



PPGL

Programa de Pós-Graduação
em Letras

Gisela Lacourt

**“E SE UM DIA HEI DE SER PÓ, CINZA E NADA”:
METAMORFOSES DO EU NA POESIA DE FLORBELA
ESPANCA**

Passo Fundo, abril 2020

Gisela Lacourt

“E SE UM DIA HEI DE SER PÓ, CINZA E NADA”:
METAMORFOSES DO EU NA POESIA DE FLORBELA
ESPANCA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a conclusão do curso de Doutorado em Letras, sob a orientação do(a) Prof.(a) Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2020

CIP – Catalogação na Publicação

L145e Lacourt, Gisela

“E se um dia hei de ser pó, cinza e nada” [recurso eletrônico]: metamorfoses do eu na poesia de Florbela Espanca / Gisela Lacourt. – 2020.

688 KB ; PDF.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2020.

1. Poesia portuguesa. 2. Espanca, Florbela, 1894-1930 - Crítica e interpretação. 3. Análise do discurso literário. 4. Identidade. 5. Sujeito lírico. 6. Ipseidade. I. Barbosa, Márcia Helena Saldanha, orientadora. II. Título.

CDU: 82.09

Catalogação: Bibliotecária Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

Dedico este trabalho a ti, que me ensinou a ser mãe e a amar incondicionalmente.

A ti, que me ensinou a ter coragem.

A ti, que me ensinou a esquecer a dor do passado porque amanhã é sempre outro dia.

A ti, que me ensinou que ser mulher, neste mundo insano, é doloroso, mas vale a pena lutar.

A ti, que, embora tão jovem, tem a “alma velha”.

A ti, que me enche de orgulho por todos os motivos possíveis.

A ti, que é a parceira da minha vida.

A ti, que ora é meu bebê, ora é minha mãe.

A ti, Duda, minha filha amada.

Eu sou eu porque tu és quem és.

Agradeço aos professores do PPGL da Universidade de Passo Fundo, aqui representados pela
Profa. Dra. Claudia Stumpf Toldo Oudeste, coordenadora do Programa;
aos colegas do curso, pelo conhecimento compartilhado durante as aulas, em especial, ao meu
amigo e colega, Jocilei Dalbosco, que me deu coragem para enfrentar o desafio de um
doutorado e me acompanhou no início dessa árdua e longa jornada;
aos meus pais pela confiança inabalável na minha capacidade de superação;
À Profª Drª. Márcia Helena Saldanha Barbosa, orientadora e amiga, meu exemplo de
profissional e de pessoa que servirá de inspiração por toda a minha vida, por acreditar no meu
potencial e por me ensinar a ser uma pesquisadora dedicada e responsável.

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

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

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

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

Florabela Espanca

RESUMO

O intuito desta tese é apresentar os elementos que conferem relativa unidade para a identidade do sujeito lírico, ao modo da *ipseidade*, bem como problematizar a permanente tensão entre sujeito empírico e sujeito poético, na poesia da escritora portuguesa Florbela Espanca. Os conceitos de referente poético e de projeção lírica, de Michel Collot, poeta e pesquisador francês, são os principais norteadores da análise da identidade do eu lírico florbeliano. Já a concepção de referência desdobrada, de Dominique Combe, também teórico francês, serve de apoio para o exame da tensão entre a obra e a vida da poetisa. Os estudos Collotianos tomam como princípio a fenomenologia de Merleau-Ponty, a partir da qual, Collot cria a noção de paisagem poética. Esse conceito parte da ideia de que a paisagem é percebida segundo um ponto de vista único. Nesse sentido, toda paisagem pressupõe um horizonte delimitado pelo ponto de vista e revelado na experiência entre o sujeito e o objeto. Tanto Collot como Combe revisitam as teorias acerca do lirismo e se apoiam no conceito de *ipseidade*, de Paul Ricoeur, em busca da compreensão da identidade do sujeito poético. Os estudos de ambos convergem para o fato de que não há como estabelecer uma identidade-idem para esse sujeito, pois ele apresenta múltiplas máscaras, o que torna possível a percepção de apenas nuances dessa identidade. Desse modo, a análise da identidade do sujeito lírico, na poesia de Florbela Espanca, torna-se relevante porque aborda uma questão, embora superada pela crítica, ainda enigmática, devido aos reflexos da visão do Romantismo, a qual considerava o poema a revelação da subjetividade do poeta. Soma-se a isso o fato de que essa interpretação equivocada foi incentivada em relação à poesia da escritora após sua morte, fazendo o leitor buscar, na obra, as causas de seu suicídio.

Palavras-chave: Ficção e biografia. Identidade. *Ipseidade*. Paisagem. Sujeito lírico.

RÉSUMÉ

Le but de cette thèse est de présenter les éléments qui confèrent une relative unité à l'identité du sujet lyrique, au mode de l'*ipséité*, ainsi que de problématiser la tension permanente entre le sujet empirique et le sujet poétique, dans la poésie de l'écrivain portugais Florbela Espanca. Les concepts de référent poétique et de projection lyrique, de Michel Collot, poète et chercheur français, sont les principes directeurs de l'analyse de l'identité du je lyrique florbelien. La conception de référence dédoublée, de Dominique Combe, lui aussi théoricien français, sert d'appui à l'examen de la tension entre l'œuvre et la vie de la poétesse. Les études collotiennes prennent comme principe la phénoménologie de Merleau-Ponty, à partir de laquelle Collot crée la notion de paysage poétique. Ce concept part de l'idée que le paysage est perçu selon un point de vue unique. En ce sens, tout paysage suppose un horizon délimité par le point de vue et révélé dans l'expérience entre le sujet et l'objet. Tant Collot que Combe revisitent les théories concernant le lyrisme et s'appuient sur le concept d'*ipséité*, de Paul Ricœur, à la recherche de la compréhension de l'identité du sujet poétique. Les deux études convergent vers le fait qu'il n'y a pas de moyen d'établir une identité-idem pour ce sujet, car il présente de multiples masques, ce qui rend possible la perception seulement des nuances de cette identité. Ainsi, l'analyse de l'identité du sujet lyrique, dans la poésie de Florbela Espanca, devient pertinente parce qu'il aborde une question, bien que surmontée par la critique, encore énigmatique, à cause des reflets de la vision du Romantisme, laquelle considérait le poème comme la révélation de la subjectivité du poète. À cela s'ajoute le fait que cette interprétation fautive fut encouragée à l'égard de la poésie de l'écrivain après sa mort, faisant le lecteur chercher, dans l'œuvre, les causes de son suicide.

Mots-clés: Fiction et biographie. Identité. *Ipséité*. Paysage. Sujet lyrique.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O SUJEITO NA PAISAGEM POÉTICA	20
2.1 Poeticamente o homem habita	20
2.2 A dupla referência e a identidade poética	24
2.3 Sujeito lírico e o fenômeno da paisagem	27
3 FACETAS DO EU: NUANCES DA IDENTIDADE DO SUJEITO LÍRICO	40
3.1 Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém.....	41
3.2 Que diga o mundo e a gente o que quiser	66
4 PAISAGEM E PROJEÇÃO LÍRICA: O EU NA NATUREZA E NO OUTRO	72
4.1 Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão	72
4.2 Ó mulher! Como és fraca e como és forte	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS.....	93

1 INTRODUÇÃO

Florbela d'Alma da Conceição Espanca, poetisa portuguesa, nascida em Vila Viçosa, em 8 de dezembro de 1894, conforme consta na biografia de autoria de Maria Lúcia Dal Farra (1996), marcou a história da literatura em língua portuguesa e rompeu paradigmas relativos ao lugar da mulher na patriarcal e machista sociedade lusitana do início do século XX. No universo literário, ela foi a primeira escritora portuguesa a se destacar como poetisa. Já em relação ao espaço social, ela se sobressai por ser uma das primeiras mulheres a ingressar no curso de Direito da Universidade de Lisboa. Embora Florbela tenha deixado uma produção poética que hoje a coloca como uma das principais escritoras em língua portuguesa, não recebeu, em vida, o merecido reconhecimento. Ao contrário disso, a crítica da época afirmava que sua obra apresentava “a suavidade romântica típica de mulher” e, em alguns casos, que defendia o paganismo e atacava a Igreja Católica.

A obra de Florbela Espanca, conforme apresenta Junqueira (2010, p. 254), é quase toda produzida na década de 1920. No entanto, a poetisa não participou do movimento modernista português, no qual se destacaram autores como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Para a estudiosa, toda a escrita de Florbela, diferentemente da dos modernistas, é carregada de uma teatralidade que constrói seres e objetos artificiais, visivelmente estereotipados, decorrentes de uma linguagem hábil e sofisticada. A ensaísta comenta que tanto a poesia quanto a ficção narrativa e a prosa confessional (a do diário e a epistolar) da poetisa configuram-se fortemente marcadas pelo preciosismo de flores variadas, esplêndidos brocados, de diamantes e de outras joias brilhantes que adornam o cenário em que se constroem:

cenas melodramáticas contrastes artificiosos, exagero às vezes surpreendentes e máscaras frequentemente compostas com o auxílio oportuno do biografismo, valiosa estratégia pelo qual a escritora se projecta sistematicamente no universo fictício da sua criação literária, conferindo a si própria, deste modo, uma espécie de aura mística que a aproxima das suas personagens de ficção (JUNQUEIRA, 2010, p. 254).

De acordo com Junqueira, essa estratégia de escrita condiz com a dos esteticistas do *Fin de siècle*. Outro aspecto que distancia a obra de Florbela do Modernismo português é a adoção do soneto em sua poesia. A estudiosa evidencia ainda a apresentação do eu lírico florbeliano, feminino e narcisista, que se exhibe e ostenta máscaras convencionais, em que ora surge a

princesa encantada, à espera do príncipe salvador; ora a monja enclausurada, afastada do mundo exterior para mergulhar em si mesma; ora a feiticeira amorosa, em busca de um parceiro ideal; ora a velha, desiludida e solitária, que projeta numa morte idealizada e personificada sonhos que não pode realizar em vida.

Florbela compôs boa parte de sua obra durante o primeiro modernismo português, no entanto poucas são as marcas desse período estético em sua escrita. Sobre essa questão, críticos de sua obra, a exemplo de Junqueira (2010), apontam para o forte caráter decadentista, da virada do século, adotado pela escritora. Embora Florbela seja contemporânea de Fernando Pessoa, ela não aderiu ao movimento modernista, uma vez que se percebe, na obra da poetisa, evidências decadentistas do final do século XIX. Nesse período, o cenário social português é marcado por fortes tensões sociais. De acordo com Abdala Júnior e Paschoalin (1982), o episódio conhecido como Ultimato (1890) dá início à decadência do regime liberal- conservador. Em 1910, ocorre a queda da monarquia, e o Partido Republicano ganha forças. Atenta-se para o fato de que a campanha republicana foi baseada no anticlericalismo e no patriotismo, questões essas que Florbela discute em sua obra.

Em 1908, o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro são mortos por militares republicanos, e sobe ao trono o jovem e despreparado D. Manuel II, o que enfraquece ainda mais o regime monárquico. Esses acontecimentos tornam-se ingredientes perfeitos para a revolução e a consequente substituição da monarquia pela república. Nessas circunstâncias, Teófilo Braga assume provisoriamente o governo, o qual, por decreto, promulga a lei do divórcio, de separação entre Igreja e Estado, da criação das Universidades de Lisboa e Porto e a lei que estabelecia direito de greve aos trabalhadores. É justamente nesse contexto de fortes transformações sociais que se inserem a vida e a obra de Florbela Espanca, pois, como aponta a biografia de autoria de Dal Farra, a poetisa casou-se três vezes, e muitos de seus textos expressam forte crítica à igreja católica. No entanto, mesmo que a postura da autora se encontre protegida pela lei, na prática, o divórcio não é uma realidade na época, já que, de acordo com Alonso (1994), a sociedade portuguesa caracteriza-se como patriarcal e essencialmente católica, com aproximadamente 85% da população adepta ao catolicismo. Logo, Florbela desafia os costumes lusitanos tanto em sua obra como em sua conduta pessoal.

Além do contexto social, para a compreensão dos elementos que constituem a obra da poetisa, é necessário retomar as características do período decadentista. O Decadentismo, nas palavras de Osakabe (2010), refere-se a um estilo de época com um repertório bastante variado de imagens declinantes (ligadas à ideia de crepúsculo e de outono), imprecisas, cambiantes (tremulações e transparências), imagens que remetem ao inevitável fluxo do tempo

(movimento, evanescência). Na França, sobretudo, o Decadentismo muitas vezes foi usado como sinônimo de Simbolismo. Por conseguinte, Abdala Júnior e Paschoalin (1982) utilizam a expressão “decadentismo-simbolismo” para referirem-se ao período estético “de fim de século” adotado nas artes em Portugal. Ideologicamente esse movimento está ligado à decadência do regime liberal-conservador da Regeneração. Em 1889, surgem duas revistas (*Boêmia Nova e Os Insubmissos*), nas quais se destacam produções na perspectiva do decadentismo-simbolismo. No entanto, o movimento é desencadeado oficialmente no ano seguinte, com a publicação de *Oaristos*, de Eugênio de Castro.

De acordo com Abdala Júnior e Paschoalin (1982), o decadentismo, pouco a pouco, provoca o afastamento do sensualismo impressionista para dar espaço ao ponto de vista irracional e espiritual, em que o símbolo surge como o elo entre os fatos materiais e o mundo espiritual. Nesse sentido o símbolo sempre fez parte da literatura, mas, neste período, tem-se o uso repetido de metáforas e símbolos polivalentes (ambíguos). Soma-se a isso a fuga da realidade, procedimento de fundo romântico, em que os sentimentos melancólicos surgem perpassados por um tom crítico.

Para Guimarães (2010), apoiado nas palavras de Jean Moréas, o Simbolismo resulta da evolução da literatura e é caracterizado pelas metáforas insólitas, o vocabulário harmonicamente sustentado e aberto à valorização do ritmo. Desse modo, a poesia simbolista, reveste-se de modo sensível de figuras (símbolo, metáfora, imagem), em consonância com o ritmo. Sobre essa questão, Fernando Pessoa (1980), no texto *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, compreende que a relação entre o sensível e as ideias tornam-se a relação entre a idealização e a emocionalidade, ou seja, entre o pensamento e a sensibilidade. O poeta define, assim, que a poesia não ser vista como puro pensamento ou pura emoção, mas um ponto de encontro entre os dois.

Guimarães (2010) busca percepções de Octávio Paz, de Pedro da Silveira e de Feliciano Ramos para compreender a gênese do Simbolismo. A respeito disso, Paz declara que as vanguardas do século XX não representam uma ruptura em relação à tradição literária, especialmente a tradição do Romantismo alemão e inglês, a qual resultou no Simbolismo francês, enquanto Ramos, em suas análises, afirma que há traços comuns entre o Simbolismo português dos anos 1890 e o Modernismo. No entanto, Silveira é mais categórico ao afirmar que a inauguração do Modernismo português ocorre em 1889, em lugar de 1915, início oficial desse movimento. Depreende-se, assim, que é difícil estabelecer características estanques para os movimentos estéticos do final do século XIX e do início do século XX, pois, de certo modo, eles se fundem. Nessa perspectiva, é possível afirmar apenas que Florbela inclina-se mais ao

Simbolismo e menos ao Modernismo, já que, em alguns pontos, os dois movimentos assemelham-se.

Pessoa (1980) afirma que o Simbolismo português descende do espírito de três movimentos mais antigos: do simbolismo francês, do panteísmo transcendental português e da mistura de coisas do futurismo. Para o poeta, o Simbolismo é vago e sutil, mas não é complexo. No entanto, de certa forma, a complexidade surge no cruzamento entre emoção e pensamento. Em relação ao domínio da expressão artística, Guimarães (2010) alerta que o Modernismo não pode ser explicado como consequência direta e imediata do Simbolismo. Assim, a relação entre esses dois movimentos dá-se pela crise de uma estética de fim de século, a qual abre paulatinamente o caminho para a modernidade, isto é, a ligação entre esses períodos estético deriva do fato de que a modernidade, como defende Octavio Paz, sempre carrega consigo uma tradição, que seria, no caso do Modernismo português, a tradição do Simbolismo e do Romantismo.

De acordo com Abdala Júnior e Paschoalin (1982), o primeiro Modernismo português, o Orfismo, está associado à instabilidade político-social da primeira República (1910-1926). Nesse período, as tensões ocorrem entre a grande burguesia (ligadas ao capitalismo estrangeiro, ao clero e à Monarquia) e a classe média urbana, de Lisboa e Porto. O governo democrático é responsável por uma série de mudanças de caráter progressista, pois permite que ambos os setores sociais participem da vida política, desenvolve o ensino livre em todos os níveis, leva cultura às massas populares. No entanto, essas transformações respeitam determinados limites, os quais são considerados estreitos para as classes populares e excessivos pela alta burguesia reacionária. É, portanto, nesse cenário de grandes transformações políticas, sociais e ideológicas que surge o Modernismo português e que Florbela produz sua obra poética.

Em 1915, é inaugurado o Modernismo português, movimento tipicamente lisboeta, marcado pela irreverência, a qual tinha por objetivo, segundo Abdala Júnior e Paschoalin (1982), “escandalizar a burguesia”. As correntes literárias do período colocavam-se contra o provincianismo e a literatura estereotipada da tradição neo-simbolista e neo-romântica. No entanto, a esperada revolução cultural não acontece, pois os modernistas passam quase que despercebidos do grande público, como é o caso de Fernando Pessoa, que teve a maior parte de suas produções publicadas dez anos após sua morte.

Abdala Júnior e Paschoalin (1982) destacam que há grande instabilidade na Europa, no início do século XX, por se tratar de um período de significativa insatisfação, de ruptura como o desenvolvimentismo do século XIX e crise da sociedade liberal-burguesa oitocentista, o que resulta na Primeira Grande Guerra e na crise de superprodução de 1929. Nesse momento,

passam a ser questionados os princípios positivistas e verificam-se profundas transformações em todas as áreas do conhecimento. Surgem, então, nessa passagem de século, algumas ideologias, como pensamento filosófico de Friedrich Nietzsche (defende o pensamento de caráter anticristão); o intuicionismo de Henri Bergson (contrário ao racionalismo) e o anti-humanismo de Martin Heidegger (coloca a existência individual como determinação do próprio indivíduo). Ademais, Silvestre (2010) frisa que o Modernismo visa ao rompimento com os padrões estéticos, formais e tradicionais, o que, na literatura, recebe evidência, por exemplo, pelo uso da linguagem comum.

Para Moisés (1984), o princípio do Modernismo português propõe-se a criar uma poesia alucinada, irreverente e chocante com o intuito de chocar a burguesia, que é símbolo da estagnação cultural portuguesa. A poesia, torna-se, assim, uma forma de expressar o espanto de existir e sintetiza uma filosofia de vida estética, sem comprometer-se ideologicamente com a história, a política, a ciência. Logo, a lógica modernista significa o rompimento com o passado e com seu caráter simbolista. Ainda na percepção de Moisés, o Modernismo corresponde a um período em que há a elevação das consciências para planos de questionamento universal, estimulado por uma angústia geral, resultado da crise na Europa e no Mundo. Há nesse momento histórico, a necessidade de renúncia de formas tradicionais e ultrapassadas de civilização e cultura – de viés burguês – para buscar fórmulas substitutas. Nesse contexto, “o homem posta-se à frente do espelho, sozinho perante a própria imagem, e angustia-se porque vive uma quadra de desdeificação do mundo, de ausência de Deus ou de qualquer verdade absoluta capaz de explicar-lhe a incoerência visceral e a sem-razão do existir” (MOISÉS, 1984, p. 294-295)

Mais especificamente sobre Florbela, Moisés afirma que se trata da “figura feminina” mais importante da Literatura Portuguesa, com uma poesia significativa, mais que os contos,

e produto duma sensibilidade exacerbada por fortes impulsos eróticos, correspondente a um verdadeiro diário íntimo onde a autora extravasa as lutas que travam dentro de si tendências e sentimentos opostos. Trata-se de uma poesia-confissão, através da qual ganha relevo eloquente, cálido e sincero, toda a angustiante experiência sentimental duma mulher superior por seus dotes naturais, fadada a uma espécie de donjuanismo feminino. A poesia, como a desnudar-se por dentro, sem pejo ou preconceito de qualquer ordem, põe-se a confessar abertamente suas íntimas comoções de mulher apaixonada (1984, p. 312-313).

Moisés compara a escrita da autora, devido à temperatura de confiança amorosa, os desafios e fulgores de uma paixão “incontrolável e escaldante”, às *Cartas de Amor de Sóror*, de Mariana Alcoforado, alentejana assim como Florbela. O autor prossegue seu relato sobre a poetisa, afirmando que a trajetória de Florbela inicia sob o amparo de Antônio Nobre, pois observa-se na poesia florbeliana, sobretudo no *Livro de Mágoas*, o esteticismo, o narcisismo e culto literário da “dor”.

Sobre o *Livro de Sóror Saudade*, o estudioso afirma que aí Florbela se encontra como poetisa, usa o soneto como a forma ideal para se expressar, configurando-se como o melhor meio para que ela confesse seu drama íntimo. A partir desse livro, o drama amoroso da autora amadurece, pois apresenta-se mais erótica e emocionalmente insatisfeita, sofre porque a sociedade não compreende seu conflito íntimo e a reprime por querer apetências imorais. No entanto, o que mais causa sofrimento à poetisa é a ausência de um “outro” para satisfazer-lhe o desejo de um amor “mais forte que a vontade e as convenções burguesas” (MOISÉS, 1984, p. 313). O crítico acrescenta ainda que a obsessiva e poderosa capacidade de amar, por não ser correspondida, faz com que ela priorize a natureza, dando origem a poemas de tonalidade panteísta, que, conseqüentemente, transformaram-se em ternura melancólica pela terra natal: Évora. Assim, por estar exausta de implorar por um amor integral, ela busca o repouso da terra natal, por isso passa a desejar a morte, que substitui todo o anseio de vida.

Nessa direção, Moisés considera *Charneca em flor* e *Reliquae* menos confessionais, uma vez que a luta interior aparece acompanhada de renúncia e prostração. Devido a isso, o autor julga que esses livros constituem o ápice artístico da poesia de Florbela. Os sonetos dessas obras atingem:

um refinamento raro e uma imediata força comunicativa, próprios duma sensibilidade que subtilizou o amor a pouco e pouco até assumir uma olímpica resignação de quem traz “no olhar visões extraordinárias”, e só tem “os astros, como os deserdados...”, passando por efêmeros momentos de uma realização amorosa (MOISÉS, 1984, p. 314).

Observa-se que Moisés entende que a obra poética de Florbela, em grande parte, é confessional e revela os conflitos internos de um sujeito que não consegue atingir a realização amorosa e, por isso, predomina, na sua poesia, a eterna busca pelo outro, que, de acordo com o pesquisador, seria a garantia de realização pessoal dela. Ele frisa, ainda, que a obra da poetisa

só atinge seu ápice quando ela renuncia a esse desejo e entrega-se à prostração de uma busca infrutífera.

Florbela Espanca, de acordo com Alonso (1994), é bastante lida, porém pouco estudada em Portugal. Tanto é que a principal estudiosa da obra da poetisa é a brasileira Maria Lúcia Dal Farra, poetisa e professora de Literatura na Universidade de Sergipe. Dal Farra debruçou-se sobre a obra de Florbela e dedicou sua vida ao estudo dos textos da poetisa portuguesa. O artigo “As transmutações do feminino na poesia de Florbela Espanca: uma montagem bibliográfica”, (1999), da pesquisadora, apresenta uma síntese importante dos estudos florbelianos realizados por ela. Nesse texto, Dal Farra explicita que a escrita de Florbela passou por diferentes fases: a mulher carente, sem identidade, em busca da luz masculina; a mulher ufanista, terna e telúrica; a mulher crítica do papel patético ocupado pela figura feminina na sociedade, vista como ser sem utilidade. Assim, a estudiosa apresenta, em suas análises, a transmutação do feminino ao longo da obra poética de Florbela e identifica, como sujeito lírico, uma mulher tripartida: a mulher apaixonada e poderosa, a mulher terna, a mulher poeta e nacionalista. Nesse percurso de transformação, ao longo da obra, o sujeito poético feminino passou do sonho ao pesadelo, ou seja, foi da suavidade romântica idealizada, dos primeiros textos, à crítica sagaz aos costumes e crenças da época. Dal Farra destaca, ainda, que essa mulher possui uma identidade móvel pelo fato de ser mulher e poeta.

No Brasil, de acordo com a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), há dezoito teses de doutoramento publicadas sobre a obra de Florbela Espanca, e entre esse total, apenas seis delas problematizam a questão da identidade na poesia da autora. Porém, indubitavelmente, a maior crítica dos textos da poetisa é Maria Lúcia Dal Farra, que é citada, majoritariamente, em pesquisas sobre a obra da escritora portuguesa. Sobre os estudos dessa crítica, o texto “A dor de existir em Florbela Espanca” tem papel importante para a análise deste estudo, pois problematiza o referente “dor”, presença marcante na obra poética florbeliana e, muitas vezes, apontado neste trabalho.

Para Dal Farra (1996), “a dor, nos escritos de Florbela, é um dos ingredientes mais íntimos e uma recorrência muito poderosa”. No entanto, esse aspecto não aparece apenas na obra da poetisa, pois é uma constante em sua vida também. A poetisa chega ao mundo em um contexto bastante controverso para a época, pois seu pai, João Maria Espanca, gera Florbela e seu irmão Apeles, registrando-os como “filhos ilegítimos de pai incógnito”, com a empregada doméstica sob o consentimento da esposa, registrados. Mais tarde, ele se divorcia da esposa para casar-se com a mãe legítima de seus filhos. Embora se trate de um homem de mente aberta, desprovido de preconceitos, Florbela só é perfilhada, por João Maria, anos após a morte dela.

