, in *Veredas*, n.º 1, Dezembro 1998, Porto, p.215.

²⁴⁵ Apud Rick Emanuel, *Angústia*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 10), 2005, p.20

²⁴⁶ Op. cit., 1995, p.39.

²⁴⁷ In *Charneca em Flor*.

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

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

E é como um cravo ao sol a minha boca...
Quando os olhos se me cerram de desejo...
E os meus braços se estendem para ti...(p.218)

O pretérito imperfeito do modo subjuntivo indica algo que talvez tenha acontecido no passado (“viesses”, “prendesse”) ou possa vir a acontecer no futuro, e as angústias geradas por esse “talvez”. As palavras do título expressam a dor da incerteza da vinda de alguém já íntimo desse “eu”, pois trata-o como “tu”.

Na primeira estrofe descreve-se um cenário dentro de uma atmosfera romântica: a espera começa à tardinha e entra pela noite, perfeita para imaginar ou concretizar amores. Fica claro como a voz lírica quer essa chegada: “E me prendesses toda nos teus braços...”.

No segundo quarteto, percebe-se o motivo da espera por esse Outro Eu: os beijos, passos, risos, abraços, toques de mãos já foram vivenciados. Daí a angústia de nunca mais tê-los.

Na primeiro terceto, a estrutura de condição, de dúvida e de espera, repete-se mais uma vez pelo uso da conjunção condicional “se”, que transmite uma noção de possibilidade a esses anseios, de experimentar novamente a felicidade proporcionada por esse objeto de desejo. O sujeito lírico sente-se valorizado mesmo nesta angústia, pois estaria, “linda e louca”, esperando esse “Outro eu”. Profere no último terceto o que quer realizar na espera por esse Amado/objecto de desejo: uma entrega total, aos estender os braços para o “tu”.

Nota-se, no soneto “Se tu viesses ver-me...”, que a premonição da chegada do amado cria uma espera que pode durar muito tempo; essa espera traz alegrias pela possibilidade de saciar seu desejo e, ao mesmo tempo, uma angústia pela possibilidade

da não realização, gerando o pavor. Assim, o amor na lírica florbeliana: “é valorizado, sobretudo, segundo a dor e o receio da solidão, o medo da rejeição...”.²⁴⁸

Porém, em outro soneto, “Inconstância”, da obra *Livro de Soror Saudade*, as experiências vividas no amor deixam claras os indícios ou os “sinais de angústia”, assimilados em experiências anteriores destrutivas ou traumáticas, a fim de evitá-las. O “eu” lírico projeta esse amor nas outras figuras de apego que ainda hão-de vir: “Procurei o amor, que me mentiu./ .../ E este amor que assim me vai fugindo/ É igual a outro amor, que vai surgindo,”.

Já no soneto “Saudades”, da obra *Livro de Soror Saudade*, percebemos que o afastamento – responsável pela perda do objeto de desejo – faz a voz enunciativa perder-se de loucura. Uma loucura que, paradoxalmente, dar-lhe-á a esperança de obter o que quer; assim, a única maneira de afastar a angústia seria através da loucura que faz acreditar na volta do objeto de amor: “Quantas vezes, Amor, já te esqueci, / Para mais doadamente me lembrar ...Mais doadamente me lembrar de ti”. Podemos dizer que a angústia no amor também pode se relacionar diretamente com a saudade, principalmente na obra *Livro de Soror Saudade*, cujo título foi inspirado pelo poeta e amigo Américo Durão. António Cândido Franco, refletindo sobre a relação do amor com a saudade, acredita que a saudade é vista como o caminho do amor e o amor é visto pelo caminho da saudade. Por isso se faz necessário compreender a relação da angústia com este sentimento tão forte da cultura e literatura portuguesa.

3.4 – A angústia na Saudade

Saudades! Sim.. talvez.. e por que não?...
Se o sonho foi tão alto e forte
Que pensara vê-lo até à morte
Deslumbrar-me de luz o coração!²⁴⁹

Florbelia Espanca

A Saudade, elemento muito presente na Literatura Portuguesa desde os seus primórdios, possui na história do pensamento saudoso e da reflexão filosófica, segundo

²⁴⁸ Fabíola Cristina Melo, *Deslocamentos da Morte à Vida e outros sentidos em Florbelia Espanca*, dissertação de Mestrado, Uberlândia, UFU, 2004, p.10.

²⁴⁹ Ódio, in *Livro de Soror Saudade*, p.193.

António Braz Teixeira, sete ciclos ou períodos: o primeiro manifesta-se exclusivamente sob a forma poética, através dos cancioneiros galaico-portugueses, no qual surge o primeiro grande mito saudosista – o mito de Inês de Castro; a segunda fase saudosista corresponde à análise do sentimento saudoso levada a cabo por D. Duarte, no cap. XXV do *Leal Conselheiro*; a terceira é marcada pelas suas máximas expressões poéticas, através de Camões, Bernardim Ribeiro, António Ferreira e Frei Agostinho da Cruz; a quarta manifestar-se-ia através de D. Francisco Manuel de Melo que, pela primeira vez, confere à saudade autêntico sentido e alcance filosófico; já na quinta fase a saudade alcançaria algumas das suas mais belas expressões poéticas e plásticas, com Almeida Garrett, Soares de Passos, António Nobre, Rosalia de Castro e Soares dos Reis. Os dois últimos ciclos corresponderiam, primeiramente, ao período compreendido entre 1910 e 1925, à eclosão do movimento poético do *saudosismo* e ao seu mentor, Teixeira de Pascoaes, e a Jaime Cortesão, António Correia de Oliveira, Afonso Duarte, Mário Beirão, António Patrício e Afonso Lopes Vieira; a este grupo viria, no virar do meio século, juntar-se a actividade dos filósofos galegos. Esclarecidos alguns pontos da historiografia da saudade se faz necessário examinar linguisticamente, a partir de alguns observações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, os vocábulos “saudade” e “saudoso”.

Segundo o *Dicionário Aurélio* o vocábulo “saudade” surge do latim “solitãte”, que, através dos séculos, segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos, foi obtendo diferentes formas: “so-e-dade”, passando por “soïdade”, que deu “suïdade” (“ssuydade”), chegou a ser “saudade”. A pesquisadora afirma que, primeiramente, os vocábulos “saudade” e “saudoso” possuíam o mesmo sentido, fatos observados na obra de Luís de Camões. Porém, o que a estudiosa comprova é que “*soedade* designava um lugar ermo; o estado da pessoa que está *só* ou *solitária*, sem companhia, quer no meio do mundo, quer apartada do mundo. Mas também significava isolamento, em abstracto”.²⁵⁰ No entanto, o que se faz necessário entender, a partir dessa compreensão básica sobre a saudade, é a relação deste sentimento com a angústia na poesia de Florbela Espanca.

Segundo António Cândido Franco, há algumas “coincidências” na retórica da saudade, considerando as mais pertinentes aquelas que se prendem, primeiro, com o espaço físico, matriarcal e material, ligado sobretudo à idade infantil; a segunda, com o

²⁵⁰ *A Saudade Portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996, p.53.

amor, ligado à adolescência; com Deus, numa fase mais madura; e com a Pátria, na velhice. O que o crítico destaca, sobretudo, em relação ao amor saudoso, é que, quando amamos, desejamos a fusão absoluta com o ser amado, um desejo que, por ser absoluto, é impossível. Ou seja, por mais que desejemos a fusão entre o amante e o amado, esse fato nunca se concretiza, por isso a dor de não o termos sempre permanece. Podemos encontrar, em alguns sonetos de Florbela, a voz de um “eu” lírico saudoso que quer desfrutar ainda desse objeto de desejo perdido:

Fumo²⁵¹

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

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

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

Invoco o nosso sonho! Estendo os braços!
E ele é, ó meu Amor, pelos espaços,
Fumo leve que foge entre os meus dedos!... (p.173)

Neste caso são apresentados em todo o soneto os efeitos da perda do objeto de desejo. Até os dias choram essa ausência tão profunda, gerando a angústia. A vida perde o sentido: “Há dias sem calor, beirais sem ninhos”. As estações do ano presentes neste texto, o Inverno e o Outono, justificam suas angústias. Só é Inverno porque o Objeto de desejo não está ao seu lado, só é Outono porque os “dias choram” pela falta que um “Outro” lhe causa. Neste texto, diferentemente dos outros analisados, é invocado o “sonho” de ambos, num sinal desesperado, mas esse “Amor” é como um fumo que se esvai pelos seus dedos. Neste soneto encontra-se a experiência do amor saudoso, que é possível graças à separação. Porém, apesar de possuir um sentido lastimoso, podemos encontrar, segundo António Cândido Franco, uma experiência satisfatória:

²⁵¹ In *Livro de Soror Saudade*.

