

SILVIA HELENA MIGUEL TREVISAN

A METAPOESIA NA OBRA DE
FLORBELA ESPANCA E CECÍLIA MEIRELES

Tese de Doutorado

Universidade de São Paulo

São Paulo

2007

SILVIA HELENA MIGUEL TREVISAN

A METAPOESIA NA OBRA DE
FLORBELA ESPANCA E CECÍLIA MEIRELES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do curso de Letras – FFLCH – Universidade de São Paulo – USP, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora, sob a orientação da Prof. Dra. Maria Aparecida de Campos Brando Santilli.

São Paulo
2007

BANCA EXAMINADORA:

Agradecimentos:

À Universidade de São Paulo, por atender às nossas aspirações profissionais de aperfeiçoamento;

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq –, pela bolsa concedida;

Aos professores Benilde Caniato e José Maria, pelas valiosas contribuições ao Exame de Qualificação;

À Prof. Dra. Maria Aparecida de Campos Brando Santilli, pela dedicada orientação;

Aos meus pais, Oswaldo Trevisan e Zaíra Miguel Trevisan, por tudo;

Aos meus irmãos, Carlos Henrique e Ana Cecília;

À Dra. Lígia Maria Durães Serpa, pelo apoio afetuoso;

A Maria Rejane A. Tito, pela força e carinho;

Às minhas amigas Anne, Sandra, Zilda, Guiliana, Silvana, Rose e Margareth.

Sonho que um verso meu tem claridade

Para encher todo o mundo!

Florbela Espanca

E aqui estou, cantando.

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:

deixa seu ritmo por onde passa.

Cecília Meireles

SUMÁRIO

Resumo	7
<i>Abstract</i>	8
Introdução	9
I. Literatura e poética: breves considerações	11
II. As obras de Florbela Espanca e de Cecília Meireles no contexto modernista	37
2.1. Modernismo português e modernismo brasileiro	38
2.2. A presença de Florbela Espanca no modernismo português	41
2.3. A presença de Cecília Meireles no modernismo brasileiro	46
III. A linguagem feminina	50
IV. O discurso metalingüístico – a flor-canção: Florbela Espanca e Cecília Meireles	67
4.1. O discurso metalingüístico e seus efeitos	68
4.2. Análise de poemas metalingüísticos de Florbela Espanca e Cecília Meireles	70
Considerações finais	123
Bibliografia geral	126

RESUMO

Nesta tese de doutoramento, estudaremos a metalinguagem poética de Florbela Espanca e Cecília Meireles que vai compor o discurso de ambas. Considerando a reflexão sobre a criação poética a partir de Aristóteles, tomaremos sua *Poética* para observar a variação conceitual que se processou até hoje. Verificaremos como em Florbela Espanca e em Cecília Meireles se incorpora tal conceito à luz da perspectiva de poetas modernos como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Deste modo, tanto Florbela quanto Cecília levantam problemas de linguagem ou de produção literária na poesia, conforme postulou Jakobson em “Linguística e poética”, levando-se em conta, também, a capacidade decodificadora do receptor na esteira de Terry Eagleton. Procuraremos mostrar como se revela, na obra das poetisas, o discurso feminino, que, na busca empreendida pela mulher, ao encaço de sua própria imagem e de seu lugar no mundo, se implica a compreensão do fazer poético.

Palavras-chaves: Estudos comparados; metalinguagem; poesia moderna; poética; discursoo feminino.

ABSTRACT

In this thesis, we will study the poetical metalanguage of Florbela Espanca and Cecília Meireles which examines their speeches in detail. Considering the reflection on the poetical creation by Aristotle, we will use his *Poetic* to observe the conceptual variation that has been developed until today. We will verify that Florbela Espanca and Cecília Meireles incorporated such concepts as the perspective light of modern poets, like Baudelaire, Rimbaud and Mallarmé. Thus, Florbela as well as Cecília brought up language problems or literary production in poetry, as postulated Jakobson in “Linguistics and Poetry”, taking into account the decoding capacity of the receptor according to Terry Eagleton. We show how it is demonstrated in the work of the poetesses – the female speech, in the search undertaken by woman seeking her own image and her place in the world. It implies the understanding of writing poetry.

INTRODUÇÃO

Esta tese de doutoramento analisará a metapoética nas obras de Florbela Espanca e de Cecília Meireles, tomando por *corpus* os seguintes poemas de Florbela Espanca: “Impossível”, “Tortura”, “A flor do sonho”, “Alma perdida”, “Neurastenia”, do *Livro de Mágoas* (1919); “Charneca em flor”, “Versos de orgulho”, “A voz da Tília”, do livro *Charneca em Flor* (1930); “Escrava”, de *Reliquiae* (1931); e os seguintes de Cecília Meireles: “Personagem”, “Herança”, “Acontecimento”, “Canção”, “Aceitação”, “Epigrama n.1”, “Motivo”, do livro *Viagem* (1929-1937); “Se eu fosse apenas uma rosa...”, de *Retrato Natural* (1949); “A doce canção”, de *Vaga música* (1942); e “1º Motivo da rosa”, de *Mar Absoluto e outros poemas* (1945).

Considerando que o trabalho em questão envolve a comparação de obras literárias de diferentes poetisas, oriundas de diferentes literaturas nacionais, iniciaremos o primeiro capítulo realizando uma reflexão acerca da Literatura Comparada, perpassando pela Poética Comparada, uma vez que ela constitui um membro das famílias da poética e da literatura comparadas.

Ainda neste capítulo, discutiremos os conceitos fundamentais da poética clássica e as renovações da poesia moderna, até alcançar a poética comparada. Retomaremos a *Poética*, de Aristóteles, a *Arte poética*, de Horácio e o *Tratado do Sublime*, de Longino.

Levaremos em conta que a partir do Romantismo (principalmente o inglês e o alemão), a criação poética alia-se à reflexão sobre poesia, discutindo, ainda neste primeiro capítulo, a revolução empreendida pelos românticos até a reflexão na Arte Moderna. Traremos à luz Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, uma vez que estes poetas converteram o poema em, além de outros aspectos, espaço de reflexão crítica.

Sendo o uso da metalinguagem, um importante elemento da arte moderna que, explicitamente ou não, está contido em muito do que se produz em arte hoje, analisaremos, no segundo capítulo, as obras poéticas de Florbela Espanca e de Cecília Meireles no contexto modernista.

Tendo em vista estes postulados, veremos como a poeta portuguesa e a brasileira tratam certas recorrências da vida da mulher. Assim, no terceiro capítulo, intitulado “Linguagem feminina”, exploraremos a pletora imagética de que as poetisas lançam mão para figurar suas concepções e posicionamentos, inscrevendo, assim, o feminino em seus poemas.

Verificaremos, por fim, como Florbela Espanca e Cecília Meireles realizam uma reflexão sobre o fazer poético em suas obras e o que particulariza e aproxima as duas poetisas. Este capítulo versará, como pode ser entendido, sobre o discurso metalingüístico.

CAPÍTULO I

Literatura e poética: breves considerações

Antonio Cândido, no ensaio “A Literatura Comparada”, ressalta a importância da vocação comparatista no Brasil, levando-se em conta a necessidade de se pensar nacionalmente a literatura, apesar da imposição cultural.

... há mais de quarenta anos eu disse que estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada, por que a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. Daí ter havido uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do Romantismo, quando os brasileiros afirmavam que sua literatura era diferente da de Portugal”.¹

Os problemas referentes à dependência cultural e à afirmação da nacionalidade brasileira, que interessam diretamente ao comparatista, são discutidos, também no livro de Tânia Franco Carvalhal, denominado *A Literatura Comparada*.

Destaca, a autora, que os estudos comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois o comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários.

Este alargamento da noção de literatura comparada encontra-se em Henry H. Remack², que afirma:

¹ CANDIDO, Antonio. *Recortes*.P.211

“... A Literatura Comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), a ciências, a religião, etc. Em suma, é a comparação de “uma literatura com outra ou outras e a comparação com outras esferas da expressão humana.”

O autor defende a possibilidade de um estudo comparado com base somente em analogias entre obras de diferentes autores, independentemente de ter havido influência ou evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários.

Também Zhirmunsky defende a possibilidade de comparação de obras ou literaturas inteiras sem contato mútuo. Afirma o autor: “Analogias tipológicas, ou convergências do mesmo tipo entre literaturas de povos distantes, sem contacto direto entre si, são muito mais comuns do que geralmente se supõe”³.

Atualmente, o estudo desse contato não visa apenas identificar influências e empréstimos de uma literatura para outra. Trata-se agora de uma visão que valoriza o papel adaptador, transformador e, portanto, criador da recepção.

Desse modo, a principal preocupação da Literatura Comparada, hoje, não é simplesmente identificar empréstimos e débitos, mas estudar o processo de incorporação de temas, motivos e modelos de uma literatura por outra, segundo as tensões políticas, estéticas e ideológicas presentes na literatura receptora, conforme nos diz Sandra Nitrini em *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*.

No domínio dos estudos comparados, uma das propostas teóricas mais consistentes é a de

² REMACK, H. H. “Literatura comparada: definição e função” In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada – Textos fundadores*. P.175.

³ ZHIRMUNSKY, Victor M. “Sobre o estudo da literatura comparada”. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. *Op. Cit.* p.200.

Dionys Durisin, em *Theory of Literary Comparatistis*.

O autor faz a distinção entre relações genético-contatuais e afinidades tipológicas. Para Durisin, relações genéticas ou contatuais são aquelas que derivam de um contato efetivo entre as obras, havendo as relações externas, que são aquelas que simplesmente revelam o conhecimento que um escritor tem da obra do outro - independentemente de pertencer à mesma ou a outra literatura nacional – e relações internas, que dizem respeito às transformações ocorridas na incorporação do material alheio. Já as afinidades tipológicas são certas semelhanças na configuração das obras que não derivam do contato - e que o teórico associa a condicionamentos sociais, literários e psicológicos.

Além desta perspectiva, o nosso trabalho levará em conta que a tarefa do comparativista é de ordem dialética.

Assim, comparando as idéias de Cláudio Guillén, contidas em *Entre lo uno e lo diverso*, e as de Antonio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, temos que "Lo uno" é o cosmopolitismo e "Lo diverso" é o localismo.

Diz Guillen, no capítulo II, intitulado "Lo Local y Lo Universal", "El talante del comparatista, lo que le permite acometer semejante empresa, es la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal, o si profiere, entre lo particular y lo general"⁴.

Antonio Candido, no capítulo VI da mencionada obra, intitulado "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", diz que:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa, ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus.

O termo dialético, para Antonio Candido, explica-se pela integração progressiva da experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (forma de expressão). Para Guillén⁵, "La tarea del comparatista é de ordem dialética".

Já René Etiemble considera que combinando os dois métodos, ou seja, a inquirição histórica (Escola Francesa) e a reflexão crítica ou estética (Escola Americana), a literatura comparada tenderia fatalmente à poética comparada.

Earl Miner pondera que a poética comparada é um tipo de estudo intercultural recente: "A poética comparada é um membro das famílias da poética e da literatura comparada e semelhantemente a outros tipos de estudos interculturais ainda recentes, a sua história consiste apenas dos últimos na "Bíblia da Família".

Analisaremos as obras das duas poetisas sob a ótica da poética comparada, levando em conta que esta disciplina constitui um estudo comparativo intercultural, que possibilita a abordagem do local como se fosse universal, do momentâneo como se fosse constante.

Além da poética comparada, consideraremos que o problema da autoconsciência da poesia, como capacidade de refletir sobre si mesma, já tinha sido abordado na Antiguidade Clássica.

Aristóteles foi o primeiro filósofo a consagrar um tratado ao exame do fenômeno clássico na *Poética*. Também Horácio em sua *Arte Poética* empreendeu reflexões sobre o poético. No *Tratado do Sublime*, de Longino, encontramos igualmente elocubrações sobre a poética.

Na *Poética* de Aristóteles estão contidas as primeiras reflexões sobre a arte poética, constituindo a fonte de todas as propostas teóricas acerca do fenômeno poético.

Aristóteles concebia a mimese como imitação da vida em oposição ao idealismo

⁴ GUILLÉN, C. *Entre lo uno e lo diverso*. p.16

⁵ GUILLÉN, *Op. Cit.* p.28.

platônico.

O filósofo referia-se ao fato de a arte reproduzir, representar, recriar por meios próprios a realidade humana.

Além do conceito de mimese, o filósofo discute a verossimilhança. Roberto de Oliveira Brandão observa que "a maneira como Aristóteles enunciou o conceito de verossimilhança na *Poética*, por sua concisão e contundência, teve certamente papel decisivo na longa e rica trajetória desse conceito.

Já Horácio, em sua *Arte Poética*, discute a existência de duas poéticas em conflito: a poética da arte e do engenho. A poética do engenho está ligada ao talento natural como fator único da produção artística. A poética da arte considera como relevantes o estudo e o exercício. Ademais, para o autor não basta que o poema seja belo, deve também ser doce. A doçura é um ideal de arte horaciana. Cumpre à Literatura "docere cum delectare", ou seja, ensinar agradando. Não basta que a obra seja "bela ou doce, ela deve também ser útil".

Também Longino, no *Tratado do Sublime*, tece elocubrações sobre a poética. Ele estabelece dois critérios para o Sublime, ou seja, a ética e a universalidade. Após estabelecer os dois critérios, o autor menciona as cinco fontes capazes de gerar a linguagem sublime, ou seja, as grandes concepções (*noeseis*), as paixões (*pathos*), as figuras (*schismata*), a dicção superior (*phasis*), a composição elevada e nobre (*synthesis*).

O *Tratado do Sublime* constitui a primeira tentativa de interpretação psicológica do fato literário como também a localização, ainda que teórica, do objeto da crítica.

No século XX, houve uma revalorização da *Poética*, divulgada pelos Formalistas Russos, pela Estilística, pelo Estruturalismo e pela Semiótica. Para esta última, a obra poética é um signo artístico completo, compreendido como um amplo sistema de signos culturais em relação a um contexto no qual estão imersos o emissor-autor e o receptor.

II.

Para chegarmos aos conceitos fundamentais da poética clássica é preciso definir o que se entende por “Poética”.

Jacinto do Prado Coelho⁶ considera que, sob a denominação de “poética”, encontram-se várias obras de conteúdo diversificado, que vão desde meras compendiações de regras versificatórias e métricas até ensaios de natureza estética e filosófica:

Sob esta designação podem ser encontradas obras de diferente conteúdo, isto é, desde meras compendiações de normas versificatórias e métricas até verdadeiros ensaios de natureza estética, de âmbito e significação filosóficos (...) Entretanto, não obstante essa distância que as separa, não há em História Literária, outra maneira de encarar umas e outras senão esta de as entender como manifestações ambas duma mesma preocupação de esclarecer ou normatizar a atividade do poeta.

Para Massaud Moisés⁷, o poético deve ser entendido como:

o signo ou categoria que designa uma experiência ou aquilo que aparece à consciência, - ou um modo de ser da inteligência e sensibilidade (de um criador de arte: o poeta) como se encontram materializados nas páginas escritas, não o poético vislumbrado com um “em si” ou um a priori projetado utopicamente num espaço e num tempo indefinidos.

No *Dicionário Oxford de Literatura Clássica de Harvey* (1988)⁸, encontramos o conceito de poética extraído e sintetizado da *Poética*, de Aristóteles.

São três momentos da Retórica Antiga, que se revestem de suma importância para o

⁶ *Dicionário de Literatura*. p.834.

⁷ MOISES, M. *A criação poética*. P. 11-12.

estudo da Poética e que ora serão analisados.

Na poética de Aristóteles estão contidas as primeiras reflexões sobre a arte poética, constituindo a fonte de todas as propostas teóricas acerca do fenômeno poético.

Logo, no início da *Poética*, Aristóteles tece o conceito de mimese:

...a epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.⁹

Aristóteles continua com suas reflexões sobre poesia dizendo que “todas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia usando estes elementos separada ou conjuntamente. Em suma, os imitadores imitam homens que praticam alguma ação”¹⁰.

Aristóteles concebia a mimese como imitação da vida em oposição ao idealismo platônico.

Ademais, para o filósofo, a poesia não se confunde com o verso: “Porém, ajuntando-se a palavra “poeta” o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado.”

Desta maneira, se alguém compuser um verso ou tratado de Medicina ou Física, este será vulgarmente chamado “poeta, na verdade, porém, não há nada de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de poeta, e este o de fisiólogo, mais do que o de poeta, pelo mesmo motivo se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies como o fez Querémon no centauro, que é uma rapsódia tecida de toda a custa de metros, nem por isso se lhe deve

⁸ *Dicionário de Oxford*. p. 409.

⁹ EUDORO DE SOUSA. *POETICA*, p. 69

¹⁰ *Idem*,

recusar o nome de “poeta”¹¹.

Na verdade, o filósofo declara que toda a poesia se expressa em verso e que a poesia é imitação de uma ação.

Além do conceito de mimese, o filósofo discute, em seguida, a verossimilhança. Para Aristóteles: “não é ofício de poeta narrar o que realmente acontece, é sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer o que é possível, verossímil e necessariamente”.¹²

Roberto de Oliveira Brandão¹³ observa que a maneira como Aristóteles enunciou o conceito de verossimilhança na *Poética*, por sua concisão e contundência, teve certamente papel decisivo na longa e rica trajetória desse conceito.

O autor pondera, ainda, que embora importante é apenas um dos componentes da poesia, importante porque, ao situá-la na esfera do possível, aproxima-a da filosofia (o que não admitia Platão) sem afastá-la da experiência comum de todo ser humano (no capítulo IV da *Poética*, ele dirá que “imitar é natural ao homem”).

Baseando-me nas colocações do Professor Brandão, gostaria de destacar o papel que o conceito de verossimilhança teve no Renascimento Italiano, no Neoclassicismo Francês e nos dias atuais, aplicando-se à literatura, ao cinema, à publicidade, às artes plásticas, à psicanálise, etc...

Aristóteles não foi o único a tratar da Arte Poética. Temos também na *Epístola ad Pisones*, de Horácio, mais conhecida pela designação de *Ars Poética*, e que ora passaremos a analisar.

Horácio inicia a *Epístola ad Pisones* da seguinte forma:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um

¹¹ idem, p.69

¹² Massaud Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. p. 84.

¹³ *A Poética Clássica*, p. 2 e 3

pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto, entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno¹⁴.

Horácio estabelece as fronteiras entre a literatura e a pintura: *ut pictura poesis*. Esta polêmica estendeu-se desde o Renascimento até os dias de hoje e suscitou o *Laocoonte*, de Lessing, em que o crítico alemão estabelece as fronteiras entre a pintura e a literatura.

Quase no final da epístola diz Horácio:

Poesia é como pintura: uma te cativa mais, se te deténs mais perto, outra se te pões mais longe, esta prefere a penumbra, aquela querera ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico, essa agradou uma vez, essa outra, dez vezes repetida agrada sempre¹⁵.

O poeta romano ensina um Classicismo moderado, ou seja, ele impõe as limitações necessárias à criação literária:

A força e a graça da ordenação, se não me engano, está em dizer logo o autor do poema enunciando o que se deve dizer logo, diferir muita coisa, silenciada por ora, dar preferência a isto, menosprezo àquilo¹⁶.

Além da ordem e da unidade que devem reger a obra de arte, Horácio tem como princípio que a *áurea mediocritas* é inadmissível ao poeta:

¹⁴ Brandão, Roberto de Oliveira, *Op. Cit*, p. 55

¹⁵ Idem. ,p. 65

¹⁶ Roberto de Oliveira Brandão, *Op. Cit*, p.56

... recolha na memória isto que lhe digo: é de justiça, em determinadas matérias consentir com o mediano e o tolerável, o jurisconsulto e o causídico medíocres estão longe do talento do eloqüente Messala e não sabem tanto quanto Aulo Cassílio, têm não obstante seu valor. Aos poetas, nem os homens, nem os deuses, nem as colunas das livrarias perdoam a mediocridade¹⁷.

O poeta deve rejeitar a “áurea da mediocridade” e só atingirá a perfeição se tiver pleno domínio do material criativo, o que se dará através da razão. Há que se considerar que não é a razão, cartesianamente individual, mas sim o bom senso, a reflexão de natureza universal. Eis o que diz Horácio: “Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado às suas forças, ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que agüentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloqüência, nem lúcida ordenação”¹⁸.

Além de se guiar pela razão, o poeta deve possuir como disse Camões *n’Os Lusíadas*, “‘engenho e arte’, ou seja, a técnica aprendida no convívio com os clássicos antigos (a arte) e o talento pessoal (engenho)”. É o que Horácio nos diz neste trecho da *Epístola* em questão:

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio, assim um pede ajuda ao outro, uma conspiração amistosa. Muito suporta e faz desde a infância, suando, sofrendo o frio, abstendo-se do amor e do vinho, quem almeja alcançar na pista a desejada meta, o flautista que toca no concurso pítico estudou antes e temeu o mestre¹⁹.

Na verdade, a carta discute a existência de duas poéticas em conflito: a poética da arte e

¹⁷ Idem, p. 66

¹⁸ Idem, p.56

do engenho. A poética do engenho está ligada ao talento natural como fator único da produção artística. A poética da arte considera como relevantes o estudo e o exercício.

Para Horácio, as duas poéticas se relacionam dialeticamente, mas o autor privilegiou a poética da arte.

Outra proposição importante da *Epístola* diz respeito ao “útil e agradável”:

Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem, dum peito já cheio extravasa o que é supérfluo (...) Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor, esse livro, sim, rende lucro aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada”²⁰.

Para Horácio, não basta que o poema seja belo, deve também ser doce. A doçura é um ideal de arte horaciana. Cumpre à literatura “docere cum delectare”, ou seja, ensinar agradando. Não basta que a obra seja “bela ou doce”, ela deve também ser útil.

Para o filósofo, tanto a tragédia quanto a comédia devem desencadear emoções agressivas. Nem a comédia precisa ser grosseira, nem a tragédia, aterrorizante.

Nesta relação ator-espectador, está presente o “decorum”:

O rosto da gente, como ri, com quem ri, assim se condói de quem chora, se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu, só então, meu Têlêfo, ou Peleu, me afligirão os teus infortúnios, se declamares mal o teu papel, ou dormirei ou desandarei a rir²¹.