Soma-se a isso, o fato de a poetisa ter se casado três vezes e se divorciado duas, numa época em que o divórcio, embora permitido, na prática, é pouco aceito pela conservadora sociedade portuguesa. Tais fatos constroem uma imagem de má fama da autora que a afronta por toda sua vida. A personalidade forte de Florbela faz com que ela assuma uma postura de desdém e desprezo em relação à grande parte daqueles que a rodeiam.

Ainda de acordo com Dal Farra, a imagem negativa que a poetisa recebe em vida é intensificada após a sua morte, a exemplo de um livro publicado em 1943, intitulado “A dor”, o qual se refere à poetisa como a “verdadeira insaciável”. O autor dessa obra, Álvaro Madureira, afirma que Florbela fazia uso de narcóticos, os quais, cada vez mais, faziam-na perder o prazer pela vida. No entanto, conforme consta em pesquisas sobre a biografia da escritora, ela apenas fumava e passa a fazer uso de Veronal, tranquilizante prescrito pelo marido que era médico, após a morte de seu irmão Apeles, mesmo medicamento, que por overdose, é responsável pela sua morte na madrugada de 08 de dezembro de 1930. Dado todo o contexto de vida de Florbela, Dal Farra acredita que a dor para a poetisa é uma “dor cósmica”, derivada de suas origens, que, mais tarde, torna-se uma dor de existir, ou seja, uma dor de existir enquanto mulher. Por conseguinte, essa dor deve ser preservada e explorada porque é fonte de poder. Desse modo, a dor para Florbela transforma-se em matéria-prima para sua arte.

Sobre a questão da identidade, a pesquisa apresentada neste trabalho converge para o mesmo ponto que as afirmações de Dal Farra, a qual verifica uma identidade lírica móvel em Florbela. No entanto, este estudo quer analisar essa identidade sob outro viés, com base na teoria da paisagem e da fenomenologia, para apontar porque o “eu lírico é sempre outro”. Dal Farra detém-se nas características literárias da época, como o simbolismo ou decadentismo, que influenciam a produção poética de Florbela, enquanto que a hipótese que norteia o estudo, aqui desenvolvido, é a de que o eu lírico florbeliano tem como elementos que conferem certa unidade à sua identidade a tomada de consciência e o sentimento de superioridade. Esta tese está amparada nas noções teóricas de Collot, as quais apontam que eu lírico revela traços de sua subjetividade somente quando se encontra do lado de fora, ou seja, ao se projetar para fora de si, expõe nuances de uma possível identidade. Desse modo, acredita-se que essa perspectiva teórica possibilita novos olhares sobre a identidade, dada a sua complexidade. Em relação à poesia de Florbela, esta pesquisa objetiva conferir à obra outros significados que possam ser agregados a estudos já realizados sobre a poesia dessa importante autora. Outro propósito deste estudo é reforçar a ideia de que sujeito empírico e sujeito poético não se equivalem, equívoco que, de acordo com Combe, ainda ocorre. A discussão sobre essa questão é bastante pertinente em relação aos poemas de Florbela, pois a proposital confusão entre vida e obra da poetisa, que

se criou após sua morte, ainda pode se fazer presente, inclusive na academia. Assim, o conceito de *ipseidade*, desenvolvido por Paul Ricoeur, e retomado pelos estudiosos franceses Dominique Combe e Michel Collot, é ponto chave para essa nova leitura do sujeito poético em Florbela.

Novamente sobre a crítica à poesia florbeliana, Cláudia Pazos Alonso (1994) desenvolveu um estudo importante, em sua tese de doutoramento, com co-orientação de Maria Lúcia Dal Farra, o qual se tornou o livro intitulado *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Como o próprio título aponta, esse trabalho está relacionado ao propósito do presente estudo, pois observa com a atenção às “mutações” do sujeito lírico. Entretanto, o enfoque de ambas não é o mesmo, uma vez que Alonso segue uma perspectiva distinta desta proposta, formulada com base na teoria da paisagem e da fenomenologia. Alonso, inicialmente, traça um perfil histórico sobre as escritoras do final do século XIX e início do XX para problematizar o contexto mundial em que surge a primeira poetisa portuguesa de destaque, no intuito de comprovar o caráter precursor de Florbela, em diferentes instâncias, naquele período. Na segunda parte de seu trabalho, ela defende a ideia de que a obra poética da escritora subverteu a imagem tradicional da mulher na sociedade, ou seja, o estudo do eu está voltado para compreender os efeitos da obra no âmbito social. Em contrapartida, a presente investigação, está direcionada à compreensão do sujeito lírico no domínio ficcional, com o propósito de esclarecer impasses ligados à subjetividade do sujeito poético na obra em questão.

A equivocada crença de que o lirismo é puramente subjetivo e, sobretudo, de que a obra de Florbela é estritamente confessional configura-se também como foco desta tese. Especificamente, em relação à poesia florbeliana, de acordo com Dal Farra (1996), essa crença foi incentivada a partir do episódio da morte da escritora, em 8 de dezembro de 1930, o que levou o público a buscar pistas, na obra, sobre um possível suicídio. Tal procedimento resultou, obviamente, em sucesso de vendas dos livros de Florbela. Além disso, há raízes históricas que levam a esse equívoco, pois o lirismo foi compreendido como puramente subjetivo pela filosofia e pela crítica durante o Romantismo alemão, crença que foi sustentada posteriormente por Hegel. Embora isso tenha sido superado teoricamente há muito tempo, de acordo com Combe (2009), essa questão ainda está presente na academia, e, sobretudo, no ponto de vista do leitor. Diante disso, esta pesquisa busca a compreensão da relação entre ficção e autobiografia na poesia florbeliana, amparando-se no conceito de referência desdobrada de Combe (2009). A fim de aprofundar a discussão sobre a subjetividade lírica, serve de base para este estudo, a tese de sujeito lírico fora de si, desenvolvida por Collot (2013), a qual trata da projeção do sujeito poético no outro e nos elementos da paisagem, movimento que produz um processo de alteridade, que permite identificar traços da identidade desse sujeito.

Ainda, para a compreensão da identidade do complexo sujeito lírico em Florbela, definem-se, neste trabalho, as noções de paisagem, estrutura de horizonte, horizonte interno e externo e referente poético, apresentadas por Collot, as quais ajudam no entendimento do fenômeno da experiência do sujeito em relação ao mundo e ao outro. Todos conceitos apresentados, de algum modo, contribuem para a análise da identidade do eu lírico, ao modo da *ipseidade*, na poesia de Florbela Espanca.

Em síntese, este trabalho parte dos pressupostos de que a identidade do sujeito lírico, na obra poética de Florbela Espanca, tem caráter ficcional, pois, mesmo que seja uma extensão do real, torna-se universal. Há ciência, nesta pesquisa, de que a análise da identidade do eu lírico é um processo árduo, pois o eu se apresenta em constante metamorfose, porém, no movimento de projeção, tanto na natureza quanto no outro, deixa transparecer elementos que lhe conferem certa unidade, que pode ser compreendida como uma espécie de identidade. Nesse sentido, o objetivo geral desta tese é estabelecer quais elementos garantem relativa unidade à identidade lírica na poesia de Florbela Espanca. Enquanto que os objetivos específicos são: entender se a constituição do “eu” como referente bem como a reflexão sobre o olha do outro podem apontar tonalidades da identidade do sujeito poético; verificar a forma pela qual, mediante projeção na natureza e no outro, o eu lírico revela aspectos de sua identidade; definir se a tomada de consciência e o sentimento de superioridade são persistentes na obra poética de Florbela Espanca.

Os poemas analisados, neste trabalho, foram selecionados na antologia poética de Florbela Espanca, organizada pela pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra. Essa obra é composta por uma breve biografia sobre a poetisa portuguesa, por comentários acerca dos aspectos de seus textos e pelos seus livros: *Trocando olhares*, T.O (1915-1917), *Livro de mágoas*, L. M (1919), *Livro de “sóror saudade”*, S.S. (1923), *Charneca em flor*, C. F. (1931, póstumo) e *Reliquiae*, R. (1931, póstumo). Para indicar a qual livro pertence cada um dos poemas analisados, junto à referência do sistema autor/data/página, recomendado pela ABNT, aparece a sigla indicativa do nome da obra.

2 O SUJEITO NA PAISAGEM POÉTICA

De acordo com o poeta e estudioso francês Michel Collot, a literatura é inspirada na experiência sensível, ou seja, é fruto daquilo que o teórico denomina “pensamento-paisagem”, de modo que as criações literárias estão totalmente conectadas aos “espetáculos” propiciados pela experiência

Desse modo, a poesia, por tratar-se de uma linguagem literária de maior expressividade, é fonte profícua de sentidos da experiência sensível. Por conseguinte, a análise do sujeito lírico, na perspectiva de Michel Collot, em busca desses sentidos, requer uma série de compreensões conceituais acerca da relação do sujeito com a paisagem, para que se possa entender a natureza da experiência sensível do homem no mundo. Além disso, é fundamental que se compreendam as noções de sujeito poético em perspectivas teóricas que estejam em sintonia com os estudos de Collot para que se possa analisar esse sujeito no viés fenomenológico convocado pela paisagem. Assim, a reflexão desta pesquisa convoca teóricos como Martin Heidegger, Dominique Combe, Merleau-Ponty a fim de complementar as concepções de Collot sobre as relações do sujeito com a paisagem e elucidar a complexa constituição do sujeito poético no lirismo moderno.

2.1 Poeticamente o homem habita

Heidegger (2006), inspirado em um poema tardio de Friedrich Hölderlin, desenvolve o conceito, segundo o qual, “poeticamente o homem habita”, que será tomado, neste trabalho, como complemento às ideias de Collot acerca da relação do sujeito com o mundo na arte e, conseqüentemente, na poesia. Nesse sentido, para Heidegger, a poética é condição necessária para qualquer outra coisa, como para o habitar humano. No entanto, o habitar está reprimido pela crise da habitação que é provocada pelo trabalho, pela busca incessante do sucesso e pelo lazer e descanso organizados. Assim, sobra pouco tempo e espaço para o poético. Nesse cenário, o habitar e a poesia são vistos como incompatíveis, pois entende-se, grosseiramente, que a arte do poeta desconsidera o real porque, ao invés de agir, os poetas sonham. De acordo com o filósofo, porém, as palavras do poeta falam do habitar do homem; não descrevem as condições do homem atual nem dizem, de forma alguma, que habitar significa possuir uma residência.

Nesse viés, o habitar e a poesia devem ser pensados a partir do seu vigor essencial, para que, assim, seja possível compreender que um dá suporte ao outro, ou seja, o habitar, possivelmente, sustenta-se no poético, e, se essa relação for compreendida desse modo, a discussão da questão reside na existência humana.

Heidegger apoia-se no poema de Hölderlin, para discutir a ideia de que poeticamente o homem habita, porque o poeta trata do habitar como um traço fundamental da presença humana. Por isso, o poético não é apenas um adorno e um acréscimo ao habitar. Do mesmo modo que o poético não antecede o habitar. Por esse ângulo, “poeticamente o homem habita” significa que é a poesia que permite ao habitar ser um habitar, isto é, “poesia é deixar-habitar, em sentido próprio” (2006, p. 167). Vista dessa forma, poesia é, para Heidegger, um construir. Para compreender essa noção, é necessário pensar sobre a concepção de existência humana na perspectiva da essência do habitar. De igual maneira, cabe pensar a essência da poesia como o construir por excelência, no viés de um “deixar-habitar”.

Desse modo, para o pensador alemão, o homem somente assume a exigência de adentrar a essência de alguma coisa a partir de onde ele a recebe. Neste caso, ele a recebe no apelo da linguagem. Heidegger, adverte, porém, que isso se dá unicamente quando e enquanto o homem estiver atento à essência da linguagem. Embora ele se comporte como se fosse o criador e soberano da linguagem, ela permanece soberana a ele. Por isso, quando há uma inversão de soberania, o homem submete-se à ideia fixa de produção, tornando, assim, a linguagem meio de expressão. Nesse sentido, o cuidado com o dizer é positivo, mesmo em meio à referida manipulação da linguagem. Embora seja importante, esse cuidado não é suficiente para reaver a soberania da linguagem sobre o homem.

Para o teórico, “em sentido próprio, a linguagem é que fala. O homem fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo da linguagem” (2006, p. 167). Esse apelo é o mais elevado e, em qualquer circunstância, o primordial, pois é a linguagem que, em primeira e em última instância, aponta a essência das coisas. Isso não quer dizer, porém, que a linguagem possibilite o acesso imediato à transparência das coisas em cada significação tomada ao acaso de uma palavra. De acordo com Heidegger:

o co-responder, em que o homem escuta propriamente o apelo da linguagem, é a saga que fala no elemento da poesia. Quanto mais poético um poeta, mais livre, ou seja, mais aberto e preparado, para acolher o inesperado, é o seu dizer; com maior pureza ele entrega o que diz ao parecer daquele que o escuta com dedicação, e maior a distância que separa o seu dizer da simples proposição, esta sobre a qual se debate, seja no tocante à sua adequação ou à sua inadequação. (2006, p.168)

Desse modo, a questão do poético em relação à existência humana parece, em um primeiro momento, que distancia o poeta das coisas do mundo, da realidade. No entanto, para o teórico, a discussão indica a direção oposta, por isso ele se apoia nas palavras de Hölderlin para sustentar sua tese, pois, assim como se vê no poema, o poético parece falsamente distanciando da objetividade. No poema, as palavras de Hölderlin dão a impressão de que o habitar poético é o que “arranca os homens da terra”, já que há a crença de que o poético pertence ao universo da fantasia. Diferentemente disso, Heidegger assinala que Hölderlin quer dizer justamente o contrário: “o habitar poético sobrevoa fantásticamente o real” (2006, p.169). Assim, o teórico entende que esse poema defende com propriedade que o habitar poético é o habitar “esta terra”, ou seja,

Hölderlin não somente protege o “poético” contra a compreensão usual corriqueira, acrescentando as palavras “esta terra”, remete para o vigor essencial da poesia. A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar. (2006, p.169)

Para ampliar a discussão acerca da ideia de que “poeticamente o homem habita”, Heidegger explora a relação do homem com o divino, com o celestial que surge no poema de Hölderlin. Nesse sentido, o teórico afirma que há a terra e o céu, e, entre os dois, há o mundo que é construído pelo homem. É justamente nesse mundo que o homem habita poeticamente. No entanto, ele só habitará poeticamente o mundo a partir da possibilidade de colocar-se poeticamente diante dos celestiais. A abordagem de Hölderlin sobre o divino seria, assim, um movimento de compreensão e de retomada, ou ainda de atualização, do espírito da poética grega, e esse espírito está ligado à *poiesis* a qual tem em vista os deuses. Logo, o homem só é capaz de construir no momento em que se insere na perspectiva de uma *poiesis*, pois se trata de um fazer produtivo que possui consequências, e de ações de transformações com materiais que são da terra, ou seja, o homem transforma aquilo que é da terra, que é material em algo poético, transcendente. Além disso, a *poiesis* abrange, também, aquilo que é imaterial. Dessa forma, a poesia, quando é transformada em texto impresso, passa pelo processo de conversão do imaterial para o material.

O espaço entre o céu e a terra, de acordo com Heidegger, possui uma medida comedida e ajustada ao habitar do homem. Desse modo, a dimensão seria a medida comedida aberta entre

o céu e a terra. No poema de Hölderlin, o homem mede a dimensão em se medindo com o celestial e é somente nesse medir que o homem se torna homem. Para o teórico,

é possível que a poesia seja uma medida extraordinária. [...] Na poesia, acontece com propriedade o que todo o medir é no fundo de sua essência. Por isso, cabe prestar atenção ao ato fundamental realizado pelo medir. Medir consiste, sobretudo, em se conquistar a medida com a qual se há de medir. Na poesia, acontece com propriedade a tomada de uma medida. No sentido rigoroso da palavra, poesia é uma tomada de medida, somente pela qual o homem recebe a medida para a vastidão da sua essência (2006, p.173).

Assim, o habitar do homem sustenta-se no poético, uma vez que, a partir do que o poema de Hölderlin convoca, a essência do poético está na tomada de medida que torna possível o levantamento da medida da essência humana. Nesse sentido, a medida com a qual o homem se mede é estranha e perturbadora para o modo de representação comum, sobretudo, para a científica, pois esta medida não possui um padrão facilmente manipulável. No entanto, é essa medida que mede com inteireza a essência do homem. Heidegger destaca, ainda, que para pensar a poesia é preciso considerar primeiramente a medida que toma na poesia, haja vista que esse modo de tomar distancia-se de um apossar-se ou de um agarrar-se, pois reside justamente no deixar vir. A medida para a poesia é, portanto, o divino. É importante, porém, compreender o que contempla essa ideia de divino.

Assim como Hölderlin discute em seu poema um “deus” em minúsculo, logo diferente do Deus judaico-cristão, Heidegger invoca esse “deus” do poeta para esclarecer a medida na poesia. Desse modo, deus seria a fisionomia oculta do céu, ou seja, aquilo que não é familiar para o homem. No entanto, o poeta apela a:

todas as claridades que instauram a fisionomia do céu e a todas as ressonâncias de seus cursos e ares, trazendo à luz e ao som o que assim se faz apelo. O poeta, quando é poeta, não descreve o mero aparecer do céu e da terra. Na fisionomia do céu, o poeta faz apelo àquilo que no desocultamento se deixa mostrar precisamente como o que se encobre e, na verdade, *como* o que se encobre. Em tudo o que aparece e se mostra familiar, o poeta faz apelo ao estranho enquanto aquilo a que se destina o que é desconhecido de maneira a continuar sendo o que é – desconhecido (HEIDEGGER, 2006, p. 177).

Nessa perspectiva, o poeta dita poeticamente apenas quando toma a medida em que pronuncia a fisionomia do céu, de um deus desconhecido. O teórico frisa que a fisionomia ou

aspecto de alguma coisa é a imagem, e imagem nada mais é do que “deixar ver alguma coisa”. As imitações e reproduções são, contudo, deformações da imagem, ao passo que a fisionomia deixa ver o invisível, “dando-lhe assim uma imagem que o faz participar de algo estranho” (2006, p.177). Assim, a poesia fala por imagens, pois toma a fisionomia do céu (medida misteriosa), e, num sentido privilegiado, as imagens poéticas são imaginações, não fantasias ou ilusões. Essas imaginações, além de incluir o estranho na fisionomia do que é familiar, trata de inclusões capazes de serem visualizadas. “O dizer poético das imagens reúne integrando a claridade e a ressonância dos muitos aparecimentos celestes numa unidade com a obscuridade e a silenciosidade do estranho” (2006, p. 177).

Heidegger retoma a ideia de que o habitar só ocorre se a poesia acontecer com propriedade, é a poesia que deixa habitar no sentido originário, pois é ela que permite ao homem habitar a própria essência. Nesse sentido, habitar e ditar poeticamente são correspondentes, ou seja, um exige o outro. Um habitar somente pode ser sem poesia porque o habitar é poético. Para explicitar essa questão, Heidegger usa a metáfora da cegueira, em que um indivíduo só pode ser cego porque essencialmente ele tem a possibilidade de ter visão.

2.2 A dupla referência e a identidade poética

Dominique Combe (2009) faz uma retomada histórica a respeito da problemática do sujeito lírico, a qual tem como berço a filosofia e a crítica do Romantismo alemão. O teórico procede de tal maneira porque, ultrapassando as discussões sobre a poesia deste período que colocam o lirismo como essencialmente subjetivo, ele desenvolve a ideia de um sujeito lírico complexo que vive em constante tensão entre o ficcional e o autobiográfico. Nesse sentido, o teórico questiona-se sobre os motivos que ainda hoje levam a crer que, na poesia lírica, o sujeito da enunciação corresponde ao poeta como pessoa, ao passo que isso não acontece em relação ao romance e às narrativas em primeira pessoa. Neste caso, há uma distinção metodológica entre narrador e autor, assim, o emprego da primeira pessoa não é garantia de autenticidade, de referencialidade, podendo perfeitamente se inscrever na ficção. Se essa concepção é bastante clara no que se refere às narrativas em primeira pessoa, para o estudioso não faz sentido a crença de que seria diferente na poesia lírica. Essa ilusão de que há referenciação na poesia lírica e não na narrativa “deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de ‘ficção’, enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo

romântico, é percebida como um discurso de ‘dicção’, quer dizer, de enunciação efetiva”. (COMBE, 2009, p. 122)

Em realidade, na percepção de Combe, verdade e ficção não se excluem, mas se apoiam mutuamente. A exemplo, têm-se os muitos textos autobiográficos imbuídos de invenção romanesca. Desse modo, a polarização estabelecida pela crítica entre sujeito empírico e sujeito lírico, entre autobiografia e ficção, e entre verdade e poesia deve ser relativizada, pois todo o discurso referencial comporta inevitavelmente um tanto de imaginação ou de invenção que remete à ficção, e isso, obviamente, impossibilita que a crítica verifique a exatidão de fatos e acontecimentos retratados no texto autobiográfico. Nesse sentido, a ficção é instrumento heurístico e, por essa razão, não é incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade”. Logo, o mais sensato seria abordar a problemática do eu lírico do ponto de vista dinâmico, ou seja, considerar a oscilação entre ficcional e biográfico, uma espécie de jogo em que ele aparece como um sujeito autobiográfico ficcionalizado, ou então, como um sujeito fictício reinscrito na realidade empírica.

Mais especificamente, Combe entende, como já apontava Margarete Susman em 1912, que a poesia lírica opera deslocamentos metonímicos, pois a significação do sujeito lírico numa relação de contiguidade encontra a significação do sujeito empírico sem que ambas se confundam. Nesse sentido, a significação do sujeito poético tem uma extensão lógica maior, mais geral e menos enraizada na temporalidade que a do sujeito empírico. Logo, o eu lírico amplia-se para se tornar um “nós”, uma vez que há a inclusão do particular no geral, do singular no universal. Sobre essa questão da temporalidade, Combe concebe o sujeito lírico como criador de um mundo interior mítico, que transforma tudo em espelho do seu destino. Nesse movimento de mitificação do eu empírico, ocorre a abolição das fronteiras entre passado e presente. Junto à intemporalidade mítica do sujeito lírico, realiza-se um processo de universalização, pois o eu expande-se ao infinito e carrega consigo o destino de toda a humanidade. Assim, essa intemporalidade e essa universalização levam à alegoria, “a tal ponto que o disfarce lírico pode ser considerado como um processo de autoalegorização”. (COMBE, 2009, p. 125) Essa alegorização do eu provoca a redução do sujeito biográfico, libertando o sujeito da circunstância espaçotemporal e do estado das coisas.

Para o estudioso francês, o sujeito lírico está distanciado da esfera psicológica individual, mas ele não ignora o sentimento, pois se trata de um sujeito sensível, no qual o sentimento assume um valor universal. Desse modo, pode-se dizer que a poesia tem relação com a vida e está apoiada sobre um fundo autobiográfico, pois, como experiência vivida, o singular se encontra com o universal. O medo da morte, a melancolia, as alegrias, os

sentimentos de modo geral são experiências do ser humano e constituem estados de consciência do sujeito lírico. Logo, pouco importa se os sentimentos pertencem ao poeta, uma vez que todo o sentimento que surge dele pertence à experiência vivida, como possibilidade do humano.

Sob qualquer perspectiva, sempre se levanta o problema da unidade do sujeito lírico, mas a questão, de fato, é a compreensão de que “eu é um outro¹”, e o entendimento do modo como um sujeito que se enuncia no poema pode referir-se ao poeta e, ao mesmo tempo, abrir-se ao universal por meio da ficção. Assim, para Combe (2009, p.128),

no plano retórico, a metáfora como visão “estereoscópica” da realidade e, sobretudo, a alegoria envolvem precisamente o que se pode chamar “dupla referência” – ou ainda, uma referência desdobrada. Na alegoria, com efeito, e de modo mais geral em toda figura de *elocutio*, a significação literal jamais desaparecerá por traz da significação figurada, mas coexiste com ela [...]

Compreende-se, então, que não é o caráter dialético do sujeito lírico que o torna altamente problemático para a crítica, mas esse estado de tensão constante que se atribui a ele. A rigor, não há, então, uma identidade do sujeito lírico, pois ele não pode ser concebido de forma estável, “uma vez que [...] consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico ao transcendental” (COMBE, 2009, p. 128). Desse modo, o sujeito lírico está em constante constituição e é permanentemente renovado pelo poema, logo, fora do texto esse sujeito não existe, pois ele se cria no e pelo poema, que tem caráter performativo. Para melhor explicar essa noção, Combe se apropria de um conceito de Paul Ricoeur que trata da ideia de *ipseidade*, pois uma “identidade-idem” do sujeito em geral é artificial e redutora, já que esta não poderia ser pensada na perspectiva de alteridade no espaço e no tempo. De acordo com Ricoeur (2009, p.109), “o eu puro não aparece em absoluto, nem se exhibe mostrando sua face; não tem lados; é *ipseidade* absoluta”. Logo, dessa identidade só é possível perceber certa tonalidade. Assim a *ipseidade* seria uma espécie de identidade do sujeito lírico que lhe assegura certa unidade mesmo sob suas múltiplas máscaras. No entanto, cabe esclarecer que essa unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, está em constante movimento, por isso o sujeito lírico não existe, ele se constrói.