Dir-se-ia que, neste tipo de amor-saudade, quanto mais perdermos mais ganhamos; e, quanto mais profunda e penosa é a perda do ser amado, mais profundo, grato e até inesperado é o seu reencontro na saudade. Um simples momento de ausência do ser que amamos leva-nos a uma reconstituição superficial e quase imperceptível desse ser, ao passo que a sua morte ou o seu afastamento definitivo da nossa beira levam a uma laboriosa reconstituição interior da sua presença, que passa por vezes pela reanimação autêntica dum espectro, exumado das entranhas vivas da terra e reanimado nesse outro húmus que é a nossa fantasia.²⁵²

Entretanto, encontramos, em alguns sonetos da lírica florbeliana, um “eu” que tenta fugir do reencontro com a saudade, através de um discurso de desdém, no qual o “eu” pretende conceder-se numa posição superior ao da figura do outro, numa tentativa de fugir ou de não admitir a saudade, como no soneto “Ódio”, do *Livro de Soror Saudade*: “Ódio seria em mim saudade infinda, / Mágoa de o ter perdido, amor ainda. / Ódio por ele? Não...não vale a pena... (p.193)”

Também constatamos que este soneto possui as características dos três procedimentos expressivos sistematizados por Ezra Pound,²⁵³ os quais são capazes de carregar as palavras de significado: a melopéia, que nos evoca uma dimensão sonora, que se aproxima da música e da dança através de rima, aliteração, assonâncias, repetições: “Longe de ti são ermos.../ Longe de ti não.../ Longe de ti há...”; a fanopéia, que nos leva às imagens visuais que são acionadas por palavras plenas de sugestões visuais: “rosas”, “beirais”, “ninhos”, “olhos”, “mãos”, “crisântemos”, “fumo”, “braços”, “dedos”; como também predomina a logopéia, que nos remete a um “jogo” de idéias no poema, evocando a dimensão reflexiva da poesia (através de diferentes figuras de estilo), como nos comprova a seguinte estrutura do poema flobeliano: “Longe de ti. (...)/ Há dias sem calor, beirais sem ninhos! (...)/ Os dias são Outonos: choram...choram.../ Fumo leve que foge entre os meus dedos!...”. Ou seja, em muitos poemas de Florbela são apresentados vários recursos poéticos que fazem de seus versos uma fonte que possibilita várias interpretações: há um trabalho consistente na construção dos versos florbelianos, possibilitando aos críticos e leitores a fruição de uma diversidade e riqueza de recursos poéticos, apoiado numa grande variedade de estruturas versificatórias.

²⁵² “As coincidências da saudade: elementos para uma retórica da saudade”, in *Actas do I Colóquio Lusogalaico sobre a Saudade*, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1996, p.39.

²⁵³ Esta idéia é desenvolvida por Ezra Pound em *Abc da literatura*, trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes, 3ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

3.5 - A angústia superada no amor

Eu trago-te nas mãos o esquecimento
Das horas más que tens vivido, Amor!
E para as tuas chagas o unguento
Com que sarei minha própria dor.²⁵⁴

Florbela Espanca

A angústia no amor será superada em alguns sonetos de quase todas as obras poéticas de Florbela, menos no *Livro de Mágoas* (1919). No soneto “O nosso Mundo” um dos primeiros do *Livro de Soror Saudade* (1923), a voz lírica é tirada de suas angústias pelo objeto de desejo/amor e desfruta com esse “Outro”, sem um pesar na consciência, tudo o que o amor pode lhe proporcionar. O amor é vivido livremente, pois não importaria mais nada: seus desejos não são sublimados, pelo contrário, corporificam uma renúncia dos padrões e das normas impositivas da sociedade: “Que importa o mundo e as ilusões defuntas?.../.../ O mundo, Amor!... As nossas bocas juntas!...(p.182)”. Neste caso não há frustração ou dor que cause angústia porque o Objeto de desejo aceitou o sujeito lírico e quer vivenciar as novas possibilidades desse amor, que já foi vivido, e que se tornou possível: “O teu olhar em mim, hoje, é mais terno”. O mundo se resume na presença da união desse amor: “O mundo amor?... As nossas bocas juntas!”.

Vejamos como se dá a superação pelo amor, abordando mais detalhadamente o primeiro soneto inspirado num verso de Camões (He hum não querer mais que bem querer) do *Livro Charneca em Flor*:

I

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

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

²⁵⁴ “Conto de fadas”, p.213, in *Charneca em Flor*.

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

E eu, que era neste mundo uma vencida,
Ergo a cabeça ao alto, encaro o Sol!
– Águia real, aponta-me a subida! (p.256)

Um dos elementos de análise que sobressai neste soneto, no que diz respeito à sonoridade dos versos, é a expressividade sonora, obtida através das aliteraões da oclusiva dental (T), que aparece em todos os versos, com exceção do 9º e do 11º. Destaca-se, quanto a isso, o primeiro quarteto, onde o leitor pode sentir a força expressiva dessa oclusiva dental que se espalha por todo o soneto. O primeiro vocábulo com T é o verbo “gosto”, que por si traduz a idéia de prazer, impregnada no poema. Os significantes “Ti”, repetido no 1, 2 e 3 verso, e “tua”, no 5, mostra-nos que um outro “eu” vem influenciar fortemente o discurso poético.

No primeiro quarteto é revelado o que esse amor proporciona ao discurso poético: a “salvação”. O amor seria a “chama quente” que transformou as ansiedades geradas pelas angústias vividas. No segundo quarteto e no primeiro terceto o “eu” explica o que esse amor veio transformar: “Foi ritmo nos meus versos de paixão / Foi graça no meu peito de descrente”. A estrutura assindética do soneto quebra o ritmo de coordenação entre as frases. Assim, cada verso ou cada estrofe se mostra, por si próprio, uma declaração de amor, mesmo havendo um *enjambement*, na segunda estrofe. O amor seria uma “águia real” que o fez ressurgir como uma fênix que renasce de suas cinzas.

CONCLUSÃO:

Propondo uma pausa para reflexão

Eis o poeta: ser arquetípico através do qual o homem se reconhece no que há de mais estranho e mais familiar: ele mesmo.²⁵⁵

Gaston Bachelard

Ao circunscrever a presente pesquisa ao âmbito do estudo interdisciplinar entre Literatura e Psicanálise, tínhamos o intuito de rever o posicionamento crítico e teórico utilizado, ao longo dos anos, pelos críticos, no que diz respeito à obra poética de Florbela Espanca.

Os aspectos analisados relacionam-se com o tema de nossa pesquisa. A insistência em visar as recensões críticas pode ser vista como um recurso, primeiro, para o exercício da “leitura metacrítica” e, depois, como uma auto-disciplina, que busca evitar repetir tais tipos de análise que, a nosso ver, contribuem de forma prejudicial para a fortuna crítica da poetisa calipolense. Ao mesmo tempo, trata-se de um método necessário para refletirmos sobre os nossos próprios posicionamentos, buscando não contribuir ainda mais para os “mitos” em torno de Florbela Espanca e da sua obra; ou seja, tratamos do narcisismo, dos arquétipos do feminino, relacionando-os com a temática da angústia, sem procurar observar, nessas análises, o perfil da autora, nem tampouco buscarmos na vida da autora algo que validasse sua obra.

Operacionalmente, neste estudo, demos preferência apenas às obras em verso da poetisa, visto que a maioria das recensões faz alusão aos seus textos líricos, resguardando-nos para uma futura pesquisa dos textos narrativos florbelianos, que pouco foram estudados.

Em nosso propósito inicial, um tanto ambicioso, esperávamos preencher algumas lacunas deixadas pelos críticos ao longo de décadas. Todavia, preferimos selecionar dentre as recensões apenas aquelas que nos auxiliariam, ao mesmo tempo, na demonstração de algumas nuances mais relevantes da poética de Florbela Espanca. Tais

²⁵⁵ Op. cit., p.19.

leituras críticas nos levaram, como levariam qualquer um que se propusesse a esse tipo de análise, a compreender que

Passar da leitura à crítica, é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo acto, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou. Assim gira a fala em torno do livro: ler, escrever, de um desejo para o outro caminha toda a leitura. Quantos escritores não escreveram por terem lido? Quantos críticos não leram para escrever?²⁵⁶

Revista a ligação entre texto literário e a psicanálise/psicologia, pudemos compreender as relações entre esses parâmetros teóricos, mostrando-nos como analisar o narcisismo na poesia florbeliana e como perceber a idiossincrasia de um sujeito poético que também possui tendências de figurações míticas femininas. Através da sensibilidade poética de Florbela Espanca,

o momento em que aparece a situação mitológica é sempre caracterizado por uma intensidade emocional peculiar; é como se cordas fossem tocadas em nós que nunca antes ressoaram, ou como se forças poderosas fossem desencadeadas de cuja existência nem desconfiávamos.²⁵⁷

O primeiro capítulo promoveu-nos reflexões teóricas que nos levaram, em seguida, a outras abordagens teóricas: as questões de autoria e escrita feminina, de modo a alcançarmos os arquétipos femininos da poesia de Florbela Espanca. Tais arquétipos são imagens femininas que decorrem de mananciais históricos, carregando sua poesia de um extremo fluxo de transcendência: ora é um sujeito poético Lilith, ora é Eva e, muitas vezes, Afrodite.