¹⁹ Idem, p.67

²⁰ Idem,p.65

“Decorum”, em latim, quer dizer ao mesmo tempo, o que é belo e o que convém. A conveniência constitui o grau supremo da criação artística. A conveniência estatui o que convém e o que não convém e, como consequência, o que se deve fazer ou não.

Horácio, na *Epístola*, demonstra uma teoria da arte como conveniência. A conveniência é uma qualidade racional. A razão governa a arte.

Esta teoria da arte concebe a experiência criativa como disciplina interior e como domínio dos atos criativos. Esta atividade não termina com a obra acabada, pois compreende ao ato de fazer e refazer. Fazer versos é como fiar: há que se tecer e destecer. E refazer: “Se você compuser versos nunca o enganarão os sentimentos ocultos sob a pele da raposa.” Quando se recitava alguma coisa a Quintílio, ele dizia:

Por favor, corrige isto e também isto”, quando você, após duas ou três tentativas frustradas, se dizia incapaz de fazer melhor, ele mandava desfazer os versos mal torneados e repô-los na bigorna. Se, a modificar a falha, você preferia defendê-la, não dizia uma única palavra, nem se dava ao trabalho inútil de evitar que você amasse, sem rivais, a si mesmo e à sua obra.²²

Roberto de Oliveira Brandão comenta que esta autoconsciência da poesia como capacidade de refletir sobre si mesma representa uma resposta dada pelo Classicismo diante da tríplice condenação platônica: “a inconsciência do poeta, ao ilusionismo da poesia e ao poder encantatório da medida, do ritmo e da harmonia enquanto componentes do poema”.²³

Continuando a análise dos três momentos da retórica antiga, passaremos, agora, a analisar o pensamento de Longino, no *Tratado do Sublime*.

Longino, logo no início, coloca a questão que norteará o Sublime:

²¹ Idem, p.

²² Idem, p.67 e 68

²³ Idem, p. 9

É preciso saber até que ponto é possível estimular nossos dons naturais. O problema fundamental é o da natureza com a arte, isto é, com a técnica, com a elaboração dos meios e regras:

1. Mas cumpre-nos propor desde o começo a questão da existência de uma técnica do sublime ou da profundidade, pois, na opinião de alguns, equivoca-se inteiramente quem reduz a regras técnicas tais qualidades. A genialidade, dizem eles, é inata, não se adquire pelo ensino, a única arte de produzi-la é o dom natural. No seu entender as obras naturais se deterioram e aviltam de todo, se reduzidas a esqueleto pelas regras da arte”

2. Eu, de minha parte, assevero que ficará provado que as coisas se passam doutra maneira, se examinarmos que a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método e que ela constitui a causa primeira e princípio modelar de toda produção.²⁴

Após discorrer a respeito da relação da natureza com a arte, Longino estabelece os dois critérios para o Sublime. O primeiro é o da ordem da ética: “É preciso saber, caríssimo amigo, que, no curso ordinário da vida, nada é grande quando haja grandeza em desprezá-lo...”²⁵. O outro critério é o da universalidade: “Em resumo, considera belas e verdadeiramente sublimes as passagens que agradam sempre e a todos.”²⁶

Após estabelecer os dois critérios, o autor menciona as cinco fontes capazes de gerar a linguagem sublime, ou seja, as grandes concepções (“noeseis”), as paixões (“pathos”), as figuras (“schiemata”), a dicção superior (“pharasis”), a composição elevada e nobre (“synthesis”):

Sendo cinco as fontes, como se diria, mais capazes de gerar a linguagem do sublime, e pressuposto como fundamento comum a essas cinco faculdades, o dom da palavra, sem o qual não há absolutamente nada, a primeira e mais poderosa é de alçar-se a pensamentos sublimados, como definimos no

²⁴ Roberto de Oliveira Brandão, *Op. Cit.*, p. 72

²⁵ Idem, p. 76

²⁶ Idem, p. 77

comentários a Xenofonte, a segunda a emoção veemente e inspirada.”

Longino prossegue dizendo:

mas essas duas nascentes do sublime são na maior parte inatas, já as demais se adquirem também pela prática nomeadamente determinada moldagem das figuras (estas talvez sejam de duas ordens, as de pensamento e as de palavra), mas além dessas a nobreza da expressão, da qual, por sua vez, fazem parte a escolha dos vocábulos e a linguagem figurada e elaborada. A quinta causa da grandeza, que encerra todas as anteriores, é a comparação com vistas à dignidade e elevação²⁷.

No final do *Tratado*, Plotino define a arte por seus efeitos:

Estupor, choque suave, desejo, amor e terror acompanhados de prazer: Com efeito, como não me canso de dizer, solução e remédio universal das ousadias de linguagem são os atos e emoções próximos do êxtase, por isso é que, embora as expressões cômicas resvalam para o inacreditável, a graça as torna críveis: “possuía um terreno não maior do que uma carta (lacônica). O riso, com efeito, é uma emoção de prazer. As hipérboles, assim como aumentam, também, diminuem, pois o exagero serve aos dois propósitos e a chacota é de certo modo uma amplificação da pequenez²⁸.”

O *Tratado do Sublime* constitui a primeira tentativa de interpretação psicológica do fato literário como também a localização, ainda que teórica, do objeto da crítica.

No decorrer dos séculos que compõem a Idade Média, a *Arte Poética*, de Horácio, foi mais ou menos conhecida, ao contrário da *Poética*, de Aristóteles.

Com o Humanismo e o Renascimento, houve a descoberta da cultura greco-latina, que

²⁷ Idem, p. 77

²⁸ Idem, p. 107

originou um surto de estudos teóricos sobre a *Poética*.

Gostaria de ressaltar o *Ensaio Sobre a Crítica*, de Pope, datado de 1711. A referida obra trata da criação poética, fazendo o elogio da poesia e inculcando princípios e métodos.

A criação poética alia-se à reflexão sobre a poesia, com profundidade, a partir do Romantismo.

Henry Shuhamy nos diz que:

O aparecimento do Romantismo na paisagem poética alterou um certo número de dados, e sua influência mostra também a importância da poesia, em consequência, da *Poética* na história da sensibilidade. Pela primeira vez uma *Poética* atacava frontalmente princípios considerados como quase intangíveis, e não unicamente seus métodos de aplicação. Os valores da ordem, da razão, da inteligibilidade.²⁹

Dentre os românticos, gostaria de destacar Wordsworth, no *Prefácio às Baladas Líricas* (1800), e o seu desejo de trabalhar a linguagem no ângulo do imaginário, da fantasia sobrenatural mística e intimista.

Além de Wordsworth, Shelley destilou, em *Defence of Poetry* (1821), uma concepção platônica de poesia, na medida em que considera o poeta “instaurador das leis, fundador da sociedade civil e inventor das artes da vida”

Já no Parnasianismo, temos o princípio da “arte pela arte”. Como observa Henry Suhamy: “Chegamos a um ponto em que a *Poética* adquire mais importância do que o poema, porque remete a uma filosofia, a uma visão, enquanto o poema pode reduzir-se a um bibelô de inanidade sonora, para retomarmos a fórmula de Mallarmé”³⁰.

Contraopondo-se ao Parnasianismo, temos o Simbolismo, cujo precursor foi Baudelaire com as “correspondências” e as “sinestesias”.

Os adeptos deste movimento se propuseram a criar uma gramática psicológica e um léxico original, inventando neologismos, regenerando arcaísmos e recorrendo a expedientes gráficos (o uso de várias cores, sinestésias, maiúsculas, etc...).

Na verdade, os simbolistas procuram exprimir o conteúdo submerso no interior do eu. Para isso, enfrentam um obstáculo peculiar ao ato criador como traduzir em palavras as sensações inefáveis, ou seja, por natureza, irredutíveis à linguagem. Como solução eles usam a metáfora.

Contraopondo-se à poesia culta e difícil, no início do século XX, aparecem os movimentos de vanguarda como o Expressionismo e o Surrealismo. Este último reveste-se de suma importância, pois constitui uma verdadeira poética baseada na exaltação do imaginário.

O termo “poética”, usado primeiramente na *Arte Poética*, de Aristóteles, já analisada, no início deste capítulo, passou com o tempo a *status* de disciplina cujo objeto é a elaboração de um sistema de princípios, conceitos gerais, modelos capazes de descrever, classificar e analisar as obras de arte ou criações literárias.

Há que se considerar que esta disciplina adquiriu variadas nomenclaturas durante o percurso histórico: “Poética” (a partir de Aristóteles), “Poetria” (durante as artes poéticas medievais), “Teoria Literária” (por Tomachevski), dentre outras. Hoje ela faz parte da ciência da Literatura, que compreende a Teoria da Literatura, a Crítica Literária, a História da Literatura e a Poética Comparada.

III.

²⁹ In *Poética*, p.32

³⁰ Op. Cit, p.37

Como foi dito na Introdução, a partir do Romantismo (principalmente o inglês e o alemão), a criação poética alia-se à reflexão sobre a poesia com uma profundidade sem paralelo na outras literaturas européias.

Henry Suhamy ³¹considera que a influência do Romantismo mostra a importância da poesia, e, em consequência, da *Poética* na história da sensibilidade.

A poesia moderna nasce com os primeiros românticos e seus predecessores de fins do século XIX, através de sucessivas mutações, que são, apesar de tudo, repetições e chega até o século XX.

Vista sob outro ângulo, a poesia moderna se inicia com o Simbolismo e culmina com a Vanguarda.

A maioria dos críticos acredita que este período começa com Charles Baudelaire (1821-1867). Alguns acrescentam nomes como os de Edgar Allan Poe ou Nerval.

A partir de Baudelaire começa a reflexão teórico-poética na poesia.

Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna*³², afirma que Baudelaire escreve: “O Romantismo é uma benção celeste ou diabólica a quem devemos estigmas eternos”.

Comenta, ainda, o autor que³³:

Esta expressão atinge em cheio o fato de o Romantismo imprimir estigmas a seus sucessores até mesmo quando se está extinguindo. Estes se revoltam contra ele, porque se acham sob seu encanto. A poesia é o romantismo desromantizado.

Baudelaire transforma o legado romântico numa poesia e num pensamento que, por sua vez, gerou a lírica dos posteriores.

No poema “Projetos para um Epílogo”, Baudelaire nos diz que a criação poética é um ato transformador, por excelência. O poeta é como um químico, transforma a lama em ouro:

³¹ A *Poética*, p. 32

³² p. 30

Vós todos! Sejam testemunhas de que cumpri com o meu dever
 Como um químico perfeito e com uma santa lama
 Pois de cada coisa eu extrai a quintessência
 Tu me deste a tua lama e com ela fiz ouro.³⁴

O Professor Mário Faustino³⁵ menciona que, no ensaio “Situation de Baudelaire”, incluído em *Varieté II*, Paul Valéry fixou, o melhor possível, a contribuição de Baudelaire. Eis o que diz Valéry:

Com Baudelaire, a poesia francesa sai enfim das fronteiras da nação. Faz-se lida no mundo, impõe-se como a própria poesia da Modernidade, engendra imitação, fecunda numerosos espíritos. Homens como Swinburne, Gabriele d’Annunzio, Stefan George, testemunham a influência baudelairiana no exterior. Posso, portanto, dizer que se existem entre nossos poetas, poetas maiores e mais poderosamente dotados que Baudelaire não existe nenhum mais importante.

Valéry também nos fala sobre o intercâmbio entre Baudelaire e Edgar Allan Poe:

...Baudelaire e Edgar Poe trocam valores. Cada um dá ao outro o que tem, e recebe o que não tem. Este entrega àquele todo um sistema de pensamentos novos e profundos. Esclarece-o, fecunda-o, determina suas opiniões sobre numerosos assuntos: filosofia da composição, teoria do artificial, compreensão e condenação do moderno, importância do excepcional e de certa espécie de estranho, atitude aristocrática, misticismo, gosto de elegância e da precisão, mesmo poética...Todo Baudelaire ficou com isso impregnado, inspirado, aprofundado. Mas em troca desses bens, Baudelaire adota o pensamento de uma extensão infinita. Propõe ao futuro. Essa extensão que transforma o poeta em si mesmo no grande verso de Mallarmé

³³ Idem. p.797.

³⁴ Edição de 1861 das “Flores do Mal”

³⁵ *Poesia-Experiência*. p.81 e 82.

(“Tel qu'èn Lui-même enfin l'éternité le change...”) é o ato, é a tradição, são os prefácios de Baudelaire que a inauguram e que a asseguram à sombra do miserável Poe...”

Valéry prossegue dizendo:

...Se considerarmos atualmente o conjunto *As Flores do Mal* e se tivermos o cuidado de comparar esse livro às obras poéticas da mesma época, admirar-nos-emos de encontrar a obra de Baudelaire notavelmente conforme os preceitos de Poe, donde notavelmente diversa das produções românticas. *As Flores do Mal* não contém nem poemas históricos nem lendas nada que repouse numa narração. Nelas não se encontram tiradas filosóficas. A política aí não aparece. As descrições são raras, e sempre significativas. Mas tudo nelas é encanto, música, sensualidade poderosa e abstrata...Luxo, forma e volúpia.

Com Baudelaire, a arte poética toma consciência de si e interroga-se sobre seu sentido e suas possibilidades. Seus poemas ricos de experiências perceptivas e expressivas influenciaram no Brasil, os poetas da geração de 22, como Manuel Bandeira.

Na França, Mallarmé (1842 – 1898), seguido por Rimbaud, continuaria as pesquisas formais e técnicas desenvolvidas por Baudelaire. A lírica de Mallarmé constitui uma poesia sobre a criação poética.

Assim se manifesta Mário Faustino, a respeito do poeta³⁶:

Mallarmé, como Rimbaud, recusa viver o mundo que rejeita. Recusando vivê-lo intensamente, recusando fazer nesse sentido imediatamente vivencial, a sua Poesia, aproveita seu tempo de vida em três nobres tarefas: a de criticar (sempre através do fazer poemas, do fazer) uma tradição poética, revivendo-a através de um processo seletivo, deixando cair os

³⁶ Op.. cit, p. 117 e 188

membros mortos e reproduzindo os realmente vivos; a de criar poemas (palavras-coisas conjugadas organicamente, em padrões, se não totalmente novos, pelo menos renovados), que são, ao mesmo tempo, sedes e correntes de beleza, documentos de autocrítica existencial; e remédios-fortificantes-operações-plásticas para a língua em que são escritos e para a própria linguagem humana; e, finalmente, lançar os fundamentos de

“rien ou presqu ' un art”

(de nada ou quase uma arte.)

O poema “O Leque” (1887)³⁷ trata-se de um metapoema. Mallarmé não se refere de forma alguma ao leque, mas metaforicamente à poesia, à poesia futura, ou seja, à poesia ideal.

Observemos:

Tendo como por linguagem
Apenas um adejar no espaço
O futuro verso se liberta
Da preciosa morada

Asa em surdina mensageira
Este leque se é ele
O mesmo pelo qual atrás
De ti brilhou algum espelho

Límpido (onde vai deslizar
Perseguida em cada grão
Um pouco de inviável cinza
Única a me entristecer)

Sempre assim ele apareça
Em tuas mãos sem preguiça

³⁷ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. p. 101 a 104.

A linguagem para Mallarmé é apenas um adejar no espaço, ou seja, é dar vôos curtos e repetidos sem direção certa, é esvoaçar: “Tendo como por linguagem/Apenas um adejar no espaço/ “o futuro verso se liberta/ Da preciosa morada.”

O uso do leque supõe um movimento de esvoaçar. Desse modo, o leque relaciona-se como um instrumento de liberação de forma, como um símbolo do vôo que o poeta empreende em direção a poesia. A palavra gera possibilidades infinitas de expressão.

Segundo Hugo Friedrich, para Mallarmé, poesia quer dizer “vôo tácito ao abstrato”.

Tal como o leque, a escrita está sujeita a incertezas e flutuações e permanece como símbolo da palavra ausente.

Saussure, no *Curso de Lingüística Geral*, distingue linguagem e escrita, dizendo que são dois sistemas distintos de signos, e que a única razão de ser do segundo é representar o primeiro. Diz, ainda, o renomado lingüista, que o objeto lingüístico não se define pela combinação de palavra escrita e palavra falada, esta última por si só constitui tal objeto.

Para Mallarmé, a linguagem literária aumenta ainda mais a importância da escrita. Ademais, quando o poeta diz: “o futuro verso se liberta/ da preciosa morada”, ele parece se referir ao fato de que a escrita permanece como um símbolo da palavra ausente, “apenas um adejar no espaço”.

No segundo quarteto, o poeta retoma a célebre discussão sobre a literatura como representação ou reflexo da vida real: “Este leque se é ele/ o mesmo pelo qual atrás / de ti brilhou algum espelho”.

Cumprе trazer à luz o conceito aristotélico de “mimese”. Para o filósofo, a arte literária é mimese (imitação da natureza ou reflexo da vida real). Massaud Moisés diz que Aristóteles concebe a mimese como imitação da vida interior dos homens, as suas paixões, o seu caráter, o seu comportamento, em flagrante oposição ao idealismo platônico. Por outro lado, ao colocar a tônica no intelecto humano admitia que a arte devesse exprimir o universal de cada um, isto é,

atribuir a um indivíduo, de determinada natureza, pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza”.

Há que considerar, neste segundo quarteto, que o espelho não tem como única função refletir uma imagem. Ele pode refletir a alma, tornando-se a alma um espelho perfeito; esta participa da imagem, e através dessa participação passa por uma transformação. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre.

A poética mallarmeniana é misteriosa como um espelho, é um canto de imagens e palavras tal como um espelho, e faz a alma vibrar.

Tal como um jogo de espelhos, as palavras de Mallarmé irradiam as suas múltiplas possibilidades de sentido. Mallarmé pensa num leitor aberto à contemplação múltipla.

No terceiro quarteto, temos a presença da “cinza” e da “tristeza”. Assim, entrecruzam-se na poesia moderna de Mallarmé linhas do lirismo de diferentes ciclos literários.

No último quarteto, retoma-se “o leque”. Na concepção mallarmeniana, a poesia tal como um leque é um vôo para o alto, e como um espelho irradia múltiplas possibilidades de sentido.

Mallarmé entrega-se à contemplação e à reflexão do próprio poema, assim como Rimbaud (1854-1891).

Gilberto Mendonça Telles³⁸ nos diz que:

Os quatro anos de produção poética de Rimbaud (...) estão marcados por uma impressionante e vertiginosa criação que o levou a superar não só os recursos expressivos com que se iniciara, mas, segundo Hugo Friedrich (*Die Struktur der Modern Lyrik*, 1870), a superar também ‘as tradições literárias que havia detrás dele, criando uma linguagem que ainda hoje continua sendo fonte da lírica moderna’.

³⁸ Em: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. p. 40 a 44.

Em “Alquimia do Verbo”, Rimbaud constrói uma metalinguagem, além de nos remeter às sinestésias, herança romântica:

Eu inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde. Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com os ritmos instintivos, me vangloriei de inventar um verbo poético acessível, mais cedo ou mais tarde, a todos os sentidos. Eu reservava a tradução.

Isto foi de início em estudo: Eu escrevia os silêncios, as noites, anotava o inexprimível. Fixava as vertigens.³⁹

Diante das experiências de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, o pensamento perplexo, formula interrogações e levanta dúvidas: Que está acontecendo com a arte? É ela, ainda, uma necessidade para nós? Ou um momento já passado do desenvolvimento humano?

Não são apenas os teóricos e críticos que formulam essas perguntas, e que procuram, o quanto possível, analisar objetivamente o alcance da atividade artística. Na atualidade, para compreender o seu destino, nestes tempos de mudanças radicais, já são os próprios artistas, pintores ou músicos, romancistas ou poetas, que possuem, em alto grau, a consciência de que a sua atividade é problemática.

A criação perdeu a sua impulsividade, o seu primitivo ímpeto emocional. O artista tornando-se um tipo reflexivo, como previa Hegel, interroga-se a si mesmo sobre o sentido e o destino de suas próprias criações. Sente-se responsável pelo destino da Arte, e o assume como risco de sua condição no mundo em que vive.

Essa consciência de responsabilidade, que se associa com o sentimento de risco, manifesta-se positivamente ou negativamente, transformando-se para uns em tarefa social ou encargo político, e, para outros, em gesto de revolta e atitude de protesto.

³⁹ Idem, p. 42.

Estamos muito distantes da revolução empreendida pelo artista romântico, senhor de si e da natureza, para quem a Arte era uma primeira certeza incontestável.

O artista do nosso tempo põe em discussão a própria arte.

Seu modo de produzir é polêmico: cria, interrogando-se e interrogando a arte, a qual deixou de ser para ele uma certeza evidente guiando as suas relações com o mundo.

Esta interrogação converte o poema em espaço de reflexão crítica.

M. Dufrenne, no livro *O Poético*⁴⁰, considera que a reflexão poética faz do mundo da poesia uma poesia do mundo:

Interrogar-se como poeta sobre poesia não é filosofar, é evocar um mundo. A reflexão poética faz do mundo da poesia uma poesia do mundo, evocando um mundo em que a poesia tem um lugar como uma força da natureza, albatroz, barco, ébrio ou cisne. Com efeito, demonstra o movimento caminhando, não procura de que modo a poesia é possível, mostra como a poesia é, e essa é primeiramente no mundo”

Falar de si mesma é algo que a arte já realiza há muito tempo: desde as primeiras vanguardas do século XX, que não só os elementos visuais dos objetos artísticos – cores, formas, linha e suporte – mas a própria prática artística e seus conceitos são discutidos pelos próprios artistas. Muitos vanguardistas de movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e a Arte Conceitual propõem muito mais do que novos temas ou novas maneiras de representação: trata-se de artistas que buscam uma reformulação dos conceitos intrínsecos à própria arte.

Na pintura, a necessidade de discutir valores próprios como a resolução da pincelada, o caráter pictórico ou a relação de cores, tornou-se muito comum e ainda hoje é ponto de fundamento para poéticas contemporâneas centradas em questionar o próprio meio e o suporte.

⁴⁰ In: *O Poético*. p. 164-165.

Podemos caracterizar o uso da metalinguagem como importante elemento da arte contemporânea que, explicitamente ou não, está contido em muito do que se produz em arte hoje.

