

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA**

ELIZETE DALL'COMUNE HUNHOFF

**O TEMPO: FATOR DE IDENTIDADE NAS OBRAS DE FLORBELA
ESPANCA E DE CECÍLIA MEIRELES.**

**São Paulo
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ELIZETE DALL'COMUNE HUNHOFF

**O TEMPO: FATOR DE IDENTIDADE NAS OBRAS DE FLORBELA
ESPANCA E DE CECÍLIA MEIRELES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes

**São Paulo
2008**

ELIZETE DALL'COMUNE HUNHOFF

O TEMPO: FATOR DE IDENTIDADE NAS OBRAS DE FLORBELA ESPANCA E
CECÍLIA MEIRELES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras, à seguinte Banca:

ORIENTADORA: Profa. Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes.

BANCA:

1 – Profa. Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes - USP

2 – Profa. Dra. Elza Assumpção Mine – USP

3 – Prof. Dr. Elder Garmes - USP

4 – Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva - UNEMAT

5 – Profa. Dra. Elizabeth Batista - UNEMAT

Agosto – 2008

Dedico ao leitor deste texto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Profa. Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes, minha orientadora, que com dedicação e competência conduziu-me nos caminhos deste conhecimento; e com entusiasmo procurou estimular-me nas horas em que o ânimo parecia esvanecer-se.

À minha família, pois sem o seu apoio seria impossível este trabalho chegar ao fim.

À Professora Dra. Maria Benilde Caniato, *in memoriam*, que no Exame de Qualificação teceu importantes observações e recomendações a respeito do tema, do recorte e das autoras.

Ao Prof. Dr. José Maria Rodrigues Filho pelas excelentes orientações na Banca de Qualificação.

A Deus, pela saúde e pela graça de permitir-me continuar sempre em busca da longa viagem, que conduz tanto ao conhecimento quanto à vida.

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

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

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

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

(MEIRELES, C. *Motivo*. In *Viagem*)

RESUMO

Neste trabalho, cotejamos diferentes concepções contextuais relativas à visão de mundo, à busca de identidade, à efemeridade e à transitoriedade do ser humano, articuladas na linguagem poética de Florbela Espanca e Cecília Meireles, muitas vezes em tempos da memória e do sonho. Selecionou-se, da obra de Florbela Espanca, os sonetos retirados dos seus três primeiros livros, escolhidos pela própria autora, sendo os dois primeiros publicados em vida: *Livro de Mágoas* (1919); *Livro de Sóror Saudade* (1923) e *Charneca em Flor* (1931), póstumo. Os textos de Cecília Meireles foram retirados de suas obras poéticas, reunidas, principalmente, em *Cecília Meireles - Poesia Completa*, obra organizada por Antonio Carlos Cecchin. Esta pesquisa ressalta um rico manancial teórico-crítico na tentativa de resposta aos questionamentos sobre uma possível compreensão dos universos complexos do transitório e do efêmero marcados no tempo, como provável recurso comparativo entre as obras de Florbela Espanca e Cecília Meireles, pois, no paralelo traçado, constata-se a existência de uma ponte entre as imagens construídas e organizadas em torno do fluir do tempo, da solidão do homem, do caos existencial, e do universo de sonhos. O intuito desta tese é, portanto, desenvolver um estudo sobre o tempo, a transitoriedade e a efemeridade nos poemas de Florbela Espanca e Cecília Meireles que apontam para um novo ponto de apoio que a modernidade, face a um descentramento generalizado, empenha-se em descobrir.

Palavras-chave: linguagem; literatura comparada; poesia; tempo; identidade.

ABSTRACT

On this research we contrast the different context conceptions related to the world view, the identity quest, the transitoriness, the ephemerality of the human being articulated in the poetical language of Florbela Espanca and Cecília Meireles, most of time in memory and dream time. It was selected from the Florbela Espanca work, the sonnets removed from her three first books, which poems were chosen by the writer herself, and the two first were published when she was still alive: *Livro de Mágoas* (1919); *Livro de Sórora Saudade* (1923) and *Charneca em Flor* (1931), posthumous. Cecília Meireles' texts were taken away from her poetical works which are congregated, mainly in *Cecília Meireles – Poesia Completa*, organised by Antonio Carlos Cecchin. The study point to the rich theoretician-critical source in the reply attempt to the questionings on a possible complex universe comprehension of the transitory and the ephemeral marked in the period as a probably comparative resource between the works of Florbela Espanca and Cecília Meireles, therefore in the traced parallel, we noticed the existence of bridge between the images constructed and organised around the flow of the time, of the man solitude, the existential chaos, and of the dreamful universe. Therefore, this thesis intention is to develop a study about the time, the transitoriness and the ephemerality in Florbela Spanca and Cecília Meireles that point to a new support juncture which the modernity, faced to a generalized decentralisation committing to find out

Key-words: language; comparative literature; poetry; time, identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	011
1 - LITERATURA COMPARADA – UMA PONTE LUSO-BRASILEIRA NO SIGNO DO TEMPO	016
2 - CONCEPÇÕES SOBRE O TEMPO E OS TEMPOS	021
2. 1. Tempo circular e cíclico e o tempo espiralado	024
2. 2. Tempo linear	028
2. 3. Tempo sagrado e tempo profano	030
2. 3. 1 Tempo mítico	034
2. 4. Tempo metafísico: duração	036
2. 5. Tempo da história e tempo do discurso	039
2. 6. Tempo e a crise existencial	040
2. 7. Horizonte do tempo	041
2. 8. O passar e o durar	043
2. 9. O tempo e a língua	047
2.10. Tempo da poesia e tempo do sonho	048
3 - FLORBELA ESPANCA E SEU CONTEXTO HISTÓRICO CRÍTICO-LITERÁRIO	
3. 1. O tempo e o ser literário em Florbela Espanca	052
3. 1 .1. A poetisa e as diferentes vertentes críticas:	054
3. 2 . A linguagem e o tempo na poesia - Florbela Espanca	069
3. 2. 1. O tempo mítico: Lilith	071
3. 2. 1. 1. Identidade lilithiniana	074
3. 2. 1. 2. Insatisfação lilithiniana	076
3. 2. 2. Temporalidade: no efêmero e na dor: o caos poético	079
3. 2. 2. 1. Tempo e memória	085
3. 2. 2. 2. Tempo e perenidade	087
3. 2. 2. 3. Tempo e efemeridade	090
3. 2. 3. Tempo de sonhos e devaeios	097
3. 2. 3. 1. Sonho e realidade	098
3. 2 3. 2. Sonho e mito	100
3 .2. 3. 3. Sonho e efemeridade	102
3. 2. 3. 4. Sonho e reminiscências	104

4 – CECÍLIA MEIRELES E SEU CONTEXTO HISTÓRICO CRÍTICO-LITERÁRIO	
4. 1. O tempo e o ser literário em Cecília Meireles	110
4. 1. 1. A poetisa e as diferentes vertentes críticas	111
4. 2. A linguagem e o tempo na poesia - Cecília Meireles	122
4. 2. 1. O tempo mítico	122
4. 2. 1. 1 O mito de Lilith	123
4. 2. 1 .1. 1 Identidade lilithiana	125
4. 2. 1. 1. 2. Insatisfação lilithiana	128
4. 2. 1. 2. O mito de narciso	131
4. 2. 2. Temporalidade - o devir	136
4. 2. 2. 1. Tempo e memória	140
4. 2. 2. 2. Tempo e perenidade	142
4. 2. 2. 3. O tempo e a busca do inalcançável	143
4. 2. 3. Tempo de sonhos e devaneios	146
4. 2. 3. 1. Sonho e realidade	149
4. 2. 3. 2. Sonho e reminiscências: efemeridade	151
5 – EIXOS COMPARATIVOS: FLORBELA ESPANCA E CECÍLIA MEIRELES	158
5. 1. Convergências temáticas – O tempo	159
5. 1. 1. Tempo e fugacidade: o caos	159
5. 1. 2. Tempo e transitoriedade: o sagrado e o profano	161
5. 1. 3. Tempo e perenidade: a instabilidade existencial	162
5. 1. 4. Tempo e sonho	165
5. 2. Convergências formais e semânticas	166
CONCLUSÃO	169
REFERÊNCIAS	173

INTRODUÇÃO

Neste trabalho se propôs estudar o tempo, a transitoriedade e a efemeridade nos poemas de Florbela Espanca e Cecília Meireles que apontam para um novo ponto de apoio que a modernidade se empenha em descobrir, em meio a um certo descentramento social, onde cada ser precisa se descobrir como centro e responder pela continuidade e aperfeiçoamento da vida em todos os seus níveis.

Os poemas de Florbela Espanca e de Cecília Meireles vislumbram, logo à primeira leitura, uma visão desafiadora na forma de apresentar a temática da efemeridade e da transitoriedade existenciais. Há eixos de convergências quanto à busca incessante do inefável e do instante pleno. Percebe-se na poesia de ambas que essa busca, no tempo, encontra eco num paralelismo incomum, sendo possível ver na primeira uma das grandes inovadoras dessa práxis; e na segunda, a poeta que marcou época na literatura universal, por propor uma visão poética da vida, lugar onde a efemeridade e a esperança caminham lado a lado. Como confluências, seus poemas caracterizam-se pelo repente, pelo fugaz e não pelo perene. Há eixos divergentes quanto ao modo de expor essa procura inalcançável: a poética de Florbela Espanca converge para a certeza da morte, à de Cecília Meireles para a certeza da vida.

Assim, buscou-se, nos textos líricos das autoras, além das marcas incessantes do tempo, a poeticidade. Em Florbela, o *decadentismo* aparece em textos com a caracterização do pessimismo, da negação, também no aspecto mórbido de manifestar a temática temporal, a fugacidade. Em Cecília, os aspectos de uma concepção por vezes agnóstica, espiritualista, musical e intimista aludem a uma visão simbolista; características que também se mostram nos poemas da autora portuguesa.

A metodologia, de base heurística, seguida nesta tese, pautou-se pela leitura de textos literários das autoras citadas, de autores e referências bibliográficas indicados pela orientação, pelo programa e pela pesquisa, num maior número possível de leituras que possibilitou a reflexão e a discussão de idéias importantes e pertinentes. Estudou-se diferentes concepções contextuais relativas à visão de mundo, à busca de identidade, ao tempo - à efemeridade e à transitoriedade do ser humano; articuladas na linguagem poética das autoras, muitas vezes em tempos

da memória e do sonho. A palavra *identidade*, que compõe o título, transita entre as temáticas da busca inalcançável do ser poético; e do reconhecimento, na leitura de suas obras, de um conjunto de preocupações relativas ao tempo e suas vicissitudes, cujas características efêmeras e transitórias emergem como elo comum às poetas.

Quanto ao *corpus*, o recorte que constitui esta pesquisa, acerca da obra de Florbela Espanca, são os sonetos retirados dos seus três primeiros livros, cujos poemas foram escolhidos pela própria autora, sendo os dois primeiros publicados em vida: *Livro de Mágoas* (1919); *Livro de Sórora Saudade* (1923) e *Charneca em Flor* (1931), póstumo; todos reunidos no livro *Sonetos*¹. Os textos de Cecília Meireles foram retirados das suas obras poéticas, as quais se encontram reunidas, principalmente, em *Cecília Meireles - Poesia Completa*², obra organizada por Antonio Carlos Cecchin. Por acreditamos que a todo o momento os estudos investigatórios, os exemplos e as teorias, são ampliados, optamos por não delimitar os poemas, por deixar as obras em aberto, à aventura da pesquisa. Porém, citando-os integralmente ao final dos capítulos.

Como Octavio Paz, acreditamos que a poesia não é religião, pensamento ou magia para realizar-se como poema, ela se apóia em algo alheio a si mesma, pois é substância e forma; a primeira, obviamente, é anterior à autoria e independente da linguagem; e a segunda, dependente do processo de criação e concentrada na linguagem. *Poema é poesia e, além disso, outras coisas*³. O poema luta com as palavras, obrigando-as a irem além de seus significados relativos e, se assim não fosse, seria uma simples manifestação verbal. As palavras das poetas, justamente por serem palavras, são suas e alheias: são um começo absoluto. Descartes⁴, o filósofo e físico, ao traduzir a subjetividade do ser, presente em todo texto poético, discorre sobre a permanência do *eu* que forma o sujeito do *eu penso*. Exemplifica o conceito utilizando-se da cera de abelha, a qual em seu estado natural, ao ser tirada da colméia, não teria a forma de cera. Esta, para ter a forma, necessita de uma longa série de manipulações metódicas. A cera mole, em seu estado natural, e a

¹ ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret. 2003. Por ser uma obra muito utilizada na produção desta tese, de ora em diante será citada apenas ESPANCA, Florbela, seguindo-se o livro, o ano e o número da página.

² MEIRELES, Cecília. In.: SECCHIN, A. C. (ORG.). *Cecília Meireles - Poesia completa*. V. I e II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. A qual por ser uma obra muito utilizada na produção desta tese, de ora em diante será citada apenas MEIRELES, Cecília, seguido do nome do livro, do ano e do número da página.

³ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 51.

⁴ In. BACHELARD, Gaston. 1968, p. 144.

cera dura, processada, representam o subjetivismo e o objetivismo. A cera escolhida, quimicamente bem definida, é, de algum modo, um momento preciso do método de objetivação, pois, sem a experiência artificial – sob sua forma pura que não é sua forma natural – não viria à existência. Assim são os poemas, os quais trazem a essência da poesia, que sem a forma manipulada, esmiuçada pelo/a poeta, não vem à tona. A poesia está na natureza, porém, sem a sensibilidade e o trabalho formal dos poetas, permanece amorfa, à espera de ser experienciada, apreendida e divulgada. Não há modelo para a poesia, por isso é possível perceber a sua força de experimentação, sem a certeza do resultado; porque todo poeta tem uma relação física com a palavra e todo o poema é uma surpresa, por dizer o que é o mundo, sem descrevê-lo como o é. Cecília Meireles e Florbela Espanca, como poetas, são esse ser sensível, que entende que o homem tem sede do ínfimo, do particular e do supremo e, tudo depende dele.

Segundo O. Paz⁵, a poesia é *beleza, grandeza, novidade, de conteúdo e de expressão*. Então os poemas são resultados do processo técnico que resgata a poesia do seu estado anterior de potência e a textualiza num estado posterior de objeto. Segundo Paz⁶, a leitura do poema depende da correlação e interseção das distintas partes de cada um dos momentos da recitação mental, pois os brancos, os parênteses, as oposições, a construção sintática, o tempo verbal, são as tantas maneiras de criar entre as frases a distância necessária para que as palavras se reflitam. O duvidar de si engendra múltiplas interpretações, todavia, nenhuma definitiva ou última, e, no sonho as imagens fornecem percepções inesperadas que acalentam os sentimentos do eu-lírico. *Os sonhos da originalidade revoltada que faz com que o ser não queira mais ser o que é (...) já não se satisfaz com a oposição entre a água e o fogo – quer a discórdia mais profunda entre a substância e as suas qualidades*⁷. A originalidade que segue tais devaneios, segue um processo de negação, pois, a imaginação que se compraz com as imagens de oposição enraíza em si a ambivalência, totalizando o algoz e a vítima. Afirma-se uma negação íntima.

No primeiro capítulo, ao se refletir sobre as relações entre os textos literários, foi necessária uma atitude crítica a ser entendida pelo comparatista. Propôs-se um espaço onde se inserissem dialeticamente estruturas textuais, local de conflito, que

⁵ Ibid., PAZ, Octavio. 1996, passim.

⁶ Ibid., PAZ, Octavio . 1996, p. 112.

⁷ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 56.

cabe aos estudos comparados investigar, em uma perspectiva intertextual, centrada, sobretudo, no texto, segundo René Wellek. Coube, pois, constatar que um texto resgata outro texto anterior, cujas pistas levam o intérprete a assumir uma posição de cautela na hora de historiar a gênese de um texto, que traz em si as marcas de tempos e de contextos diversos, convergentes na sua produção. Isso porque o signo, junção de certos pensamentos a certos sons, é um fenômeno histórico e social; arbitrário, pode manter-se igual a si mesmo ao longo do tempo, mas pode também mudar, ceder lugar a outro. O seu valor apura-se num contexto e as conotações que o penetram são, quase sempre, dialógicas*. A dialética que vibra na vida da poesia não é diferente da dialética social, e como esta, não supera *ser / conservar*. Filtra, mas também potencializa, a essência do mundo e dos sentimentos.

O capítulo intitulado *Concepção sobre o tempo e os tempos* apresenta relevantes reflexões sobre o tempo, a partir dos primórdios em que a vida se confunde com a própria natureza do homem, mas cuja história tem sofrido profundas transformações, sob a influência do pensamento científico, gerador da desestabilização das certezas, e promotor de um novo paradigma que se baseia na relativa importância da mensuração temporal. Assim, o tempo constitui a mais profunda dimensão existencial da humanidade. Segundo Eliade, liga-se à sua existência. Isso porque a inquietação do ser humano leva-o ao passado, mas também lança-o ao futuro, ou seja, o homem assume o seu passado, mas há sempre um projeto de vir a ser, o que confirma a sua presença no mundo. As duas dimensões de tempo, quantitativo e qualitativo, levam-nos a entender o primeiro medido pela sucessão de momentos, e o segundo pela sacralidade, pela duração. A sacralidade pode ser apreendida pela forma do mito, cuja linguagem situa a vida humana na atemporalidade. O mito liga solidamente o tempo presente ao tempo passado, abolindo a temporalidade. Percebemos, por fim, que, na literatura, recupera-se a estratégia mitológica de evasão do tempo. Para Godelier⁸, o tempo mítico revela o tempo do pensamento puro, em sua verdadeira natureza, esvaziado do vivido e da sucessão temporal. Por ser um pensamento trans-histórico, ele é a forma permanente do pensamento humano.

* Visão bakhtiniana: atravessamento de diferentes vozes.

⁸ In. REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994, p. 103.

Os capítulos subseqüentes trazem o contexto literário, histórico e cultural, tanto de Florbela Espanca, quanto de Cecília Meireles, que são explorados de forma a justificar a relevância desta pesquisa. A vida e a obra de Florbela e de Cecília são narradas a partir do cânone, das contribuições da crítica literária e de trabalhos de pesquisadores que se dedicaram a interpretar as obras das poetisas, visando à análise da arte literária que os textos apresentam. Procuramos desviar o olhar da referência bibliográfica, pois realmente acreditamos que a obra das autoras transcende a qualquer tentativa de associação à vida. O lirismo em suas obras subjaz ao fazer poético, com marcas lingüísticas elaboradas, cuja preferência, em Florbela, recai sobre o soneto. O eu lírico florbeliano, como no mito de Lilith, não se deixa derrotar pela vida, enfrenta-a; e o ceciliano desafia o tempo e o ser, ao propor o engajamento com a vida. Florbela e Cecília refletem a dor do mundo, o caos existencial, cujos temas seguem linhas subjetivas, porém, resguardadas por imagens universais, que se traduzem nos sonhos, nos devaneios e leva-nos a pensar sobre a fugacidade do homem e da natureza.

Florbela não foi compreendida pelo cânone de sua época, tendo sido valorizada somente pelos seus pares. Então, após a sua morte, sua obra foi altamente divulgada por um equívoco de *marketing*, que ligou a sua obra à sua vida e suicídio. Somente mais tarde sua obra obteve o real valor da crítica literária. Já, Cecília, desde muito jovem, galgou importante espaço na literatura, devido a força expressiva de sua arte literária, tendo chegado ao ápice com *Viagem*, editada em 1939, mantendo-se como importante vulto cultural e compondo uma farta produção até 1964, quando expirou, vitimada pelo câncer.

Em *Eixos comparativos – Florbela Espanca e Cecília Meireles*, procurou-se captar o vôo, mesmo que provisório, da imagem do tempo em movimento, presente na construção dos temas comuns às duas autoras: a efemeridade e a transitoriedade, registrados em movimentos de tempos da memória e do sonho. Intenta-se apresentar, nesta tese, o estudo dessa temática, percebendo-se nele um rico manancial teórico-crítico, ampliando-se possíveis respostas aos questionamentos que, com certeza, ainda persistirão, na tentativa de compreender os universos complexos do transitório e efêmero marcados no tempo, como provável recurso comparativo entre as obras de Florbela Espanca e Cecília Meireles.

1 – LITERATURA COMPARADA: UMA PONTE LUSO-BRASILEIRA NO SIGNO DO TEMPO

Entre mim e mim, há vastidões bastantes
Para a navegação dos meus desejos afligidos.⁹

O discurso poético enfoca a relação do significante com o significado, o que implica no reenvio do sentido ao significado. Sendo uma relação, o seu sentido é a identidade dos significantes, que significa a identidade dos significados. Trata-se do que Saussure¹⁰ chama de motivação relativa. Em nosso estudo o tempo, ao ser analisado em Florbela Espanca e em Cecília Meireles, funciona como sinal de redundância semântica, e constituirá a coerência interna desse discurso.

Há o apego ao signo, à palavra, cujas conotações sugerem o inesperado; em seus movimentos rítmicos e melódicos, chegando ao texto e ao contexto em seu universo plural de sentidos. O contexto, embora diferente em ambas, ilumina e interroga a memória, chegando à consciência do leitor. Contextualizar não é simplesmente datar, mas inserir imagens, pensamentos em uma trama multidimensional, pois o eu lírico advém de experiências novas, de lembranças, de valores tradicionais, de anseios de mudança e de suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia, segundo Alfredo Bosi¹¹, pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar, imanente e operante em cada poema. Em *Eu sou a que no mundo anda perdida*, de Espanca¹², e em Meireles¹³ *Meu caminho é sem marcos nem paisagens*, percebemos que o eu subjetivado em ambos os versos tem uma significação sinonímica total, como identidade dos significados e a diferença dos significantes. É o que Fontanier,¹⁴ citado por Cohen, chama de metábola, que consiste em acumular várias expressões sinônimas para pintar uma mesma idéia, uma mesma coisa, com mais força.

No caso acima, as expressões *eu/meu* que encabeçam os versos exprimem um sinônimo para o sentimento de solidão, de perda do equilíbrio, daí *estar perdida*; *não ter marcos*; *não ver paisagens* – enfim, as poetas nos fonecem a razão do

⁹ MEIRELES, Cecília. *Noções*. 2001, p. 271.

¹⁰ SAUSSURU, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 83.

¹¹ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 13.

¹² ESPANCA, Florbela. *Mensageira das Violetas*. São Paulo: L&PM Pocket. 2003, p. 27.

¹³ MEIRELES; Cecília. *Despedida*. In: *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 53.

¹⁴ COHEN, Jean. *Poesia e Redundância*. In: *O Discurso da Poesia. Poétique – Revista de Teoria e Análise Literária*. Coimbra: Almedina, 1982, p. 55.

desmoronamento dos valores que determinam a sua aventura em direção ao mundo desconhecido; percebe-se uma imagem de caos nos versos, que pode ser vista e sentida pelo leitor. E a imagem desse tempo, signo ideológico e social, segundo Bakhtin¹⁵, reflete e refrata, numa certa medida, uma outra realidade material/vivencial. E a palavra constitui esse material veiculável, utilizável como signo interior. Por isso *o problema da consciência individual como problema da palavra interior constitui um dos problemas da linguagem*¹⁶. Assim, a palavra acompanha todo ato ideológico, que é gerado a partir da consciência do poeta em relação ao seu contexto histórico e social.

Para Adorno¹⁷, a universalidade do conteúdo lírico é essencialmente social, pois a solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista, atomística e, inversamente, sua postulação de validade reside na densidade de sua individuação. Por isso, o pensar à poética se liga ao comprometimento de pensar o conteúdo social, não se satisfazendo apenas com o vago sentimento de algo universal e abrangente.

O *destino* do eu-lírico proposto nos dois versos vistos acima propõe uma idéia disfórica, segundo Greimas, que categoriza o uso dos lexemas* com valor positivo (eufórico) e negativo (disfórico), marcando o sentido semântico a partir do sentimento, do conhecimento de mundo do intérprete em relação ao texto. Vemos que a *visão de mundo*, em ambos, estabelece, imediatamente, uma correspondência: um patema disfórico, que partilha um sentimento de solidão. As emoções subjetivas são moldadas inteiramente pela linguagem em configurações duplas. O próprio indivíduo soa na linguagem, até que esta ganha voz. O paradoxo da formação lírica, proposto por Adorno, é que a subjetividade vira objetividade, por estar ligada à preeminência da forma lingüística na lírica, de que provém o primado da linguagem na criação literária.

Ao comparar as produções de Florbela e de Cecília, verificamos, num processo intertextual, que a repetição de um texto por outro nunca é inocente, pois toda repetição está carregada de uma intencionalidade e quer submeter, quer atuar

¹⁵ BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2002, p.31.

¹⁶ Ibid., 2002, p. 37.

¹⁷ ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. In.: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 194.

* Lexema: unidade lexical pertencente ao estrato lexêmico da língua. O conjunto dos lexemas forma o léxico da língua. BORBA, Francisco. *Pequeno vocabulário de lingüística moderna*. São Paulo: Nacional, 1976.

em relação ao texto anterior. Portanto, vemos que a noção de intertextualidade possibilita vivenciar algo já conhecido, já experienciado e por isso mesmo leva o leitor a perceber no interior do discurso a constituição da linguagem como um processo interativo, sendo a condição de sentido do discurso, pois de alguma forma, compreende os fatos textuais com mais eloquência, por misturar as vozes do autor e do leitor, já que este participa do ato criativo proposto por aquele. Afirma-se o primado intertextual sobre o textual, ao constatar-se que o texto abre um novo campo de sentidos e sugere novas imagens interpretativas ao comparatista, na medida em que reflete um estado de espírito feito de curiosidade, de gosto pela síntese, de abertura a todo fenômeno literário, quaisquer que sejam seu campo e seu lugar. Segundo Pierre Brunel:

Como a astronáutica ou a física nuclear, porém, mais intimamente ainda, a literatura comparada tem sua sorte ligada às paixões dos homens. É por isso que ninguém pode dizer de que será feito o amanhã.¹⁸

Teremos, então, diversidade na unidade, consciência apaziguada das semelhanças e das diferenças, dos vínculos e das rupturas e, este movimento perpétuo de ir e vir, de sístole-diástole continuará perenemente, por ser um princípio elementar de toda vida literária. Para Pichois e Rousseau,

A literatura comparada é a arte metódica, pela busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo e no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou culturas, que façam parte de uma mesma tradição, para melhor descrevê-los, compreendê-los e saboreá-los.¹⁹

Então a literatura comparada se serve do método histórico, genético, estatístico, estilístico, comparativo, segundo suas necessidades, como função específica do espírito humano, para melhor compreender a literatura. O ato de comparar tece uma espécie de teia entre os autores de diversas literaturas, diferindo-se da literatura geral, que utiliza as aquisições da literatura comparada

¹⁸ BRUNEL, Pierre. *Literatura Comparada*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 19.

¹⁹ PICHOSIS, C.; ROUSSEAU, A. M. *Para uma definição de literatura comparada*. In.: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia F. *Literatura Comparada – Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 216.

como uma cobertura, que exerce uma espécie de poder construtivo. Por isso, entendemos por estudos comparados as teorias modernas que visam a comparar para ampliar os horizontes teórico-científicos, para melhorar os conhecimentos literários de obras e de autores de diferentes épocas, ideologias, nacionalidades, regiões, escolas e até mesmo as relações interpessoais. A teoria, portanto, serve sempre de apoio, como iluminação, sobretudo para melhor penetração no universo da significação de cada texto e não como um objeto isolado. Conforme Antônio Cândido:

Há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem, de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar a concentração necessária na obra como objeto de conhecimento, e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra em sua função como sistema e projeção da experiência humana.²⁰

Essa *projeção* que é um duplo movimento frente ao texto evita a redução da obra a mero objeto formal e atenta para a função humanizadora da literatura. Pois esta, como arte da palavra, ao refletir os anseios humanos, firma-se como uma ciência humanizadora dentro da arte universal. Isso porque se está diante de dois modos de compreender a história literária comparada: *um meramente literário-erudito e o verdadeiramente histórico e explicativo, que contém em si o momento erudito, mas tomado em sua totalidade*²¹. O modo mais eficaz é justamente o segundo por orientar a um novo tipo de ensino, que se volte não só à pesquisa, mas *ao frescor das brisas da vida*²².

Segundo Montaigne²³, ao escrever sobre a arte da palavra, os grandes espíritos não trazem novas palavras para a língua, mas enriquecem àquelas que empregam, condensam e aprofundam a sua significação, comunicando-lhe com engenho e prudência inesperados movimentos. Assim, tanto Florbela Espanca quanto Cecília Meireles não fazem outra coisa, mas fazem tudo isso *com engenho e arte*. Suas preocupações com a palavra ultrapassam fronteiras, com movimentos inesperados, dizem/produzem tudo aquilo que a Humanidade espera: a arte da

²⁰ CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1965, p. 89.

²¹ COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 63.

²² *Ibid.*, 1994, p. 64.

²³ MANN, Heinrich. *Pensamento vivo de Nietzsche*. São Paulo: Editora da USP, 1975, p.18.

expressão – com significativo tom de engajamento como é a própria história do homem.

Algumas questões parecem clamar por respostas que ao longo do tempo conduzem o homem à tentação de desvendá-las: O problema enfocado é como o tempo, como fator de identidade, nas obras das poetas, torna-se tema constante, onde a vida se mescla à criação poética, à fantasia do inconsciente do eu-lírico, e à intensidade do sujeito. Também o mito, explicitador da história de um passado perdido e poderoso, cria o presente e, então, conhecê-lo significa entender a atualidade como produto de um passado remoto. O mito é capaz de sobreviver e ele está presente nas obras florbeliana e ceciliana com eixos que ora convergem e ora divergem como o caleidoscópio nas mãos do leitor. Assim, o tempo e o mito apresentam as marcas da resistência e da capacidade que a humanidade tem em esquecer a sua própria história e de repetir-se. Por conseguinte, cabe à literatura, como ciência da palavra revelar e desvendar a obsessão humana em buscar sua origem e a se construir no rito e no mito. E então se percebe que na memória e no sonho estão a fonte onde jorra a essência da cultura, ponto onde o passado se conserva e o presente se prepara.

Nos próximos capítulos procurou-se mostrar o sentido da poesia, que não se perde no presente, se for percebido como algo que fora importante no passado. Observamos, porém, que a forma de trabalhar a temática do tempo ocorre diferentemente em ambas: em Florbela Espanca o lirismo se marca no efêmero e na dor; em Cecília Meireles, a efemeridade, a fugacidade e a negação existencial conduzem à esperança.

2 – CONCEPÇÕES SOBRE O TEMPO E OS TEMPOS

*Eheu fugaces, Postume, Postume,
Labuntur anni...**

O tempo é sentido como uma força misteriosa e ao mesmo tempo coerciva no indivíduo. Na epígrafe acima, nos versos de Horácio, pode-se sentir a queixa do poeta sobre o correr dos anos efêmeros. Desde a Antigüidade Clássica o tempo é considerado um elemento estruturante da civilização e da própria existência. Assim, o tempo teve diferentes interpretações em cada época, tornando polissêmico quase todo o discurso que possamos tecer sobre ele na contemporaneidade: o da física, que serve para pensar o tempo em movimento; o da metafísica, na qual o temporal é concebido em oposição ao eterno; o da gramática, em que o tempo se estende a partir das conjugações, o objetivo, o subjetivo, o tempo vivido e o tempo mensurado, o tempo circular, o tempo espiralado, o linear, cada qual orientado para diferentes sentidos, dialéticos e aporéticos* quanto à própria existência. A idéia da circularidade traz-nos a imagem cíclica do tempo, do eterno retorno. No tempo circular e cíclico inexistente a diferença entre passado, presente e futuro. A concepção espiralada apresenta um ciclo aberto, uma linha que evolui desenhando círculos, recapitula a história anterior, as vivências reatualizam-se até o final dos tempos. A linearidade do tempo é uma percepção das civilizações *escatológicas*, como a persa, a judaica e a cristã, que vêem o tempo como algo que teve um começo absoluto com a criação do mundo e terá um fim absoluto, com o seu fim.

Em cada momento histórico, assiste-se ao conflito entre forças que prolongam a duração do momento anterior e forças que encarnam o desejo de renovação. Por isso, na esfera da renovação do pensamento, duas grandes idéias surgem a partir do Renascimento: uma de Descartes (início do séc. XVII) que propõe romper com os ranços de antigos conceitos e ilusões; outra com a redução fenomenológica de Husserl²⁴, (início do séc. XX), que propõe reproduzir sobre novas fórmulas a dúvida cartesiana, fato que inspirou a maioria das correntes filosóficas.

* Ai, quão fugazes, Póstumo, Póstumo, ecoam os anos...In: ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.21.

* Aporema: silogismo pelo qual se demonstra o valor igual de duas proposições contraditórias. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário de Português*. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

²⁴ ANDRADE, Almir . *As duas faces do tempo*. São Paulo: Ed. USP, 1971, p. 11.

Historicamente, desde a existência humana, a vida sempre seguiu o mesmo curso, do nascimento até a morte, independentemente da consciência, ou da vontade dos homens. Isso porque o formato do tempo-contínuo é ilusório e incapaz de servir de apoio à vida, pois, por sua própria natureza, é incompleto e por isso depende de algo que ainda está por vir no futuro, que foi criado por algo que está no passado. Para Husserl²⁵ o tempo é horizonte de toda a experiência possível do ser, a dupla investigação, subjetiva e objetiva, da noção de tempo que nos levará também à dupla conceituação, subjetiva e objetiva, da realidade do ser. A consequência disso é que o presente parece vago, pois a consciência está preocupada demais com os rigores da passagem para a morte. É preciso aprender a perceber que a realidade pode acontecer mesmo se não for controlada pela percepção lógica que se tem do mundo. Segundo Griscom²⁶, *o tempo é um fenômeno absolutamente inexplicável, um mistério supostamente eterno*. Razões suficientes mostram ser o tempo ainda “*obsuro*”, *já que as partes nas quais ele se divide não poderiam por si mesmas existir: trata-se de um meriston sans maré*²⁷. Santo Agostinho comentará sobre o poder das antíteses: *se o passado não é mais e o futuro ainda não o é, o presente também não pode ser, porque para ser tempo, e não se confundir com a eternidade, ele deve juntar-se ao passado – portanto, ele só pode ser deixando de ser*²⁸. Com isso, Santo Agostinho é um dos orientadores da maioria dos trabalhos ligados às ciências humanas a cerca do tempo. Ele próprio, ao inquirir sobre a natureza do tempo demonstrou as dificuldades em explicá-lo²⁹, pois para ele, o tempo como vivência humana é entendido por um estado de espírito.

Que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu o sei; mas se quiser explicá-lo a quem me pergunta, já não o sei mais. O que posso afirmar com segurança é que, se nada passasse, não haveria tempo passado, se nada adviesse, não haveria tempo futuro, e se nada existisse, não haveria tempo presente. (...) Confesso-te, Senhor, que até este momento ignoro o que seja o tempo; não obstante sei que estou dizendo isso tudo no tempo, e que há muito estou falando do

²⁵ Ibid. ANDRADE, Almir. 1971, p. 151.