¹ Conceito usado por Rimbaud com base em suas leituras de Nerval e de Victor Hugo.

2.3 Sujeito lírico e o fenômeno da paisagem

Do mesmo modo que Combe revisita as teorias acerca do lirismo e se apoia no conceito de *ipseidade*, de Paul Ricoeur, para problematizar a complexa identidade do sujeito poético – concebendo a ideia de que esse sujeito vive em constante tensão entre a ficção e a biografia – Michel Collot, poeta e pesquisador francês, detém-se numa análise meticulosa da identidade lírica. Assim, Collot, a partir de estudos anteriores aos seus, aprofunda a percepção a respeito dessa identidade, embasando-se, também, na ideia de *ipseidade*.

Para a compreensão da relação do sujeito com o mundo, Michel Collot estabelece o conceito de paisagem. Esse conceito parte da ideia de que toda paisagem é percebida segundo um ponto de vista único. Nesse sentido, toda paisagem pressupõe um horizonte delimitado pelo ponto de vista e revelado na experiência entre o sujeito e o objeto. Se o horizonte é delimitado pelo olhar do sujeito, os movimentos do espectador alteram os contornos dessa paisagem, pois, à medida que o sujeito se desloca, a linha do horizonte se desloca com ele. O teórico apropria-se do conceito de “Eu-aqui-agora”, de Abraham Moles, para demonstrar que o sujeito é quem cria a paisagem, uma vez que não há paisagem sem um olhar que a delimite no espaço e no tempo, ou seja, a paisagem não é fixa nem única, pois se constitui em dado momento pelo olhar de quem a observa. Collot esclarece que a paisagem não é só vista pelo sujeito, mas também sentida e habitada por ele. Entende-se, assim, que a ideia de paisagem expressa pelo teórico está ligada à experiência vivida pelo homem no mundo. Nessa perspectiva teórica, a percepção da paisagem se dá como um evento fenomenológico, pois ela é sentida como um prolongamento do espaço pessoal, em que o corpo e o espaço percebidos pelo olhar são um só. Logo, a paisagem é sempre subjetiva e “serve de espelho à afetividade, refletindo os ‘estados da alma’”. A paisagem não está apenas habitada, ela é vivida” (COLLOT, 2010, p. 207). Essa noção de que a paisagem é criada pelo sujeito, de que surge da experiência subjetiva, permite o exame de aspectos da identidade desse sujeito, pois a busca de um horizonte privilegiado pode tornar-se uma maneira de buscar-se a si mesmo. Assim, aquilo que o sujeito constrói como paisagem revela, também, o que ele carrega em seu íntimo, já que o exterior testemunha o interior. Essa impossibilidade de dissociar o sujeito da paisagem determina que a busca por identidade requer sempre a delimitação de um horizonte.

De acordo com Collot, a presença de si favorecida pela paisagem não coincide com uma identidade já estabelecida ou fechada, pois representa apenas uma maneira de ser. Há sempre uma distância entre o sujeito e o horizonte, e essa distância é ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que une o sujeito ao horizonte, ela o mantém separado desse horizonte. Essa proximidade e esse distanciamento simultâneos correspondem à própria estrutura da subjetividade, uma vez que ela se encontra sempre além de uma distância mantida de si. Para o teórico, “o horizonte é imediatamente a imagem do futuro, meu olhar vai em direção a ele como minha vida arrebatada-se rumo ao futuro” (2010, p.208). Assim a paisagem possui um significado indissociavelmente espacial e temporal. Collot utiliza a expressão “lá é daqui a pouco ou amanhã” para definir o movimento do sujeito no espaço em direção à linha do horizonte, pois essa linha marca onde o sujeito estará ao se deslocar no espaço. Nesse sentido, essa expressão remete à ideia de espaço-tempo uma vez que é a passagem do tempo e o deslocamento no espaço que tornam o sujeito sempre outro; é, justamente, por isso que se pode afirmar que a identidade do sujeito é móvel. Há sempre na paisagem um jogo entre o visível e o invisível, já que o campo de visão do sujeito está sempre limitado pela linha do horizonte, o que impossibilita a visão panorâmica, ou seja, invariavelmente há pontos da paisagem que ficam ocultos. Essa limitação do visível, de acordo com Collot, faz da paisagem uma estrutura de apelo, pois convoca a intervenção do sujeito para completá-la. Cabe, então, ao sujeito o esforço para preencher as lacunas da paisagem graças à imaginação, à palavra ou ao movimento. O poder de adivinhar as faces ocultas do objeto visto vem das diversas experiências do sujeito no mundo, e, conforme explica o poeta:

pelas falhas do visível, insinuam-se linguagem e imagens. A paisagem percebida continua já dublê de uma paisagem imaginária. Todo o horizonte é *fabuloso*: os vazios da mensagem sensorial obrigam a inventar a *fábula* do mundo. Se pudéssemos ver tudo da paisagem, não haveria nada a dizer sobre ela. (COLLOT, 2010, p.211)

Para elucidar essa ideia de fábula do mundo, Collot cita Michel Butor, o qual desenvolve a tese de que o horizonte é poético porque é um convite constante para recriar a paisagem e porque abre, nesta, a possibilidade de alteridade. Sobre isso, o teórico afirma que o sujeito delimita um campo de visão no qual há partes visíveis e não visíveis (que só se tornam visíveis se ocorrer o deslocamento do ponto de vista) o qual Collot chama de horizonte interno. Assim, o horizonte interno apresenta lacunas que são preenchidas pela percepção do sujeito, numa

espécie de adivinhação daquilo que a face oculta do objeto contém. Logo, no caso da poesia, essas lacunas são completadas pelo poeta. Nesse sentido, a dimensão de alteridade permitida pela paisagem oculta mobiliza as potências da lembrança e da imaginação ao mesmo tempo em que aquilo que não é visto pelo sujeito em dado momento é visto por outros. Em razão disso, as relações do sujeito com a paisagem têm simultaneamente caráter ultrasubjetivo e intersubjetivo. Em síntese, o sujeito está sempre em busca de descobrir os pontos que estão ocultos para ele na paisagem, mas são visíveis para o outro. Nesse sentido, essa busca tem, também, por objetivo atingir a linha do horizonte, porém se trata de algo inalcançável, uma vez que a linha do horizonte sempre se move conforme o sujeito se desloca na paisagem, fenômeno que configura o horizonte externo. Por ser impossível atingir esse horizonte, o poeta tentará aproximá-lo por metáforas. Assim, em termos poéticos, o horizonte simboliza a relação paradoxal que a poesia mantém com o sensível, pois se abre a ele para ultrapassá-lo e mudá-lo de lugar. De acordo com Collot, os poetas não estão em busca de outro mundo, mas sim da revelação de que este mundo é diferente daquilo que muitos acreditam. Essa noção vai ao encontro daquilo que aponta Heidegger ao contrariar a crença de que o poético está afastado da objetividade; pois, assim como Collot, ele compreende que o poeta é capaz de revelar “a face oculta das coisas”, ou seja, a medida divina, da qual trata Heidegger, coincide com a perspectiva de Collot sobre estrutura de horizonte. Logo, para os dois teóricos, a função da poesia é transcender o mundo visível, por meio da linguagem, para revelar a essência das coisas e do próprio sujeito.

Em síntese, para o teórico francês, a posição do corpo na paisagem é sempre próxima e longínqua, criando uma antítese que traduz a dialética do presente e do porvir. Essa mesma antítese na linguagem da intersubjetividade manifesta-se como relação do Eu ao Outro. Assim, a incompletude das categorias que compõem o espaço indica que o horizonte não é apenas mais um elemento da paisagem, mas sim uma estrutura que condiciona “a emergência de um ‘sentido dos sentidos’” (COLLOT, 2010, p.205). Nesse caso, o horizonte é fabuloso porque o espaço é poeticamente disposto como fábula de si mesmo e sujeita-se à fabulação poética, ou seja, a estrutura de horizonte torna a paisagem um conjunto pré-simbólico.

O conceito de estrutura de horizonte tomado por Collot está diretamente ligado à questão da subjetividade lírica, uma vez que, de acordo com o teórico, a identidade do sujeito lírico só pode ser compreendida a partir da perspectiva do fenômeno vivido por ele na paisagem. Para esclarecer a questão da subjetividade lírica, o teórico desenvolve o conceito do “sujeito lírico fora de si”, que trata do movimento de projeção do sujeito para o exterior, fato que o leva à reflexão sobre sua própria identidade. Para Collot (2014, p. 222), é somente saindo de si que o

sujeito coincide com ele mesmo. No entanto, esse encontro consigo mesmo não ocorre ao modo de uma identidade já definida, mas sim ao modo da *ipseidade* que inclui a alteridade. Para explicar tal ideia, o teórico cita Paul Ricoeur, que desenvolve a tese da realização de si como um outro, ou seja, o sujeito não é mais visto em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas na sua relação com o exterior que o altera. Por isso, se o sujeito fala em primeira pessoa do singular, esse *eu* não é o mesmo que o do sujeito empírico. Trata-se de um sujeito lírico liberto do seu querer individual que tem acesso à objetividade. Sobre essa questão, Collot afirma que o estudo da linguística contribui para a compreensão de que o sujeito que se diz eu no poema não corresponde ao eu do poeta, pois em termos linguísticos o pronome da primeira pessoa designa apenas o locutor que é um ser particular, porém sua identidade muda a cada ato de enunciação e define-se em relação recíproca a um outro que também é suscetível a dizer *eu*. Assim, há sempre uma troca de papéis entre os interlocutores que se apropriam do pronome de primeira pessoa, e isso impossibilita a atribuição de uma identidade ao sujeito da enunciação encerrada em si mesma. Logo essa alternância de papéis é responsável pela alteridade. Na percepção do teórico, essa mesma lógica serve para a compreensão do sujeito lírico porque ele é também um sujeito de enunciação que é diferente do sujeito psicológico e que se constitui sempre pela relação com o objeto.

Os estudos do teórico francês apontam para o fato que o mundo exterior é transformado pelo ponto de vista do sujeito lírico numa transposição simbólica. Ocorre, assim, o desaparecimento elocutório do poeta, mas esse desaparecimento da pessoa e da biografia do poeta não significa a exclusão de sua experiência e de sua afetividade. Collot entende que o poeta projeta para fora de si a afetividade da sua relação com o mundo, o que resulta na matéria-emoção, expressando sua experiência com o objeto. Assim, o lirismo pode ser encarado como uma forma de realismo, e a emoção como uma forma de acesso ao conhecimento do mundo. Para o teórico, é através do objeto que o sujeito lírico convoca e constrói, pois ele não expressa o interior e o anterior, mas ele se inventa do lado de fora e no futuro. Esse processo se dá “no movimento de uma e-moção que o faz sair de si para se encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema” (COLLOT, 2013, p. 229). Esse movimento promove a impessoalização do sujeito lírico, mas não necessariamente o puro e simples desaparecimento desse sujeito, pois trata-se de uma forma de ele descobrir seu pensamento mais íntimo. Nesse sentido, ao projetar-se na cena lírica, é permitido ao poeta ser mestre de si mesmo do lado de fora e se inventar, assim, na lógica do poema. A autonomia da linguagem torna-se um meio de conhecimento e de constituição de si, em que há a integração de um Outro ao Eu, uma terceira pessoa que se afirma por meio da palavra.

Nesse sentido, amparado pelas ideias de Rimbaud, Collot concebe a escrita como um acontecimento que se dá “em um intervalo entre o Eu e um isso, entre uma primeira pessoa e uma neutra, mas, também, em sua implicação recíproca, pois se o Eu reconhece em seu dizer uma polissemia que ele não pode dominar, ele reivindica a plena e inteira responsabilidade disso” (2013, p. 231). É nesse imbricamento entre identidade e alteridade que está fundada a responsabilidade da palavra poética. Assim, para o teórico, o poeta não traz para a palavra o seu eu, mas sim o Eu desconhecido que cada um tem em si, por isso o poema pode nos falar, “a nós outros”.

Collot apropria-se das formulações de Francis Ponge acerca do “partido das coisas” para explicar que impossibilidade de expressar sua interioridade é que leva o sujeito a “fazer falar as coisas”. No entanto, para que isso se realize, torna-se necessário uma tomada de posição subjetiva, já que tomar partido de algo significa tomar um partido próprio. Assim, o sujeito que não pôde se exprimir, ao descrever os objetos, procura se escrever, pois não há outro modo de conhecer a si mesmo, a não ser pela consagração às coisas. Ainda citando Ponge, Collot discorre sobre a ideia de que os homens projetam sobre as coisas seus estados de alma, uma vez que o sujeito não impõe ao mundo seus valores e significações preestabelecidos, mas sim concorda em se transferir para as coisas para descobrir novas qualidades, das quais poderá se apropriar se for capaz de formulá-las. O percurso ao interior das coisas, proposto por Ponge, permite ao sujeito se renovar em profundidade ao libertar-se dos limites de sua personalidade. Ao se identificar com as coisas, o sujeito não está em busca da consolidação de sua identidade “em torno de algum fetiche ou totem; abre-se para sua íntima alteridade, para suas virtualidades contraditórias” (COLLOT, 2013. p.235). Logo, Collot observa que o lirismo para Ponge não se fundamenta em exprimir movimentos interiores, e sim na emoção resultante do contato com as coisas exteriores e que poderá se tornar fonte de sentimentos não conhecidos.

Ademais, na perspectiva de Ponge apresentada por Collot, a subjetividade humana não é puramente interioridade, a do “espírito” ou a do “coração”, mas algo mais complexo e mais ligado ao mundo, em que o corpo é o suporte da intencionalidade que constitui o sujeito “em uma relação necessária ao objeto” (p. 136). Do mesmo modo que a afetividade do sujeito é indivisível dos objetos que afetam seu corpo, ela resulta de um absorvimento gradual e intenso, pelo qual o limite entre o mundo interno e o externo tonam-se imperceptíveis. Nesse sentido, a poesia para Ponge é permitir a saída dessa ideia profunda, ação pela qual o poeta exprime ao mesmo tempo a coisa e aquilo que dele mesmo se encontra implicado nesse processo. Assim, na percepção de Collot, o lirismo na terceira pessoa do singular é também um lirismo na primeira pessoa do plural, pois o sujeito, ao se projetar para fora de si, torna-se transpessoal.

De acordo com Collot (1997, p.10), a poesia, com frequência, foi vista pela perspectiva da emoção, porém, para o teórico, a emoção não encerra o poeta na esfera da subjetividade, constitui-se, na verdade, como um modo de abertura ao mundo. Nesse sentido, ele afirma que é necessário superar as clivagens (entre o sujeito e o objeto, o dentro e o fora, a ideia e a matéria, a emoção e o conhecimento, o espírito e o corpo, a significação e a palavra) para compreender a forma pela qual o sujeito lírico constitui-se na relação com o objeto. Nesse viés, Collot examina a experiência emocional para conceber a ideia de que a emoção não é um estado essencialmente interior, mas sim um movimento que permite ao sujeito a saída de si. Dessa forma, o sujeito emocionado encontra-se transbordado de dentro para fora e a emoção não pode ser separada da imagem do mundo nem da conduta corporal que a materializa.

Para o teórico, a fenomenologia é a linha filosófica que melhor explica a relação da consciência com o mundo e que propicia a compreensão da ideia de que essa relação constitui a própria consciência. Na visão de Collot, a consciência sai de si para ir ao encontro do mundo, atribuindo-lhe significação. Esse movimento seria o que o teórico chama de *ek-sistência*, no qual o significado é elaborado na própria experiência sensível. Essa experiência pode ser compreendida como o acesso às coisas e, ao mesmo tempo, a expressão de si. De acordo com Erwin Straus, citado por Collot, a sensação é uma comoção, um modo de compreensão sincrônica, pois o sujeito que sente vive um fenômeno consigo mesmo e com o mundo.

Sobre a produção do poema, Collot afirma que se trata de um processo em que a emoção transforma-se em verbo. No entanto, a emoção produzida no poema é estética e diferencia-se da emoção sentida, ou seja, compor uma emoção por meio da linguagem não é o mesmo que reproduzir a emoção experimentada, por isso que ela é estética. Nesse caso, a emoção produzida não é a mesma que o poeta sentiu, mas apresenta uma tonalidade e uma intensidade equivalentes, com qualidade diferente e precisamente estética. Essa emoção não é subjetiva, o poeta a elabora ao tornar sensível o objeto que a inspirou e ao dar ao poema a densidade de um objeto verbal, isto é, a emoção representada no poema é forjada e não uma confissão dos estados de alma do poeta. Collot reconhece, portanto, que a experiência sentida passa por uma metamorfose antes de se tornar palavra, e o poeta executa a emoção, não apenas a experimenta.

A compreensão da identidade do sujeito poético, na perspectiva da teoria da paisagem, perpassa variados conceitos desenvolvidos por Michel Collot. Como já explicitado, o teórico francês afirma que a poesia nos leva ao encontro de um mundo em que ocorre o desdobramento da realidade proposta, pois o poema não corresponde à consciência dos sujeitos e não pode ser compreendido do ponto de vista da realidade e da identidade. Na poesia, o mundo não é, mas se cria numa metamorfose constante da realidade. Soma-se a isso a ideia de que a emoção

expressa no poema é forjada e não corresponde à emoção sentida pelo poeta, o que corrobora o entendimento acerca da distinção entre sujeito empírico e sujeito ficcional, noção importante para a problematização da identidade lírica.

Outro conceito que contribui para a análise dessa complexa identidade é o do referente poético, pois quando o eu lírico se diz *eu* para falar de si, ele se constrói como referente no poema. De acordo com a perspectiva de Collot, o referente do poema é um “universo imaginário”, dando a ideia de que o mundo só existe na visão de um sujeito. Esse mundo, como visão singular, revela que a objetividade é uma ficção ao passo que o imaginário é instrumento de conhecimento do real. Segundo o teórico, o referente poético contém a totalidade de experiências que se tem com um objeto, ou seja, o referente está relacionado a todos os horizontes possíveis, a todas as perspectivas que se pode ter sobre um objeto. Do mesmo modo que o horizonte é inacessível, o referente poético é inatingível e indispensável, pois a referência poética é vazia de conteúdo, bem como o poema resulta do apagamento da situação que lhe deu origem, tornando-se, assim, um evento enigmático do mundo. Há sempre uma incapacidade do poema de coincidir com o objeto, isto é, a referência poética é um modo de separação entre a palavra e o objeto. Essa incapacidade de união entre o poema e o objeto referido é responsável por uma tensão constante, pois o poema não trata do objeto em si, mas continua ligado à coisa que lhe deu origem.

Collot (1989) apropria-se da ideia de Paul Ricoeur, de que a poesia redescreve o mundo, nunca o reproduz, ou seja, a poesia cria o mundo por meio da linguagem. Assim, o mundo produzido pela poesia não é a representação de uma realidade constituída, mas intuída que constrói imagens que dão acesso ao real. Trata-se, então, de uma produção imaginária que nos leva ao encontro do mundo, pois a poesia não retrata um objeto externo que é sempre igual a ele mesmo, ao modo da objetividade e da identidade, uma vez que ela é um desdobramento de uma realidade que se propõe diferente à consciência do poeta. A partir de uma concepção heideggeriana, Collot elabora a ideia de que o mundo não é, mas se “mundifica”, da mesma forma que a criação poética é uma eterna metamorfose. Desse modo, para o poeta, a invenção está ligada à descoberta e à criação, não totalmente distante do real. Logo, a criação poética estabelece um movimento pelo qual a todo o instante o mundo pode se revelar outro.

Para Collot (2013), a paisagem não é apenas um terreno de ação ou um objeto de estudo, pois é capaz de promover o pensamento e o pensar de um outro modo, levando a um novo tipo de racionalidade: “pensamento-paisagem”. Há, nesse processo, uma relação de duplo sentido e de reciprocidade entre homem e o cosmo. O teórico toma como ponto de partida para sua reflexão acerca da relação entre pensamento e paisagem os estudos fenomenológicos de

Merleau-Ponty, Valéry e Francis Ponge. Collot visa, em seus estudos, a ultrapassar o dualismo sujeito/objeto. Nesse sentido, a fenomenologia vai ao encontro dos estudos sobre paisagem uma vez que permite uma compreensão do homem no mundo de forma distinta daquela apresentada pela tradição ocidental. A respeito dessa compreensão, Merleau-Ponty (2011) entende que o mundo não é aquilo que o homem pensa, mas aquilo que ele vive e sente, haja vista que o sujeito pode comunicar-se com o mundo, mas nunca o possuir. Assim, para Ponty, o mundo é aquilo que o sujeito percebe, e essa percepção não é a realidade, porém é uma via de acesso à verdade. Essa relação complexa do homem com o mundo ampara a teoria da paisagem desenvolvida por Collot.

Para o teórico, a paisagem propicia um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que leva à articulação dos subsídios das ciências do homem e da sociedade. Assim, a paisagem apresenta-se como “uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura” (COLLOT, 2013, p. 15). Esse conceito de paisagem como um fenômeno, apresentada pelo teórico, surge de sua compreensão de que ela é resultado do encontro entre o mundo e um ponto de vista. Nesse sentido, um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, pois ela se constrói a partir do momento em que é percebida por um sujeito. Nesse ponto, Collot cita Ponty para esclarecer que a experiência do sujeito na paisagem leva à tomada de consciência de uma situação que permite juntar um sentido disperso nos fenômenos e dizer o que eles querem dizer de si mesmos. Collot destaca que esse sentido inscrito na experiência sensível não se constitui de ideias claras, mas de uma significação global e implícita, pois “o sentido de uma paisagem não resulta de uma análise intelectual dos elementos que a compõem, mas de uma apreensão sintética das relações que os unem” (2013, p.23).

A relação sensível do sujeito com o mundo, segundo Collot, não é a de alguém diante de um objeto, pois trata-se de um encontro e de uma interação permanente entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro. O teórico acrescenta que a paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, apresentando-se, assim, como uma experiência resultante dessas múltiplas maneiras de senti-la. O referido encontro entre o interior e o exterior não se restringe à percepção individual, pois diz respeito, também, à relação que as sociedades humanas estabelecem com o ambiente. Nesse ponto, Collot cita Augustin Berque, geógrafo francês que vai chamar de “*médiance*” o fluxo de relações que ligam sujeito e objeto e de “*trajection*” a interação e a troca material e cultural entre o homem e o seu meio. Essas noções, segundo Berque, compreendem a ideia de que paisagem é a mediação entre o mundo das coisas e o da subjetividade humana. Estudos como o de Burque servem de ponto de partida para Collot

confirmar seu conceito de que “pensamento-paisagem é um pensamento partilhado, do qual participam o homem e as coisas” (2013, p.29).

A relação sujeito/objeto, como quer Collot, caracteriza-se como um pensamento não reflexivo e não discursivo constituído a partir da experiência sensível. Essa experiência “está de tal modo comprometida com ele que é dele indissociável e não pode ser traduzida pelas vias do conceito e do discurso, mas numa linguagem ela própria tornada sensível, ‘musical ou pitorescamente’” (2013, p.30). Assim, para o teórico, “a paisagem implica um sujeito que não reside mais em si, mas se abre ao fora” (2013, p.30). Collot entende que o modo pelo qual a paisagem constitui o sujeito permite a redefinição da subjetividade humana, pensada não mais como substância autônoma, mas como relação. Collot (2013) destaca reflexões da fenomenologia, sobretudo da obra de Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, que contribuem para compressão da complexa relação entre o homem e o mundo:

Essa relação constitutiva levou a fenomenologia existencial a definir a consciência humana como “ser no mundo”; o *ek-sistant*, a seu olhos, não é sujeito nem objeto, mas projeto ou trajeto. Em último caso, “o ser-aí” não é senão o aí do ser; ‘ele é o próprio sensível vindo a si’, e em retorno, para ele o sensível é como o seu duplo”. O mundo, como tal, não existe senão por uma consciência que tão-somente apreende a si mesma quando se projeta em direção ao mundo: “O mundo não é mais fundado sobre o ‘eu penso’ [...]; o que eu ‘sou’, não o sou senão à distância, além [...]; e, inversamente, nesse mundo que não sou eu, atendo-me a ele tão intimamente quanto atendo-me a mim mesmo, ele não é, em certo sentido, senão o prolongamento do meu corpo; sou levado a dizer que eu sou o mundo” (p.30-31).

Com base nessa perspectiva fenomenológica, Collot apresenta a noção de “espaçamento do sujeito”, a qual advém da ideia de que esse espaçamento designaria, de início, “uma perda ou um desperdício de sua substância, uma fissura em sua suposta unidade” (2013, p.31). No entanto, na visão do teórico, o espaçamento do sujeito pode aparecer como uma expansão, revestindo-se, assim, de um valor positivo. Nesse caso, o espaçamento, ao tornar o sujeito liberto do estatuto de uma substância sempre idêntica a si mesmo, deixa transparecer uma dimensão completamente distinta dele mesmo, em um processo que a projeção do sujeito no espaço constitui-se como condição de sua existência. O espaçamento do sujeito é, dessa forma, um movimento pelo qual ele “deixa sua identidade fechada em si mesma, para se abrir ao fora, ao mundo e ao outro” (p.31). Nesse sentido, o espaço torna-se uma dimensão fundamental para esse movimento, em que uma das modalidades é o pensamento.