CAPÍTULO II

As obras de Florbela Espanca e de Cecília Meireles no contexto modernista

1. O Modernismo Português e Brasileiro

Massaud Moisés no *Dicionário de Literatura* menciona que, em Portugal, o Modernismo se inicia com a revista *Orpheu*, seguido de alguns “ismos”, enquanto que no Brasil começa com a Semana de Arte Moderna, seguido de uma série de correntes. Vejamos o que diz:

Com sentido provisório, o termo se emprega ainda nas literaturas vernáculas: em Portugal assinala a atividade iniciada em 1915, com a revista *Orpheu* (1915-1916) e que se prolonga até hoje, através de alguns ismos, a saber: o Orfismo (1915-1927), que na esteira do Simbolismo privilegia a poesia como artefato supremo, o Presencismo (1927-1940), que propõe uma literatura original viva, espontânea, de natureza psicológica e introspectiva, o Neo-Realismo, iniciado em 1940, de feição militante e materialista, introduzido em 1947. Entre nós, o Modernismo principia em 1922, com a Semana de Arte Moderna e desenrola-se até os nossos dias ao longo de uma série de correntes: o Pau-Brasil (1925), o Verde-Amarelismo (1927), o Grupo da Anta (1927), Antropofagia (1928), de caráter xenófobo e primitivista, a geração de 45, surgida após a II Grande Guerra, de caráter neo-parnasiano, o concretismo iniciado em 1956, que preconiza a espacialização e geometrização do poema e uma síntese ideogramática.⁴¹

Existem entre o Modernismo Português e o Modernismo Brasileiro semelhanças e desavenças, analisadas por Adolfo Casais Monteiro, no artigo intitulado “Identidade e diferença do Modernismo em Portugal e no Brasil”⁴². O autor critica as dificuldades de se estabelecer um estudo comparativo por falta de pontos prévios de apoio, pelo fato de o conceito de “nacional”

⁴¹ Massaud Moisés. *Dicionário de Literatura*.p.347.

ser muito vago e pelas discussões abertas sobre o significado que o Modernismo emprestava a nações como a de cosmopolitismo e tradição.

Casais Monteiro elenca as seguintes diferenças:

1- O Modernismo Brasileiro teve um âmbito mais largo que o português, até porque se tornou vitorioso, enquanto o luso ficou “mergulhado num poço”, individual, sem possibilidade de ação imediata sobre a consciência nacional;

2- O Modernismo Brasileiro conheceu um “vitalidade interna” (diversidade de manifestações, proliferação de tendências, penetração em espaços do interior ou da província) que o Português não teve, até porque em boa parte não foi público;

3- O Modernismo Brasileiro se interessou pelo regionalismo, ao contrário do Português que lutou “contra o saudosismo e o regionalismo literário”;

4- O Modernismo Brasileiro foi menos profundo do que o Português, preocupado com a visão ou invenção de um mundo interior à falta de um mundo exterior a descobrir.

Quanto às semelhanças, o autor conclui que ambos os Modernismos têm como objetivo libertar os códigos literários e denunciar os “mestres do passado”, ambos se identificam na tentativa de revitalizar a língua, ambos sofrem as mesmas influências estrangeiras.

Na verdade, os modernistas brasileiros através de um processo de imposição e adaptação cultural revitalizaram a cultura européia que também renovava e revitalizava os modernistas portugueses.

Este processo de imposição e adaptação cultural foi estudado por Antônio Cândido, no artigo “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, em que ele nos diz que a literatura brasileira se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do

⁴² Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e problemas da Literatura Brasileira*. p.23-46.

localismo e do cosmopolitismo. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa, ora o dilacerado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus.

Para o autor, o caráter dialético desse processo consiste na tensão entre o dado local e os moldes herdados da tradição européia:

Pode-se chamar dialético a este processo, porque ele tem consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão).

Antônio Cândido acredita que a literatura brasileira tem obstáculos a superar:

A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes.⁴³

Conclui o autor que a literatura brasileira oscila entre a identificação com o universal e a afirmação do particular.

Já Regina Zilberman, no artigo “A literatura portuguesa e o leitor brasileiro”, afirma que “a literatura portuguesa se confunde com um espelho no qual a literatura brasileira se mira”.

⁴³ Antônio Cândido. *Literatura e sociedade*. p.131-165

A autora declara, ainda, que “a literatura brasileira se recusa a ver no espelho da portuguesa a sua imagem refletida, porque esta é a condição de sua independência estética e intelectual”.⁴⁴

Esta grande recusa está representada pelo Modernismo, que configura um momento de ruptura. Assim, algumas tensões e conflitos vão aos poucos sendo superados.

2. A presença de Florbela Espanca no Modernismo Português

Se o Modernismo representa um momento de ruptura, talvez tenha sido Florbela Espanca a escolhida para ter essa “alma nova” que as mulheres começavam a reivindicar. Florbela D’Alma da Conceição Espanca nasceu a 8 de dezembro de 1894, em Vila Viçosa (Alentejo). Foi, portanto, contemporânea de Fernando Pessoa cujo centenário ocorreu em 1988. Seus primeiros versos datam dos anos em que fez o curso secundário em Évora, e que somente viriam a ser reunidos em volume depois de sua morte, com o título de *Juvenilia* (1931). Malgrado seu casamento, vai para Lisboa, a fim de estudar Direito e nesse mesmo ano (1919) publica *Livro de Mágoas*, que passa despercebido. Igual destino teve a obra seguinte *Livro de Sóror Saudade*, publicado em 1923. Novamente infeliz no casamento, retira-se do convívio social, embora continue a escrever poesia e a publicá-la ao acaso. Recolhe-se a Matosinhos, já agora estimulada pelas renovadas esperanças de felicidade conjugal, mas seus nervos entram a dar sinal de exaustão. Morre, talvez de suicídio, em 1930.

A poetisa viveu em um tempo muito conturbado em que ocorre a Primeira Guerra Mundial (1914). Antes disso, em seu país, Florbela presenciou a Monarquia dar lugar à República (1910). Ademais, ela assistiu à implantação de uma ditadura fascista em Portugal, com o golpe militar de 28 de maio de 1926.

⁴⁴ Regina Zilberman. *EPA: Estudos portugueses e africanos*. nº 2, 1983, p.17-33

Politicamente, Florbela se mantinha conservadora. E não foi apenas em política. No momento em que surgia o Modernismo à procura de novos meios de expressão, novas perspectivas e diretrizes para a arte e a literatura, Florbela Espanca passava à margem de vanguardismos.

Para uma leitura em profundidade da obra de Florbela Espanca, devemos considerar que ela está em sintonia com o Romantismo e suas manifestações correlatas com as da dor, do amor, da morte, da melancolia, do gosto por cenários noturnos, do sonho, do pessimismo, da solidão, do saudosismo, do apego à natureza, de Deus.

É no lirismo finissecular que recaem as opções estéticas de Florbela. Há no percurso de sua evolução poética afinidades eletivas provindas dessa fonte.

Desse modo, Florbela faz, em seus poemas, referências expressas a Antônio Nobre, sintonizando-se com ele ao tratar da temática da mágoa, do neogarretismo que era típico dele, de um certo saudosismo que vigorava na época em Portugal, da coloquialidade freqüente nos sonetos, da solidariedade na dor.

Outra afinidade eletiva ocorre com Antero de Quental. Ela se identifica com o poeta na forma de vivenciar a dor existencial, no gosto pelas alegorias e, sobretudo, na escolha formal do soneto. Esta forma clássica provém também do lirismo camoniano. Um verso de Camões, “É um não querer mais que bem querer”, consta como tema de um ciclo de dez sonetos de Florbela.

Ademais, a poetisa desenvolve os temas presentes no Simbolismo Português, como a busca amorosa, o sentimento de mágoa, o “carpe diem”, a fugacidade do tempo, revelando a influência de Camilo Pessanha.

Florbela usou em seus livros epígrafes de Eugênio de Castro, Paul Verlaine, Maeterlink, Rubén Dario, estabelecendo relações intertextuais com estes poetas.

Embora contemporânea do Modernismo Português, Florbela não se identificou com as suas ousadas experimentações. Há que se considerar, no entanto, a aproximação de Florbela com

Mário de Sá-Carneiro na forma e no estilo: ambos constroem uma poética de excessos, conjugam o jogo heteronímico da ocultação e mantêm as afinidades das pretensões de fundir realidade e sonho: “optam pela ênfase nos mesmos núcleos temáticos: amor e morte, loucura e lucidez, luxo e sombras, plenitude e incompletude”⁴⁵, conforme nos diz José Rodrigues de Paiva em “O tecer da poesia em Florbela Espanca”.

Nos traços alegóricos, a presença do ouro, tantas vezes indicada de modo disperso em Florbela, também corresponde às imagens do universo semântico de Sá-Carneiro. E é nas alegorias que o recurso sinestésico, tão recorrente em ambos, ocorre em exuberâncias: “profusão de roxos, rosas, lilases, brancos, azuis, amarelo e ouro, é comum à imagética dos dois poetas”⁴⁶.

No plano existencial, representado poeticamente, instalam-se rompantes de um temperamento extremado que oscilam da euforia à mais profunda prostração:

(...) encontra-se nos dois o que pode ser lido como crise do sujeito, questionamento da identidade, dicotomia sinceridade/fingimento (à Pessoa) e que se representa pelo recorrente jogo entre “eu/não-eu, eu/outro, eu/outros”.⁴⁷

A presença de um outro, como duplo da personalidade enunciadora, constitui um traço fundamental que identifica o poema florbeliano e o poema de Sá-Carneiro. Nos versos do soneto “Eu não sou de ninguém”, do livro *Reliquiae*, temos:

Há de ser Outro e Outro num momento!
Força viva, brutal, em movimento
Astro arrastando catadupas de astros!

⁴⁵ José Rodrigues Paiva. “O tecer da poesia em Florbela Espanca”, 1995, p.14

⁴⁶ Idem. p. 21

⁴⁷ Idem. p. 21

E nos versos de “Eu”, soneto de Mário de Sá-Carneiro, temos:

Eu não sou eu nem sou o outro
Sou qualquer coisa de intermédio
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro

Como Mário de Sá-Carneiro, Florbela buscou a fusão entre a vida e a arte, o que, segundo José Rodrigues de Paiva, foi desastroso para ambos. Há neles a mesma ânsia de tocar as regiões limítrofes de suas identidades, um dos fatores que, segundo o mesmo teórico, podem conduzir à prática heteronímica, a mesma abordagem do tema da morte, o mesmo gosto pelos símbolos e cenários decadentistas.

Rodrigues Paiva conclui seu estudo acerca de Florbela, afirmando que a poetisa pertence a uma linhagem de poetas para os quais não se tem esteticamente uma classificação única e definitiva: “Aparentada a clássicos e românticos, saudosistas, simbolistas e modernistas, Florbela Espanca marca o seu lugar, naturalmente integrada à família do melhor lirismo português.”⁴⁸

Desse modo, Florbela, no livro *Charneca em Flor*, retoma o verso camoniano “É um não querer mais que bem querer” como tema para um ciclo de dez soneos de amor, aparentando-se aos clássicos.

Já no soneto “Sem remédio”, existe uma influência romântica, um estado de espírito baudelaireano que nos remete à dor:

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

⁴⁸ Idem. p. 25.

No poema “Languidez”, do *Livro de Mágoas*, temos a existência de um lusitanismo que aproxima a poetisa do saudosismo, assim:

Tardes da minha terra, doce encanto,
 Tardes duma pureza de açucenas,
 Tardes de sonho, as tardes de novenas,
 Tardes de Portugal, as tardes de Anto.

No que diz respeito à proximidade de Florbela à poetica decadentista, temos o poema “Outonal” (*Charneca em flor*, p133):?

Caem as folhas mortas sobre o lago!
 Na penumbra outonal, não sei quem tece.
 As rendas do silêncio... Olha, anoitece!
 _ Brumas longinhas do País Vago...

Finalmente, existe em Florbela Espanca a influência de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa.

Desse modo, no poema florbeliano “Eu” (*Charneca em flor*, p120), temos o jogo de alteridade Eu/ Outro (s), o que aproxima Florbela de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), sobretudo no poema “Eu”, já citado:

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

Ocorre tanto em Florbela Espanca quanto em Mário de Sá-Carneiro um sinal de transbordamento dos limites da identidade, que em Fernando Pessoa é uma das vias de interpretação da prática heteronímica.

3. A presença de Cecília Meireles no Modernismo Brasileiro

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional.⁴⁹

É assim que Mário de Andrade no artigo “O movimento modernista” caracteriza a corrente modernista. O escritor ressalta, ainda, os aspectos externos e internos, como “o enfraquecimento dos grandes impérios”, a rapidez dos transportes e o desenvolvimento de uma consciência nacional que teriam influenciado o intelectual de seu tempo. Para o escritor, mudanças de ordem política, social e cotidiana nortearam não só a tecnologia, mas a educação e, sobretudo, a conduta do cidadão intelectual:

(...) os progressos internos da técnica e da educação impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da consciência nacional. Isto foi o Movimento Modernista de que a Semana de Arte Moderna, ficou sendo o brado coletivo principal.⁵⁰

Vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, Mário nos fala do mecanismo que levou os intelectuais modernos a romper com a tradição individualista romântica, para viver a época de consciência coletiva. Essa “consciência coletiva” é resultado da fusão de três princípios fundamentais: “o direito à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.”⁵¹

⁴⁹ Mário de Andrade. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. p.231.

⁵⁰ Idem. p.247.

⁵¹ Idem. p.247.

Cecília Meireles nasceu no dia 7 de novembro de 1901, no Rio de Janeiro, e faleceu nesta cidade, no dia 9 de novembro de 1964. Não conheceu o pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil, que morreu três meses antes de seu nascimento, com 26 anos de idade. Quanto ao carinho materno, só pôde desfrutá-lo até a idade de três meses, quando sua mãe, Matilde Benevides, professora Municipal, também faleceu. A avó materna, Jacinta Gracia Benevides, educou-a. A sua infância, marcada pela morte dos pais e a de outros familiares, inclusive os irmãos, deu-lhe o sentimento da brevidade da vida, que transparece em toda sua poesia.

Ao fim do curso primário, por tê-lo feito com distinção, recebeu do poeta Olavo Bilac, então Inspetor Escolar do Distrito a que pertencia a Escola Estácio de Sá, medalha de ouro, com o próprio nome gravado. Sobre sua infância, ela própria declarou, em entrevista à *Manchete*: “Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida.”

Embora tenha lançado seu primeiro livro em 1919, Cecília Meireles só passou a frequentar as páginas das revistas literárias a partir de 1922, com sua estréia na revista católica *Árvore Nova*.

Os católicos produziam um modernismo diferente daquele divulgado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, pois, enquanto estes apostavam em um Modernismo que rompesse com os princípios da geração passada, o grupo espiritualista propunha um Modernismo sem rupturas com a tradição romântica e simbolista.

O grupo espiritualista se firma no cenário literário, a partir do lançamento da revista *Festa*, em 1927. Cecília filia-se ao grupo dessa revista.

A tradição desejada por Tristão de Ataíde bem como pelos componentes da revista, previa uma renovação estética, batizada pelo crítico de “modernismo continuador”.

O “modernismo continuador” de *Festa* não era simplesmente uma volta ao passado, mas uma “releitura” desse passado literário. Seus componentes eram admiradores do Romantismo e do Simbolismo e desejavam a renovação das letras a partir do estudo das correntes literárias brasileiras fundadoras de uma tradição nacional.

Cecília preferiu a não ruptura com a continuidade lírica do Romantismo, que, aparece, por exemplo, no poema “Rimance”, em *Viagem*, no qual a poetisa busca as raízes da sua dor.

Mário da Silva Brito, em seu “Poesia do Modernismo” afirma que Cecília Meireles não se filiou a nenhuma corrente estética e não se inseriu no momento histórico de sua geração devido ao apreço pela sua individualidade.

O referido autor destaca o fato da poetisa brilhar sozinha numa grande constelação de grupos e correntes literárias.

O crítico a descreve como “figura solitária”, “aérea e fluida”, cuja poesia

paira acima do drama contemporâneo, e, assim não se insere no momento histórico. Artífice extremamente hábil e espírito selecionador, manifesta-se praticamente através de solilóquios e, se inspira na natureza, manipula os dados sensoriais, concretos, de modo a torná-los abstratos e subjetivos. Falta-lhe, porém, densidade dramática, de sentido coletivo,⁵²

Cecília caracterizou-se como uma figura solitária dentro do Modernismo. Sérgio Milliet em “Panorama da Moderna Poesia Brasileira”, chega mesmo a compará-la a uma ilha: “há em Cecília Meireles uma sensação de isolamento dentro do infinito que é característico das ilhas”.⁵³

O insulamento de Cecília foi mitificado pela crítica literária de seu tempo. Sua postura foi aparentemente de total isolamento do mundo à moda romântica. Seu afastamento das coisas

⁵² Mário da Silva Brito. “Cecília Meireles. Poesia do Modernismo”. p.170.

⁵³ Sérgio Milliet. “Panorama da Moderna Poesia Brasileira”. p.75

“mundanas” reflete sua posição diante das devastadoras transformações que a vida humana acarretaria ao espírito.

A solidão coloca-se como ponto fundamental no processo de criação da poesia ceciliana.

O isolamento que permite a explosão do “eu” livre de qualquer influência do cotidiano é necessário para que a poetisa possa criar uma realidade tão intensamente experienciada que distancia o escritor da convivência com os homens comuns.

As intelectuais e modernistas da segunda fase do Modernismo afirmavam-se através de costumes e princípios radicalmente transgressores, confrontavam valores burgueses vistos como retrógrados, aliavam-se às lutas feministas e a uma estética experimental e iconoclasta.

Cecília juntamente com as pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral são representantes de um modo transgressor de participar da vida pública e cultural do país.

Como já disse, Cecília vinculou-se ao grupo dos espiritualistas, difusores de um Modernismo Cosmopolita, no qual o valor do espírito se opunha ao materialismo e progresso burgueses.

CAPÍTULO III

A linguagem feminina

Há na literatura escrita por mulheres uma atmosfera, uma maneira de sentir, reagir, pensar e dizer que está ligada à maneira feminina de falar.

A própria origem da palavra texto está vinculada ao tecido, ao ato de tecer, atributo tipicamente feminino.

A imagem da teia e da mulher aparece com frequência na literatura. Basta lembrar de Xerazade, a mulher que tece narrativas intermináveis em *As mil e uma noites*, de Penélope que tece e destece, esperando Ulisses ou de A. , personagem de Patrícia Bins em *Jogo de fiar*, que vai tecendo a palavra, e ainda a protagonista Vera na obra de Ivette Centeno, *As palavras, que pena*.

Hoje, a nova mulher se reconhece e tece sua identidade cultural. Esta construção de identidade, em que a experiência da mulher como leitora e escritora parece poder ilustrar, realiza-se sob novos lugares e demandas pessoais e sociais.

A constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes.

Esta visão deve muito ao feminismo que revelou as circunstâncias sócio-históricas entendidas como determinantes na produção literária.

Hoje, existem duas correntes no campo da produção teórica feminista: o feminismo anglo-americano e o feminismo francês.

A corrente anglo-americana tem muito prestígio na área da teoria literária e vem, há quase vinte anos, procurando denunciar os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das

representações da imagem feminina na tradição literária e particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina.

O principal compromisso desta tendência é a denúncia da ideologia patriarcal. Um dos efeitos importantes desse trabalho é o questionamento da legitimidade do que é considerado literário ou não.

Ademais, esta corrente tem um compromisso com o desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgate os trabalhos das mulheres que de diversas formas foram silenciados ou excluídos da história da literatura. Neste sentido, engaja-se no trabalho de recuperação de uma “identidade feminina”.

Diferentemente da corrente anglo-americana, a crítica feminista francesa, cujos expoentes são Hélène Cixous e Júlia Kristeva, não se detém explicitamente sobre o campo literário, mas no da Lingüística, da Semiótica e da Psicanálise. Trabalham no sentido de identificar uma possível linguagem.

As referidas estudiosas questionam, a partir de uma abordagem psicanalítica, o conceito tradicional dos gêneros masculino e feminino. A tese que defendem é a de que as diferenças sexuais são construídas psicologicamente, dentro de um dado contexto social.

Ao contrário das feministas americanas, que se insurgiram contra o falocentrismo freudiano, as francesas trazem à luz a Psicanálise, como sendo capaz de fornecer uma teoria sobre a origem e a formação dos gêneros. Parte do pressuposto de que o sujeito consiste em uma entidade complexa que abrange desejos, impulsos, ímpetos infantis reprimidos, além de fatores materiais, sociais, políticos e ideológicos de que estamos apenas parcialmente conscientes. Na esteira de discussão desta amplitude, são trazidos à tona questionamentos mais específicos sobre a mulher e suas relações com a sociedade e com a linguagem.

Tendo em vista estes postulados, veremos agora como Florbela e Cecília tratam certas recorrências da vida da mulher.

Em Florbela Espanca, a imagem feminina revela a idéia de uma monja enclausurada em sua dor, como no poema “A minha dor”:

A minha dor é um convento. Há lírios
 Dum roxo macerado de martírios
 (*Livro de mágoas*, p.44)

Esta dor é a dor de uma personagem feminina prisioneira em um convento. A metáfora convento nos dá a idéia de uma monja enclausurada em sua dor, lembrando Sórora Mariana Alcoforado das *Lettres Portugaises*, em que é descrito um amor que excede a dor imensa, e, além disso, aponta para algo que aprisiona, encarcera o eu lírico. Ademais, esta idéia de monja enclausurada sugere um lugar marcado de silêncio e estereótipos aos quais tais mulheres devem corresponder docilmente. A mulher tem sido ao longo dos séculos silenciada. A dependência, a brandura e o recolhimento são os paradigmas de seu comportamento.

Por outro lado, ser uma monja enclausurada nos remete à idéia da opressão, de confinamento como condição em que vive esta mulher a que o poema pode aludir, submetida à dicotomia de casta ou pecadora, submissa ou transgressora. Florbela procura uma saída secreta da clausura da linguagem. Existe em Florbela uma oscilação entre monja e amante, como no soneto “A noite desce”, cujas referências à alma e à boca, tocadas pelo beijo, sugere esse caráter sagrado, cativo, e livremente profano:

E a noite vai descendo, muda e calma...
 Meu doce amor, tu beijas a minh'alma
 Beijando nesta hora a minha boca!
 (*Livro de Sórora Saudade*, p. 84)

Existe também a idealização amorosa, representada pela donzela ou princesa que espera o príncipe encantado, como no soneto “Conto de fadas”, figurando o amor, o amado, e a si mesma numa fantasia que parece se contrapor ao real.