²⁶ GRISCOM, Chris. *O tempo é uma ilusão*. 10 Ed. São Paulo: Ciciliano, 1989, p. 85

²⁷ JULIEN, François. *Do tempo: elementos para uma filosofia do viver*. São Paulo: Discurso, 2004, p. 17.

²⁸ Ibid., 2004, p. 17.

²⁹ JAGUARIBE, Helio. *Tempo e História*. In. DOCTORS, Márcio. *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p.165.

tempo, e que o de há muito há muito não seria o que é se não houvera a duração do tempo.³⁰

Então, percebemos, nos diversos intentos de definir o tempo, a referência tanto à distinção entre tempo como objeto da vivência humana, quanto como objeto da ciência física. Toda pessoa sabe o que é passado, o que é presente e o que é futuro, porém, a interrogação e a dúvida surgem quando se deseja esdarecer o que é o tempo em si mesmo, que ora se manifesta como passado, ora como presente, ora como futuro. Transcorre a existência num constante e renovado presente; neste não há só o dia de hoje: há também o dia de amanhã, na medida em que representa o que espero possuir; e o dia de ontem, relativamente às coisas que sobrevivem à minha memória. Essa compreensão gramatical é a língua que fornece. *O fato de a língua dispor ou não do verbo ser nos indica uma dobra, na qual se encontra preso o pensamento sobre o tempo*³¹. As nossas línguas (indo-europeu, árabe e hebraico), desde os gregos e os latinos, possuem conjugação que distinguimos e opomos, conjugações entre si aos tempos passado, presente e futuro, e esse paradoxo é revelado pela questão do tempo. Isso não ocorre com a língua chinesa - *a língua chinesa não tem conjugação*³². Nós pensamos em línguas, e Bergson³³ dará a possível solução quando mataforiza uma melodia musical para explicar a *duração*. Para Santo Agostinho, a morfologia da língua – passado, presente e futuro, é aprendida e transmitida com a vida; mas esta tripartição mutila o pensamento, ao mesmo tempo em que o estrutura. A língua chinesa, paratáxica*, como não dispõe de conjugação, talvez seja mais enxuta quanto às questões de lugar e de tempo, não conduz o pensar no tempo, mas no *processo*, no curso ininterrupto do condensar e expandir, no apoiar para desabrochar, obter para materializar, crescer e decrescer, tudo numa alternância regulada.

Einstein³⁴ resume a posição dos cientistas sobre o tempo com a frase: *Para os físicos, a distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma ilusão, ainda*

³⁰ ST. AGOSTINHO. *Confissões. Capits*. Fonte do texto latino: ST. AUGUSTINE'S, *Confessions*, ed by William Watts, The Loeb Classical Library. W. Heinemann, London-Cambridge, 1951, vol. II, p. 238 e 264. In. ANDRADE, Almir. *As duas faces do tempo*. São Paulo: Ed. USP, 1971, p. 152.

³¹ Ibid., JULIEN, François. p. 33.

³² Ibid., JULIEN, François. p. 33.

³³ BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 51.

* Parataxe: processo de coordenação gramatical da língua.

³⁴ OLIVEIRA, Luiz Alberto. *Imagens do tempo*. In. DOCTORS, Marcio. *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 34.

que persistente. Com isso percebe-se o enorme campo de imagens sobre o fator tempo que merece atenção, investigação de como é visto e estudado pela civilização atual. Paradoxalmente, é possível sentir a qualidade do tempo de maneiras novas: a época presente torna-se continuamente expandida.

2. 1 – O tempo circular e cíclico e o tempo espiralado

O tempo circular é símbolo da natureza limitada e contingente do tempo, cujas raízes se fundam nas mais antigas concepções do tempo, na concepção cíclica, de repetição de ritmos mensuráveis.

O tempo circular e cíclico é ainda um tempo onde aparece como inexistente a diferença entre passado, presente e futuro. (...) Um outro elemento que parece caracterizar essa noção de tempo é a abolição do tempo concreto, a indiferença para com a irreversibilidade do seu fluir: o que conta é o presente, no qual se vão repetindo os mesmos gestos primordiais³⁵.

Tal como o místico, o homem primitivo vivia num presente atemporal. Esse tempo vivido pelos povos primitivos e na Antigüidade Clássica, perdura ainda hoje, vivo nas mais diversas culturas. Um exemplo é a celebração do Ano Novo, como a inauguração de um *novo porvir*, recomeço da vida, como o ritual do novo ano foi a repetição simbólica da Criação, e essa idéia ainda³⁶ é afirmada por filósofos como Nietzsche e Spengler, na contemporaneidade, que propõem uma nova forma de entender essa circularidade de tempo. Spengler (1880-1936) apresenta uma concepção biológica do mundo: tem um caráter cíclico existente em qualquer ser vivo. E cada cultura, tal como o ser vivo, nasce, descreve um ciclo de vida e desaparece, cedendo espaço a uma nova cultura, um novo ser, que biologicamente descreverá outro ciclo vital: *As culturas são organismos vivos. A história da cultura é a sua biografia*³⁷. Trata-se de uma visão cíclica, cerceada sobre ela própria.

Para Nietzsche não existe um tempo linear: *Tudo o que é reto mente, (...) Toda a verdade é curva, o próprio tempo é um círculo*³⁸. Para ele a roda da vida roda

³⁵ MAGALHÃES, Isabel Allegro. de. *O tempo das mulheres*. Lisboa: Casa da Moeda, 1987, p. 29.

³⁶ Ibid., 1987, p. 31.

³⁷ SPENGLER, Oswald. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p.31.

³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret. 2003, p. 94.

eternamente; tudo morre, mas tudo floresce de novo. Fala da existência em que esse sentido circular permite a Zaratustra dançar a vida: *Só dançando sei dizer aos símbolos das coisas mais sublimes*. Após o êxtase e a morte haverá a ressurreição: *E só onde há sepulturas é que há ressurreição!*³⁹ E continua, *Tudo vai, tudo volta; a roda da existência roda eternamente.*⁴⁰ com isso a idéia do tempo circular perdura na contemporaneidade como um eixo cultural visível em diferentes contextos, que convive com outras concepções de tempo, conflita e permanece, pois a humanidade está em busca de algo que a afirme, após o descentramento ideológico ocorrido no positivismo.

O exemplo das festas dionisíacas, das orgias e dos rituais é como fugas fora do tempo. Para Nietzsche⁴¹, o arrebatamento do estado dionisíaco contém um elemento letárgico no qual mergulha tudo o que foi vivenciado no passado. Assim se separam, *pelo esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca*. Por isso, tão logo a realidade cotidiana retoma à consciência é sentida como tal com repugnância. *O dionisíaco é uma ordenação do mundo mais elevada, que se opõe a uma ordenação de mundo vulgar e ruim*⁴². Na consciência do despertar da embriaguez, o homem helênico vê por toda a parte o horrível do ser humano: esse o repugna, pois ele entende a sabedoria do deus silvestre.

Compreender o pensamento nietzscheano, leva-nos a um novo olhar sobre o tempo na contemporaneidade, o qual oscila entre a tentação da imersão virtual e a intempestiva busca de conveniências no nosso tempo, contra o conformismo cotidiano de qualquer época. Segundo Antoun⁴³, ao dissertar sobre o filósofo, comenta que *no mundo atual o futuro foi todo gasto, já brota esgotado nas antecipações do presente, cobrando de nós seu débito em nossas dívidas, nossos vícios e nas doenças que portamos em nossos genes*. Pois, hoje, o instante é o mesmo de duzentos anos atrás, ainda é o mesmo instante em que Nietzsche intui os sintomas e deduz a doença. A idéia do eterno retorno do século XIX, que fazia diferença, *hoje nos indiferencia*. O presente que se extrai da genealogia é de inquietações, em que tudo o que há de arbitrário deve revestir-se da máscara da

³⁹ Ibid., NIETZSCHE, Friedrich. 2003, p. 95.

⁴⁰ Ibid., MAGALHÃES, Isabel Allegro. 1987, p. 32.

⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 24.

⁴² Ibid., NIETZSCHE, Friedrich. 2005, p. 26.

⁴³ ANTOUN, Henrique. *Nietzsche: o tempo e a tempera*. In. DACTORS, Marcio (Org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 110.

moral, pois se a genealogia é o instrumento para que o presente ganhe profundidade, a mesma remete o presente para um lugar diferente de sua própria presença, por projetar-se para trás ou para a frente.

Santo Agostinho⁴⁴ define o tempo como *imagem móvel da imóvel eternidade*. Todo movimento toma uma forma circular, do momento em que se inscreve em uma curva evolutiva entre um começo e um fim e cai sob a possibilidade de uma medida, que é a do tempo. Este é freqüentemente caracterizado pela Roda, pelos doze signos do Zodíaco que descrevem o ciclo da vida. O centro do círculo é considerado como o aspecto imóvel do ser, o eixo torna possível o movimento dos seres, *embora se oponha a este como a eternidade se opõe ao tempo*⁴⁵.

Todo movimento circular é contínuo e infinito, pois cada um dos seus instantes é fim do anterior e começo do posterior. Portanto, se é finito o tempo que mede os movimentos dos seres naturais, teria que ser infinito o movimento que acompanha o movimento dos seres do céu: *Se o tempo é eterno, necessariamente eterno será também o movimento. (...) De um lado, a eternidade do movimento, que sempre existiu e existirá por todos os tempos, (...)*⁴⁶ A aparente contradição socrática foi questionada pelos pensadores medievais, pois como poderia ser eterno e ao mesmo tempo extratemporal e temporal o movimento? Santo Tomás de Aquino reconhece que era preciso contrapor *tempo* e *eternidade*. Sendo que a eternidade constitui a medida própria de um ser permanente; ao passo que o tempo é medida própria do movimento: *Fases que vão e que vêm*⁴⁷. O tempo simboliza um limite na duração,

Na linguagem como na percepção, o tempo simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo do Além, que é o da eternidade. Por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino infinito. (...) Um é o século, o outro, a eternidade.⁴⁸

Por isso, não há nenhuma possibilidade comum entre eles. Assim, o tempo é a irreversível sucessão de momentos, mas momentos são unidades do tempo. Tempo e espaço estão sujeitos à circularidade.

⁴⁴ Ibid., OLIVEIRA, Luís Alberto . 2003, p. 876.

⁴⁵ Ibid., OLIVEIRA, Luís Alberto. 2003, p. 876.

⁴⁶ ANDRADE, Almir . *As duas faces do tempo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1971, p. 200.

⁴⁷ MEIRELES, Cecília. *Vaga Música*. In. SECCHIN, A . C. (Org.). *Cecília Meireles - Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 413.

⁴⁸ Ibid., OLIVEIRA, Luís Alberto . 2003, p. 877.

De forma bastante diferente, muitas culturas conceberam o tempo como cíclico: para os indianos, *os grandes círculos representam uma repetição ininterrupta e sem alteração*.⁴⁹ Na cultura chinesa do tempo, o caráter cíclico mostra-se no comportamento cotidiano, simultaneamente, uma preocupação com o tempo linear. A concepção circular de tempo teve, no Egito, o entendimento do mundo como algo imutável, desde a sua criação. As mudanças que ocorressem eram repetíveis ou cíclicas, com o eterno retorno do mesmo. Então, tanto para os egípcios quanto para os babilônicos, tudo o que existe faz parte do cosmo e é regulado por uma eterna circularidade, como ocorre com a órbita dos astros. Na Grécia a concepção circular do tempo adquiriu um sentido racional diferente do cosmológico (egípcio e babilônico). Platão e Aristóteles concebiam o tempo como coexistente com o mundo, e este sujeito a um processo cíclico. Para Aristóteles *o mundo era finito, embora eterno*.⁵⁰ Como cada um dos astros, segue uma eterna trajetória cíclica que não teve começo e nem terá fim; *o tempo(...) é a dimensão do movimento no seu antes-e-depois (...) e é contínuo (porque o movimento também o é)*⁵¹. Epicuro via o tempo ligado ao movimento circular da Terra, segundo Diógenes Laertius, citado por Magalhães.

Como a metáfora de Penélope*, o tempo circular desenha o tempo num contínuo fazer e refazer. Talvez essa seja a mais antiga concepção de tempo ao longo da história, a cíclica, de repetição de ciclos mensuráveis; é a rotação das estações do ano, é o ciclo das gerações humanas e qualquer das mudanças periódicas do universo.

Ao comparar o tempo com o tempo do arqueólogo, vemos que este tem a tarefa de desemaranhar, no quadro do presente, uma sucessão de camadas, nas quais se distinguem os diversos níveis de inscrição que o presente possui. Contudo, se for devolvido ao presente algo de sua profundidade, esta não possui nem a densidade e nem a vivacidade do presente vivo; isso porque, sendo lido como inscrições de diversos planos, é inevitável que se tenha a ilusão do *já foi* ou do *será*. Então, para a genealogia o importante é *liberar o tempo do cômputo que tudo conta*

⁴⁹ Ibid., OLIVEIRA, Luís Alberto. 2003, p. 20.

⁵⁰ JAGUARIBE, Helio. *Tempo e história*. In. DOCTORS, Marcio. Tempo dos tempos. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 159.

⁵¹ ARISTÓTELES. In. : GUIMARÃES, Isabel. Allegro de. 1987, p. 23

* Personagem do romance grego *Odisseia*: Penélope, durante o dia, tecia a mortalha do esposo desaparecido e, à noite, desfazia-a; no dia seguinte, refazia, numa infinita espera pelo amado.

*e mede para encontrar um tempo liberto, que nada conta ou mede, pura presença de um desmedido no presente que o impede de se paralisar ou fechar.*⁵²

Quanto à idéia de tempo em espiral, há algumas culturas que têm, em lugar da concepção cíclica, uma concepção *espiralada*. Esta se mostra como um círculo em aberto e, embora apresentem traços de regeneração periódica, típica das concepções cíclicas, trazem a afirmação de que a história terá um termo. Alguns autores caracterizam ser o Cristianismo desta forma, também o Judaísmo e o Islamismo. Esse fim confere ao tempo da história uma direção. Trazem na tradição narrativa de sua narrativa um fato, um acontecimento final do tempo e da humanidade. Dessa forma tem-se falado do tempo judaico-cristão, como tempo linear (início e fim), embora a vivência do tempo nessas duas tradições, Judaísmo e Cristianismo, seja predominantemente espiral, pois se trata de uma aproximação que vai se tecendo circularmente, através da recapitulação da história anterior, no qual um acontecimento final – como a ressurreição de Cristo – reatualiza-se liturgicamente até o fim dos tempos⁵³.

2.2 - Tempo linear

A civilização ocidental foi marcada pela idéia de que o mundo teve um início e terá um fim. A linearidade do tempo é atribuída ao profeta persa Zoroastro e difundida pela Bíblia judaico-cristã. Essa doutrina afirma que há acontecimentos que nunca se repetiram e nem se repetirão, tais como a gênese, a crucificação o apocalipse, sendo o tempo demarcado por eventos únicos.

O mundo criado por Deus, e com ele o tempo, seguiria um curso que iria terminar com o fim do mundo e do tempo. Essa concepção linear é comum à Pérsia masdeísta, aos hebreus, ao cristianismo e, por influência destes dois últimos, ao islamismo, com sua própria versão do Juízo Final.⁵⁴

Então, é pelo lado da linha e não do círculo, ou do ciclo, que melhor se entende a experiência cristã do tempo, visto que põe à frente os acontecimentos fundadores, únicos e irreversíveis, da Bíblia:

⁵² Ibid., ANTOUN, Henrique. 2003, p. 123.

⁵³ Ibid., MAGALHÃES, Isabel Allegro. 1987, p. 33.

⁵⁴ Ibid., JAGUARIBE, Hélio. 2003, p. 159.

1) Fundadores, porque (...) falam da criação dos homens (...) da revelação da Tábua de Moisés, da Encarnação de Cristo (...) 2) Únicos, porque os acontecimentos não se repetem (...): não vai haver outra Encarnação, outras Tábuas da Lei (...) 3) Irreversíveis, porque se eles fundam, eles começam, inauguram uma nova era (...)

⁵⁵

As figuras bíblicas *Tábuas de Moisés, Encarnação de Cristo, Tábuas da Lei* foram usadas para marcar os acontecimentos únicos e irreversíveis contidos nas Sagradas Escrituras, dotando a história da salvação sob três eixos: a Criação, a Encarnação e o Regate. Diferentemente da concepção da eternidade, que não tem começo nem fim no tempo.

Essa percepção linear do tempo persistirá até a contemporaneidade, passando por uma versão religiosa, da Idade Média ao séc. XVII, seguida por uma visão profana, a partir do Renascimento e reafirmada após o século XVIII, quando uma nova imagem do tempo e do espaço se desenha, legada por Galileu, Copérnico, Kepler, e que teve como divisor a notável invenção do relógio mecânico.

Newton promoveu a concepção da linearidade do tempo, *sucessivo* e instantaneizado, a um patamar muito abstrato, ao afirmar que o tempo da Mecânica é universal, uniforme e absoluto. Todas as regiões do espaço seriam englobadas pelo mesmo instante, os instantes se sucederiam sempre na mesma cadência. Todos os sistemas mecânicos periódicos poderiam ser eleitos como relógios em função do ritmo e da evolução de outros sistemas mecânicos descritos. Os relógios, portanto, foram fundamentais para a concepção mecanicista do mundo natural, por fornecerem a metáfora nuclear dessa imagem de mundo: a comparação do mundo a uma grande máquina.

Jorge Luis Borges⁵⁶ discorda dessa imagem do tempo zoroastriano*, pois, para ele, se a essência do tempo é haver um antes sucedido de um depois, então, o que dizer de um instante que não teria precedentes, que não seria sucessão de um instante anterior?

O próprio tempo parece um aspecto desintegrador qualitativo de energia: como uma onda na praia que se desloca para o mar. Visto dessa forma, o tempo

⁵⁵ DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama – Reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 34.

⁵⁶ Ibid., 1996, p. 39.

* Zoroastro: profeta persa. Introduziu a doutrina de que o mundo teve um começo e terá um fim.

pode ser chamado *linear*, pois flui irreversível em direção à morte, segundo Magalhães,

Neste sentido o tempo é unidirecional e linear, não só cientificamente considerado, mas de acordo com a experiência vivida por todos os seres humanos.⁵⁷

Assim o tempo não será apenas uma realidade subjetiva, senão a física não se teria preocupado tanto com o estudo de sua natureza. Na contemporaneidade, ao se falar da objetividade e da subjetividade temporal, observa-se que não há duas realidades contrárias, segundo Reichenbach⁵⁸, é que a possível solução para o problema do tempo se pode expressar em equações físico-matemáticas. A ciência procura testar a experiência quotidiana, aquilo que se considerava atributos do tempo.

2.3 - Tempo sagrado e tempo profano

Segundo Mircea Eliade⁵⁹, existe um tempo sagrado e um tempo profano. O primeiro manifesta-se como uma realidade não-natural, aquela que ultrapassa a experiência natural do homem, mediante termos retirados da linguagem baseada nessa mesma experiência natural, ou seja, *mysterium fascinans*, termos que expressam a vida espiritual, profana do homem. *O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano.* Assim uma pedra ou uma árvore não é adorada por ser pedra ou árvore, mas por ser hierofania*, porque revelam algo que já não é nem pedra e nem árvore, mas o sagrado.

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado (...) Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre *real* e *irreal* ou pseudo-real.⁶⁰

⁵⁷ Ibid., MAGALHÃES, Isabel Allegro de . 1987, p. 50.

⁵⁸ Ibid., 1987, p. 50.

⁵⁹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 16.

* Algo de sagrado que nos revela.

⁶⁰ Ibid., ELIADE, Mircea., 1992, p. 18.

Portanto, esse homem se esforça para manter-se o máximo de tempo num universo sagrado, enquanto o homem privado desse sentimento religioso deseja viver em um mundo dessacralizado, num mundo profano na sua totalidade, cuja aspiração é recente na história da humanidade. Todavia, a existência de um tempo profano jamais se encontra em estado puro. *Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que se tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso*⁶¹. Para Eliade, a lembrança de lugares visitados, de experiências vividas em certos contextos guarda uma qualidade excepcional, *única*: são os lugares sagrados de um universo privado, como se neles um ser não-religioso tivesse a revelação de uma outra realidade, muito diferente da cotidiana.

O mundo sagrado está ligado ao tempo mítico, no qual o sagrado já se manifestou e, por consequência, a ruptura dos níveis tomou-se possível e se pode repetir.

É fácil compreender por que o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, funda o mundo, no sentido em que fixa os limites e, assim estabelece a ordem cósmica.⁶²

Se o mundo habitado é um *Cosmos*, o é justamente porque foi consagrado previamente, esse espaço é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles. Hoje separamos o religioso do secular. Segundo Armstrong⁶³, isso teria sido impossível para os caçadores paleolíticos, para quem nada era profano. No tempo das mitologias iniciais parece não haver abismo metafísico entre o sagrado e o profano. Nos tempos modernos o símbolo está separado da realidade invisível para a qual chama a nossa atenção, então, quando se observa um objeto mundano, está-se na presença de sua contrapartida celeste. O senso de *colocar junto* o profano e o divino é essencial para a visão mítica do mundo, pois, *o objetivo de um mito é tornar as pessoas mais conscientes da dimensão espiritual que os rodeia e faz parte natural da vida*.⁶⁴ Notamos que nos tempos atuais são utilizadas as mesmas imagens primordiais quando se trata de formular os perigos que ameaçam a civilização. Fala-se do *caos*, das *trevas*, onde o mundo se afundará.

⁶¹ Ibid., ELIADE, Mircea. 1992, p. 27

⁶² Ibid., ELIADE, Mircea. 1992, p. 33

⁶³ ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 20.

⁶⁴ Ibid., ARMSTRONG, Karen. 2005, p. 21.

Essas expressões significam a abolição de uma estrutura orgânica e a reimersão num estado fluido. Isso mostra que as imagens exemplares sobrevivem ainda, segundo Eliade⁶⁵, na linguagem e nos estribilhos do homem não-religioso. E vemos que as concepções religiosas do Mundo prolongam-se ainda no comportamento do homem profano, embora ele nem tenha consciência dessa herança imemorial.

Assim, o tempo não é, para o homem religioso, nem homogêneo nem contínuo, mas apresenta intervalos de tempo sagrado; há o tempo das festas periódicas e há o tempo profano, aquele com duração ordinária, no qual se inscrevem atos privados de significado religioso. Segundo Eliade,

Surpreende-nos em primeiro lugar uma diferença essencial entre essas duas qualidades de Tempo: *o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível*, no sentido em que é, primordialmente falando, um *Tempo mítico primordial tornado presente*.⁶⁶

Em conseqüência tem-se que o tempo sagrado é indefinidamente recuperável e repetível, um tempo que não flui, mas que não constitui uma duração irreversível. Não muda e nem se esgota, pois a cada festa periódica, reencontra-se o mesmo tempo sagrado – *aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de um século*⁶⁷. Então o homem atual, religioso, vive em duas espécies de tempo: o tempo sagrado que se apresenta como circular, reversível, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse tempo pode ser equiparado à *Eternidade*. O homem não-religioso também conhece uma certa descontinuidade e heterogeneidade no tempo, também para este há um tempo monótono do trabalho e o tempo festivo. Porém, para este, o tempo não pode apresentar uma rotura, um mistério, por constituir uma dimensão existencial e até ligado à própria vida; portanto, tem um começo e um fim, que é a morte. Sejam quais forem os ritmos temporais que experimenta, o homem não-religioso sabe que se trata sempre de uma experiência humana, na qual nenhuma presença divina pode interferir. O tempo profano representa a duração, aquilo que se esgota, que desgasta e que degenera.

Nas sociedades arcaicas tudo se passava como se existissem dois tempos: um povoado de acontecimentos e entes banais – o profano; e outro, um tempo forte,

⁶⁵ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 48.

⁶⁶ Ibid., ELIADE, Mircea. 1992, p. 63.

⁶⁷ Ibid., ELIADE, Mircea. 1992, p. 64.

povoado de acontecimentos extraordinários e habitado por potências sobrenaturais – o tempo sagrado, cujos atos os homens devem imitar e cujos perigos devem conjurar. Esses dois tempos, ao invés de se escandirem, são na realidade um só tempo, *simultaneamente sagrado e profano, e três são as notas que o qualificam: realidade, continuidade e reversibilidade*⁶⁸. Para Eliade, a cada ano novo reitera-se a cosmogonia, *recria-se o mundo e, ao fazê-lo, cria-se também o tempo, iniciando-o de novo*. Pois, o obscurecimento do sentido da religiosidade cósmica, *a repetição esvaziada de seu conteúdo conduz necessariamente a uma visão pessimista da existência*⁶⁹. Então, quando o tempo cíclico é dessacralizado, torna-se terrífico: revela-se como um círculo girando sobre si mesmo, até o infinito, que é o verdadeiro *eterno retorno*. *Nenhum acontecimento é único, nenhum ocorre uma só vez, por exemplo, a condenação e a morte de Sócrates, mas realizou-se e realizar-se-á perpetuamente. A duração cósmica é o eterno retorno.*⁷⁰

As analogias temporais ajudam a compreender o sentido da evasão do tempo empreendida pelos gregos, como uma linha contínua a ligar o mundo grego às sociedades arcaicas. *A idéia do efêmero é conhecida pelos gregos como ephémérios e ephéméros – o que dura um dia -, aplicando-se tanto aos homens quando às coisas*⁷¹. Então, cômicos de que nada pode ser feito contra o poder soberano do tempo, que tudo faz e desfaz, semeando tanto os males quanto as curas, como a morte e o esquecimento, e temerosos de seu poder, procuraram evadir-se dele. Segundo Édipo.⁷² *somente os deuses estão livres da velhice e da morte; todas as coisas, afora eles, estão envoltas pelo tempo soberano. A força da terra se esgota, o vigor do corpo se esgota, a confiança enfraquece, a desconfiança floresce*. Por isso, tanto quanto os arcaicos, puseram-se em busca de um plano superior da realidade no qual estivessem ao abrigo de suas penas e fadigas: a ordem da eternidade.

⁶⁸ DOMINGUES, Ivan. *O fio da trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 22.

⁶⁹ Ibid., ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 94-5.

⁷⁰ Ibid., ELIADE, Mircea. 2001, p. 95.

⁷¹ Ibid., DOMINGUES, Ivan. 1996, p. 30.

⁷² LLOYD. *Lê temps dans la preséé greçque*. In . DOMINGUES, Ivan. 1996, p. 32.

2.3.1 - Tempo mítico

Os mitos e os ritos revestem a vida humana. Esta é ritualística quando atinge a completude em cerimônia e monumentos simbólicos; e é ao mesmo tempo mítica, quando a linguagem poética se constrói com o mito, preocupada em entender e justificar a presença do homem no mundo, e em buscar a sua verdade.

O ser humano se inquieta diante das idéias e das experiências que não pode explicar racionalmente, por ser imaginativo, por pensar em coisas que não se situam no presente imediato e que, quando as concebe, não têm existência objetiva, por isso *a imaginação é a faculdade que produz a religião e a mitologia*⁷³. A imaginação também é a faculdade que permite aos cientistas desenvolverem novos conhecimentos e a criarem a tecnologia. *Tanto a mitologia quanto a ciência ampliam os horizontes do ser humano, (...) nos leva a viver mais intensamente neste mundo, e não a nos afastamos dele.*⁷⁴ O homem é um criador de mitos, estes tratam do desconhecido, inicialmente de algo para o que não se têm palavras, ele mostra como é o comportamento humano. Sendo o mito *a história que se passou “in illo tempore”, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo*⁷⁵, assim este conta a história sagrada, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Segundo Eliade⁷⁶, o mito proclama a aparição de uma nova situação cósmica, por isso, é sempre a narração de uma criação, sendo, então, solidário da antologia: só fala das realidades, do que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente, evidentemente, tratando-se de realidades sagradas, que *são o real por excelência e que, ao repetirem o gesto inaugural criado pelos deuses*⁷⁷, quando da criação do mundo, *nos instalam um tempo primordial, como num tempo sagrado no qual ocorreu a criação do mundo*⁷⁸.

A mitologia é uma forma de conhecimento que aponta para além da história, para o que é atemporal na existência humana, e ajuda a superar o fluxo caótico de fatos aleatórios, vislumbrando a plenitude do ser, pois, a partir do momento em que ele é dito, toma-se uma verdade absoluta, apodíctica. *A experiência da*

⁷³ ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 8.

⁷⁴ Ibid., ARMSTRONG, Karen. 2005, p. 9.

⁷⁵ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 84.

⁷⁶ Ibid., 2001, p. 85.

⁷⁷ REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994, p. 23.

⁷⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 37.

*transcendência sempre fez parte da experiência humana.*⁷⁹ O ser humano se distingue dos outros seres pela capacidade de ter pensamentos que transcendem a sua experiência cotidiana, por estar em busca de sentido desde os primórdios à era tecnológica. Assim, os mitos dão forma a uma realidade que as pessoas sentem intuitivamente. *O mito é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente (...)*⁸⁰. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos ritos e como decodificar tanto a fantasia quanto à sabedoria prática que os envolvem. O mito fala de outro plano que há, paralelamente, em nosso mundo, é um tema poderoso; por vezes chamado de mundo dos deuses e que alimentou todas as sociedades até o advento da modernidade científica, segundo um saber latente, que mostra o mundo num tempo de duração e não de fruição.

Hoje, o termo mito é usado com frequência para descrever algo que não é verdadeiro, isso porque desde o século XVIII desenvolveu-se uma visão científica do mundo, com o centro das preocupações voltado para o que realmente ocorre. Mas no mundo pré-moderno, quando se escrevia sobre o passado, buscava-se o seu significado. Assim, *um mito era um evento que, em certo sentido, só ocorrera uma vez, mas que também ocorria o tempo todo*⁸¹. Ao se falar do mito, entra-se em contato com a plenitude da nossa condição humana, de querer alcançar o êxtase e, então, procuramos-no na arte, na música, na poesia, eis a finalidade do mito; um jogo que transfigura nosso mundo fragmentado e trágico e nos ajuda a vislumbrar novas possibilidades ao perguntar, e se?

Os mitos e as lendas gregas foram transmitidos oralmente e por isso foram modificados muitas vezes, resultando numa grande variação de interpretações e sentidos. Até Freud, ao investigar a *psiqué* humana, voltou-se instintivamente à mitologia clássica para explicar sua teoria, dando uma nova interpretação aos mitos, e isso não é novidade, pois à medida que as circunstâncias mudam, precisa-se contar as histórias de modo diferente, para expor a verdade intemporal. Portanto, o tempo, objeto gerador dos mais diferentes mistérios, ressurgiu na história dos mitos como o mito do *eterno retorno*, a visão não mais circular, mas de uma imagem em espiral, num círculo aberto que vai se construindo circularmente, através da

⁷⁹ Ibid., ARMSTRONG, Karen. 2005, p. 12.

⁸⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 23.

⁸¹ Ibid., ARMSTRONG, karen. 2005, p. 12.

recapitulação da história anterior, no qual um acontecimento único vai sendo reatualizado liturgicamente⁸² até o final dos tempos.

Sendo os *mitos eternos*⁸³, eles resistem às sucessivas leituras e atravessam os tempos possibilitando interpretações múltiplas, amparadas na capacidade que a humanidade tem de repetir-se.

2.4 - O tempo metafísico: Duração

Para Bergson⁸⁴, o tempo confunde-se com a *continuidade* de *nossa vida* interior, a qual pressupõe um escoamento e uma passagem, como instantâneos de transição artificialmente captados – e essa transição é a própria duração. É uma memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente, que renasceria incessantemente. Ao ser percebida a duração, tem-se, então, a idéia de tempo. Assim, o filósofo concebe o tempo interior e o tempo das coisas.

Percebemos o mundo material e essa percepção nos parece, com ou sem razão, estar concomitantemente em nós e fora de nós: por um lado, é um estado de consciência; por outro, é uma película superficial de matéria onde coincidiram o senciante e o sentido. A cada momento de nossa vida interior corresponde assim um momento de nosso corpo e de toda a matéria circundante, que lhe seria simultânea: essa matéria parece então participar de nossa duração consciente.⁸⁵

Tem-se aí uma concepção de tempo em que é importante a subjetividade, sendo o devir a essência do tempo, como fluxo contínuo. Com os dados da consciência e da intuição, pode-se perceber o tempo real, da duração. Não se pode conceber o tempo sem representá-lo percebido e vivido, pois duração implica consciência, e põe-se *consciência no fundo das coisas pelo próprio fato de lhes atribuirmos um tempo que dura*.⁸⁶ O tempo que dura não é mensurável, diferentemente do tempo científico, que é medido e espacializado.

⁸² MAGALHÃES, Isabel Allegro de. 1987, p. 33.

⁸³ CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. 1999, p. 611

⁸⁴ BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes. 2006, p. 52.

⁸⁵ Ibid., 2006, p. 52.

⁸⁶ Ibid., 2006, p. 56.

Bergson chama de *simultâneos* duas percepções instantâneas apreendidas num mesmo ato mental, por isso o *desenrolar do tempo* é um movimento independente daquele do nosso próprio corpo. (...) *o tempo nos aparecerá como o desenrolar de um fio, ou seja, como o trajeto de um corpo móvel encarregado de contá-lo*⁸⁷. Mas isso não seria possível se não tivéssemos aprendido o conceito de simultaneidade, o qual são dois fluxos exteriores que ocupam a mesma duração porque estão ambos compreendidos na duração de um mesmo terceiro, o nosso: Se estivemos sentados à beira de um rio, veremos, ao mesmo tempo um barco que passa, um pássaro que voa e o deslizar das águas e ainda o mumúrio da nossa vida. Tudo isso pode ser coisas diferentes, ou uma só. Podemos repartir o dentro e o fora, ou interiorizar o todo num ato indivisível. *O instante é o que determina a duração se ela se detivesse. Mas ela não se detém*.⁸⁸ O tempo real não pode, então, fornecer o instante, este provém do ponto matemático, do espaço. O autor insiste que simultaneidade no instante e simultaneidade de fluxo são duas coisas diferentes, mas que se completam reciprocamente.

Sem simultaneidade de fluxo, não consideraríamos substituíveis um pelo outro esses três termos, continuidade de nossa vida interior, continuidade de um movimento voluntário que nosso pensamento prolonga indefinidamente, continuidade de um movimento qualquer através do espaço. Haveria, então, apenas a duração de cada um de nós⁸⁹.

Porém, esse tempo só pode ser contado graças à simultaneidade no instante. A teoria da relatividade admite uma terceira simultaneidade, aquela que depende do acerto dos relógios. A ciência, todavia, opera com medidas, conta instantes, anota simultaneidades, mas não descreve o que se passa nos intervalos, este sempre lhe escapa.

Vemos que a filosofia de Henri Bergson (séc. XX) se constitui como uma melodia⁹⁰ que atinge a essência do pensamento, com uma vibrante e imediata simplicidade, mas que se revela, logo ao ser estudada, em algo bem complexo, pois o conceito da duração, por exemplo, liga-se à intuição e ao mais alto grau do

⁸⁷ BERGSON, Henri. 2006, p. 61.

⁸⁸ Ibid., 2006, p. 62.

⁸⁹ Ibid., 2006, p. 63.