Collot problematiza a distinção cartesiana entre a “coisa pensante” e a “coisa percebida”, pois, a experiência da paisagem como lugar do pensamento do sujeito e da emergência de um pensamento no espaço invalida a lógica cartesiana baseada na reflexão e introspecção. Na lógica perseptiva, supõe-se a abertura da consciência ao fora, uma vez que o pensamento não é interior e fora do mundo não existe. Sobre essa questão, Collot apropria-se das palavras de Merleau-Ponty para esclarecer que o pensamento não é o contato invisível de si consigo mesmo, mas o oposto disso, ele vive fora dessa intimidade consigo, vive diante de um “nós”, sempre estranho. Assim, o pensamento procede de um princípio que transcende ao homem e ao mundo, nunca de um encontro entre ambos. Sobre essa questão, o teórico chama a atenção para o fato de que Merleau-Ponty chega a rejeitar a noção de sujeito ou a definir o sujeito como campo, descrevendo-o como situação espacial. As reflexões de Roger Chambon contribuem de igual forma para a compreensão de Collot sobre as relações entre sujeito e espaço, pois Chambon afirma que espaço vivido é “um campo dinamizado pelo movimento de um sujeito que se afeta por ele, inseparável dele” (COLLOT, 2013, p. 32). Nesse sentido, o pensamento não está sediado no interior do sujeito porque se constrói na ligação que o une ao mundo exterior.

O pensamento é para Collot, tal como problematiza Merleau-Ponty na *Fenomenologia da percepção*, uma certa paisagem, haja vista que o pensamento se desdobra em paisagem se a paisagem dá a pensar. Ao discutir essa relação, o teórico alerta que é preciso não reduzir a espacialidade do pensamento a uma localidade, pois a paisagem inclui duas direções de espacialidades humanas simultaneamente: aqui e lá. Collot cita Michel Serres para melhor esclarecer essa noção, o qual afirma que “o ser-aí se expande”, isto é, ele é indissociável de um “lá fora”, porque ele *ek-siste* fora de si. Assim, o elo que liga o pensamento ao espaço está inscrito nas metáforas espaciais da língua. Novamente sustentado pelas ideias de Merleau-Ponty, o teórico que, se as línguas trazem as marcas do espaço, é porque este fala ao sujeito e leva-o a pensar. Do mesmo modo que, se o pensamento é alicerçado pelas metáforas é “porque ele próprio nasce do transporte da consciência no mundo” (COLLOT, 2013, p. 35). As reflexões do poeta e filósofo Michel Deguy complementam os estudos de Collot sobre essa questão das metáforas:

cada coisa está próxima de uma outra e, nessa proximidade, esconde-se sua própria essência, sua maneira de se relacionar. Quanto à disposição do próprio mundo na diversidade do espetáculo, cabe à metáfora apoderar-se de sua ordem [...]. Cabe ao olhar do poeta revelar essa topologia ontológica do visível (DEGUY *apud* COLLOT, 2013, p. 36)

Desse modo, para Deguy a palavra que expressa originalmente a relação das coisas identificadas pela visão é, na verdade, figurada. A metáfora exprime, assim, o transporte constante que se estabelece entre o sentido e o visível, entre o homem e o mundo.

Para Collot, se o pensamento tem relação com o espaço por estar situado em si mesmo, o corpo é o que constitui o ponto de união da consciência com o mundo e o ponto de vista que permite a compreensão desse mundo. O corpo seria, nesse sentido, o traço de ligação entre o espaço e o espírito. A concepção de “carne” de Merleau-Ponty – a qual une o corpo, o espírito e o mundo – fundamenta a reflexão de Collot sobre a questão do corpo na experiência da percepção. É justamente essa experiência que revela que o corpo é, “ao mesmo tempo, vidente e visível, tocante e tocado, sujeito e objeto; abre-nos a um mundo do qual ele mesmo faz parte. É o que leva Merleau-Ponty a dizer que meu corpo ‘é feito da mesma carne do mundo’” (COLLOT, 2013, p.38). O teórico compreende, desse modo, que o corpo é uma dobra na carne do mundo, por meio do qual a consciência tem lugar no espaço, é o corpo que estabelece a interface entre a consciência e o mundo. O corpo é, sobretudo, um objeto sensível em relação a outros objetos. Collot cita Merleau-Ponty para elucidar a questão do corpo na experiência da paisagem:

essa solidariedade entre o corpo preceptor e o mundo percebido é ilustrada pela experiência da paisagem, cuja aparência está ligada a um ponto de vista encarnado: “nosso corpo e nossa percepção nos solicitam sempre a tomar como centro do mundo a *paisagem* que nos oferecem”. Ela se verifica, particularmente, nas ilusões perceptivas [...] “quando eu tenho a intenção de olhar para a esquerda, este movimento do olhar traz em si, como sua tradução natural, uma oscilação do campo visual”: a paisagem parece “deslizar para a esquerda”. Isso deve ao fato de que “os movimentos do próprio corpo” formam com os fenômenos exteriores um sistema tão bem associado que a percepção exterior ‘leva em conta’ o deslocamento dos órgãos perceptíveis, [...] o olhar, no seu deslocamento ilusório, leva consigo a paisagem. (COLLOT, 2013, p. 39)

O teórico compreende, assim, que a posição do corpo no espaço organiza um sentido para o mundo na experiência sensível. Ele acrescenta, ainda, que essa proposta fenomenológica defendida por Merleau-Ponty concorda em todos os aspectos com os preceitos da psicologia moderna. Para a psicanálise, por exemplo, o corpo possui poder original de projeção que permite revelar a visão de mundo do sujeito, sem que ele tenha, obrigatoriamente, consciência

disso. Na perspectiva de Sami Ali, citada por Collot, o corpo atua sobre o conjunto de impressões sensoriais, em que elas são estilizadas e reunidas em um sistema. Nesse processo, a representação de mundo une-se ao modo de vivência corporal e, a “configuração do mundo concerne particularmente à orientação do espaço, que depende de nossa consciência postural e se exprime, em todas as línguas, por inúmeras transferências metafóricas do corpo ao cosmo” (COLLOT, 2013, p.39). Logo, a organização do campo perceptível advém da projeção que ultrapassa os limites do corpo e das referências que definem o espaço do corpo.

Para Collot, a experiência da paisagem é um convite para discutir as relações entre natureza e cultura, pois ela é resultado da interação entre o corpo, o espírito e o mundo e está inscrita no prolongamento das trocas que o organismo do sujeito mantém com a natureza. Esse processo cria aquilo que o teórico chama de “sentimento de natureza”, o qual procede de uma relação fisiológica, afetiva e simbólica. O corpo é, além de o lugar de abrigo do sentimentos e pensamentos, a natureza no sujeito, visto que é por intermédio dele que o sujeito se comunica com ela. Assim, é por meio do corpo que o sujeito pode ser visto como um acontecimento da natureza e como parte dela. Collot complementa seu raciocínio com os conceitos de Merleau-Ponty acerca da fenomenologia, de acordo com os quais, a ligação entre natureza humana e natureza das coisas manifesta-se, com mais clareza, na experiência da percepção. Logo, só é possível pensar a Natureza pela natureza percebida, já que há uma espécie de reciprocidade entre o sujeito, como um ser que sente, e a Natureza. Baseado nas ideias de Ponge, Collot afirma essa reciprocidade surge na emoção suscitada pela paisagem. Essa emoção mostra-se como a representação de uma afinidade intensa “entre uma predisposição natural do homem e uma proposta da natureza” (2013, p. 41).

Collot chama a atenção para o fato de que se há um pensamento-paisagem, é porque ele resulta de um “cogito corporal”, que é pré-reflexivo e ancorado nos movimentos que animam o corpo e a paisagem. Nesse sentido, a ideia da existência de um pensamento perpassa o fato de que ele age ao modo de um processo natural e antecede a formação do sujeito propriamente dito. Tal como os estudos da fenomenologia, a ciência moderna compartilha dessa hipótese de que há uma contiguidade entre os fenômenos naturais e os processos cognitivos do sujeito. Para ilustrar essa questão, Collot cita Lorand Gaspar, poeta francês que também foi cirurgião, o qual compreende que “a emoção sentida frente à paisagem é [...] mais que uma simples participação afetiva: é o signo de um pertencimento do espírito humano ao universo natural” (2013, p. 42). Nessa perspectiva, Collot entende que um diálogo entre fenomenologia e ciências cognitivas é perfeitamente possível, já que, segundo a concepção de Francisco Varela sobre uma “cognição encarnada e situada”, o corpo, ao interagir com o ambiente, surge como ponto de encontro entre

consciência e natureza. A percepção do cognitivo nesse viés é uma tentativa de “naturalizar a fenomenologia” para apontar a possibilidade de que o corpo possa ser compreendido, simultaneamente, a partir de uma concepção subjetiva (fenomenológica) e a partir de uma abordagem objetiva (naturalista).

Para o teórico, a interação entre natureza e cultura é mais óbvia quando se avança da percepção da paisagem para a construção da paisagem, pois a paisagem é moldada, ao mesmo tempo, por determinantes naturais e por agentes humanos, os quais estão em constante interação. Consequentemente, a paisagem é fruto de “uma co-produção da natureza e da cultura em todas suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesia incluídas)” (COLLOT, 2013, p. 43). Collot destaca o fato de que, por muito tempo, o homem percebia a si mesmo como parte da natureza, “pensava nela e com ela, não sobre ela” (2013, p. 43). No entanto, essa relação entre cultura e natureza ainda é rejeitada em muitas sociedades e, desde instauração da ciência moderna, não é reconhecida no Ocidente. Essa separação dividiu a coisa pensante da coisa externa, o que possibilitou que o homem concebesse a si mesmo como “mestre e possuidor da natureza. A partir de então, cada vez mais, o sujeito foi perdendo o contato com a paisagem que o rodeia.

No entanto, a preocupação com a paisagem, na perspectiva de Collot, é fundamental para se considerar a relação, ignorada por muitos, entre o homem e a natureza a fim de sobrepujar a tendência moderna de superar e dominar essa natureza. Essa postura contemporânea em relação ao meio natural é deveras nociva para o planeta, já que possui caráter altamente destrutivo. O debate intelectual e político sobre essa questão torna-se, então, pauta importante. Consequentemente, problematizar esse fenômeno social é uma necessidade também para a arte e para a literatura. Não raro, a arte moderna distanciou-se do respeito à natureza e valorizou o artefato, pois concebeu a natureza como padronizada e imutável, o que a tornaria indigna de imitação. Felizmente, concepções como essa passam por transformações, como é o caso dos estudos que tratam da experiência da paisagem, os quais demonstram que o ato da percepção permite o acesso a muitas faces da natureza. Avista disso, uma arte da paisagem não pressupõe, em hipótese alguma, reproduzir um dado fixo da natureza ou reproduzir estereótipos culturais desgastados. Longe disso, essa arte participa, de forma inventiva, da recriação constante da natureza pela cultura bem como da recriação da cultura pela natureza, em que a paisagem é o lugar onde esses processos ocorrem.

No ponto de vista de Collot, os estudos da paisagem refutam a imitação da natureza naturalizada ou desnaturalizada, pois tem o intuito de “unir o movimento de uma natureza naturante e de uma cultura em interação com ela” (2013, P.45). É assim que muitos artistas

procedem, ao relacionar, da melhor forma possível, sua intervenção no lugar que, direta ou indiretamente, inspira-os. Tal abordagem permite, inclusive, de acordo com o teórico, o uso das nomenclaturas “obra-lugar” ou “paisagem-obra”. Para esses *Land artists*, a natureza não é um objeto de representação, mas uma parceira de trabalho, em que se abandona a ideia de imitação para adotar a perspectiva de colaboração. Essa concepção vai ao encontro daquilo que Heidegger discute sobre o conceito de que “poeticamente o homem habita”, pois Collot defende que a atitude desses artistas não pertence ao domínio da *mimesis*, mas ao da *poiesis*. Assim, de acordo com David Nash, escultor britânico, citado por Collot, o objetivo não é melhorar a natureza, mas conhecê-la como participante ativo, não como espectador, para aplicar na obra a energia extraída dessa natureza. Logo, para o teórico, a criação artística está inscrita no prolongamento desse processo de criação constante, de tal forma que a paisagem deixa de ser considerada como um conjunto de formas a serem reproduzidas e passa a ser vista como um reservatório de forças, de onde o artista pode extrair o que produz, ao mesmo tempo dependente e diferente de seu ambiente.

3 FACETAS DO EU: NUANCES DA IDENTIDADE DO SUJEITO LÍRICO

A análise do sujeito lírico, na poesia de Florbela Espanca, convoca à reflexão sobre as diferentes apresentações desse sujeito, pois ora ele lamenta a dor que sente pela ausência do amado, aparentando submissão, ora ele declara superioridade em relação a esse amado. Em alguns poemas, em específico, o eu lírico relaciona sua proclamada superioridade ao fazer poético. Assim, a constante oscilação da forma como o sujeito poético se mostra, nos poemas escolhidos para o exame, possibilita a compreensão traços da identidade do sujeito com base nos pressupostos teóricos de Dominique Combe e de Michel Collot.

3.1 Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém

No poema “Sonhos...” (ESPANCA, T.O, 1996, p.12), o eu lírico fala de um sonho no qual vê a si mesmo como uma mulher amada e feliz em razão desse amor:

Sonhei que era a tua amante querida,
 A tua amante feliz e invejada;
 Sonhei que tinha uma casita branca
 À beira de um regato edificada

Tu vinhas ver-me, misteriosamente,
 A horas mortas quando a terra é monge
 Que reza. Eu sentia, doidamente,
 Bater o coração quando de longe

Te ouvia os passos. E anelante,
 Estava nos teus braços num instante,
 Fitando com amor os olhos teus!

Nesse sonho, o sujeito lírico associa sua felicidade a um ideal socialmente construído, ligado a casa e à natureza. Esse espaço torna-se propício para esperar ansiosamente pela presença do amado. No entanto, trata-se apenas de um sonho, pois, em realidade, o amado está de partida:

E, vê tu, meu encanto, a doce mágoa:
 Acordei com os olhos rasos d'água,
 Ouvindo a tua voz num longo adeus!"

Há nesse poema uma oposição entre sonho e realidade, pois a felicidade depositada no amado só se concretiza nos sonhos. O breve relato sobre essa oposição indica que, aos poucos, o eu lírico torna-se mais consciente de si, pois contrapõe sua realidade a estereótipos de uma vida plena. É possível afirmar, conforme apontam alguns poemas de Florbela Espanca (especialmente do livro *Trocando olhares*) que o sujeito lírico tem diferentes percepções de si mesmo e que a relação com o amado é um dos fatores de sua autorreflexão. Esse processo vivido pelo eu lírico vai ao encontro daquilo que postula Collot sobre a fenomenologia, pois o sujeito, por meio da experiência na paisagem, toma consciência das coisas do mundo e de si mesmo, ou seja, o sonho, neste caso, pode ser compreendido como uma emoção do sujeito que, ao relatá-la, ele deixa transparecer seus estados de alma. Nesse sentido, percebe-se, no poema que o eu lírico torna-se consciente de que se ele depositar a responsabilidade de sua felicidade no outro, o que lhe restará é a dor.

Embora a biografia de Florbela Espanca (DAL FARRA, 1996) explicita que a poetisa teve uma vida conturbada, permeada por crises nervosas e por relacionamentos conflituosos, a ideia de que o poema “Sonhos...” esteja diretamente ligado à vida da escritora é deveras redutora. Em primeiro plano, como Combe (2008) define, nem os textos declaradamente autobiográficos podem ser considerados literalmente como tal; pois contêm sempre um pouco de imaginação e de invenção que remetem à ficção. Em segundo plano, verdade e ficção não se

excluem, ao contrário, elas se complementam. Por isso, é possível afirmar que o desejo de ser amado, declarado pelo sujeito poético, é uma construção que diz respeito, sobretudo, ao sujeito que se constitui no universo ficcional, pois, mesmo que a autora tenha construído o “eu” como referente poético a partir de si mesma, o produto dessa criação ultrapassa a referencialidade e transforma-se em objeto estético. Esse processo ocorre, ainda que, a ficção não exclua o objeto que lhe deu origem, o que permite ao leitor associar a poesia lírica de Florbela Espanca à subjetividade do poetisa.

Assim, considerando que a única identidade que pode ser analisada na poesia de Florbela é a do sujeito lírico, entende-se que, no poema em questão, ele se encontra em conflito entre o sonho e a realidade e, ao se projetar na “casita branca, à beira de um regato edificada”, revela parte de sua interioridade. A “casita” como referente, nesse caso, remete a um cenário bucólico de paz e tranquilidade, ideal para casais apaixonados desfrutarem da companhia um do outro. No entanto, esse cenário só aparece no sonho do eu lírico, ou seja, é possível sustentar a ideia de que essa projeção revela a descrença do eu lírico no ideário de amor e felicidade que perpassa o discurso social, já que só existe em sonho, enquanto a realidade condiciona os amantes à dor.

No poema “Sonhos...”, o eu lírico deseja ardentemente ter seu amor correspondido e chora de tristeza por ser abandonado, revelando que o amor é, de certa forma, uma idealização. Já no poema “Mentiras” (ESPANCA, T.O, 1996, p.48), ele não reproduz mais uma imagem passiva de si mesmo, uma vez que demonstra ter mais consciência de seu relacionamento com o amado e, de certa forma, coloca-se em uma posição de superioridade em relação a ele porque sabe que seu interlocutor mente:

Tu julgas que eu não sei que tu me mentes
Quando o teu doce olhar poisa no meu?
Pois julgas que eu não sei o que sentes?
Qual a imagem que alberga o teu peito?

Ai, se o sei, meu amor! Eu bem distingo
O bom sonho da feroz realidade...
Não palpita d'amor, um coração
Que anda vogando em ondas de saudade!

Embora mintas bem, não te acredito;
Perpassa nos teus olhos desleais,
O gelo do teu peito de granito...

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

Desde o primeiro verso do poema, o eu lírico expressa sua lucidez e, ao construir a imagem do amado, faz surgir traços de uma nova imagem de si. Em “Mentiras”, o sujeito lírico declara-se consciente da diferença entre sonho e realidade. Embora ainda esteja ligado a um amor não correspondido, o eu lírico vê a si mesmo como alguém que faz uma escolha, parecendo, assim, mais racional se comparado àquele que chora de tristeza ao descobrir-se não amado. Assim como seu interlocutor finge amor, o sujeito lírico finge acreditar nesse amor: Nesse poema, a imagem que o sujeito lírico constrói de si está associada à autodefesa, ou seja, ele sabe-se traído, mas aceita esta relação por julgar tratar-se de um sofrimento menor àquele que experimenta ao nutrir a esperança de ser correspondido. A percepção de si surge, portanto, da sua relação com o outro, pois ao descrever a postura do amado, o sujeito lírico deixa transparecer uma de das facetas de sua identidade: uma mulher consciente e perspicaz, capaz de identificar aquilo que está por trás das “palavras bonitas”.

Se o sujeito é quem cria a paisagem e, ao se deslocar no espaço e no tempo, modifica-a e é modificado por ela, como quer Collot, em “Mentiras”, o sujeito poético é outro, sua identidade encontra-se distinta daquela apresentada no poema “Sonhos...”. Essa alteração se deve ao fato de que o sujeito lírico busca compreender melhor a relação com o amado, e, para tal, tenta conquistar uma visão privilegiada da paisagem. Esse deslocamento espaço/temporal modifica o sujeito, possibilitando-lhe um novo ponto de vista sobre o mundo que o cerca ao mesmo tempo em que a nova paisagem avistada altera sua identidade. Portanto, o eu lírico de “Mentiras” é outro. A imagem mais racional do eu lírico, apresentada neste poema, permite a inferência de que essa nova postura ligada à racionalidade resulta de sua nova percepção de elementos da paisagem que anteriormente apresentavam faces ocultas.

No entanto, no poema “As quadras dele” (ESPANCA, 1996, p. 56), o sujeito lírico volta a demonstrar tristeza e a lamentar a ausência e o desamor do amado:

Sou mais infeliz que os pobres
Que têm fome na rua.
Também eu ando faminta
De beijos da boca tua.

A saudade é tão cruel,
É uma tão profunda dor,
Que em troca eu quisera o fel
Que bebeu nosso Senhor!

A tristeza mais amarga,
A mais negra, a mais tristonha,

Dantes, morava em teus olhos
De luz bendita e risonha.

Dava-se mal a tristeza
Com essa luz d'alegria,
Mudou-se então pros meus olhos
Que choram noite e dia. [...]

Nesse poema, o sofrimento expresso pelo eu lírico é certamente mais profundo que aquele declarado no poema “Sonhos”, uma vez que as referências à dor e à tristeza perpassam todas as estrofes. Se no poema “Sonhos” a dor é revelada apenas na última estrofe – já que boa parte dos versos tratam de uma felicidade sonhada –, no poema “As quadras dele”, essa dor ganha proporções próximas ao insuportável, tal como se vê na segunda estrofe. Assim, nesse poema, a dor alcança dimensões que a racionalidade demonstrada no poema “Mentiras” não seria capaz de atenuar. A dor vivenciada pelo eu lírico, desse modo, provoca a tomada de consciência, uma vez que ele percebe a falsidade, revelada no poema “Mentiras”, e que o vínculo afetivo com o amado causa dor, identificada no poema “As quadras dele”. Logo, é possível dizer que o eu lírico não se coloca em um papel de vítima, mas tomando consciência de si por meio da experiência vivida na paisagem.

Parece contraditório pensar que em dado momento o eu lírico mostra-se mais racional em relação ao amado, e, em outro, surge entregue ao sofrimento pela ausência deste. Contudo, esse comportamento pode ser compreendido em mais de uma perspectiva. Primeiro, o movimento do sujeito na paisagem é constante, ou seja, há sempre uma nova faceta dos elementos que a compõem a revelar-se, o que influencia a percepção desse sujeito a todo o instante, alterando-lhe a identidade. Ademais, o sujeito poético, ao se projetar para fora de si, revela apenas alguns dos elementos constitutivos de sua identidade. Assim, a soma desses dois fatores impossibilita que se estabeleça uma identidade fixa para esse sujeito, ou seja, o eu lírico mostra-se outro neste poema. O fato de o sujeito poético apresentar-se outro a todo instante não significa que ele passe por um processo de transformação linear que permita a construção de uma imagem de si cada vez mais clara, uma vez que ele pode oscilar entre o sentimentalismo e a racionalidade como se vê nos poemas já analisados.

Em contraposição a essa imagem de sofrimento intenso em “As quadras dele”, o poema “Doce certeza” (ESPANCA, T.O, 1996, p. 71) traz a imagem de uma mulher enciumada, pois ela sabe que o amado encontrará outras mulheres e que se esquecerá dela:

Por essa vida fora hás de adorar
Lindas mulheres, talvez; em ânsia louca,
Em infinito anseio hás de beijar
Estrelas d'oiro fulgindo em muita boca!

Hás de guardar em cofre perfumado
Cabelos d'oiro e risos de mulher,
Muito beijo d'amor apaixonado;
E não te lembrarás de mim sequer!...

Hás de tecer uns sonhos delicados...
Hão de por muitos olhos magoados,
Os teus olhos de luz andar imersos!

Mas nunca encontrarás p'la vida fora,
Amor assim como este amor que chora
Neste beijo d'amor, que são meus versos!.

Percebe-se, mais uma vez, que o eu lírico é capaz de ver a si mesmo com certa racionalidade, embora não consiga livrar-se da dor que seus relacionamentos lhe causam. Entra em evidência, nesse poema, um elemento novo ligado à racionalidade e à consciência de si, uma vez que o sujeito lírico atribui ao sentimento que dedica ao seu amado valor maior do que o amor dedicado por outras mulheres a ele. Esse amor supera a beleza física e a graça de outras, por apresentar atributos diferentes: A intensidade do amor experimentado pelo eu lírico está ligada à sua capacidade de fazer versos, e, assim, a imagem que ele constrói de si é de distinção. As diferentes experiências do sujeito poético revelam, aos poucos, essa mulher, ao falar do amado, encontra elementos de força e poder em si mesma, isto é, ao projetar para fora de si, num processo de alteridade, encontra-se com seu próprio eu.

O poema “Doce certeza” chama atenção para dois aspectos: seu início reforça a ideia de que a identidade do eu lírico é instável; já sua conclusão estimula o leitor, novamente, a tentar associar vida e obra da poetisa, uma vez que o sujeito lírico se declara poeta. Quanto a esta relação, Combe e Collot explicitam que há sempre uma tensão entre vida e obra, o que justificaria esse equívoco, pois de qualquer forma há um vínculo com o real, embora o poema não reproduza a verdade. Collot afirma que o poema resulta do apagamento da coisa que lhe deu origem, tornando-se um evento enigmático do mundo. Logo, o fato de “Doce certeza” apresentar o eu lírico como poeta não indica que se trata de Florbela, mas talvez revele uma concepção acerca do fazer poético partilhado pela própria autora, isto é, para o sujeito lírico e para os poetas, já que o referente na poesia inclui um “nós”, como aponta Collot”, fazer versos confere distinção a todo e qualquer poeta.

Embora baseado em outros elementos, o poema “Súplica” (ESPANCA, T.O., 1996, p.74) convoca novamente uma ideia de superioridade do eu lírico. Se no poema “Doce certeza”

o sujeito lírico exalta o poder de seu amor que pode ser expresso por meio de versos, já em “Súplica” comparece a imagem de uma mulher que implora pela afeição do amado, ressaltando as qualidades que possui e que a tornam digna desse amor. Entre as cinco estrofes, todas formadas por quatro versos, três são destinadas à exaltação de sua força e beleza:

Olha para mim, amor, olha para mim;
 Meus olhos andoam doidos por te olhar!
 Cega-me com o brilho de teus olhos
 Que cega ando eu há muito tempo por te amar

O meu colo é arminho imaculado
 Duma brancura casta que entontece;
 Tua linda cabeça loira e bela,
 Deita no meu colo, deita e adormece

Tenho um manto real de negras trevas
 Feito de fios brilhantes d’astros belos
 Pisa o manto real de negras trevas
 Faz alcatifa, oh faz, de meus cabelos!