Dou-te, comigo, o mundo que Deus fez!

_ Eu sou Aquela de quem tens saudade,

A princesa do conto: “Era uma vez...”

(*Charneca em flor*, p. 118)

Pode ser observada, neste soneto, a representação da mulher como aquela que deve sempre viver à espera do príncipe encantado, revelando, também, a submissão e servilismo a que a mulher, neste papel, está relegada. Além disso, percebe-se ainda a idealização e irreabilidade com que se apresenta esta mulher, que parece mesmo ser atemporal ou a-histórica, mas estar colocada no principio de tudo. Sua identidade emana do homem, redentor que há de salvá-la. Ademais, a imagem da mulher perpassa pela imagem que o mundo masculino lhe confere. Ora é a “Princesa Desalento”, ora é a “Maria da Quimeras”, ora é a “Sóror Saudade”, ora é a “Castelã da Tristeza.”

Convém lembrar que o conto de fadas se rege pelos obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado. Existe também nos contos de fadas a busca inversa, ou seja, a princesa sai em busca do príncipe, vencendo terríveis provas, até que ela possa desencantá-lo e ambos se unirem para sempre; ou, ainda, a busca da princesa representa a busca e descoberta de sua própria interioridade, singularidade, feminilidade – aqui, muitas vezes, a personagem como representação de passagens de fases da vida. A “princesa” ainda não é “rainha”: é possível ainda apreender nos versos lidos essa conotação infantil para a representação da mulher.

Trago à luz o conto de fadas “A bela adormecida”. Para conquistar a princesa, o príncipe teve inicialmente que demonstrar bravura e coragem e atravessar uma cerca de espinhos que protegia o Reino. Conforme Malvina Muszkat,

Para a princesa da minha versão, a cerca de espinhos, seu maior obstáculo, está na desmoralização do feminino. A princesa deverá resgatar o principal para ela, o seu princípio e terá, então, acesso ao príncipe. Quero chamar atenção para o sentido analógico bastante significativo entre estas três palavras: “principal”, “princípio” e “príncipe”, cuja origem, do latim “princeps”, significa o primeiro. Falar de principal é falar de príncipe. É através da aliança com a Mãe para o resgate principal – o princípio feminino – que a princesa tem acesso ao príncipe e com ele transcende sua própria natureza.”⁵⁴

A autora diz ainda que o “estímulo e a coragem para a criatividade se manifestam como fruto dessa nova aliança.” Assim, ao se retratar como princesa de um conto de fadas, Florbela parece ter acesso ao príncipe e à criatividade e à coragem para desenvolver sua arte.

Minh’alma é a Princesa Desalento

Como um Poeta lhe chamou, um dia

É magoada, e pálida e sombria,

Como soluços trágicos do vento!

(“Princesa Desalento”, *Livro de Soror Saudade*, p.103)

Maria das Quimeras me chamou

Alguém... Pelos castelos que eu ergui,

Pelas flores de oiro e azul que a sol teci

Numa tela de sonho que estalou

(“Maria da Quimera”, *Livro de Soror Saudade*, p.94)

Irmã, Soror Saudade, me chamaste...

⁵⁴ Identidade Feminina, p. 38.

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

(“Sóror Saudade”, *Livro de Sóror Saudade*, p.73)

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”, *Livro de Mágoas*, p.40)

Florbela se retrata também como um ser marginalizado no terceto final do soneto “Pobre de Cristo”; percebe-se um enraizamento, embora numa sugestão mórbida e de fadiga da própria vida. A poeta se retrata aqui como um marginal, desterrada e cansada. Nestes versos, é possível perceber a súplica mórbida feita à Terra, num solilóquio dramático.

Truz... Truz... Truz... – Eu não tenho onde me acoite,
 Sou um pobre de longe, é quase noite,
 Terra, quero dormir, dá-me pousada!...

(*Charneca em flor*, p. 156)

Já em Cecília Meireles, por exemplo, a imagem feminina está à procura da face perdida no espelho, como nos versos finais do poema “Retrato”:

Eu não dei por esta mudança,
 tão simples, tão certa, tão fácil:
 – Em que espelho ficou perdida
 a minha face?

(*Viagem*, p.112-113)

O uso metonímico de face, na pergunta: “Em que espelho ficou perdida a minha face?”, revela que o universo feminino pode ser comparado a um espelho onde se reflete a ambigüidade

feminina. Este espelho tem o papel passivo de receber a imagem e tem o papel ativo de devolvê-la. Esse espelho permite à mulher que nele se contempla reconhecer seu rosto fragmentado, que se faz e se refaz desses mesmos fragmentos reencontrados e que tem, nesse reencontro, seu enigma e desafio. Esse espelho abre caminho para sua transformação em ambivalência assumida, consciência da contradição do sim e do não e das contradições que decorrem desse não.

Este espelho representa também o fazer poético ceciliano. E é na linguagem que se constitui a feminilidade, com mais possibilidades e mais liberdade que as representações masculinas.

O espelho é o lugar da produção de novas e poéticas metáforas, lugar do tesouro da poesia, possibilidade que se abre na linguagem de romper as barreiras dos preconceitos e recalques.

O espelho é o lugar onde se fala da feminilidade, do papel social que cabe à mulher moderna desempenhar no mundo dos homens.

O espelho reflete a posição dupla e contraditória: para ser respeitada pense, aja e trabalhe como um homem, mas para ser amada continue sendo mulher. Seja homem e seja mulher.

O espelho representa a emergência do feminino que começa a despontar na literatura no começo do século XX. A literatura foi para as mulheres um território clandestino, uma saída secreta da clausura da linguagem.

Outra caracterização do feminino em Cecília Meireles refere-se à figura da sereia, como nos versos finais do poema “Sereia”:

Mas o mundo está dormindo
em travesseiros de luar.
A mulher do canto lindo
ajuda o mundo a sonhar
com o canto que a vai matando,
ai!

E morrerá de cantar.

(*Viagem*, p.146 e 147)

A sereia simboliza a mulher sedutora, que atrai fisicamente. Representa, também a mulher que possui o dom do canto. Existe aqui uma antítese, pois o canto com o qual ela ajuda o mundo a sonhar é aquele que a mata. No *Dicionário dos símbolos*, as sereias são caracterizadas da seguinte forma:

Monstros do mar, com cabeça e tronco de mulher, e o resto do corpo igual ao de um pássaro ou, segundo as lendas posteriores e de origem nórdica, de um peixe. Elas seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia de seu canto para, em seguida, arrastá-los para o mar e devorá-los. Ulisses teve de amarrar-se ao mastro do seu navio para não ceder à sedução de seu chamado. Eram tão malfeitoras e temíveis quanto as Harpias e as Erínies. Representam os perigos da navegação marítima e a própria morte. Sob a influência do Egito, que representava as almas dos defuntos sob a forma de um pássaro de cabeça humana, a sereia foi considerada a alma do morto que perdeu o seu destino e se transformou em vampiro devorador. Entretanto, de gênios perversos e divindades infernais, transformaram-se em divindades do além que encantavam com a harmonia de sua música os Bem-aventurados que haviam alcançado as Ilhas Afortunadas; é sob esse aspecto que são representadas em alguns sarcófagos. Mas, na imaginação tradicional, o que prevaleceu foi o simbolismo de sedução mortal.

Se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões. Como vêm dos elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes), vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizantes, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem. Elas simbolizam a autodestruição do desejo, ao qual uma imaginação pervertida apresenta apenas um sonho insensato, ao invés de um objeto real e uma ação realizável. É preciso, como

fez Ulisses, agarrar-se á dura realidade do mastro, que está no centro do navio, que é o eixo vital do espírito, para fugir das ilusões da paixão.⁵⁵

Ao falar de sereias como símbolo do próprio canto do poeta, Cecília resgata um arquétipo feminino e nos conduz a um passado místico. Como nos diz Verena Aebischer: “Resgatar nossa linguagem de feiticeiras, porque somos feiticeiras, aquela linguagem esotérica que perdemos que nos negaram, da qual os homens têm medo, que eles apagaram completamente há séculos é fundamental.”⁵⁶

Este questionamento sobre a própria Cultura e a rejeição do homem e de seu universo levam a nova mulher a valorizar o que o homem por tanto tempo desvalorizou. Outro aspecto que se pode extrair do poema ceciliano é que a música é um elemento fundamental na afirmação da feminilidade. Balzac sugere a sua irmã que compre um instrumento a fim de interpretar sentimentos que não consegue exprimir. A música fazia parte da formação das moças do século XIX e do começo do século XX.

No livro *Mulheres de Escritores – Subsídios para uma nova história privada da literatura*, Ada Golin tece a seguinte observação: “Ao recuperar as reflexões de Guy de Chabanon (violinista e filósofo do século XVIII), Levi-Strauss afirma que assim como a visão e o olfato, o ouvido tem gozos imediatos, e, por isso, a música agrada independente de qualquer imitação. A arte dos sons age diretamente sobre os sentidos e pode, em certos momentos, provocar analogias com objetos de efeitos da natureza (revezamento fraco e contínuo de duas notas para representar o murmúrio de um riacho). Para Paul Valéry, música é sinônimo de intensidade de emoção estética. Seu poder de expressão age sobre todo o nosso universo nervoso, superexcita-o, penetra-o, submete-o às flutuações mais caprichosas, acalma-o, destrói-o (...), é dono de nossas existências, de nossos estremecimentos (...). Apoiada nos fenômenos acústicos, apelando sobretudo à sensação e à emoção, e em muito menor grau de conceito, a

⁵⁵ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 1997. p.814.

experiência musical é menos perigosa e problemática do que a vivência literária, que sofre uma vigilância intensa no processo educacional de geração de mulheres.”⁵⁷

Não só a música constitui um elemento da afirmação da feminilidade na poesia ceciliana. Ela recorre, também, às fases da lua – aparecimento, crescimento, decréscimo, desaparecimento – para simbolizar, entre outros aspectos, ritmos de vida da mulher. Vejamos o poema:

Lua adversa

Tenho fases, como a lua.
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e que vêm,
no secreto calendário
que um astrônomo arbitrário
inventou para meu uso.

E roda a melancolia
seu interminável fuso!

Não me encontro com ninguém
(tenho fases, como a lua...)
No dia de alguém ser meu
não é o dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu...

⁵⁶ *Falas Masculinas, falas Femininas – Sexo e Linguagem*.p. 183

⁵⁷ GOLIN, A. Op. Cit. 1997, p.73.

(*Vaga Música*, p. 241)

A lua é um ser privado de luz própria e não passa de um reflexo do sol. Também a mulher tem sido privada de seu brilho próprio, não passando de um reflexo do homem. Cabe hoje à mulher reivindicar este brilho, ascender na sociedade, sem ser um mero apêndice do homem.

A lua apresenta diferentes fases e mudança de forma. Ela simboliza a dependência e o princípio feminino, assim como a periodicidade e a renovação. Ademais, a lua simboliza transformação e o crescimento (crescente da lua).

A lua é um símbolo de ritmos biológicos. No *Tratado da história das religiões*, temos:

Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte... a lua conhece uma história patética semelhante à do homem... Mas sua morte nunca é definitiva.... Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim fazem com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida...Ela controla todos os planos cósmicos regidos pela lei do vir-a-ser cíclico: águas, chuva, vegetação, fertilidade...⁵⁸

A lua simboliza os ritmos biológicos da mulher e o tempo do qual ela é a medida por suas fases sucessivas e regulares.

Existe um simbolismo que liga a Lua, as Águas, a chuva, a fecundidade das mulheres a dos animais, a vegetação, o destino do homem depois de morto e as cerimônias de iniciação.

O nascimento da humanidade, o seu crescimento, a sua decadência e o seu desaparecimento são identificados com o ciclo lunar. Mircea Eliade nos diz que

esta identificação não é importante apenas por nos revelar a estrutura “lunar” do devir universal, mas também pelas suas conseqüências otimistas: porque tal como

o desaparecimento da lua não é nunca definitivo, uma vez que é forçosamente seguido de uma nova lua, também o desaparecimento do homem o não é; e, sobretudo, o desaparecimento de toda a humanidade (dilúvio, inundação, submersão de um continente etc) nunca é total porque uma nova humanidade renasce a partir de um casal de sobreviventes.”⁵⁹

Além da identificação da mulher com o ciclo lunar de desdobrar-se em ciclos, fases, Cecília, no poema “Cantar saudoso”, aborda a condição da mulher em suas múltiplas relações com o tempo, a vida e o amor, remetendo-nos à memória das cantigas medievais. Assim,

Cantar saudoso

Tangedoras de idades antigas,
pelo tempo andadas,
todo o campo é nado das vossas cantigas.

Das vossas cantigas, todo o mar é nado,
tangedoras idas!
Pura eternidade foi vosso recado.

Vozes deixastes derramadas
em terras pelo tempo andadas
e ainda são floridas!

Deixastes lágrimas vertidas
nas águas, tangedoras idas!
E ainda são salgadas...

(Mar absoluto e outros poemas, p.325)

⁵⁸ apud *Dicionário de símbolos*. P. 561.

⁵⁹ *O mito do eterno retorno*, p. 162.

Neste último terceto vemos confundidos, as lágrimas da mulher e o mar, ambos elementos líquidos. A imagem sinestésica das tangedoras é plena de melancolia e tristeza e revela que o mar foi o grande desaguadouro de todas as suas angústias e de todos os seus sonhos.

No último verso do referido terceto, a presença do verbo ser no presente enfatizada pelo advérbio ainda, revela que o canto feminino pleno de dor e de desalento persiste na memória, está vivo nas almas, com todo o fruto das experiências vividas através dos séculos. Firma-se, desse modo, o sentido de que no século XII ou no século XXI, o ciclo da vida é o mesmo e repete-se numa constância surpreendente.

Gostaria de trazer à luz das considerações de Rita Lemaire, em “A canção da malmaridada”⁶⁰, nas quais ela, a partir da lírica medieval, recoloca a questão de interpretação do sujeito que discute o binômio mulher-sujeito-passivo/homem-sujeito-ativo. Aí, ela acrescenta dados de suma importância para uma história da opressão do discurso feminino na civilização moderna.

No início das cantigas de tradição oral, aparecem manifestações femininas livres como se a mulher aspirasse a uma posição igualitária ao homem. No momento em que surgem as canções de tradição escrita e culta, surpreende-se a mulher ocupando-se no discurso que se colocou em sua voz o lugar de estrita passividade. Tal categoria ficará a partir de então rigidamente inserida na imagem feminina desenhada e divulgada segundo o gosto e os valores do homem.

Em outro poema, inserido em *Mar absoluto* e intitulado “Mulher ao espelho”, Cecília traz à luz diversas figuras femininas. Ela cita Margarida de Goethe, a Beatriz de Dante, mencionando, além destes mitos literários, os de tradição cristã como Maria e Madalena. Observemos:

⁶⁰ LEMAIRE, R. *A mulher na literatura*. Vol. II, p.13-25.

Mulher ao espelho

Hoje que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz,
já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo , e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho
porque uns expiram sobre cruces,
outros, buscando-se no espelho.

(Mar absoluto, p. 325 e 326)

Neste poema, declaradamente sobre a “mulher ao espelho”, Cecília Meireles apresenta-se vária e múltipla, sob a ação do tempo; observem-se os índices temporais: “hoje”, as mudanças no tempo verbal – passado, presente, futuro. As várias faces assumidas parecem apontar para a indefinição e inapreensão do desejo, mas também, para além disso, o dinamismo e a motivação impulsionados por ele. O poema parece sinalizar o caráter efêmero e precário das várias “máscaras” que o sujeito assume durante a existência (“já fui”, “só não pude ser como quis”). Atente-se para as expressões que sugerem tal precariedade: “ser esta ou aquela”, “parecer”, “seja qual for, estou morta”, “já fui”, “cor fingida”, “tudo é tinta”, “por fora”, “a moda”, “vai matando”, “pele e caveira ao nada”, “dilacerados”, “morreu” etc. O ser múltipla faz parte, segundo Cecília Meireles, da condição de existir sob os auspícios do tempo e do desejo; o eu lírico reconhece-se impotente diante das fatais mudanças, mas, sofrido e melancólico, aposta no transcendente, na fala com Deus, na fala universal em tom solene:

Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho
porque uns expiram sobre cruces
outros, buscando-se no espelho.

A fala universal, motivada pela dor e pela consciência da precariedade, projeta-se em figuras arquetípicas, igualmente marcadas pelo sofrimento, pela espera e pela perda: “Margarida”, Beatriz, Maria e Madalena. O fato de lançar mão de tais personagens femininas como representação de si mesma parece explicitar a atitude ceciliana de depurar os sentimentos e circunstâncias imediatas e expressá-los, numa forma clássica e de valor universal. O “ser esta ou aquela” materializa-se nas figuras já mencionadas.

A expectativa que se poderá entender como implícita se aproxima do que atualmente tem sido exposta em textos de autoria feminina: de que a mulher recupere a posição superior como havia conquistado, ainda que timidamente, nas canções medievais e volte a ser uma grande força a mover o mundo e tome posse decisiva de sua condição irrenunciável. Afinal, como diz Simone de Beauvoir, na obra *O Segundo Sexo*, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”⁶¹

⁶¹ BEAUVOIR, Simone. *Segundo Sexo*. Vol. II, p. 9.

CAPITULO IV

O discurso metalinguístico – a flor-canção:**Florbela Espanca e Cecília Meireles**

1. O discurso metalingüístico e seus efeitos

No artigo “Lingüística e poética”⁶², Jakobson, como se sabe, descreve as funções da linguagem, suas articulações, a hierarquia entre elas, seu modo de organização, para, finalmente, apontar o ser poético de uma dada mensagem. Aí está descrita a função metalingüística, contextualizada com as outras funções da linguagem, principalmente com a função poética.

Nas palavras do autor:

uma distinção foi feita, na Lógica moderna entre dois níveis de linguagem, a “linguagem objeto”, que fala de objetos e a “metalinguagem” que fala de linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos lingüistas, desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. Como Jourdain de Molière, que usava a prosa sem o saber praticamos metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalingüístico de nossas operações. Sempre que o remetente e/ou destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o código, desempenha uma função metalingüística (isto é, de glosa).

A palavra metalinguagem aparece dicionarizada como:

[de meta + linguagem]. O sentido do prefixo meta-remete à sua etimologia grega que significa “mudança”, “posteridade”, “além”, “transcendência”, “reflexão

⁶² *Lingüística e comunicação*. P.118 a 162.

crítica sobre”. A linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação, todo discurso acerca de uma língua, como as definições dos dicionários, as regras gramaticais; por ext. linguagem mediante a qual o crítico investiga as relações e estruturas presentes na obra literária.⁶³

Na verdade, a função metalingüística ocorre também em coligação como exercício da própria função poética, em poema e textos criativos que envolvem uma crítica do próprio ato de escrever. Como exemplo podemos citar o poema “Psicologia da composição”, de João Cabral de Melo Neto ou “Procura do poesia”, de Carlos Drummond de Andrade.

Ao realizar auto-reflexão e fazer da poesia assunto da própria poesia, o poeta inscreve sua criação na metapoesia. Quando assim procede, ele considera o código poético como elemento que estrutura e ao mesmo tempo é estruturado como objeto no interior da mensagem.

Samira Chalhub⁶⁴ nos diz que a metapoesia retrata uma situação de linguagem em que se opera certo tipo de conhecimento “episteme” sobre a poesia, deixando à mostra os recursos que usa para formular sua questão.

O metapoema apresenta-se marcado como um signo da Modernidade à maneira de Baudelaire e Mallarmé, questionadores do próprio ser da poesia. Não existe mais o mito da criação mágica, transcendente e inspiradora; não se crê mais no poder demiúrgico do poeta. Edgar Allan Poe, no seu célebre “Filosofia da Composição”, dizia que o poema deve ser elaborado, construído com o fim de reproduzir um efeito.

Abordaremos os discursos literários de Florbela Espanca e Cecília Meireles, pensando na validade desta proposta, voltado para o tipo de efeito a ser produzido por todo poema e para a maneira como o poema se organiza para provocar tais efeitos.

⁶³ HOLANDA, A B. de. *Novo Aurélio – Dicionário da língua portuguesa*. p.1325.

⁶⁴ CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. p. 42.

Verificaremos, também, como as poesias de Florbela Espanca e Cecília Meireles realizam uma reflexão sobre o fazer poético “metalinguagem”, acenando para a capacidade decodificadora do receptor.

Terry Eagleton assim se manifesta a respeito do assunto:

(...) Uma teoria do discurso não enfrentaria os mesmos problemas de metodologia e objeto de estudo que vimos no caso dos estudos literários? Afinal, existem incontáveis discursos e incontáveis maneiras de estudá-los. O que seria a sua preocupação é com os tipos de efeitos produzidos pelos discursos. Ler um manual de ecologia para informar-se sobre girafas é parte do estudo de zoologia, mas lê-lo para ver como se estrutura e se organiza o seu discurso, e para examinar que tipos de efeitos essas formas e recursos provocam em determinados leitores em situações concretas, é um projeto diferente. Talvez se trate, na verdade, da forma mais antiga de crítica literária conhecida como retórica.⁶⁵

A partir destas teorias, empreenderemos a análise dos discursos metalingüísticos e seus efeitos presentes na poesia florbeliana e na ceciliana.

2. Análise dos poemas metalingüísticos de Florbela Espanca e Cecília Meireles

Florbela e Cecília dizem de si e do mundo através da enunciação poética, e, no caso, pela metapoesia, como no soneto “Ser poeta”, em que Florbela apresenta, nas primeiras estrofes, uma série de formulações do que significa ser poesia.

Ser poeta

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 garra 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!

(*Charneca em Flor*, p.134)

Existe, aqui, a busca pelo absoluto, pelo transcendente, não marcado pelas contingências humanas. Nesta perspectiva, o poeta ocupa um lugar supra-humano, quase divino, ao mesmo tempo em que se move pela não ambigüidade e no turbilhão dos próprios desejos, como, por exemplo, no sensualismo e na vivência dos sentidos.