⁹⁰ Ibid., 2006, p. 57.

pensamento. Segundo Arêas⁹¹, a metafísica bergsoniana implica diretamente a dimensão do tempo, por libertar o pensamento-tempo para além dos registros espaciais da experiência e da inteligência.

A grande novidade de Bergson reside em ter libertado para a metafísica a dimensão temporal do pensamento e da vida em um meio histórico deliberadamente hostil e essa disciplina, na qual diferentes filosofias difundiam com orgulho a necessidade de ultrapassar esse passado infame da história da filosofia. Para a metafísica só restava decretar sua impossibilidade, anunciar-lhe o fim e a morte.

Assim, subverte-se radicalmente o sentido da metafísica tradicional, para incorporar definitivamente o movimento, a vida e o tempo no pensamento. Isso não acontecia com Parmênides, de Eléia, o primeiro a tratar questões metafísicas no poema *Sobre a natureza*, no qual ele propõe uma abordagem sobre o ser. Ele não aceita que o ser pudesse, *além de simplesmente ser, sofrer qualquer alteração ou submeter-se a alguma forma de sucessão ou simultaneidade*.⁹² Parmênides teve seguidores, dentre eles, Zenão. Por outro lado, há Platão e Aristóteles que rompem parcialmente com essa tradição. A metafísica aristotélica, ou a *ciência do ente enquanto ente*, impõe-se como pesquisa complementar aos estudos da realidade física dos seres-em-movimento. Para Aristóteles, ao lado *da essência fixa, imóvel e eterna ele reconhece que os seres que existem, são, sofrem modificações e se encontram submetidos à alternância dos estados sucessivos*.⁹³ Os seres são e estão. São núcleo estável de permanência e estão na condição de sujeitos ao movimento, às modificações, mudanças e alterações; assim é a realidade do ser: a mistura de um composto de essência e acidente. Aristóteles coloca o *tempo* como algo que pertence à ordem dos acidentes, ao domínio da acidentalidade, deduzido do movimento.

O que Bergson propõe para a metafísica é que ela seja capaz de restituir, ao movimento, a mobilidade; à mudança, a fluidez; ao tempo, a duração. Enfim, explorar a intuição.

Descartamos o tempo da experiência, diz Bergson, quando tentamos reconstruir o movimento pelas posições no espaço e pelos instantes

⁹¹ ARÊAS, James Bastos. *Bergson: a metafísica do tempo*. In: DOCTORS, Marcio. *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 130.

⁹² Ibid., 2003, p. 131.

⁹³ Ibid., 2003, p. 134.

do tempo. O problema é extremamente simples: como “perdemos” tempo? Quando submetemos aquilo que muda e que se transforma continuamente em pontos espaciais ou instantes temporais; quando começamos a abstrair a experiência contínua da vida, a referi-la, a rebatê-la sobre pontos no espaço e instantes no tempo, quando enclausuramos a experiência no bloco espaço-temporal, quando a utilidade de ações passa a condicionar toda a nossa apreensão do tempo.⁹⁴

A experiência integral deve incluir a duração, a coexistência na duração, pois esta é o que há de mais íntimo em cada coisa, porque as coisas e os seres não são senão duração. As coisas e os seres duram e se modificam para continuar durando. A própria vida é a duração se diferenciando, pois se assim não for ela não dura. E para se prolongar a vida devem-se inventar, muitas vezes, novos meios e outras direções. Essa é a realidade do tempo.

Então, para Bergson⁹⁵, a idéia do devir é a essência do tempo, que se contrapõe ao tempo científico que não tem afinidade alguma com o tempo da consciência, por ser *um tempo espacializado*.

2. 5 – Tempo da história e tempo do discurso

Reis e Lopes⁹⁶ indicam dois tipos de tempo: o tempo da história e o tempo do discurso. O primeiro refere-se ao tempo matemático, à sucessão cronológica de eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor; pode ser objeto de investimentos semânticos que atestam o seu valor semiótico, *valor a que não são estranhos a dois fatos: a condição eminentemente temporal que preside à narratividade e a importância que se reveste, para a existência humana, a vivência do tempo*.

A narratividade é uma transformação que prevê um estado inicial e um estado final, isso implica em dizer que há dois estados sucessivos e diferentes, a transformação ocorre no entremeio. O tempo previsto nesse íterim varia conforme variam as posições cognitivas/experienciais/ideológicas do sujeito em relação ao objeto. Os enunciados estabelecem uma relação de conjunção ou de disjunção,

⁹⁴ ARÊAS, James Bastos 2003, p. 140.

⁹⁵ BERGSON, Henri. 2006, p. 57.

⁹⁶ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Lisboa: Almedina, 2000, p.405.

indicada pelo verbo de estado; e os verbos de ação indicarão à passagem de um enunciado de estado para o de transformação, segundo Greimas.⁹⁷

Benveniste prevê dois planos de enunciação: discurso e história, cada um com seus tempos correspondentes. Na história se tem os eventos relatados no passado verbal, sem o envolvimento visível do locutor. No discurso há a predominância dos tempos verbais no presente, com o envolvimento do locutor nos eventos relatados. *Comuns aos dois planos são o imperfeito e o mais-que-perfeito (...)*⁹⁸

Quanto ao tempo do discurso, este é linear e sujeita o tempo da história à dinâmica da sucessividade metonímica, própria da narrativa. Segundo Genette, o *tempo do discurso compreende três áreas de codificação: a ordem, a velocidade e a frequência*⁹⁹. Nessas se incute a peculiaridade temporal, mais ou menos retrospectiva, mais ou menos veloz, pois a natureza de uma representação de natureza verbal só pode ser estabelecida de forma aproximada, em função da leitura. O tempo do discurso suscita a duração, proposta por Bergson.

2. 6 – O tempo e a crise existencial

No tempo presente, basta um olhar para os lados e se observa que se está muito longe da certeza de haver um caminho a seguir. As grandes massas são arrastadas, o que decide é o interesse individual de cada um; a juventude sai das escolas desiludida. O que se ouve é que *algo está errado*, algo que não se define com segurança, mas que se sente como asfixiante angústia, porque há uma voz que se infiltra nas novas gerações e envenena o entusiasmo.

Não há que negar, pois, que o mundo atual espera e aspira por algo semelhante ao que representou, para a Idade do Ferro, essa grande harmonia entre a consciência e a experiência, entre a inteligência e a vida, entre o racional e o real, que foi o traço dominante na filosofia grega.¹⁰⁰

⁹⁷ GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. In: FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contesto, 1997, p. 21

⁹⁸ KOCH, Ingedore Vilaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1998, p.15.

⁹⁹ REIS, Carlos; LOPES, Antonio C. 2000, p. 408.

¹⁰⁰ ANDRADE, Almir. 1971, p. 18.

Vemos que o mundo passa pela necessidade da reelaboração de uma nova consciência de viver. Hoje, como há dois e meio milênios, o progresso das ciências físico-naturais e das matemáticas terá, também, influência nessa nova consciência de vida. Andrade propõe que ao invés de se distanciarem da ciência e da técnica, como se inclinam a fazê-lo, a filosofia, as letras, as artes e o mundo interior da consciência devem procurar compreendê-las, assimilá-las, racionalizá-las, para integrá-las e para juntarem-se num organismo coerente e adaptado às necessidades deste novo tempo. Isso tudo porque o sistema de dois pesos e duas medidas é nocivo e responsável por contradições e desajustes entre o homem e a Natureza, a consciência e a vida. *Foi esse tipo de ajustamento entre a ciência e a técnica de um lado, entre a arte e a vida de outro, o que a filosofia grega logrou efetuar à sua época e a sua fase de evolução técnico-industrial.*¹⁰¹ E, portanto, foi nessa atitude que reside a glória da imortalidade a que fez jus.

Porém, percebemos que neste tempo de crise filosófica, falta, sobretudo, ultrapassar as bases contraditórias em que se apoiou a dialética de Hegel; falta a cristalização filosófica em termos atuais, capaz de incorporar as conquistas das novas tecnologias e integrá-las na massa viva dos problemas da nossa inteligência e da sensibilidade do mundo interior, tal como o fez a filosofia grega na revolução econômico-cultural da Idade de Ferro. Hoje, como na época áurea da cultura grega, ou se assentam alicerces nas ciências positivas ou perde-se tempo *doutrinando para fantasmas*¹⁰². O homem moderno, que tanto lutou por suas conquistas, não suporta mais o desperdício, a esterilidade ou a banalidade da vida e do espírito.

2.7 – Horizonte do tempo

Pelos sentidos, aprendemos que a vida, a existência do mundo real é um dado da experiência. A vivência de uma alegria pode começar e acabar, pondo fim a essa duração, mas a corrente mesma das vivências/experiências é infinita e consubstancia o horizonte temporal, onde se encerram as suas possibilidades de expansão, *as suas possibilidades predeterminadas*, tudo aquilo que o ser deseja de vir a ser; esse horizonte muda com as mudanças de seu complexo de consciência e com as mudanças de fase de seu próprio fluxo. *A idéia husserliana de horizonte,*

¹⁰¹ Ibid., 1971, p. 18.

¹⁰² Ibid., 1971, p. 19.

como predeterminação das possibilidades do ser, iria influir decisivamente em todos os filósofos existencialistas, sobretudo em Heidegger.¹⁰³ Husserl, ao fazer uma distinção entre o tempo fenomenológico e o tempo cósmico, diz que o primeiro é o tempo interior da consciência, inseparável das nossas vivências; e o segundo é o tempo objetivo e mensurável da ciência e do mundo físico. O tempo interior, o primeiro, manifesta-se como duração e como *horizonte* de uma vivência ou de um conjunto de vivências. *Toda vivência real é necessariamente um intérimo continuum de durações, num contínuo denso, e tem obrigatoriamente horizonte de tempo que é infinito e denso por todos os lados.* Por isso que toda vivência pertence à corrente infinita de vivências. É um devir e está ligada à idéia de temporalidade, proposta por Heidegger, o qual despiu a temporalidade do caráter de infinitude, que lhe atribuíra Husserl, quando a descreveu na duração do fluxo contínuo das vivências: *o horizonte heideggeriano do tempo é sempre finito, como finitas são todas as possibilidades humanas.*¹⁰⁴

O homem, como *Dasein* (ser-aí) vive a sua própria temporalidade, pois, no encaixe das possibilidades de vir a ser, cria a sua história, *sai de si para...* viver o passado, o presente e o futuro. A ação de *sair de si para...* se exprime etimologicamente por *êxtase*, cuja expressão constitui as três êxtases da temporalidade. Entre as três, o acento recai sobre o futuro, que constitui a essência do *ente* que somos nós, pois, é o homem que se projeta no horizonte da temporalidade, buscando desesperadamente o devir, sem nunca atingir a plenitude do ser, pois logra projetar no futuro o próprio passado. Para Heidegger o tempo é, *originariamente, a temporalização da temporalidade, mediante a qual se constitui a estrutura da preocupação; a temporalidade é essencialmente estática e se temporaliza primordialmente a partir do futuro; e, originariamente também, o tempo é finito.*¹⁰⁵ Isso porque, ao projetar-se no futuro e antecipar as suas possibilidades de ser, o homem se depara com a morte e se compenetra da sua finitude. Sartre compartilha da filosofia heideggeriana, porém, enfatiza o êxtase do presente, em vez do futuro. Pois, este, *o presente é fuga perpétua em face do ser.* Essas idéias filosóficas (existencialistas) são importantes para a reabilitação do tempo como

¹⁰³ Ibid., 1971, p. 139.

¹⁰⁴ Ibid., 1971, p. 140.

¹⁰⁵ Ibid., 1971, p. 142.

objeto de pesquisa, de problemas que dizem respeito às mais profundas interpelações que a consciência humana faz a si mesma e ao mundo.

Ergue-se, portanto, mais uma ponte entre o sentido de tempo de Husserl e Heidegger, a partir do instante, em que, embora, restringindo-se ao ser existente do homem, mostra a impossibilidade de conceber o ser independente do tempo, ou o tempo independente do ser, *já que o ser se temporaliza existindo e existe temporalizando-se*¹⁰⁶. *Tudo tem seu tempo e há um tempo para cada coisa*¹⁰⁷. Se, para Heidegger, o conteúdo dessa asserção é ontológico, na linguagem bíblica amplia-se para todas as coisas, há um tempo para cada coisa: *Alguém conta a minha história*¹⁰⁸, cuja expressão remete a ações já ocorridas, as quais apresentam um conteúdo que ao ser narrado traz o passado de volta, presentificando-o. Assim, para os existencialistas,

Heidegger despiu a temporalidade do caráter de infinitude que lhe atribuíra Husserl, quando a descreveu na duração do fluxo contínuo das vivências: o horizonte do tempo é sempre finito, como finitas são todas as possibilidades humanas.¹⁰⁹

O tempo é horizonte de toda experiência possível do ser, e conduz também à dupla conceituação, subjetiva e objetiva, da realidade do ser. Assim, os três êxtases da temporalidade previstos por Heidegger, é meramente descritivo, pois correspondem ao modo mais primitivo de intuir o tempo. No presente temporal dos verbos não há só o conteúdo do dia de hoje, há também o de amanhã, na medida em que representa o que se espera; e o de ontem, relativamente às coisas que sobrevivem na lembrança.

A inquietação do homem leva-o ao passado, mas também lança-o para o futuro. Ou seja, o homem assume o seu futuro, mas há sempre um projeto de vir-a-ser, o que confirma sua presença no mundo.

2.8 – O passar e o durar

O tempo passado foi tempo presente quando o estávamos vivendo. O tempo futuro continuará presente quando o vivermos. O presente é paradoxal: fugaz entre

¹⁰⁶ ANDRADE, Almir. 1971, 178.

¹⁰⁷ Eclesiastes, 3, 1-8. Bíblia Sagrada. In. ANDRADE, Almir. Op.cit., p. 169.

¹⁰⁸ MEIRELES, Cecília. *Vaga Música*. 2001, p. 406.

¹⁰⁹ ANDRADE, Almir Op. Cit., p. 140.

a morte de dois momentos, o de antes e o de após. *Ontem eu vivia no presente, e no presente viverei amanhã; no presente de ontem ainda era o não-ser. Mas num e noutra caso continuarei sendo, existindo e durando*¹¹⁰. A continuidade da existência nasce da conciliação desse antagonismo entre o que passa e o que fica, o imóvel e o móvel, o múltiplo e o uno, entre a diversidade do *vir-a-ser* dos instantes do existir e a identidade do ser que sobrevive em mim e que perdura, *após a morte de cada instante que passou e o nascimento de cada instante que virá*.

Assim, as duas faces do tempo, o passar e o durar, revestem-se de um caráter substancial, superior às *três êxtases da temporalidade*. Pois, trata-se de uma discriminação muito mais intensa na essência da temporalidade e se sobrepõe às características das três êxtases. Ontem, hoje e amanhã apresentam algo que passa e, ao mesmo tempo, algo que dura. Portanto, em cada momento da existência, há algo que passa e algo que dura, algo que se transforma e algo que se conserva, algo que morre e algo que sobrevive. Cada instante é uma espera.

Na dialética do tempo, vemos que de um lado o tempo corrompe, modifica, destrói, devora; de outro, preserva, consolida, perpetua. Essa oposição entre o *passar e o durar* conduz a uma aparente contradição: como sentir, na essência do ser, quando se sente outro nos pensamentos, impulsos e desejos, à medida que o tempo passa e que, com a idade e as experiências vividas o comportamento se transforma? *Como ser outro e ser o que é? Vir a ser outro sem deixar de ser o que era? Ser outro e persistir sendo o que era?*¹¹¹ Vemos que os atos, os pensamentos e as emoções mudam a cada instante; constituem o que muda, o que passa no indivíduo. Todos, porém, passam-se no indivíduo e não noutra pessoa qualquer. Os atos são diversos entre si, mas todos os atos são do mesmo indivíduo, foi ele que os praticou. Isso constitui o que muda e o que não passa; o que é invariante em meio às variações dele mesmo: o seu eu dura, permanece no tempo, desafia a passagem do tempo.

Há em mim um ser que dura, a partir de certo instante passado, que foi o de nascer, até um instante futuro, que será o de morrer; mas que dura separado de todos os outros seres, opondo-se dialeticamente a todos os demais (...).¹¹²

¹¹⁰ Ibid., 1971, p. 153.

¹¹¹ Ibid., 1971, p. 153.

¹¹² Ibid., 1971, p. 156.

No momento presente ou em outro qualquer, no passado, ou nos dias que virão, o indivíduo sente-se durar com o seu presente, mas também sabe que é hoje diferente do que foi ontem e do que será amanhã, pois, juntamente com o presente que dura, percebe a descontínua sucessão dos seus instantes. Sabe que o seu ser se conserva o mesmo através da contradição dos seus momentos porque sente que continua durando; mas sabe também que se transforma a cada instante, pois a cada instante existe uma parte que deixa de ser o que foi e se prepara para vir a ser o que será, porque o seu tempo de existir apresenta duas faces paradoxais: revela o que é diferente em cada um dos seus momentos e modos de ser, juntamente com a invariante nesse constante momento presente que é a essência de si mesmo.

O mais significativo contraste que se manifesta no ser-existente do homem está, sobretudo, no perene antagonismo entre o passar e durar – *que não é senão a própria alternativa entre o viver e o morrer, transposta para o destino dos nossos momentos-de-ser e de nossas vivências mais profundas de todas as horas*. Em uma das faces o tempo flui como a correnteza de um rio, e na outra é como um processo de vir a ser outro, onde, *na contrariedade dos meus impulsos, sinto-me a cada instante diferente do instante anterior e me deixo arrastar pela diversidade descontínua do antes, agora e depois*¹¹³.

As duas faces dialéticas apresentam dois aspectos do ser: o accidental e o essencial. Um que se transforma e outro que se conserva. Nas relações com o tempo, todos estamos condicionados a ele. Não apenas pelo tempo exterior, no qual estamos; mas pelo tempo interior, que está em nós, como está nos outros seres. Na essência, o tempo se apresenta sob duas faces que se complementam: *passar e durar*. Passagem é ordem de secessão, ontem-hoje-amanhã, antes-agora-depois, mensurável, divisível em instantes descontínuos; como duração é fluxo contínuo de perene devir, que deixa de ser o que é para ser outro, cuja preocupação recai sobre o conteúdo daquilo que se processa no tempo, independentemente do seu relacionamento com o presente de observador. Assim, o tempo como duração firma-se com Bergson, o qual alerta sobre a inconveniente prevalência do tempo como passagem, e aponta na duração o conteúdo autêntico da mais profunda essência temporal.

¹¹³ Ibid., 1971, p. 157.

Vemos, porém, que o mais importante não é enfatizar uma ou outra face do tempo, mas fundi-las, para explicar o tempo na sua realidade integral, essencialmente dialética, antagônica, aparentemente contraditória, mas que na verdade as duas faces se complementam.

O tempo, tematizado por muitos estudiosos desde a Antigüidade, até hoje apresenta uma riqueza de discursos que conduzem a uma idéia mais geral desse ser. Paul Ricour¹¹⁴ considera que há nesses discursos dois ramos principais: o discurso analítico, que visa a uma economia conceitual, e outro, o mediativo, que procura elevar a experiência do tempo a um máximo espiritual, interessando-se na estrutura profunda do tempo: Para Ricour, ambos se encontram nas conduções, sem contradição. O analítico é o mais prudente, reticente em relação ao ser tempo; o mediativo é afirmativo, pois pressupõe que as explicações temporais repousam sobre o devir, a passagem e o transcurso. Quando se vive o tempo, essa experiência pressupõe já uma representação anterior a *uma linha do tempo – circular, linear, ramificada ou uma combinação delas*¹¹⁵. Sendo assim, não se pode falar de conceito de tempo, mas de concepções sobre o tempo.

Bergson, no início do século XX, alertou contra os inconvenientes da mensuração, e apontou no fator duração o conteúdo autêntico da mais profunda essência do tempo. O que realmente é importante, hoje, é fundir essas duas concepções num critério único, capaz de entender e explicar o tempo integralmente, o qual por ser dialético, compõe-se de duas faces antagônicas, que aparentemente se contradizem, mas na verdade se complementam: o *passar* e o *durar*, o que muda e o que persiste no mais vasto do Todo Universal, o infinito e o finito, o transitório e o efêmero.

Na essência, o tempo se apresentará sob duas faces que se complementam: o *passar* e o *durar* (parágr. 184-186 e 190). Como *passagem*, é ordem de sucessão de momentos, passado-presente-futuro, ontem-hoje-amanhã, antes-agora-depois; como *duração*, é fluxo contínuo ou processo em perene devir, que persiste sendo o que é desde o instante em que começa, em que se *realiza*, até o instante em que acaba, ou em que deixa de ser o que é para ser outro.¹¹⁶

¹¹⁴ RICOUR, Paul. In REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papirus, 1994, p. 12.

¹¹⁵ Ibid., RICOUR, Paul. 1994, p. 13.

¹¹⁶ ANDRADE, Almir. 1971, p. 176.

Então, ambos, o tempo físico (passar) e o tempo mental (durar), possuem passado, presente e futuro, e em ambos se manifesta a paradoxal coexistência dialética de algo que dura com algo que passa.

2.9 – O tempo e a língua

O tempo, cuja expressão está sempre em nosso cotidiano, que voa de frase em frase, revela-se de repente tão pesado, segundo Santo Agostinho,¹¹⁷ que ficamos sem controle sobre ele quando a reflexão empreende estudá-lo. O tempo se inscreve na língua, na sua conjugação. Para Santo Agostinho há uma luta entre o tempo e a língua, pois a inscrição do tempo na conjugação é a própria dobra da língua, pela qual se aprende a língua materna; *quem ousaria dizer que não são três tempos, como se aprende desde a infância, o passado, o presente e o futuro...*¹¹⁸. – a morfologia da língua é aprendida e transmitida com a vida. Porém, essa tripartição *mutila* o pensamento, ao mesmo tempo em que o estrutura.

Não posso dizer que o tempo passado é longo, porque ele não é, mas ele foi longo; mas também não posso dizer que ele foi longo, já que, enquanto passado, ele não é mais – nós diremos: o tempo presente foi longo. Mas este não pode ter sido longo já que não tem extensão.¹¹⁹

Fica constatado que o tempo não se estende senão na língua, que, portanto, língua e tempo são inseparáveis. Santo Agostinho, ao falar do tempo, desdobrou-se sobre a sintaxe latina: *Daquilo que ainda não é, através do que não tem extensão, ele corre para o que não é mais.*¹²⁰ Em meio às teorias, recorreremos a *Chronos*, da teologia órfica, para explicar a perplexidade do ser humano diante da metamorfose do tempo em que se descobre velho: era jovem, ficou velho. *Chronos*¹²¹, que deu origem à questão do tempo que não envelhece, simbolizado por uma serpente, qual um anel, se fecha em círculo ao se enroscar sobre si mesma e, como tal, um tempo não franqueado aos homens que nascem, crescem e morrem, sem conseguirem juntar o começo e o fim do tempo.

¹¹⁷ JULIEN, François. *Do tempo: elementos para uma filosofia do viver*. São Paulo: Discurso, 2004, p.15

¹¹⁸ *Ibid.*, 2004, p.36.

¹¹⁹ *Ibid.*, 2004, p.36.

¹²⁰ *Ibid.*, 2004, p.37.

¹²¹ DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 30.

Porém, se a preocupação recair sobre o *conteúdo* daquilo que se desdobra no tempo ou que se *processa* no tempo, independentemente de seu relacionamento como o nosso presente de observadores; isto é, se emprestamos significação maior ao *próprio ser* ou à *própria coisa* que se *temporaliza através de uma ação qualquer* – então o acento principal estará no segundo aspecto, pois, como duração, o tempo mostra o que alguma coisa é ou vem a ser e fornece os elementos de apreciação da sua própria estrutura *ontológica*, (...).¹²²

Então, dessa forma a língua, no tempo, define-se como algo ainda em processo de vir a ser, inacabado e incompleto; ou ontológico na medida em que define uma ação, um ser ou modo de ser completo e acabado.

Os dizeres sobre o tempo possuem em comum um extenso vocabulário, o que revela que se estuda um mesmo objeto, mesmo que diferentemente. Expressões como antes, depois, anterior, posterior, objetivo, subjetivo, instante, duração, passado, presente, futuro, evento, sucessão simultaneidade, ontem, hoje, amanhã, durante, repetição, eternidade, consciência, natureza, que significam relações de anterioridade, posteridade e simultaneidade; *relações que constituem o esqueleto inteligível do nosso discurso sobre o tempo*¹²³.

2. 10 - Tempo da poesia e tempo do sonho

Para Baudelaire o tempo é o *inimigo vigilante e funesto, o obscuro inimigo que nos corrói o coração*¹²⁴.

Para o *ser poeta*, quanto mais se descobre sobre si, mais se sente a realidade. Quando se está em contato com a própria essência, atravessa-se a barreira do tempo, porque a essência da vida ultrapassa os conceitos de tempo e de espaço. Na poesia, não se fica compelido a lutar com algo que está por vir, que não existe no aqui e agora, porque se está totalmente imbuído do tempo presente. Em contato com a lírica, verifica-se que o *agora* continua, como uma onda na água da vida. Esse sentimento de preocupação com o tempo, presente nas obras abordadas, de Cecília Meireles e de Florbela Espanca, é visto como a essência interior das poetisas em relação à aceitação da experiência poética transformadora de

¹²² DOMINGUES, Ivan. 1996, p. 177.

¹²³ RICOUR, Paul. 1994, p. 14.

¹²⁴ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. 1999, p. 876.

consciência. Isso porque há uma ruptura entre o Cosmos *mundo habitado* e o Caos, espaço desconhecido que se estende para além das fronteiras, onde moram seres estranhos, espectros.

Assim, na poética, tanto os temas do amor, do tempo, do mito, do sofrimento, como muitos outros, ligam-se ao gênero lírico. Segundo Paz¹²⁵, o mito do andrógono é uma realidade psicológica, pois, *todos, homens e mulheres, buscamos a nossa metade perdida*, e esta se une ao ser homem/mulher pelo sentimento do amor. Mas, uma filosofia sobre o sentimento amoroso, o amor, só veio à luz no séc. XII, e nessa época surge o que seriam mais tarde as grandes criações da nossa civilização, entre elas duas das mais notáveis: a poesia lírica e a idéia do amor como forma de vida. *Os poetas inventaram o amor cortês porque era uma aspiração latente daquela sociedade*¹²⁶. Para Octavio Paz, o amor cortês reflete a diferença entre corte e *villa*; o amor *villano* é o da procriação e copulação, sendo o cortês nutrido por um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais, cujo tema tem sido o grande motivador do lirismo e da criação de obras literárias.

Uma forma de evasão do tempo é aquela buscada na obra e na ação; na obra de arte e na ação moral e política, com base na idéia de que os homens passam e as obras ficam, e de que só a reputação da ação pode resistir ao tempo e durar indefinidamente¹²⁷. Poderíamos nos reportar aqui ao tempo circular, à reversibilidade do tempo, pois o poeta reviveria na sua obra.

Para repensar o intervalo temporal e espacial propiciado pela linguagem verbal, o poema se faz fortemente motivado na sua estrutura fonética, sintática e no jogo semântico, ou seja, nos três modos significativos: na fanopéia, que é a capacidade de fazer o leitor construir mentalmente imagens; na melopéia que são os sons; e na logopéia ou conceitos; segundo Pound¹²⁸. Para Bosi *o caráter concreto da palavra poética não se identifica, necessariamente, com o caráter icônico, mais imediato, das artes visuais*.¹²⁹ Então, percebemos que a imagem do tempo, no poema, vem carregada de sentido pelo fato de o signo lingüístico se constituir de um ou mais significados, e de um só significante.

¹²⁵ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 69.

¹²⁶ *Ibid.*, 1995, p. 70.

¹²⁷ *Ibid.*, LLOYD. In: DOMINGUES, Ivan. 1996, p 33.

¹²⁸ POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 11.

¹²⁹ *Ibid.*, BOSI, Alfredo. 2000, p.134.

Assim, conduímos que o tempo e os tempos têm sido objetos da crítica literária, da filosofia, das ciências, das artes e das letras, desde a Antigüidade à contemporaneidade, no qual as diversas teorias representam poderosa arma para a renovação de conceitos e da própria vida.



Fanchel Doyance Lee

3 - FLOBELA ESPANCA E SEU CONTEXTO HISTÓRICO CRÍTICO-LITERÁRIO

3.1 - O tempo e o ser literário em Florbela Espanca

Até agora eu não me conhecia,
 Julgava que era Eu e eu não era
 Aquela que em meus versos descrevera
 Tão clara como a fonte e como o dia.¹³⁰

Na obra de Florbela Espanca, encontramos a fantasia desbordante do inconsciente, destinada a debilitar a importância do objeto para obter uma supervalorização do sujeito. Florbela foi, desde criança, tocada pelo medo de mudanças, do mecanismo do envolvimento nas modificações da vida¹³¹: *Aos oito anos já escreve versos e discursa à moda dos comicieiros da terra. 'A minha dor é um convento' – diz, e procura obter, por intermédio da poesia, proteção contra o mundo exterior.* Sua obra caracteriza-se pelo viés do decadentismo e variantes temáticas, tais como o silêncio, a natureza, o sonho, a mitologia, a morte e relações intertextuais. Segundo Trevisan¹³², ao compará-la com Cecília Meireles, ambas mostram os seus aspectos ideológicos sob o ponto de vista de Hayden White, o qual apresenta uma perspectiva culturalista para os estudos literários. No processo intertextual percebe-se que estão em sintonia com suas manifestações poéticas, líricas e temáticas, isso porque a poesia moderna projeta a dispersão do *eu* em direção ao mundo do desejo e da utopia, onde o poema torna-se um espaço possível de liberdade, aberto desde o Romantismo.

Segundo Rezende¹³³, as questões do feminino e do erótico, presentes nas obras de Florbela Espanca, sob a ótica comparatista, ampliam os limites da poesia da época, ao criar versos em que dá voz à sensualidade, ao enfatizar o corpo como um lugar em que as paixões se embatem, característica que a torna pioneira, no início do século XX, em Portugal e, respectivamente, na criação de uma literatura que se volta para essas temáticas. Ao se refletir sobre a maneira que Florbela

¹³⁰ ESPANCA, Florbela. *Eu*. 2003, p. 68.

¹³¹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. Lisboa: Guimarães Ed., 1976, p. 21.

¹³² TREVISAN, Sílvia Helena Miguel. *Sobrevivências românticas na poesia de Florbela Espanca e Cecília Meireles*. Dissertação de mestrado. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.. USP/SP, 2001.

¹³³ REZENDE, Jussara Neves. *Chameca em flor e meu glorioso pecado.: nos domínios de Eros*. Dissertação de mestrado. Área de estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas, USP/SP. 2001.

articula o tema do erotismo em seus versos, é possível ver similaridades e diferenças que confirmam e ampliam os limites do que se sabe sobre a poesia feminina e, ao mesmo tempo, valorizam a individualidade de Florbela. Para Rezende¹³⁴, Florbela se serve do soneto, o qual era moda na época, para expressar as emoções represadas em seu íntimo e revelar o seu prazer ou desprazer, o seu recato ou a sua ousadia e os reflexos dos momentos idealizados ou vividos pela paixão.

O *decadentismo* português, movimento que surgiu a partir de 1880, devido a crítica feita por Paul Bourget sobre a poética de Baudelaire, caracterizando de decadentes *as obras que continham aspectos mórbidos em criações e, repassadas de pervertido misticismo e morfomaníaco*¹³⁵ deixa uma certa herança na obra florbeliana, que refletia os valores culturais do começo do século, também do simbolismo, mas que, segundo Moisés¹³⁶, vai colocá-la numa espécie de *interregno*, sem vínculo maior com as tendências em voga. Segundo Saraiva, o Simbolismo constituiu uma corrente importada e pouco definida entre os portugueses. *Os temas do sonho evasivo, da intuição vidente, da mística oculta e os textos cheios de símbolos*¹³⁷, de sinestésias, tenderam a diluir-se entre os diversos ramos literários da época, em uma sociedade ainda muito agrária, cuja proclamação da República ocorrerá em 1910, com uma bifurcação de correntes - passadistas: neogarretismo, lusitanismo, nacionalismo e integralismo; - e por outro lado a Renascença Portuguesa e o saudosismo. Devido Florbela Espanca não se situar diretamente numa ou noutra escola literária, percebemos, como Saraiva, que *a arrumação de autores por grupos, escolas ou concepções de vida é um simples método de exposição(...) e não nos deve fazer esquecer a multiplicidade e fluência concretas das personalidades e das obras literárias*¹³⁸. Assim, segundo Saraiva, Florbela Espanca *é uma das notáveis personalidades líricas isoladas, pela intensidade de um emotivo erotismo feminino (...)*¹³⁹.

¹³⁴ REZENDE, Jussara N. 2001, passim.

¹³⁵ TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p. 87

¹³⁶ MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 25^a. ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p.481.

¹³⁷ SARAIVA, Antonio J.; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17^a. ed. Porto: Porto Editora, 1996, p. 960.

¹³⁸ *Ibid.*, 1996, p. 962.

¹³⁹ *Ibid.*, 1996, p. 966.

Ao propor debater a poesia feita por mulheres, Maria Lúcia Dal Farra¹⁴⁰ discorre sobre o gênero da escrita, o qual passa por um fingimento poético, de forma que não é difícil uma mulher praticar uma escrita feminina e uma masculina, assim também o homem. Então, Dal Farra questiona sobre como é possível, na poesia feminina, analisar a maneira da mulher expor os seus assuntos mais íntimos, a sua intimidade. Tem-se, no texto, como referente, as obras de Florbela Espanca, Gilka Machado e Cecília Meireles, cujos trechos são analisados em decorrência de como essas poetisas tratam a temática da vida feminina.

3. 1. 1 – A poeta e as diferentes vertentes críticas

As correntes biográficas condensam os sentidos que afloram por similaridade, pois se valem da biografia da autora para explorar o seu fazer poético: (...) *a melhor imagem que se tem dela é a que ela própria vai compondo, caleidoscopicamente, na textura dos seus versos*,¹⁴¹ como Hortas, que a interpreta à imagem de suas fotografias e de seus versos.

Segundo Dal Farra, Florbela Espanca¹⁴² nasceu em 1894 em Vila Viçosa, e suicidou-se em 1930. Publicou em vida apenas dois volumes de poesia – o *Livro de Mágoas* (1919) e o *Livro de Sórora Saudade* (1923) – além de um póstumo, o *Charneca em Flor* (1931). Tornou-se lida após a sua morte, à mercê do escândalo que a sua obra e a sua biografia causaram junto aos salazaristas, que pregavam a moralidade: (...) *num contexto social onde a moral pudibunda impera, o nariz torcido do bom comportamento salazarista*¹⁴³. Antes disso, quando saiu a edição de seu segundo livro, com menos repercussão, já sofria a ojeriza desses leitores; tendo em vista o modelo de mulher que desses versos edode contra os apertados horizontes ditados pela moral em voga. O jornal *A Época* solicitara à Florbela, em 1923, que *purificasse com carvão ardente* os seus lábios, literariamente manchados, e que pedisse perdão a Deus pelo mau emprego que fizera dos dotes recebidos.