Desde as primeiras análises dos sonetos florbelianos percebemos que fatores intrínsecos ligam a sua poesia à expressão agônica dum “eu” poeta mergulhado nas frustrações e superações de seu mundo interior, que, possivelmente, expressa uma realidade histórica: as inquietações que a virada do século XIX e começo do século XX trouxeram aos escritores, como constatou Hugo Friedrich.

Algo pulsional permeia a voz lírica na obra da poetisa portuguesa: a **angústia**, que gera um “eu” lírico em conflito; fato que talvez possa relacionar-se com as

²⁵⁶ Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, trad. de Ana Mafalda Leite Lisboa, Edições 70, 1997, p.77.

²⁵⁷ Carl Gustav Jung, op. cit., 1985, p.70.

referências que alguns críticos dirigiram a Florbela Espanca (sujeito autor) e à sua obra literária, apodando-as de “dramáticas”. No entanto, é preciso lembrar que a forma poética que Florbela adotou em suas obras, o soneto, em si próprio traz características dramáticas: “Por sua progressão e marcha para o desfecho, tem o soneto qualquer coisa de uma obra dramática, de que os dois quartetos seriam a exposição, o primeiro terceto o núcleo e o último o remate.”²⁵⁸

O sujeito inserido na modernidade seria um sujeito neurótico? A dispersão e os conflitos gerados pela modernidade causariam angústias? Seria isso que Florbela terá captado na sua poesia? Provavelmente essas perguntas poderiam ser respondidas com um “sim”; porém, Florbela aparenta uma extrema preocupação em exprimir seu mundo interior. Por isso mesmo, é especificamente da angústia do “eu” lírico florbeliano que tratamos no último capítulo desta dissertação – um traço percebido nas especulações contidas nos capítulos anteriores e mais detalhadamente no desfecho deste trabalho. Não procuramos decifrar os motivos dessa angústia, mas antes descrever o modo como o sujeito poético sente tal transtorno e se relaciona com esse sentimento comum a todos os humanos: sinal – mesmo que inconsciente – de que algo muito perigoso está para acontecer, promovendo dor, tristeza. A superação deste sentimento se asila, então, no enunciado poético, sendo o amor o filão para superação da angústia e, neste sentido, a figura de um “tu” tem fundamental importância para tal discurso poético, o que nos levou também a pensar a relação da angústia com a saudade.

No primeiro capítulo percebemos as angústias do “eu” narcisista; no segundo, os conflitos que as figuras femininas arquetípicas puderam gerar, mostrando-nos a relação entre as angústias desses “eus”. Descrevendo e compreendendo a angústia do “eu” lírico florbeliano, o desfecho deste trabalho promove uma descrição de como se relaciona o “eu” com esse mesmo sentimento. Na poética de Florbela Espanca, o amor pode destruir ou preservar a angústia, seja do “eu” narcísico, do “eu” de imagens arquetípicas (Eva, Lilith e Afrodite), seja do “eu” angustiado com sua existencialidade.

Os caminhos percorridos nos mostraram, pois, que a análise de textos literários segundo o método psicológico-psicanalítico pode ser produtiva, se aplicada com rigor. Compreendemos que não há distância entre Florbela e Florbela/sujeito artístico, mas não podemos justificar uma pela outra, até porque, diz Carlos Reis, o “eu” lírico guarda uma proximidade maior de identificação com o(a) escritor(a).

²⁵⁸ José Maria de Herédia apud Massaud Moisés, *A Criação Literária. Poesia*, 12ª ed., São Paulo, Cultrix, 1993, p. 278.

Por fim, seguindo a proposta da leitura metacrítica, deparamos com um fato curioso: o receio de se referir a Florbela como *Poetisa*. Fatos como este nos levam a (re)pensar até mesmo nosso posicionamento, no sentido de evitar contribuir para a propaganda dos “mitos” em torno de Florbela. Concluímos, pois, que o desprestígio intrínseco ao vocábulo “poetisa” acaba por atribuir um valor pejorativo à autora. Desse ponto de vista, seria preferível assumir Florbela Espanca como “Poeta”, mesmo no que concerne à construção do “eu” lírico.

Esperamos que trabalhos voltados para o estudo do texto florbeliano venham, futuramente, contribuir menos para a existência dos mencionados “mitos”, criados pelos críticos, que transformam os seus versos em caso clínico, tentando delinear a psicologia do autor e convertendo Florbela Espanca em mera personagem de si mesma. Quanto a esta dissertação, a escolha dos poemas da poetisa alentejana relaciona-se com o leitor que somos, porque acreditamos que “Não basta que os poemas sejam belos: força é que sejam emocionantes e que transportem, para onde quiserem, o espírito do ouvinte”.²⁵⁹

Fundamentalmente, aquilo que aqui nos atrevemos a propor é que a veemência, relevância e especial complexidade do motivo da angústia na lírica florbeliana podem constituir-na como o motivo central, a chave semântica-simbólica do seu universo poético.

Sem querer, por nosso turno, empreender psicanálises desastrosas, ousamos ainda considerar que essas mesmas veemência e relevância da angústia nos poemas de Florbela constitui aquilo que, pela estranha força pulsional que comunica à dicção poética, atinge mais fortemente os leitores e críticos. Mesmo os mais intelectualmente apetrechados podem ser, por essa força, levados a reagir afetivamente a esta poética de um modo algo paradoxal – pela denegação do valor poético de sua autora ou pela valorização excessiva da sua bibliografia mítica. Essas seriam formas de eliminar ou repudiar aquela espécie de voz sombria ou “saturnina” que os inquieta. Esse gesto denegador constituiria então, à sua maneira mitificante ou rancorosa, uma enviesada mas magnífica homenagem à singular energia passional destes versos. Ou seja, mesmo os críticos, cujas opiniões contribuem para a desvalorização da obra florbeliana – e que tanto discutimos nesta dissertação – ao mesmo tempo, levados pela força angustiada dos seus versos, fazem uma verdadeira homenagem a Florbela Espanca.

²⁵⁹ Horácio, *Arte Poética*, introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes, Mira-Sintra, Inquérito, 1984, p.65.

Acreditamos que há muito a ser estudado e dito acerca dos textos literários produzidos por essa mulher que já foi chamada “Soror Saudade”, pelo poeta e amigo Américo Durão, e que tinha da literatura uma extrema necessidade: “Não sei fazer mais nada a não ser versos: pensar em versos e sentir em verso. Predestinações...”.²⁶⁰ Lembrando-nos dos limites entre obra, autor e produção literária, Gaston Bachelard vem corroborar Florbela e as nossas próprias indagações: “o artista não cria como vive, mas vive como cria.”.²⁶¹

²⁶⁰ Carta de Florbela a Guido Batelli, in *Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)*, p. 291.

²⁶¹ Op. cit., p.17.

Dia Mundial da Poesia

As pessoas continuam a precisar de poesia

O poeta Adília Lopes, Manuel António Pina e José Miguel Silva defendem que as pessoas continuam a precisar de poesia e os poetas continuam a surgir e a escrevê-la, na véspera de mais um Dia Mundial da Poesia.

Acho que a poesia continua sempre a ser necessária, ela é importante para as pessoas, mesmo quando elas não têm consciência disso: são capazes de dizer uma frase como "Tudo vale a pena se a alma não é pequena" e não saber que foi um poema, Fernando Pessoa, que a escreveu", disse Adília Lopes à Agência Lusa.

Na opinião da autora de "Flor-de-Espanca espanhola" (1999) e "Imã-benta, Imã-benta" (2000), de 46 anos, "as pessoas precisam sempre de um poema, sem que seja a letra de uma música ligeira".

Manuel António Pina sustentou, por sua vez, que, "em tempos como estes, de comércio e de usura, há de facto algo de inquietante e escandaloso no mistério gratuito da poesia".

"Por que continuam os homens a escrever poesia? E por que continuam outros homens, irrisoriamente, a lê-la?", interrogou-se o poeta, para logo acrescentar: "E, ao mesmo, se perguntamos a quem a escreve e a lê o que é a poesia, ninguém saberá provavelmente responder".