Para Florbela, o poeta é alguém que recusa a mediocridade, é o ser que excede ou ultrapassa o permitido, o legal, o normal. Por meio da anáfora caracterizadora do tempo e do modo da definição da poesia, da série de períodos afirmativos em relação à definição, ser poeta é

⁶⁵ *Teoria Literária: uma introdução*. P. 220 e s.

ser mais alto; sua atividade de criação é considerada um fazer excepcional que ultrapassa a qualidade de seu produtor, este, precário e efêmero.

Por outro lado, “morder como quem beija” traz a idéia de que o poeta é um ser passional. Para o poeta existe um elo entre a criatividade e a paixão. “Morder como quem beija” trata de ações antagônicas, mas complementares. O “morder” não pressupõe violência.

O soneto se organiza como um todo definidor. Através dos itens de definição (verbo “ser”) a poeta constrói sua definição de poesia. A partir do título, é possível perceber o caráter do poema que caracteriza a condição do poeta para Florbela Espanca. O verbo “ser” no infinitivo e conjugado na terceira pessoa “é” aponta para essa atitude conceitual. A poeta não se apresenta como poeta, mas lança mão de um recurso que a possibilita refletir distanciadamente sobre isso. Esse recurso da atitude distanciada pode nos remeter ao soneto camoniano “Amor é fogo que se arde sem se ver”. As anáforas do verbo “ser” também podem revelar a consciência de uma dádiva e de uma função transcendente. Como diz Agustina Bessa Luis⁶⁶, “dilacerada por esta contradição do amor que mente e da alma fáustica que se eleva para além, Florbela vai cumprindo a paixão do poeta”.

Além de ser alguém que experimenta desejos e aspirações intensos, o poeta se notabiliza pela extrema sensibilidade e é isso que faz dele um ser especial e capaz de maior sofrimento e dor. A criação poética está intimamente relacionada às paixões vivenciadas pelo poeta. No soneto em questão, varias expressões podem ilustrar este aspecto: “morder como quem beija”, “é ter mil desejos o esplendor”, “não saber sequer o que deseja”, “astro que flameja”, “o grito”, “amar-te perdidamente”, etc.

Além disso, vale destacar outro aspecto, igualmente presente nos sonetos camonianos: a antítese. Diante da dificuldade de definir e dar conta de algo tão complexo como a condição do poeta, Florbela lança mão de oposições, numa tentativa de apreender mais plenamente seu objeto

⁶⁶ *Florbela Espanca: a vida e a obra*. P.81.

de contemplação e reflexão: “mais alto”/“maior” X “ser mendigo”, “mendigo” X “rei”, “mil desejos” X “não saber o que se deseja”, “cá dentro” X “as asas de condor”, “elmo” X “manhãs”.

Embora seja um poema altamente reflexivo e conceitual, cuja elaboração formal parece mediar a relação da poeta consigo mesma, com sua própria condição de criação, vários elementos sinalizam sentimentos e emoções. A pontuação, por exemplo, é bastante expressiva desta interioridade inquieta: observem-se as exclamações e as reticências frequentes no poema, a anunciar suspiros e êxtases mais calados na postura reflexiva adotada pelo eu lírico.

As anáforas e a sugestiva pontuação contribuem para a configuração da concepção de poeta e de poesia como exercício, vivência intensa das paixões, e das emoções e sentimentos. Para Florbela ser poeta é ultrapassar o permitido, o legal, o normal. Ela é uma poeta que experimenta todos os extremos da paixão. Existe aqui uma relação intertextual como no soneto camoniano “Amor é fogo quem arde sem se ver”. A poesia é transfiguração, expressão do amor. O poema camoniano é também do tipo conceitual. Na poesia de Florbela Espanca, o que subjaz de Camões é, dentre outros elementos, a questão amorosa, a impossibilidade de apreender em sua totalidade o ser referido, seja o amor, seja o ser poeta, seja a própria poesia.

Aguiar e Silva, na obra *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*⁶⁷, afirma: “Na poesia amorosa, na poesia de teor moral, na poesia realista, satírica, cômica e burlesca, o soneto domina efetivamente como rei. Nenhuma outra forma poética revela semelhante capacidade para expressar tão múltiplos significados.”

Na última estrofe do soneto florbeliano, ainda obedecendo à estrutura clássica do soneto, tem-se uma síntese do que foi exposto nas estrofes anteriores. É nesta estrofe, também, que o eu lírico se coloca mais claramente, inclusive num suposto diálogo com um “tu”.

É importante observar também neste momento do poema uma certa presentificação da experiência de ser poeta. Assim, ao retomar e ao transcender a estrutura abstrata e conceitual das

⁶⁷ AGUIAR E SILVA, p.487.

estrofes anteriores, aqui, o eu lírico se apresenta numa relação com o outro (tu) não mais enquanto idéias, mas como sujeitos imersos numa experiência que delimita contornos reais: “amar-te, assim, perdidamente”, “alma e sangue e vida em mim”, “dizê-lo cantando a toda gente”.

A partir desses elementos comentados no soneto, observa-se que ser poeta para Florbela envolve um processo de criação que muito se aproxima da experiência amorosa, no sentido de o poeta, assim como o amante, vivenciar e apreender o mundo fora dos limites da razão, numa entrega intensa e dolorosa ao outro, sabendo, no entanto, da impossibilidade desse encontro. A poesia, assim como o amor, é um “grito” que “condensa o mundo”. O eu lírico sofre o prazer e a dor da paixão, o desejo – transcendente e sensual – pelo amado que se revela sempre uma impossibilidade.

A criação, neste sentido, revela-se um permanente solilóquio, dada a inatingibilidade do “outro”, no entanto, parece ser esta mesma impossibilidade que move a criação poética e o ser amado: “é seres alma e sangue, e vida em mim” e “dizê-lo cantando a toda gente”. O uso do polissíndeto parece reforçar essa equivalência entre alma, sangue e vida, fundamento e substância de criação para Florbela.

Ainda pensando na alusão a Camões, nos vários elementos formais de elaboração do poema e na atitude reflexiva do eu lírico, o último verso parece mesmo consistir no tradicional “chave de ouro” do soneto clássico. Neste verso, Florbela sintetiza sua concepção de poesia como sentimento e emoções filtrados e transfigurados pela expressão poética, elaborada com rigor clássico.

Também para Cecília o ato criativo e o ato de amor entram num processo de simbiose, como no poema “Personagem”.

Personagem

Teu nome é quase indiferente
e nem teu rosto já me inquieta.
A arte de amar é exatamente
a de ser poeta.

Para pensar em ti, me basta
o próprio amor que por ti sinto:
É a idéia, serena e casta,
nutrida do enigma do instinto.

O lugar da tua presença
é um deserto, entre variedades:
mas nesse deserto é que pensa
o olhar de todas as saudades.

Meus sonhos viajam rumos tristes
e, no seu profundo universo,
tu, sem forma e sem nome, existes,
silencioso, obscuro, disperso.

Todas as máscaras da vida
se debruçam para o meu rosto,
na alta noite desprotegida
em que experimento o meu gosto.

Todas as mãos vindas ao mundo
desfalecem sobre meu peito,
e escuto o suspiro profundo
de um horizonte insatisfeito.

Oh! Que se apague a boca, o riso,
o olhar desses vultos precários,
pelo improvável paraíso
dos encontros imaginários!

Que ninguém e que nada exista,
de quanto a sombra em mim descansa:
- eu procuro o que não se avista,
dentre os fantasmas da esperança!

Teu corpo, e teu rosto, e teu nome,
teu coração, tua existência,
tudo – o espaço evita e consome:
e eu só conheço tua ausência.

Eu só conheço o que não vejo
E, nesse abismo de meu sonho,
alheia a todo outro desejo,
me decomponho e recomponho...

(*Viagem*, p. 164 e 165)

Aparece neste poema a poética da ausência, do desencontro e da perda. Temos também o platonismo: o nome e o rosto, aspectos efêmeros e contingentes cedem lugar para idéia de amor, o pensar no amado.

Nessa identificação entre o ato de amor e ato de fazer poesia, aparece um tema fundamental na cosmovisão ceciliana: a transitoriedade das coisas. Transitoriedade que será superada pela devoção do artista à palavra ou pelo amor. Ao falar de amor, a poetisa expressa coordenadas de criação poética, tal como a lírica camoniana, de que pode ser exemplo o famoso soneto que tem por primeiro verso: “Eu cantarei de amor tão docemente”.

A artista profundamente nutrida de um seguro lustro clássico procura a melhor construção poética. Constituem marcas de filiação clássica na poesia ceciliana: a contenção, a harmonia formal, o equilíbrio. Conforme Hegel: “supõe, portanto, a arte clássica um nível bastante elevado, de perfeição técnica, que torne possível a subordinação da matéria sensível às ordens e à vontade do artista”.⁶⁸

O ato de amor é vivido e eternizado no canto da poesia, na convicção de que a palavra é o grande meio ao alcance do espírito criador para revelar o amor dos homens.

Em “Personagem”, de Cecília Meireles, a poeta afirma: “A arte de amar é exatamente a de ser poeta”; o ato de amar e o ato de criação constituem uma arte, aspecto bastante revelador da poética ceciliana, marcada pela transfiguração das experiências imediatas e contingentes em forma musical e bela. Assim, já na primeira estrofe, o eu lírico parece resignado com a ausência do “Outro”: “Teu nome é quase indiferente”/ “nem teu rosto já me inquieta”.

A concretude histórico-social do nome e a corporeidade do rosto não são mais condição para o amor nem para a criação poética; ambas as experiências parecem sublimar, pela reflexão, a impossibilidade de encontro e permanência com o outro. Observam-se, no poema, as expressões que indicam essa transfiguração em reflexão e imagem da falta, da ausência, da perda da precariedade e transitoriedade que o outro representa: “para pensar em ti”, “és a idéia serena e casta”, “o lugar da tua presença é um deserto”, “nesse deserto é que pensa o olhar”, “tu sem forma e sem nome”, “encontros imaginários”, “fantasmas da esperança”, entre outras.

Essa transfiguração a que nos referimos é, por sua vez, realizada numa forma simples de versos curtos e da quadrinha; subjacente a essa simplicidade há uma profunda elaboração da perda.

O eu lírico, numa atitude melancólica, reconhece e aceita, não sem dor, a ausência do objeto amado. Contenção parece mesmo ser a atitude privilegiada do eu ceciliano. A passagem

⁶⁸ *Arte Clássica*. P. 248.

do tempo e as experiências da perda (referências à biografia da autora) proporcionaram uma aprendizagem da solidão e do silêncio, ao mesmo tempo em que pareceram contribuir para consciência sóbria e serena da precariedade de tudo, e da impossibilidade de conter a ação corrosiva do tempo. Como foi dito, este poema aproxima o ato de amar e de criação poética. Daí que em declarações como “eu procuro o que não se avista / dentre os fantasmas da esperança”, é possível também apreender uma poética da ausência, que procura realizar “encontros imaginários”.

Tanto a poesia como a o ato de amar voltam-se para “o que não se avista”. Diante da precariedade da realidade mediata, espacial e cronologicamente delimitada, a poeta constrói os “fantasmas da esperança”, reconhecendo neles a carência, mas também a suplência do que já se foi: “teu corpo e teu rosto, e teu nome,/ teu coração, tua ausência, / tudo – o espaço evita e consome: e eu só conheço a tua ausência”.

“Alheia a todo outro desejo, / me decomponho, me recomponho...”. Composição: é esta a atitude que parece fundamentar a poesia e o ato de amar em Cecília Meireles. O sujeito, que se vê decomposto em retalhos do outro que lhes chegam, igualmente se recompõe e reconstitui o outro, a partir do sonho e da imaginação, em Cecília, mais configurados e consistentes do que a própria realidade. É no espaço do sonho, “do horizonte insatisfeito”, que poesia e amor, como criações, se movem.

O fazer poético para as duas poetisas está ligado ao ato do amor, mas também à dor. Desse modo, no soneto “Impossível”, Florbela, por sua vez, ao evocar o poeta Antonio Nobre, nos fala da dor ligada à criação poética.

Impossível

Disseram-me hoje, assim, ao ver-me triste:

“Parece Sexta-Feira de Paixão.

Sempre a cismar, cismar de olhos no chão,

Sempre a pensar na dor que não existe...

O que é que tem?! Tão nova e sempre triste!
 Faça por estar contente! Pois então?!...”
 Quando se sofre, o que se diz em vão...
 Meu coração, tudo calado, ouviste...

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

Os males de Antó toda gente os sabe!
 Os meus... Ninguém... A minha Dor não cabe
 Nem cem milhões de versos que eu fizera!...

(Livro de Magoas, p. 68)

Neste momento florbeliano, aparece a expressão da experiência imediata, da confiança. Temos também a dor cósmica.

Ademais, a poetisa se queixa porque o emblema de Nobre como poeta da dor faz com que as pessoas ignorem a tão grande dor da poetisa que não cabe em cem milhões de versos. Florbela acaba por revelar, assim, uma visão schopenhaueriana que pressupõe a dor como base essencial do ato de criação.

Neste soneto, Florbela Espanca figura a impossibilidade de comunicar sua dor e de ser compreendida. O eu lírico parece mesmo se encontrar na contramão das expectativas e considerações alheias; assemelha-se a um sujeito romântico, incompreendido, cujos sentimentos não são passíveis de ser exteriorizados num discurso compartilhado e convencional.

Angustiado com a incompreensão da percepção alheia que procura negar e desqualificar a intensa dor do eu lírico, a poeta, numa demonstração da insanidade da dor incomensurável, personifica seu sentimento; a dor, com inicial maiúscula, parece ganhar autonomia e transcender

a compreensão e os limites do próprio eu lírico: “A minha Dor não fala, anda sozinha.../ dissesse ele o que sente!”.

“Impossível”, como se intitula o poema, parece tratar não só do olhar equivocado e redutor dos outros a respeito das vivências anteriores do eu lírico, mas também da própria impossibilidade deste de compreender e expressar sua dor plenamente. A poesia florbeliana busca sua matéria-prima neste sofrimento interior quase sempre inapreensível do sujeito; por outro lado, lhe é igualmente incapaz de esgotar essa existência marcada pela dor.

A dor parece ser o próprio espelho do eu lírico que se revela incompreendido e deslocado do mundo em que vive. Neste soneto, algumas expressões evidenciam a dor como condição existencial e base da própria poesia: a referência a Antonio Nobre, poeta português, numa implícita comparação com o sujeito poético; a referência a “cem milhões de versos que eu fizera”. Existir na dor e fazer poesia convergem para a tentativa de configuração de sentidos para a vida e para a arte.

Cumprido observar que quando se abre o *Livro de Mágoas*, o poema de abertura intitulado “Este livro” sugere a mesma intenção que levou Antonio Nobre a colocar no pórtico do *Só* dois poemas com o mesmo título, ou seja, “Memória” e o mesmo propósito de anunciar “o livro mais triste que há em Portugal”. Diz Florbela:

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

Diz Antonio Nobre nas estrofes finais do poema “Memória”:

E assim se criou um anjo, o Diabo, o lua;
Ai corre o seu fado! A culpa não é sua!

Sempre é agradável ter um filho Virgílio
 Ouvi estes carmes que eu compus no exílio
 Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses!
 Pelo cair das folhas, o melhor dos meses,
 Mas tende cautela, não vos faça mal...
 Que é o livro mais triste que há em Portugal!

(*Só*, p. 10)

Existe também uma proximidade entre o poema “Antônio” , de Nobre, que assim se inicia:

Que noite de inverno ! Que frio, que frio!
 Gelou meu carvão:
 Mas boto-o à lareira, tal qual Estio,
 Faz sol de Verão!

E o soneto “Sem remédio”, de Florbela Espanca, que diz, na segunda estrofe:

E é desde então que eu sinto este pavor,
 Este frio que anda em mim, e que gelou
 O que de bom me deu Nosso Senhor!
 Se eu nem sei por onde ando e onde vou!!

(*Livro de Mágoas*, p. 64)

Em ambos os poemas, o índice da morte se apresenta nas palavras “frio” e “gelou”. A sensação petrificadora da morte está presente em ambos os poetas portugueses. É importante ressaltar que o desejo mórbido da morte foi o ideal estético e existencial de grande parte dos românticos. A morte liberta o indivíduo de um mundo que o mutila, e, por isso, permite-lhe reencontrar-se com os valores espirituais.

Tal como Florbela, Nobre vive sob o signo da tristeza. Tal atributo revela uma sensibilidade romântica e assim podemos dizer que tanto na poesia de Florbela quanto na de Nobre temos atitudes românticas.

A sensibilidade romântica presente nos dois poetas os leva a se autocaracterizarem “poetas malditos”, eleitos pelo destino para sofrer. Desse modo, no soneto “Sem remédio” aparece a dor personificada.

Aqueles que me têm muito amor
 Não sabem o que sinto e o que sou...
 Não sabem que passou um dia, a Dor
 À minha porta e, nesse dia, entrou.
 (*Livro de Magoas*, p. 64)

No poema de Antonio Nobre também se observa a personificação da Dor:

E Antonio crescendo, sozinho e perfeito
 Feliz que vivia!
 (E a Dor, que morava com ele no peito,
 Com ele crescia)
 (*Só*, p.14)

Também para Cecília o fazer poético está ligado à dor como no poema “A doce canção”.

A doce canção

Pus-me a cantar minha pena
 com uma palavra tão doce,
 de maneira tão serena,
 que até Deus pensou que fosse
 Felicidade – e não pena

Anjos de lira dourada
debruçaram-se da altura.
Não houve, no chão, criatura
de que eu não fosse invejada,
pela minha voz tão pura.

Acordei a quem dormia,
fiz suspirarem defuntos.
Um arco-íris de alegria
da minha boca se erguia
pondo o sonho e a vida juntos.

O mistério do meu canto
Deus não soube, tu não viste.
Prodígio imenso do pranto:
- todos perdidos de encanto
só eu morrendo de triste!

Por assim tão docemente
meu mal transformar em verso,
oxalá Deus não o aumente,
para trazer o Universo
de pólo a pólo contente!

(*Vaga Musica*, p. 195 e 196)

A partir do próprio título, percebe-se o caráter metalingüístico do poema, com a qualificação que já aponta para uma atitude ceciliana bastante recorrente: mesmo tratando da dor, o poema resulta em formalizar beleza e doçura. Em Cecília, a poesia é canto, e como tal demanda dos sentidos uma experiência estética. A poesia visa transfigurar vivências interiores em palavra doce e de maneira serena de modo que o leitor vivencie a beleza da dor e não esta em sua circunstancialidade e precariedade. Seu canto desperta anjos e as criaturas no chão, defunto e

o próprio Deus. Trata-se, portanto, de um canto universal, que desperta e agrada ouvidos mais dispares e exigentes, reelaboração das experiências imediatas.

A dor, o pranto, a pena, expressões de um eu dilacerado e insatisfeito são condensados e reelaborados pela expressão poética. Daí que, se para Cecília Meireles, a poesia “é grito, mas transfigurado”, a criação poética busca, assim, sua matéria-prima nas vivências mais íntimas e irrepetíveis do sujeito. Insatisfeita com a precariedade e fugacidade de sua matéria, mas também preocupada em eternizá-la no verso, a poeta declara “prodígio imenso de pranto: todos perdidos de encanto, só eu morrendo de triste!”

A exigência e a necessidade de uma poesia contida e de forma lapidar não recusam e nem negam o valor e o lugar das vivências mais profundas do eu lírico, mas aponta para uma atitude de criação existencial, no sentido de, distanciadamente, refletir e simbolizar a tristeza em uma forma bela que proporcione, por sua vez, algum contentamento ao mundo e de algum modo ao próprio poeta.

Como no universo poético ceciliano, o fazer poético de Florbela processa-se num mundo povoado pelo sofrimento e pela dor. A dor é a palavra reiterada em 11 dos 32 sonetos do *Livro de mágoas*. Dirá Florbela no soneto “Tortura”:

Tortura

Tirar de dentro do peito a Emoção,
A lúcida Verdade, o Sentimento!
- E ser, depois de vir do coração,
Um punhado de cinza esparso ao vento!...

Sonhar um verso de alto pensamento,
E puro como ritmo de oração!
- E ser, depois de vir do coração,
O pó, o nada, o sonho dum momento...

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

Quem me dera encontrar o verso puro,
O verso altivo e forte, estranho e duro,
Que dissesse a chorar, isto que sinto!!

Ocorre neste poema certa lamentação pelo caráter limitado e de mediação da palavra. “Tortura”, título do poema, parece sugerir duas conotações: o sentido de dor e tormento, mas também o sentido de desvio, de deslocamento. Esta última acepção relaciona-se à incompatibilidade entre as vivências dos sentimentos e sua exteriorização no verso. Assim, como pode ser visto no soneto, as vivências interiores parecem ter um caráter absoluto e pleno que escapa a qualquer mediação. Emoção, Verdade, Sentimento perdem sua natureza e qualidade quando expressos. Deparamo-nos, aqui, com uma atitude fundamentalmente romântica de fazer poesia com a imediatez e torrente de sentimentos e emoções, e com a angústia da precariedade e limitação da palavra, como artifício que não apreende a totalidade e profundidade da vivência anterior. Parece haver, assim, um descompasso entre uma rica interioridade que busca se ver a si mesma em forma poética e a inquietante insatisfação quanto à fatura formal. A poeta aspira uma poesia absoluta quanto à expressão de suas experiências subjetivas: “verso altivo e forte, estranho e duro”. Numa atitude caracterizadamente romântica, a poeta declara a origem de seus versos: “dentro do peito” e “vindos do coração”, ou seja, como vimos, a matéria poética é “alma, sangue e vida em mim”.

Por outro lado, em “Tortura”, a exteriorização dessa matéria em verso parece não dar conta da vitalidade e dinamismo das vivências anteriores, resultando em índices de morte, de esterilidade: “punhado de cinza esparso ao vento”, “o pó, o nada, o sonho do momento”, “versos

ocos, rudes”, “vendavais dispersos”. Observe-se no poema a oposição entre as expressões que apontam para o verso puro e aquelas que revelam o verso realizado.

Na busca por uma “poesia pura”, que de algum modo transcende a limitação das palavras e dos recursos técnicos, Florbela Espanca reconhece a artificialidade e a impossibilidade de revelar sua verdade interior nos versos já compostos. Talvez, também, numa postura romântica, a poeta busca superar os grilhões da realidade imediata e concreta da palavra e ansiar pelo absoluto, universal que garanta às suas vivências uma existência eterna e imaculada.