¹⁴⁰ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Poesia de Mulher em Língua Portuguesa*. In.: *Abrindo Caminhos – Homenagem a Maria Aparecida Santilli*, Coleção Via Atlântica, no. 02. São Paulo: Gráfica Vida & Consciência, 2002, p. 337-353.

¹⁴¹ HORTAS, Maria de Lourdes. In. NORONHA, Luíza Machado Ribeiro de. *Entre retratos de Florbela Espanca: Uma leitura biografemática*. São Paulo: Annablume, 2001, p. 112.

¹⁴² Ibid. DAL FARRA, Maria Lúcia. 2002, p. 337-353.

¹⁴³ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Poemas Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. XV.

Para Schaffél¹⁴⁴, a poesia de Florbela Espanca gira em torno da dor, sendo esta a sua característica mais expressiva, e apresenta aspectos formais que a ligam a uma tradição de poesia, de forma tal que a organização dos poemas dá à estrutura semântica a dimensão do sofrer que os caracteriza, de uma perspectiva freudiana, pois, *os instintos de vida e morte estão em constante conflito e interação...Criar e destruir constituem o anabolismo e catabolismo da personalidade*. Portanto, analisou o ser e o não-ser (eu: expressão poética de um caso humano – o ser é a felicidade e o não-ser, a tristeza). Schaffel reafirma que o *conteúdo é impregnado de dor e mágoa, resultantes do conflito existencial que estrutura a sua poética*. Para a autora, percebe-se a identificação na obra poética florbeliana do resultado de suas experiências existenciais

Para Dal Farra, a relutância à obra da autora se deu devido a fatores regionais, que encarnam mitos alentejanos. Assim, seu nome está ligado a questões do social feminino, assim como o aguardar do *Príncipe encantado*: mulher encarcerada em si mesma. Mulher indecisa entre a monja e a amante, vive à mercê de se transformar na dominação que o mundo masculino lhe confere, o que aponta para o vazio da própria identidade feminina. Essa mulher é a *Princesa desalento*, a *Maria das quimeras*, *Sóror saudade*, *Castelã de tristeza*, cujas imagens transitam entre o anjo e o demônio, de Diana, a caçadora, à Vênus, a sedutora – sem se decidir por uma só. Ostenta em sua obra, que a identidade feminina está disponível, lugar vago, pois padece do feitiço da nomeação. Sua identidade emana do homem, do príncipe encantado, tão aguardado, transformado num Dom Sebastião a romper as brumas do tempo. Para Dal Farra, Florbela é como Inês¹⁴⁵, que foi rainha somente depois de morta. Em vida, fora ignorada por completo pelo público leitor e pela crítica, tendo sido compreendida apenas pelos seus pares: Américo Durão, Botto de Carvalho, Raul Proença, Madame Carvalho e Júlia Alves, e em 1930, Guido Battelli, professor italiano, na época, visitante na Universidade de Coimbra, que se oferece para publicar suas últimas produções, *encantado com as próprias versões que, de alguns poemas de Florbela, publicara na Itália...*¹⁴⁶

¹⁴⁴ SCHAFFÉL, Dideia M. B. *Florbela Espanca e a poesia da dor*. Dissertação de mestrado. Universidade Católica do Paraná, 1984.

¹⁴⁵ DAL FARRA, Maria Lúcia. 1999, p. IX.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 1999, p. XIII.

Florbela tem sua vida biografada¹⁴⁷ em constantes textos, da infância aos casamentos, enfocando neuroses e desajustes sociais, fatos que mostram a notória ação de ser impelida para a obscuridade. Porém, após o suicídio, houve a hiperbólica valorização de seu *donjuanismo* feminino que *genitalizava*¹⁴⁸ a sua obra poética. O texto *Confluências estéticas e fortunas singulares* cita ainda que Florbela parte do Decadentismo, predominante na época, em Portugal, para depois acentuar traços expressionistas e pitorescos do Neo-Romantismo lusitano, incorporando-se em caminhos diferentes: tendências jubilosas, sensuais e hedonistas do Neo-Romantismo.

Bessa-Luiz¹⁴⁹, em uma obra rica, a respeito de toda a trajetória florbeliana, comenta sobre o nascimento na casa de sua mãe, D. Antônia da Conceição Lobo. – *É uma menina, é uma flor! – Flor se chamará...* Palavras profícuas, mas que também prenunciavam uma vida transitória. O pai, João Maria Espanca, era casado com Mariana do Camo Ingleza e, curiosamente, fez da esposa a madrinha da sua filha, Florbela. Curiosamente, também, nos registros da igreja, onde a menina foi batizada, consta *filha ilegítima de pai incógnito*¹⁵⁰. Mas, Florbela, desde o princípio, foi criada pelo pai e pela madrasta, dona Mariana. Somente após sua morte a poeta foi perfilhada.

Segundo Bessa-Luís, as mulheres se sucederam na vida do Sr. Espanca, a mãe e as madrastas de Florbela se sucederam (Antônia, Mariana e Henriqueta); só o pai representava o imutável. Havia entre pai e filha uma relação de certa beleza impudica, diferente do que se chama amor filial. Era, antes, uma relação de cumplicidade. Havia em Florbela uma grande repressão erótica e por isso a harmonia do convívio familiar lhe era necessária, *porque lhe interessava ao equilíbrio interior dos seus complexos circunstanciados*¹⁵¹. Aos quatorze anos, estava em Évora, interna no Liceu. Aos dezenove, casou-se com Alberto Moutinho, seu colega de escola e de leituras. Em 1916, ingressou no curso de Direito, o qual abandonou em 1920. Em 1919, publicou o *Livro de Mágoas* com dedicatória ao pai e ao irmão, que diz: *Ao meu pai. Ao meu melhor amigo e a querida Alma irmã da*

¹⁴⁷ *Confluências Estéticas e Fortunas Singulares*. In: História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo V.6. Portugal: Gráfica Europam, 2003, p. 230.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 2003, p. 231.

¹⁴⁹ BESSA-LUÍS, Agustina. 1976, p. 10 e 29.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 1976, p. 21.

¹⁵¹ *Ibid.*, 1976, p. 21.

minha. Ao meu irmão. Em 1921, divorciou-se de Alberto Moutinho e dois meses depois casou-se com Antônio José Marques Guimarães, com quem viveu até 1925. Em 1923 publicou o *Livro de Sórora Saudade*. Em 1925, casou-se com o médico Mário Pereira Lage. Assim, aos poucos sua vida se deu a conhecer e o destino da flor se fez cumprir¹⁵²: Teve uma vida intensa e efêmera. Aos trinta e seis anos, partiu, ao perceber que a vida não mais lhe cabia. Em 02 de dezembro de 1930, encerrou o seu *Diário* com a expressão: *e não haver gestos novos nem palavras novas!*¹⁵³ Cinco dias depois, no seu aniversário, suicidou-se. *Suicidou-se a mulher, mas salvou-se a poetisa*¹⁵⁴. Bessa-Luís comenta que a biografia de Florbela Espanca oferece dificuldades, pois *a mulher é como a Fortuna: enquanto existe, é bendita, quando desaparece, dela se diz todo o mal*¹⁵⁵. A autora tratou a história de Florbela com esmero e arte, tendo pesquisado documentos importantes para elucidar mal entendidos a respeito de sua morte; conferindo que a poeta cometeu suicídio a partir de uma depressão.

Outros críticos¹⁵⁶ comentam sobre a incompreensão vivida pela autora, que foi a alma da planície alentejana. É preciso fazer justiça, ainda que tarde. *Sua mãe biológica lhe deixou marcas amargas pela vida toda*, sendo inclusive responsável por sua aversão à vida social e a iniciar a sua vida poética aos oito anos de idade.

Outro biógrafo, José Mattoso¹⁵⁷, faz referência à Florbela Espanca como um bom exemplo, na literatura, de um «inadaptado». Comenta sobre sua filiação: mãe, uma criada de servir; pai, um aprendiz de sapateiro que prosperou graças à moda do fim do século: filmes, fotografias. Assim, a poeta cresceu entre os burgueses. Frequentou o Liceu, em Évora, participou da vida artística e cultural da época. Praticou o *esnobismo*, porém, este era apenas uma das faces de seu desajustamento. Tece comentários a respeito de sua produção: *Alma de Portugal*, no qual homenageia a pátria e às mães. Adorava Dantas, Junqueiro, Antero de Figueiredo, José Duro e Antônio Nobre. Tornou-se confidente da diretora da revista

¹⁵² BESSA-LUÍS, Agustina. 1976, *passim*.

¹⁵³ ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 2003, p. 18.

¹⁵⁴ OLIVEIRA, Joana *Florbela Espanca – A excelsa poetisa do Alentejo*. Portugal: Jornal da Bairrada, 07-12-2000, p. 23.

¹⁵⁵ BESSA-LUÍS, Agustina. 2003, *contra-capá*.

¹⁵⁶ MACHADO, Alsácia Fontes. *Sobre Florbela*. In.: Revista Pensamento. No. 108, Apartado. Porto, ano IX, vol.VII. 15-12-1938, p. 5-229.

¹⁵⁷ MATTOSO, José. (Direção). *O sosismo no feminino: Florbela Espanca* In.: Os inadaptados História de Portugal. 2ª. Ed. Fundação Rui Ramos. Lisboa: Editorial Estampa.(1890-1926) 1994, p. 637-640.

Modas e bordados para a qual escrevia. Assim, o *snobismo* foi o meio de afirmação do seu inconformismo. Embora dissesse ser contra o casamento, não tinha ilusões. Sentia-se sensível e precisava de um lar que protegesse a sua sensibilidade. No ambiente social da época, a mulher começava a ganhar espaço, porém, não era mais livre. Florbela deixa isso transparecer nos divórcios, nas relações familiares com o pai e com o irmão – tudo sob a pena da moral masculina. Depois de sua morte, tal como Nobre em relação ao Minho, foi recuperada como a *cantora do Alentejo*. Segundo Mattoso, Florbela Espanca era uma *isolada*¹⁵⁸. A literatura serviu-lhe para afirmar uma individualidade, por sentir-se diferente serviu-se da literatura para expressar os seus sentimentos.

Olímpia Ribeiro de Santana¹⁵⁹ ao fazer uma análise acerca da cultura que envolve o mercado literário português, cita Florbela da Conceição Espanca como referência e diz que esta, embora não tenha deixado nada escrito a respeito de questões econômicas em sua produção literária, fá-lo em seus depoimentos epistolares: *Tenho dois livros: um de prosa, outro de verso, na gaveta, onde provavelmente ficarão todo o resto da minha vida, pois a minha incapacidade perante a vida prática é cada vez maior (...) não tenho editor*¹⁶⁰. Questões importantes à própria sobrevivência.

Segundo Joana Oliveira,¹⁶¹ Florbela sentiu inteiramente o drama amoroso e soube expressá-lo com eloquência e emoção, *manejando as palavras com tal qualidade estética que a torna inigualável na poesia feminina*. A crítica comenta que arrasada pela tragédia que a enlutou, *suicidou-se a mulher, mas salvou-se a poetisa*¹⁶², pois, depois de morta continuou a perturbar os falsos moralistas e os beatos obcenos, *porque era grande, porque era artista (...) e porque o seu nome ocupa hoje um lugar de relevo na Literatura Portuguesa*¹⁶³.

O nome Sórora Saudade¹⁶⁴, segundo Santos, foi-lhe outorgado por Américo Durão, que viu no vocábulo saudade a expressão máxima de toda a sua obra, a qual

¹⁵⁸ MATTOSO, José. 1994, p. 640.

¹⁵⁹ SANTANA, Olímpia Ribeiro. *Florbela Espanca: entre criação e dividendos*. In.: Revista Quinto Império, no. 17, dez. 2002, p. 61.

¹⁶⁰ Ibid., 2002, p. 62.

¹⁶¹ OLIVEIRA, Joana. *Florbela Espanca – a excelsa poetisa do Alentejo*. Seção Cultura/Crônica a preto e branco. Portugal: Jornal da Bairrada, 07-12-2000, p. 23.

¹⁶² Ibid., 07-12-2000, p. 23.

¹⁶³ Ibid., 07-12-2000, p. 23.

¹⁶⁴ SANTOS, Vítor. *Florbela e a saudade*. Seção Pensamento. No. 86, maio de 1937, p. 17-41. (Xérox antiga localizada na Casa de Portugal, em São Paulo).

ainda hoje não recebeu a cor, o volume e o contorno palpável suficiente para expressar o significado de sua amplitude¹⁶⁵. Florbela era uma alentejana iluminada, um gênio. Teve o dom de viver a vida em excepcionalíssimas condições, sem nunca ter encontrado aquilo que porventura considerava como muitos consideram ainda hoje, a razão de ser: o ideal amoroso, o ideal que, espiritual e fisicamente, satisfaz.

A crítica literária Duran¹⁶⁶ teceu comentários relevantes a respeito de uma peça teatral do dramaturgo John Clifford, encenada por Inês de Medeiros, intitulada *Visões da Febre*, que narra a vida e parte da poesia de Florbela Espanca. Segundo Duran, Clifford escreveu o texto segundo as biografias de Florbela, dentre elas Agustina Bessa-Luís. Na peça são descritos os seus objetos, tal como a piteira; o seu modo de se vestir, que de certa forma chocava a sociedade da época. Quanto aos poemas, fixa-se mais no seu aspecto sensual e na sua solidão. Cita José Carlos Seabra Pereira como fonte bibliográfica de pesquisa no campo da crítica literária da produção florbeliana, para o qual seu “eu” era seu principal personagem¹⁶⁷. Diz que num momento em que a literatura portuguesa segue para o modernismo, Florbela permanece no neo-romantismo. Duran comenta que Florbela não consegue se sobressair literariamente, na época, por ser mulher, e *pior*, vem de um lugar pouco privilegiado, é *filha ilegítima* – razões para colocá-la à margem da sociedade. Porém, a tudo isso ela faz *base de seu combate*. No mesmo jornal, com o título *Obra intensa e suicídio aos 36 anos*, a cronista, após dissertar sobre a biografia de Florbela, comenta sobre o fato da poetisa haver sido testemunha de importantes fatos históricos: da passagem do fim da monarquia portuguesa para a República. Comenta sobre seus abortos, a morte trágica do irmão e sobre o seu desabrochar como poetisa, influenciada por Camões, Bocage, Antero de Quental e Antonio Nobre.

Em homenagem a Florbela, o jornal *Portugal em Foco*¹⁶⁸, traz a página encimada pela primeira estrofe do soneto *Eu*. E ao lado desse poema, em outro quadro, há comentários sobre o que Florbela escreveu atrás de sua própria fotografia: «Évora, 17-7-1930»,

¹⁶⁵ SANTOS, Vitor. p. 41.

¹⁶⁶ DURAN, Cristina. *Uma noite para se encontrar com a morte*. In. O estado de São Paulo. Especial de domingo. Seção Personalidade. São Paulo, 04-12-1994, d4.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 04-12-1994, d4.

¹⁶⁸ *Portugal em Foco*. Suplemento Cultural. Dez. 1994, p. 5.

Para os que convivem comigo, e que julgam conhecer-me, sou alegre, dizem-me alegre, porque sou *blagueuse* e irônica. Não conto a ninguém esta tristíssima inferioridade de me sentir uma exilada de toda a alegria sã, franca; não mostro a ninguém a miséria da minha miséria de inadaptável, de insaciada. (...)

O texto integral de auto-análise é transposto no quadro, sem outras observações ou comentários do jornal, como se tivesse a função de documentário sobre a personalidade florbeliana.

O professor Gomes¹⁶⁹, em ensaio, lembra os leitores a cerca de uma música intitulada *Fantástico*, cantada por Fagner, na década de 80, cujos versos são de autoria de Florbela Espanca. Segundo Gomes, o cantor prestou um desserviço à obra ao acrescentar, ao seu poema, versos de sua própria autoria e, ao dar um tom melodramático às palavras de Florbela. Como artista, *além de ser mulher*, viveu num período ditatorial do Estado Novo, escreveu uma obra perturbadora que incomodou os leitores do seu tempo. Foi discriminada pela crítica, sendo acolhida por poucos jornais, com comentários superficiais, por causa de sua *condição feminina*. O periódico *Época*, de orientação católica, acusou-a de blasfema e pagã. Foi reconhecida pelos críticos, como Américo Durão e Raul Proença, mas era desconhecida do grande público, motivo que agravou seu estado psíquico, somado à sua infelicidade no casamento. Esses fatos a levaram ao suicídio, aos 36 anos. Florbela se manteve alheia às revoluções do Modernismo português, representada pelo Orfismo e pelo Presencismo. Criou uma obra muito pessoal, o que a distingue dos grandes escritores da época: Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e José Régio. Ainda, segundo Gomes, em *Trocando Olhares*, póstumo, Florbela ainda não havia encontrado o seu caminho, nessa obra cultivava metros populares, redondilhas, versos constantes e fáceis, na tradicional lírica portuguesa, recheados de clichês, com forte pessimismo à Schopenhauer. A partir de *Livro de Mágoas*, a sensibilidade aguça sua poesia e esta ganha intensidade. Imagina máscaras para representar sua grandeza: princesa, entre elas. Vemos salutar importância nesse trabalho quando o autor trata do pólo de tensão relacionado com a ânsia metafísica existencial, o amor: *Esse sentimento amoroso, essa busca da essencialidade das coisas, faz que*

¹⁶⁹ GOMES, Álvaro Cardoso. *A aristocrática solidão nos versos de Florbela Espanca*. In.: Jornal da Tarde, Caderno de Sábado. 22-2-1997, p. 6. (Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra, segundo o rodapé da matéria)

*Florbela busque com ânsia desmedida o impossível, O amor do amor, (...)*¹⁷⁰ Como o eu-poético vê desvanecerem-se suas ilusões, as fundamentais diferenças entre o homem e a mulher: o homem é incapaz de amar. *A poeta não apela para a pieguice*¹⁷¹

É possível, segundo Paiva¹⁷², encontrar na poesia de Florbela nuances do *spleen*, do desvario, da angústia, e do espírito baudeleriano. Uma dor extremada, absoluta pelas incessantes frustrações da vida não realizada, dos desenlaces que se repetem a cada novo e vão esforço, com a impregnação de um profundo subjetivismo e ceticismo; características do neo-romantismo e suas decorrências. Ao contrário do que dizem alguns teóricos modernos, Maria de Lourdes Hortas¹⁷³ diz que *por mais que nos voltemos para os conceitos modernos de análise literária, a biografia de Florbela Espanca nos seduz, como esdarecimento à sua poesia*. Por mais que o biografismo pareça ineficiente, entender Florbela e seus sonetos implica compreendê-la como mulher, que atende a seus propósitos de identidade feminina, com uma voz inconfundível de sua realidade, de seu gênero feminino e transgressor.

Segundo Paiva¹⁷⁴, a hipótese de Florbela não achar satisfação no amor, e seu mistério do desencontro estão para além do que se chama personalidade contraditória. Isso se explica porque, historicamente, até então a poesia feminina nunca tivera tanta audácia. Para Régio, entender a poeta sem entender a mulher é impossível, isso porque sua expressão poética é a própria expressão de sua vivência contraditória. Segundo o crítico, da sua infelicidade decorre o seu sucesso literário, como também é a glória da poesia portuguesa. Porém, insistimos na genialidade da poeta, deixando sua biografia de lado, pois, como Schopenhauer,

a essência do gênio consiste justamente na capacidade predominante para tal contemplação: como esta requer um esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações; assim a genialidade nada mais é do que a mais perfeita objetividade, i.e., orientação objetiva do espírito, contraposta à subjetiva, dirigida à própria pessoa, i., e., à vontade¹⁷⁵.

¹⁷⁰ GOMES, Álvaro Cardoso. 22-2-1997, p. 7.

¹⁷¹ Ibid., 22-2-1997, p. 7.

¹⁷² PAIVA, José Rodrigues. (Org.) *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: ASS de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p.12.

¹⁷³ Ibid., 1995, p. 92.

¹⁷⁴ Ibid., 1995, p. 93.

¹⁷⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultura, 1980, p. 18.

Assim, percebemos que a arte florbeliana, como a de outros poetas, pode ser designada como o modo de encarar as coisas independentemente do princípio da razão, em oposição àquele que a este obedece, que é a via da experiência e da ciência. Tem a ver com a sua interioridade e suas relações com o pensamento. Portanto, o viés biográfico é o caminho que não pretendemos seguir, por acreditamos que o texto florbeliano ultrapassa o limite experiencial.

José Carlos Seabra Pereira¹⁷⁶, tece importante crítica literária sobre a tese de Cláudia Pazos Alonzo, da Universidade de Oxford, escrita em 1994, cujo objeto é a obra de Florbela Espanca. Segundo Pereira, na época do lançamento do *Livro de Sóror Saudade*, em 1923, havia outras poetas que também apresentavam temas convergentes aos de Espanca, entre outras obras poéticas de mulheres, citando, dentre elas, Marta de Mesquita da Câmara, Fernanda de Castro, Branca de Gonta Colaço, e a decadentista Judith Teixeira. Para o crítico, Cláudia Alonzo, ao analisar a obra *Charneca em flor*, começou por analisar *a imagem da Princesa exilada, a imagem do ser marginalizado e a comparação com o sofrimento de elementos naturais*¹⁷⁷, então, elabora uma linha semântica de conversão da dor em fonte de poder, focando a emancipação do eu e a virtude transfiguradora da poesia. Concentra-se no tratamento do amor que conduz à redefinição do eu até o sentimento de onipotência e a auto-representação de Florbela como diva. Segundo Pereira, Alonzo, no capítulo: *Florbela, Mulher e Mito: Seis décadas de opiniões críticas em análise*, traça a curva cíclica da obra/fortuna recepcional de Florbela (da obra e do mito pessoal literário), pois apresenta o primeiro ciclo crítico pós-morte e o segundo, muito mais frutífero por referir-se à obra e não às especulações individuais, aberto por Jorge de Sena e José Régio. Segundo Pereira, o texto de Alonzo constitui *o fruto sazonado do último ciclo da recepção crítica da obra de Florbela Espanca*¹⁷⁸, porque afirma uma superior qualidade nos dados analíticos e interpretativos que oferece o devir da sua poesia, independentemente do seu alcance semântico-pragmático em termos de emancipação feminina. Também, por situar no Romantismo a matriz da imagem do poeta maldito e das suas correlações

¹⁷⁶PEREIRA, José Carlos Seabra. In. ALONZO, Cláudia Pazos. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Coleção Temas Portugueses. Lisboa, Imprensa Nacional-Cada da Moeda/1997. Colóquio de Letras. Revista Trimestral. Lisboa, no. 147/148, jan.-junho de 1998, p. 373-5.

¹⁷⁷ Ibid., 1998, p. 374-5.

¹⁷⁸ Ibid., 1998, p. 375.

(imaginário) e, por último, Pereira ressalta a contraluz da ordem da literatura hegemonicamente neo-romântica que envolve a trajetória de Florbela.

Para Augusto, Florbela Espanca é um importante caso de *actualidade que se dá a conhecer*¹⁷⁹. O passar do tempo traz a necessidade de um povo rever os valores intelectuais e literários de seus antepassados, a exemplo do que se faz noutros países. No Brasil, Castro Alves, Machado de Assis e outros são estudados sob a luz da renovação na mentalidade crítica da atualidade. Então, coloca-se Florbela como *uma poeta de antecipação*, a qual mostra em seus versos a preocupação da última juventude com os problemas do seu *eu*, inquieto e sedento de novos horizontes. Sendo diferente de Nietzsche, de Fernando Pessoa, de Antero de Quental, de Schopenhauer, os quais se auto analisaram; Florbela é um caso único por trilhar à margem desse caminho, *não expondo a sua sinceridade*. Assim, enaltece a obra da autora e contraria a crítica de Aurélia Borges¹⁸⁰, que diz ser o amor cantado por Florbela exótico, sublime e *que ninguém a igualou em sinceridade*.

Florbela Espanca pertence à geração pós-Orfeu¹⁸¹, em sentido cronológico, pois sua obra surge a partir de sua vida conturbada, marcada pelo lirismo confessional. Mendes diz que José Régio aponta na obra flobeliana a falta de intelectualidade, depois de exaltar seu *poder de vibração humana e sua sensibilidade artística* e assim a autora critica a análise regiana com severidade. Segundo Mendes, o culto da dor transforma-se numa volúpia mesdada de exibicionismo do sofrer – teatral. A dor se exalta num gesto de orgulho; e não de auto-piedade como ocorre em Nobre. Há um *fingir a dor*, num discurso poético centrado no eu, fingindo o relato de experiências pessoais. Florbela traz, também, marcas de influências de Pessanha e de Mário de Sá Carneiro; mas apresenta de seu, sua personalíssima fisionomia poética o *fetichismo egolátrico*, com referências às mãos, aos olhos, desejo de fusão à natureza – panteísmo, *donjuanismo* na busca do Amor absoluto. *O amante é só um pretexto inevitável*¹⁸². Então, a solidão e a dor, para Florbela, são um castelo de versos, num luxuoso palco de imagens e sensações.

¹⁷⁹ AUGUSTO, Fernando. *A actualidade na obra de Florbela Espanca*. In.: Revista Pensamento. No. 108, Apartado. Porto, ano IX, vol.VII. 15-12-1938, p. 9-233.

¹⁸⁰ BORGES, Aurélia. *Florbela*. In.: Revista Pensamento. No. 108, Apartado. Porto, ano IX, vol.VII. 15-12-1938, p. 11-235.

¹⁸¹ MENDES, Cleise Furtado. *Florbela Espanca – luxo e volúpia da dor*. In.: Revista Quinto Império, no. 17, dez. 2002, p. 53.

¹⁸² Ibid., 2002, p. 53.

Rui Guedes¹⁸³ tece importantes comentários sobre os poemas de Florbela. Segundo Guedes, em *Esparsos*, o texto poético surpreende por trazer de imediato o tema da vida e da morte. Nele se percebe a segurança da poeta quanto às quadras e redondilhas, ao uso do hipérbato, da destreza no uso da linguagem poética, dos versos sáfico e heróico, do cruzamento entre caracteres decadentistas e da sensibilidade neo-romântica, na senda de uma auto-mitificação. Os *Esparsos* sujeitam a curiosa incerteza da matriz finissecular, entre Decadentismo e Neo-Romantismo menores. *Trocando Olhares* apresenta um *escape quimérico*, uma produção ainda jovem. Em *O Livro d'Ele* há um retrocesso em relação aos vetores mais fecundos, por oferecer uma despojada ilustração temático-estilística já analisada em *Trocando Olhares*. As quadras são todas em redondilhas, os sonetos em decassílabos ou alexandrinos. O caráter madrigalesco adorna-se com manifestações de fácil paradoxo. Rui Guedes confessa-se florbeliano desde a adolescência. Em 1977 produziu um disco de poesias da poetisa, declamadas por Eunice Muñoz. Narra sobre a busca que travou para adquirir parte do espólio e como passou a estudar comparativamente a obra da autora. Suas investigações mostram que inúmeros são os sonetos publicados com alterações significativas em relação aos originais, e disso a poetisa se queixava, segundo os seus próprios escritos: *Tenho pelos meus versos uma ternura especial (...) dói-me quando os vejo assim um bocadinho magoados... Raul Proença mexeu nos meus versos e tudo leva a crer que Francisco Laje e Guido Battelli o fizeram também.*¹⁸⁴ Rui Guedes afirma a importância de Guido Battelli para o reconhecimento da obra de Florbela Espanca: *Podemos, com todo o à-vontade, afirmar que se não fosse Guido Battelli, não conheceríamos Florbela Espanca.*¹⁸⁵ Então, sendo este o responsável direto por torná-la conhecida, embora tenha havido algumas atitudes de sua parte nada memoráveis, ao aproveitar-se da fatalidade de Florbela para aumentar a venda de seus livros e conseqüentemente à obtenção de lucros.

Jorge Sena¹⁸⁶ refere-se à Florbela Espanca, não como um gênio, mas como notável poeta, da qual tentará recuperar a imagem distorcida que se lhe atribuíram. Diz que o sentimento em Florbela não é indefinível por ser complexo: *é-o por ser*

¹⁸³ GUEDES, Rui. (et al). *Obras completas de Florbela Espanca*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, passim.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 1985, p. 19.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 1985, p. 78.

¹⁸⁶ SENA, Jorge de . *Florbela Espanca*. In. *Poesia Portuguesa*. Lisboa: Ática, 1958, p. 115.

feminino, sujeito a todo um complexo de inibições contra os quais o poetisa luta. A poetisa, segundo Sena, apresenta dois aspectos de sedução poética: um mais falível, ligado a imagens que encontra; outro, mais perene, menos sujeito às oscilações do gosto em voga, e que provém da simplicidade com que se queixa. Deste, surgem versos maravilhosos que podiam ser escritos por qualquer poeta num dado momento de total esmagamento pelo destino. Nesses versos julga-se ouvir as divindades telúricas, mostrando, como poeta, a distinção entre sinceridade poética e sinceridade individual, que aos demagogos tanto faz confundir. A sociedade não perdoa a fuga pelos cominhos do gênio àqueles que perseguem nos caminhos da vida. Florbela era uma poetisa dos sonetos, da coquetetrie do verso, aristocrático do decadentismo; época de apelar para a Morte.

Segundo Sena, o movimento de crítica era caracterizado pela incompreensão do feminino como feminino, pelo primado do neutro e não do andrógeno. *A esta cultura ambivalente, o mais profundo significado da obra de Florbela teria forçosamente de escapar*¹⁸⁷.

Assim como esses críticos, também concebemos a arte florbeliana legítima e inovadora, pois a autora apresenta em sua obra um processo poético consistente, no qual a palavra brota com sons, cores e sentidos reencamados, como num jogo, de onde rompe o inesperado.

Segundo Machado¹⁸⁸, o temperamento de Florbela Espanca foi julgado pelos seus escritos¹⁸⁹. Quando isso ocorre, a psicologia se fixa não só em quem escreve, mas também em quem lê. Machado compara Florbela à Sórora Mariana Alcoforado, ambas sonhadoras e enamoradas, ansiosas até o inconcebível; *tradutoras de frases torturantes as suas almas delicadas*¹⁹⁰. Florbela, pela sua expressão maior, seria talvez *uma doente*. Seu clamor não pode se encaixar no narcisismo, e sim num estado patológico fisio-psíquico. Segundo Machado, Florbela tinha um coração transbordante de amor e conseguiu transpor para seus versos todos esses sentimentos, de forma muito espontânea e musical.

¹⁸⁷ SENA, Jorge de. 1958, p. 115.

¹⁸⁸ MACHADO, Alsácia Fontes. 15-12-1938, p. 5-229.

¹⁸⁹ Ibid., 1938, p. 5-229.

¹⁹⁰ Ibid., 1938, p. 5-229.

Já em Tendeiro, a poesia, em seus meandros, *acompanha a evolução da Humanidade*¹⁹¹, não só por aparecerem novas técnicas, mas por um mecanismo de evolução psíquica isócrona* com os grandes movimentos da história. Por isso, não se pode conceber a poesia isolada no tempo ou cristalizada nos moldes primitivos. Para Tendeiro, a gene poética segue dois movimentos opostos: *centrípedo* e *centrífugo*. O que foi original ontem, hoje pode ser considerado lugar-comum e sem correspondências com as afinidades contemporâneas. Assim, nesse contexto, a poesia de Florbela Espanca situa-se num lugar de transição entre o *renovamento* da Questão Coimbrã e a depuração poética das escolas modernistas – de que deve ser considerada precursora, com três fases cíclicas correspondentes: A primeira refere-se à produção de *O livro das Mágoas*, no qual se nota predominantemente a interrogação perante qualquer coisa pressentida, mas indefinível. Anseios, dores, cuidados são marcas de um desejo de encontrar alguém e temor pelo incógnito. Situação dúbia entre os impulsos corporais e psíquicos. Esse livro é o monólogo triste de uma poeta desesperançada, que, paradoxalmente, *no fundo, sente uma exacerbação de esperanças*¹⁹². A tristeza é um fator estético, motivo rico de imagens e de ritmos. Essa tristeza é símbolo da influência de Antero de Quental, de Baudelaire, pois perde em sinceridade para ganhar em altura. Cita Gaspar Simões para o qual *a sinceridade em arte é nem mais nem menos do que a própria arte*. A sinceridade do poeta é, então, ilusória, confundem-na com a espontaneidade. A preocupação com a forma tira do artista o caráter espontâneo, com o fito de embelezar as alucinações poéticas criadoras.

Ainda, segundo Tendeiro, o título do *livro de Sórora Saudade* é pouco adequado à obra porque não projeta o que supõe, pois ao ouvi-lo, imagina-se uma vida triste; *mas não é*. Nele, Florbela deixa de ser interiorista encerrada na dor e clama pela vida. O *eu* egoísta é substituído por um *tu* carinhoso e idealizado, mais ou menos vivido. Só de vez em quando surge uma nota com referência ao livro anterior, e aponta para o amor: desejo ou realização, esperança ou dúvida. Mostra a volúpia (espiritual), pois, sente que nasceu para o amor. As imagens são ricas, o ritmo molda-se ao desenrolar do tema em correspondência harmoniosa entre idéia e

¹⁹¹ TENDEIRO, João. *O ato poético de Florbela*. In.: *Revista Pensamento*. No. 108, Apartado. Porto, ano IX, vol.VII. 15-12-1938, p. 7-231

* Isócrona: que se realiza ao mesmo tempo. In. FERREIRA, A . B. H.

¹⁹² *Ibid.* , TENDEIRO, João. p. 7-231.

palavra. Na terceira fase: *Chameca em Flor* apresenta a etapa mais espontânea e sincera, em que desenvolve o seu verdadeiro potencial. Os *instintos recatados afloram das limitações nocivas (...) surge-nos um furacão que não pára, um ciclone que galga precipícios, (...) um animal novo que quer viver e gozar a vida*¹⁹³. Tudo vibra. As quimeras, as mágoas reveladas no primeiro ciclo, suavizadas no segundo, toda a sua vida, o amor segue, então, em uma trajetória de saltos, de recuos, de impetuosidade.

Para Damulakis, *todo poeta geralmente sofre da síndrome de ser vário*¹⁹⁴. E Florbela diz: *... já nem sei quem sou...* Assim, assemelha-se a Sórora Mariana Alcoforado, e no Brasil à Gilca Machado. Florbela, sendo tantas, é única, com seus versos *tão explícitos da verdadeira condição humana frente ao amor e a suas vicissitudes*¹⁹⁵. Vacilando entre a moral, o preconceito e a beleza própria do poema, a autora diz que a poesia de Florbela teve um frio acolhimento durante sua vida.

Segundo Junqueira¹⁹⁶, a prosa literária de Florbela Espanca (1894-1930) aproxima-a dos mais revolucionários modernistas portugueses, como Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada-Negreiros, propondo-se assim uma posição crítica alternativa àquela que só vê Florbela Espanca como escritora tradicional, não-moderna, obsessivamente ligada à produção literária do século XIX. As afinidades - menos evidentes à primeira vista -, entre Florbela Espanca e os seus versos contemporâneos destacam-se o que se denomina estética da teatralidade: concepção estética inspirada, sem dúvida, pela doutrina da *Arte pela Arte* e pelas tendências esteticistas de escritores *decadentes e simbolistas*, voltada para a construção de um mundo artificial, onde todas as coisas, inclusive as próprias convenções literárias, aparecem ostensivamente marcadas pelo excesso de artifício que as gerou - um mundo pelo qual se quer substituir os valores do mundo real, burguês e insípido.