Segundo o autor de "Nada ali é o fim nem o princípio do mundo colina é apenas um pouco

tarde" (1974), de 63 anos, a poesia "não tem respostas - às vezes, pobre dela, nem perguntas - não oferece consolo, não promete coisa nenhuma".

"É apenas - sustentou - um fio de voz desprovido e solitário, vindo de lugares antiquíssimos dentro das honras e penitências obediências do comércio e da ganância dos media".

"Que haja quem continue a escrita dessa linguagem e funda voz, pode significar que talvez haja esperança e que talvez, afinal, não sejamos - mas que sei eu? - tristemente miseráveis", defendeu.

Para José Miguel Silva, de 37 anos, um dos poetas da nova geração, a poesia "ocupa um lugar central na vida de algumas pessoas e na de outras não ocupa lugar nenhum, como a literatura, em geral".

De acordo com o autor de "Ulisses já não mora aqui" (2002), o que conta é "uma minoria de fanáticos - como no futebol - que é quase um clube, que tem os seus fétos, aqueles para quem a poesia é quase tudo".

Instituído em 1999 pela UNESCO, o Dia Mundial da Poesia resultou da constatação de que existiam no mundo necessidades estéticas por satisfazer e de que a poesia podia preencher-las se o seu papel social de comunicação interpersonal fosse revivido e continuasse a ser um meio de estabelecer e expressar o conhecimento.



FLORBELA ESPLANCA

A existência da elefância tem, na perspectiva de José Miguel Silva, "uma importância relativa", porque é "só um dia", o que "não dará grandes resultados ao estado de angustiar leitores", mas - salientou - "tudo o que se fizer para divulgar a poesia é positivo".

Em Portugal, a data será assinalada um pouco por todo o país, com várias eventos, em que se incluem sessões de leitura de poesia, concertos, feiras do livro, exposições e debates.

Sobre o estado da poesia em Portugal, Adília Lopes afirmou que, apesar de não acompanhar a situação de muito perto, tem a ideia de que "continua a haver bons poetas, bons livros, boas poemas".

José Miguel Silva defendeu que "há de mais" - como sempre,

há muita gente a escrever" e que há alguns nomes, "dez ou quinze", a meter descançado, de entre "os novos", Manuel de Freitas e Rui Pires Cabral, os seus preferidos, mas também Carlos Bessa e Ana Paula Lúcio.

Já Manuel António Pina é de opinião que "a língua portuguesa tem muitos grandes poetas e não tem, por exemplo, muitos grandes romancistas ou dramaturgos".

"Diz-se que somos um país de poetas - e diz-se isso, frequentemente, em sentido pejorativo. Talvez a expressão poética se adequa, de facto, ao particular génio da língua portuguesa", observou.

Mas, para o autor de "Os Livros" (2003), Portugal também não tem tantos grandes poetas assim".

Pub.

Água na Cidade

Os dias temáticos têm o grande objectivo de colocar em agenda a reflexão das sociedades europeias. O Dia Mundial da Água, 22 de Março, é este ano dedicado à escassez deste recurso: CADA GOTTA CONTA.

10h00 Abertura da Exposição "Ciência na Cidade: Água" Quarta-feira, 22 de Março

16h00 Mesa Redonda "Água na Cidade" (Público e Media) e visita à exposição

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

Dr. Ricardo A. Silva

2007

dia mundial da água

22 de Março de 2007

Diário do Sul em Web TV

O Vice-Presidente da Junta da Extremadura esteve em Évora para mais um habitual "Almoço da Curruza", promovido pelo

Diário do Sul e pela Televisão do Alentejo.

A reportagem televisiva sobre o evento pode ser visionada em www.tmes.pt

MARAVILHAS DE PORTUGAL
07.07.2007 - LISBOA



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bibliografia Florbeliana:

1.1 Bibliografia ativa:

Livro de Mágoas, Lisboa, Tipografia Maurício, 1919.

Livro de Sórora Saudade, Lisboa, Tipografia A Americana, 1923.

Charneca em Flor, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.

Charneca em Flor (com 28 sonetos inéditos), 2ª ed., Coimbra, Livraria Gonsalves, 1931.

Juvenília, prefácio de Guido Battelli, Coimbra, Livraria Gonsalves, 1931.

Cartas de Florbela Espanca (a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli), Coimbra, Livraria Gonsalves, 1931.

As Máscaras do Destino, Contos, 1ª ed., Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.

O Dominó Preto, Contos, Lisboa, Bertrand, 1982.

Diário do último ano, Lisboa, Bertrand, 1981.

Obras Completas de Florbela Espanca, Contos, vol. III, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

_____, Contos e Diário, vol. IV, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1987.

_____, Poesia (1903-1917), vol. I, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992a.

_____, Poesia (1918-1930), vol. II, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992b.

Poemas de Florbela Espanca, estudos introdutórios e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

Florbela Espanca Trocando Olhares, org., notas e estudos de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

Florbela Espanca, Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário), org., notas e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

Sonetos – Florbela Espanca, introdução de M. da Graça Orge Martins, Braga, Biblioteca Ulisseia de autores Portugueses, s/d.

1.2. Bibliografia passiva:

AGOSTINHO, José, “Uma grande poetisa”, in *O Libertador*, Lisboa, 08/02/1931, p. 04. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

ALEXANDRE, Madalena T., “A busca da identidade na poesia de Florbela Espanca”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.69-73.

ANÓNIMO, “Florbela Espanca”, in *O Notícias Ilustrado*, ano III, série II, nº 137, Lisboa, 25 de janeiro de 1931, p. 03. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, “Florbela Espanca”, in *O Notícias Ilustrado*, ano III, série II, nº 137, Lisboa, 25 de janeiro de 1931, p. 03. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, “Na Estância de Entre-os-Rios”, in ?, 1929, p?. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, “Uma festa no Portugal Feminino”, in *Portugal Feminino*, ano 1, nº 08, setembro de 1930, pp. 14-15. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

ALONSO, Cláudia Pazos, “Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo?”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.183-94.

_____, *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

APA, Livia, “Entre público e privado: a prosa de Florbela”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.249-53.

ARANHA, Aurora Jardim, “Florbela Espanca”, in *Jornal de Notícias*, Porto, 07/01/1931, p?. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

ARIMATEIA, Rui, “Florbela Espanca e Évora” (achegas para o seu estudo), in PRÓ-ÉVORA, Grupo, *Comemorações do 1º Centenário de Florbela Espanca- Conferência*, Évora, Grupo Pró-Évora, 1996, pp.60-67.

BATTELLI, Guido, “Florbelas Espanca”, in *Correio de Coimbra*, Coimbra, 20/12/1930, p. 4. Compulsão, recolha e digitalizaço do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, “Elegia”, in *Portugal Feminino*, ano I, n.º 12, Lisboa, 31/01/1931, p. 19. Compulsão, recolha e digitalizaço do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, “O Alentejo na Poesia de Florbela”, in *A Cidade de Évora*, N.º 25-26, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1951, pp. 289-298.

_____, “Florbela: Recordações e Impressões Críticas”, in *A Cidade de Évora*, N.º 29-30, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1952, pp.409-430.

BARROS, Thereza Leitão de, “?”, in *Escritoras de Portugal*, vol. II, Lisboa, Tipografia A. O. Artur, 1924 (o segundo volume é de 1927), pp. 341-342. Compulsão, recolha e digitalizaço do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, “Florbelas Espanca”, in *Portugal Feminino*, ano I, n.º 12, Lisboa, 31/01/1931, p. 18. Compulsão, recolha e digitalizaço do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, “Charneca em flor”, in *O Notícias Ilustrado*, Lisboa, 15/03/1931, p. 7. Compulsão, recolha e digitalizaço do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbelas Espanca, a vida e a Obra*, 2ª edição publicada com o título *Florbelas Espanca*, Lisboa, Arcádia, 1979, Guimarães, 1984.

_____, “Prefácio”, in ESPANCA Florbela, *As Máscaras do Destino*, 2ª ed., Amadora, Bertrand, 1979, pp.9-25.

BETTENCOURT, Tito, “Florbelas Espanca”, in *Diário de Coimbra*, Coimbra, 18/12/1930, p. 01. Compulsão, recolha e digitalizaço do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

BRANCO, Lúcia Castello, “As Incuráveis Feridas da Natureza Feminina”, in BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano, *A Mulher Escrita*, Rio de Janeiro, Casa Maria Editorial, 1989, pp.87-108.

BORGES, Vera, “Paisagens de fogo: Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner, Luzia Neto Jorge”, in *Românica – Paisagens*, n.º 10, Lisboa, Colibri, 2001, pp. 149-160.

BUESCU, Helena C. “What’s in a name? (Nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca)”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.99-107.