A palavra poética, para Florbela, não deve ser considerada, então, como um recurso ou artifício técnicos, mas trazer consigo, e ser ela mesma, o que o eu lírico sente: “quem me dera encontrar o verso puro (...) que dissesse, a chorar, isto que sinto”. A palavra, assim, não apenas expressa o sentimento, mas a forma mesma de vivenciá-lo.

Da mesma forma que Florbela, Cecília maximiza a presença da dor, como seja hipérbole para dar à dor o estatuto de base essencial do ato de criação. No poema “Aceitação”, a poetisa, ao comparar-se à cigarra, chega ao limite extremo da entrega pessoal como o fazer poético também requer.

Aceitação

É mais fácil pousar o ouvido nas nuvens
e sentir passar as estrelas
do que prendê-lo à terra e alcançar o rumor dos teus passos.

É mais fácil, também, debruçar os olhos no oceano
e assistir, lá no fundo, ao nascimento mudo das formas,
que desejar que apareças, criando com teu simples gesto
o sinal de uma eterna esperança.

Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar,
nem tu.

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:
não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar.

(*Viagem*, p. 119)

Neste poema, como o próprio título sugere, a poetisa aceita; aceita a impossibilidade de deter, encontrar e permanecer com o outro (tu). Para expressar a dimensão desta impossibilidade, a poetisa se utiliza da hipérbole: “pousar o ouvido nas nuvens”, “sentir passar as estrelas”, “debruçar os olhos no oceano”. Seu corpo (ouvido, sentir, olhos) apreende melhor e mais facilmente o inalcançável em detrimento do acesso aos sinais do outro, mais concretos e circunstanciais (“rumor dos teus passos”, “teu simples gesto”). A despeito dessa impossibilidade, e dela mesma decorrente, a poeta renuncia: “não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar, nem tu”.

Este poema pode ainda nos fornecer indícios de certo evasionismo, característica tipicamente romântico-simbolista, na medida em que o poeta evade-se para realidades longínquas e recônditas da Natureza quando diante do malogro em atingir e apreender sua realidade circunstancialmente delimitada. Embora marcadamente desesperançado, o eu lírico figura saídas para os malogros por ele vivenciados: o canto. Diferentemente de muitos poetas românticos que se evadiram na morte desiludida, Cecília também se refugia na morte, mas na morte pelo exercício de cantar, de celebrar a vida onde ela se manifesta. Assim, trata-se de uma fuga não para a morte, como um fim em si mesma, mas para a celebração de lampejos de vida para esse sujeito melancólico e ansioso por fazer permanecer a beleza do que existe ou do que pode existir, enquanto sonho.

Como vimos em outros poemas, a renúncia não consiste em desistência, mas em aceitação das próprias fatalidades e desencontros da vida, além de poder representar, sobretudo, uma das motivações para a transfiguração poética. Diante da falta, da perda, da ausência, a poeta transcende tempo e espaço imediatos extraíndo deles mesmos os motivos de suas canções.

A partir dessas experiências da transitoriedade de tudo, Cecília configura outro tempo, como dissemos, movido e decorrente desse tempo imediato – na criação poética existe o tempo do canto. Aqui, a poeta se aproxima das cigarras, cujas vida e morte transfiguram-se e fundem-se no ato de cantar. Revela-se de certo modo a missão e a tragédia de ser poeta.

A problematização do fazer poético pode representar-se em Florbela, metaforicamente, como “flor do sonho”, assim como em Cecília, traduzir-se por “flor do espírito”. Veja-se o poema “A Flor do Sonho”, da poeta portuguesa:

A flor do sonho

A Flor do Sonho, alvíssima, divina,
Miraculosamente abriu em mim,
Como se uma magnólia de cetim
Fosse florir num muro todo em ruína.

Pende em meu seio a haste branda e fina
E não posso entender como é que, enfim,
Essa tão rara flor abriu assim!...
Milagre...fantasia...ou, talvez, sina...

Ó Flor que em mim nasceste sem abrolhos,
Que tem que sejas tristes os meus olhos
Se eles são tristes pelo amor de ti?!...

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

(Livro de mágoas, p. 50)

A metáfora “flor do sonho”, conotada pelos adjetivos “alvíssima” e “divina”, representado o próprio ato de escrever, chega a situar, pelo elogio superlativo, num plano místico a função do poeta.

Florbela está neste soneto “bordando a flor azul do sonho”, de que fala em uma carta endereçada a Júlia Alves. No entanto, neste ato de escrever existe uma contrapartida real, um sentimento de impotência, no suporte precário que o muro todo em ruína significa. Este sentimento de impotência pode ser interpretado como a consciência dolorosa de fragilidade ou até o que vem a ser, já de principio, uma mulher escritora, quando tradicionalmente as mulheres ainda não tinham voz.

Neste soneto, Florbela, ao contrastar o nascer de uma flor de cetim (portanto, tecido delicado, brilhante) com o “muro todo em ruínas”, exalta sua potencialidade criativa pela força do milagre que ocorreu – nascer flores não obstante as condições adversas que poderiam ter impedido.

Partindo da leitura de “Flor do sonho” como possibilidade de criação, que transcende as adversidades, é possível rastrear no soneto expressões que apontam e atestam o caráter de certa forma maravilhoso, extraordinário e divino desse acontecimento: “Flor do sonho”, “alvíssima”, “divina”, “miraculosamente”, “rara flor”, “milagre”, “fantasia”.

É importante ainda destacar que essa flor florbeliana assume uma qualidade essencialmente intimista; sua existência não está no mundo exterior, pois se trata de uma “flor do sonho”, mas tem origem no próprio ser do eu lírico: “abriu em mim”, “pende em meu seio”, “flor que em mim nasceste”, “em mim nasceste em noite calma”. Vale destacar a presença recorrente de pronomes em primeira pessoa no soneto “mim”, “meu”, “eu”, “me”.

Assim como a flor, representação do sonho, do amor, o próprio eu lírico apresenta-se, na primeira estrofe, sob forma de um símbolo: “como se uma magnólia de cetim/ fosse florir num mundo todo “em ruína”. Parece haver certo descompasso e perplexidade do eu lírico em

compreender a si mesmo como fundamento para a existência plena e divina da “flor do sonho”. Assim, comparando a um “muro em ruína”, o eu lírico se vê impossibilitado de transcender sua própria dor; na imagem do “muro”, a dureza, a rigidez, a separação, mas também, por estar em ruína, a fragmentação, a decomposição, a finitude.

Esse estado de perplexidade com que se apresenta o sujeito lírico está assinalado também na pontuação do poema. Observe-se que diferentemente da primeira estrofe, as seguintes apresentam uma pontuação que indica uma forte conotação emotiva, através das exclamações, reticências, interrogações. O eu lírico busca entender o acontecimento da flor numa existência marcada pela dor e pela tristeza (atente-se ainda para a recorrência das expressões “entender”, “talvez”).

Consoante essa idéia da “flor do sonho” como ato de criação, o soneto coloca questões de grande importância para compreensão da poética florbeliana. A criação poética para Florbela Espanca surge de contrariedades, de conflitos intensos; como vimos, por exemplo, para a poeta portuguesa a palavra parece ser insuficiente para expressar seus tumultos internos. Aqui, a poeta se coloca surpresa em poder fazer surgir “a flor do sonho”, a partir de si mesma, considerada “terra estéril” e sofrida que a torna desesperançada. Por outro lado, é a mesma flor que possibilita a vivência de outra realidade para além da dor; a flor, assim, como criação poética, parece ser a possibilidade de nascer da dor e ainda como olhos tristes, existir sem “abrolhos”, favorecer, nesse “muro em ruínas”, o “vôo ao longe da asa da minh’alma”. Apesar da perplexidade, o sujeito vivencia a poesia como transcendência da dor, da adversidade, de si mesmo, portanto.

No “Epigrama nº 1”, que abre o livro *Viagem*, Cecília através da metáfora “flor do espírito” apresenta sua poesia e sua arte:

Epigrama nº 1

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis
 uma sonora ou silenciosa canção:
 flor do espírito, desinteressada e efêmera.

Por ela, os homens te conhecerão:
 por ela, os tempos versáteis saberão
 que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,
 quando por ele andou teu coração.

(*Viagem*, p. 109)

A metáfora “flor do espírito” é sùmula para um sujeito melancólico e insatisfeito com as condições precárias dos seres, mas que consegue, por isso, encontrar na arte saídas que o motivem a acreditar na vida, ainda que precária e dolorosa. A poesia ceciliana revela-se a cada poema um encontro com a vida, seja pela tentativa de compreensão e aceitação da dor, seja pela consciência da morte.

A flor é a canção, “flor do espírito, desinteressada e efêmera”. A flor/rosa é materialização do espírito, é exteriorização de uma intimidade de vida intensa com o mundo.

Convém lembrar que existe em *Mar absoluto* uma simbologia ligada às flores, como ressaltou Darcy Damasceno, que pode ser tomada como um dos traços femininos da poesia ceciliana.

“Epigrama nº 1” é o primeiro poema do primeiro livro publicado de Cecília Meireles, *Viagem*. Neste poema, a autora apresenta sua canção, aspectos de sua poética formal e temática que estarão presentes em sua obra.

Cecília caracteriza sua canção como “sonora e silenciosa”, “flor do espírito, desinteressada e efêmera”. Já aqui nestes epítetos se anunciam muitos aspectos importantes; conceber a poesia como som e silêncio remete-nos à presença de musicalidade como elemento

de elaboração formal necessário na ação de transfigurar vivências impermanentes; silenciosa é a própria existência desse sujeito que contempla o mundo e a si mesmo, sofre com o caráter inelutável do tempo que arrebatava tudo, mas busca nessa mesma ação destrutiva os motivos para sua canção, os silenciosos processos de transformação e transfiguração da vida e da morte.

Para o poeta romântico, existe entre o sentir e a expressão um abismo: as palavras, o texto, não conseguem concretizar os sentimentos em toda sua intensidade. O silêncio coloca-se, então, ao lado das palavras para suprir-lhes as lacunas. “O indizível encontra na ausência a metáfora reveladora”, dirá Lamartine em “Interioridade e expressão”⁶⁹, de 1849:

O que existe de mais divino no coração do homem jamais se revelará, por falta de uma língua que o exprima para o mundo. A alma é infinita e as línguas não são mais do que um pequeno número de sinais elaborados pelo uso para a necessidade de comunicação com os homens.

Na poesia portuguesa, já se pode ver estas características na obra de João de Deus⁷⁰, retomada por Lamartine, em versos como “Não cabe /em nossa pobre língua/ o que a alma sente”, como também intitula um poema com um ponto de interrogação, porque a realidade que quer apreender é inominável, e só através da dúvida é que ele pode tentar aproximar-se dela:

Não sei o que há de vago,
De incoercível, puro
No vôo em que divago
À tua busca, amor!⁷¹

Thomas Carlyle afirma em “O inconsciente e a criação”, de 1840, que a palavra é magnífica, mas o silêncio é o ainda mais”.

⁶⁹ GOMES, Álvaro e VECHI, Carlos A. *A estética romântica – textos doutrinários*. São Paulo: Cultrix, 1992. p.25 a 155.

⁷⁰ Idem, Op. Cit., p.25.

⁷¹ Idem. 25.

Anteriormente, Rousseau, em *Os devaneios de um caminhante solitário* (1782)⁷², já afirmara: “Dediquemo-nos inteiramente à doce suavidade que é conversar com minha alma, pois ela é a única coisa que os homens não podem ma arrancar.”

O silêncio articula-se com a solidão, fundamentalmente se processa a criação poética. E como as palavras não conseguem concretizar os sentimentos em toda sua intensidade, só as lacunas do silêncio podem suprir a insuficiência do dizer diante do sentir.

Florbela em seu isolamento retrata-se como “Castelã da tristeza” enquanto Cecília, no poema “Canção”, de *Mar Absoluto*, dedica-se à doce suavidade que é conversar com sua alma.

Em consonância com este poema de Florbela, tem-se o tema do silêncio que é altamente significativo na poesia de Cecília Meireles, como o é na poesia romântica. O silêncio em Cecília parece representar o ponto mais alto de sua transcendência poética, por estabelecer um elo de comunicação com o “indeterminado Deus”. Sobre o tema, escreve Alceu de Amoroso Lima⁷³:

À medida que o homem passa da vida sensual à vida intelectual tudo nele tende à expressão verbal. Mas à medida que o homem vai adiante e a sua vida poética, e ainda acima, a sua vida mística, tendem a ultrapassar a sua vida conceptual – tudo no homem tende então a manifestação do silêncio. E o silêncio deixa de ser um vazio, uma privação, um estado de pobreza anterior ao surto enriquecedor e iluminativo da existência para ser um estado de perfeição, de separação, de plenitude, em suma, que aproxima a natureza humana da natureza Angélica. E leva o homem à vida contemplativa, á vida que anuncia o estado perfeito de graça e glória que é a visão e não mais palavra. é o estado de união com Deus, o estado que leva o homem, mesmo assim em sua condição terrena a aproximar-se do estado perfeito da vida fixada na eternidade. E essência profunda e transcendental de seu lirismo atinge, com efeito, o mais alto grau no tema do silêncio.

⁷² LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. P. 97

Este sentimento que rege a lírica ceciliana, de cantar a solidão e o silêncio, também está presente em Álvares de Azevedo, por exemplo, quando ele proclama “Vivi na solidão – odeio o mundo”, ou nos seguintes versos de “Lembrança de Morrer”:

Sombras do vale, noites da montanha
 Que minh’alma cantou e amava tanto,
 Protegei o meu corpo abandonado
 E no silêncio derramai-lhe canto.⁷⁴

Em Casimiro de Abreu, o silêncio traz medo, no poema “Amor e medo”:

Tenho medo de mim, de ti, de tudo
 Da luz, da sombra, do silêncio ou vozes,
 Das folhas secas, do chorar das fontes
 Das horas longas a correr velozes.⁷⁵

A solidão, por sua vez, como um tema romântico, sobrevive em Florbela e em Cecília. Ambas tiveram uma postura de certo isolamento do mundo – à moda romântica. Recorde-se que a solidão para o romântico decorre da inadaptação ao mundo real, onde não há lugar para o artista. Então, ele mergulha em seu mundo interior, o exterior não o compreende.

Na verdade, a solidão coloca-se como ponto fundamental no processo de criação. O isolamento que permite a explosão do eu livre de qualquer influência do cotidiano é necessário para que o poeta possa criar uma realidade tão intensamente experienciada que distancia o escritor da convivência com os homens comuns. William Blake, poeta romântico inglês, relata a Thomas Butts em “O romantismo visionário” (1803), suas experiências poéticas, nas quais escreve mergulhado em profunda solidão.

⁷³ *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. P.105.

⁷⁴ OLIVEIRA, Clenir B. de *o Arte literária: Portugal e Brasil*. São Paulo: Moderna, 1999..

Como se houvesse assumido a máscara de poeta romântico, Florbela nos retrata a angústia de ser só através de perguntas que ficam sem respostas, no soneto “Castelã da Tristeza”:

Castela da Tristeza, vês... A quem...?
 - E o meu olhar é interrogador -
 Perscruto, ao longe as sombras do sol-pôr...
 Chora o silêncio...Nada... Ninguém vem...
 (*Livro de mágoas*, p. 40)

Esta acumulação de perguntas sem respostas é enfática quanto à apresentação de sua solidão, até que, após a última pergunta do último terceto que também permanece sem resposta, a solidão envolve-se no silêncio, isto é manifesta-se a dificuldade de ser definida.

À noite, debruçada plas ameias
 Porque rezas baixinho?... Porque anseias?...
 Que sonho afaga tuas mãos reais?

Esta experiência de profunda solidão envolta em silêncio está ligada à tradição romântica em que o herói incompreendido se isola do vulgo, fechando-se num castelo ou espaço inacessível.

O poeta romântico buscará formas de expressão mais livres que a rigidez clássica, formas que estejam aptas a sugerir o vasto mundo dos sentimentos. Desse modo, a pontuação usada por Florbela neste soneto é significativa: interrogações, reticências, travessões, enfim uma aparente desordem que parece expressar a confusão interna da poetisa, possuída por sentimentos contraditórios.

Ainda sobre o “Epigrama n.1”, a canção parece, para Cecília Meireles, ter um compromisso com os homens e com os “tempos versáteis”. Decorrente das mais íntimas e subjetivas experiências e percepções, a “flor do espírito” se comunica com todos. Convém

⁷⁵ Idem, Op. Cit., p 197.

lembrar o ensaio “Lírica e Sociedade”, de Adorno⁷⁶, que defende o que ele chama de “corrente subterrânea”, que relaciona inevitavelmente a poesia lírica, de fundo subjetivo, às demandas e questões sociais; segundo o filósofo, tanto mais social quanto mais lírico.

A criação poética, para Cecília, não pode ser vista e apreciada sob o ponto de vista da utilidade e do interesse. A poesia trata da beleza e isto é tudo. Pode-se, ainda, perceber a consciência sóbria e serena de reconhecer o poeta e também a poesia como efêmeros e vítimas do tempo. Em “Motivo”, poema também de *Viagem*, a poeta declara: “e um dia sei que estarei medo, mais nada”.

No “Epigrama nº 1”, a canção é desinteressada e efêmera, ou seja, ao mesmo tempo em que há confiança na possibilidade de o poema eternizar “espetáculos infatigáveis”, há consciência de que o tempo se eterniza, paradoxalmente, é o instante: “eu canto por que o instante existe”.

Também Florbela metaforiza tecer versos pelo florir e, ao fazê-lo, amalgama os signos da natureza e os signos do corpo feminino. No soneto de abertura do livro *Charneca em Flor*, Florbela proclama:

Charneca em flor

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

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

⁷⁶ ADORNO, “Lírica e Sociedade”. In: *Textos Escolhidos*. 1980.

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

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

(*Charneca em flor*, p. 113)

Nestes versos aparece um certo sensualismo. A escrita florbeliana está ligada ao desejo, à pulsão, à vivência da paixão sensual.

Fazer poesia aqui é expressar a sede de infinito que particulariza o poetizar. A comparação tecer versos com florir, que aparece tanto no poema florbeliano como ceciliano, faz lembrar o prefácio de Rúben Dário aos *Cantos de vida y esperanza*, de 1905. Nas palavras do poeta:

Al seguir la vida, que Dios me ha concedido tener, he buscado expresarme lo más noble y altamente en mi comprensión, voy diciendo mi verso con una modestia tan orgullosa que solamente las espigas comprenden y cultivo entre otras flores una rosa rosada, concreción de alba, capullo de porvenir, entre el bullicio de la literatura.⁷⁷

Nos poemas florbelianos, percebe-se muito recorrentemente uma certa contraposição entre as vivências internas, quase sempre dolorosas, e o surgimento, quase enigmático, de algo belo, a partir dessa interioridade devassada pelo sofrimento. Em “Charneca em flor”, a partir do próprio título, vislumbra-se esse processo constitutivo do ser, mas que não é permanente. Além disso, é possível perseguir no poema esse caráter enigmático com que o eu lírico vivencia a transfiguração da própria dor. Expressões como “encanto mago”, “frêmito”, “bocas silenciosas”,

“palavras misteriosas”, “febre amorosa”, “êxtase de amor”, apontam para uma experiência que parece transcender o âmbito de compreensão do eu lírico, tomado por algo incontrollável, que promove a vivência da criação poética e também do êxtase amoroso, aspectos, como vimos, correlacionados na poética florbeliana.

Nesse sentido, esta conotação erótica que permeia o poema parece também apontar para uma dualidade entre vida e morte; a febre ansiosa que acomete o eu lírico garante-lhe ressurgir como sujeito profundamente atento a seus sentidos. Atente-se, por exemplo, para a oposição nos últimos tercetos entre “não sou Sórora Saudade” X “Sou Charneca rude a abrir em flor”.

Além disso, reforçando esse processo de mudança de disposição e ânimo, se na terceira estrofe temos expressões que apontam para o estado mórbido em que se encontra o sujeito (“minha mortalha”, “meu burel”), em muitos outros momentos do poema, é configurada a condição de “charneca em flor”. Tal condição é vivenciada e se materializa no corpo, numa afloração de todos os sentidos de percepção como visão (“nos meus olhos as lagrimas apago”), audição (“oiço bocas silenciosas”), tato (“perturbam o meu ser como um afago”), paladar (“boca a saber a sol, a fruto, a mel”).

No soneto, mais uma vez, o eu lírico apresenta-se como uma terra estéril – (“urzes queimadas”, “charneca”). Daí a idéia de “charneca em flor” mostrar-se paradoxal, pois nessa região pantanosa não nascem flores, assim como nas urzes destruídas pelo fogo. A criação poética, nesta perspectiva, ao mesmo tempo em que tem como matéria-prima as profundas experiências de dor vivenciadas pelo sujeito poético, como num estado transcendente, transfigura em flor, em amor, em poesia, a dor que aprisionava o eu.

No poema ceciliano, a rosa é o objeto de apreensão do “1º motivo da Rosa”. Embora não haja nomeação direta no corpo deste é possível considerar sua presença pelo título e por alusão à aparência física e sensorial da rosa (“seda”, “nácar”, “orvalho”, “beleza”, “bela”, “frágil”), esta

⁷⁷ DARÍO, Ruben. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. 1998, p. 333-34.

que integra o rol de temas transversais que constituem a metapoesia de Florbela Espanca e de Cecília Meireles, figurando a fugacidade da vida, o amor único e perfeito, mas finito, o próprio anseio de perfeição formal para a poesia, entre outras temáticas. Neste poema ceciliano, a rosa figura a condição de objeto poético, mas também representa um dos motivos de atualização da reflexão sobre o fazer poético. O poema se realiza num diálogo-solilóquio entre a poeta e seu universo simbólico de criação. Assiste-se, assim, à contemplação da rosa:

1º motivo da Rosa

Vejo-te em seda e nácar,
e tão de orvalho trêmula,
que penso em ver, efêmera,
toda Beleza em lagrimas
por ser bela e ser frágil

Meus olhos te ofereço:
espelho para a face
que terás, no meu verso,
quando, depois que passes,
jamais ninguém te esqueça.