Segundo Ferro¹⁹⁷, com o passar do tempo, depois de sua morte, não se ouviu mais falar em Florbela. Porém, ao ler alguns textos da mesma numa revista literária

¹⁹³ TENDEIRO, João. 15-12-1938, p. 9-233.

¹⁹⁴ DAMULAKIS, Gerana. *Dona Florbela Espanca*. Resenha: DAL FARRA. Maria Lúcia. Poemas de Florbela Espanca. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 338p. In. Revista Quinto Império, no. 17, dez. 2002., p. 155-158.

¹⁹⁵ Ibid., 2002, p. 157.

¹⁹⁶ JUNQUEIRA, Renata Soares. *A Estética da Teatralidade: Leitura da Prosa de Florbela Espanca*. 195p. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas - Teoria e História Literária.

¹⁹⁷ FERRO, Antonio. *Uma grande poetisa portuguesa*. In. Diário de Notícias, 24-02-1931, p. 1.

(1931), percebeu a importância de seus escritos, os quais vieram à tona graças à Teresa Leitão de Barros, à Laura Chaves, à Fernanda de Castro e a outros nomes que procuraram trazê-la para a glória. Sua morte fora o *selo arrepiante de sua sinceridade*¹⁹⁸, soma de seus versos. Ao comentar sobre a publicação de *Charneca em Flor* e sobre o seu editor, Guido Battelli, compara-a a obra *Só*, de Antônio Nobre, aos versos de Cesário Verde e à *Fel*, de José Duro. Admira-se de que não a tenham admirado quando vivia, em face de tão bela poesia. Liga os sonetos de Florbela aos de Leopardo, de Keats e de Antero. Para o autor, a poesia nivela os poetas, defende-os das originalidades perigosas, contraproducentes e, então, pede que não a deixem cair no esquecimento; embora, ele próprio não a tenha conhecido pessoalmente. Portanto, percebe-se na figura da poeta e em sua obra o símbolo da fênix que volta à vida (literária), majestosamente.

Muitos autores, como vimos, falam da poeta, exploram as possibilidades de análise baseados nos seus textos literários, ora com base em sua biografia, ora como verdadeira artista que era. Neste, pretendemos seguir os passos investigatórios da arte, por acreditamos que sua obra transcende ao índice vivencial, como ela própria diz *Aquela (...)/ Que reúne num verso a imensidade!/(...) Para encher todo o mundo! E que deleita/ Mesmo aqueles que morrem de saudade!/ Mesmo os de alma profunda e insatisfeita!*¹⁹⁹; como se verá nos próximos capítulos.

¹⁹⁸ FERRO, Antonio. 24-02-1931, p. 2.

¹⁹⁹ ESPANCA, Florbela. *Vaidade*. 2003, p. 23.

3. 2 – A linguagem e o tempo na poesia – Florbela Espanca

Em toda a nossa vida anda a quimera
 Tecendo em frágeis dedos, frágeis rendas...²⁰⁰
 - Nunca se encontra Aquele que se espera!...

Percebemos, na leitura da poesia da poetisa Florbela Espanca, logo à primeira vista, que suas características poéticas convergem para o plano da busca de identidade (num mundo fora dos eixos), cujas preocupações vão além daquelas do homem comum, que também se frustra com as questões existenciais. Porém, diferentemente deste, a poetisa revela que a efemeridade da vida, a busca, a ansiedade e a transitoriedade do homem são fatos que podem sublimar a arte. A autora pinta com palavras os sentimentos universais que tornam os problemas individuais, circunstanciados pela época em que foram escritos, em algo que se torna contemporâneo à vida inteira, em qualquer espaço e circunstância, evidenciando sempre o instante criador – o tempo, - e este é o objeto que funda esta tese, ao analisamos tanto fragmentos* como textos inteiros.

Florbela Espanca vive em uma época em que ocorrem profundas transformações sociais portuguesas, como a queda da monarquia e a conseqüente troca de regime político; as frustrações e o estarecimento do povo que via sua história sofrer grandes abalos, e permanecia perplexo. A ditadura salazariana desnordeou os intelectuais do país.

Nos recentes estudos sobre Florbela Espanca, críticos apontam caracteres poéticos inovadores em sua obra, por mostrarem uma autora-poetisa e uma autora-mulher duplamente envolvidas com o mundo e com a poesia, dialogicamente. Captar as fontes de tal diálogo, e investigar onde Florbela foi buscar suas influências, propiciará a possibilidade de estabelecer o curso dessa voz que se instaura.

Para Adorno²⁰¹, a modernidade parte de uma realidade que tem como indivíduo um ser fragmentado que perdeu a sua totalidade. O homem moderno está acorrentado a tudo o que é material, que o aliena e o afasta de sua função natural, que é a totalidade. Isso, nos fins dos séculos XIX e início do século XX, cuja idéia de homem é aquela de *homem individualizado* – átomo/mono; homem que se lança um

²⁰⁰ ESPANCA, Florbela. *Prince Charmant. Livro de Sóror Saudade*. 2003, p. 51.

* Os textos integrais, cujos fragmentos são analisados, encontram-se no final do capítulo.

²⁰¹ ADORNO, Theodor W. *Lítica e Sociedade*. In Textos escolhidos. Trad. De José Lino Grünward [et al], São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 194.

contra o outro; que vale pelo que produz. E parece ser contra esse materialismo, essa alienação humana, que Florbela vai manifestar-se em suas obras. Pois, a subjetividade é de recusa e será na obra de arte que tal evidência deixa-se ver. A sua recusa reitera a totalidade da obra de arte, do uno, do coeso – que é buscada incessantemente.

A atividade poética procura ter uma relação intensa com a realidade. A consciência de haver uma compreensão do processo de entendimento entre palavra e mundo facilita a relação de vários temas vitais. Isso porque a linguagem poética é mais singular que a prosa, por receber uma espécie de efeito mágico advindo do seu convívio estreito com o modo singularizado, próprio de seu variado modo de apresentar-se em sons, formas, aspectos e cores. Imagens inconfundíveis que num *movimento ambíguo de esconder/revelar*²⁰², ora escondem e ora mostram os sujeitos do poema.

Ao falarmos singular, não queremos dizer isolado, pois o objeto separado é um dado empírico. Segundo Alfredo Bosi: *Singular é o momento pleno da vida, o mais rico de todos; por isso difícil de ser expresso fora dos termos de imagem-som.*²⁰³ Para o autor, o leitor deve perceber que a palavra, na poética, é essencialmente polissêmica, porque se abre à aventura do sujeito, a determinações múltiplas e contrárias, o não-ser e o ser, o tempo e o infinito, o contexto e o eu, tudo vai crescendo junto com a significação da palavra.

Florbela desenvolve os temas a partir da abstração de conteúdos que partem de sua subjetividade, de sua imaginação artística, que ressalta seu valor patético* através dos traços poéticos que elabora. Os temas se encadeiam num *continuum* em que se vai construindo, de maneira gradual, o discurso poético. Percebemos que o tema sobre o tempo, principalmente, abre caminhos para outros, tais como o mito, o caos, a memória, a fugacidade, etc. Todos os temas trazem um revestimento semântico, de natureza conceptual, já que *são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural (...)*²⁰⁴ e por isso têm uma função interpretativa ou predicativa no poema. O tempo, nos textos analisados, é um fator de identidade na obra da poetisa, mesclando a fantasia do inconsciente do eu-

²⁰² BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 19.

²⁰³ BOSI, Alfredo. 2000, p. 132.

* Patético: que comove; que entenece. In. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda.

²⁰⁴ FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise de discurso*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 65.

lirico à exacerbação do sujeito. Constatamos que a poetisa apresenta, como importante característica, um profundo sentimento de dor, que caracteriza toda a sua obra de forma expressiva. Apresenta também um aspecto fomal que a liga à poesia tradicional, consagrando-se como sonetista, como poetisa transcendental e erudita. Em sua poesia percebe-se a constância da negação, do sentimento de solidão, em cuja raiz identificamos características schopenhauereanas: de pessimismo, da visão da *pequenez* humana de estar no mundo, do ser em um mundo caótico e fragmentado.

Segundo Schopenhauer²⁰⁵, um caráter tal considerará os homens de modo objetivo, e não conforme as relações que eventualmente possuam para com sua vontade: perceberá seus erros, seu ódio e sua injustiça em relação a si próprio. Porém, ninguém pode prescrever ao poeta o ser nobre e sublime, ou isto ou aquilo, pois *ele é o espelho da humanidade, a cuja consciência traz o que ela sente e pratica*²⁰⁶. Assim, movida pela aparência de fatos ocorridos, a sociedade salazarista analisava e julgava a poetisa, sem levar em conta a real validade de sua arte.

3.2.1 – O tempo mítico: *Lilith*

A vida humana se reveste de mitos e de ritos. É ritualística quando atinge a completude em cerimônias e monumentos simbólicos; e é ao mesmo tempo mítica, quando a linguagem poética se constrói com o mito, preocupada em entender e justificar a presença do homem no mundo, e em buscar a sua verdade. Sabemos, através da História, que o mito de Lilith* está ligado ao primeiro conflito feminino: o confronto da mulher com o homem.

Lilith, segundo Sicuteri²⁰⁷, foi a primeira mulher feita por Deus, da mesma matéria com que fez Adão: a terra. Lilith não correspondeu às expectativas divinas e humanas, e por isso foi substituída por Eva. Seu mito está ligado à gênese da humanidade e representa a primeira demonstração de liberdade da mulher frente ao homem, ao sistema. Ela foi gerada do mesmo barro, soprado por Deus, que gerou Adão, porém, a essa mistura foram adicionados saliva e sangue. Ganhou alma e

²⁰⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. 1980, p. 35.

²⁰⁶ Ibid., 1980, p. 67.

* Figura mitológica feminina anterior a Eva. Primeira mulher de Adão.

²⁰⁷ SICUTERI, Roberto. *Lilith, a Lua Negra*. Tradução: Norma Teles, J. Adolfo Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 25.

vida e nunca foi um pedaço do homem, mas um ser igual. Segundo consta, Lilith era criativa, bela e sedutora. Era igual a Adão, em direitos e deveres; enfim, era sua parceira. Porém, sua liberdade começou a incomodar o companheiro, que foi queixar-se a Deus. Adão contou ao Divino que Lilith não quisera subordinar-se a ele, e que nas relações sexuais queria ficar por cima. Esta razão fora a causa principal da reclamação de Adão.

Por que devo ser dominada por você? Eu também fui feita de pó e por isso sou sua igual. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar uma igualdade entre os dois corpos e as duas almas.²⁰⁸

Sua insubordinação rompeu com a harmonia edônica. Ao romper com o equilíbrio, ela encontra sua identidade, revelada como o próprio lado demoníaco. Sua natureza é astuta, e por isso também grande é o seu sofrimento. Então ela adquire asas e parte do Paraíso em direção ao Mar Vermelho, onde reinará com outras criaturas que vivem ali. Lilith, segundo a história, transforma-se, convivendo com espíritos malignos e malditos. Segundo a tradição hebraica, Lilith permanece na própria liberdade e desde o momento em que declarou guerra ao Pai, e o Pai a sujeita ao papel de maligna, não há mais paz para o homem. É esse espírito que leva a mulher a questionar o poder masculino.

Como mito, Lilith simboliza aquela mulher que, por se rebelar contra o sistema machista, sofre as consequências de suas atitudes emancipatórias. Revela uma visão negativa da vida humana. Esse episódio místico/mítico alerta a mulher para seguir a lei de Adão ou será castigada. Na literatura, vemos Lilith como um símbolo da luta na afirmação do direito ao prazer, à liberdade e à igualdade entre o homem e a mulher.

Florbela Espanca parece convidar o leitor à desventura da paixão lilithiniana, numa frustrada busca da plenitude. Isso porque, ao se ler os seus poemas, depara-se com o tema da finitude e do desengano existencial do homem.

EU

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

²⁰⁸ Ibid., 1998, p. 35

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 porquê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo p'ra me ver
E que nunca na vida me encontrou!²⁰⁹

Na leitura do poema, desde o primeiro verso percebemos a presença dos sentimentos de desencontro e solidão do eu-lírico. Seu pensamento peregrino manifesta ao mundo a sombra em que se encontra, num desabafo ao desconhecido. Sua voz está consciente da dor, lamenta a sorte de *estar perdida*, de não ser vista nem ouvida, tampouco encontrada pelo amor: *Eu sou a que no mundo anda perdida*.

O modo de construir as imagens poéticas constitui o percurso do dizer em sentido assertivo-negativo *Eu sou a que no mundo anda perdida*. A afirmação contém uma negação, por isso adquire o sentido de sofrimento/desilusão/negação: *estar perdida*. As metáforas *Imã do Sonho*, *Sombra de névoa*, *Alma de luto* inscrevem a negação desencadeada pelo sentimento introspectivo, nascidas em um cosmo de contrastes que se abre a interpretações múltiplas; metáforas importantes, por constituírem a essência poética e por desencadearem a carga lírica. O mundo do *eu*, subjetivo, faz-se concreto, amplia-se gradativamente nas fibras espessas das palavras, nas analogias, nas anáforas, paralelismos, que, como código, é um código de signos, cujos referentes são mais ou menos ocultos à visão. Assim o nome *mundo* é nome e é imagem recortada de um instante experiencial humano, ligado à sinonímia, ao costume, ao tipo de contexto em que o leitor espera ou está habituado a encontrar. Nesse *mundo* aparecem verdades que o enganam e o contaminam, que frustram os desejos de felicidade *Eu sou a que na vida não tem norte*.

Na auto-apresentação o eu-lírico confessa suas angústias de estar num tempo-espaco de incompreensão (...) *Sou a que chamam triste sem o ser*... Há aí

²⁰⁹ ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*. p. 24.

uma contradição. Sendo assim, segundo Souza²¹⁰, é como o homem consciente, participe do mundo, conhecedor dos mistérios do cosmo. Então, sua alegria está no mutável, no inconstante, pois representa alguém que atingiu a liberdade da razão. O eu-lírico, ao rejeitar a estabilidade da segurança ilusória de que se nutrem as mentes médias, não permanece de olhos baixos, cego em meio à vida. O tempo-espaço também é de desencontro (...) *Alguém veio ao mundo pra me ver / E nunca na vida me encontrou.*, e com um tom melancólico, o eu-lírico finda na exacerbação de seus sentimentos com o descompasso em que vive, e na sua própria despersonalização: *continuar perdido...* ciente de sua condição de um sujeito solitário.

3.2.1.1 – Identidade lilithiana

A identidade é um processo que decorre ao longo de um determinado tempo, cujo teor passa tanto pela mensuração quanto pela duração. Ao compararmos a imagem do eu-lírico de Florbela Espanca com o mito de Lilith, fazêmo-lo sob vários aspectos: o da consciência do ser, da insatisfação e do sentimento de frustração diante do *status quo*. A poetisa mostra o lado lilithiniano em sua produção poética à medida que o eu-lírico se auto-define como um ser que se sente incompreendido, perdido, sem rumo, sofrido; alguém que não se integra nas relações sociais vigentes, assim como Lilith, que optou por questionar a sua realidade e escolheu ir embora a submeter-se à dominação. No poema *Eu*²¹¹, as leituras não são independentes, mas estabelecem relações determináveis entre si.

A isotopia semântica, em um nível de leitura, é definida por Greimas como *um conjunto de categorias semânticas que tornam possível uma leitura uniforme do texto*²¹². Assim, a aliteração proporcionada pelo fonema construtivo fricativo surdo /s/: *sou, sombra, sonho...* intensifica a idéia da passagem temporal pelo contexto experiencial do eu-lírico, qual um sopro sssss, do eco existencial, do caos social, ou do ruído que circunda todo o contexto do poema, mostra a preocupação com o fugaz e com o efêmero. Portanto, a isotopia é *conseqüência de dois conjuntos sêmicos*:

²¹⁰ SOUZA, Antonio Cândido de Mello e. *O portador*. In *Nietzsche, vida e pensamento*. São Paulo: Martin Claret: 2002, p.31.

²¹¹ *Ibid.*, ESPANCA, F. p. 24..

²¹² GREIMAS, e, 188. In: RECTOR, Mônica. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 74

*em uma há o suporte, que pressupõe informação conhecida do emissor e do receptor, e a outra, o aporte que acrescenta a informação suplementar*²¹³.

Na segunda estrofe, o lirismo do sujeito-poético reconhece a força do destino sobre ele, que se sente impelido para a morte, e então se auto-entemece: *Sombra de névoa...* metáfora que sugere o etéreo. A amplidão é o seu espaço num tempo de duração, imensurável, no qual o eu-lírico se perde na contemplação da grandeza infinita do mundo, no espaço e no tempo, refletindo sua insignificância, como fenômeno transitório da vontade, sumindo ou perdendo-se no nada.

A sinestesia do primeiro terceto proporciona uma visão simbolista bem concatenada; ou seja, a visão: *Sou aquela que passa e ninguém vê...*; a audição: *Sou a que chamam triste sem o ser...*; o sentir, que se mistura à visão, à audição e à emoção: *Sou a que chora sem saber porquê...* A anáfora reitera a idéia da indiferença, da tristeza e da dor do sujeito-poético, diante da sua realidade, fornecida pela repetição do verbo *ser* inicial: *Sou*. A imagem proporcionada por esses sentimentos é a de negação que constitui uma transição ao nada. Segundo Schopenhauer,

Com respeito àquele que sofre por causa destas ações, estas, embora constituam fisicamente um mal, são metafisicamente um bem e no fundo uma bem-aventurança, já que contribuem para conduzi-lo em direção à verdadeira salvação²¹⁴.

Paradoxalmente o sofrer é fonte de vida do eu-lírico, que vê o mundo com olhos inaugurais e isso é possível devido a palavra *ser*, em si mesma social. Esse estado social que todo indivíduo experimenta implica um certo protesto na formação lírica e para entender aquilo que o poema diz, é necessário escutar, em sua solidão a voz da humanidade. Por isso, sentimos o eu-lírico do poema *Eu* apontar para uma voz feminina: *perdida*. Ela é a virgem eterna, à espera do amor do cavaleiro errante; vive sob o signo do desencontro: *Alguém(...) nunca na vida me encontrou*. A sensibilidade é marcada pela exaltação dos seus sentimentos, estes redimensionados na experiência, na renúncia, cunhada e mencionada entre o *eu* e o *tu*. *Alguém que veio ao mundo pra me ver/* Segundo Adorno:

²¹³ RECTOR, Mônica. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 75.

²¹⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. 1980, p. 36.

Os senhores sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo visceralmente individual. Sua sensibilidade faz questão de que continue sendo assim, e de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade conjure a imagem de uma vida que seja livre da coerção da prática dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Essa exigência feita à lírica, todavia, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social²¹⁵.

Assim, pode-se explicar sobre o porquê de muitos críticos terem confundido o processo de autoria com a vida da poetisa. Pois, *toda a lírica surge da cristalização do tema entre o eu e a sociedade, da relação entre o eu e o mundo*²¹⁶. E a linguagem é o meio pelo qual o processo lírico ocorre, tornando subjetivo o objetivo; ao mesmo tempo em que se molda às restrições subjetivas, ela contém um elemento objetivo para tomar essa subjetividade universal. *E essa universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social*²¹⁷, que nesse poema a poetisa procura mostrar a eterna busca por alguém, as eternas frustrações que acompanham a humanidade e os conseqüentes desencontros, como já demonstramos: *Alguém que veio ao mundo pra me ver/ E que nunca na vida me encontrou!* Nesses versos vemos o drama de um sujeito poético perdido e desesperançado. Sendo assim, o *eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo*²¹⁸, pois, há um mergulho no próprio eu.

3.2.1.2 - Insatisfação lilithiniana

No poema *Amar*, de Florbela Espanca, o sentimento do eu-lírico mostra-se consciente de exercer um sentimento amoroso muito próprio ao mundo profano, mas que pode ter seu curso suspenso e os acontecimentos serem revertidos com atos apropriados.

AMAR

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: Aqui...além...

²¹⁵ ADORNO, Theodor W. 1980, p195.

²¹⁶ Ibid., 1980, p.194.

²¹⁷ Ibid., 1980, p.194.

²¹⁸ Ibid., 1980, p. 196.

Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente! ...
Prender ou desprender? E mal? E 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...²¹⁹

Na primeira estrofe de *Amar*, há a reiteração do desejo do querer amar, (...) *amar perdidamente!* nem que seja por um instante: *Aqui.. além.../ Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...* Percebe-se a presença de um tempo provisório, da fugacidade do amor, da rapidez do momento, da imagem do repente. A repetição do significativo *amar* tem um sentido amplo. O verso é na essência um retomo, um discurso que repete total ou parcialmente à mesma figura fônica e de significado: *Eu quero amar, amar(...)* *Amar! Amar! E não amar ninguém!* Esse processo de poetização homofônica, *proscrita em prosa, mostra a inanidade de toda a concepção estética do verso, que tenderia a fazer da homofonia uma eufonia*²²⁰, pois dá força ao enunciado. Com efeito, com a repetição alguma coisa mudou, mas não foi o sentido poético, tampouco o patético* (pois o patema é o mesmo); a mudança está na intensidade do afeto, proporcionada pela repetição. O amor aparece como o desejo de completude, como a responder a uma necessidade profunda dos homens. No plano da linguagem há o paradoxo de afirmação do verbo amar, amar a todos e a asserção proposta no mesmo verso de não amar ninguém: *Amar! Amar! E não amar ninguém!* As reticências cerceiam a concretização do que o eu-lírico pretende, pois a interrupção fragmenta a seqüência semântica de uma idéia, seguindo-se outras que também são interrompidas, *Aqui... além.../ ... e toda a gente...* numa luta do eu-lírico com as suas próprias emoções.

²¹⁹ ESPANCA, Florbela. *Chameca em flor*. 2003, p. 77.

²²⁰ COHEN, Jean. *Poesia e redundância*. In. *Discurso da Poesia*. Poétique – Revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Almedina, 1982, p.56.

* Patético: que comove a alma; tocante; enternecido; comoção. In. FERREIRA, A. B. H. 1995.

Assim, o primeiro verso da segunda estrofe propõe algumas indagações: *Recordar? Esquecer?* seguidas da resposta *Indiferente!* cuja subjeção* e reticências pospostas polemizam a resposta dada, abrindo para a ambigüidade, pois o eu-lírico pode não ter a certeza do que diz, ou seja, pode não ser *indiferente* ao sentido dos verbos recordar e esquecer. A antítese proposta no segundo verso: *prender x desprender, mal x bem* mostra a instabilidade do eu-lírico quanto às certezas da duração do sentimento, da busca pelo instante mágico e fugaz. A pessoa amada é ao mesmo tempo terra incógnita e casa natal, a desconhecida e a reconhecida. Octavio Paz²²¹ cita Hegel: *o amor exclui todas as oposições e por isso escapa ao domínio da razão... Anula a objetividade e assim vai além da reflexão...No amor a vida descobre a si própria já isenta de qualquer incompletude.* Os versos, *Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!* sustentam a negação de algo que dure para sempre, atestam o efêmero e o fugaz, como já vimos na primeira estrofe.

Idéia essa que é reafirmada no início da terceira estrofe: *Há uma Primavera em cada vida.* A primavera tanto simboliza uma estação, uma época certa e definida, como a juventude, quanto a momentos e oportunidades que surgem. Enfim, sugere que todos têm em algum dia instantes de alegria, que devem ser festejados: *É preciso cantá-la assim florida.* O verbo *cantar*, no verso, possibilita a variedade interpretativa; pois, é a voz do eu-lírico justificando seus intentos, como também é um convite a um interlocutor para que cante, porque Deus lhe deu a voz para esse fim.

Na última estrofe o eu-lírico demonstra um saber apocalíptico, sabe que o homem é feito do pó e ao pó deve voltar; que a morte é a força de gravidade do amor, no tempo presente, e prevê o futuro: *E se um dia hei de ser pó, cinza e nada,* Por isso almeja deixar-se levar pelo instante, sem se prender: *Que seja a minha noite uma alvorada,/ Que me saiba perder... pra me encontrar.../.* Para Paz, o amor é vida plena, unida a si própria, o contrário da separação. A busca da identidade aparece como algo certo, mesmo após a morte e marca o texto como algo imprescindível à vida. *A crítica do tempo é irrefutável, porque é a crítica da realidade: mostra sem demonstrar*²²².

* Subjeção: pergunta lançada e logo respondida pelo próprio autor. In. TAVARES, H.1991, p. 364.

²²¹ PAZ, Octavio. *A dupla chama – Amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p.129.

²²² PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano. 2001, p. 66.

3. 2. 2 - Temporalidade - no efêmero e na dor: o caos poético

Percebemos que, quando duas imagens singulares se encontram, quando a poesia vivencia separadamente o seu devaneio, o seu significado se reforça mutuamente. A convergência de duas imagens de sofrimento proporciona uma confirmação para a pesquisa fenomenológica, pois a imagem perde a sua gratuidade e passa a funcionar enquanto memória, na qual o livre jogo da imaginação não é uma anarquia.

Sinto hoje a alma cheia de tristeza!
Um sino dobra em mim Ave-Marias!
Lá fora, a chuva, brancas mãos esguias,
Faz na vidraça rendas de Veneza...
(*Neurastenia*)²²³

Percebe-se em seus poemas que a autora objetiva aspectos de duração: antigüidade/novidade²²⁴. A antigüidade centra-se no aspecto temporal de duração, ...*sinto hoje (...)*, que primeiramente dá a idéia de continuidade de um ontem e de um devir no tempo futuro. Segundo Bergson²²⁵, *a duração interior é o caminho contínuo da memória que prolonga o passado no presente*. A novidade se mostra no *ser hoje* triste, pois sugere não ter sido assim ontem. O aspecto da duração implica uma consciência do tempo que dura. *O tempo que dura não é mensurável*²²⁶, é o tempo interior concebido como duração, é como uma melodia, cujas notas não fluem no tempo, não se dividem, mas sim se *congelam, indivisas* formando harmonicamente a duração pura: *Um sino dobra em mim Ave-Marias!* Além da imagem da melodia proposta por Bergson, vemos, ouvimos e sentimos sinestesticamente o dobrar do *sino* para entoar *ave-marias*. As *ave-marias* são cânticos sacros cristãos entoados nas cerimônias religiosas, as quais tanto servem a eventos alegres quanto a tristes; mas sempre graves e impregnantes de emoção.

A magnitude está na dimensão da dor, da tristeza, que é imensa, ... *a alma cheia de tristeza!* que se propaga através da melodia. Lá fora é outro universo, lugar

²²³ ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*. In: *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, p. 28.

²²⁴ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, passim.

²²⁵ BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 57

²²⁶ *Ibid.*, 2006, p. 57.

de indiferença à dor do eu-lírico; onde a *chuva* embaça a transparência da vidraça, *Faz na vidraça rendas de Veneza...* A aparência (beleza/feiúra) está na relação de conjunção e de disjunção com a vida. O ser poético está em conjunção com a tristeza, num fingir a dor, que esteticamente nos permite conotar uma infinidade de interpretações, através da linguagem poética. As reticências finais remetem à incompletude que se prolonga na própria duração. (...) *a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é. Eis aí o tempo real, percebido e vivido.*²²⁷ O eu-lírico, em Espanca, concebe esse tempo e o representa *percebido e vivido*, na imagem da sua tristeza.

Neste eu-lírico, observamos uma ânsia de liberdade que emerge do subjetivismo, como um atributo do indivíduo.

O meu racionalismo a Hegel, apoiado numa espécie de filosofia a Nietzsche, chegou-me por muito tempo. Hoje... a minha sede de infinito é maior do que eu, do que o mundo, do que tudo, e o meu espiritualismo ultrapassa o céu²²⁸.

Então a *sede do infinito* da poetisa transcende para o eu-poético de sua arte, que expressa uma espécie de liberdade voltada à negação, ao nada: *Quero voltar! Não sei por onde vim.../ Ah! Não ser mais que a sombra duma sombra,/ Por entre tanta sombra igual a mim!*²²⁹ cuja matriz pode-se observar tanto em Schopenhauer quanto em Nietzsche. Os elementos interpretativos conduzem o leitor aos meandros da *temporalidade*, esta, que sendo fugaz e efêmera, deixa marcas na arte poética. O desejo da volta, o não saber voltar, o ser igual às outras sombras, como no *jogo dionisíaco*, que conduz o homem até o esquecimento de si, característico da embriaguez, da dança dos rodopios de lugar para lugar, cujos efeitos estão simbolizados na figura de Dionísio, em que *a força gerativa da Vontade na natureza se faz sentir sobremaneira*²³⁰. No poema, o criar do artista dionisíaco é o jogo que se conjuga com a lucidez. A idéia do eterno retorno, *Quero voltar...*, cuja experiência ocorre na hora mais escura, *entre sombras* de alguma maturidade quando *um demônio cochicha: tudo o que vives, tudo o que vivestes, viverá ainda uma vez*

²²⁷ BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 57.

²²⁸ ESPANCA, Florbela. In.: DALL FARRA, Maria Lúcia. *Poema – Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 19.

²²⁹ ESPANCA, Florbela. *Nostalgia*. In. Chameca em Flor. 2003, p. 77

²³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 8.

eternamente.²³¹ Segundo Antoun, a maturidade era o mais tardio, porque chegava tarde demais para impedir a constituição do tempo perdido que tornaria insuportável a experiência do vazio do tempo, quando ele se apresentasse sem origem ou finalidade.

Segundo Schopenhauer²³², *o mundo não seria mais do que representações*, como síntese entre o subjetivo e o objetivo, entre a realidade exterior e a consciência humana.

O mundo como representação, isto é, unicamente do ponto de vista de que o consideramos aqui, tem duas metades essenciais, necessárias e inseparáveis. Uma é o objeto; suas formas são o espaço e o tempo, donde a pluralidade. A outra metade é o sujeito (...) se esse ser desaparece, o mundo como representação não existe.²³³

Então, o tempo é somente a visão dispersa e dividida, possuída por um ser individual das idéias que estão fora do tempo. Schopenhauer nutre admiração por Kant, porém, não compartilha de seu pensamento, pois para este a coisa-em-si é inacessível ao conhecimento humano, e, Schopenhauer, ao contrário, pretendeu abordar a própria *coisa-em-si: raiz metafísica de toda a realidade – a Vontade*.

Essa vontade é independente da representação e não se subordina às leis da razão, é cega e irracional; por isso, sendo a raiz metafísica do mundo e da conduta humana, ao mesmo tempo é a fonte de todos os sofrimentos. *O prazer é o momento fugaz de ausência da dor e não existe satisfação durável (...) viver é sofrer*²³⁴. Assim, a nossa liberdade consiste em querer/escolher uma só coisa, com a conseqüente exclusão de outra qualquer. A imagem da busca da liberdade, do poder de escolha se materializa nas palavras que marcam o nosso tempo-espaço caótico, cujo tema tem sido uma das preocupações da literatura pós-moderna, portadora da consciência do poder da linguagem e nomeadora do real.

Portanto, cabe aqui mostrar como a liberdade e a subjetividade marcam a poesia de Florbela Espanca, não como auto-referencial, mas como fundamento que fornece o horizonte conceitual, que autoriza o julgamento visualizado no eu-lírico.

²³¹ ANTOUN, Henrique. *Nietzsche; o tempo e a tempera*. In: DOCTORS, M. Tempo dos tempos. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 111.

²³² SCHOPENHAUER, Arthur. 1980, p. X.

²³³ Ibid., 1980, p. X.

²³⁴ Ibid., 1980, p. XII.

Considerado exatamente, o conceito de liberdade é negativo. (...) a ausência de qualquer impedimento e de qualquer obstáculo, dado que o obstáculo, sendo manifestação de força, deve indicar uma noção positiva.²³⁵

Assim, a liberdade física, intelectual e moral schopenhaureana ao propor a pergunta: *Eu posso fazer tudo o que quero?*²³⁶, mostra-nos que esta possibilidade subjetiva é hipotética, porque a consciência nos revela ser a volição e não os motivos que a determinam, que são fornecidos pela percepção exterior. As nossas resoluções, embora tenham origem na profundidade de nosso íntimo, realizam-se no mundo sensível.

Todos somos no mundo “Pedro Sem”,
 Uma alegria é feita dum tormento,
 Um riso é sempre o eco dum lamento,
 Sabe-se lá um beijo d’onde vem!
 (A Vida).²³⁷

Então, percebemos no poema que o eu-lírico nos remete a um sentir profundo: sensibilidade em relação ao saber/não-saber coletivo, ao desconhecido: *...somos no mundo “Pedro Sem”, (...)*; comoção pela consciência humana de tentar entender a existência: *Uma alegria é feita dum tormento,/ Um riso é sempre um eco dum lamento;* e a espiritualidade, cuja marca subjaz em quase toda a obra da autora. Como magia, a poetisa busca na aparente contradição das antíteses, *alegria... tormento,/ riso... lamento,/* mostrar a situação do caos em que o eu-lírico se encontra. Assim, o poema mostra ao mesmo tempo o eu-lírico e o seu mundo, onde não há confiança; pois a poetisa diz: *Sabe-se lá um beijo d’onde vem!*, como alusão intertextual ao beijo de Judas, o qual em vez de acarinhar a Cristo, serviu para traí-lo.

Embora a imagem do tempo seja próxima ao *eterno*, no poema ela é uma sucessão, desligada, portanto, na noção de *eternidade*, o verbo ser: *somos*, é, dá uma concepção temporal em que é fundamental à vivência subjetiva.

Vemos na prática cotidiana que os temos sociedade e poesia aspiram desvincular-se, mas não podem, pois uma sociedade sem poesia careceria de

²³⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *Os grandes clássicos da literatura*. São Paulo: Brasileira, 1983, p. 151.

²³⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. 1980, p. 173.

²³⁷ ESPANCA, Florbela. *Livro de Sórora Saudade*. 2003, p. 57.

linguagem: *todos diriam a mesma coisa*²³⁸. Percebe-se que o²³⁹ *spleen* e o desvario do espírito baudelaireano fazem-se presentes na obra de Florbela, e, pode-se notar, no trecho abaixo, uma dor extremada do eu-lírico, ocasionada por frustrações contextuais, que se misturam ao seu subjetivismo e o conduzem ao desencanto, cujo conteúdo se percebe nos traços poéticos:

Tenho ódio à luz e raiva à claridade
do sol, alegre, quente, na subida
Parece que a minha alma é perseguida
Por um carrasco cheio de maldade.
(A minha tragédia)²⁴⁰

No primeiro verso as expressões *ódio à luz e raiva à claridade* afirmam um sentimento que manifesta os contrários englobados pelo desejo do eu-lírico, que se angustia por sentir-se perseguido *por um carrasco cheio de maldade*. A antítese do primeiro verso descreve o caráter contraditório do eu-lírico ao trazer, no terceiro verso o verbo parecer: *Parece...*, o qual leva-nos à ambigüidade, pois o eu-lírico não tem certeza de seu ódio e de sua raiva, mas sente-se *perseguido*. A metáfora *carrasco*, na sua similaridade, conduz a leitura para algo que está fora, no contexto. Admite haver alegria no *calor do sol* mas isso não o satisfaz, havendo uma carência anterior que transcende à experiência. Essa consciência oprime, mas ao mesmo tempo eleva, porque, diante da incomensurabilidade, somos uma unidade com o mundo: *Tenho ódio.../ minha alma é perseguida/*, como se uma ação provocasse uma reação. Segundo Schopenhauer²⁴¹, o homem é *simultaneamente impulso impetuoso e sinistro da vontade (designado pelo pólo dos órgãos genitais como seu foco) e sujeito eterno (designado pelo pólo do cérebro)*, e, em correspondência a esta oposição, o sol é ao mesmo tempo fonte de luz, a condição para o conhecimento perfeito, e fonte de calor, *a primeira condição da vida i.e., a primeira condição da vontade em seus graus mais elevados*. Então, o que é para a vontade o calor, é para o conhecimento a luz; e negar se o eu-lírico opta pela contradição da luz e do calor devido ao seu poder de percepção da realidade, sofrerá as conseqüências, sentir-se-á *perseguido*.