- CABRAL, Eunice, “Prefácio”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.11-17.
- CARVALHO, Herculano de, “Charneca em flor”, in *Correio de Coimbra*, Coimbra, 07/02/1931, p. 02. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- CARVALHO, Adília Martins de, “Reflexos Narcísicos em Florbela”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.83-97.
- CASTRO, Fernanda de, “Florbela Espanca”, in *Eva*, ano 6, n.º 304, Lisboa, 07/03/1931. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- CASTRO, Fernanda de, “?”, in *Ao fim da memória*, II volume (1939-1987), Lisboa, Editora Verbo, s/d, pp. 89-96. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- CELSONO, “A poetisa da ansiedade”, in *Jornal de Notícias*, Porto, 22/02/1931, p. 1. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- CENTENO, Yvette K., “Prefácio”, in ESPANCA, Florbela, *O Dominó Preto*, Contos, Amadora, Bertrand, 1998, pp. 9-21.
- COELHO, Jacinto do Prado, “Florbela Espanca”, in COELHO, Jacinto do Prado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana, Estilística literária*, 3ª ed., 1º vol. A/E, Porto, Figueirinhas, pp.304-305.
- _____, “Florbela Espanca”, in COELHO, Jacinto do Prado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana, Estilística literária*, 2º vol., Porto, Figueirinhas, 2003, pp. 324.
- CORRAL, Concepción D., “A natureza como manifestação do dualismo florbeliano”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.137-42.
- _____, *Florbela Espanca – Asa no Ar Erva no Chão*, Porto, Edit. Tartaruga, 2005.
- CORREIA, Natália, “Prefácio – A Diva”, in ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Lisboa, Bertrand, 1981, pp.9-30.
- COSTA, Emília de Sousa, “A homenagem a Florbela Espanca”, in *Eva*, ano 6º, n.º 306, Lisboa, 21/03/1931, p.02. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

DACOSTA, Luísa, “Literatura de autoria feminina”, in LOPES, Óscar, *História Ilustrada das Grandes Literaturas*, vol. 2, VIII, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, s/d, pp.534-541.

DAVID, Celestino, “Florbela Espanca, poetisa alentejana”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14/12/1930, p. 15. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, “Charneca em flor”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 25/01/1931, p. 13. Compulsão, recolha e digitalização por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, “O Romance de Florbela”, in *A Cidade de Évora*, n.º 15-16 (1948) e n.º 17-18 (1949), pp.41-435.

DAL FARRA, M. Lúcia, “Recensões críticas, Edição dos contos, contos e diário e da fotobiografia de Florbela Espanca por Rui Guedes”, in *Colóquio/Letras*, n.º 92, Junho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp.87-90

_____, “A condição feminina na obra de Florbela Espanca”, in *A Cidade de Évora*, n.º 69-70, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1986-1987, pp.51-61

_____, “Recensões críticas, Edição das Cartas de Florbela Espanca por Rui Guedes”, in *Colóquio/Letras*, n.º 99, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro/Outubro, 1987, pp.109-11.

_____, “Acerca de Florbela Espanca – Rui Guedes”, in *Colóquio/Letras*, n.º 99, Set.- Out., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 111-113.

_____, “A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão”, in *Colóquio/Letras*, n.º 132/133, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp.99-110.

_____, “O amor na poesia de Florbela Espanca”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp.39-51.

_____, “Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas – A pré-história da poética de Florbela Espanca [1915-1917]”, in ESPANCA, Florbela, *Florbela Espanca Trocando Olhares* (Biblioteca de autores portugueses), Lisboa, Imprensa Nacional, 1994, pp. 9-141.

_____, “Estudo introdutório, organização e notas – Florbela: um caso feminino e poético”, in ESPANCA, Florbela, *Poemas de Florbela Espanca*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. X- LXI.

_____, “Florbela: um caso feminino e poético”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.145-61.

_____, “A dor de existir em Florbela Espanca”, in *Veredas*, n.º 1, Dezembro, Porto, 1998. pp.211-225.

_____, “Seis Mulheres em verso”, in *Scripta*, vol. 4, n.º 8, Belo Horizonte, 2001, pp.330-365.

_____, “Estudo introdutório, apresentações, organização e notas”, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)*, São Paulo, Iluminuras, 2002.

_____, “Bela e Anto”, in *Voz Lusíada*, São Paulo, n.º 17, 2002, pp. 48-66.

_____, “Florbela inaugural”, in *Literatura Portuguesa Aquém Mar*, São Paulo, ABRAPLIP, 2005, pp. 197-211.

_____, “Metamorfoseando Florbela”, in *Lugares dos discursos, X Congresso Internacional ABRALIC*, 2006, em CDrom, ISBN 978-85-98402-8.

DUARTE, Zuleide, “Florbela Espanca: a flor-paixão”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp.117-27.

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 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.195-204.

ESPANCA, Florbela; PEREIRA, Júlia Oceano, “Nostalgia”, in *Portugal Feminino*, n.º 12, Lisboa, 31/01/1931, p. 14. Compulsão, recolha e digitalização da partitura por Maria Lúcia Dal Farra.

ESPANCA, Florbela, “Vão orgulho”, in *Portucale*, n.º 19, vol. IV, Porto, janeiro/fevereiro de 1931, p.13. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

FERREIRA, José Gomes, “Encontro com Florbela”, in *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugália, 1965, pp. 233-240. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves, “Florbela e Louise: entre o amor e a palavra”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp.53-63.

FERRO, Ferro, “Uma grande poetisa portuguesa”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24/02/1931, p. 01. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra

FRANCO, António Cândido, “Saudade e saudosismo em Florbela Espanca (elementos textuais do diálogo entre Durão e Florbela)”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.55-66.

_____, *A Primeira Morte de Florbela Espanca – Drama*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 1999.

GOOR, Iracema, *Rendas e Bordados: O lirismo de Florbela Espanca*, Monografia do Curso de Especialização, São Paulo, PUC- São Paulo, 2006.

GUEDES, Rui, *Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1985 .

_____, “Organização, introdução e notas”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, Lisboa, Dom Quixote, 1995, pp.13-23.

_____, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

GUSMÃO, Armando de, *Da Poesia em Florbela Espanca*, Évora, Arquivo Distrital de Évora, 1960.

_____, “Algumas Poesias Juvenis de Florbela Espanca”, in *A Cidade de Évora*, n.º 45-46, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1962-63, pp.235-243.

HAZIN, Marli, “O discurso feminista em Florbela Espanca e Edna St. Vincente Millay”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp.53-63.

HORTAS, Maria de Lourdes, “Florbela Espanca e a poesia feminina no Pré-Modernismo em Portugal”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp. 77-103.

IANNONE, Carlos Alberto, “Biografia de Florbela Espanca”, in *A Cidade de Évora*, N.º 48-50, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1965-67, pp. 51-64.

JORGE, Carlos J. F. “A retórica do feminino em Florbela Espanca: um universo ‘fêmea’”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.227-35.

- JUNQUEIRA, Renata Soares, “O Embasamento arquetípico da Literatura Florbeliana: Uma Análise da Poesia de Florbela Espanca à luz da Psicologia Analítica Jungueana”, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 7, São Paulo, UNICAMP, 1986, pp.159-169.
- _____, “O arquétipo do herói na poesia de Florbela Espanca”, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 9, São Paulo, UNICAMP, 1988, pp.27-41.
- _____, “Florbela Espanca e ... “O resto é perfume””, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 16, Jul/Dez., São Paulo, UNICAMP, 1990, pp.27-31.
- _____, “Florbela e Almada”, in *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 4, n.º 8, 2001, pp. 227-365.
- _____, “Florbela Espanca: Uma estética da teatralidade”, São Paulo, UNESP, 2003.
- JÚDICE, Nuno, “Uma linguagem poética”, in *JL*, Ano XIV/ n.º 627, Lisboa, Novembro de 1994, pp. 18-19.
- _____, “A expressão do amor na poesia de Florbela”, in JÚDICE, Nuno, *A Viagem das Palavras*, Lisboa, Edições Colibri/Instituto de Literatura Tradicional, 2005.
- KLOBUCKA, Anna, “On ne Nait pas Pétesse: a Aprendizagem Literária de Florbela Espanca”, in *Luso-Brazilian Review*, n.º 29, 1992, pp.51-61.
- _____, “Gerando poesia: as metáforas da maternidade em Florbela Espanca”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.169-75.
- LAPA, Albino, “Sóror Saudade”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 20/12/1930, p.8. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- 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 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.31-42.
- LIMA, Câmara, “Vida Literária”, in *Correio da Manhã*, 20 de Fevereiro de 1923, p.3.
- LOPES, Branca, “Florbela Espanca”, in *Portucale*, vol. IV, Lisboa, janeiro/fevereiro de 1931, p. 19. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- LOPES, Norberto, “Florbela, escolar de Direito”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14/11/1981, p?. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