Então, de seda e nácar
toda de orvalho trêmula
será eterna. Efêmero
o rosto meu, nas lagrimas
do teu orvalho... E frágil.

(Mar absoluto, p. 280-81).

Já no soneto “Versos de orgulho”, Florbela se apresenta como alguém a quem o mundo quer mal, porque é diferente, especial. O mundo é incapaz de compreendê-la, porque é “Princesa entre plebeus”. Ela é poeta e, portanto, alguém com características especiais. Vejamos o soneto.

Versos de orgulho

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

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

O mundo? O que é o mundo, ó meu Amor?
 - O jardim dos meus versos todo em flor...
 A seara dos teus beijos, pão bendito...

Meus êxtases, meus sonhos, meus cansaços...
 - São os teus braços dentro dos meus braços,
 Via Láctea fechando o infinito.

(Charneca em flor, p. 114)

A poesia expressa o inconformismo perante as convenções bem como a liberdade de tudo abordar em seus versos. A metáfora “asas” representa ânsia de liberdade bem como coragem de desafiar os padrões estabelecidos.

Florbela, tal como Ícaro, pode voar à procura de novos horizontes, buscar a transcendência. O vôo propicia à poetisa imaginar, fantasiar, dando novos rumos à sua poesia. O

vôo exprime também um desejo de sublimação, de busca de harmonia interior, de ultrapassagem dos conflitos. Esses sonhos são particularmente comuns entre as pessoas nervosas, pouco capazes de realizar por si próprias o seu desejo de elevar-se.

Há que se considerar que, no começo do século XX, eclode o movimento feminista em Portugal. Em 1905 é publicado o manifesto feminista em Portugal, intitulado “As Mulheres Portuguesas”, de Ana de Castro Osório. A primeira organização feminista a “Liga Republicana das Mulheres Portuguesas” é criada em 1909. No ano seguinte, em 1910, com a implantação da República aparecem mudanças que melhoram a situação das mulheres, merecendo destaque a lei do divórcio mais progressista da Europa. No entanto, o direito de voto continua a ser negado às mulheres.

Em 1914, é criado o “Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas”, uma organização que lutava pelos direitos das mulheres em Portugal. Esta nova visão do papel da mulher, bem como as diversas reações que esta nova visão suscitou, culminam na proliferação de conferências que têm por tema a mulher.

Alguns desses trabalhos são conservadores, mas outros exprimem pontos de vista bastante progressistas, o que se no crescente interesse pelas mulheres escritoras e, em especial, pelas poetisas.

É neste contexto que Florbela exprimira seu vôo em direção à poesia, quando publica, em 1919, o *Livro de Mágoas*.

Voltando à análise do poema em questão, constatamos que muitos florbélogos fazem alusões ao histerismo do poetisa. Os histéricos sonham acordados, numa consciência muito limitada, sobre um mundo de irrealidade e imaginação.

Antonio Freire, estudioso de Florbela Espanca, ao comentar sobre a histeria da poetisa, diz que:

O carácter dominante nos histéricos é quererem parecer mais do que podem: a megalomania é lhes muito familiar. Sentem uma necessidade mórbida de serem conhecidos e estimados, procurando por todos os meios imagináveis a estima e a atenção dos demais. Caracteriza-os também a instabilidade de humor. O histérico procura, sobretudo, chamar a atenção, para que se ocupem dele: fará crer que está doente, ou tomará atitudes ameaçadoras, v.g. que se suicidará (dizem-no mas não o fazem!). Se não se compadecem dele nem de outro modo lhes satisfazem a ambição, torna-se insuportável e adota atitudes dramáticas (...) Hipersensível, dos menores contratempos, recebe as maiores desilusões. Muito sugestionável vive numa atmosfera irreal. Daí o ser tão volúvel: da adoração ao ódio; da confiança à desconfiança; do amor à crueldade.⁷⁸

Este soneto florbeliano, como muitos outros da poeta portuguesa, apresenta uma atitude ostensivamente reflexiva, numa tentativa, no caso, de revelar, com orgulho, o lugar singular em que se vê o eu poético. A poetisa se coloca disposta a justificar sua condição deslocada e expatriada em relação ao mundo.

Como já foi visto, a poetisa assume uma atitude marcadamente romântica de se colocar, por exemplo, na contramão das expectativas alheias, e por razões próprias que particularizam não só esse lugar de onde o sujeito fala, mas também as razões que movem sua escolha.

Uma primeira justificativa para esse sujeito sentir-se estranho no mundo consiste em “ninguém tem asas como eu tenho”. Outras razões são apontadas e por meio da anáfora do “porque” apreende-se uma tentativa de sistematizar sua reflexão: “Porque Deus/ me fez nascer Princesa entre Plebeus/ numa torre de orgulho e de desdém”. Nestes versos, reitera-se a idéia analisada em outro soneto de que o poeta age sob intervenção divina e situa-se num lugar especial e à parte da condição plebéia.

⁷⁸ FREIRE, Antonio. *Florabela Espanca: poetisa do amor*. P.40.

Neste soneto, o poeta se encontra num lugar aristocraticamente garantido por sua “áurea divina”, além de o poeta também ser nobre por possuir em si mesmo registrada a riqueza de seu lugar transcendente.

Percebe-se aqui um idealismo presente na representação do poeta; seu mundo não é o mundo dos homens, mas da singularização divina, marcada pelo absoluto e pela aspiração ao infinito. Podemos exemplificar essa dualidade presente no poema, entre “mundo dos homens” e “Reino do poeta”, através de algumas imagens: se o primeiro parece ser caracterizado por expressões como “ninguém”, “plebeus”, por outro lado, o universo do poeta contempla outras imagens – “asas”, “Deus”, “Alguém”, “Princesa”, “Torre”, “Reino”, “jardim”, “Via-Lactea”, “Infinito”.

Mais uma vez, neste soneto, percebe-se a interação entre a criação poética e o ato amoroso, ambos vivenciados na materialidade corpórea que transcende a uma condição ideal e sagrada.

Além do mito de Ícaro, infere-se do soneto “Versos de orgulho” que o poeta é um ser predestinado, é aquele que tem consciência da própria identidade.

Esta consciência também aparece no poema ceciliano “Motivo”:

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
 se permaneço ou se me desfaço,
 - Não sei, não sei. Não sei se fico
 ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
 Tem sangue eterno a asa ritmada.
 E um dia sei que estarei mudo:
 - mais nada.

(*Viagem*, p.109)

O emprego da antítese confere uma eloquência dramática às razões que fazem dela uma poetisa e, portanto, alguém que possui uma sensibilidade diferente das outras pessoas.

O culto à melancolia, proveniente do Romantismo, aparece com frequência na poesia cecilianiana, conforme já constatei na dissertação de mestrado, intitulada *Sobrevivências românticas na poesia de Florbela Espanca e Cecília Meireles*⁷⁹.

Tal como Florbela, Cecília tem consciência da própria identidade e usa, também, no último quarteto do poema em análise, a metáfora “asas”. Assim, como em Florbela, Cecília usa a metáfora “asa” para definir sua arte.

Existe aqui a questão da permanência da arte e da transitoriedade do poeta. A arte teria o poder de retratar o instante e, ao mesmo tempo, de eternizá-lo.

Cecília Meireles está sempre vigilante para apreender os lampejos de eternidade na precariedade da vida. A certeza de figuração dos momentos epifânicos de vida parecer ser possível com a aceitação do tempo, com a inserção no ciclo temporal, com a fusão com o tempo.

⁷⁹ TREVISAN, Sílvia Helena M. *Sobrevivências românticas na poesia de Florbela Espanca e Cecília Meireles*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001.

Este parece ser, na concepção de Octavio Paz, a condição polêmica da poesia de ser histórica: “afirmação daquilo mesmo que nega: o tempo e sua sucessão”⁸⁰.

Walmir Ayala considera:

Cecília nada supõe, sabe apenas que o instante existe e lhe permite cantar, a serenidade lhe faculta entender que o que flui existe em cada momento inteiramente e que o canto é o apelo desta instantaneidade buscando o eterno.⁸¹

Em “Motivo”, Cecília Meireles também assume uma postura reflexiva quando da compreensão do sentido de seu fazer poético. Diferentemente da poeta portuguesa, no entanto, no soneto acima analisado, Cecília apresenta a razão pela qual cria: “Eu canto porque o instante existe/ e a minha vida está completa.”. O motivo do canto ceciliano é o instante e a vivência desse tempo pela poeta. A consciência da constante mudança dos seres e da ação inelutável do tempo motiva a poeta a flagrar e transfigurar instantes de vida.

Numa postura clássica, e talvez eminentemente romântica, por permitir e legitimar contradições de atitudes e escolhas, a poeta revela que fazer poesia não consiste numa expressão imediata e irrefletida de sentimentos. Diante da dificuldade de compreender-se a si mesmo, na vivência de sentimentos e emoções, interessa ao eu lírico ceciliano saber-se “poeta apenas”, ou seja, em condições e instrumentalizado para criar. Além disso, se o sujeito vivencia a ambigüidade dos sentimentos humanos, este reconhece plenitude e totalidade de seu canto. Observem-se as repetidas negações nas três primeiras estrofes – “não sou”, “nem”, “não sinto”, “não sei”. A última estrofe, por outro lado, abandona a negação e as antíteses e apresenta-se assertiva: “Sei que canto e a canção é tudo”. A poesia ceciliana parece representar o lugar das possibilidades que não se dão na realidade contingente.

⁸⁰ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. P. 230.

⁸¹ AYALA, W. “Nas fronteiras do Mar Absoluto”, p. 31.

A poesia é construção pela linguagem de um universo possível de beleza e musicalidade que transcende aos ditames do tempo corrente. A poesia é tudo, porque, para Cecília, o instante transfigurado é tudo. Para a poetisa a arte é eterna, embora o poeta apresente uma condição também subordinada ao tempo.

Também para Florbela a arte parece ser eterna, como nos versos do soneto “Escrava”:

Escrava

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

Que te seja propício o astro e a flor,
 Que a teus pés se incline a Terra e o Mar,
 Pelos séculos dos séculos sem par,
 Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor!

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

Ah! esse verso imenso de ansiedade
 Esse verso de amor que te fizesse
 Ser eterno por toda a eternidade!...

(Reliquiae.p. 189)

Para Florbela, ser poeta significa que o sofrimento e as tentativas da sociedade de reprimirem sua liberdade são susceptíveis de serem convertidos em fonte de força interior. Ela se

declara “escrava”, revelando o sofrimento e a marginalização de ser poeta. Apesar disso, seu verso permanecerá.

Como o próprio título sugere, neste poema, a poetisa se coloca numa condição pungente de súplica e veneração. A partir do primeiro verso, tem-se indícios de uma relação importante no poema entre o fazer poético, adoração divina, e o ato de amar.

Na primeira estrofe, a poetisa elege um interlocutor: “Deus, dono, senhor”, que também assume a função de uma essência, de uma força essencial que a move. Se, em outros poemas, essa força move a criação poética, aqui além desse aspecto, trata-se, também, da própria condição de existência do eu lírico.

A poetisa deseja retribuir a ação divina com os gestos igualmente incomensuráveis: “Que te seja propício o astro e a flor, / Que a teus pés se incline a Terra e o mar”. A aspiração pelo eterno coloca-se apenas como possibilidade: “esse verso de amor que te fizesse / ser eterno por toda eternidade!”.

Como vimos, no poema de Cecília Meireles, a eternização consiste numa condição mesma da criação poética; ao passo que, para Florbela, parece apontar mais para uma possibilidade do que propriamente para uma certeza. Esse aspecto de criação florbeliana revela desconfiança e insatisfação diante da palavra enquanto meio de expressão e exteriorização das vivências interiores.

Herança

Eu vim de infinitos caminhos,
e os meus sonhos choveram lícido pranto
pelo chão.

Quando é que frutifica, nos caminhos infinitos,
essa vida, que era tão viva, tão fecunda,
porque vinha de um coração?

E os que vierem depois, pelos caminhos infinitos,
do pranto que caiu dos meus olhos passados,
que experiência, ou consolo, ou prêmio alcançarão?

(*Viagem*, p.162)

“Herança” pode referir-se à preocupação em permanecer, atualizando estilos passados, como os do Romantismo ou do Simbolismo. Tal fato é retratado na primeira estrofe em “infinitos caminhos”. Apesar de ter sua origem nos sonhos, o pranto é lúcido e se espalha pelo chão, remetendo à transcendência. A última estrofe enfoca diretamente a temática da obra de arte sobre as gerações futuras. O eu lírico trabalha a herança a ser deixada por ele. O poeta é alguém que permanece, transcendendo até na posteridade.

“Herança” integra o livro *Viagem*, dedicado aos “amigos portugueses”. Como o próprio título sugere, nesse poema, Cecília parece remontar a seus antepassados tanto da poesia quanto da vida. Tal como uma “herança”, talvez não seja possível precisar todas as fontes que a constituíram: “Eu vim de infinitos caminhos”, o que nos remete à impossibilidade e até mesmo à desimportância que objetive o infinito.

Mario de Andrade, no ensaio sobre essa mesma obra de Cecília, fala do “ecletismo sábio” da poetisa. Segundo o crítico paulista, Cecília é desses poetas que acham seu ouro onde o encontram. O crítico percebeu a opção poética cecilianiana de “vir de infinitos caminhos”. Sua herança, portanto, parece advir de todos aqueles que, de algum modo, se fazem presentes no processo de elaboração poética. Tais infinitos caminhos são refletidos pela poeta tanto no sentido de sua constituição no passado quanto sua representação no presente (“Os meus sonhos choveram lúcido pranto pelo chão”), e, ainda, sua expectativa de futuro (“quando é que frutifica...”, “e os que vierem depois...”).

É possível ainda entender “herança” como um caminho para o qual estava predestinada a poetisa . Em outros poemas, Cecília revela esse compromisso com seus antepassados, como ela própria afirma: “Pastora de nuvens, fui posta a serviço” (“Pastora de nuvens”) ou, ainda, “transportam meus ombros secular compromisso”; “Vivo por homens e mulheres de outras idades, de outros lugares, com outras falas”. (“Compromisso”).

Como foi visto em “Doce canção”, a canção poética se realiza como transfiguração sóbria e reflexiva das dores vivenciadas pelo eu lírico, aqui em “Herança”, Cecília também faz referência a esse processo, quando diz que “meus sonhos choveram lúcido pranto pelo chão”.

Na segunda estrofe, o eu lírico se coloca perplexo diante da continuidade da existência dos caminhos infinitos, que pode permanecer e fazer parte dessa herança atemporal, daquilo que foi experienciado sofrida e intensamente pelo sujeito. Observe-se, então, um compromisso, com essa herança, fatalmente recebida, de fazê-la permanecer no ciclo atemporal da vida e da criação poética, ao doá-la em verso “aos que vierem depois”.

A partir desses aspectos, uma questão importante se coloca. Neste poema, Cecília concebe o tempo como agente que provoca mudanças inevitáveis assim como perdas e dores profundas, mas também como um processo contínuo e fluente, presente, por exemplo, materializado na relação com a Natureza.

Na obra das duas poetisas, existe a identificação entre o poeta e a natureza. Vejamos o soneto florbeliano “A voz da Tília”:

A voz da tília

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

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

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

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

(*Charneca em flor*. p.147)

A fala da tília que foi poeta indica que ela é poeta, e um dia será, também, tília, numa cadeia de reversão e avanço das transformações, identificando poeta e natureza. A natureza revela-se, neste soneto, como fonte de inspiração narcísica para a poetisa. Para ela, o poeta é aquele que não só entende a natureza, mas também a tem como testemunha, na medida em que a entende e é capaz de exprimi-la adequadamente. O poeta e a natureza vivem em comunhão. O poeta é um ser especial, já que estabelece forte relação com a natureza.

Em “A voz da tília”, a poetisa personifica a natureza e com ela interage. Florbela se identifica com a flor e configura seu canto de auto-apresentação; na flor personifica-se a sinceridade, sonho, graça e troca com outros elementos da natureza como o vento, o sol, a primavera. Esses elementos também convergem para a dinâmica da natureza que parece ser vivenciada pela flor que sincera e serenamente a testemunha.

Nesta fusão entre homem e natureza, a flor se antropomorfiza também ao ouvir do vento “Mozart” e, da chuva, os sonetos de Verlaine. Numa poesia de solilóquio, o eu lírico projeta-se na natureza, talvez, na tentativa de se compreender. A presença de Mozart, “triste e solene”, e dos sonetos do poeta francês, falando pela chuva, remete-nos a uma idéia baudelaireana,

retomada pelos poetas que o seguiram, como Verlaine, da correspondência entre os sentidos e a natureza.

Presente no título (“Voz”), assim como em outros momentos do poema – “cantar”, “toca o vento Mozart”, “a chuva fala sonetos de Verlaine” – a música aponta aqui para uma relação entre ela mesma e o mundo das sugestões, integrando uma complexa e indizível totalidade.

Nesta relação entre poesia e música, como querem os simbolistas, e aqui, meio através do qual Florbela apresenta esta integração cósmica e existencial entre poeta e natureza, a presença de Verlaine remonta mais uma vez às correspondências baudelaireanas e o lugar da música nesse universo simbólico. Segundo o poeta francês Verlaine, em seu poema “Arte poética”, “a música antes de tudo”. Como pode ser apreendido, parece haver uma certa coerência florbeliana com uma linha histórico-literária, afinada com poetas românticos, simbolistas, e neo-simbolistas ou modernos que investiram numa atitude de expressão imediata e, ao mesmo tempo, numa busca por recursos de linguagem que a legitimem como experiência místico-estética.

Em “Se eu fosse apenas uma rosa...”, poema de *Retrato Natural*, Cecília Meireles identifica-se com a natureza e aponta, a partir disso, possibilidades de ser que sublimem a passagem do tempo.

Se eu fosse apenas uma rosa...

Se eu fosse apenas uma rosa,
com que prazer me desfolhava,
já que a vida é tão dolorosa
e não te sei dizer mais nada!

Se eu fosse apenas água ou vento,
com que prazer me desfaria,
como em teu próprio pensamento
vais desfazendo a minha vida!

Perdoa-me causar-te a mágoa
 desta humana, amarga demora!
 - de ser menos breve do que a água,
 mais durável que o vento e a rosa...

(*Retrato Natural*, p. 423).

Na primeira estrofe, a poetisa se identifica com a rosa, cujo nascer com toda sua plenitude e vigor já prenuncia a morte; nascer e morrer parecem momentos aceitos e silenciosamente vivenciados pela rosa em sua condição plena e precária. A segunda estrofe apresenta outra identificação, agora com a água ou vento, elementos dinâmicos e vitais, mais que também sofrem a ação do tempo.

Percebe-se, na identificação com esses elementos, a consciência inquieta e melancólica da passagem do tempo, mas que, enquanto natureza, faz parte de um ciclo de vida e morte. Vejam-se os verbos “desfolhava”, “desfaria” e “desfazendo”, que apontam mais para mudança do que para destruição definitiva.

Para Cecília Meireles, neste poema, a vida é dolorosa e efêmera, além de ser uma aventura de aprisionamento e espera: “Perdoa-me causar-te a mágoa desta estranha amarga demora!” Nestes versos, percebe-se a condição humana dentro de sua transitoriedade, um aprisionamento que adia a integração com a natureza e torna este anseio uma busca aflita. O sujeito poético se vê num desencontro com o tempo dos elementos referidos.

Nesta perspectiva, “de vida dolorosa e humana amarga demora”, a poeta afirma: “e não te sei dizer mais nada”. A possibilidade expressão para esse sujeito está subordinada à simbolização e transfiguração de si mesmo, o que, para a poetisa, é feito pela poesia: “Se eu fosse apenas uma rosa”, “se eu fosse apenas água ou vento”.

A identificação entre poeta e natureza também se revela em outro soneto florbeliano “Neurastenia”, em cujo último terceto Florbela evoca os elementos da natureza (“chuva”, “vento” e “neve”) como um refúgio, identificando-se com ela na sua dor:

Neurastenia

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

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

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

Ó Chuva! Ó Vento! Ó Neve! Que tortura!
 Gritem ao mundo inteiro esta amargura,
 Digam isto que sinto que eu não posso!!...

(Livro de mágoas, p.47)

Neste soneto, o eu lírico projeta na exterioridade o que constitui sua interioridade. Kate Hamburger traz à luz o pensamento de Hegel que propõe que “no lírico é satisfeita a necessidade (do sujeito)... de desabafar e de perceber a disposição interior na exteriorização de si mesmo”⁸². Aparece aqui um eu que implora, dialoga com os elementos da natureza, extravasando sua dor.

Em “Neurastenia”, inicialmente chamam a atenção as instâncias de dentro e de fora, cuja referência é o próprio eu lírico que anuncia na primeira palavra do poema: “Sinto”. O estado

⁸² HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. p.168.

anímico do eu lírico vai sendo apresentado e reiterado no decorrer do poema pela presença da “tristeza”.

Além disso, numa apresentação solene e mística, o sujeito coloca-se suplicante “um sino dobra em mim, Ave-Marias”. Através de uma atitude lírica, o sujeito volta-se para sua realidade exterior representada pela chuva “lá fora”. No entanto, esta realidade é interiorizada pela percepção do eu lírico e ganha forma de seus sentimentos. A chuva, o vento, a neve são personificados, o que aponta para a fusão entre sujeito e natureza.

A chuva, com “brancas mãos esguias”, o “vento desgrenhado chora e reza”, “os flocos de neve, aves brancas frias”, sugerem, como foi dito, a disposição de ânimo desse sujeito que expressa o mundo a partir de sua subjetividade dolorida. A natureza, por sua vez, compactua e demonstra cumplicidade para com “os que estão nas agonias”.

Em conformidade com o gênero lírico, essa voz que fala no poema, mesmo tratando de aspectos exteriores, revela e expressa o mais íntimo de suas vivências. Numa perspectiva hegeliana, para a poesia lírica, a exterioridade, enquanto tema, é acidental; o poeta volta-se, na verdade, para sua subjetividade e experiências pessoais intransferíveis. É neste sentido que, como pôde ser visto no poema florbeliano, a condição lírica do sujeito manifesta-se nesse solilóquio, em que a natureza participa como “espelho que projeta suas interioridades”. Assim, parece haver uma conversão ou transcendência da condição mutilada pela dor para um estado, não menos sofrido, mas, agora, com sua dor objetivada numa forma estética.