²³⁸ PAZ, Octavio. 1996, p. 96.

²³⁹ PAIVA, José Rodrigues. (Org.) *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: ASS de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p. 12.

²⁴⁰ ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*. 2003, p. 36.

²⁴¹ SCHOPENHAUER, Arthur. 1980, p. 31.

Em *Quem sabe* o eu-lírico expressa um *querer saber* sobre si aquilo que já o sabe, sobre o mundo cujo *caminho escuro* ele rejeita. A exclamação final do primeiro verso deixa transparecer a indignação com seu saber:

Queria tanto saber porque sou Eu!
 Quem mais enjeitou nesse caminho escuro?
 Queria tanto saber porque seguro
 Nas minhas mãos o bem que não é meu!
 (Quem sabe)²⁴²

A amplificação significativa do poema se desenvolve gradativamente entre os vários processos: no uso da exclamação, da inquirição, do paralelismo, dos contrastes, concluindo com a poetisa que confessa ter em suas mãos um *bem*, o qual não usufrui, o *bem* que não é seu. A magia desse texto não está só nos elementos semânticos, mas no seu nível de manifestação lingüística, pois ao lê-lo vemos, sentimos e ouvimos o eu-lírico confessar sua indignação contextual. Assim, o poema não apenas fala do seu saber, mas recria-o no plano da expressão. O ritmo predominante do poema é dado por um esquema acentual anfíbraco*, fraca/forte/fraca...(que-rí-a-tán-to sa-bér-por-qué-sou- éu). Essa cadência é a recriação, no plano de expressão, do ritmo da consciência temporal do eu-lírico, cujo compasso não é uniforme: (... tánto sabér.../ quem máis...), percebido pela quebra do ritmo. No domínio do som ou da seleção fônica, pode-se observar no início dos versos a predominância da constrictiva velar surda: /k/ - queria, quem, queria, que são parciais e revelam o ruído de sua manifestação e num paralelismo reitera o sentido do caos existencial. A oposição do /a/ e do /o/, vogal aberta e vogal fechada, no primeiro e terceiro versos revela a oposição entre o ruído claro provocado pelo saber e seu ressoar fechado, surdo, provocado pelo ressoar de sua indignação. A aliteração do fonema /m/ no último verso, *Nas minhas mãos o bem que não é meu!* manifesta o eco do tempo da duração do questionamento e da reflexão proposta no poema.

²⁴² ESPANCA, Florbela. *Chameca em Flor*, 2003, p.84.

* Anfíbraco: pé de verso grego ou latino. Que tem uma sílaba longa no meio de duas breves. In. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

3.2.2.1 - Tempo e memória

Nos traços poéticos do soneto abaixo, o tempo é conteúdo relevante por realçar um querer que se realiza no presente, mas buscou realizar-se no passado:

NOSTALGIA

Nesse país de lenda, que me encanta,
Ficaram meus brocados, que despi,
E a jóias que p'las aias reparti
Como outras rosas da Rainha Santa!

Tanta opala que eu tinha! Tanta, tanta!
Foi por lá que as semeei e que as perdi...
Mostrem-me esse país onde eu nasci!
Mostrem-me o Reino de que eu sou Infanta!

Ó meu país de sonho e de ansiedade,
Não sei se esta quimera que me assombra,
É feita de mentira ou de verdade!

Quero voltar! Não sei por onde vim...
Ah! Não ser mais que a sombra duma sombra
Por entre tanta sombra igual a mim!²⁴³

No poema, o passado e o presente são confrontados: *encanta, ficaram; despi, assombra...* e esta lembrança é essencialmente simbólica, na medida que a linguagem se constitui dialeticamente; presente e pretérito são formas lingüísticas que apresentam a significação da realidade vivenciada pelo eu-lírico. Isso porque o instante poético em *Nostalgia* é uma relação harmoniosa entre dois contrários. No instante poético o ser não aceita o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese e o simultâneo ao sucessivo. A ordem das ambivalências no instante é um tempo. *E é esse tempo que o poeta descobre ao recusar o tempo horizontal, ou seja, o devenir dos outros, o devenir da vida, o devenir do mundo*²⁴⁴, pois o tempo soa na memória do eu-lírico, verticalmente. Em *Nostalgia, Nesse país de lenda, (...)/ Ficaram meus brocados,...* o subjetivismo, então, expande-se, já na primeira estrofe. O aspecto de duração implica em uma consciência, sem a qual não se poderia distinguir entre a duração de dois instantes e uma memória que os ligasse entre si, por ser *a duração uma continuação do que não é mais no que é*.²⁴⁵ Há um infinito

²⁴³ ESPANCA, Florbela. *Chameca em Flor*. In. *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 77

²⁴⁴ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 19991.

²⁴⁵ BERGSON, Henri. 2003, p. 57.

movimento de procura, e esta transcende a materialidade humana, como aparece na segunda estrofe: *Tanta opala que eu tinha! Tanta, tanta! Foi por lá que as semeei e que as perdi.../ Mostrem-me esse país onde eu nasci!/ Mostrem-me o Reino de que eu sou Infanta!* Nesses versos o eu-lírico confessa-se perplexo diante da perda e até certo ponto ingênuo por *desconhecer* a terra natal, daí estar em um contexto referencial conturbado, *de sonho e de ansiedade*, que necessita tornar o mundo menos desajustado, fato que não ocorrerá por si, mas com a ajuda das conquistas alcançadas por todos os seres humanos para *corrigir vícios, erros que ainda prejudicam a atitude mental e o comportamento do homem, em relação a si e ao mundo.*²⁴⁶ pois, contraria ou supera o individualismo para ir além dos costumes vivenciais da época, como se vê em *E as jóias que p'las aias reparti*. Essa amação especulativa de Florbela revela seu propósito de mostrar que a liberdade subjetiva, representada na figura do livre-arbítrio, referencia-se a um outro, mas, na verdade, é o próprio eu-lírico da poetisa: *Quero voltar! Não sei por onde vim...* Notamos que esse universo poético criado sugere o caos em que o mundo se transformou, como aparece também em outros poemas, e onde o homem se vê perdido, porém, ao mesmo tempo, ele aponta para *um novo ponto de apoio* que precisamos descobrir, ou seja, o próprio homem. Isso num mundo descentrado, onde cada *eu* precisa encontrar-se como centro, ligado a outros centros assumidos na relação de alteridade.

Ao dissertamos sobre *Nostalgia*, podemos elaborar uma análise inversa, pois poderíamos iniciar pela última estrofe. Essa possibilidade intui-nos a entender o tempo passado, como²⁴⁷ um passado que não se atualiza, um passado morto. Daí afirmarmos que a existência transcorre num constante e renovado presente. *Essência e existência têm de ser contemporâneas*²⁴⁸. Isso lembra a analogia com a história contada por Norbert Elias²⁴⁹, sobre um grupo de pessoas que subiu por uma torre desconhecida. A primeira geração desse grupo chegou até o quinto andar, a segunda chegou ao sétimo, a terceira geração chegou ao décimo andar. Com o correr do tempo, os descendentes chegaram ao centésimo andar. Nessa época, porém, a escada desmoronou. Com o tempo, as pessoas esqueceram que seus

²⁴⁶ ANDRADE, Almir. 1971, p. 14.

²⁴⁷ *Ibid.*, 1971, p. 177.

²⁴⁸ *Ibid.*, 1971, p. 110.

²⁴⁹ ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.

ancestrais provinham dos andares inferiores. Então passaram a considerar o mundo a partir da perspectiva do centésimo andar. Isso mostra o caráter imperativo da consciência do tempo tal como experimental às sociedades diferenciadas, como elas constroem o seu *eu*, a sua subjetividade. O eu-poético procura pela verdade consciente de que vive um devaneio: *Ah! Não ser mais que a sombra duma sombra*. A sombra é a oposição à luz e por outro lado *a própria imagem das coisas fugidias, irrealis e mutantes*²⁵⁰. O verso propõe a saída desse estado de *sombra*, que é ao mesmo tempo um duplo, *ser sombra de outra sombra*; anseia pela libertação daquele estado mórbido que conduz a morte para algo superior, para a liberdade, para a volta a um tempo que se perdeu, como uma perda de identidade: *Por entre tanta gente igual a mim!*. A busca da identidade aparece como algo necessário. Essa busca marca não só este poema, mas a obra florbeliana como algo imprescindível à vida, em todos os níveis de realização.

3. 2. 2. 2 – Tempo e perenidade

A poetisa, como acontece em toda a lírica, transmite a trilogia: *sentir, pensar e amar*, e isso dá aos seus escritos um caráter perene (aspectos de duração), torna contemporâneo tudo aquilo que o foi na época em que foi escrito. Em

Tudo é vaidade neste mundo vão...
Tudo é tristeza; tudo é pó, é nada!
E mal desponta em nós a madrugada,
vem logo a noite encher o coração!
(Vaidade)²⁵¹

vimos que nesse poema florbeliano a poesia ultrapassa o limite do sentir no feminino singular, para transmitir uma ânsia de totalidade e de infinito, de vibração prodigiosa que poucos conseguem atingir, unindo o sensualismo pagão e o panteísmo místico, sempre numa precisão de dádiva e na vivência da saudade. O niilismo* anuncia o eterno retorno da vaidade e da tristeza: *Tudo é vaidade (...)/ Tudo é tristeza;*..., pois estas são características *além-do-homem*, cujo teor sempre se afirma. O eu-poético está ciente de que criar é ultrapassar-se, então a criatura

²⁵⁰ CHEVALIER, J.;GHEEBRANDT, A. 1999, p. 842.

²⁵¹ ESPANCA, Florbela. *Livro de Magoas*. 2003, p. 23.

* Nihilismo: Ver Nietzsche. Redução ao nada.

prevalece sobre o criador e aponta a necessidade de superação de si mesmo e indica uma nova maneira de avaliar.

O *mundo vão* é a imaginação poética, onde tudo é caótico: *tristeza, pó, nada*; a poetisa consegue superar tudo isso, mas como sendo o eterno retorno, tudo volta ao caos novamente: *E mal desponta em nós a madrugada, vem logo a noite encher o coração!* A noite, para os gregos, era a filha do Caos, a qual engendrou o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. Assim entrar na noite é voltar ao indeterminado, *onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras*²⁵². E essa temática simbolista fervilha no poema acima. Segundo Paz,

(...) o Simbolismo recolheu os dois grandes temas da poesia romântica: a poesia do poeta e a poesia do poema. Em ter estes dois extremos surgiu – outra herança romântica - o diálogo entre a ironia e a analogia: a consciência do tempo e a visão da correspondência universal.²⁵³

Assim, Paz fornece pistas sobre o entendimento de lastros que sustentam o poema simbolista como um arquipélago de fragmentos, os quais unem-se por silêncio e afinidades. A sucessão não é explícita, mas tácita, e há uma abundância de metáforas e de símbolos, enquanto se omitem as descrições e a narração.

Saudade que eu nem sei donde me vem...
Talvez de ti, ó Noite!... Ou de ninguém!...
Que eu nunca sei quem sou, nem o que tenho!/
(Noite de Saudade)²⁵⁴

Essas imagens, ao fugirem do *lugar-comum*, logo revelam a originalidade criadora, fugidia, rebelde, dolorosa, essencialmente lírica e efêmera de sua própria linguagem. O eu-poético rompe com a mornidão estabelecida e expõe sua ignorância em relação aos fatos. A noite, como símbolo, também apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, *de onde brotará a luz da vida*²⁵⁵. Para Nietzsche²⁵⁶, há uma luta permanente entre a vida que se afirma e a que vegeta. ... *nem sei donde vem (...)/ Que nunca sei quem sou*,... São versos que marcam a concepção de tempo circular, cuja característica é

²⁵² CHEVALIER, J.; GHEEBRANDT, A . 1999,p. 640.

²⁵³ PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 28.

²⁵⁴ ESPANCA, Florbela. *Livro de Magoas*. 2003, p. 30.

²⁵⁵ CHEVALIER, J.;GHEEBRANDT, A . 1999, p. 8640.

²⁵⁶ SOUZA, Antonio Cândido de Mello. 2002, p. 25.

o mundo não apresentar um início e um fim, mas repetir-se infinitamente, tal como a órbita dos astros.

Pende em meu seio a haste branda e fina.
 E não posso entender como é que, enfim,
 Essa tão rara flor abriu assim!...
 Milagre...fantasia...ou talvez, sina...
 (Flor de sonho)²⁵⁷

A maneira como a poetisa abriga suas reflexões tende a atitudes de desacomodação, de querer entender seu lugar e de fugir à *flacidez* moral de submissão a que geralmente nos mantemos e aceitamos por via de integração e da submissão social, como se o eu-lírico estivesse numa corda bamba, a *haste* a ponto de romper-se dada a sua fragilidade, assim como a vida. A poetisa sacode e arranca a si mesma desse torpor de submissão para afirmar-se, com seus anseios sem preconceitos: *E não posso entender como é que, (...) pois vê o mundo com olhos reivindicadores, quer a complexidade humana. (...)enfim,/ Essa tão rara flor abriu assim!...* e busca penetrar na profundidade das coisas, para surpreender nelas a beleza fugaz de uma flor, de um milagre, de uma fantasia: *Milagre... fantasia... ou talvez, sina...*, cujo raciocínio é interrompido pelas reticências, que trazem a idéia de incertezas do eu-lírico em luta com os seus pensamentos, exprimindo excitação, perplexidade com o rumo dos seus sentimentos. O terceiro verso, ao completar o sentido do segundo, num fluir contínuo do tempo, deixa transparecer a silenciosa marca da duração²⁵⁸, como é o destino, ou a *sina*, pois a essência do tempo é de *natureza qualitativa*.

No contexto lírico de Florbela, a emoção contém o passado que é revivido no presente, *E este amor que assim me vai fugindo/ É igual a outro amor, que vai surgindo, / Que há de partir também... nem eu sei quando...*²⁵⁹ O amor do eu-lírico, resultado de experiências anteriores não acaba por inteiro, pois outro amor vai surgindo, num contínuo ir e vir próprio da fruição textual, da interpretação humana e do direito ao imaginável. O tempo *fugindo, surgindo* sugere a continuidade e a duração. Segundo Marcel Cohen,

(...) que teve a preocupação de acompanhar cada uma das línguas semíticas desde a origem até às formas mais evoluídas da

²⁵⁷ ESPANCA, Florbela. *Livro de Magoas*. 2003, p. 30.

²⁵⁸ ANDRADE. Almir. 1971, p. 176.

²⁵⁹ ESPANCA, Florbela. *Inconstância*. In *Livro de Sórora Saudade*. 2003, p. 50.

atualidade, veio demonstrar que o sistema verbal semítico persistiu através da história com as mesmas características essenciais da sua essência primitiva: raramente aparece nele a noção abstrata, retilínea e quantitativa do tempo dividido entre passado-presente-futuro, mas sempre, preponderantemente, a mesmíssima idéia concreta, experimental e qualitativa que se encontra nos textos bíblicos.²⁶⁰

Isso põe-nos diante de uma concepção autêntica de apreciar a natureza do tempo nas suas relações com os atos humanos e com os movimentos que compõem o eterno devir dialético do mundo: *Que há de partir também... nem eu sei quando...* pois a *partida* é derradeira a todos, todavia, não se sabe *quando*.

3. 2. 2. 3 – Tempo e efemeridade

O tempo, cujo conceito muda de sociedade para sociedade, tem sido fator de tumultuados e ricos debates na vida moderna. Para os antigos gregos e chineses, para os nômades árabes, ou para os colonos mexicanos, o tempo é representado pelos processos cíclicos da natureza, pelo plantar e pelo colher, das folhas que caem e do gelo que se derrete nos lagos e rios à chegada da primavera. A ampulheta que escorria, o relógio de sol, a cera da vela que permanecia sem queimar indicava as horas, entre outros conhecimentos, eram suficientes e precisos para a medição do tempo, e mantinham a harmonia, o que ainda hoje é possível. Diferentemente, o homem ocidental vive de acordo com os símbolos das horas marcadas pelo relógio. Este transformou o tempo, transformando-o de um processo natural, em mercadoria que pode ser vendida. Então, o relógio impõe uma ditadura mecânica na vida do homem moderno, exaurindo suas forças. Segundo Woodcock²⁶¹, o homem que não consegue ajustar-se, enfrenta a desaprovação social.

Enquanto *o fio dos acontecimentos é ocupação da história (...) a arte reproduz as idéias eternas*²⁶². Para Schopenhauer, a poesia, como arte, permanece no plano individual, detém a roda do tempo, e somente a idéia, o essencial é seu objeto; por isso segue uma linha horizontal – infinita.

²⁶⁰ ANDRADE, Almir. 1971, p. 174.

²⁶¹ WOODCOCK, G. *A ditadura do relógio*. In: ARANHA, Maria Lúcia de Arruda ; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando*. São Paulo: Moderna, 1993, p. 250.

²⁶² SCHOPENHAUER, Arthur. 1980, p. 17.

Em *Pior Velhice*, Florbela mostra a consciência de um eu-poético que se auto-analisa como um ser diferente dos outros, *um ser* marcado pelo destino, predestinado.

PIOR VELHICE

Sou velha e triste. Nunca o alvorecer
Dum riso são andou em minha boca!
Gritando que me acudam, em voz rouca,
Eu, náufraga da Vida, ando a morrer!

A Vida, que ao nascer, enfeita e touca
De alvas rosas a fronte da mulher,
Na minha fronte mística de louca
Martírios só poisou a emurcheçar!

E dizem que sou nova... A mocidade
Estará só, então, na nossa idade,
Ou está em nós e em nosso peito mora?!

Tenho a pior velhice, a que é mais triste,
Aquele onde nem sequer existe
Lembrança de ter sido nova... outrora... ²⁶³

Segundo o eu-lírico, desde o nascer a vida já o marcara. O tempo do seu nascimento está marcado também com o seu fim. No processo textual vemos o quiasmo semântico no primeiro quarteto: *...velha – morrer/ alvorecer – vida*; no segundo, os vocábulos de sentido contrário como *Vida e emurcheçar/ touca e martírios*; na terceira estrofe, *... mocidade/* e na quarta, *... pior velhice,.../*, tudo leva gradativamente a interpretarmos que a vida só lhe reservou as amarguras, as alegrias ficaram no outro extremo do cruzamento.

O tema da velhice traz a marca temporal da fugacidade, do intimismo subjetivo e do jeito peculiar de tratar esse sentimento, o qual tem um *feeling* simbólico. *Dizem que sou nova... A mocidade (...)/ Tenho a pior velhice*; os verbos *dizer* e *ter* estão conjugados no tempo presente, e trazem uma memória de tempos passados, que nega ter havido juventude para o eu-lírico, proposto nos versos: *... nem sequer existe/ Lembrança de ter sido nova... outrora...*

O tempo, nas ressonâncias mitológicas, liga-se a *Okéanos*, o rio do tempo que escoia sem cessar e arrasta tudo atrás de si, em seu leito insaciável de morte; figura que terminou por associar-se a *Chónos*, da *teologia órfica*, cujas tradições foram sintetizadas por Cícero na máxima que marcou a concepção antiga da

²⁶³ ESPANCA, Florbela. *Livro de Magoas*. 2003, p. 32.

temporalidade, dos gregos aos romanos: *O deus que engole seus próprios filhos – escreve Cícero – é o próprio Tempo, o tempo insaciável dos anos, que consome todos que nele se escoam*²⁶⁴. No contexto, o eu-poético reflete sobre o mergulho no processo degenerador da existência, ao qual está fadado: *Eu, náufraga da Vida, ando a morrer!*

O eu-poético confessa-se triste com sua atuação diante da vida: *Nunca o alvorecer/ Dum riso são andou em minha boca!* E essa tristeza está ligada a sua condição de ser humano, não à dos deuses do Olimpo, aos quais se destinavam à eternidade, à sabedoria e à ausência de sofrimento.

Homero sustenta que a oposição fundamental entre os homens e os deuses reside no fato de que aos homens estão reservados a velhice e a morte odiosas, ao passo que aos deuses, não. (...) Por fim, Sófocles, na peça Édipo em Colona, não é menos eloqüente ao pôr na boca de seu desafortunado herói duas frases que exprimem com raro vigor o poder destruidor do tempo, do qual só escapam os deuses. Diz Édipo: Somente os deuses estão livres da velhice e da morte, todas as coisas, afora eles, estão envoltas pelo tempo soberano. A força da terra se esgota, o vigor do corpo se esgota, a confiança enfraquece, a desconfiança floresce...²⁶⁵

No poema de Florbela, à semelhança dos gregos, o eu-lírico queixa-se da fluidez do tempo que o impele para a morte: *Eu, náufraga da Vida, ando a morrer!* A rosa, presente no sexto verso: ... *A Vida, que ao nascer, enfeita e touca/ De alvas rosas a frente da mulher, é um símbolo da beleza, da roda, da mandala, da taça da vida*²⁶⁶, e, portanto, da efemeridade; é uma marca do destino fugaz do sujeito poético, cujo destino já está traçado do começo ao fim. O ser comum não está livre da velhice e da morte, pois está envolto pelo tempo soberano e submete-se ao seu poder destruidor. (...) *E dizem que sou nova... A mocidade/ estará só, então, na nossa idade, ou está em nós e em nosso peito mora?! A reflexão sobre o durar do tempo conduz-nos à oposição: mocidade versos velhice, sendo ambas disfóricas à poetisa, pois a sua mocidade é cheia de martírios e solidão, tanto quanto a velhice: Tenho a pior velhice(...).*

Se, para os gregos, a primeira forma de evasão funda-se na crença religiosa, na transmigração da alma, que depois da morte renasce noutra ser, ao tematizar o tempo da velhice, a poetisa põe em debate a vivência, a vida, cuja base funda-se na

²⁶⁴ DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 31

²⁶⁵ Ibid., 1996, p. 32.

²⁶⁶ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. 1999, p. 788.

renovação, na mocidade e no alvorecer: *Sou velha e triste (...)* / *Ando a morrer! (...)* / *A Vida, que ao nascer, enfeitada e touca/ De alvas rosas a fronte da mulher,/ (...)* *A mocidade/ estará só,(...)* / *Tenho a pior velhice, (...)* outrora... Segundo Chevalier²⁶⁷, a velhice é um sinal de virtude, porque se trata de uma prefiguração da longevidade, que é apenas uma imagem imperfeita da imortalidade.

Se analisamos que os fatos não se repetem; então estamos na concepção do tempo linear, cuja idéia é que o tempo tem um início e um fim. Assim, esse tempo atormenta o eu-lírico feminino, que se vê amargurado, na condição ambígua de ser velha, mas parecer nova; ou estar na velhice e ser ainda jovem, *A Vida, que ao nascer, enfeitada e touca / De alvas rosas a fronte da mulher,/ (...)* *E dizem que sou nova... A mocidade/ Estará só, então, na nossa idade,/ Ou está em nós e em nosso peito mora?! A vida, no início, traz as rosas, que enfeitam, porém, para esta mulher só restaram os martírios, embora pareça jovem, E dizem que sou nova...*

Porém, dialeticamente, o tempo sagrado, atemporal, reversível, primordial, tornado presente predomina como tema em *Pior velhice*, em oposição ao tempo profano²⁶⁸, que tem uma duração temporal ordinária, na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. *Sou velha(...)* / *ando a morrer(...)* / *Tenho a pior velhice(...)* Trata-se do eterno retorno, num passado que é mítico, que nada tem de histórico, pois embora não haja a *Lembrança de ter sido nova... outrora...* há a certeza dela haver existido: *Tenho a pior velhice*.

O verbo ser, no presente do indicativo: *sou velha e triste (...)* a que é mais triste, traduz a certeza do pensamento, o qual poderia contrapor-se a *estar triste*, o que daria um sentido mais fugaz a essa tristeza, uma tristeza passageira. Essa certeza de um querer irracional, inerente à existência humana, segundo Schopenhauer²⁶⁹, gera a dor, pois *viver é sofrer*. Para o filósofo a superação da dor só é possível na contemplação da obra artística, pois esse ato conduz ao domínio da própria vontade; como se observa em *Pior velhice*, onde o cotidiano e o prosaico não ocorrem, por atingir algo muito mais elevado: a essência da vida.

O tema da velhice foi colocado no grau superlativo absoluto relativo: *a pior velhice*; o grau máximo: Além de reconhecer-se velha, mostra essa caracterização como *disfórica* em relação à idade. O eu-poético se vê na velhice, embora os outros

²⁶⁷ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. 1999, p. 934.

²⁶⁸ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 63.

²⁶⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. 1980, p. XII.

o vejam jovem. A diferença do ponto de vista de ambos leva-o a questionar se a mocidade está na idade, ou no próprio ser: *A mocidade/ Estará só, então, na nossa idade,/ Ou está em nós e em nosso peito mora?!*

Para Greimas²⁷⁰, o estudo da palavra estabelece o sentido crescente num nível de superfície que pode significar a mesma coisa ou não, num nível mais abstrato. Assim, o intérprete pode ver o tema principal, nos poemas de Florbela, como morte *versus* vida, ou negação *versus* afirmação; velhice *versus* mocidade; considerar um objeto sob várias perspectivas, passar de um lado interpretativo para o outro lado, fato que leva à conciliação de idéias. Aqui, a poetisa está em disjunção com a felicidade, e está em conjunção com a tristeza. No nível fundamental os termos opostos mantêm entre si uma relação de contrariedade entre a euforia e a disforia, sendo a primeira, a velhice, uma qualificação negativa por conotar no poema a falta de esperança, a fraqueza, a tristeza: *Tenho a pior velhice, a que é mais triste/* e a segunda, a mocidade, qualificação positiva por conotar a força, o viço: *Lembrança de ter sido nova... outrora...*, com a perspectiva da reversibilidade, dependendo do lugar do intérprete.

O tempo se manifesta na narratividade* com um transcorrer da transformação entre um estado inicial do eu-lírico e o seu estado final. Em *Pior velhice*, o estado inicial do eu-poético é de tristeza. No estado final o ser poético confessa-se, além de triste, também desiludido. Isso é percebido na fase da transformação, pois observamos que houve um desenrolar do sofrimento, no qual se constatou que o ser poético é triste, pois, desde o seu nascimento os martírios já ocorreram, passando pela mocidade e a constatação, de que sempre fora triste: (...) *nem sequer existe/ Lembrança de ter sido nova... outrora...*

Confrontando essa idéia, observa-se no soneto, a composição de rimas: abba, baba, ccd, eed; uso de figuras de linguagem, *náufraga da vida, alvas rosas*; métrica (versos decassílabos), emprego de pontuação sugestiva, como as reticências que levam tanto ao corte de um raciocínio quanto à indução do processo criativo, ao imaginário, os quais, juntos, formam um todo que eleva o poema à categoria da arte. Assim, o poder significativo do poema é percebido pelos significantes lexicais que dão sentido à poesia que subjaz ao tema.

²⁷⁰ RECTOR, Mônica. 1979, p. 31.

*No nível narrativo, a narratividade se constitui na transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes.

Porém, noutro contexto, em outros poemas, poderíamos observar o contrário, pois sendo o poeta *um inventor*, ele necessita dos temas da tristeza, da velhice, da dor, para suas manifestações emotivas se concretizarem, como o próprio eu-lírico diz em *São assim ocos, rudes, os meus versos: (...) Com que eu iludo os outros, com que minto!*²⁷¹ E, sob esse aspecto, esses sentimentos são eufóricos. A metapoesia, cuja explicação do fazer poético encontra-se traduzida no poema, enaltece o eu-lírico que confessa a dificuldade que tem em traduzir em versos os seus sentimentos: *Quem me dera encontrar o verso puro, (...) que dissesse, a chorar, isto que sinto!*²⁷² Pois, ao traduzirmos a poesia em palavras, ela sofre alterações em relação ao nosso sentir.

A poesia é feita de palavras: sons que são sentidos. (...) A poesia não pode ser sincrônica sem desnaturalizar-se e sem renunciar aos poderes significantes da palavra. Ao mesmo tempo, a simultaneidade não só é um recurso muito poderoso, mas também está presente nas formas básicas do poema²⁷³.

Entretanto, os recursos poéticos obedecem à mesma lei de apresentação simultânea. Então o estado final é coerente com a estética subjetiva do eu-lírico.

O sentimento de abandono que o eu-lírico exprime em seus desencontros com a vida traz subjacente as incertezas, a consciência de estar num contexto social de fragmentação e de *obscuridade*. São dubitação e insatisfação que cortam a possibilidade de ser feliz. A solidão será sua derradeira saída.

MINHA CULPA
A Artur Ledesma

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

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

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

²⁷¹ ESPANCA, Florbela. *Tortura*. In. *Livro de mágoas*. 2003, p. 25.

²⁷² *Ibid.*, 2003, p. 25.

²⁷³ PAZ, Octavio. 1993, p. 49.

Sei lá quem sou?! Sei lá! Cumprindo os fados,
 Num mundo de maldades e pecados,
 Sou mais um mau, sou mais um pecador...²⁷⁴

Em *Minha Culpa* o lirismo é marcado pela dúvida existencial, no qual a imagem da busca da identidade cresce na dubitação, na angústia de viver a instabilidade de ser. A primeira estrofe parte de exclamações que expressam sentimentos de vacilação do eu-lírico sobre a sua identidade, *Sei lá!* que se repete na segunda e na quarta estrofes. Essa expressão assertiva e exclamativa polemiza sobre a identidade do eu-poético. O verbo saber: *sei*, parece afirmar o que o advérbio *lá* nega. O segundo verso ao se encadear ao sentido do primeiro, num *enjambement*, confirma o estado de espírito e a dúvida permanece, *Quem sou?* O conteúdo das subjeções* em todo o poema reflete uma auto-análise: *Um fogo-fátuo, uma miragem...* As reticências finais do segundo verso anunciam o que se deixou de dizer, pois *suspende-se o enunciado e é a enunciação enunciada que nos indica o que seria dito se o enunciado fosse construído.*²⁷⁵ A escolha do léxico remete o leitor à memória intertextual de algo fantasmagórico e miraculoso: *fogo-fátuo, miragem*; a pontuação cria um efeito de sugestão, de extensão ampliação das idéias do eu-lírico. Este, ao negar conhecer-se, afirma-se, pois se alimenta de sua própria negação. Segundo O. Paz²⁷⁶, a leitura do poema depende da correlação e interseção das distintas partes de cada um dos momentos da recitação mental, pois, são as tantas maneiras de criar entre as frases a distância necessária para que as palavras se reflitam. Assim, ao duvidar de si, o eu-lírico engendra múltiplas interpretações, nenhuma definitiva ou última.

No terceiro verso *Sou um reflexo... um canto de paisagem*, cuja predicação nos leva à gradação dos substantivos abstratos que fovecem a idéia de dependência em que se encontra o eu-lírico, pois para que haja o *reflexo*, antes é necessário que se tenha algo para refletir; o mesmo vale para os demais substantivos; o *canto de paisagem* está contido na paisagem, o *cenário* serve a outros personagens. O *vaivém* que finda a primeira estrofe complementa-se com o início da estrofe seguinte, *Como a sorte*: O eu-lírico ao comparar-se a *Um vaivém/ Como a sorte*: identifica-se ao andarilho que parte ao léu, sem destino, que

²⁷⁴ ESPANCA, Florbela. *Chameca em Flor*. 2003, p. 88.

* Subjeção: É a pergunta lançada e logo seguida de resposta. In. TAVARES, H. 1991, p. 364.

²⁷⁵ FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise de discurso*. São Paulo: contexto, 1997, p. 59.

²⁷⁶ PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*, São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 112.

perambula pela vida. A poeta mostra um lugar nulo e um tempo presente, *hoje*, um *aqui* sem substância. O mundo, como imagem, evaporou-se, há a hipótese de *ser a roupagem de um doido que partiu (...) Eu sei lá quem!...*

Percebemos nas palavras florbelianas o simbolismo, fundado no *anima mundi* e na correspondência universal: *realidade sem mundo e infinitamente real*²⁷⁷. Portanto, o eu-lírico, ao negar saber quem seja, afirma ser pelo sentido obtido de sua auto-descrição.

Na terceira estrofe o eu-lírico continua a auto-descrição e narra seu antigo desejo: *ser astro*, como não o conseguiu, não passa então de um verme: *Sou um verme que um dia quis ser astro...* A progressão descritiva, agora, é feita com substantivos concretos: *verme, estátua de alabastro, chaga sangrenta...* demonstrando a volta do abstrato para o concreto; o eu-lírico estava em uma espécie de transe nas duas primeiras estrofes (*miragem, reflexo, cenário...*), e agora a consciência o trouxe à realidade. Na última parte, o gerúndio do verbo cumprir traz a marca da continuidade, do destino: *Cumprindo os fados*, nele resta a resignação, *ser mais um nau*, pois o mundo é caótico: *de maldades e pecados*. O eu-lírico percebe não estar só nesse contexto, é mais um dentre os outros que também cumprem *os fados* e também são pecadores, por isso a *culpa* de sentir o que sente.

3. 2. 3 – Tempo de sonhos e devaneios

Em Florbela, a vida parece ser sempre encarada como um sonho, reinventada, para ser possível, descobre-nos um matiz fugidio, onde aprendemos a imaginar todos os matizes de uma mudança, pois, pela imaginação se apreendem as diversas cores que compõem a passagem²⁷⁸. Essa mobilidade é fruto da imaginação, que não obedece à descrição real, mas a uma viagem ao *próprio país do imaginário*²⁷⁹. Para escrever um único verso é necessário haver sentido a potência do mobilismo imaginado, conhecer homens, coisas, animais, o vôo dos pássaros e saber que movimentos fazem as flores, todas as manhãs. *Pois, no reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência*. Portanto, a própria lei da expressão poética ultrapassa o pensamento.

²⁷⁷ PAZ, Octavio. 1996, p. 114.

²⁷⁸ BACHELARD, Gaston. 2001, p. 5.

²⁷⁹ BACHELARD, Gaston. 2001, p. 5.