Além da exaltação de si, percebe-se o desejo do eu lírico de impor a sua vontade ao amado, presente no emprego do imperativo. A imagem que o sujeito lírico constrói de si nesse poema é a de uma mulher com qualidades antitéticas. Na segunda estrofe, ele expõe suas qualidades físicas, com termos que remetem à delicadeza e à pureza; na terceira estrofe, suas qualidades surgem com termos opostos. Num primeiro momento, a imagem dessa mulher é pintada em tons claros dando uma ideia de beleza e suavidade. Logo em seguida, esse quadro se inverte, o que permite a compreensão de que o próprio eu lírico tem consciência que há unidade na imagem que ele constrói de si. Percebe-se, assim, que a identidade dessa mulher, no poema, apresenta diferentes facetas, estando ora ligada à luz ora à escuridão. Mesmo que a descrição de si seja estabelecida em elementos opostos, o eu lírico apresenta-se, ao longo de todo o poema, como alguém de valor e digno da presença do amado em todos os aspectos. Evidencia-se, aqui, a formulação teórica contemporânea acerca da subjetividade lírica, a qual não se encerra em si. Logo, o sujeito visualiza aspectos de seu eu somente no movimento de projeção.

O último verso da primeira estrofe “Que cega ando eu há muito tempo por te amar” aponta para a tomada de consciência do eu lírico. Essa mulher, ao afirmar que há muito tempo anda cega, revela que sua projeção permitiu uma visão privilegiada de si, pois ela sabe que o sentimento que nutre em relação ao amado ofuscava lhe os olhos, impedindo de ver que esse sentimento é nocivo para ela. No entanto, embora o sujeito poético declare a permanência da

referida cegueira, o fato de ele anunciar a própria cegueira prova o contrário, já que é uma forma de perceber a si mesmo, ou seja, percebe-se que a névoa, que lhe impede de ver, dissipa-se aos poucos.

A identidade do eu lírico, na poesia de Florbela Espanca, apresenta-se cambiante não apenas entre um poema e outro, mas em um mesmo poema, como é o caso de “Súplica”. Além de não ser possível estabelecer uma identidade fixa para esse sujeito, ao falar de si, ele não é capaz de ver a si mesmo de forma integral, pois é apenas por meio da projeção no outro e nas coisas que surgem aspectos da sua subjetividade. Portanto, quando ele se constrói como referente no poema depende das relações de alteridade para encontrar elementos de sua própria identidade. Além disso, as qualidades antitéticas apresentadas pelo sujeito poético procedem do fato de que o sujeito não é pura interioridade, uma vez que não é possível estabelecer limites entre o corpo e a paisagem, ambos se contêm mutuamente. Ao se considerar a afirmação de Collot de que é necessário desprender-se das tentativas de clivagem das coisas do mundo, ou seja, não há separação entre o fora e o dentro, o corpo e o espírito, o sujeito e o objeto, depreende-se, assim, que o eu lírico constitui-se de tudo aquilo que o cerca, em que claro e escuro se fundem no poema “Súplica”. Consequentemente, a identidade do eu lírico no poema “Súplica” não é contraditória, mas sim inclusiva.

Já “Visões de febre” (ESPANCA, T.O., 1996, p. 81) exhibe um sujeito lírico que se sente muito doente e tem delírios como se estivesse com febre:

Doente. Sinto-me doente e com delírio
Enche-se o quarto de fantasmas. ‘Ma visão
Desenha-se ante mim tão branca como um lírio
Debruça-se de leve... Estranha aparição!

É uma mulher de sonho e de suavidade
Como a doce magnólia florindo ao sol poente
E disse-me baixinho: ‘Eu chamo-me saudade
E venho pra levar-te o coração doente!

Percebe-se, nesse poema, uma mulher que chegou ao limite da dor e começa a reagir contra aquilo que lhe traz sofrimento:

Não sofrerás mais; serás fria como gelo;
Neste mundo de infâmia o que é que importa sê-lo
Nunca tu chorarás por tudo mais que vejas!

E abriu-me o meu seio; tirou-me o coração,
Despedaçado já sem ‘ma palpitação,
Beijou-me e disse “adeus!” E eu: “bendita sejas!”

Entre os delírios do sujeito lírico, surge a saudade em forma de mulher para dar fim à dor. Nesse sentido, entende-se que a saudade é própria consciência do eu lírico diante do mundo. É possível inferir, assim, que o sofrimento alegado pelo sujeito lírico não se restringe à sua relação com o amado, pois, ao que tudo indica, faz parte de sua identidade refletir e questionar-se sobre o mundo que o cerca. Embora o sujeito lírico não apresente constância em sua imagem, a forma intensa como ele sente as coisas do mundo e a transformação que resulta dessa atitude conferem-lhe certa unidade. Nesse sentido, mesmo com as diferentes formas que o sujeito poético se apresenta, é possível perceber que a questão da racionalidade, de algum modo, perpassa os poemas de Florbela e, pelas indicações até o momento, esse pode ser um traço da *ipseidade* do eu lírico florbetiano.

O eu lírico descreve a “Estranha aparição” com cores claras, por meio de comparações com a beleza flores, e movimentos suaves. Nesse sentido, os atributos da saudade personificada demonstram que a tomada de consciência sobre si e sobre o outro resulta de um processo lento, como produto de cada experiência vivida, mas certamente é bem-vinda, como indicam as últimas duas estrofes, em que a saudade anuncia o fim do sofrimento do sujeito lírico. Soma-se a isso, o fato de o poema finalizar-se com a declaração: “bendita sejas!, o que permite compreender que a tomada de consciência de si traz conforto para sua dor e a maturidade necessária para ele enfrentar esse “mundo de infâmia”. Por conseguinte, a dor da saudade é responsável pelo deslocamento do sujeito poético, que passa a enxergar as faces antes ocultas das coisas e do outro. A razão configura-se, assim, como o moto da construção identitária do eu lírico.

Collot assegura que o deslocamento do sujeito em busca da linha do horizonte ou de uma posição privilegiada para desvelar as faces ocultas das coisas, além de revelar traços da subjetividade lírica, convoca o sujeito a refletir sobre a própria identidade. Por isso, torna-se pertinente a ideia de que a consciência do eu lírico é instigada a repensar sua própria identidade em “Visões de febre”, pois as alterações na percepção do mundo e as influências externas fazem o sujeito poético compreender que ele é outro a todo o instante. Nesse viés, este poema pode ser concebido como um momento de crise em que o sujeito poético se dá conta de que é outro ou sente necessidade de ser outro porque a identidade de antes não lhe serve mais.

O poema “Desalento” (ESPANCA, 1996, p.118), publicado no livro *Trocando olhares*, sofreu algumas alterações e foi publicado novamente no *Livro de mágoas*, sob o título “A minha Tragédia” (ESPANCA, 1996, p,157). Esse poema destaca-se por construir uma imagem do sujeito lírico que contraria fortemente as imagens produzidas nos poemas até aqui analisados.

Essa mudança de título assume um sentido importante para o exame da percepção que o eu lírico tem de si, pois, mesmo que os poemas tenham a mesma base de construção, é evidente que esse sujeito se vê como outro na segunda versão. O sujeito lírico percebe-se diferente na segunda versão ao falar de si, como se estivesse num processo de eterna busca da própria identidade. Logo, a reelaboração desse poema reforça a ideia de que o sujeito lírico é sempre outro a cada poema, uma vez que até quando se trata do mesmo poema revela-se distinto.

A primeira estrofe de “A minha Tragédia” já traz alterações importantes, pois a imagem que eu lírico tem de si é diferente da apresentada no poema “Desalento”:

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

Ó minha vã, inútil mocidade
Trazes-me embriagada, entontecida!...
Duns beijos que me deste, noutra vida,
Trago meus lábios roxos, a saudade!...

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

Gosto da noite imensa, triste, preta,
Como esta estranha e doida borboleta
Que eu sinto sempre a voltejar em mim!...

O primeiro verso em “A minha Tragédia” é o terceiro no poema “Desalento”, como se observa a seguir:

Às vezes oiço rir, e 'ma agonia
Queima-me a alma como estranha brasa.
Tenho ódio à luz e tenho raiva ao dia
Que me põe fogo que m'abrsa!

Tenho sede d'amar a humanidade...
Eu ando embriagada... entontecida...
O roxo de meus lábios é saudade
Duns beijos que me deram noutra vida!

Eu não gosto do sol, eu tenho medo
Que me vejam nos olhos o segredo
De só saber chorar, de ser assim...

Gosto da noite, negra, triste, preta,
Como esta estranha e doida borboleta
Que eu sinto sempre a voltejar em mim!

A comparação entre os poemas evidencia que a sua reelaboração apresenta um sujeito lírico mais direto, com mais clareza em relação ao que o perturba ou, talvez, esse incômodo torne-se mais frequente. Ao colocar o “ódio à luz” em primeiro plano, o eu lírico revela que a sua percepção em relação ao mundo foi modificada. Não foi o mundo, portanto, que mudou, mas sua percepção sobre ele que é nova. É possível concluir, assim, que o sujeito lírico revela uma identidade questionadora, e essa habilidade crítica sobre as coisas do mundo provoca dor, comprovando que esse sujeito é constantemente afetado pela paisagem avistada e vivida.

Pode-se acrescentar, também, que “luz” e o “dia”, dos quais o eu lírico tem ódio e raiva, pode representar o movimento desse sujeito que permite que ele descubra a face oculta das coisas ou dá acesso à visualização a uma nova linha do horizonte, em um processo que o faz compreender que a sociedade, na qual se insere, está repleta de imperfeições que impossibilitam o amor à humanidade. No entanto, se ele declara “Tenho sede d’amar a humanidade...”, significa que esse sujeito deseja a mudança, pois aquilo que vê lhe traz sofrimento. Logo, só a transformação daquilo que é visto no mundo e no outro poderia proporcionar o amor que o eu lírico almeja sentir pela humanidade. Considerando que o eu lírico autodeclara-se mulher e poeta, na poesia de Florbela, torna-se possível a compreensão de que esse sujeito poético se sente capaz de provocar as mudanças desejadas por meio da linguagem, isto é, por meio de sua poesia, ideia que será aprofundada mais adiante nesta análise.

Do mesmo que é possível inferir que essas transformações podem estar ligadas ao fazer poético, entende-se que elas se referem ao lugar que a mulher ocupa na sociedade, ao estereótipo social de que a felicidade feminina depende unicamente do sucesso de um relacionamento amoroso e à ideia de que o desejo masculino se opõe a essa imagem emocional da identidade feminina. Como evidencia-se, nos poemas já analisados, o homem é descrito como uma figura sempre distante, desprovida de sentimentos, que causa dor e sofrimento à mulher. Nesse sentido, o fato de eu lírico, em dado momento definir-se como alguém que sofre pelo amado e, em outro, perceber-se como incapaz de amar pode indicar que o sofrimento exposto por ele não é direcionado a um homem em particular, mas às construções sociais que constituem a imagem do masculino para o eu lírico. Essa leitura sustenta-se pelo conceito de referente poético apresentado por Collor, de acordo com o qual, o referente na poesia carregada todas as imagens da coisa às quais o sujeito teve acesso e todas as que podem ser imaginadas. Perceber, assim, que esse referente contém a experiência do eu lírico e todas as figuras masculinas vistas e imaginadas pelo sujeito poético.

Em suma, no poema “Desalento”, o sujeito lírico mostra-se inconformado com o mundo que lhe é revelado, mas, ainda assim, deseja amar: “[...] Tenho sede d’amar a humanidade.../

Eu ando embriagada...entontecida...[...]. Já em “A minha tragédia”, ele se mostra outro, incapaz de amar “[...] Eu não gosto do sol, eu tenho medo/ Que me leiam nos olhos o segredo/ De não amar ninguém, de ser assim.[...]”. Na primeira versão do poema, esse desamor não era tão em nítido: “[...] Eu não gosto do Sol, eu tenho medo/ Que me vejam nos olhos o segredo/ De só saber chorar, de ser assim... [...]”. O exame das duas versões do mesmo poema evidencia que a identidade do eu lírico passa por um processo constante de transformação. Se essa metamorfose é perceptível na série de poema analisados, na comparação entre “Desalento” e “A minha tragédia”, a inconstância do eu lírico recebe destaque, pois trata-se do mesmo poema. De igual modo, a identidade instável do sujeito poético, revelada na comparação entre os poemas examinados, deixa emergir nuances que, ao longo da poesia de Florbela, irão compor uma relativa unidade identitária, ou seja, essa identidade lírica móvel parece apontar para um sujeito questionador e inconformado com os obstáculos presentes na paisagem a qual habita.

Procedimento semelhante ao de “Desalento” e “Minha tragédia” ocorre com “Maior Tortura” (ESPANCA, 1996, p.120), em *Trocando olhares*, o qual é publicado novamente em *Livro de mágoas*, sob o título “A Maior Tortura” (ESPANCA, 1996, p. 143), com uma dedicatória “a um grande poeta de Portugal”. Na segunda versão desse poema, o acréscimo do artigo “a” no título serve de indicativo de que o eu lírico consegue definir melhor aquilo que sente. Mesmo que as alterações entre as duas versões sejam pequenas, elas se tornam bastante significativas para se estabelecer as transformações que ocorrem na identidade do eu lírico. Nesse sentido, as modificações realizadas na primeira estrofe merecem destaque, pois o quadro que se cria do eu lírico, na primeira versão do poema, é de dor e falta de consolo:

Na vida para mim não há deleite,
Ando a chorar convulsa toda a noite,
E não tenho nem sombra em que me acoite,
E não tenho uma pedra em que me deite!

Ah! Toda eu sou sombras, sou espaços!
Perco-me em mim na dor de ter vivido!
E não tenho a doçura de uns abraços
Que me façam sorrir de ter nascido!

Sou como tu um cardo desprezado,
A urze que se pisa com os pés,
Sou como tu um riso desgraçado!

Mas a minha Tortura inda é maior:
Não ser Poeta assim como tu és
Para concretizar a minha Dor!

A segunda versão desse poema chama a atenção pela alteração do segundo verso, ou seja, a dor do eu lírico passa a ser sem trégua, permite-se essa compreensão pela inclusão de “e dia” e das reticências

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

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

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

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

O mesmo procedimento dá-se na terceira estrofe da segunda versão do poema, pois o sujeito lírico parece ter mais clareza acerca da sua dor ao usar elementos mais concretos para descrevê-la: “[...] E nem flor de lilás tenho que enfeite/ A minha atroz, imensa nostalgia!.../ A minha pobre Mãe tão branca e fria/ Deu-me a beber a Mágoa no seu leite! [...]”. Nessa estrofe, se comparada com a primeira versão do poema, o eu lírico revela sensações mais intensas e mais específicas, marcadas pela presença de “atroz” e “imensa” bem como pelas referências “Mãe” e “Mágoa”, ambas em maiúsculo. Soma-se a isso menção à “flor de lilás”, elemento que também não aparece na primeira versão, como se vê: “[...] Ah! Toda eu sou sombras, sou espaços!/ Perco-me em mim na dor de ter vivido!/ Eu não tenho a doçura duns abraços/ Que me façam sorrir de ter nascido! [...]”. Assim, as alterações realizadas nos versos analisados apontam para a ideia de que o eu lírico percebe a si mesmo como outro, distinto daquele sujeito do poema “Maior tortura”. No entanto, a visão que esse sujeito tem de si é incompleta, “eu sou sombra, sou espaços!, uma vez que as sombras não permitem ver a si mesmo com nitidez, ao mesmo tempo em que os espaços são lacunas que não podem ser preenchidas voltando o olhar a si mesmo, pois o eu lírico somente consegue apreender traços da sua subjetividade projetando sobre as coisas seus estados de alma, mas mesmo assim a imagem de si não será completa.

Outro fator de modificação entre os poemas “Maior tortura” e “A maior tortura” que aparece com igual ou quiçá com maior importância que as alterações já examinadas é a referência “a um grande poeta de Portugal”, na segunda versão do poema. Sobre essa referência, Dal Farra esclarece que se trata de Américo Durão, o qual teve papel muito importante na escrita de Florbela, tanto que a poetisa nomeia seu primeiro livro a ser publicado, *Livro de mágoas*, inspirada no livro de Durão *Livro cheio de mágoas*. Embora a última estrofe da primeira versão do poema indique, como uma espécie de conclusão, que a dor do sujeito lírico está ligada ao fato de não ser reconhecido como o poeta citado – “[...] Mas minha Tortura inda é maior:/Não ser Poeta assim como tu és/ Para concretizar a minha Dor!” –, é possível realizar outra leitura. Nessa primeira versão, é evidente que a dor maior do eu lírico está direcionada ao fazer poético porque, ao final do poema, a palavra “Tortura” aparece em maiúsculo e apresentada como uma tortura maior. Surgem, então, duas possibilidades para essa referência: a primeira seria a incapacidade do eu lírico de ver em si mesmo o potencial de transformar as sensações provocadas pelas coisas do mundo em poesia com a mesma qualidade apresentada pelo poeta que admira; a segunda, como já citado, poderia estar ligada ao não reconhecimento da qualidade daquilo que o sujeito lírico escreve, já que ele se assume como poeta, mas não se encontra, aos olhos da sociedade, no mesmo patamar do poeta admirado.

Na segunda versão do poema, a relação com o fazer poético surge com mais evidência, pois, logo após o título, aparece a dedicatória “A um grande poeta de Portugal”, e “Poeta” surge como vocativo na penúltima estrofe, diferentemente da primeira versão:

[...]

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

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

O sujeito lírico declara nessas duas estrofes seu infortúnio, como se vê já nos primeiros versos, com as metáforas “eu sou um cardo desprezado/ A urze que se pisa com os pés”. Ele se compara ao escritor homenageado, deixando entrever que lidar com as dores do mundo faz parte da vida do poeta, porém, para o eu lírico, isso é ainda mais difícil. Essa dificuldade do sujeito lírico está inscrita no título da segunda versão do poema: “A Maior Tortura”, uma vez que a presença do artigo na segunda versão expressa mais certeza de que não há nada pior do

que a impossibilidade de ser um poeta tal como é o interlocutor do poema. Compreende-se, assim, que a imagem que o eu lírico tem de si mesmo sofre transformações toda vez que ele fala de si. Embora o eu lírico declare não estar à altura de seu amigo escritor, essa postura pode ser fruto de sua grande admiração pelo poeta em questão ou pelo fato de por ser homem, ele obtém reconhecimento, e ela não. Os fatores externos, portanto, interferem diretamente na forma como o sujeito lírico percebe a si mesmo.

No poema “Cegueira Bendita” (ESPANCA, T. O., 1996, p. 121), o eu lírico volta a assumir-se como poeta e afirma não saber quem é:

Ando perdida nestes Sonhos verdes
De ter nascido e não saber quem sou,
Ando ceguinha a tactear paredes
E nem ao menos sei quem me cegou!

Não vejo nada, tudo é morto e vago...
E a minha alma cega, ao abandono
Faz-me lembrar o nenúfur dum lago
‘Stendendo as asas brancas cor do sono...

Ter dentro d’alma a luz de todo o mundo
E não ver nada neste mar sem fundo,
Poetas meus irmãos, que triste sorte!...

E chamam-nos a nós Iluminados!
Pobres cegos sem culpa, sem pecados
A sofrer pelos outros ‘té à morte!

Embora o sujeito lírico lamente sua “cegueira”, ele não a vê como algo negativo, mas compreende-a como uma espécie de sina dos poetas. É perceptível que o título que classifica a cegueira como bendita, evidencia que essa incapacidade de ver totalmente a si mesmo não é algo totalmente negativo. Além disso, parece ser o destino dos poetas ver tudo e ver nada ao mesmo tempo, de acordo com o sujeito lírico, pois eles têm “dentro d’alma a luz de todo o mundo” e não veem nada “neste mar sem fundo”. A última estrofe deixa essa questão mais explícita. Essa estrofe declara que a referida capacidade dos poetas está voltada à percepção da dor do outro, o que leva a crer que a dor alegada pelo sujeito lírico em muitos poemas seja na verdade um misto de sensações e de percepções de si e do outro, por isso ele “anda cego a tatear paredes”. Desse modo, a dor é inspiração para o fazer poético.

Se no poema “Cegueira Bendita” o eu lírico fala da sina dos poetas, no poema “Vaidade” (ESPANCA, 1996, L. M., p. 132), ele reflete sobre seu desejo de ser reconhecido como poeta:

Sonho que sou a Poetisa eleita,
 Aquela que diz tudo e tudo sabe,
 Que tem a inspiração perfeita,
 Que reúne num verso a imensidade

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

Sonho que sou Alguém cá neste mundo...
 Aquela de saber vasto e profundo,
 Aos pés de quem a terra anda curvada!

E quando mais no céu eu vou sonhando,
 E quando mais no alto vou voado,
 Acordo do meu sonho...
 E não sou nada!...

Ao se considerar a imagem que o sujeito poético tem de si no poema “Vaidade”, é possível compreender melhor a imagem revelada em “Cegueira Bendita”, pois uma das possibilidades apontadas sobre esse sujeito foi de que seu lamento em relação à homenagem ao poeta português estaria mais ligado à falta de reconhecimento e aceitação de sua poesia. O poema “Vaidade” contribui para o entendimento dessa questão, uma vez que o desejo de reconhecimento é bastante evidente neste poema. O poema é construído em forma de soneto, e, ao longo das quatro estrofes, o sujeito lírico detalha seu sonho de ser reconhecido como a “Poetisa eleita”. Esse sonho é grandioso e revela certa superioridade, como se vê nos seguintes versos: “[...] Sonho que sou alguém cá neste mundo.../ Aquela de saber vasto e profundo,/ Aos pés de quem a terra anda curvada! [...]”. No entanto, em um pequeno verso ao final do poema, fora da estrutura do soneto, “[...] E não sou nada!...”, ele evidencia que o tão almejado reconhecimento está bem distante de sua realidade. É possível depreender, também, desse verso isolado a ideia de que o sujeito lírico percebe a si mesmo como diferente, pois o verso isolado imita, por meio da sua disposição gráfica, a condição do eu lírico. Logo, se considerado o título do poema, “Vaidade”, e esse último verso deslocado do soneto, é possível inferir que o eu lírico constrói uma imagem de si distinta daquela compreendida pela sociedade, ou seja, ele vê valor em si mesmo, e o problema está na forma como o outro vê o sujeito poético.

O poema “Eu...” (ESPANCA, 1996, L. M., p. 133) tem um papel importante para a análise da identidade cambiante do eu lírico na poesia de Florbela Espanca, pois este texto reafirma alguns elementos já identificados em outros poemas ao mesmo tempo em que nega, de certa forma, questões bastante presentes nesses mesmos textos:

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

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

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

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
 Alguém que veio ao mundo pra me ver,
 E que nunca na vida me encontrou!

O questionamento do eu lírico sobre a sua própria identidade, nesse poema, é bastante evidente e, ao tentar estabelecer uma imagem de si, ele se percebe limitado pelo alcance de seu olhar. Essa limitação é revelada pelo uso recorrente das reticências, com destaque especial para o emprego desse sinal de pontuação no título do poema. A estrutura do título já aponta que a imagem que o eu lírico construirá ao longo do poema será incompleta, o que é confirmado logo na sequência. A primeira estrofe traz contornos um pouco mais evidentes da impressão que esse sujeito tem de si, pois ele parece seguro em relação àquilo que o perturba. Essa estrofe, de certa forma, contribui para a compreensão da imagem que ele constrói de si no poema “Vaidade”, no qual afirma que seu sonho é ser reconhecido como “Poetisa eleita”. Logo, o sujeito poético percebe a si mesmo como a “irmã do sonho”, ou seja, ele vê em si elementos que não são reconhecidos pelo outro e, talvez, isso dificulte ainda mais a busca que empreende pelo delineamento da sua própria imagem. Nesse sentido, o não reconhecimento, ao mesmo tempo em que impede que o eu lírico tenha mais clareza sobre si, estimula-o a persistir numa eterna busca de si.

A segunda estrofe reafirma a incompreensão do outro que abala o sujeito lírico, pois parece que há uma névoa que impossibilita que o vejam como é. Ao declarar-se incompreendido, o eu lírico reconhece em si qualidades que, conseqüentemente, conferem-lhe superioridade. Sobre essa questão, é possível estabelecer pontos importantes em relação à forma como o sujeito poético vê a si mesmo em outros poemas. Quando o eu lírico lamenta, no poema “A maior tortura”, não ser poeta como o poeta homenageado, fica a dúvida sobre quais aspectos lhe faltam para se equiparar a ele. Sobre essa questão, o poema “Eu...” pode apontar, do mesmo

modo que o poema “Vaidade”, a falta de aceitação de sua poesia seja por parte do público seja por parte da crítica. Mesmo que o poema “Eu...” não mencione a questão da poesia, a compreensão de que o eu lírico está sempre em busca de uma percepção de si permite dizer que, ao avaliar elementos de sua própria identidade, ele considera o fazer poético, já que se autodeclara poeta em muitos poemas.