- LOPES, Óscar, “Florbela, a alentejana livre”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.23-30.
- LOPES, Silvina Rodrigues, “Recensões críticas, Prefácio de J. C. Seabra Pereira das Obras Completas de Florbela Espanca por Rui Guedes”, n.º 92, vol. I e II, in *Colóquio/Letras*, Junho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. pp.86-87
- MAGALHÃES, Isabel A., “Florbela Espanca e a subversão de alguns *Topoi*”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.215-26.
- MAGALHÃES, Joaquim, “Demasiado poucas palavras sobre Florbela”, in *Rima Pobre – Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa, Presença, 1999. pp.18-30.
- MATIAS, Liliana Maria Rodrigues Queirós, *Poesia, Errância e Mito em Florbela Espanca*, dissertação de Mestrado, Porto, Universidade do Porto, 1998.
- MARQUES, Paulo, *Florbela Espanca: a Poetisa do Amor*, Cadernos Bibliográficos 6, Lisboa, Parceria A.M. Ferreira, 2008.
- MARTINS, Maria João, “Florbela Da Alma”, in *JL*, ano XIV/ n.º 627, Lisboa, Novembro de 1994, pp.14-15.
- MARTINS, Maria da Graça Orge, “Introdução, Florbela Espanca”, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos de Florbela Espanca*, Braga, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 2001, pp.5-30.
- MARTINHO, Fernando J. B., “Florbela, Poeta de culto da geração de 50”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.43-53.
- _____, “A família poética”, in *JL*, Ano XIV / n.º 627, Lisboa, Novembro de 1994, pp. 20-22.
- MELLO, Adriana, “Évora, palco literário”, in *Évora 100limites*, 1ª ed., Évora, Gráfica Eborense, 2007, p.7.
- MENEZES, Bourbon e, “Como conheci Florbela Espanca”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 11/03/1931, p. 01. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- MENDONÇA, Henrique Lopes de, “Florbela Espanca”, in *O Comércio do Porto*, Porto, 05/03/1931. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- MELO, Fabíola Cristina, *Deslocamentos da Morte à Vida e outros sentidos em Florbela Espanca*, dissertação de Mestrado, Uberlândia, UFU, 2004.

- MORÃO, Paula, “Florbela: o diário de 1930”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.109-16.
- MOURÃO, Luís, “Das barbies às coelhinhas: a fortuna crítica de Florbela”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.163-8.
- NEMÉSIO, Vitorino, “Florbela Espanca”, in *Conhecimento de poesia*, Salvador, Universidade da Bahia, 1958, pp. 227-232.
- NEMO, “Uma legião de Poetisas”, in *A Época*, 1 de Abril de 1923, p.1.
- NEVES, Margarida B., “Florbela Espanca ou a revelação da personagem”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.205-214.
- NOGUEIRA, Lucila, “O escândalo de Florbela Espanca”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp. 71-76.
- NORONHA, Luiza Machado Ribeiro de, *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*, São Paulo, Annablume/Fasesp, 2001.
- OSAKABE, Haquira, “Florbela e os estereótipos da feminilidade ou À margem de um artigo que se fez à margem de um conto que se fez à margem de um soneto”, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 2, São Paulo, UNICAMP, 1983, pp. 67-77.
- PAIVA, José Rodrigues de. “O tecer da poesia em Florbela Espanca”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp. 11-25.
- PIMENTEL, Júlia Serpa, “Freud e Florbela espanca: dois discursos paralelos sobre a depressão e o narcisismo”, in *Análise Psicológica*, n.º 4, Lisboa, 1983, pp.425-432.
- PRO-ÉVORA, Grupo, *Exposição de Artes Plásticas*, Comemorações do 1º Centenário Florbela Espanca, Évora, Grupo Pro-Évora, 1994.
- _____, *Exposição Bibliográfica e Iconográfica*, Comemorações do 1º Centenário Florbela Espanca, Évora, Grupo Pro-Évora, 1994.
- QUEIROGA, José Haroldo N., “O discurso poético em Florbela Espanca”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp. 105-15.
- RÉGIO, José, “Prefacio a Florbela Espanca”, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Lisboa, Bertrand, 1994, pp.11-30.

ROCHA, Clara, “Diário do último Ano, Florbela Espanca”, in *Colóquio/Letras*, n.º 69, setembro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp.79-80.

ROCHA, Clara Crabbé, “O “Diário do Último Ano” de Florbela Espanca”, in *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 193-196.

ROSA, Armando Nascimento, “As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.237-248.

SANTOS, Derival dos, *Dívida e Dívida Melancólica: A modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca*, Tese de Doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, “Florbela Espanca”, in SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17 ed., Porto, Porto Editora, 2001, p.967.

SEABRA PEREIRA, J. Carlos, “Perspectivas do feminino na literatura neo-romântica”, in *Separata de A Mulher na Sociedade Portuguesa*, Actas do Colóquio, 20 a 22 Março de 1985, Coimbra, 1986, pp. 5-17.

_____, “Prefácio, A águia e o milhafre (derrota passional e malogro do EU absoluto na prosa literária de Florbela Espanca: dos contos ao diário)”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. III, Lisboa, Dom Quixote, 1987, pp.III-XXXV.

_____, “Prefácio, No trilho de um sítio incerto”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992a, pp. III-XXVII.

_____, “Prefácio, De rastros, com asas (Evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca)”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. II, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992b, pp. III-XLIII.

_____, “A intransmissível presença”, in PAIVA, J. Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp. 27-37.

SENA, Jorge, “Florbela Espanca”, in *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp.29-45.

- SERRANO, Manuel, “O amor e o trágico na vida de Florbela Espanca”, in *Callipole*, nº 15, Câmara Municipal de Vila Viçosa, Vila Viçosa, 2007, pp. 206-208.
- SILVA, Fabio Mario, “Florbela Espanca: uma escritora além e aquém do seu tempo”, in *Callipole*, nº 15, Câmara Municipal de Vila Viçosa, Vila Viçosa, pp.201-204.
- SILVA, Joaquim Palminha, “Florbela Espanca”, in SILVA, Joaquim Palminha (org), *Dicionário de Notáveis Eborenses* (1900/2000), Évora, Diário do Sul, 2004, pp.37-39.
- SIMÕES, Aura, “Perda da identidade e divisão interior na lírica de Florbela Espanca”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.75-82.
- SOARES, Angélica, “O erotismo em Charneca em Flor”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 127-35.
- TAVARES, Diogo Ivens, “O narcisismo de uma Poetisa”, in *Portucale*, vol. IX, n.º 51-52, Porto, Industrial Gráfica do Porto, maio/agosto de 1936, pp. 106-120.
- TERRA, Carolina, “Florbela Espanca. O canto do rouxinol”, in PRO-ÉVORA, *Comemorações 1º Centenário Florbela Espanca- Conferências*, Grupo, Évora, Grupo Pró-Évora, s/d, pp. 30-40.
- VILELA, Ana Luísa, ““Minh’alma, de sonhar-te, anda perdida” – Erotismo e mística de Sórora Florbela”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 119-26.
- WEIGERT, Beatriz, “Os textos de Florbela em “Portugal Feminino”: Derradeiras Publicações em Vida da Escritora”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 177-81.

2. Bibliografia Geral:

- ABBAGNANO, Nicola, *Dicionario de Filosofia*, trad. rev. por Alfredo Bosi, 2ª ed., São Paulo, Mestre Jou, 1962.
- ABEL-HIRSCH, Nicola, *Eros*, trad. de carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 8), 2005.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, “O texto lírico”, in SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, pp.193-199.
- AMORA, Antônio Soares, “A obra literária: a forma poética”, in AMORA, Antônio Soares, *Introdução à Teoria da Literatura*, São Paulo, Cultrix, 10 ed., s/d, pp.73-81.
- _____, “Elementos fundamentais da obra literária – Poesia”, in AMORA, Antônio Soares, *Teoria da Literatura*, 9ª ed., São Paulo, Editora Clássico-científico, pp.43-66.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, *Antologia poética*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1963.
- ARISTÓTELES, *Arte Poética*, trad. de Pietro Nasseti, Martin Claret, São Paulo, 2006.
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, trad. de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle, São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- BARAHONA, Morgana, “Sujeito, tempo e espaço na crítica da poesia”, in *Colóquio/Letras*, n.º 95, Jan.-Fev, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 5-8.
- BARTHES, Roland, *Crítica e Verdade*, trad. de Ana Mafalda Leite, Col. Signos, Lisboa, Edições 70, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles, *O Spleen de Paris* (Pequenos poemas em prosa), tradução, prefácio e apêndice de Jorge Fazenda Lourença, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2007.
- BELLEMIN-NOEL, Jean, *Psicanálise e Literatura*, trad. de José L. Etcheverry, São Paulo, Cultrix, 1983.
- BECHARA, Evanildo, *Moderna Gramática Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Lucerna, 2000.
- BELO, Maria, *Filhos da Mãe*, Lisboa, Edeline, 2007.
- BERRIO, Antonio Garcia, “Entre la Teoria de la la Literatura y la Poética general”, in BERRIO, Antonio Garcia, *Teoria de la Literatura* (La construcción del significado poético), 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1994, pp.21-57

_____, “La poeticidad imaginativa”, in BERRIO, Antonio Garcia, *Teoria de la Literatura* (La construcción del significado poético), 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1994, pp.427-563.

BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência*, trad. de Arthur Netrovski, Lisboa, Cotovia, 1991.

BOSI, Alfredo, *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Cultrix, 1990.

BRANCO, Lúcia castello; BRANDÃO, Ruth Silviano, *A mulher escrita*, Rio de Janeiro, Casa Maria Editorial, 1989.

BRANCO, Lúcia Castello, *O que é escrita feminina*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

BUESCO, Helena Carvalhão, *Em busca do autor perdido* (Histórias, concepções, teorias), Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

BURKERT, Walter, *Mito e Mitologia*, trad. de M.H. Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 1991.

BUSCAGLIA, Leo, *Amor*, trad. de André Feijó Barroso, Rio de Janeiro, Record, 1972.

CÂNDIDO, Manuel, “Meditação sobre o tempo da experiência saudosa”, in *Actas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1996, pp.77-88.

CANDIDO, Antonio, *O estudo analítico do poema*, 5ª ed., São Paulo, Humanitas, 2006.

CASTRO, Manuel Antônio de, “Poética e poiesis: a questão da interpretação”, in *Veredas*, vol. II, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1999, pp. 317-340.

CARVALHO, Amorim de, *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1981.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain, *Dicionário dos Simbolos*, Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, trad. de Tereza Cruz, Lisboa, Teorema, 1994.

COMMELIN, P., *Mitologia Grega e Romana*, trad. de Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 1997.

COHEN, Jean, “Poesia e redundância”, in *O Discurso da Poesia, Poétique*, trad. de Leocádia Reis e Carlos Reis, Coimbra, Almedina, 1982, pp. 53-68.

D. DINIS et alli , *Poesia e Prosa medievais*, selecção, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira, 3ª ed., Braga, Biblioteca de Autores Portugueses, 1998.

DURÃO, Américo, *Poesias Completas*, introdução de António Cândido Franco e José Carlos Seabra Pereira, Lisboa Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

EAGLETON, Terry, *Teoria da Literatura uma Introdução*, trad. de Waltensir Dutra, São Paulo, Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, trad. de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Lisboa, Editorial Presença, 2007.

ELIADE, Mircea, *O mito do eterno retorno : arquétipos e repetição*, trad. de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1993.

_____, *Mito e realidade*, trad. de Pola Civelli, 5ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

ELIOT, T. S., *On Poetry And Poets*, London–Boston, faber and faber, 1957.

EMANUEL, Rick, *Angústia*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 10), 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Vergílio, “Ansiedade/ angústia e a cultura moderna”, in *Colóquio/Letras*, n.º 63, Jan.–Fev, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp.5-10.

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor ?*, 4ª ed., trad. de Antônio Fernando Cascais, Alpiarça, Passagens, 2002.

FRANCO, António Cândido, “As coincidências da saudade: elementos para uma retórica da saudade”, in *Actas do I Colóquio Luso-galaico sobre a Saudade*, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1996, pp.37-44.

_____, “Da Flosafia à Mtologia da Saudade”, in Separata dos “Cadernos Vienenses”, Viana do Castelo, Câmara Municipal, 2004, pp.3-7.

FREUD, Sigmund, *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, Mira-Sintra, Publicações Europa-América, s/d.

_____, “Sobre o narcisismo, uma introdução”, in *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, trad. e rev. de V. Rebeiro, vol. XIV, 2ª ed., Rio de Janeiro, Imago, 1986.

_____, *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, trad. de Ramiro da Fonseca, Lisboa Livros do Brasil, 1955.

_____, “Inibição, sintoma e angústia”, in *Edição Standard Brasileira obras psicológicas completas de Sigmund Freud – tomo XX*, trad. de J. Salomão, Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp. 107-210.

FRIEDRICH, Hugo, *A Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, trad. de Marise M. Curioni, São Paulo, Duas Cidades, 1978.

- FORDHAM, Frieda, *Introdução a psicologia de Jung*, trad. de João Gama, Lisboa, Editora Ulisseia, 1972.
- GOLDSTEIN, Norma, *Versos, sons, ritmos*, 14ª ed. rev., São Paulo, Ática, 2006.
- GREEN, André, "Literatura e Psicanálise: a desligação", in LIMA, Luiz Costa, *Teoria da literatura em suas fontes*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, F. Alves, 1983, pp.208-236.
- GREGORY, Richard L., "Schizophrenia", in *The Oxford Companion to the mind*, New York, Oxford University Press Inc, 1997, pp. 697-699.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana.*, trad. de Vítor Jabouille, 2ª ed., Lisboa, DIFEL, 1992.
- GRIMAUD, Michel, "Psicologia e Literatura", in VARGA, A. Kibédi, *Teoria da Literatura*, trad. de Tereza Coelho, Lisboa, Presença, 1981, pp.210-235.
- HAAR, Michel, *Introdução à Psicanálise de Freud*, trad. de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1994.
- HAMBURGER, Kate, *A lógica da criação literária*, trad. de Margot P. Malnic, 2ª ed., São Paulo, Perspectivas, 1986.
- HOLMES, Jeremy, *Depressão*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 14), 2005.
- _____, *Narcisismo*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 11), 2005.
- HORÁCIO, *Arte Poética*, introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Inquérito, 1984.
- JUNG, Carl Gustav, *Fundamentos de psicologia analítica*, trad. de Araceli Elman, Petropolis, Editora Vozes, 1972.
- _____, *O Eu e o inconsciente*, trad. de Dora Ferreira da Silva, Petrópolis, Vozes, 1987.
- _____, *O Espírito na Arte e na Ciência*, trad. de Maria de Moraes Barros, 3ª ed., Petropolis, Vozes, 1991.
- _____, *O homem e seus símbolos*, trad. de Maria Lúcia Pinho, 14ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- KAISER, Wolfgang, "Conceitos fundamentais do verso", in KAISER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária (Introdução à Ciência da Literatura)*, 7ª ed., trad. de Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado, 1985, pp.81-104.
- KEHL, Maria Rita, *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____, *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*, Rio de Janeiro, Imago, 1998.

KENNEDY, Roger, *Libido*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 11), 2005.

KOLTUV, Barbara Black, *O livro de Liliith*, trad. de Lucas de Albuquerque, São Paulo, Cultrix, 2001.

LAPLANCHE, L. ; PONTALIS, B. B., *Vocabulário da Psicanálise*, trad. de Pedro Tamen, 3ª ed., Lisboa, Moraes, 1976.

MATOS, Maria Vitalina Leal, “O Modo Lírico”, in MATOS, Maria Vitalina, *Introdução aos Estudos Literários*, Lisboa, Verbo, 2001, pp.285-296.

MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária. Poesia*, 12ª ed., São Paulo, Cultrix, 1993.

_____, *Literatura Portuguesa Através dos Textos*, 11ª ed., São Paulo, Cultrix, 1981.

MONTEIRO, Ofélia Paiva; OLIVEIRA, Cristina Cordeiro, *Literatura Francesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

MORA, José Ferrater, *Dicionário de Filosofia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.

NOBRE, António, *Só*, Selecção, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira, 3ª ed., Braga, Biblioteca de Autores Portugueses, 2001.

PAJAZCKWSKA, Claire, *Perversão*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 11), 2005.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, São paulo, Fundo de Cultura Br , 2007.

PEREYR, Roberval, *A Unidade Primordial da Lírica Moderna*, Feira de Santana, UEFS/Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

_____, *Poesias de Álvaro de Campos / Fernando Pessoa*, Lisboa , Edições Ática, s.d.

PIERON, Henri, *Dicionário de Psicologia*, trad. e notas de Dora de Barros, 5ª ed., Porto Alegre, Editora Globo, 1977.

PIGNATARI, Décio, *O que é comunicação poética*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.

POUND, Ezra, *Abc da literatura*, trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes, 3ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

QUEIROZ, Vera, Apresentação: “As várias faces do feminino”, in *Revista Tempo Brasileiro*, vol. 1, n.º. 1, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1962, pp.5-10.