Pode-se estabelecer uma relação intertextual com os versos de Verlaine, poeta francês já referido por Florbela em um dos sonetos analisados e numa importante referência como epígrafe do *Livro de mágoas*, em que se insere “Neurastenia”. Os versos de Verlaine a que nos referimos são:

Il peut sur mon couer

Comment il peut sur la vie.

Que est-ce que cette langueur

Que penetre mon coeur?

Nos dois últimos tercetos, depois de apresentada sua disposição de ânimo, o eu lírico dirige-se à natureza como seu interlocutor, mas sem obter resposta. Inicialmente, ele declara: “tenho tristeza, tenho saudades”, e revela, ainda sua perplexidade diante do que sente. Depois, clama, através dos vocativos, e, talvez, numa intensificação gradativa de seu gesto, o eu lírico fala desesperado e imperativamente (“gritem ao mundo”, “digam isto”).

Diante desse sentimento profundo de angústia, de uma dor não compreendida, mas profundamente vivenciada, a partir dos dois últimos tercetos, sobretudo, percebe-se essa atitude desesperada e apelativa de fazer-se entender ou ao menos ser ouvido. Enquanto poema lírico, vale considerar, a poetisa parece não buscar uma compreensão de um interlocutor externo, mas através do seu canto é para si mesma que tenta se revelar e atingir uma compreensão.

Além disso, retomando o lugar de que fala o poeta nos poemas florbelianos, percebe-se que, além da impossibilidade de compreender a sua própria dor, o sujeito se reconhece impossibilitado também de expressar a dimensão do que sente. Este aspecto tem sido observado em outros poemas da poetisa portuguesa, quando esta reconhece insuficiente e precário seu instrumento diante do turbilhão de sentimentos e emoções por ela vivenciados. Daí que, a despeito dos evidentes diálogos com poetas simbolistas, que criam uma forma singular de expressão poética, o que acaba por revelar uma confiança na palavra, Florbela Espanca apresenta-se numa postura essencialmente romântica, cujo universo interior, singular e caótico, parece não poder ser expresso pela mediação da palavra.

Voltando-se, agora, para “Acontecimento”, de Cecília Meireles, percebe-se uma atitude lírica que muito se aproxima do poema florbeliano analisado. O sujeito vivencia sua tristeza e

seu pranto, e projeta-os na natureza, aqui, a tempestade. No entanto, a despeito dessa aproximação, muitas diferenças de atitude e escolhas poéticas particularizam essas vozes líricas.

Acontecimento

Aqui, estou, junto à tempestade
chorando como uma criança
que viu que não eram verdade
o seu sonho e a sua esperança.

A chuva bate-me no rosto
e em meus cabelos sopra o vento.
Vão-se desfazendo em desgosto
as formas de meu pensamento.

Chorarei toda a noite, enquanto
perpassa o tumulto nos ares,
para não me veres em pranto,
nem saberes, nem perguntares:

“Que foi feito do teu sorriso,
que era tão claro e tão perfeito?”
e o meu pobre olhar indeciso
não te repetir: “Que foi feito...?”

(*Viagem*, p. 152-3)

“Acontecimento” é composto por quatro quadras. O poema se realiza numa presentificação de um acontecimento. Na primeira estrofe, o sujeito se coloca junto à tempestade, o que sugere não só sua localização física, mas uma identificação com tal estado atmosférico. Na comparação com o choro da criança, a poetisa revela-se com atitude espontaneamente vivenciada de frustração e ilusão.

A segunda estrofe apresenta o estar na tempestade. Se nos dois primeiros versos, tem-se a experiência física da chuva, paralelamente nos dois últimos, o sujeito projeta a vivência liquefeita de seus sentimentos.

É interessante observar que a natureza é personificada, nessa experiência de dor, também, por meio de expressões como “a chuva bate-me no rosto, e em meus cabelos sopra o vento”. Atente-se para os verbos utilizados nestes versos: “bate”, “sopra”, que parecem nos remeter à dor e a sua serenização pelo sopro da poesia.

Para tanto, o eu lírico elege uma estratégia: confundir seu choro com o tumulto nos ares, ou seja, numa tentativa de disfarçar os tumultos internos a poetisa lança-se à natureza e recolhe nesta símbolos que possam representar sua interioridade. Observa-se, aqui, um aspecto já visto em outros poemas cecilianos que consiste na transfiguração do grito numa forma bela e musical. Para Cecília Meireles, num diálogo com poetas ingleses românticos, a poesia é “grito, mas transfigurado”.

A poetisa busca com a transfiguração da poesia superar a frustração e a impossibilidade de compreendê-la e evitá-la. Daí que se o desgosto e pranto motivam a criação poética, a fatura final, enquanto arquitetura lírica, expressa contenção, harmoniosa, beleza, tipicamente clássicas.

É interessante ainda perceber nesta perspectiva a pergunta da estrofe final. Nesta poesia de transfiguração e sublimação da falta, a poetisa refaz o que foi desfeito, ou seja, a mutilação angustiante da frustração vivenciada pelo eu lírico, que desfaz seu sorriso claro e perfeito, é refeita pela eternização de um acontecimento, em que o sujeito parece se recompor através da integração com a natureza simbolizada pela poesia.

No poema “Alma perdida”, Florbela Espanca, mais uma vez apresenta a identificação entre poeta e natureza.

Alma perdida

Toda esta noite o rouxinol chorou,
 Gemeu, rezou, gritou perdidamente!
 Alma de rouxinol, alma da gente,
 Tu és, talvez, alguém que se finou!

Tu és, talvez, um sonho que passou,
 Que se fundiu na Dor, suavemente...
 Talvez sejas a alma, a alma doente
 Dalguém que quis amar e nunca amou!

Toda a noite choraste... e eu chorei
 Talvez porque, ao ouvir-te, adivinhei
 Que ninguém é mais triste do que nós!

Contaste tanta coisa à noite calma,
 Que eu pensei que tu eras a minh'alma
 Que chorasse perdida em tua voz!...

Aqui, com uma conotação dada pela comparação analógica que pode ser traduzida por metapoética, o eu lírico se identifica ao rouxinol que canta, consoante a atitude lírica florbeliana, o rouxinol “chorou, gemeu, rezou, gritou perdidamente”. Essa sinalização metapoética pode ser reconhecida também na alusão ao poeta francês Paul Verlaine, que, na epígrafe do *Livro de mágoas*, diz “Seront deux roussiignl qui chantent dans lê soir”.

Tal como para o pássaro verlaineano, neste poema de Florbela, o cenário também é a noite, reiterada três vezes no poema. Já na primeira estrofe, a poetisa apresenta essa relação ao aproximar no mesmo verso “alma de rouxinol”, “alma da gente”, separados apenas por uma vírgula. No verso seguinte, essa identificação é retomada ao aproximar, através do verbo ser, o “tu” (rouxinol) e “alguém que se finou”. A partir daí, a caracterização feita a respeito do pássaro

reflete na verdade estados de ânimo do próprio eu lírico, que se vê projetado no rouxinol, cujo canto é um choro.

Assim, ao apresentar o pássaro, o eu lírico fala de si mesmo, a partir das seguintes características: “alguém que se finou”, “um sonho que passou, que se fundiu na dor”, “alma doente que quis amar e nunca amou”. Observe-se, nesta caracterização, afirmações de dor pela passagem do tempo, pela precariedade humana, pela falta e solidão.

Nos dois tercetos, a identificação entre poeta e rouxinol, anteriormente deduzida, agora é explicitamente revelada. Se, no primeiro momento, o tu e o eu são instâncias separadas, apresentam-se aqui fundidos em “nós”.

O eu lírico reconhece no canto do rouxinol sua própria tristeza e dor, numa integração cósmica entre “almas doentes”. Numa atitude eminentemente lírica, o eu lírico ouve sua alma projetada no mundo; a natureza reflete os sentimentos profundos e mais inacessíveis do sujeito poético. Assim, para esse sujeito que em outros momentos se viu impossibilitado de expressar plenamente suas vivências anteriores, a natureza apresenta como a possibilidade de objetivação.

Outro poema ceciliano pode ser evocado como reflexão metalingüística, entendendo “chorarei” como um vivenciar pela poesia:

Canção

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar:
- depois abri o mar com as mãos
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe.
A noite curva-se de frio
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio.

Chorarei quanto for preciso
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois , tudo estará perfeito
praia lisa, águas ordenadas
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.

(Viagem, p. 116 e 117)

As imagens do poema parecem, por analogia, falar sobre o fazer poético. É o trabalho de depuração do sentimento em símbolos, da transfiguração da experiência em imagem poética.

A metáfora “mãos quebradas” pode referir-se ao ato de escrever. A mão exprime as idéias de atividade, ao mesmo tempo em que as de poder e de dominação. Segundo Gregório de Nisse, as mãos do homem estão do mesmo modo ligadas ao conhecimento, à visão, pois elas têm por fim a linguagem. Em seu “Tratado sobre a criação do homem”, ele escreve:

(...) as mãos são para ele, em função das necessidades da linguagem de grande ajuda. Quem vê no uso das mãos o que é próprio de uma natureza racional não está enganado, pela razão corrente e fácil da compreensão que ela nos permite representar nossas palavras através das letras; com efeito, é bem uma das marcas da presença da razão a expressão através das letras e de uma certa maneira de

conversar com as mãos dando aos caracteres escritos persistência ao som e aos gestos.⁸³

É necessário lembrar que a palavra manifestação tem a mesma raiz que mão, manifesta-se aquilo que pode ser seguro ou alcançado pelas mãos. No poema em questão, “mãos quebradas” significa manifestação, a revelação da poesia ceciliana. Ademais, através da metáfora “mãos quebradas”, Cecília nos diz, tal como Florbela, que sua arte está fora das normas da sociedade. Ela é uma poetisa que também se diferencia dos outros poetas, já que tem as “duas mãos quebradas”.

Este poema de Cecília Meireles revela-se de forte teor metapoético, sobretudo, pela postura adotada pelo eu lírico de fazer, de recriar. Na primeira estrofe, já podemos confirmar isto. O poema se inicia com a ação de “pôr o sonho no navio e o navio em cima do mar”.

Embora não se saiba qual foi o sonho, o poema indicia a dor da perda e do sonho malogrado. O poema parece um ritual de sepultamento deste sonho; daí talvez os reiterados gestos deliberados do eu lírico (“pus”, “abrir”, “chorarei”). Para tanto, a poeta se reveste de uma dimensão hiperbólica e articula a natureza para realizar o naufrágio de seu sonho. Assim, tal como um demiurgo, o poeta manipula o universo e ritualiza a morte e a integração cósmica do sonho.

Um aspecto importante do poema a ser evidenciado nesse processo criativo do eu lírico é a ação das mãos, que realiza o ritual silenciosamente. Segundo Alfredo Bosi⁸⁴, no ensaio “Os trabalhos da mão”, “a mão é a voz do mudo, é voz do surdo, é leitura de cego (...). Mas seria um nunca acabar dizer tudo quanto a mão consegue fazer quando a prolongam e potenciam os instrumentos que o engenho humano foi inventando na sua contradança de precisões e desejos”.

No poema ceciliano, a mão maneja o mar, espaço infinito e de metamorfoses. A presença das mãos também pode apontar para o fazer poético da poeta que busca no instrumental da forma

⁸³ Apud CHEVALIER, J. GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p.592.

fazer poesia, transfigurando as infindáveis experiências de malogro. Ainda segundo o crítico paulistano, “o pintor, lápis ou pincel na mão, risca, rabisca, alinha, enquadra, traça, esboça, debuxa, mancha, pincela, pontilha, empastela, retoca, remata. O escritor, garatuja, rascunha, escreve, reescreve, rasura, emenda, cancela, apaga.”⁸⁵

Este poema, portanto, parece remeter a uma concepção ceciliana de possibilidade de integração entre vida e morte, fazendo emergir desta o seu canto sereno. No poema, isto parece ser sugerido na segunda estrofe, sobretudo: “a cor que escorre dos meus dedos colore as areias desertas”.

Daí que o naufrágio do sonho realiza-se num processo de criação; o sonho malgrado move o eu lírico para a ação poética. Em absoluta contenção e serenidade, realiza seu intento: “Chorarei quanto for preciso, para fazer com que o mar cresça e o meu navio chegue ao fundo e o meu sonho desapareça”.

A última estrofe elucida o resultado do gesto trágico: “tudo estará perfeito”. Atente-se, aqui, para os epítetos que caracterizam uma atitude clássica (“perfeito”, “liso”, “ordenadas”, “secos”). Mais uma vez, deparamo-nos com o procedimento ceciliano de transfigurar o sentimento em símbolo, beleza, harmonia, enfim, como reconheceu Paulo Rónai, no “verso lapidar”.

O canto ceciliano aponta, então, para uma possibilidade de eternização e embelezamento das fatalidades e vicissitudes das experiências, através da expressão rigorosamente selecionada numa arquitetura simbólica que depura as contingências e a imediatez do sentimento. O sujeito lírico revive e refaz, distanciadamente, e até mesmo refletidamente, suas vivências mais interiores, e busca na forma a possibilidade de recontar e recantar a dor da ausência.

⁸⁴ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo*. p. 54-5.

⁸⁵ Idem, op.cit. p.56.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Florbela Espanca e Cecília Meireles criam poemas em que problemas de linguagem e de produção literária são o motivo, em que a reflexão sobre criação poética e função do poeta ocupam lugar importante, tanto como temática quanto postura diante do mundo, ou referência como modo de existir.

Considerando que o problema da autoconsciência da poesia, como capacidade de refletir sobre si mesma, já foi abordado desde a Antiguidade Clássica, retrocedemos até *A Poética*, de Aristóteles, a *Arte Poética*, de Horácio, e o *Tratado do sublime*, de Longino, para fundamentar nossa pesquisa, na medida em que Florbela e Cecília têm como parâmetro de criação princípios clássicos de composição.

Verificamos, também, como em Florbela Espanca e em Cecília Meireles se incorporam os conceitos de poética, sobretudo, sob a ótica dos poetas românticos, simbolistas e modernos, como Shelley, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine.

Confrontando as obras poéticas das referidas autoras com o contexto da poesia moderna, a partir das análises dos poemas que integraram o “corpus” deste trabalho, observamos que ambas apresentam uma preocupação com a elaboração formal, na linha dos moldes clássicos, guardadas suas particularidades específicas. Florbela Espanca utiliza, como instrumento de formalização de suas experiências poéticas, a forma fixa do soneto, inspirada em Camões, e, ainda, Antonio Nobre, que também cultivou, ao seu modo, esta forma fixa. Cecília, por sua vez, com maior liberdade e diversidade formal, retoma princípios clássicos de criação poética para transfiguração e formalização sóbria e musical de sentimentos e emoções.

Florbela Espanca se insere num contexto historicamente moderno e com ele dialoga na medida em que particulariza a forma de expressão a seu modo. Ou seja, num momento em que se difundia o experimentalismo das vanguardas européias, Florbela escreve sonetos, numa amostra dos impasses portugueses de criação, entre a tradição e a modernidade. Além disso, a poeta, a despeito da forma disciplinadora do soneto, expressa pungentemente sua dor e suas angústias,

reconhecendo, em muitos momentos, o caráter insuficiente da palavra para exprimir tais verdades interiores.

Cecília Meireles, nas palavras de Mario de Andrade, já citadas, dotada de um “ecletismo sábio”, vale-se também de recursos formais clássicos de criação, que se pautam em harmonia, simetria e contenção; esse repertório formal, no entanto, converge para figuração de uma concepção de poesia como transfiguração das vivências imediatas e circunstanciais. A forma perfeita media a relação do poeta com o mundo e permite um distanciamento reflexivo e uma tentativa de compreensão dos acontecimentos interiores e exteriores ao sujeito. Assim, a forma clássica, na poesia ceciliana, parece se tratar de uma atitude diante de si mesma, do mundo e da criação poética. A poesia, para a autora de *Viagem*, apresenta-se como uma possibilidade de harmonização das impermanências e fatalidades da própria existência. No instante poético, pode-se figurar o eterno e o momento lapidar de vida. O poeta ceciliano tem a seu favor os recursos poéticos com os quais re-cria um mundo, antes fragmentado e transitório, com o qual se encontrava em constante conflito. A poetisa apresenta convicções sobre o fazer poético que brotam na explosão do intimismo.

É possível, então, afirmar que a metalinguagem é um importante elemento dessas poéticas analisadas e que as fixam num contexto de constante reflexão e questionamento das possibilidades de criação e de situação do poeta no mundo, questões essas universais que atravessam os tempos e atualizam-se na perspectiva contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

1. Das Autoras Estudadas

ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

2. Sobre as Autoras Estudadas

2.1. Florbela Espanca

ALEXANDRINA, Maria. *A vida ignorada de Florbela Espanca*. Porto, 1964.

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

BESSA-Luis, Agustina. *Florbela Espanca: A Vida e a Obra*. Lisboa: Arcádia, 1979.

FREIRE, Antônio. *Florbela Espanca, poetisa do amor*. Porto: Salesianas, 1994.

_____. *O destino em Florbela Espanca*. Porto: Salesianas, 1977.

GUEDES, Rui. *Acerca de Florbela*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

MONIZ, Antônio. *Para uma Leitura de Sete Poemas Contemporâneos*. Lisboa: Presença, 1997.

PAIVA, José Rodrigues de. *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

TREVISAN, Sílvia Helena M. *Sobrevivências românticas na poesia de Florbela Espanca e Cecília Meireles*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001.

2.2. Cecília Meireles

ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, 1946.

AYALA, W. “Nas fronteiras do Mar Absoluto”. In: Meireles, C. *Crônica trovada da Cidade de Sam Sebastiam*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Universidade Editora e Topbooks, 1999. v. 1.

CAVALIERI, Ruth Villela. *O ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

CÉSAR, Constança Marcondes. “O orientalismo de Cecília Meireles”. *Revista de Letras* (Campinas) PUCCAMP, Campinas, dezembro, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. *O Eterno Instante na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

_____. *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

GOTLIB, Nádia Batella. “Nem ausência, nem desventura: ser poeta (A Poesia de Cecília Meireles)”. São Paulo: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, 1999.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira, Cecília Meireles e a Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record.

LEODEGÁRIO, A. de Azevedo Filho. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1970.

PAVÃO, J. Almeida. *O portuguesismo de Cecília Meireles*. Poitiers: Université de Poitiers. Department D’Etudes Portugaises et Brésiliennes, V. LXXXIV, nº 417, janeiro de 1973.

ZAGURY, Eliane. *Poetas modernos do Brasil – Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973.

3. Metalinguagem

BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2001.

GREIMAS, A.J. (org.). *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, s/d.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.

LEITE, Marli Quadros. *Metalinguagem e Discurso: A Configuração do Purismo Brasileiro*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 1999.

PAZ, Otávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

TODOROV, T. & DUCROT, O. *Dicionário Enciclopédico da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

WALTY, Ivete & CURY, Maria Zilda. *Textos sobre Textos – Um Estudo da Metalinguagem*. Dimensão, 1999.

4. Poética

ARISTÓTELES. *Poética*: Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1969.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 1999.

CIDADE, Hernâni. *O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura*. São Paulo: Saraiva, 1946.

DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

SUHAMY, Henry. *A Poética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. Revisão e notas Luiz Costa Lima.

5. Literatura Comparada e Teoria Literária

ADORNO, Theodor. “Lírica e Sociedade”. In: V.V.A *A Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. *Os pensadores*).

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Coimbra, 1994.

_____. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de estudos românicos, 1971.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

COUTINHO, Eduardo F. e Tânia Franco Carvalhal. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURSIN, *Theory of Literary Comparatistics*. Veda, Publishing House of the Slovak, Academy of Science, 1984.

GUILLÉN, Cláudio. *Entre Lo Uno Y Lo Diverso*, Introduccion a Literatura Comparada. Barcelona: Grupo Editorial Grijulbo, 1985.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HAUSER. *História social de la literatura y el arte*. Madrid: Edições Guadarrama, 1964.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LEFEBVE, Maurice-Jean: *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina:1975.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

P. BRUNEL, C. Pichois e A. M. Rousseau. *Que é Literatura Comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1983.

POUND, Erza. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.

REIS, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

WELLEK, René e Warren Austin. *Teoria da literatura*. Publicações Europa América 1948.

6. História Literária

AMORA, Antônio Soares. *Presença da Literatura Portuguesa. O Simbolismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro,1969.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.

CÂNDIDO, Antônio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Portuguesa – Modernismo*. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1979.

SARAIVA, Antônio José e Oscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: 1966.

SPINA, Segismundo. *Presença da Literatura Portuguesa. – Era Medieval*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

_____ *Do Formalismo Estético Trovadoresco*, Boletim nº 300 – Cadeira de Literatura Portuguesa (São Paulo), nº 16, São Paulo, Brasil, 1966.

7. Outros Poetas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa e Prosa*. 4ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1973.

DARÍO, Rubén. Azul. *Cantos de Vida y Esperanza*. Madrid: Cátedra, 1998.

NOBRE, Antonio. *Só*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1971.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1990.

POE, Edgard Allan. *Ficção completa. Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

8. Discurso feminino

AESBISCHER, Vera & Forel, C. (Org.) *Falas masculinas, falas femininas? Sexo e linguagem*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. (Trad. Sérgio Milliet) Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980. Vols. I e II.

BRANDÃO, Ruth Silvano. *Mulher ao pé da letra. A personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

CARVALHO, Nanci Valadares. (Org.) *A Condição feminina*. Editora Revista dos Tribunais, São Paulo, 1988.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno – arquétipos e repetição*. São Paulo: Martins Fontes, 1947.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1963.

GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. *A mulher na Literatura*. Vol I. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

GOLIN, Ada. “Mulheres de escritores”. In: *Subsídios para uma história privada da literatura*. São Paulo: Annablume: Caxias do Sul, EDUSC, 2002.

GOTLIB, Nádia Batella (org.) *A mulher na literatura*. Vol. II. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

MARIAS, Julian. *A mulher no século XX*. (Trad. ? Ribeiro de Toledo Piza) São Paulo: Editora Convívio, 1981.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença. O feminino emergente*. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SEABRA, Zelita & MUSZRAT. *Identidade feminina*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

9. Dicionários

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo Aurélio – O dicionário da Língua Portuguesa – Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.