No entanto, o que mais chama a atenção no poema “Eu...” sobre as metamorfoses identitárias do eu lírico é a referência à dor que perturba sua existência, pois, em poemas já analisados, ele lamenta seu sofrimento, levando a crer que a ausência do amado e a falta de reconhecimento de sua poesia seriam as principais causas de seu sofrimento. Porém, na terceira estrofe de “Eu...”, o sujeito poético afirma que o “chamam de triste sem o ser”, do mesmo modo que ele “chora sem saber por quê”. Essa afirmação corrobora a ideia de que o eu lírico vê a si mesmo como um outro a todo instante, posto que, em dado momento, parece ter certeza de que a triste sina que enfrenta está ligada ao seu fazer poético, não considerado pelos demais, em outro, sua dor é resultado de relacionamentos amorosos não correspondidos, e, no instante seguinte, ele já não sabe por que chora. Essa declaração do eu lírico contribui também para ideia de que o eu lírico não fala de si, ou não apenas de si. Por isso a dor referida com insistência nos poemas recebe vários contornos: a dor do outro, as distintas imagens de dor, a própria racionalidade do sujeito poético.

Nesse sentido, contrapondo todas as diferentes imagens que o sujeito lírico constrói de si até este ponto da análise, surge a suspeita de que, embora a dor seja elemento recorrente nos poemas, ela não é propriamente um traço de *ipseidade* do eu lírico, mas sim um referente poético, assim como o “eu”, conforme já foi evidenciado. Nesse caso, como o referente contém a totalidade das experiências vividas com o objeto; e essas experiências podem vir de situações pessoais, experiências reais de outras pessoas ou de cenas imaginadas, a dor pode não ser uma marca que garante certa unidade identitária ao eu lírico, conforme concebe o princípio da *ipseidade*.

No poema “A minha dor” (ESPANCA, L. M., 1996, p. 138), a dor ganha uma nova dimensão, pois o eu lírico a coloca como centro da imagem que constrói de si. Em boa parte dos poemas analisados, o sujeito lírico faz alusão à sua dor, seja pelo amor não correspondido seja pela falta de reconhecimento social. No entanto, neste poema, essa dor é colocada em primeiro plano, reforçando a ideia de que ela perpassa a poesia de Florbela e destacando o papel que ela exerce no percurso traçado pelo eu lírico na busca inconsciente por identidade:

A minha dor é um convento ideal
 Cheio de claustros, sombras, arcarias,
 Aonde a pedra em convulsões sombrias
 Tem linhas dum requinte escultural

Os sinos têm dobres d'agonias
 Ao gemer, comovidos, o seu mal...
 E todos têm sons de funeral
 Ao bater as horas, no correr dos dias...

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

Nesse triste convento aonde eu moro,
 Noites e dias rezo e grito e choro!
 E ninguém ouve... ninguém vê...ninguém...

Depreende-se, assim, nesses versos, que a aceitação da dor, pelo eu lírico, faz parte de si. É possível pensar, nesse sentido, que é justamente a dor que lhe confere distinção, pois é uma construção bela, requintada que possui qualidades estéticas, portanto, a dor como referente serve de instrumento para o eu lírico falar de si.

A dor seria, para o eu lírico, mais um elemento, além da busca de si, que confere certa unidade à sua identidade, não como um traço identitário, mas como um objeto no qual o sujeito se projeta para revelar sua subjetividade. Verifica-se esse procedimento com evidência no poema “O meu orgulho” (ESPANCA, S.S., 1996, p.175)

Lembro-me o que fui dantes. Quem me dera
 Não me lembrar! Em tardes dolorosas
 Eu lembro-me que fui a primavera
 Que em muros velhos fez nascer as rosas!

As minhas mãos outrora carinhosas
 Pairavam como pombas... Quem soubera
 Por que tudo passou e foi quimera,
 E por que os muros velhos não dão rosas!

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

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

Se, nos poemas analisados, o eu lírico lamenta a falta de reconhecimento de sua poesia ou o desinteresse do amado, neste revela que é essa condição de dor e solidão que o torna distinto, uma vez que não depende do outro para atribuir valor a si mesmo. Talvez a ideia de superioridade, identificada em alguns poemas, venha de sua capacidade de ver beleza na dor enquanto objeto ou de transformá-la em poesia. O poema “O meu mal” (ESPANCA, S.S., 1996, p.178) reafirma que a dor é objeto de criação para o eu lírico:

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

Fui tudo que o mundo há de maior;
Fui cisne e lírio e águia e catedral!
E fui, talvez, um verso de Nerval,
Ou um cínico riso de Chamfort...

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

Ah! De Boabdil fui lágrima na Espanha!
E foi de lá que eu trouxe essa ânsia estranha!
Mágoa não sei de quê! Saudade louca!

No entanto, neste poema, o sujeito lírico declara que “sabe-se de cor”, pois já teve muitas facetas. Ele revela sua relação com elementos da natureza, da arte (literatura), do sagrado, levando a crer, assim, que ele compreende sua relação com o mundo e com o outro, demonstrando que sua identidade é perpassada pela experiência com os objetos da paisagem, ou seja, aquilo que o cerca e lhe causa dor é transformado em poesia, em matéria-emoção. Logo, a dor seria o elemento de interligação entre o mundo e o fazer poético.

Ao se considerar que a emoção sentida é diferente da emoção produzida no poema, pois compor uma emoção por meio da linguagem não é o mesmo que reproduzir a emoção experimentada, a dor retratada na série de poema analisados é estética, logo não pode ser confundida com a dor presente na vida de Florbela, mesmo que sua biografia registre momentos dolorosos. Por isso, a recorrência do referente “dor” e a construção da dor como objeto estético (relação com a natureza, com a arte, com a arquitetura) nos poemas configura a materialização desse elemento em poesia.

O referente “dor” aparece com mais frequência no *Livro de mágoas*,

O poema “Esfinge” (ESPANCA, S.S., 1996, p.185) traz, mais uma vez, o eu lírico como referente e aponta novos elementos de sua identidade cambiante. Desta vez, ele constrói a imagem de si ligada a elementos da natureza vê-se espelhado na natureza e deseja ser parte da paisagem:

Sou filha da charneca erma e selvagem:
Os giestais, por entre os rosmaninhos,
Abrindo os olhos d’oiro, p’los caminhos,
Desta minh’alma ardente são a imagem.

E ansiosa desejo – ó vã miragem –
Que tu e eu, em beijos e carinhos,
Eu a Charneca, e tu o Sol, sozinhos,
Fôssemos um pedaço da paisagem

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

E, à tua espera, enquanto o mundo dorme,
Ficaria, olhos quietos, a cismar...
Esfinge olhando, na planície enorme...”

Além dessa percepção de si baseada nos elementos da paisagem, o eu lírico revela que a sua relação com o mundo e com o outro é enigmática, já que se compara a uma esfinge, isto é, ele, como parte do ambiente, percebe além do óbvio, tal qual uma esfinge e por isso parece indecifrável ao olhar do outro. O fato de o eu lírico declarar-se poeta em muitos poemas pode indicar que a comparação com a esfinge, neste poema, refere-se à ideia usada por Collot sobre a propensão do poeta de criar metáforas para ver o mundo além da linha do horizonte, ou seja, já que o horizonte é inalcançável, o poeta, que “enxerga” mais longe cria por meio da imaginação um universo possível além da linha do horizonte.

Da mesma forma que o eu lírico se projeta na dor como objeto estético para revelar nuances de sua subjetividade, pode projetar-se nos elementos da natureza para ir ao encontro do mundo e de si mesmo. Nesse sentido, o poema “Esfinge” apresenta um sujeito lírico que se apropria do ambiente natural para falar de si. Assim, ao construir uma paisagem bela, cercada de flores, expõe a beleza que há em si, isto é, mais uma vez o eu lírico deixa transparecer traços de sua *ipseidade*, que nesse caso seria a reafirmação de sua superioridade já declarada diretamente em outros poemas. Essa noção de projeção do eu lírico na natureza será aprofundada no próximo capítulo.

Assim como a esfinge era vista pelos egípcios como símbolo de poder e sabedoria, o eu lírico considera-se sábio e superior, como fica evidente, também, no poema “Versos de orgulho” (ESPANCA, C.F., 1996, p. 210):

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

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

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

Meus êxtases, meus sonhos, meu cansaço...
– São os teus braços dentro dos meus braços,
Via Láctea fechando o infinito.

Outra vez, o sujeito lírico diz-se incompreendido e demonstra superioridade, esquecendo, por ora, a dor e o lamento. A oposição entre “Princesa” e “plebeus” demarca bem essa ideia de superioridade não só pelo sentido dos termos mas também pelo uso da letra maiúscula no primeiro e da minúscula no segundo. Pode-se dizer, além disso, que a avaliação dos outros o faz perceber a si mesmo com orgulho. Ao considerar a não aceitação do mundo, o sujeito lírico consegue apreender alguns traços de sua imagem. Na segunda estrofe, a distinção do eu lírico se sobressai mais uma vez. Mesmo assim, sua identidade não apresenta contornos claros. O uso das reticências e o uso do pronome “Alguém” apontam para ideia de que sempre falta algo para que o sujeito possa definir sua própria identidade. Essa impossibilidade de definição remete à *ipseidade*, pois apenas alguns traços são acessíveis ao eu lírico, não lhe permitindo uma identidade fixa. No entanto, a forma como soberania aparece marcando este poema pode revelar, mais uma vez, os traços que dão unidade à identidade lírica, ou seja, a posição privilegiada alegada pelo sujeito poético advém de sua habilidade em fazer poesia. Evidencia-se esse aspecto na segunda estrofe, pois ele indica aquilo que Collot considera uma aptidão poética: adivinhar o que está além da linha do horizonte por meio da construção de metáforas. Assim, quando o eu lírico afirma que seu “Reino fica para além...”, pode-se dizer

que esse é o “além” da linha do horizonte, o que lhe atribui uma espécie de poder de adivinhar o futuro, representado por aquilo que não é visto, que está “além...”.

A inconstância da identidade do eu lírico, na poesia de Florbela Espanca, é reforçada pela sua própria percepção do passado no poema “Lembranças” (ESPANCA, C. F., 1996, p. 223). Nesse poema, como já indica o título, o sujeito poético volta seu olhar para o passado a fim de avaliar suas distintas facetas. Assim, o próprio sujeito poético tem consciência de que sua identidade é mutável:

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

Tanto poeta em versos cantou!
Fiei o linho à parta dos casais...
Fui descobrir a Índia e nunca mais
Voltei! fui essa que as mãos pálidas poisou...

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

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

Nota-se que as imagens apresentadas são antíteses, e o pronome “Essa” está grafado em maiúsculo, o que indica certa superioridade mesmo quando o verso aponta para algo negativo com a presença de “nas ruas esmolou”. Poder-se-ia afirmar, então, que a superioridade é um dos elementos que garante uma espécie de identidade do eu lírico, ao modo da *ipseidade*, pois, de acordo com Combe (2008), não é possível estabelecer uma “identidade-idem” para o sujeito poético, apenas reunir elementos que lhe assegurem certa unidade diante de tantas máscaras que ele apresenta. Nesse sentido, a superioridade que aparece de forma recorrente em vários poemas de Florbela seria um dos fios que possibilitam atribuir a referida unidade da identidade do eu lírico. Na última estrofe desse poema, ao modo de um resumo de suas múltiplas facetas, o sujeito poético mostra-se outro no presente: “[...] Tudo em cinza se dilui.../ Ah, quem me dera ser *Essas* que eu fui,/ *As* que me lembro ter sido...dantes!...”. As imagens do passado se diluem pelo filtro da memória, e o eu lírico não consegue definir como eram “*Essas*”, conforme se verifica no uso das reticências por três vezes. Ele não sabe exatamente quem era no passado; as

únicas certezas que possui são de que não é mais o mesmo no presente e de que teve vários perfis no passado.

Para Collot, a parte oculta da paisagem mobiliza as potências da lembrança e da imaginação, assim, o poema “Lembranças” revela que eu lírico movimenta-se em busca daquilo que não é visível em sua vida. Primeiramente, ele convoca as memórias do passado para tentar preencher as lacunas que identifica ao tentar delinear uma imagem de si, porém o que encontra é muito mais uma sensação do que propriamente uma imagem. Num segundo momento, essas lacunas são preenchidas pela imaginação de “Paços Reais” e de “mármore de curvas orgivais”, por exemplo. Nesse sentido, para construir-se como referente, o eu lírico aciona as experiências vividas e imaginadas, e, assim, revela nuances da sua identidade.

A superioridade já referida pelo eu lírico volta a ser cantada no poema “Ser poeta” (ESPANCA, C. F., 1996, p. 229), revelando que essa característica está ligada ao fazer poético:

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 mil desejos o esplendor
É não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!

É ter fome 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!

Esses versos trazem uma síntese de opostos, para indicar que ser poeta é ser tudo ao mesmo tempo. E o último verso contribui para a tese de que o sujeito poético vê a dor como sua aliada, pois consegue transcendê-la por meio da poesia ou mesmo transformá-la em poesia. Além disso, o eu lírico demonstra que não é capaz de determinar o que é ser poeta, pois este é movido por muitas motivações que impedem a definição dele numa única ideia: “[...] É ter de mil desejos o esplendor/ É não saber sequer que se deseja!/ É ter cá dentro um astro que flameja,/ É ter garras e asas de condor [...]”. Ao mesmo tempo em que o eu lírico não consegue definir o

que significa ser poeta, trata essa arte como algo grandioso, algo que confere superioridade a quem a pratica. Logo, o sujeito considera-se superior porque é poeta.

Em síntese, os poemas analisados parecem demonstrar que a referência à dor poderia constituir-se como um traço identitário do eu lírico na poesia de Florbela espanca. Essa leitura seria possível ao se considerar o conceito de *ipseidade* apresentados tanto por Collot como por Combe, os quais consideram que a identidade do eu lírico constrói ao modo da *ipseidade*, ou seja, não há como delinear uma identidade-idem para esse sujeito, pois apenas alguns traços podem ser reconhecidos como mantenedores de uma determinada unidade do sujeito poético. No entanto, a dor é um referente nos poemas, por isso, embora a dor seja um sentimento, o sujeito procura pensar sobre ela, questiona-se, transformando a dor numa construção. Isto posto, depreende-se que os elementos revelados da subjetividade lírica na projeção do sujeito lírico e na sua relação com as coisas na paisagem são na verdade a tomada de consciência (racionalidade) e o sentimento de superioridade (ligado ao fazer poético e à sociedade). No que se refere ao primeiro elemento, é perceptível que mesmo em passagens que o eu lírico implora pelo amado, aparentando submissão, mostra-se perspicaz quanto à realidade. Em relação ao segundo, nota-se que ao longo dos poemas, mesmo que implicitamente, o eu lírico coloca-se como superior, seja ao falar do amado seja ao mencionar a escrita poética.

Combe defende a ideia de que existe uma tensão permanente entre o sujeito empírico e o sujeito poético, assim, cabe a reflexão sobre o referente “dor”, que recebe evidência no *Livro de mágoas*. De acordo com Dal Farra (1997), o livro recebe esse nome em homenagem ao poeta

Américo Durão, devido ao arrebatamento que ela sente ao ler *Vitral da minha*. Esse acontecimento está registrado numa carta de 05 de janeiro de 1920, endereçada ao poeta, na qual ela confessa estima que nutre pela poesia de Durão. Essa admiração é eternizada pelo poema “A maior tortura”, analisado anteriormente, que é dedicado “a um poeta de Portugal”: Américo Durão. Esse fato vivido pela autora contribui para a compreensão de que “dor”, mesmo que ligada à experiência empírica, é um referente poético e não uma confissão autobiográfica.

O primeiro poema do *Livro de mágoas*, “Este livro...” (ESPANCA, 1997, p. 131) ajuda a esclarecer o referente “dor” e sua relação com a vida da poetisa:

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

Este livro é pra vós, Abençoados

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

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

Irmão na dor, os olhos rasos de água,
 Chorai comigo a minha imensa mágoa,
 Lendo o meu livro só de mágoas cheio!...

Uma leitura ingênua pode levar a crer que se trata de um livro em a poetisa declara que a dor se relaciona com sua vida pessoal, já que há um poema que afirma isso diretamente. No entanto, o poema “Este livro...”, como uma espécie de introdução, indica que o referente poético em evidência na obra é “dor”, do mesmo modo que também o é no livro de Durão. Como o próprio eu lírico indica, a dor não tem um único referente, pois é dedicado a todos aqueles que sofrem, ou seja, pode ser a dor de qualquer um. E, como esclarece Benveniste, o pronome “eu” é vazio de sentido, visto que a qualquer sujeito é passível dizer “eu”. Logo, cabe retomar a ideia de que “dor” não é um traço da identidade lírica, mas a forma como ele retrata essa dor, projetando-se no mundo deixa vir à tona marcas que compõe essa relativa identidade.

3.2 Que diga o mundo e a gente o que quiser

Em grande parte da poesia florbetiana, o eu lírico fala de si por meio do uso da primeira pessoa “eu”, justamente por isso este estudo problematiza esse “eu” como referente poético. No entanto, em dado momento, o sujeito poético considera o olhar do outro para falar de si. Essa questão será analisada nesta seção com base nas concepções de Collot sobre o olhar do sujeito e o olhar do outro no horizonte interno. Com base no conceito de horizonte interno, compreende-se que o sujeito é incapaz de ver a si mesmo em sua totalidade, por isso o olhar do outro participa do movimento que o eu lírico executa em busca de uma identidade, mesmo que essa busca seja inconsciente, pois o outro consegue ver faces do sujeito que estão ocultas para si próprio. Isto posto, o poema “Tédio” (ESPANCA, L. M., 1996, p.156) é o primeiro selecionado para constituir este exame:

Passo pálida e triste. Oiço dizer
 “Que branca que ela é! Parece morta!”
 E eu que vou sonhando, vaga, absorta,
 Não tenho um gesto, ou um olhar sequer...

Que diga o mundo e a gente o que quiser!
 – O que é que isso me faz?... O que me importa?...
 O frio que trago dentro gela e corta
 Tudo que é sonho e graça na mulher!

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

E é tudo sempre o mesmo, eternamente...
 O mesmo lago plácido, dormente...
 E os dias, sempre os mesmos, a correr...

O eu lírico aparenta ser indiferente ao que dizem a seu respeito, o que revela, mais uma vez, a percepção de si mesmo como superior. Em “Tédio”, ele volta a declarar que a dor proclamada em muitos poemas não é necessariamente sua. O poema “Eu...”, examinado anteriormente, também aborda essa questão ao falar em dor e tristeza: “Sou a que chamam de triste sem o ser.../ Sou a que chora sem saber por quê...”. Assim como em “Tédio”, no qual o eu lírico afirma que o que sente “é menos dor intensa que frieza”, o poema “Eu...” aponta para fato de que a “dor” não é sua, pois a imagem de tristeza, nesse caso, é construída pelo outro. Isso indica mais uma possibilidade para esse referente, pois pode-se pensar que a dor que lhe é atribuída advém de uma percepção incompleta do outro, que este também não pode ver o sujeito poético em sua totalidade. Nesse sentido, o que é elemento de distinção e superioridade para o sujeito poético é visto como sofrimento pelo outro, ou seja, como os sujeitos ocupam diferentes posições na paisagem, o modo como veem o objeto, nesse caso o próprio eu lírico, também é distinto.

O poema “Impossível” (ESPANCA, L. M., 1996, p.162) reforça a ideia de que a dor atribuída ao eu lírico é construída pelo olhar do outro e imaginada pelo eu lírico:

Disseram-me hoje, assim, ao ver-me triste:
 “Parece Sexta-feira de Paixão.
 Sempre a cismar, d’olhos no chão,
 Sempre a pensar na dor que não existe...”

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

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

Os males d'Anto toda a gente os sabe!
 Os meus... ninguém... A minha Dor não cabe
 Nos cem milhões de versos que eu fizera!...

Nesse poema, o eu lírico avalia a imagem que os outros fazem dele e, ao relacionar essa imagem com a que tem si mesmo, consegue identificar traços de sua identidade. Na primeira e na segunda estrofe, o eu lírico relata a forma como os outros o veem, em que se evidencia uma série de questionamentos sobre a personalidade e as atitudes do sujeito poético: “Sempre a cismar, d’olhos no chão,/ Sempre a pensar na dor que não existe...”. Essa visão de terceiros acerca da figura do sujeito poético que surge nesse poema contribui para a apreensão de certa tonalidade da identidade do sujeito lírico. Um ponto importante desses versos é a afirmação de que o sujeito vive a pensar numa dor que não existe. Por conseguinte, a afirmação de que eu o eu lírico vive em estado permanente de reflexão sobre essa dor imaginária, revela que os outros não compreendem que essa postura vem de sua aptidão poética, visto que, em poemas analisados anteriormente, considera-se a dor como matéria prima para a produção de poemas.

Por fim, as duas últimas estrofes apontam que o eu lírico sente-se incomodado por essa falta de reconhecimento em relação ao seu fazer poético: “Os meus males ninguém mos adivinha.../ A minha dor não fala, anda sozinha...”. Esses versos explicitam a inquietação sentida pelo eu lírico por não entenderem a sua dor. Ao se contrapor a terceira estrofe à última, fica mais clara a origem da inquietação apresentada pelo eu lírico. Nos últimos três versos, o sujeito alega que “Os males de Anto toda a gente os sabe!”. Como Anto, Antônio Nobre, é um poeta reconhecido no universo literário e muito admirado pelo eu lírico, este lamenta que os seus “males” (sua poesia) também não sejam. Nesse sentido, a referência aos “males de Anto” reforça a ideia de que, para o eu lírico, dor e sofrimento são características de todo o bom poeta, são “ingredientes” que despertam o fazer poético. Assim, o sujeito lírico conclui o poema com os versos: “Os meus... ninguém... A minha Dor não cabe/ Nos cem milhões de versos que eu fizera!...”. Esse desfecho do poema leva a crer que o eu lírico feminino considera-se extremamente merecedora de tornar-se uma poetisa reconhecida. Ele ainda reforça sua aptidão poética quando declara por meio de uma hipérbole que sua “Dor” não cabe “nos cem milhões de versos” que ele fizera, ou seja, sua dor é muito grande, logo sua produção pode ser mais extensa do que já é.

Por fim, o poema “Impossível” configura-se, como o próprio título aponta, como um questionamento do eu lírico feminino porque o outro (a sociedade, a crítica, o meio artístico) não o percebe como uma poetisa talentosa. Cabe, nesse caso, refletir sobre o motivo que impede o outro de ver esse eu lírico da mesma forma que vê outros poetas, a exemplo de Antó. Supõe-se aqui que o eu lírico não é visto pelo “outro” como ele próprio se vê porque há um “véu” (possivelmente por se tratar de uma mulher) que turva a visão dos demais quando olham para o sujeito poético. Embora nem todas as faces do sujeito poético sejam visíveis para o outro, a face da dor cantada pelo eu lírico, dada a sua forte presença no sujeito, deveria ser vista pelo outro.

Por isso, entende-se o “véu” que tolda a visão dos outros sujeitos em relação ao eu lírico são os fatores culturais, como o conservadorismo e patriarcalismo fortemente presentes no contexto em que o sujeito se encontra. Sobre a questão contextual, são vários os fatores que indicam o local e a época em que o eu lírico vive, tais como referências às conquistas portuguesas ultramarinas, dedicatórias a poetas finisseculares, o estilo decadentista dos poemas bem como as datas de publicação dos livros de Florbela. Partindo desse princípio, o poema “Impossível” configura-se como uma espécie de denúncia do eu lírico, que é feminino, sobre a impossibilidade de uma mulher alcançar o mesmo reconhecimento que os poetas homens no universo literário desse período, em Portugal, mesmo que seu talento não caiba em seus “cem milhões de versos”.

Para finalizar a análise de “Impossível” cabe lembrar que a referência no poema a comportamentos tipicamente portugueses do início do século XX é um dos fatores que podem levar ao equívoco, já apontado nesta pesquisa, de que haja uma correspondência completa entre sujeito empírico e sujeito poético, já que o período retratado no poema é o mesmo vivenciado pela poetisa. A fim de esclarecer essa questão, é adequado retomar a perspectiva de Combe que trata sobre a constante tensão entre sujeito empírico e sujeito poético, pois ambos possuem um vínculo, mas nunca serão equivalentes. Logo, o eu lírico florbeliano é transcendente e universal, por isso é lícito afirmar esse sujeito representa todas as mulheres que encontram barreiras para conquistar seu lugar num universo historicamente patriarcal.

No poema “O que tu és...” (ESPANCA, S. S., 1996, p.170), o sujeito volta a ponderar o olhar do outro acerca de si:

És Aquela que tudo te entristece,
Irrita e amargura, tudo humilha;
Aquela a quem a Mágoa chamou de filha;
A que aos homens e a Deus nada merece.

Aquela que o sol claro entenebrece,
 A que nem sabe a estrada que ora trilha,
 Que nem um lindo amor de maravilha
 Sequer deslumbra, e ilumina e aquece!

Mar-morto sem marés sem ondas largas,
 A rastejar no chão, como as mendigas,
 Todo feito de lágrimas amargas!

És ano que não teve primavera...
 Ah! Não seres como as outras raparigas
 Ó Princesa Encantada da Quimera!..

Nesse poema, o eu lírico coloca-se em terceira pessoa para evidenciar o olhar do outro sobre si. Desse modo, o falar de si como se fosse outra pessoa, permite ao sujeito avaliar com distanciamento alguns traços de sua identidade, já que o olhar que lança para si próprio é bastante restrito pela falta de afastamento. Assim, o modo pelo qual o eu lírico se manifesta surge mesclado com a percepções do outro. A estrutura do poema leva a crer que os versos são falas de outras pessoas quando questionam o eu lírico. Sobre essa questão, a primeira estrofe apresenta elementos importantes para análise desse sujeito que age como tradutor da voz do outro. O primeiro elemento que chama a atenção nessa estrofe é a presença da letra maiúscula no pronome “Aquela”, que pode ser compreendido como um nome próprio. Logo, o pronome demonstrativo grafado como se fosse um substantivo próprio, particulariza o ser nomeado e lhe confere distinção em relação aos demais, ou seja, mesmo ao relatar a percepção do outro, ele deixa transparecer a impressão que ele mesmo possui de si.