- RAMOS, Rafael Núñez, *La Poesía*, Madrid, Editorial Sintesis, 1998.
- REIS, Carlos, “A poesia lírica”, in REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura, Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995, pp.303-337.
- _____, “A crítica psicanalítica e a sociologia da literatura”, in REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 3ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1981, pp. 81-105.
- REY, Alain, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris, 1992.
- RIBEIRO, Cristina Almeida, “Discurso poético e discurso crítico: uma adequação necessária”, in *Colóquio/Letras*, n.º 95, jan.-fev, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 9-11.
- RIBEIRO, Luís Filipe, Mulher, “Texto e Ideologia”, in *Organon*, n.º 16, Porto Alegre, UFRGS, Instituto de Letras, 1989, pp.52-58.
- ROGER, Jérôme, “Littérature et Psychanalyse”, in ROGER, Jérôme, *La Critique Littéraire*, Paris, Dunos, 1991, pp.59-67.
- ROTH, Priscila, *O Superego*, trad. de Sérgio Tellaroli, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 5), 2005.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poesias / Mário de Sá-Carneiro*, estudo crítico de João Gaspar Simões, Lisboa, Edições Ática, s.d.
- SANDER, Lucia, “O Caráter confessional da literatura de mulheres”, in *Organon*, n.º 16, Porto Alegre, UFRGS, Instituto de Letras, 1989, pp.38-51.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de, “A escrita, a identidade, a androginia”, in BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano, *A Mulher Escrita*, Rio de Janeiro, Casa- Maria Editorial, 1989.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Ed., 1975.
- _____, *História Crítica da Literatura Portuguesa– Do Fim-do-século ao Modernismo*, coor. Carlos Reis, Lisboa, Verbo, 1995.
- _____, *O Neo Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, tese de Doutorado, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1999.
- SINGH, Kalv, *Sublimação*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 15), 2005.
- _____, *Culpa*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará, Ediouro (Conceitos de psicanálise; vol. 21), 2005.

SÓFOCLES, *Édipo Rei- Antígona*, trad. de Jean Melville, São Paulo, Martin Claret, 2003.

SOLER, Colette, *A psicanálise na civilização*, trad. de Vera Avellar e Manuel Mota, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 1998.

STAIGER, Emil, *Conceitos Fundamentais da Poética*, trad. de Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997.

TEIXEIRA, António Braz, “Introdução à filosofia da saudade”, in TEIXEIRA, António Braz, *Deus, o Mal e a Saudade*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1993, pp.61-78.

TYNIA NOV, Youri, “Os traços flutuantes da significação no verso”, in *O Discurso da Poesia, Poétique*, trad. de Leocádia Reis e Carlos Reis, Coimbra, Almedina, 1982, pp.15-28.

TODOROV, Tzvetan, “Teorias da poesia”, in *O Discurso da Poesia, Poétique*, trad. de Leocádia Reis e Carlos Reis, Coimbra, Almedina, 1982, pp. 7-14.

_____, “Em torno da poesia”, in TZVETAN, Todorov, *Os Géneros do Discurso*, trad. de Ana Mafalda Leite, Coleção Signos 34, Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 105-124.

WELLEK, René; WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, trad. de José Palla e Carmo, 5ª ed., Mira-Sintra, Europa- América.

YOUNG, Robert M., *Complexo de Édipo*, trad. de Carlos Mendes Rosa, Rio de Janeiro, Relume Dumará (Conceitos de psicanálise; vol. 4), Ediouro, 2005.

Internet:

BARREIRA, Cecília, “Figuras da Cultura Portuguesa: Florbela Espanca”, in *Instituto Camões*, disponível em «http://www.institutocamoes.pt/cvc/figuras/florbela_espanca.html», acesso em 17 de Maio de 2008.

BRITO, José Carlos A., “Florbela Espanca, a alma em expansão”, disponível em «<http://www.secrel.com.br/jpoesia/jcarlosbrito6.html>», acesso em 29 de Outubro de 2007.

CRAVEIRO, Lúcia, “Florbela Espanca, uma vida perdida na neurose”, disponível em «<http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/TL0065.pdf>», acesso em 29 de Dezembro de 2007.

DAL FARRA, Maria Lúcia, “Florbela Erótica”, in *Cadernos Pagu*, vol. 19. Campinas, Unicamp, 2002, disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332002000200005&script=sci_arttext>, acesso em 30 de Novembro de 2007.

_____, “A Florbela de Agustina”, in *Labirintos*, Universidade Estadual de Feira de Santana/Bahia, n.º 1, Setembro/2007, disponível em <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf>, acesso em 19 de Dezembro de 2007.

ESPANCA, Florbela, “Espólio Florbela Espanca”, Biblioteca Nacional de Lisboa, *Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, cop.2003, disponível em <<http://purl.pt/272>>, acesso em 07 de Maio de 2007.

GALVÃO, Rolando, “Biografia de Florbela Espanca”, in *Vidas Lusófonas*, disponível em <http://www.vidaslusofonas.pt/florbela_espanca.htm>, acesso em 20 de Janeiro de 2008.

GOMES, Lúcia Janine Teixeira; GOMES, Maria João Nunes, “Lord Byron, Florbela Espanca: duas épocas, duas vozes, a mesma saudade”, in *Actas do I Congresso de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, 6-8 de Maio, 2001, pp. 1-6, disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/congressoceap/actas-proceedings.htm>>, acesso em 20 de Novembro de 2007.

MAIA, Rita Maria de Abreu, “Florbela espanca – o espanto da pena”, in *Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, disponível em <http://www.geocities.com/ail_br/ail.html>, acesso em 07 de Outubro de 2007.

SILVA, Fabio Mario da, “A Síndrome do Poeta: uma incursão na cultura lusófona através da poesia de Cecília Meireles e Florbela Espanca”, in *Actas do Colóquio Internacional “Diálogos com a Lusofonia”*, Universidade de Varsóvia, Varsóvia, disponível em <<http://iberystyka-uw.home.pl/content/view/345/113/lang,en/>>, acesso em 17 de Agosto de 2008.

SOARES, Tatiana Alves Soares, “O fenecer da bela flor na alquimia desfeita: um estudo sobre o amor em Florbela Espanca”, in *Sexto Congresso da Associação Internacional Lusitanistas*, disponível em <http://www.geocities.com/ail_br/ail.html>, acesso em 07 de Outubro de 2007.

WILLEMART, Philippe, “Três contos, três textos: um argumento psicanalítico, in *Estudos Avançados*, vol. 3, n.º 5, São Paulo, Universidade de São Paulo, Jan/Abril, 1989, disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000100006>, acesso em 16 de Fevereiro de 2008.

AGRADECIMENTOS

À Comunidade Portuguesa de Pernambuco, em especial, ao Emx.º Presidente Zeferino Ferreira da Costa e ao Professor Doutor Alfredo Moraes Antunes.

À Professora Maria Lúcia Dal Farra, por sua ajuda imprescindível.

À Professora Margarida Miranda e a Mirian Lacerda, pelo apoio dado desde o primeiro momento.

Ao meus amigos do lado de lá (Brasil), pelo incentivo no percurso deste Mestrado, aqui representados pelas “três Marias”: Cláucia Maria, Maria do Socorro e Gracy Maria, como também Manoel Bezerra, Aline Siqueira, Vanaldo Brito.

A António Manoel Silva da Costa, primeiro amigo português que muito me honra com sua amizade.

Ao casal eborense, Carlos Ferreira e Maria Rosa Calhau, pelo acolhimento e receptividade calorosa tipicamente alentejana.

Aos meus (minhas) queridos(as) Professores(as) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru (FAFICA), pelo formação inicial neste percurso, aqui representados pelo Exmº Reitor Padre Everaldo Fernandes da Silva, pela Professora Margarida Alexandrino, Professora e Bibliotecária Socorro Barbosa, Professora Socorro Valois e pelo Professor Edson Tavares.

À Professora Maria Antónia Lima, pelo carinho e atenção na chegada e no decorrer da minha moradia em Évora.

À Professora Paula Soares, pela receptividade e diálogos jungueanos que muito me impulsionaram para construção desta dissertação.

À Professora Cláudia Pazos Alonso, pelo incentivo florbeliano.

Ao meus amigos do lado de cá (Portugal), com quem muito tenho aprendido, em especial, aos amigos Manuel Serrano, Roberto Vinagre, Glaucy Silva, Sheila Moreira, Alessandra Freitas e Adriana Mello.

Ao Senhor Dr. António Miguel Marques Ramalhinho, por sua ajuda imprescindível.

Aos Colegas do Mestrado em Estudos Lusófonos pelo companheirismo e troca de idéias.