Neste tópico, investiga-se alguns aspectos do sonho, que na lírica surge como uma exaltação à *embriaguez dionisíaca*²⁸⁰, cujo prazer é transformado em versos e imagens que estão em sua própria expressão de sentido. Morfeu, o deus do sonho, inspira todo poeta ao uso do sonho na poética como um exercício à imaginação aberta, à imagem que evolui lentamente e esboça uma consciência do ser e dos fatos. Assim, o sonho engrandece o imaginário poético quando se sonha com todos os sopros de ar, com todos os saberes, com o todo poder e propicia uma poética da imensidão, cujo mundo é um berço cósmico, de onde se evolvem os sonhos. Este fornece muitas simbologias interpretativas; segundo Roland Cahen:

(...) o sonho é a expressão da atividade mental que está viva em nós, que pensa, sente, experimenta, especula, à margem de nossa atividade (...) exprime as aspirações profundas do indivíduo e, portanto, será para nós uma fonte infinitamente preciosa de informações de toda ordem.²⁸¹

Como fonte de realização que influencia, o sonho é como uma estrada a ser trilhada para se chegar à alma, *pois o sonhador deixa-se ir à deriva*²⁸². Então, como Valéry, acreditamos que *um belo poema é como um ópio ou um álcool*. Assim, alguns poetas levam seus leitores ao país do pitoresco, carregando de beleza a vida usual e essa realidade iluminada por um poeta tem pelo menos a novidade de uma nova iluminação.

3.2.3.1 – Sonho e realidade

Em *Vaidade*, vemos que o eu-lírico não se contenta com a imaginação evasiva, mas quer que essa imaginação se concretize em seu ser.

Vaidade

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

Sonho que um verso meu tem claridade

²⁸⁰ BACHELARD, G. 2003, p. 62.

²⁸¹ In.: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. 1999, p. 844.

²⁸² BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 4

Para encher todo o mundo! E que deleita
 Mes mo aqueles que morrem de saudade!
 Mes mo os de alma profunda e insatisfeita!

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

E quando mais no céu eu vou sonhando,
 E quando mais no alto ando voando,
 Acordo do meu sonho... E não sou nada!
 (Vaidade)²⁸³.

O primeiro verso do poema conduz o imaginário de eu-lírico aos meandros de um devaneio, de uma aventura individual, alojada no seu íntimo, que revela um sonho poético definido para uma vida fronteiriça, que terá leis de imagens sucessivas, em sentido vital, *Sonho que sou a Poetisa eleita*,/Vemos que o eu-lírico, nas relações com o mundo e nas relações consigo mesmo, está condicionado pelo tempo, não só pelo tempo exterior, no qual está, mas, sobretudo pelo tempo interior que está nele, como também nos outros seres. Esse sonhar consciente é uma qualidade e atributo que perduram, (...) *Sonho que sou Alguém*... E isso acontece com a consciência sonhadora. Notamos que há sentimentos e idéias que duram e se conservam; outros que passam e se transformam. *Entre o passar e o durar oscilam, de um lado, as coisas do mundo; de outro, a existência de nós mesmos*²⁸⁴. A consciência de querer ser no poema é bem marcada e atua como uma miragem que, ao mesmo tempo que fascina, encerra uma dinâmica especial que já é uma realidade psicológica do eu-lírico, do poema.

Na primeira estrofe, (versos 1-4) há a predominância do eu em relação a alteridade; a descrição centra-se na descrição de como é o eu-lírico no sonho: *poetisa eleita; diz tudo; tudo sabe; tem a inspiração; reúne num verso a imensidade*. Enfim, há uma seqüência gradual de predicados que só enaltecem. A segunda estrofe traz evidências de haver uma certa preocupação em satisfazer os outros, de ser alguém que ajude a amenizar a insatisfação dos outros; pois o sonho é de que seu verso tenha clareza: *Sonho que um verso meu tem clareza*/. Que possa encher o mundo e deleitar as pessoas: *E que deleita/ ... aqueles que morrem de saudade!* E também os insatisfeitos: *... os de alma profunda e insatisfeita!*

²⁸³ ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*, p. 23.

²⁸⁴ ANDRADE, Almir. 1971, p. 170.

Nas duas últimas estrofes a poeta apresenta a oposição: sonho e realidade. O eu-lírico se realiza nos sonhos: *Sonho que sou.../ (...) aos pés de quem a Terra anda curvada!*, e frustra-se ao acordar e encarar a realidade: *Acordo do meu sonho... E não sou nada!* O sonho para o eu-lírico é uma segunda vida, pois de alguma forma ele continua a obra da existência. Para Kiese²⁸⁵, *o sonho não é apenas a “a mera negação da vida desperta”; ele é tão “autônomo” quanto ela, e tem com ela a mesma relação que o pólo negativo*. Assim, o eu-lírico mostra o sonho como realidade, ou a realidade como sonho, mediados pelo desdobramento não apenas da personalidade, mas do mundo: um outro ser em um outro mundo onde o eu-poético se realiza com uma experiência de um viajante, errante e à margem de seu próprio imaginário. Os traços poéticos propostos pela autora ampliam a significação onírica; o trocadilho, *diz tudo e tudo sabe*, no segundo verso propicia a idéia de devaneio; as anáforas, a acumulação de idéias alvissareiras explanam o tema central que inicia com o sonho de ser, e conduzi com a volta à realidade, de não ser nada: *ser e não-ser*.

3.2.3.2 – Sonho e mito

Em *Hora que passa*, a subjetividade do eu-poético lembra-nos a imagem de Lilith expulsa do Paraíso, a vagar na escuridão, como em sonhos quando os pesadelos aparecem alegoricamente e vagam na errância de um destino incerto, como um *judeu errante*.

Judeu Errante que a ninguém faz dó!
 Minh'alma triste, dolorida e escura,
 Minh'alma sem amor é cinza e pó,
 Vaga roubada ao Mar da Desventura!
 (Hora que passa)²⁸⁶

A imagem proposta no poema é uma auto-análise centrada na trágica situação em que o eu-lírico se encontra, cujo tema, por ser reiterativo em Florbela, vai se intensificando progressivamente, *...alma triste, dolorida e escura, (...) sem amor é cinza e pó*. A ausência da luz, de cores, sugere a solidão, mas apresenta

²⁸⁵ Apud CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 8ª. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 45.

²⁸⁶ ESPANCA. Florbela. *Livro de Sórora Saudade*, 2003, p. 60.

relação lógica com outros sentidos que se alternam, nos mais diversos poemas da autora, estabelecendo com eles uma relação metonímica.

A errância na indiferença é duradoura, pois o eu-lírico não tem o poder de mudar o que percebe: ... *a ninguém faz dó!* Por isso é triste e essa tristeza perdura. A tautologia vocabular, cuja repetição da mesma idéia, por termos diferentes, levamos a interpretar a infinitude desse sentimento que devia ter passado, se houvesse encontrado o amor, *Minh'alma sem amor é cinza e pó, /*. Ao analisarmos o tema do sonho* nesse poema, estamos a interpretar a manifestação artística e semântica proposta por Espanca. Como um ser errante, o eu-lírico assimila-se ao mito de Lilith, cujo destino também foi de sofrimento, ao rebelar-se.

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.
(Versos de Orgulho)²⁸⁸

A imagem da asa, (...) *ninguém / Tem asas como eu tenho!* no poema, tem um poder singular por comandar a dialética tanto do enaltecimento quanto da angústia. O mundo não gosta do eu-lírico, justamente por ter asas, por haver nascido princesa entre os plebeus – é assim que o eu-lírico se julga, – o fato de ter asas o torna diferente; os outros são plebeus. Como Ícaro*, suas asas poderão transportá-lo até onde seu devaneio alcançar; podendo inclusive fugir da torre, onde nasceu. A consciência poética posiciona-se criticamente diante de um mundo que não é o real, mas que surge nos sonhos; *onde ninguém tem asas como eu tenho!* Segundo Bessa-Luís²⁸⁹, ao analisar a obra florbeliana, diz que *as grandes asas impedem o albatroz de caminhar em terra*. Possuir asas e não ter a possibilidade de voar, eis a maldição do eu-lírico, o motivo do seu desassossego, do desencontro consigo e com a humanidade.

As asas não são recebidas, naturalmente, mas são conquistadas na natureza, como outras aspirações delas decorrentes: liberdade, felicidade. Segundo Chevalier

* Segundo Freud, *a interpretação dos sonhos é a estrada principal para se chegar a alma*. In. CHEVALIER, J. ; GHEEBRANDT, A . 1999, p. 844.

²⁸⁸ ESPANCA, Florbela. *Chameca em flor*. 2003, p. 65.

* Ícaro: Figura mitológica.

²⁸⁹ LUÍS, Agustina Bessa-. 2001, p.54.

e Gheembrant²⁹⁰, a própria etimologia dos caracteres do vocábulo *asa* põe em destaque o poder de elevar-se aos ares. O alçar vôo aplica-se universalmente à alma em sua aspiração ao estado supra-individual. Portanto, no poema a imagem da asa exprime metaforicamente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender à condição humana do eu-lírico. E a imagem da asa, como imagem poética, aparece como uma metáfora ao poder do eu lírico: só ele tem asas, os outros não; ou como uma válvula que se abre para libertá-lo: da torre, da solidão, do desdém. Acreditamos que em Florbela *a imagem poética, em sua novidade, abre o porvir da linguagem*,²⁹¹ que no devaneio é uma fuga para fora do real e nem sempre vai a um encontro com um mundo irreal consistente e, assim, a consciência se distende e se *obscurece*²⁹².

Assim, vemos que a sublimação aérea, em Florbela, decorre de uma sublimação discursiva, que é típica de um psiquismo *imaginante* porque prolonga a própria atmosfera em que voa, *que um éter se oferece sempre para transcender o ar*²⁹³:

3.2.3.3 – Sonho e efemeridade

A FLOR DO SONHO

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

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

Ó Flor que em mim nasceste sem abrolhos,
Que tem que sejam tristes os meus sonhos
Se eles são tristes pelo amor de tí?!...

Desde que em mim nasceste em noite calma,
Voou ao longe a asa da minh' alma
E nunca, nunca mais eu me entendi...²⁹⁴

²⁹⁰ CHEVALIER, J.; GHEEMBRANT, A. 1999, p. 90.

²⁹¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3.

²⁹² *Ibid.*, 2006, p. 5.

²⁹³ BACHELARD, Gaston. 2001, p. 8.

²⁹⁴ ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*. 2003, p. 30.

Constatamos em Florbela Espanca que a insistência na imagem do amor é essencialmente simbólica, como tema e como traço poético. Traz a marca da preocupação existencial da poeta. O desencontro é a certeza do eu-lírico, pois tematiza a busca permanente por algo inalcançável. E no sonho, a imagem da queda metaforiza a realidade psíquica de todas as horas, que se pode estudar como um dado dinâmico de qualquer consciência poética. Em *Flor do sonho*, a autora mostra logo, a partir do título, a finitude do sonho que, sendo *flor*, tem seu tempo efêmero e indefinido. Aqui, o eu-poético depara-se com o devaneio, *seu sono é quase sempre uma queda*²⁹⁵. A imaginação temporalizada pelos verbos indica o tempo de duração de um sonho, de quem trouxe o sonho para ser interpretado. O eu-lírico sonhou com uma flor: *A Flor do sonho.../ ... abriu em mim./* Seu sentimento, a princípio é de perplexidade (primeira e segunda estrofes): *Miraculosamente abriu em mim. / (...) E não posso entender...;* depois, de tristeza (terceira e quarta estrofes): *Que tem que sejam tristes os meus sonhos/ (...) Voou ao longe a asa de minh' alma.* No sonho do eu-lírico, a tônica da fugacidade lembra um ato epifânico, preso ao imaginário e ao devaneio, que se traduz por signos subjacentes às palavras: *miraculosamente, haste branda e fina.* O verbo *pende*, como componente poético no ato de imaginar encontra um diferencial de queda psíquica: *Pende em meu seio a haste branda e fina.* Vemos que no eu-lírico há uma alusão ao sentimento de surpresa, como se ele próprio não acreditasse na possibilidade do acontecimento: *Milagre... fantasia... ou, talvez, sina.,* pois estes, *o milagre, a fantasia e a sina,* como seres abstratos (4º. verso da segunda estrofe) *Milagre... fantasia... ou, talvez, sina...* necessitam de um ser que os realize; e isso a poeta harmoniza no devaneio poético, na apóstrofe ou invocação que segue, a qual clarifica ou define o sujeito operante desse milagre... *Ó Flor que em mim nasceu sem abrolhos,* e age como um ser onírico que, polifonicamente, atende aos sentidos e escuta o que a consciência poética deve registrar. A flor surge para o eu-lírico como reminiscência de seus sonhos e que exprime no poema o sonho da flor nele, e um sonho dele sobre a flor. Simbolicamente, remete à idéia de sonho como representação *exprimindo tal ou tal sentido, não por motivos exteriores (apenas), mas pelos movimentos mais sutis de nossa alma*²⁹⁶.

²⁹⁵ BACHELARD, Gaston. 2001, p.11.

²⁹⁶ IUNG. In.: CHEVALIER, J.; GHEEMBRANT, A . 1999, p. 849.

O advérbio temporal *nunca* (14º. verso), como uma imagem fugidia, ativa no leitor uma meditação subjetiva, para que este perceba, no breve intervalo do sonho e do pensamento, da imagem e da palavra, o ser que continua na trajetória que passa de instante para instante, porque nos põe em contato com o constante movimento de todas as coisas, como uma frustração ou um desengano existencial: *E nunca, nunca mais eu me entendi...* A flor lembrada no poema é símbolo do amor; e a sua floração no eu-lírico é o resultado de uma alquimia interior, é o *retorno ao centro, à unidade, ao estado primordial*²⁹⁷. Acrescentamos a esse sentido a flor, como símbolo da instabilidade, voltada a uma evolução, e em especial, do caráter fugitivo da beleza e dos prazeres, segundo a tradição celta²⁹⁸. O eu-lírico, assim visto, evolui de um estado de devaneio para uma consciência de que nem tudo depende dele, embora ele não saiba como agir, *Voou ao longe a asa de minh' alma/ pois sua imaginação está ligada ao curso regular do tempo e da própria vida.*

3. 2. 3. 4 – Sonho e reminiscências

ALMA PERDIDA

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

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

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

Contaste tanta coisa à noite calma,
Que eu pensei que tu eras a minh'alma
Que chorasse perdida em tua voz...²⁹⁹

A comparação entre o eu-poético e o pássaro em *Alma perdida*, baseia-se na ordem subjetiva de entender a mensagem pela semelhança das características

²⁹⁷ CHEVALIER, J.; GHEEMBRANT, A . 1999, p. 437.

²⁹⁸ NOVALIS. In. CHEVALIER, J.; GHEEMBRANT, A . 1999, p. 437.

²⁹⁹ ESPANCA, Florbela. *Livro de mágoas*. p. 33.

atribuídas a ambos: tanto o eu-poético quanto o pássaro têm como similaridade o canto, o lirismo, e a agudeza de sentidos em suas vozes.

A noite e o rouxinol são elementos da natureza que conotam aqui uma vida de lamentos e de desenlaces turbulentos. A noite metaforiza um tempo de duração que tanto pode ser o período de uma parte de um dia quanto nos remete a uma indeterminação que dura tanto quanto durar o sentimento do eu-lírico. O pássaro, no poema, não canta e nem voa, mas chora, geme, reza... O pássaro, na primeira estrofe, é o assunto descrito, cujos traços lingüísticos manifestam-se pelos verbos na 3ª. pessoa do singular: *chorou, finou*. O eu-lírico descreve alguém que sofre: ... o *rouxinol chorou*, O rouxinol é o cantor do amor, mas *mostra, em todos os sentimentos que suscita, o íntimo laço entre o amor e a morte*.³⁰⁰ Em *Romeu e Julieta*, o rouxinol expressa o canto na noite que finda à mensageira da aurora e da separação: se os dois amantes ouvem o rouxinol permanecem unidos, mas expõem-se à morte. No quarto verso, *Tu és, talvez, alguém que se finou!*

Na segunda estrofe a dúvida continua: *Tu és, talvez,...* cujo advérbio se repete no terceiro verso: *Talvez seja a alma,...* Se for a alma será a alma de alguém, de um ser almejado no sonho, querido, contudo, desconhecido, pois há uma atmosfera de incerteza sobre a identidade desse *ser*, embora a poeta tenha a certeza que ele exista, pois o ouve *chorar, rezar, gemer*.

O primeiro terceto apresenta um *nós*: tu e eu – *choraste/chorei* – no qual o eu-lírico confessa que ao ouvir o canto do pássaro, adivinhou sua mensagem e identificou-se com ele. Vemos que a imagem do pássaro funde-se à do eu-lírico, e revela a ambigüidade do significado dual sugerido pelo mito do rouxinol: *é o mágico cujo canto faz esquecer os perigos do dia*³⁰¹, e pelos signos textuais do poema, que significam por sua cadência e harmonia na disposição das palavras, pelo ritmo, rima e figuras; para transmitir a idéia da real consciência do eu-lírico, de que o seu sofrimento se dá no devaneio: ... *e eu chorei/ talvez porque, ao ouvir-te...* e não no sono, pois são lembranças passadas que se fundem a experiências atuais, ... *ninguém é mais...*

Na última estrofe a elisão ao *tu* desfaz a ambivalência de haver um outro ser além do próprio eu-lírico, pois ele é ao mesmo tempo a voz que canta e a que interpreta metamorfoseada num duplo: ave e pessoa. ... *eu pensei que tu eras a*

³⁰⁰ CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. 1999, p.791.

³⁰¹ Ibid., 1999, p.791.

minh' alma/ Que chorasse perdida em tua voz... Assim, a ave simboliza o mundo celeste, para escapar do peso terrestre, tal qual os imortais adotavam a forma de ave para significar a leveza, opondo-se à serpente que simboliza o mundo terreno³⁰².

Então vemos que o lirismo da poeta tem a certeza da desilusão e da desesperança: *Tu és, talvez, alguém que se finou!/ Tu és, talvez, um sonho que passou,/ Que se fundiu na Dor, suavemente.../ Talvez seja a alma, alma doente*

Ao findar este capítulo, comprovamos que na obra de Florbela a catarse se potencializa em seu lirismo poético, no plano onírico, resultante da alta sensibilidade, que, na poética, traz à tona a condição social da mulher poeta, mulher artista que anseia por transcender-se. Para Agustina Bessa-Luís *a mulher é como a fortuna: enquanto existe, é bendita, quando desaparece, dela se diz todo o mal*³⁰³. Por isso a importância do resgate cultural de todo estudo que busque integrar a verdadeira literatura.

Poemas integrais, cujos fragmentos foram analisados neste capítulo:

Neuratenia³⁰⁴

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

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

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

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

A vida³⁰⁵

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

Todos somos no mundo "Pedro Sem",
Uma alegria é feita dum tormento,
Um riso é sempre um eco dum tormento,
Sabe-se lá um beijo d'onde vem!

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

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

A minha tragédia³⁰⁶

Quem sabe?...³⁰⁷

³⁰² CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A . 1999, p. 687.

³⁰³ BESSA-LUÍS, Agustina. 2001, capa.

³⁰⁴ ESPANCA, Florbela. 2003, p. 28.

³⁰⁵ ESPANCA, Florbela. 2003, p. 57.

³⁰⁶ ESPANCA, Florbela. 2003, p. 36.

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

Ó minha vã, inútil mocidade,
Trazes-me embriagada, entontecida!...
Duns beijos que me destes noutra vida,
Trago em 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!...

Vaidade³⁰⁸

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

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,
Que aos pés de quem a Terra anda curvada!

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

Hora que passa³¹⁰

Vejo-me triste, abandonada e só
Bem como um cão sem dono e que procura,
Mais pobre e desprezada do que Job
A caminhar na via da amargura!

Judeu Errante que a ninguém faz dó!
Minh'alma triste, dolorida e escura,
Minh'alma sem amor é cinza e pó,
Vaga roubada ao Mar da Desventura!

Queria tanto saber porque sou Eu!
Quem me enjeitou neste mundo escuro?
Queria tanto saber porque seguro
Nas minhas mãos o bem que não é meu!

Quem me dirá se, lá no alto, o Céu
Também é para o mau, para o perjuro?
Para onde vai a alma, que morreu?
Queria encontrar Deus! Tanto o procuro!

A estrada de Damasco, o meu caminho,
O meu bordão de estrelas de ceguinho,
Água da fonte de que eu estou sedenta!

Quem sabe se este anseio de Eternidade,
A tropeçar na sombra, é a Verdade,
É já a mão de Deus que me acalenta?

Noite de saudade³⁰⁹

A noite vem poisando devagar
Sobre a Terra, que inunda de amargura...
E nem sequer a bênção de luar
A quis tomar divinamente pura...

Ninguém ver atrás dela a acompanhar
A sua dor que é cheia de tortura...
E eu oiço a Noite imensa soluçar!
E eu oiço soluçar a Noite escura!

Por que és assim tão escura, assim tão triste?
É que, talvez, o Noite, em ti existe
Uma Saudade igual à que eu contento!

Saudade que eu sei donde me vem...
Talvez de ti, ó Noite!... Ou de ninguém!...
Que eu nunca sei quem sou, nem o que tenho!!

Versos de orgulho³¹¹

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 darões são todos meus!
Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!

³⁰⁷ ESPANCA, Florbela. 2003, p. 84.

³⁰⁸ ESPANCA, Florbela. 2003, p. 23.

³⁰⁹ ESPANCA, Florbela. 2003, p. 30.

³¹⁰ ESPANCA, Florbela. 2003, p. 60.

³¹¹ ESPANCA, Florbela. 2003, p. 65.

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

Deus! Como é triste a hora quando morre...
O instante que foge, voa, e passa...
Fiozinho de água triste... a vida corre...

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

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



4 - CECÍLIA MEIRELES E SEU CONTEXTO HISTÓRICO CRÍTICO-LITERÁRIO

4.1 - O tempo e o ser literário em Cecília Meireles

Com agulhas de prata
de brilho tão fino
bordai as sedas do vosso destino.³¹²

Muitos críticos têm direcionado seu olhar para a obra de Cecília Meireles por entenderem a importância de seus escritos no contexto da literatura brasileira.

Cecília Meireles contribui para a compreensão da poesia lírica universal desde o início de sua produção literária, ainda nos livros de juventude, e se demora em poemas da maturidade. Para Gouvêa³¹³, a análise de sua poesia e de sua prosa é um dos passos a serem percorridos com o intuito de identificar, desentranhar e decifrar algumas das singularidades do seu lirismo, tais como a obsessiva sondagem metafísica, a escrita de silêncio, a conexão com o tempo mítico e o inconsciente no instante de criação poética; *a dialética entre pensamento e lirismo puro*.

Há alguns impasses enfrentados pela crítica diante dos poemas de Cecília Meireles, pela dificuldade de sua localização no contexto literário da segunda metade do Modernismo brasileiro. Das várias abordagens críticas, citamos a de Puzzo³¹⁴, que selecionou poemas cujos títulos se relacionam com o universo musical urbano, do início do século XX, tais como: *Valsa, Noturno, Chorinho e Modinha*, com o intuito de observar as relações dos mesmos com a proposta musical do Modernismo, e com o contexto social, já que a poeta desempenhou importante função como pedagoga e jornalista. Para discutir esse tema, Puzzo optou pela ótica da crítica literária de vertente social, cujos eixos orientadores encontram-se em Adorno, *Conferência sobre Lírica e sociedade* e Antonio Candido, *Literatura e sociedade*. O estudo evidenciou os diversos enfoques que permeiam seus poemas, tendo conseguido demonstrar, de um lado, os impasses poéticos enfrentados em sua estruturação, o que se manifesta nos diversos posicionamentos da crítica que se

³¹² MEIRELES, Cecília. *Com agulhas de Prata*. In.: *Sonhos*. 2001 p. 1302.

³¹³ GOUVÊA, Leila Carolina. *Pensamento e Lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. Tese de Doutorado. USP – SP. 01/06/2003, 181p.

³¹⁴ PUZZO, Mirian Bauab. *O problemático não-lugar do fazer poético de Cecília Meireles*. Tese de doutorado, USP-SP: FFLCH; 01/08/2004, 1v. 273p.

debruça sobre sua obra - de outro, as dificuldades de aproximação de seus poemas com a cultura popular, sugerida pela forma das quadras e das redondilhas.

Segundo Moura³¹⁵, a literatura e a sociedade tratam de determinações básicas da obra de arte ligada às vertentes centrais da tradição da crítica literária. Assim, o autor procurou estudar as ressonâncias da Segunda Guerra Mundial na poesia brasileira do período. Três poetas, segundo ele, então se destacaram: Cecília Meireles, Drummond e Murilo Mendes; não só por se ocuparem com os acontecimentos no Brasil, mas também por terem sido os poetas capazes de formular as respostas mais definidas, e que podem ser considerados exemplares de toda a poesia brasileira.

4. 1. 1 – A poeta e as diferentes vertentes críticas

Cecília Meireles³¹⁶, segundo Moura, aprendeu desde muito cedo as relações entre o efêmero e o eterno; o que para outras pessoas constitui um aprendizado doloroso, para ela não o foi, pois teve uma intimidade com a Morte. Sobre o que discordamos por entendermos haver em suas próprias palavras uma sombra de dor pelo rumo dos desenlaces que se sucederam em sua vida. Um lastro biográfico se faz necessário para ratificar o que dissemos acima: Cecília foi criada e educada pela avó materna, dona Jacinta Garcia Benevides, a qual foi seu esteio e transmissora de rica cultura impregnada do mar da ilha de São Miguel, nos Açores, a poesia lírica galaico-portuguesa. *É mal de família/ ser de areia, de água, de ilha*. A poetisa sedimentava também outra tradição oral, na convivência com sua pajem, *uma escura e obscura Pedrina... companheira mágica de minha infância*, a qual lhe relatava muito sobre o folclore do Brasil. Segundo a própria Cecília, *quando eu nem sabia ler, brincava com livros, e imaginava-os cheios de vozes, contando o mundo*. Quando Cecília Meireles nasceu, em 07 de novembro de 1901, no Rio de Janeiro, sua mãe, dona Matilde Benevides, já era viúva do ex-funcionário do Banco do Brasil, Carlos Alberto de Carvalho Meireles. Logo, aos três anos de idade ficou órfã de mãe, também. A própria Cecília Meireles relata:

³¹⁵ MOURA, M. M. de. *Três poetas brasileiros e a segunda guerra mundial: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes*. Tese de Doutorado. USP-SP, FFLCH- Letras. 01/09/1998.1v. 194p.

³¹⁶ C.P. *A aula do silêncio – Artista de palavra, Cecília Meireles mostrou o mundo em profundidade*. In.: Problemas Brasileiros. Seção de Literatura. Maio e junho/2001, p. 42-4.

Nasci aqui mesmo no Rio de Janeiro, três meses após a morte de meu pai, e perdi minha mãe antes dos três anos. Essa e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno.³¹⁷

A poeta, mais tarde, relata que o silêncio e a solidão, que parecem coisas negativas, foram-lhe temas positivos sob o aspecto literário, por lhe proporcionarem a área mágica da invenção e a paixão pelos livros. Na adolescência³¹⁸ a sedução estendeu-se por países distantes, ao Oriente, à filosofia. Em 1910, das mãos de Olavo Bilac, recebeu uma medalha de ouro como prêmio por suas notas máximas, na Escola Estácio de Sá. As raízes espirituais ampliaram-se nos estudos das línguas, em clássicos de outros países, nos livros sagrados e na literatura popular do mundo inteiro. Em 1917, formou-se na Escola Normal do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, como professora. Estudou canto e violino no Conservatório Nacional de Música. Além do magistério, dedicou-se também à literatura e ao jornalismo. Em 1919, publicou seu primeiro livro de poemas: *Espectros*. Em 1922 casou-se com o artista plástico português, Fernando Correia Dias, com quem teve três filhas: Maria Elvira, Maria Matilde e Maria Fernanda. Em 1923 publicou *Nunca Mais...* e *Poema dos Poemas*, obra ilustrada pelo esposo. Em 1925 publicou *Baladas para El-Rei*; em 1927 publicou uma obra que mais tarde foi indicada como livro de leitura nas escolas: *Criança, meu Amor*.

Em 1929, a poeta candidatou-se, sem conseguir, à cátedra de Literatura da Escola Normal, tendo apresentado a tese *O Espírito Vitorioso*. Empenhou-se, porém, na renovação educacional escrevendo artigos sobre educação, para o *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, entre 1930 a 1934. Teve uma vida ativa, de projetos e convites na defesa da educação, no Brasil e no exterior. Em 1935 seu marido se suicidou e, então, Cecília redobrou sua jornada de trabalho, pois era arrimo de família. Passou a ministrar aulas de Literatura Luso-Brasileira e de Técnica e Crítica Literárias na Universidade Federal, escrevia sobre folclore no jornal *Amanhã*, crônicas para o *Correio Paulistano*, de São Paulo, dirigia a revista *Travel in Brazil*.

³¹⁷ GOLDSTEIN, Norma Seltzer; BARBOSA, Rita de Cássia. *Cecília Meireles. Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 3.

³¹⁸ C.P. *A aula do silêncio – Artista de palavra, Cecília Meireles mostrou o mundo em profundidade*. In.: Problemas Brasileiros. Seção de Literatura. Maio e junho/2001, p. 42-4.

Começou uma nova fase em 1938, quando seu livro *Viagem* recebeu o Prêmio de Poesia, da Academia Brasileira de Letras. Nessa época casou-se com o professor Heitor Grillo e iniciou uma trajetória de brilho: lecionou na Universidade do Texas a disciplina de Literatura e Cultura Brasileira, fez conferências sobre folclore no México; visitou o Uruguai e a Argentina. Em 1942 publicou *Vaga música*; em 1945, *Mar Absoluto*; em 1949, *Retrato Natural*, o qual traz a perplexidade diante do enigma da existência humana. Ao viajar pela França, Açores, Bélgica e Holanda escreveu *Os Doze Noturnos de Holanda* e *O Aeronauta*, publicando-os em 1952. Em 1953, após muita pesquisa, publicou *Romanceiro da Inconfidência. Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955); *Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro* (1955).

Participou de um simpósio sobre a obra de Gandhi, na Índia, e lá foi homenageada; recebeu o título de doutor *honoris causa*, pela Universidade de Délhi. Escreveu *Poemas Escritos na Índia* e crônicas que vão constituir *Giroflê, Giroflá* e, ainda, compôs a *Elegia a Gandhi*. Na Itália escreveu *Poemas Italianos*. Em 1958, no Brasil, acompanhou a publicação de *Obra Poética*, que foi um reconhecimento de seu valor artístico. Publicou ainda *Metal Rosicler*, em 1960, e *Solombra*, em 1963. Morreu, deixando inacabado um poema sobre o quarto centenário do Rio de Janeiro, em 09 de novembro de 1964. Em 1965, recebeu, *post mortem*, o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras.

Cecília Meireles³¹⁹ deixou textos inéditos que foram publicados em sua homenagem, no centenário de seu nascimento, em 07 de setembro de 2001: *Diário de Viagem em Portugal, Antologia Poética, Crônicas sobre educação*. Segundo Silva, são textos importantes, porém, pouco comerciais e há ainda muitas caixas de trabalhos inéditos, em sua antiga casa, no bairro do Cosme Velho, Zona Sul do Rio, à espera de quem as queira publicar. Cecília foi uma renovadora, pois era contra as diretrizes do Ministério de Educação e Saúde e alinhava-se com o movimento da Educação Nova, do qual Anísio Teixeira era expoente.

Sueli Costa, estudiosa da obra de Cecília, segundo Dias³²⁰, fez uma apresentação musical de parte da obra cecilianiana ao público, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 21-04-1994, e esse trabalho ainda está inédito. O texto O

³¹⁹ SILVA, Beatriz Coelho. *Inéditos de Cecília vão sair com as reedições*. In.: Caderno 2/ Cultura. Jornal O estado de São Paulo. Poesia. 24-01-2001.

³²⁰ DIAS, Mauro. *Sueli Costa musicou o "Romanceiro"*. In.: Caderno 2/ Cultura. Jornal O estado de São Paulo. Poesia. 24-01-2001.

Romanceiro foi comentado e musicado também por Chico Buarque: *Toda vez que um justo grita/ Um carrasco o vem calar...* Ambos, Sueli Costa e Chico Buarque, ajudam a popularizar a poeta e a salvaguardar os valores literários.

Segundo Nelly Novaes Coelho³²¹, Cecília Meireles é *a grande voz feminina da poesia brasileira do séc. XX*. Coelho cita um fato interessante a respeito de uma carta anônima endereçada à autora, a qual a aconselhava a retirar um dos “l” da palavra Meirelles, para tornar sua vida mais leve. Segundo Coelho, ela assim o fez; e, por coincidência ou não, a partir daí os acontecimentos felizes se sucederam em sua vida: Seu livro *Viagem* (1939) ganhou o prêmio *Poesia/ Academia Brasileira de Letras*; conheceu seu segundo esposo; fez viagens para diversos países; sua vida entrou em equilíbrio e sua carreira ganhou altitude.

Entre os muitos poetas que elogiaram o trabalho de Cecília Meireles, Cassiano Ricardo³²² elegeu o livro *Viagem* como o mais belo livro de versos escritos em nossa língua. Para Menotti Del Picchia (1942) Cecília *levitava* como um puro espírito... Para ele, *Vaga música* é a mais alta voz poética daquele instante brasileiro. José Paulo Moreira da Fonseca (1957) diz que *a sua poesia tem como força a delicadeza, e delicadeza de poeta transfigura a vida em canto*. Para Manuel Bandeira (1964), há nos seus poemas, a partir de *Viagem*, *as claidades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e consoantes parnasianos, os esfumaçados de sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos surrealistas*. Ainda segundo Bandeira, tudo assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que pretende dizer.

Reportamo-nos, então, à primeira metade do século XX, cujas perturbações políticas eram intensas. A poeta convivia paradoxalmente com uma mudança de paradigmas sociais, e, embora não exercesse cargos políticos partidários, tecia suas farpas em colunas de jornal, onde escrevia sobre educação. Vemos que a capacidade de transcendência de Cecília Meireles *de modo algum abstrai a ponto de deixar de ser um conhecimento do mundo, um estar-no-mundo em que a poetisa verruma sua angústia, sua finitude*³²³, a indagação do mistério dos espelhos, devoradores da imagem, como nos versos de *Retrato*, ou em *Tempo viajado*. De

³²¹ COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileira*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 113.

³²² C.P. *A aula do silêncio – Artista de palavra*, Cecília Meireles mostrou o mundo em profundidade. In.: *Problemas Brasileiros*. Seção de Literatura. Maio e junho/2001, p. 42-4.

³²³ *Ibid.*, 2001, p. 44.

1919 a 1964, Cecília deixou *uma bibliografia de peso e qualidade ímpar, que a torna figura maior no cenário da literatura em língua portuguesa*³²⁴.