Ainda sobre a primeira estrofe, chama a atenção o quarto verso: “A que aos homens e a Deus nada merece”, o qual indica a negação desse sujeito no contexto social, tanto pelo posicionamento da sociedade de modo geral quanto pela imposição religiosa vigente. Isso denota que o eu lírico não aceita se submeter às imposições sociais, e, por isso, constrói uma imagem de rebeldia diante do outro, tornando essa a única face avistada pelos demais. Na segunda estrofe, surge a ideia de que o sujeito poético não se encaixa no padrão vigente, pois é criticado, ao olhar do outro, pelo fato de não se deslumbrar com o amor.

No entanto, no desfecho do poema constrói-se um apelo, em que o eu lírico manifesta seu anseio de que não seja “como as outras raparigas”, isto é, esse eu lírico feminino deseja resistir às imposições do outro, e vê a si mesmo como “Princesa Encantada da Quimera!..”. Esse último verso do poema assume papel significativo sobre o modo como o olhar do outro faz com que o eu lírico identifique sua distinção, já que seu modo de ser provoca a avaliação

do outro, conclui-se que ele desafia paradigmas impostos à mulher. E, por fim, o sujeito vê a si mesmo com nobreza e distinção, qualidades garantidas pela escolha do termo “princesa” e pela presença da letra maiúscula em todos os vocábulos desse verso final.

Em síntese, a referência ao olhar do outro não é para o eu lírico uma tentativa de se moldar ao outro em busca de aceitação. Ao contrário disso, ele avalia o olhar do outro para encontrar em si nuances de sua identidade que o torne alguém capaz de romper paradigmas. Como é impossível o sujeito poético encontrar em sua interioridade aquilo que o constrói, ele se volta ao outro para ver a si mesmo como uma espécie de espelho.

4 PAISAGEM E PROJEÇÃO LÍRICA: O EU NA NATUREZA E NO OUTRO

A obra poética de Florbela Espanca, como foi abordado anteriormente, explora diferentes temas entre os quais se destacam o sagrado, o amor, o fazer poético, a pátria portuguesa, o questionamento da identidade. No tocante a esta última, escolhe-se outra questão relacionada ao questionamento da identidade do sujeito poético florbiliano, além do eu como referente em que se inter cruzam dor e fazer poético. Desse modo, examina-se aqui a projeção do eu lírico na natureza, pois, em vários poemas, ele se apropria de elementos e fenômenos naturais para expor seus pensamentos e suas sensações e, ao fazê-lo, permite que se observe aspectos de sua identidade, já que ao falar da natureza, ele fala de si. Percebe-se que, nesse processo de projeção, o cenário escolhido é a paisagem campestre. Além da análise da projeção do sujeito na natureza, a fim de distinguir traços de sua identidade, o exame da projeção do eu lírico no outro corrobora, neste capítulo, o entendimento da complexa identidade do sujeito poético, ao modo da *ipseidade*, nos livros de poesias de Florbela Espanca.

4.1 Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão

O cenário bucólico é retratado no poema “Sonhos...” T.O., (ESPANCA, 1996, p.12):

Sonhei que era tua amante querida,
A tua amante amada e invejada;
Sonhei que tinha uma casita branca
À beira dum regato edificada...

Tu vinhas ver-me, misteriosamente,
A horas mortas quando a terra é monge
Que reza. Eu sentia, doidamente,
Bater o coração quando de longe

Te ouvia os passos. E anelante,
Estava nos teus braços num instante,
Fitando com amor os olhos teus!

E, vê tu, meu encanto, a doce mágoa:
Acordei com olhos rasos d'água,
Ouvindo a tua voz num longo adeus!

Ganha evidência nesse poema a imagem socialmente construída de felicidade em um relacionamento amoroso, no qual um casal apaixonado sonha viver juntos num lugar tranquilo longe de todos. Esse contexto é construído na primeira estrofe com os versos “Sonhei que tinha uma casita branca/ À beira dum regato edificada...”, nos quais se desenha um quadro bucólico convocado pelo referente “regato”. Essa alusão permite imaginar um cenário de tranquilidade garantido pelo possível som da água e o ambiente natural que compõe o entorno de um riacho. Outro referente que merece atenção nesses versos é “casita”, que pode ser compreendido como um lugar aconchegante para encontros do eu lírico com o amado. Tanto o diminutivo empregado em “casita” como a adjetivação “branca” contribuem para essa percepção do lugar retratado no poema, já que a cor branca está associada à paz, à tranquilidade, e o diminutivo liga-se à imagem de algo agradável.

Percebe-se, porém, que o ambiente concebido pelo poema não condiz com a realidade vivida pelo sujeito poético, pois tudo não passa de um sonho. Logo, ele não vive na companhia do amado a felicidade supostamente almejada. Há outros elementos no poema que levam a questionar se esse é realmente o desejo do eu lírico no sonho. Primeiramente ele não declara que ama alguém, apenas expõe a intenção de ser amado: “Sonhei que era tua amante querida,/ A tua amante amada e invejada;”. Verifica-se, nessa passagem, que o sujeito poético quer que o amado lhe dedique afeição e que outras pessoas a invejem por isso. Além disso, é o amado que vem até o eu lírico e a “casita branca” não é compartilhada com ele, ou seja, o local pertence a uma mulher que espera pela adoração do outro. Depreende-se, assim, que o sujeito lírico, ao se projetar na natureza, deixa vir à tona ambições ocultas, que talvez nem ele próprio as identifique.

Cabe, também, o exame da última estrofe, a qual pode ser compreendida como uma espécie de conclusão do poema. Nesse desfecho, tem-se o sujeito acordado ou talvez consciente de que a imagem estereotipada de felicidade é inalcançável, uma vez que só é possível em sonho. Do mesmo modo, ele qualifica a mágoa vivida em sonho como doce, isto é, não traz sofrimento real, e o “longo adeus” pode ser um lamento do amado, revelado pela sua demora ao partir. É possível afirmar, portanto, que, ao estar fora de si, o sujeito lírico no poema “Sonhos...” deseja na verdade reconhecimento, pois julga-se digno de ser amado e invejado. Atenta-se para o fato de que o título do poema está no plural e sucedido por reticências. Isso indica que esse sonho não foi o único, pelo contrário, são muitos, e possivelmente referem-se, também, ao que ele deseja enquanto acordado.

Em suma, esse poema revela que o sujeito poético aspira ao reconhecimento inclusive de forma inconsciente, haja vista que, nos poemas examinados anteriormente, ele declara

explicitamente tal desejo, e no poema “Sonhos...” seu inconsciente mostra que o desejo foi interiorizado, o que reforça a crença de que a identidade do sujeito na poesia florbetiana é perpassada pela ideia de superioridade e da intensa vontade do eu lírico de ser reconhecido pela sociedade tanto de forma consciente como inconsciente.

O referente “casita branca” aparece novamente no poema “No Minho” (ESPANCA, 1996, p. 13), Nesse caso, o referente está ligado à província do Minho, situada ao norte de Portugal, próximo a Matosinhos, cidade onde Florbela morou nos últimos anos de vida. A referência a espaços portugueses, como nesse poema, é frequente na obra da poetisa, o que pode induzir a falsa crença de que sujeito empírico e sujeito poético são equivalentes, equívoco frequente em leituras de poesia, e, sobretudo, relação à poesia florbetiana, em função das especulações sobre a vida pessoal da autora e sobre os motivos que a levaram ao suicídio. Em realidade, a referência a esses elementos, do ponto de vista analítico-teórico embasado nas concepções de Collot, marca a influência da paisagem na identidade do sujeito, questões que serão aprofundadas posteriormente neste trabalho. Por ora, o ponto a ser discutido é a projeção do eu lírico na natureza, nas coisas e no outro e os traços da identidade do sujeito, cuja percepção torna-se possível a partir de movimento para fora. Isto posto, atenta-se para a projeção do sujeito poético novamente na “casita branca”:

Casitas brancas do Minho
Onde guardam os tesouros,
As fadas d’olhos azuis
E lindos cabelos loiros.

Filtros de beijos em flor
Corações de namoradas,
Nas casas brancas do Minho
Guardam ciosas as fadas.

No poema “Sonhos...”, o eu lírico fala sobre o fato de ter sonhado que possuía uma “casita branca” e, no poema “No Minho”, ele retoma novamente esse referente. Nota-se, desse modo, que a imagem do lugar está envolta em beleza e magia, pois as “casitas” são espaços onde as “fadas d’olhos azuis” guardam “tesouros”. Logo, a forma como ele descreve o lugar significa que é assim que ele o vê, ou seja, é seu olhar que constrói essa paisagem do Minho. Nesse sentido, evidencia-se que não é possível afirmar que a paisagem do Minho faz parte da realidade empírica da poetisa, apenas que serve de inspiração para um eu lírico que se declara poeta. Desse modo, a imagem que resulta da referência à “casita branca” é o que permite dizer

que o olhar do sujeito é o responsável pela construção da paisagem do Minho. No entanto, o que chama atenção nesse poema é o fato de o eu lírico não se incluir nos versos. Ademais, a presença do plural no verso “Corações de namoradas” possibilita o entendimento de que, para o eu lírico, a crença no estereotipo social de felicidade convocado pela “casita branca” pertence aos outros, já que ele, enquanto ser consciente, vê beleza e encanto nessa paisagem, porém não se identifica com ela. Em primeiro lugar, tal afirmação é suscitada pelo fato de que no poema “No Minho”, o sujeito poético não fala de si, pois não há marcas de primeira pessoa, como procede em muitos outros poemas. Em segundo, a descrição que o eu lírico faz da paisagem do Minho envolve seres mágicos como “As fadas d’olhos azuis”. Essas duas características do poema levam a crer que eu lírico visualiza essa imagem fantasiosa e idealizada presente na paisagem e no outro por ser capaz de ver o mundo com racionalidade.

O poema “Poetas” (ESPANCA, T. O., 1996, p.16) apresenta a combinação da projeção do lírico na natureza, o referente dor e a referência ao fazer poético como atributo que confere superioridade:

Ai as almas dos poetas
 Não as entende ninguém;
 São almas de violetas
 Que são poetas também.

Andam perdidas na vida,
 Como as estrelas no ar;
 Sentem o vento gemer
 Ouvem as rosas chorar!

Só quem embala no peito
 Dores amargas e secretas
 É quem em noites de luar
 Pode entender os poetas

E eu que arrasto amarguras
 Que nunca arrastou ninguém
 Tenho alma pra sentir
 A dos poetas também!

Na primeira estrofe, o eu lírico afirma que os poetas são almas de violeta “que são poetas também”. Essa metáfora com um elemento da natureza indica que o sujeito poético projeta-se para fora de si a fim de construir uma imagem acerca do fazer poético. Assim, ele encontra na paisagem os recursos para verbalizar sua percepção sobre os poetas e, conseqüentemente, sobre si mesmo, já que em vários poemas ele se declara poeta. Na segunda estrofe, o sujeito poético

compara as violetas com as estrelas e personifica o vento e as rosas. Essas ações personificadas são percebidas pelas violetas e pelos poetas, haja vista que eles são como essas flores. Percebe-se, então, que o eu lírico, ao projetar-se na natureza, revela seu sentimento de superioridade em relação ao fazer poético, afirmando que a aptidão poética torna o indivíduo capaz de apreender traços daquilo que não é visível para outros sujeitos, ou seja, como afirma Collot, o poeta constrói metáforas daquilo que está além da linha do horizonte. É justamente essa espécie de vidência atribuída aos poetas que, na perspectiva do eu lírico, torna-os distintos.

Na primeira estrofe, o sujeito poético declara que ninguém entende as almas dos poetas, pois “são almas de violeta. No entanto, na terceira estrofe, ele diz que só quem carrega consigo “dores amargas e secretas” pode compreender os poetas. Em primeiro lugar, se o eu lírico declara-se poeta em muitos poemas, ao projetar-se em outros poetas, traz à tona, impressões de si mesmo, isto é, ele se sente incompreendido. Em segundo, se ele afirma no início do poema que ninguém compreende os poetas, mas na terceira estrofe diz que somente aquele que sofre é capaz de compreendê-los, significa que ele vê a si mesmo como um sujeito distinto dos demais. Prova-se isso na última estrofe, quando o sujeito lírico afirma que arrasta amarguras “que nunca arrastou ninguém”. Nessa passagem do poema, evidencia-se que ele considera sua alma igual ao dos poetas, pois sente dor. Logo, a dor torna-se, para o eu lírico, instrumento necessário para o fazer poético, evidenciando, assim, que a dor, tantas vezes referida por ele, é capacidade construir metáfora para preencher as lacunas deixadas pela face oculta dos objetos ou projetar no futuro para antever o que há além da intransponível linha do horizonte, ou seja, a dor tantas vezes cantada pelo sujeito é a matéria-prima que o torna poeta.

O poema “Crisântemos” (ESPANCA, T. O., 1996, p.21) faz rápida, porém importante, referência às violetas. A comparação dessa referência com “Poetas” revela elementos da identidade lírica:

Sombrios mensageiros das violetas,
De longas e revoltas cabeleiras;
Branco, sois o casto olhar das virgens
Pálidas que ao luar, sonham nas eiras.

Vermelhos, gargalhadas triunfantes,
Lábios quentes de sonhos e desejos,
Carícias sensuais d’amor e gozo;
Crisântemos de sangue, vós sois beijos!

Os amarelos riem amarguras,
Os roxos dizem prantos e torturas,
Há-os também cor de fogo, sensuais...

Eu amo os crisântemos misteriosos
 Por serem lindos, tristes e mimosos,
 Por ser a flor que tu gostas mais!

Nesse poema, o principal referente são os crisântemos de variadas cores, dos quais o eu lírico atribui particularidades, novamente num processo de personificação. A projeção do eu lírico nessa flor revela aspectos da identidade do sujeito poético, pois a forma como ele a vê deixa transparecer nuances dessa identidade que só é apreensível quando ele se encontra fora de si. Assim, o fato de o sujeito lírico descrever cada cor de crisântemo com sentimentos e sensações contraditórios indica que também tem sentimentos contraditórios. Nesse sentido, a ideia de que a dor e o sofrimento, tantas vezes cantados na poesia florbetiana, são elementos definidores da identidade lírica é refutada novamente, pois o movimento de estar fora de si revela pontos da identidade que o próprio eu lírico não distingue, já que nem ele nem o outro terão uma visão panorâmica desse sujeito poético.

No entanto o que mais chama a atenção no poema não é o referente “crisântemo”, mas o referente “violetas”, pois, embora seja referido apenas uma vez no primeiro verso, é apontado numa espécie de hierarquia: “sombrios mensageiros das violetas”. Esse procedimento coloca os crisântemos numa posição de inferioridade, já que estão a serviço das violetas. Considerando que o eu lírico declara-se poeta e, no poema “Poetas”, afirma que os poetas têm alma de violetas, ele se considera também superior aos crisântemos. Ao final do poema “Crisântemos”, o sujeito poético revela seu amor aos crisântemos “por serem lindos, tristes e mimosos”. Isso pode indicar que essas flores lhe despertam sensações que podem se tornar referente poético. Nesse sentido, a menção à adjetivação “triste” permite o entendimento de que os sentimentos de tristeza alegados pelo eu lírico poeta, em vários poemas, é fruto da influência da paisagem, e não apenas seu. Outra questão importante sobre o desfecho desse poema estão presente no último verso: “por ser a flor que tu gostas mais!”, pois o sujeito poético dá a entender que o interlocutor gosta de quem é inferior às violetas. Assim, o eu lírico declara-se mais uma vez sua superioridade, já que ele se considera violeta.

O questionamento do eu lírico sobre a própria identidade é recorrente ao longo da poesia de Florbela Espanca, do mesmo modo que a referência ao sofrimento e à dor também são. A constância desse procedimento pode levar a crer que a identidade lírica está unicamente ligada à dor referida, porém, só é possível apreender elemento da identidade do sujeito quando ele se encontra fora de si, como no poema “Dantes...” (ESPANCA, T. O., 1996, p. 28-30):

Quando ia passear contigo ao campo,
 Tu ias sempre a rir e a cantar;
 E lembra-me até uma cotovia
 Que um dia se calou para te escutar

Enquanto eu apanhava os malmequeres
 Que nos cumprimentavam da estrada,
 Que, depois desfolhavas, impiedoso,
 Na eterna pergunta: muito ou nada?

Tu beijavas as f'ridas carminadas
 Que, em meus dedos, faziam os espinhos
 Das rosas que coravam, vergonhosas,
 Zangadas, de nos ver assim sozinhos.

Fitávamos as nuvens do espaço.
 Que imensas! Que bonitas e que estranhas!
 E ficávamos horas a pensar
 Se seriam castelos ou montanhas...
 [...]
 E já passaram esses áureos tempos,
 E já fugiu a nossa mocidade!...
 Mas quando penso nesses dias lindos,
 Que tortura, minh'alma e que saudade!

Nesse poema, o eu lírico constrói uma paisagem campestre a partir de suas lembranças da juventude, e, nesse cenário, os elementos da natureza são protagonistas. Percebe-se, assim, que o eu lírico projeta na natureza suas sensações de prazer convocadas pela lembrança. Esse fato demonstra que a paisagem exerce forte influência no sujeito, pois configura-se como marcante nas recordações. Esse poema chama atenção pela imagem que o eu lírico constrói de si ao se projetar na natureza, uma vez que a forma como ele descreve a paisagem cria uma ideia de que tudo converge para sua felicidade, as rosas invejam-no, e seu acompanhante beijava-lhe os dedos. Mais uma vez, o eu lírico revela seu sentimento de superioridade, ao falar das coisas e do outro, ele deixa que se percebam os indícios de sua soberania.

No poema “O Fado” (ESPANCA, T. O., 1997, p. 37), o eu lírico volta a projetar-se na natureza e a referir-se às violetas:

Corre a noite, de manso num murmúrio,
 Abre a rosa bendita do luar...
 Soluçam ais estranhos de guitarra...
 Oiço, ao longe, não sei que voz chorar...

Há um repouso imenso em toda a terra,
 Parece a própria noite a escutar...
 E o canto continua mais profundo
 Que uma página sentida de Mozart!

É o fado. A canção das violetas.
 Almas de tristes, almas de poetas,
 Pra quem a vida foi uma agonia!

Minha doce canção dos deserdados
 Meu fado que alivias desgraçados,
 Bendito sejas tu! Ave Maria!...

A projeção do sujeito lírico na natureza é tão intensa nesse poema que, para verbalizar as sensações provocadas pela paisagem, ele recorre aos próprios elementos naturais ao descrever o cenário, como ocorre no segundo verso: “abre a rosa bendita do luar...”. Percebe-se claramente no poema que o eu lírico faz parte da paisagem, pois não estabelece limites entre a extensão de seu corpo e as coisas que sente e ouve. Dessa forma, a personificação configura-se como o elemento que representa a extensão do eu lírico em relação à paisagem, pois, ao descrevê-la, ele emprega ações que estariam restritas a ele, enquanto humano, como se vê na primeira estrofe.

O eu lírico declara que o fado é “A canção das violetas./ Almas de tristes, almas de poetas.” Percebe-se, assim, que ele estabelece novamente a relação entre poetas e violetas e retoma a ideia de que esses indivíduos possuem almas tristes e vivem em agonia. Por conseguinte, a ênfase que se dá a essa questão reforça a compreensão de que a identidade sujeito lírico não é constituída fundamentalmente pelo sofrimento e pela dor como aparenta, já que são as características intrínsecas ao fazer poético, isto é, são muito mais aptidões que o tornam poeta do que elementos que podem levar à delimitação de uma identidade.

Outra compreensão importante sobre o poema “O Fado” é a de que esse estilo musical português é destinado às violetas, que têm alma de poeta. Logo, se as violetas têm “alma de poeta”, como afirma o eu lírico em mais de um poema, significa que o fado também se destina aos poetas. No poema em questão, o sujeito poético identifica-se com o fado e o descreve de uma maneira complexa, sugerindo a noção de que apenas um poeta é capaz de “ler a alma das coisas”, pois ele conhece a “alma das violetas”, a “alma de outros poetas” e descreve o fado como um fenômeno que tem poder sobre o mundo, ou seja, somente alguém como o eu lírico pode compreender a complexidade das coisas do mundo, pois ele tem o dom do fazer poético.

O poema “Carta para longe” (ESPANCA, 1996, p. 44) demonstra a forma pela qual o eu lírico é afetado pela paisagem:

O tempo vai um encanto,
 A primavera está linda,
 Voltaram as andorinhas...
 E tu não voltaste ainda!...

Por que me fazes sofrer?
 Por que te demoras tanto?
 A primavera 'sta linda...
 O tempo vai um encanto...

Tu não sabes, meu amor,
 Que, quem 'spera, desespera?
 O tempo está um encanto...
 E vai linda a primavera...

Há imensas andorinhas;
 Cobrem a terra e o céu!
 Elas voltaram aos ninhos...
 Volta também para o teu!...

Adeus. Saudades do sol,
 Da madressilva, e da hera;
 Respeitosos cumprimentos
 Do tempo e da primavera.

Mil beijos da tua qu'rida;
 Que é tua por toda a vida.

A relação do eu lírico com a natureza, nesse poema, ganha evidência, assegurando que sujeito e paisagem são indissociáveis. Como se vê na primeira estrofe, a movimentação da paisagem leva o eu lírico a desejar que o amado também se mova. Nos três primeiros versos, predominam as ações: “O tempo vai um encanto,/ A primavera está linda,/ Voltaram as andorinhas...”. Surgem, nesses versos, o verbo “ir”, o verbo “voltar” e a referência à primavera, a qual convoca a ideia de “florescer”. Assim, a sequência dessas noções de movimento suscita, no eu lírico, o lamento do não regresso do amado, como se vê no quarto verso.

Na segunda e na terceira estrofe do poema “Carta para longe”, o sujeito poético apresenta-se impaciente devido à ausência do amado. Verifica-se que, nessas duas estrofes, os dois primeiros versos de cada uma delas constituem indagações. Soma-se a isso, a repetição nessas estrofes das ideias de que “o tempo vai um encanto” e “a primavera está linda. Inclusive, na terceira estrofe, há uma inversão no uso dos verbos em que se vê: “O tempo está um encanto.../E vai linda a primavera...”. Essa inversão entre o verbo de estado e o verbo de ação convoca a compreensão de que a paisagem impede que o eu lírico delimite ações e sensações, ou seja, ele se projeta para fora de si, revela parte de sua identidade ao passo que demonstra que ele é parte da paisagem. Em relação à identidade do sujeito, nesse poema, percebe-se que, ao

estar fora de si, ele mostra-se impaciente, declara que ama, mas gostaria que o amado se submetesse a ele.

O poema “Carta para longe” focaliza a ação para dar uma ideia de que o tempo passa rápido, se o amado não se “mexer”, o eu lírico não vai esperar “para sempre”. A penúltima estrofe marca a passagem abrupta do tempo: “Adeus. Saudades do sol”. Esse verso explicita que o tempo passou e o eu lírico despede-se da primavera, pois, além de expressar o impactante “Adeus”, declara-se saudoso dessa estação do ano: do sol, da madressilva e da hera. Já os dois últimos versos do poema, que formam uma estrofe menor, pois as outras cinco estrofes têm quatro versos cada, somam-se ao título “Carta para longe” e indicam que o poema se constitui como uma carta. Logo, a última estrofe, formada por apenas dois versos, configura-se como a despedida do eu lírico para o amado. Embora declare no último verso “que é tua por toda a vida, ele rompe os laços com seu interlocutor. Essa atitude leva a crer que o sujeito poético, ao se projetar para fora, deixa transparecer seu orgulho, pois, se o amado não retornar, o próprio eu lírico assume a responsabilidade de se desvencilhar dos laços que os unem, podendo-se afirmar, assim, que, mesmo quando o eu lírico declara que ama, ele se sente superior.

No poema “As quadras dele (III)” (ESPANCA, T. O.,1996, p. 40), o eu lírico volta a projetar-se na natureza para falar de si, do outro e das coisas. Nesse poema, constituído por dezoito quadras, apropria-se do fenômeno do anoitecer para falar de sua morte, como se observa nas quatro últimas estrofes:

[...]

Olhos negros, noite infinda
Sede meu norte, meu guia,
Ó noite escura e bendita
Sê o meu sol, o meu dia!

Gosto imenso de umas flores
Muito escuras, quase pretas,
Modestas, lindas, graciosas
Que se chamam violetas

Por isso quando eu morrer,
Em prova do teu amor
Inunda de violetas
O caixão aonde eu for.

Não sei que têm meus versos;
Alegres quero fazê-los
Mas ficam-me sempre tristes
Como a cor dos teus cabelos.

Percebe-se que, nesse trecho, novamente o eu lírico projeta-se nas violetas para falar de si. Nesse sentido, ao se considerar que ele declara, em mais de um poema, que essas flores têm alma de poeta, compreende-se que o sujeito poético fala de si nesse processo, pois, ao falar do outro e das coisas, ele fala de si mesmo. Assim, a projeção executada pelo eu lírico nas flores, sobretudo nas violetas, leva a crer que ele está falando de si mesmo. Logo, o ar noturno presente no poema revela seu estado de alma, pois ele vê-se como triste no momento, embora perceba a si mesmo como as visualiza as violetas “modestas, lindas, graciosas”.

O poema “Doce milagre” (ESPANCA, T. O., 1996, p. 24), formado por oito estrofes, traz novamente a presença marcante da relação do eu lírico com a paisagem. Nesse poema, a projeção é tão intensa que se tem a impressão de que ele é um fenômeno natural, pois as suas sensações reveladas no poema são definidas a partir das ações da natureza, como se vê nas primeiras quatro estrofes:

O dia chora. Agonizo
Com ele meu doce amor.
Nem a sobra de um sorriso,
Na natureza diviso,
A dar-lhe vida e frescor!

A triste bruma, pesada,
Parece, detrás da serra,
Fina renda, esfarrapada,
De Malines, desdobrada
Em mil voltas pela terra!

As avezitas, coitadas,
‘Squeceram hoje o cantar.
As flores pendem, fanadas
Nas finas hastes, cansadas
De tanto chorar...

O dia parece um réu.
Bate a chuva nas vidraças.
É tudo um imenso véu.
Nem a terra nem o céus
Se distingue. Mas tu passas...
[...]

O poema retrata os efeitos da chuva na paisagem avistada pelo eu lírico, e o sujeito descreve esse período como se o ambiente tivesse os mesmos sentimentos vivenciados por ele, ou seja, as imagens que o sujeito identifica na paisagem são construídas pelo seu olhar. Por conseguinte, aquilo que o sujeito poético sente é revelado fora de si, pois esses sentimentos somente se tornam visíveis quando ele os projeta na natureza. Dessa forma, afirma-se que em “Doce milagre” a projeção é intensificada porque os fenômenos naturais são descritos por meio da personificação, como “a triste bruma, pesada”, já que esse é o estado de alma do sujeito que constitui o modo pelo qual ele observa a paisagem. No entanto, esse estado de espírito não é permanente:

...E o sol doirado aparece.
O dia é uma gargalhada.
A natureza é uma gargalhada.
A natureza endoidece
A cantar. Tudo entenece
A minh'alma angustiada!

Rasgam-se todos os véus.
As flores abrem, sorrindo.
Pois se eu vejo os olhos teus
A fitarem-se no meus
Não há de tudo ser lindo?!

Se eles são prodigiosos
Esses teus olhos suaves!
Basta fita-los, mimosos,
Em dias assim chuvosos,
Para ouvir cantar as aves!

A natureza, zangada,
Não quer os dias risonhos?...
Tu passas... e uma alvorada
Pra mim abre perfumada,
Enche-me o peito de sonhos!

A sequência do poema demonstra que o sujeito poético tem consciência de que seu olhar constrói a paisagem e de que ele é afetado por ela e pelo outro. Nessa segunda parte do poema, o estado de espírito do eu lírico altera-se significativamente porque o amado se aproxima e, por consequência, a natureza modifica-se, ou seja, o sujeito passa a construir uma paisagem nova após o contato com o amado. Por outro lado, a alteração climática que ocorre nas últimas estrofes pode ser também a causa da mudança de estado de espírito sofrida pelo eu lírico.

Compreende-se, assim, que o sujeito poético é constantemente influenciado pela paisagem do mesmo modo que seu olhar a modifica.

Escolhe-se o poema “Panteísmo” (ESPANCA, C. F. 1996, p. 250) para finalizar o exame da projeção do sujeito poético florbeliano na natureza porque este poema demonstra nitidamente a impossibilidade de se separar o dentro e o fora do sujeito, pois ele só pode falar de si quando se projeta no outro e nas coisas e, nesse poema, projeta-se na natureza de tal forma que ele se descreve como um fenômeno natural. Desse modo, o eu lírico, parece consciente de que não há clivagens entre seu corpo e a extensão da paisagem na qual ele se insere.

Tarde de brasa a arder, sol de verão
Cingindo, voluptuoso, o horizonte...
Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão
Dum verso triunfal de Anacreonte!

Vejo-me asa no ar, erva no chão,
Oíço-me gota de água a rir, na fonte,
E a curva altiva e dura do Marão
É o meu corpo transformado em monte!

E de braços na terra penso e cismo
Que, neste meu ardente panteísmo,
Nos meus sentidos postos, absortos

Nas coisas luminosas deste mundo,
A minha alma é um túmulo profundo
Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos!

O eu lírico inicia o poema descrevendo a intensidade de uma tarde de verão: “Tarde de brasa a arder, sol de verão/ Cingindo, voluptuoso, o horizonte...”. Nota-se que o vocabulário empegado nessa descrição tal como “arder” e “voluptuoso” convocam a ideia de sensualidade. Ao se considerar que o sujeito revela parte de si quando fala das coisas e do outro, é possível afirmar que, em “Panteísmo”, ele vive a mesma sensualidade avistada na paisagem. Ademais, o terceiro verso: “Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão” não só revela o estado de alma desse sujeito como demonstra que ele tem consciência de que não há limites entre seu corpo e a paisagem avistada. Assim, compreende-se que o sujeito poético constrói, por meio de seu olhar, uma paisagem voluptuosa e intensa porque isso faz parte de si neste momento.

Na segunda estrofe do poema, o eu lírico vê a si mesmo como parte de todos os elementos da natureza: animal, planta, água, terra. Mais uma vez, o sujeito poético demonstra ter consciência de que ele não apenas habita a paisagem como faz parte dela. A terceira estrofe

corroborar a ideia de que esse sujeito é consciente de sua relação de pertencimento à paisagem. Além disso, ele declara que ela o afeta: “E de braços na terra penso e sismo”. Depreende-se, desse fato, que a racionalidade do sujeito poético resulta de sua percepção da paisagem, ou seja, a paisagem o impele a refletir sobre sua própria existência, o que pode ser compreendido como uma busca por identidade. Desse modo, a racionalidade do sujeito identificada no poema “Panteísmo” é ratificada pelo próprio título e pelo verso “Que, neste meu ardente panteísmo”, isto é, o entendimento de que sujeito e mundo estão interligados surge do próprio eu lírico, já que panteísmo é a crença de que os seres estão conectados, são universais. Assim, o sujeito florbeliano crê que os homens e as coisas do mundo formam uma unidade.

4.2 Ó mulher! Como és fraca e como és forte

Na perspectiva de Collot acerca do conceito de “referente poético”, quando o sujeito escolhe um determinado referente, convoca todas as imagens conhecidas e imaginadas que compõem esse referente. Por isso, no capítulo três, o “eu” foi problematizado como referente poético, ou seja, ao falar de si como mulher, o eu lírico fala de todas as mulheres, tornando o “eu” um “nós”. O contrário disso também procede, pois, quando eu lírico feminino da poesia de Florbela Espanca fala da mulher em terceira pessoa também fala de si. Logo, neste trabalho a análise é realizada por meio dessas duas concepções teóricas de Collot: a do referente poético e a projeção do sujeito lírico.

O poema “A Mulher I” (ESPANCA, T. O., 1996, p. 52) o eu lírico não se marca em primeira pessoa, pois, ao longo de todo poema a mulher, é apresentada em terceira pessoa:

Um ente de paixão e sacrifício,
De sofrimento cheio, eis a mulher!
Esmaga o coração dentro do peito,
E nem te doas coração, sequer

Sê forte, corajoso, não fraquejes
Na luta; sê em Vênus sempre Marte;
Sempre o mundo é vil e infame e os homens
Se te sentem gemer hão de pisar-te

Se às vezes tu fraquejas, pobrezinho,
Essa brancura ideal de puro arminho
Eles deixaram sempre maculada;

E gritam então os vis: “olhem, vejam
É aquela a infame!” e apedrejam
A pobrezita, a triste a desgraçada

Observa-se, nesse poema, que o eu lírico discute os papéis sociais estabelecidos aos homens e às mulheres. De acordo com os quais, mulheres são seres sentimentais, “Um ente de paixão e sacrifício,/ De sofrimento cheio, eis a mulher!”, ou seja, é próprio da mulher sofrer e sentir em demasia. Esse é, portanto, o discurso que se constrói sobre a mulher, um ser movido pela emoção, o que supostamente não inspira confiança. Já o que se diz ao homem é “Sê corajoso, não fraquejes/ Na luta; sê em Vênus sempre Marte”. Essa fala sobre o sexo masculino estabelece uma hierarquia entre homens e mulheres, na qual a inferioridade está sempre ao lado do feminino. Segundo esses estereótipos sociais, existem lugares fixos para os dois gêneros e, ao serem seguidos, homens são absolvidos e mulheres condenadas: “E gritam então os vis: ‘Olhem, vejam/ É aquela infame!’ e apedrejam/ A pobrezinha, a triste, a desgraçada!”. Percebe-se nesse terceto que o eu lírico feminino projeta-se nessas mulheres e, conseqüentemente, fala de si. Em vários poemas, o eu lírico, ao se colocar em primeira pessoa, descreve-se como a triste e a desgraçada. Isso indica não só que nessa projeção o sujeito lírico feminino está falando de si próprio como está revelando a causa de sua tristeza enquanto mulher, ou seja, ela se sente injustiçada diante de uma sociedade conservadora e patriarcal.

Infere-se, desse modo, que a projeção do sujeito lírico no outro no poema “A mulher I” possibilita que se observe uma nuance da identidade desse sujeito que ainda não foi suficientemente explorada nesta análise: a faceta questionadora do eu lírico. Nesse poema, o eu lírico mostra-se como uma mulher que não aceita o papel social destinado a ela. É possível relacionar a falta de reconhecimento, tantas vezes declarada pelo sujeito poético, ao fato de no caso de tratar-se de uma poetisa, num contexto em que só homens são considerados escritores com méritos, já que eles são racionais, e as mulheres são movidas pela emoção como apresenta o poema.

Já no poema “A Mulher II” (ESPANCA, T. O., 1996), o eu lírico projeta-se numa mulher que sofre por não saber lidar com os seus próprios sentimentos:

Ó mulher! Como és fraca e como és forte!
Como sabes ser doce e desgraçada!
Como sabes fingir quando em teu peito
A tua alma se estorce amargurada!

Quantas morreram saudosas duma imagem
 Adorada que amaram doidamente!
 Quantas e quantas almas endoidecem
 Enquanto a boca ri alegremente!

Quanta paixão e amor às vezes têm
 Sem nunca o confessarem a ninguém
 Doces almas de dor e sofrimento!

Paixão que faria a felicidade
 Dum rei; amor de sonho e de saudade,
 Que se esvai e que foge num lamento!

O primeiro aspecto que chama a atenção no poema “A Mulher II” é que esse texto tem o mesmo início do poema “A Mulher I”, ao repetir o verso “Ó Mulher! Como és fraca e como és forte!”. Nesse caso, a repetição revela a importância que essa declaração tem para o eu lírico, uma vez que pressupõe um paradoxo que pode ser desvendado se forem considerados os traços da identidade do sujeito lírico já visualizados nessa análise. Se a projeção do sujeito poético na mulher traz à tona seu questionamento acerca da condição feminina, é possível pensar que a mulher é fraca na visão da sociedade que a constrói para ser frágil e emocional, mas é forte se ela conseguir romper essas barreiras sociais que a impedem de mostrar sua força. Percebe-se que o eu lírico dá ênfase ao fato de que a mulher é ensinada a cumprir um papel em nome das aparências: “Como sabes fingir quando em teu peito/ A tua alma se estorce amargurada!”. Nesse sentido, o eu lírico torna-se no poema a mulher racional que consegue enxergar além das convenções da sociedade, por isso questiona aquilo que considera sem propósito.

Quando o eu lírico cita os versos: “Quanta paixão e amor às vezes têm/ Sem nunca o confessarem a ninguém”, compreende-se que ele, ao se projetar nessas mulheres, não está falando exclusivamente de paixão e amor no nível de relacionamento entre casais. Considerando as tonalidades da identidade do sujeito lírico feminino já revelados, esse amor e essa paixão são também pelo fazer poético, em que ele tenta incessantemente encontrar uma fenda na sociedade machista para constituir-se como uma poetisa merecedora de reconhecimento. Depreende-se, portanto, do poema “A Mulher II” que o movimento do eu lírico em direção a outras mulheres permite o surgimento da alteridade, pois a projeção nessas mulheres possibilita que ele compreenda o quanto a condição imposta à mulher é injusta tanto para ele como para todas as mulheres.

O poema “Verdades cruéis” (ESPANCA, T. O., 1996, p.38) sintetiza a razão de o eu lírico questionar o lugar social da mulher:

Acreditar em mulheres
É coisa que ninguém faz;
Tudo quanto amor constrói
A inconstância desfaz.

Hoje amam, amanhã 'squecem,
Ora dores, ora alegrias;
E o seu eternamente
Dura sempre uns oito dias!...

Mais uma vez o sujeito poético projeta-se nas mulheres de maneira geral e, ao fazer isso, ele aponta para o fato de que a voz da mulher não é respeitada, pois “Acreditar em mulheres/ É coisa que ninguém faz”, ou seja, se o eu lírico é uma mulher, sua poesia não é reconhecida porque mulher não tem voz. Logo, a projeção no outro demonstra a tonalidade questionadora do eu lírico, construindo a imagem de que esse sujeito poético feminino está determinado a romper paradigmas e estereótipos de seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os sentidos e as possibilidades de análise da obra poética de uma mulher audaciosa, complexa e extremamente talentosa como Florbela Espanca nunca se esgotam. Ao contrário disso, muitos são os caminhos que sua poesia oferece para que o pesquisador possa explorar os sentidos possíveis e, assim, ampliar a compreensão e a divulgação da obra de umas das mais importantes escritoras em língua portuguesa do século XX. À vista disso, esta tese objetivou analisar a identidade do eu lírico na obra da autora, pois, não é incomum, no gênero poesia e, sobretudo na poesia de Florbela, que se confundam vida e obra, como se houvesse uma completa correspondência entre sujeito empírico e sujeito poético.

Essa concepção de que o lirismo traduz a subjetividade e a interioridade do poeta deriva de crenças da filosofia e da crítica Romantismo alemão, como esclarece Dominique Combe. Dessa forma, se a referida percepção acerca do sujeito lírico, de forma geral, já é uma questão problemática, a obra poética de Florbela amplia o impasse dessa discussão. Esse aspecto advém do caráter transgressor do eu lírico florbeliano que, muitas vezes, remete à vida da poetisa, uma vez que Florbela rompeu paradigmas da condição feminina no início do século XX na católica e conservadora Portugal. Essa percepção está amparada biograficamente – de acordo com Maria Lúcia Dal Farra e com Augustina Bessa-Luís, pois, como afirmam essas estudiosas, Florbela desafiou a moral burguesa e contestou a Igreja Católica.

Questões como a ilegitimidade de seu nascimento, a relação considerada demasiadamente íntima com o pai João Maria e com o irmão Apeles, três casamentos e dois divórcios, o ingresso no curso de Direito e, sobretudo, a pretensão de tornar-se uma grande poetisa em um contexto sociocultural que tal posição era ocupada apenas por homens, faz de Florbela uma mulher à frente de seu tempo. Nesse sentido, a poesia florbeliana é considerada pela crítica como confessional, devido à forte relação que possui com a personalidade intensa e desafiadora da jovem escritora e aos acontecimentos dramáticos de sua curta jornada na terra, que se assemelham, em grande parte, à vida do eu lírico criado pela escritora. Não se quer afirmar aqui que a poesia de Florbela não seja também confessional, mas certamente sua obra não pode ser considerada autobiográfica. Essa percepção é refutada pelo conceito de que há sempre uma tensão entre sujeito ficcional e autobiográfico na poesia. Assim, a vida de Florbela e a ficção de sua poesia não se excluem, mas se complementam.

Vale lembrar que a ideia de que verdade e ficção poética interligam-se, tanto no texto da poetisa portuguesa como na poesia lírica de modo geral, deriva do fato de que o processo de

referenciação inclui a imaginação e a invenção, ou seja, quando o sujeito constrói um referente ele se apropria de todas as imagens conhecidas e imaginadas para conceber a imagem desse referente, pois o referente é um “universo imaginário” que só existe na visão de um sujeito. Nessa direção, o eu lírico em Florbela, ao empregar a primeira pessoa do singular, em muitos poemas, constrói-se como referente. Se esse sujeito é um referente poético, ele não pode ser pensado como uma representação única da própria autora. Embora o referente “eu”, na poesia florbeliana, possa ter sido inspirado nas vivências da autora, não se restringe à pessoa dela. Essa compreensão é sustentada pelo conceito, abordado por Combe, de que o eu lírico surge do desdobramento da realidade proposta, parte do individual para tornar-se universal, por isso um poema não corresponde à consciência do poeta. Desse modo, o sujeito lírico não existe fora do texto, já que o mundo da poesia não existe, mas é criado, na tentativa de captar a metamorfose constante da realidade. Assim, os textos, aqui analisados, demonstraram que o sujeito poético de Florbela só existe no poema, e, em cada poema, ele é um outro.

Outra questão que corrobora a ideia de que a poetisa e o eu lírico de sua obra não se correspondem totalmente, mesmo que a tensão entre eles seja constante, é o conceito de emoção lírica, que, para Collot, diferencia-se da emoção sentida. Isso quer dizer que, independentemente de Florbela inspirar-se em acontecimentos de sua vida ou de sentimentos experimentados para construir seus poemas, ao transformá-los em poesia, a emoção criada é outra porque os fatos passaram pela elaboração da linguagem. Compreende-se, portanto, que a poetisa ficcionalizou o seu próprio eu, tornando-o mais amplo e universal, assim como qualquer poeta que, porventura, conceba a si mesmo como referente em sua poesia.

No contexto desta tese, a problematização da tensão entre sujeito empírico e sujeito poético tornou-se necessária porque o objetivo maior da pesquisa foi tratar da identidade do sujeito lírico na obra poética de Florbela Espanca. Logicamente, para se discutir identidade foi fundamental uma reflexão acerca do “eu”. Como já apontado anteriormente, a identidade de um sujeito nunca é estável e passível de delimitação, principalmente quando se trata da identidade do sujeito poético. Nessa perspectiva, a identidade do eu lírico, na poesia de Florbela, foi pensada ao modo da *ipseidade*, ou seja, não foi possível determinar uma identidade idem para esse sujeito poético, apenas identificar, nos poemas examinados, traços que o sujeito deixou transparecer em suas relações com o outro e com o mundo, os quais apresentam uma relativa unidade.

Em síntese, o sujeito poético de Florbela apresentou algumas tonalidades de sua identidade que o individualizam, demonstrando que essa identidade é deslizante, pois, a todo o momento, ele é um outro, seja pelo seu deslocamento na paisagem seja pela sua projeção nas

coisas e no outro. No caso do sujeito poético florbeliano, ele ora parece lamentar a dor pela ausência do amado, ora demonstra superioridade em relação a esse amado. Nesse sentido, aquilo que parece paradoxal no sujeito poético pode ser melhor compreendido como cambiante, ou seja, a identidade do eu lírico, na obra poética de Florbela, apresenta-se em eterna metamorfose. Isso não indica necessariamente que essas mudanças representem uma evolução linear do sujeito no mundo, ou que essas trocas possam ser consideradas boas ou ruins, mas, levam o eu lírico a empreender uma busca pela própria identidade, o que o torna mais consciente de si mesmo e capaz de questionar os paradigmas sociais.

transmutações possibilitam a tomada de consciência por parte do sujeito poético.

Em muitos poemas analisados, o eu lírico representa estar sofrendo profundamente por um amor não correspondido, já em outros percebe-se que o sofrimento alegado não é propriamente um desejo pelo amado, mas um anseio de ser amado ou, até mesmo, idolatrado por alguém. Como a crítica aponta, a dor é um referente constantemente cantado pelo eu lírico em grande parte da poesia de Florbela. Esse fato leva a crer que a dor é o principal traço capaz de estabelecer a relativa unidade para a identidade do eu lírico. No entanto, a comparação sobre as ocorrências do referente dor entre diferentes poemas indicam que há muitas possibilidades para o referente, e mais, que a dor é uma espécie de dom dos poetas, isto é, a dor referida pelo eu lírico na poesia de Florbela é muito mais matéria prima para o fazer poético do que um elemento central da identidade do sujeito lírico.

A intenção, neste estudo, não foi defender a ideia de que o eu lírico não sofre e de que a dor é totalmente inventada, mas apontar para o fato de que ela pode receber uma série de interpretações. Uma delas certamente é a de que o sujeito poético florbeliano usa a dor como aliada. Além disso, ele acredita que esse seja um traço em comum entre todos os poetas, pois esse ser é dotado de um poder de adivinhar, por meio de metáforas, a face oculta dos objetos ou prever o que há para além da inatingível linha do horizonte. Assim, para esse eu lírico, o poeta é uma espécie de deus, capaz de ver muito além daquilo que o indivíduo comum está apto a ver. Nesse sentido, para esse sujeito, o poeta consegue ver além das aparências e consegue verbalizar aquilo que afeta a todos. Logo, a dor que o eu lírico de Florbela tanto retoma pode ser a dor do mundo, que só os poetas são sensíveis o suficiente para perceber.

Fica evidente, na obra, que o sujeito lírico é consciente do que significa ser poeta e vê em si mesmo esse “dom de ver o mundo”. E ver o mundo não significa ver apenas a dor que passa despercebida ao senso comum, pois “ver o mundo” pode significar ver a beleza das coisas, ou transformar a matéria bruta em algo belo, em arte, conforme defende Heidegger em seu conceito de que poeticamente o homem habita. Para o filósofo alemão, poesia e habitar são

completamente compatíveis, pois um dá suporte ao outro. Nessa perspectiva, a poesia seria o que dá garantia para o habitar se constituir como um habitar em sua essência, seria aquilo que dá sentido à existência humana. Para o teórico, em um primeiro momento, tem-se a impressão de o poético distancia o homem das coisas do mundo, pois acredita-se que o poeta viva no mundo da fantasia. No entanto, Heidegger esclarece que é justamente o oposto disso, pois é o poético que prende o homem à terra e sobrevoa o real. Nesse sentido, é o poético que dá acesso à objetividade do mundo porque o habitar do homem é sustentado pelo poético. Sobretudo, o filósofo destaca que o poético é o que permite o homem habitar a própria essência.

A retomada do conceito de Heidegger de que poeticamente o homem habita é fundamental para o entendimento da referência constante do eu lírico florbeliano ao fazer poético. Compreende-se, assim, que um dos traços da identidade desse sujeito é a tomada de consciência acerca do mundo que o cerca, ou seja, o eu lírico tem ciência do poder do fazer poético, pois demonstra capacidade de construir um raciocínio, de viés filosófico, semelhante ao de Heidegger sobre a função da poesia na existência humana. Por se tornar cada vez mais consciente sobre o mundo, o eu lírico percebe a insensatez da sociedade em que vive. Logo, é previsível que outro traço da identidade lírica seja o questionamento dos paradigmas sociais, principalmente no que tange à condição feminina na sociedade lusitana do início do século XX, a qual se encontra em crise moral, de ordem política, social e cultural.

Entende-se, desse modo, que a identidade do eu lírico, ao modo da *ipseidade*, na obra poética de Florbela, apresenta tonalidades de uma mulher inconformada com o lugar que a sociedade lhe destina, por isso, configura-se como contestadora, pois não compreende a razão do não reconhecimento de seu fazer poético, apenas pelo seu gênero. Do mesmo modo que sua construção como referente poético e sua projeção na natureza e no outro indicam que esse eu lírico feminino não questiona apenas a sua condição de mulher, mas de todas as mulheres, que, assim como ela, não encontram espaço nessa sociedade conservadora e patriarcal portuguesa para expor suas potencialidades.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Casa da moeda, 1994.

ALVES, Ida. Paisagens mediterrâneas na poesia portuguesa contemporânea: Sophia de M. B. Andresen e Nuno Júdice. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia. (Orgs.). *Literatura e paisagem*. Niterói: Editora da UFF, 2010.

BESSA-LUIS, Augustina. *Florbela Espanca*. Lisboa: Guimarães, 1984.

COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizont*. Paris: PUF, 1989.

_____. *La matière-emotion*. Paris: PUF, 1997.

_____. *O Outro no Mesmo*. *Alea*. v.8, n.1, 2006. p.29-38

_____. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia. (Orgs.). *Literatura e paisagem*. Niterói: Editora da UFF, 2010.

_____. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

_____. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Orgs.). *Literatura e paisagem em diálogo*. [S.l.]: Edições Macunaíma, 2012. p. 11-28. Disponível em: <<http://edicoesmakunaima.com/catalogo/2-critica-literaria/12-literatura-e-paisagem-em-dialogo>>. Acesso em: 4 set. 2015.

_____. O sujeito lírico fora de si. In: *Revista Signótica*. v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013.

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a biografia*. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>>. Acesso em 01 jun, 2017.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fonte, 1997.

_____. As transmutações do feminino na poesia de Florbela Espanca: uma montagem bibliográfica. *Revista da ABRAPLIT*. Belo Horizonte. v. 1, n. 1, 1999.

_____. A dor de existir em Florbela Espanca. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 1, p. 211-225, 1998.

ESPANCA, Florbela. (Org.) DAL FARRA, Maria Lúcia. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fonte, 1996.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo*. In: MARTINS, Fernando Cabral (Org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

HEIDEGGER, Marin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel C. Leão, Gilvan Fogel, Marcia S. C. Schuback. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca*. In: MARTINS, Fernando Cabral (Org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 20 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

OSAKABE, Haqira. *Decadência*. In: MARTINS, Fernando Cabral (Org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

PESSOA, Fernando. *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. Disponível em: <https://www.academia.edu/8080833/Fernando_Pessoa_e_a_nova_poesia_portuguesa>. Acesso em: 12 set. 2019.

RICOEUR, Paul. *Na escola da fenomenologia*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009.

SILVESTRE, Osvaldo. *Modernismo*. In: MARTINS, Fernando Cabral (Org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.