Segundo Gouveia,³²⁵ a poeta não se encaixa no modernismo ruidoso de 22, mas se insere nos ideais de espiritualidade do movimento *Festa*, em cuja revista com o mesmo nome, colaborou com muitos textos. Para esta autora, Cecília pensou a brasilidade na obra *Romanceiro da Inconfidência*, na qual coloca a poesia do *aqui* e do *agora*. Em toda a sua obra faz convergir diversas perspectivas culturais, estéticas e estilísticas do Oriente e do Ocidente e as experiências do Romantismo, do Modernismo e particularmente do Simbolismo. A poeta tende a identificar-se com uma atmosfera de angústia metafísica, de niilismo decadentista, que reconhece linhas da poesia portuguesa. A sua condição de *insulamento estético* leva-a a repudiar requintes barrocos, simbolistas ou mesmo vanguardistas. Para Gouveia, a profunda interioridade e abstração a poeta as deve não só à assimilação de estéticas, mas à inspiração de uma herança familiar. Diante disso, Cecília Meireles que, não tendo experiência de insularidade na acepção real, intuiu-a, por ser descendente de açorianos e contar com as reminiscências familiares. No entanto, para a poeta, ilha é um padrão de vida interior, um modo de ser por razões de interioridade caracteriológica.

Gouveia assinala dois tipos de insularidade: 1º. – o conjunto de características de um autor que deriva de suas vivências insulares, radicadas no *habitat* das ilhas. 2º. – A insularidade é entendida como condição de isolamento interior verificada na obra do autor. O espaço e o tempo não precisam ter referência concreta, pois a localização e a historicidade são puramente, ou quase, fantasia. Assim, *A Ilha do Nanja* é um espaço sonhado, não existente. É, pois, a essência de ser ilha: *Eu vou para a ilha do Nanja para sair daqui. Passarei lá as férias. Nem preciso fechar os olhos: já estou vendo os pescadores com suas barcas de sardinhas, e a moça à janela a namorar um moço na outra janela de outra ilha*. O que a fascinava era o que o ser *ilha* proporcionava de sugestão, da interioridade do ser humano. Em *Mar Absoluto* vemos que ela mostra toda a sua inquietude, sua busca existencial. Segundo Gouveia, tal qual Roberto Mesquita, em *Almas Cativas*, poeta exemplar de

³²⁴ Ibid., 2001, p. 44.

³²⁵ GOUVEIA, Maria Margarida. *Cecília Meireles: da ilha como condição humana*. In Arquipélago. Revista da Universidade de Açores. Línguas e Literaturas, vol. XV (1998:245-258), Portugal: Ponta Delgada, 1997-98, p. 245-58.

insularidade interiorizada e dramática, Cecília recorreu ao Simbolismo para exprimir sua condição de poeta-ilha. A linguagem ceciliana, mais notadamente nos últimos trabalhos, depura-se, acusando sinais de uma insularidade conscientemente assumida.

Em outra perspectiva crítica, Bernardini³²⁶ considera Cecília *poeta maior*, pois soube desenvolver uma linguagem elegante, que deixa fruir um providencial modelo de descrição, dissertação, composição e narração, assim como soube questionar as paisagens poéticas do mundo de ontem e do mundo de sempre, em comparação com o mundo de hoje – na estrutura e no estilo; com sua cultura, inteligência e sensibilidade aproximou-se das epifanias que aparecem nas crônicas. Segundo a ensaísta, a partir dos *Spirituals* e do *Father Divine* a poeta vê o mundo dos negros americanos, e a partir dos *Causos*, vê os do sul... O seu desprendimento permitiu-lhe o vôo, a infiltração em seus textos de uma ironia fina e mordente, que se tomou característica de estilo: *Uma orquestra de moças verdes estão lá em cima tocando. Os vestidos das moças é que são verdes; mas isso, afinal, é um instantâneo...*

Para Amâncio³²⁷, poucas obras da poeta podem ser consideradas um *claro enigma*, pois, a escritora dá a impressão de explicar tudo, mas a música de seus versos dissolve a nitidez dos contornos sugeridos pelas palavras dispostas em metros diversos, livres, com ou sem rimas toantes, consoantes, sem amarras e, como diz Manuel Bandeira, citado por Amâncio: *libérrima e exata*.

Segundo Jorge de Sena, citado por Amâncio, há uma miopia brasileira que não vê e nem avalia a poetisa em seu mérito, como fazem em Portugal, *onde foi sempre equiparada a grandes nomes como Pessoa e Rilke*. Sena critica artificialismos em Verlaine e Alphonse de Guimarães, ao passo que outros escritores seguiram *progressivamente na senda da criação de objetos estéticos que representassem as vivências ambíguas de uma sociedade refinada que, mantendo intactas as suas estruturas, perdera qualquer confiança nelas*. E isso foi o que fez o *pós-simbolismo internacional, de que Cecília Meireles foi um dos últimos representantes*. Sena diagnostica, a partir daí, a razão do deslocamento de Cecília Meireles e possíveis equívocos decorrentes. Comenta que *grandes poetas, como*

³²⁶ BERNARDINI, Aurora F. *A elegância e a sensibilidade de Cecília Meireles viajante*. In.: Caderno de Sábado. Jornal da Tarde. São Paulo: São Paulo, 19-12-1998, p. 04.

³²⁷ AMÂNCIO, Moacir. *Cecília Meireles – um claro enigma*. In.: Cultura. Caderno 02. Jornal O Estado de São Paulo. 24 de junho de 2001, no. 1078, ano 21.

Bandeira, Pessoa, Stefan George saíram do simbolismo, e Meireles continuou. Cita Miriam Schuartz, a qual a partir de determinado poema de Cecília, em vez de explicar, obscurece a sua obra, chamando a atenção de especialistas para o ovo de Colombo: *E abre-se o mundo por mil portas simultâneas./ Quem aparece? E outras mil portas sobre o mundo/ se fecham. Tudo se revela tão perene/ que é que sou translúcida morta.* Enfim, como o autor, acreditamos que o clichê de nefelibata, imposto a Cecília, já fora desfeito, e ela nem precisaria ter escrito o *Romanceiro da Inconfidência* para ser mais brasileira, do que já atesta a sua poesia nas linhas gerais.

Segundo Estenssoro³²⁸, com pouco mais de vinte anos, Cecília surgiu no cenário da poesia brasileira com um grupo de escritores que, por meio das revistas cariocas *Árvore Nova*, *Terra do Sol* e *Festa*, atuava em uma direção contrária à *Klakson*, radical dos paulistas. Para o grupo do Rio as fontes de renovação literárias ainda eram ligadas ao Simbolismo; e esse fato ajuda a esclarecer a obra posterior de Meireles, principalmente *Viagem* (1939) e *Vaga Música* (1942). Para o autor, Cecília não pode ser pensada fora do Modernismo, mas também não apenas como filiada tardia a um movimento. Ela não passou por um destroçamento da métrica, ao contrário, manteve fidelidade a uma poesia mais sensorial, musical e cromática, ligada à tradição portuguesa. Não há como encaixá-la, isolá-la e pensar sua obra dentro de cânones fixos, sejam eles parnasianos, modernistas, neo-simbolistas. Talvez isso explique a variedade surpreendente de sua obra – desde *Espectros* (1919) ao nacionalismo de *Romanceiro da Inconfidência* (1953).

Para Moisés³²⁹, se o Modernismo mergulha suas raízes no Simbolismo, a poesia de Cecília Meireles é o atestado mais eloqüente dessa continuidade: ser modernista entronca-se no imaginário simbolista, sem as demasias observadas durante a *belle époque*. Transfiguração do Simbolismo, atualização de suas virtualidades, portanto, sem render-se à sedução de 22; pelo contrário, ao desdobrar-se, permite explorar latências. Ainda, segundo Moisés, o Simbolismo, em Cecília, regressa às fontes longevas de que proveio. Isso porque a evanescência dos seus versos organiza-se segundo uma lógica interior, pois, imita inicialmente a

³²⁸ ESTENSSORO, Hugo. *A Lira do Modernismo – Há cem anos nasce Cecília Meireles, a voz única da poesia brasileira do século XX*. In. Revista O centenário.

³²⁹ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol. III. Modernismo. São Paulo: São Paulo, Cultrix, 2001, p. 104.

fluência da vida consciente, operando a mimese, igualmente, na utilização habitual das imagens como metáforas da realidade vivencial. Em *Fio: /No fio da respiração./ Rola a minha vida monótona./ Rola o peso do meu coração./ Tu não vês o jogo perdendo-se/ Como as palavras de uma canção./ Passas longe, entre nuvens rápidas./ Com tantas estrelas na mão./ Para que serve o fio trêmulo/ Em que rola o meu coração?* Para Moisés, a descrição, como pede a condição da poesia lírica, esconde conceitos e reflexões: não é só o sentimento e a emoção que se veiculam pelos versos de rigorosa medida, segundo os moldes tradicionais, incluindo *a rima, a sinestesia e outros expedientes*. Se a emoção não se associa ao pensamento, é porque este subjaz ao fluxo da emoção. Percebemos que há um lirismo comedido, sem derramamentos sentimentais, fruto do crivo do seu intelecto. No lirismo equilibrado de Cecília ouve-se, não raro, a voz do ser, aberta para a música interior, que as palavras tentam captar. E, no processo de cantar as reverberações da própria alma, a poeta transita para um clima trovadoresco das cantigas de amigo. Assim, a poesia de Cecília pende entre a sondagem nos vagos d'alma, de ascendência romântica, passando pelo Simbolismo espiritualista e místico, e a confissão de estados d'alma afetivos, que remonta a Idade Média trovadoresca. A obra *Viagem* segue a mesma diretriz, *espécie de tema único* e variações determinadas pelo caráter lírico de sua poesia. Vemos que a fase mística apresenta uma retomada da forma eleita, a serviço da sofisticação do lirismo. Ao glosar os temas perenes, Cecília não o fazia por obediência ao Simbolismo, mas por um imperativo maior: a sua visão do mundo. Assim, os temas da fugacidade, do tempo, da vida e dos desencontros da paixão amorosa constituem a força motriz desse eu lírico, debruçado sobre a própria interioridade e sobre o espetáculo da natureza.

Segundo Coelho³³⁰, *Solombra foi o último livro publicado em vida pela autora*³³¹. *No mar da vida ser coral de pensamento*³³²; a poeta mostra, metaforicamente a problemática filosófico-existencial que está na gênese de sua criação poética. A poesia cecilianiana expressa não só a fusão das múltiplas e altas experiências formais e temáticas da poesia do séc. XX, mas, principalmente, o difícil avançar em meio à fragmentação dos valores e dos paradigmas, impostos pelo Modernismo. *E Balada para El Rei* expressa a ansiedade agônica do cristão diante

³³⁰ COELHO, Nelly Novaes. 2002, p. 113.

³³¹ Ibid., 2002, p. 114.

³³² Ibid., 2002, p. 114.

da vida concebida como limitação. *Nunca mais...* em confronto com *Baladas*, apresenta: Deus/tempo/vida/morte, no universo fechado para a vida, cuja conseqüência é a morte. O eu-lírico exercita-se no sentido espiritual, através da contemplação mística. Estados antitetônicos: alegria/tristeza se sucedem nos poemas, em consonância com a caminhada espiritual feita de luzes e sombras, mas sem angústias. *Viagem*, cuja publicação ocorreu após catorze anos de silêncio vem marcar o encontro definitivo de Cecília Meireles com a sua arte maior: *a indagação existencial, oscilante entre a exaltação da vida e o desalento perante o seu findar; a redescoberta da condição humana, como a dos seres-feitos-de-tempo (Heidegger)*.³³³

Vemos, como Coelho, que *Vaga música, Mar absoluto, Retrato natural, Solombra*, enfim, de livro para livro, sua linguagem metafórica vai se desdobrando em emoções. A angústia é suavizada pela musicalidade poética. E Cecília Meireles mostra-se, em toda a sua trajetória literária, engajada com a arte, como para *acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar-lhes a vida em profundidade*.³³⁴ Já, para Lamego³³⁵, Meireles, entre tantas opções literárias, escolheu desbravar um caminho próprio, enveredando num *ecletismo sábio*, segundo Mario de Andrade, citado por Lamego, com quem manteve bom relacionamento.

(...) As religiões e as filosofias não têm sido, em suma, senão a tentativa de capacitarem o homem para esse processo de libertação que é o último apelo dos pensamentos que percorrem todos os caminhos em busca de uma verdade suficiente³³⁶.

Assim, para Cecília, que nesse trecho se manifesta em texto jornalístico, ainda segundo Lamego, essa libertação torna os homens felizes, porque evoluem, sem mesmo entenderem de religião ou de filosofia, às quais lhes são inacessíveis na maioria das vezes; pois se assim não o fizerem, tornar-se-ão descrentes e se perderão em desencanto. No *fazer* literário ceciliano percebe-se uma feição espiritualista (*pois, sabemos que a poeta participou do grupo espiritualista e*

³³³ Ibid., 2002, p. 114.

³³⁴ MEIRELES; Cecília.

www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/ceciliameireles/cediiaconhecimento.p. 3

³³⁵ LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 194.

³³⁶ MEIRELES, Cecília. In.: LAMEGO, Valéria. 1996, p. 194.

colaborou na revista *Festa*³³⁷) e desenvolve-se um sentimento do mundo envolto no tempo humano.

Para Leodegário de Azevedo Filho³³⁸, a poeta, na sua obra, parece sempre *perplexa diante do espetáculo da vida, dos seres e das coisas; às vezes contra o desconcerto do mundo e das injustiças sociais*³³⁹. Como poeta, não é um ser conformado e vai além; sabe que tem de fazer avançar a linguagem.

Em *Comentários a cerca de Cecília Meireles à Página de Educação*, Lamego diz que a poeta mostra a sua veia crítica em relação ao tempo e à felicidade:

Ora, a felicidade está na libertação. E, se a libertação depende de uma contínua mudança, a rotina é apenas um preconceito e uma idéia falsa de segurança e tranqüilidade, para os que, temendo o que desconhecem, se limitam a estreitos territórios, onde a ausência de aventuras pode parecer impossibilidade de perigo.
(...) As religiões e as filosofias não têm sido, em suma, senão a tentativa de capacitarem o homem para esse processo de libertação que é o último apelo dos pensamentos que percorrem todos os caminhos em busca de uma verdade suficiente.³⁴⁰

Assim, percebemos que o processo de libertação sobre o qual Cecília fala é a ação que o homem executa no movimento de transcender a si mesmo, pois é a sua dimensão de liberdade; e esta não é uma dádiva, mas é o resultado de uma tarefa, algo que o homem deve conquistar.

Então, Cecília vai contra a terceira margem do rio, quer a quarta; sua linguagem não se esgota no poema produzido, pois era uma cidadã com consciência de que as coisas acontecem no momento certo, no *outono* certo.

Se em tal assunto pudesse a autora exprimir alguma aspiração, talvez fosse a da organização mundial de uma Biblioteca Infantil, que aparelhasse a infância de todos os países (...) Na esperança de que, se todas as crianças se entendessem, talvez os homens não se hostilizassem.³⁴¹

Por isso pode-se analisar a sua obra e, despretensiosamente, perceber a coerência da autora/mulher, partícipe na vida e na obra. Sua linguagem poética

³³⁷ LAMEGO, Valéria. 1996, p. 21.

³³⁸ AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *Cecília Meireles*. São Paulo: Global, 2003, p. 7.

³³⁹ AZEVEDO FILHO, Leodegário. 2003, p. 9.

³⁴⁰ MEIRELES, Cecília. In.: LAMEGO, Valéria. 1996, p. 194.

³⁴¹ MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 16.

invade os textos, cujo estilo é de alto valor literário. Para ela a solidão é criadora e o *homem mais forte é o que mais está só*³⁴².

E é diante dessa imagem aqui descrita que inscrevemos nosso trabalho.

³⁴² MEIRELES, Cecília, 1988, p. 11.

4.2 - A linguagem e o tempo na poesia - Cecília Meireles

A vida vai depressa e devagar.
Mas a todo momento
Penso que pode acabar.³⁴³

Percebe-se, a partir do levantamento feito, que toda a fortuna crítica de Cecília Meireles termina por confirmar ser ela autora de uma obra na qual o sentimento lírico se manifesta de forma coerente com o universo mais ou menos esfacelado do início do século XX, que mostra uma constante preocupação com a efemeridade da vida; esta, que na obra, traz em seu bojo a fragmentação da modernidade, toda a dor e a frustração existencial diante de problemas próprios às vicissitudes humanas. A poeta se mostra sensível na forma de explorar e de lidar com os fatos universais, e perspicaz ao propor ao leitor o tema do tempo, da transitoriedade e da efemeridade. Meireles fala de seus sentimentos numa lírica voltada às preocupações universais. A imagem proporcionada pela artista não é de a de pássaros, mas a de fazer os pássaros cantarem em suas palavras, parafraseando Pound. A melopéia proporciona interpretações plurais, porém, convergentes à transitoriedade e à efemeridade, numa busca incansável da totalidade, da identidade essencialmente humana. Seguem a análise poemas de Cecília, selecionando-se, por vezes, apenas estrofes, conforme a temática exija.

Não te fies do tempo nem da eternidade,
que as nuvens me puxam pelos vestidos,
que os ventos me arrastam contra os meus desejos!
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te vejo!

(Canção)³⁴⁴

Nesses versos percebe-se uma espécie de *retrato natural* da fisionomia do eu-lírico, cujo sentir agrega evidências da sua preocupação com o tempo, com o fluir dos seus desejos e com a possibilidade da morte interromper o curso de a sua vida.

4.2.1 - O tempo mítico

³⁴³ MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto*. In: Secchin, A. C. (Org.). *Cecília Meireles – Poesia Completa*. V.2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.494.

³⁴⁴ MEIRELES, Cecília. *Retrato natural*. 2001, p. 640.

4. 2. 1. 1 – O mito de *Lilith*

Os dísticos do poema *Apresentação* revelam a *vida*, a *voz*, o sofrer e por último a *herança* do eu-lírico como objeto gerador do seu conflito, num tempo imensurável, no qual ele se auto-apresenta. A dinâmica dos versos materializa a trajetória do eu-lírico que ressurge na sua história como o mito do *eterno retorno*, que vai se desenrolando circularmente, na repetição dos traços subseqüentes. Assim, Cecília Meireles ritualiza essa apresentação como signos de transitoriedade, que ao entrar em contato com o mundo, volta-se para ele ou dele se oculta.

APRESENTAÇÃO

Aqui está minha vida – esta areia tão clara
com desenhos de andar dedicados ao vento.

Aqui está minha voz – esta concha vazia,
Sombra de som curtindo o seu próprio lamento.

Aqui está minha dor – este coral quebrado,
Sobrevivendo ao seu patético momento,

Aqui está minha herança – este mar solitário,
que de um lado era amor e, do outro, esquecimento.³⁴⁵

Os versos alexandrinos com as tônicas nasais *en* seguidas pela rima final aliterante, formada pelo fonema labiodental /t/, seguida da vogal reduzida /o/, sugerem a imensidão do eco [en:to] que quando produzido, na união do significante e do significado do signo, traz com ele a duração temporal, que se repete a cada final dos dísticos: *vento, lamento, momento, esquecimento*.

O verbo de ligação *estar*, em relação com o tempo, é fugaz, pois *está na vida*, assim como poderia estar em outro lugar, apenas de passagem; diferentemente do verbo *ser* que indicaria *ser da vida*, o *estar* é transitório. O eu-poético é um ser inconformado, como o demonstra com as descrições que tece a respeito de *seu ser*. Sua vida é clara como a *areia*; sua voz é uma *concha vazia*; sua dor é um *coral quebrado* e sua herança é *mar solitário*. É consciente de sua situação de passageiro, pois vislumbra na areia, no vento, na concha, no mar solitário os

³⁴⁵ MEIRELES, Cecília. *Retrato Natural*. V. 1. 2001, p. 606.

elementos da natureza para expressar as idéias tanto de oposição (vida e amor *versus* herança e esquecimento) quanto de continuação (dor, herança). O presente do indicativo do verbo estar, antecedido pelo advérbio de lugar *aqui*: *Aqui está minha vida - (...) aqui está minha voz (...) Aqui está minha dor (Aqui está minha herança(...))* parece falar da existência como a imagem de um círculo, uma realidade com sentido em si mesma, sem precisar transcender-se para *ser*. A repetição *Aqui está (...) Aqui está (...) Aqui está (...) Aqui está(...)* seguida de outros sintagmas nominais significativos sugere o ritmo do bailar de Zaratustra:

Como toda a palavra é doce! Como parecem doces todas as mentiras dos sons! Os sons fazem bailar o nosso amor em arco-íris. (...) para os que pensam como nós, todas as coisas bailam; vão, dão-se as mãos, riem, fogem... e tornam. Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente. Tudo morre, tudo torna a florescer; correm eternamente as estações da existência.³⁴⁶

Percebe-se desde o início essa imagem circular proposta pela poeta, pois, se no primeiro verso ela apresenta a vida como um mistério, *desenhos de andar...*, no último ela apresenta a herança, cuja mensagem é a repetição.

Percebe-se, assim, a oposição à perenidade, pois tudo muda: com o *vento*, com o *lamento*, com o *momento*, e com o *esquecimento*; e também de *duração*, a imagem da vida: *Aqui está minha vida...*, a qual, logo no primeiro dístico se mostra efêmera, seu projeto fora traçado na *areia*.

O poema todo traz um monólogo do eu-lírico que se auto descreve e que se auto entenece, *Aqui está minha voz.../*. No terceiro dístico, a dor sobrevive apesar da ruptura do *coral*, pois a dor permanece na *duração* do momento, *Aqui está minha dor.../*. E no quarto dístico, a herança traz a dualidade do ser: *... de um lado era amor e, do outro, esquecimento*. São sentimentos que surgem na realidade de um eu-poético consciente, assim como a história do mito de Lilith, que não se conformou com a situação imposta, então, partícipe do mundo, procurou desvelar os seus mistérios, pois, de algum modo fora alguém que atingiu a liberdade.

Os elementos vocabulares que se referem ao mar são marcas lingüísticas progressivas, pois surgem da referência textual endofórica*, isto é, dentro do texto, e

³⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 23003, p. 169.

* In. FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore Vilaça. *Lingüística textual*. São Paulo: Cortez, 1998, p. 38-9.

conduzem à interpretação exofóricas/situacionais* que extrapolam o texto: *areia tão clara*, passam pelo processo de aquisição do discurso: *voz - concha vazia*; à provação do sofrimento: *dor – coral quebrado*, e sua permanência no *mar solitário*. Também o mito de Lilith, no Édem, fora feliz; mas quando usou a *sua voz* sofreu as conseqüências, pois tal como a *concha vazia* curtiu sozinha o seu *lamento*. Sua *dor* permanece como *herança* a todos os seres que, por se inconformarem com alguma coisa, sofrem; que percebem o *mar solitário* da existência, que é composto tanto de *amor* quanto de *indiferença/esquecimento*. A símile do *mar solitário* no texto traz-nos a imagem da vida e a imagem da morte, pois como símbolo *tudo sai do mar e tudo retorna a ele*³⁴⁷. Assim, a poeta expressa a ambivalência de um estado transitório, no qual se encontra o eu-lírico e a vastidão de seus sentimentos; pois, *entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano*³⁴⁸. O eu-poético termina no *mar solitário*, como o mito de Lilith, que toma o rumo do Mar Vermelho.

4. 2.1.1.1 – Identidade lilithiana

No poema *Explicação*, o eu-lírico e o mito de Lilith se identificam em vários aspectos. Percebe-se no texto o caráter lilithiniano de rebeldia e de inadaptação às circunstâncias do sofrimento, também às diversas situações em que se submete e não se compraz com o que vê, com sua realidade de errante diante de uma vida narcísica, reflexo de uma imagem flutuante que se estiola* numa noite de bruma e melancolia, quer seja nas sombras das águas, ou no navegar pela *memória sem margens*.

EXPLICAÇÃO

A Alberto de Serpa

O pensamento é triste: o amor insuficiente;
e eu quero sempre mais do que vem nos milagres.
Deixo que a terra me sustente:
guardo o resto para mais tarde.

* In. FÁVERO, Leonor Lopes; Koch, Ingedore Vilaça. *Linguística textual*. São Paulo: Cortez, 1998, p. 38-9.

³⁴⁷ Ibid., CHEVALIER, J. ; GHEEBRANT, A. 1999, P. 592.

³⁴⁸ Op. Cit., p. 593.

* Estiolar: perder a cor e o vigor por falta de luz; enfraquecer.-se. In. FERREIRA, A. B. H.1995.

Deus não fala comigo e eu sei que me conhece.
 A antigos ventos dei as lágrimas que tinha.
 A estrela sobe, a estrela desce...
 - espero a minha própria vinda.

(Navego pela memória
 sem margens.

Alguém conta a minha história
 e alguém mata os personagens.)³⁴⁹

A identidade com o mito ocorre na negatividade: *O pensamento é triste: o amor insuficiente*,³⁵⁰ revelando a preocupação em mostrar os absurdos da existência humana, cujas constantes são frustrações, descasos, desencontros, como vontade cega e inflexível. O eu-lírico reivindica mais do que a vida lhe oferece: *e eu quero sempre mais do que vem nos milagres*. Então, fica evidente que o eu-lírico tem consciência de sua insatisfação. Segundo Schopenhauer,

(...) o entusiasmo do artista, a lhe fazer esquecer as penas da vida, esta única prerrogativa do gênio em relação aos outros, a compensá-lo pelo sofrimento também crescente na medida da lucidez da consciência e pela solidão árida numa multidão heterogênea – tudo isto repousa em que, como veremos a seguir, o em-si da vida, a vontade, a própria existência, é um sofrimento contínuo, em parte miserável, em parte terrível; o mesmo porém, considerado única e puramente como representação, ou reproduzido pela arte, apresenta um espetáculo significativo, destituídos de sofrimento.³⁵¹

Em Meireles, o conhecimento do mundo e a sua reprodução em arte constituem o elemento poético, que é cativado pela observação do espetáculo da objetivação da vontade, e esta (a vontade) objetiva permanecer no contínuo sofrimento. Esperar mais do que o mundo oferece é uma das formas do eu-lírico se mostrar coerente na sua insatisfação: pois o amor é insuficiente; Deus não corresponde aos seus anseios: *Deus não fala mais comigo e eu sei que ele me conhece*, O Deus lilithiniano não mais se mostra após o ato de reivindicação. O subir e o descer, no sétimo verso, expressam a instabilidade do eu-lírico, que seguido das reticências deixam a idéia do corte entre a memória e o que ocorre no presente: A

³⁴⁹ MEIRELES, Cecília. *Vaga Música*. In. SECCHIN, A. C. (Org.). Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 406.

³⁵⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e representação*. Tradução de M.F. Correia. Portugal: RES Editora, 2003, p. 64.

³⁵¹ *Ibid.*, 2003, p. 81.

antigos ventos dei as lágrimas que tinha./ A estrela sobe, a estrela desce.../ A enálage verbal confirma a passagem do pretérito para o tempo presente, quando diz estar à espera de seu próprio ser: - espero a minha própria vinda. Os parênteses que seguem, nos dois dísticos finais, em vez de se interporem ao sentido da inconformidade, complementam-no. Navegar e viver cōscio das incertezas *sem margens*, mas paradoxalmente certo das adversidades que se há de enfrentar: *alguém mata os personagens*.*

As estrofes estíquicas* ou livres, irregulares: dois quartetos e dois dísticos; os versos polirrítmicos e heterométricos 12, 12, 8, 8, 12, 12, 8, 8, 7, 2, 7, 7 sílabas; fazem parte de uma estrutura poética que confirma o ritmo desencadeado de alternância dos sentimentos do eu-lírico, que ao mesmo tempo que se mostra incompreendido, tenta elevar-se. Na primeira estrofe, os dois primeiros versos sugerem tristeza e insatisfação, porém, no terceiro o eu-lírico declara deixar que *a terra o sustente*, como quem se deixa levar pelo devir, e guarda o pouco, mas *que vem nos milagres* para depois. O uso do verbo *ser* expressa que a tristeza realmente é duradoura: *O pensamento é triste: ... confirmada pela elipse do mesmo na continuação do versos: o amor (é) insuficiente*.

A poeta se reporta, na segunda estrofe, a *ventos antigos* como metáfora para uma época de sofrimento que teve início no passado, porém, que continua durando: *a estrela sobe, a estrela desce...*, como um conteúdo autêntico da mais profunda essência do tempo, cuja duração está em perene devir³⁵², de forma concreta e qualitativa. Ao *esperar sua própria vinda*, o eu-lírico o faz de um lugar provindo da memória que se temporaliza, ora como passagem ou ordem de sucessão de acontecimentos, e ora como duração, cuja preocupação recai sobre um conteúdo de algo que se desdobrou no tempo ou que se processa no tempo atemporal: *navego pela memória sem margens*, cuja expressão remete a ações já ocorridas: *Alguém conta a minha história*, as quais apresentam um conteúdo que ao ser narrado traz o passado de volta, presentificando-o. Ao projetar-se no futuro e antecipar as suas possibilidades de ser, o tempo *topa* com a morte e se compenetra na sua própria

* Troca de classe gramatical, gênero, número, pessoa, tempo, modo ou voz de uma palavra. In FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

* É uma sucessão de versos que não se apresentam com estrofação regular. In. TAVARES, H. 1991, p. 207.

³⁵² ANDRADE, Almir. 1971, p. 177.

finitude: ... *Alguém conta a minha história/ e alguém mata os personagens.*) e por isso *contar a história e contracenar personagens* conduz também à dupla conceituação, subjetiva e objetiva, da realidade do ser. No presente temporal dos verbos *conta* e *mata* não há só o conteúdo do dia de hoje, há também o de amanhã, na medida em que representa o que se espera; e o de ontem, relativamente às coisas que sobrevivem na lembrança.

A inquietação da poeta a leva ao passado pela memória: (*Navego pela memória/ sem margens*, mas pela expressão verbal: *Navego...* lança-se para o futuro num projeto de vida que parte do tempo presente. Ou seja, o eu-lírico assume o seu futuro, pois há sempre um projeto de vir-a-ser, o que confirma a sua presença no mundo. E a partir do momento em que ele é dito, é narrado, aparenta ser verdade.

4.2.1.1.2 - Insatisfação lilitiana

Cecília é uma escritora que busca, pela poesia, atingir a plenitude. A temporalidade, cuja significação obedece a uma ordem de sucessão antes-agora-depois, leva a perceber que, por esta viver do ritmo criado a cada verso, *a poesia põe-se a serviço da palavra*³⁵³. Segundo Octavio Paz, os poetas dos séculos XIX e XX consagraram a palavra com a palavra, exaltaram-na ao negá-la, pois uma palavra brota de uma situação comum a todos. Então percebemos na autora que o *ser poetisa* escuta o que diz o tempo, ainda que ele não diga *nada*.

Todo o lirismo ceciliano manifesta-se no tempo; tempo de duração e não cronológico: *este tempo singular, único que passa sem cessar desde o princípio*³⁵⁴. Em *Lua adversa*, as fases lunares representam o tempo de sucessão regular do ciclo lunar, alterado por dias e noites que transcrevem a trajetória poética dos versos, demonstrando que diante desse tempo mortal houve outro tempo, este invulnerável diante da morte e da sucessão: a eternidade.

³⁵³ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 118.

³⁵⁴ PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001, p. 56.

LUA ADVERSA

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

Fases que vão e que vêm
 No secreto calendário
 Que um astrólogo arbitrário
 Inventou para meu uso.

E roda a melancolia
 Seu interminável fuso!

Não me encontro com ninguém
 (tenho fases como a lua ...)
 No dia de alguém ser meu
 Não é dia de eu ser sua...
 E, quando chega esse dia,
 O outro desapareceu.³⁵⁵

Os versos heptassílabos, redondilha maior, à moda das cantigas populares se fazem num paralelismo, cuja repetição de palavras que se correspondem quanto ao sentido, conotam a mensagem conhecida da regularidade das fases da lua, comparando-a ao comportamento do eu-lírico que também tem suas fases: *de andar escondida, de vir para a rua, de ser sozinha*. Os versos apresentam um tema característico da historicidade humana universal, pois a lua, com suas fases e sua magia, desde os primórdios, sempre encantou os poetas e seus leitores.

Em *Lua adversa*, percebe-se no instante fugaz: *fases*, a consciência do eu-poético que se reconhece como alguém que muda, que tem fases de acomodação e desacomodação; sua imperfeição segue o movimento natural dos astros: *Tenho fases como a lua*, criando a imagem circular que nega a perenidade: *E roda a melancolia*. O eu-lírico mostra seu caráter lilithneano: *Fases de andar escondida, / ... Perdição da minha vida!* Fica evidente que um dos lados do eu-lírico não é bom... A Lua Negra encarna a solidão vertiginosa, porém, na via da iluminação, na fase da lua cheia, a luz da Lua ilumina o caminho, sempre perigoso, da imaginação e da

³⁵⁵ MEIRELES, Cecília. *Vaga Música*. 2001, p. 413.

magia, enquanto a luz do dia, *No dia de alguém ser meu/ Não é dia de eu ser sua.../* abre a estrada real da iluminação e da objetividade. Segundo Schopenhauer,

(...) a luz é a mais ostentadora das coisas: constitui-se em símbolo de tudo o que é bom e consolador . (...) A ausência da luz nos torna imediatamente tristes; seu retorno alegre: as cores suscitam um encantamento vivo, atingindo seu grau mais elevado, se são transparentes.³⁵⁶

As *fases da lua* remetem nosso imaginário tanto à claridade lunar, quanto às noites de escuridão. A alusão à fase da luz traz o contentamento, *Fases de vir para a rua/... (...) Tenho fases de ser tua,/*. As fases da lua acabam gerando uma significação/dimensão simbólica que é também largamente interpretado nas várias formas de apresentar o tema do tempo. E ao investigar o mito de Lilith, temos que a sua formação ou a formação do mito da *Lua Negra* tem sua raiz nas fases do ciclo lunar. Segundo Secuteri³⁵⁷, a lua crescente e a cheia correspondem à Grande Mãe, à plenitude e à fertilidade. Quando a lua desaparece, na última fase, realiza-se a Lua Negra, a *ausente*, o demônio da obscuridade, segundo o homem das épocas antigas. Para Roberto Sicuteri³⁵⁸, Lilith assume um caráter numinoso e religioso, manifestando assim o lado feroz das divindades femininas. A deusa lunar possuía uma natureza dupla: na fase de esplendor era boa; na fase obscura ela era cruel e destrutiva. Sentimos que o eu-lírico, no poema, também assim se manifesta: *Tenho fases de ser tua,/ Tenho outra de ser sozinha*. Pois o eu-lírico num momento doa-se ao outro e, em outro momento, fecha-se em sua solidão e egoísmo à semelhança do homem das épocas egípcia e grega, o qual assumia atitudes conseqüentes diante da experiência das fases lunares: com o crescer da Lua, projetava a imagem boa do herói; quando a Lua desaparecia, vivia-se dramaticamente a derrota, a esterilização da terra.

(...) o homem que contemplava a lua no grande céu árabe e egípcio, que a via com seus próprios olhos e com seu coração através do culto, como reagia ele quando a última fase da lua exígua acelerava-se rumo ao horizonte para não reaparecer mais a não ser após dias e noites sem luar? Ele reagia com espanto e até mesmo pânico.³⁵⁹

³⁵⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. 1980, p. 29.

³⁵⁷ SICUTERI, Roberto. *Lilith, a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, passim e p. 61.

³⁵⁸ *Ibid.*, 1998, p. 61.

³⁵⁹ *Ibid.*, 1998, p. 62.

Assim, em *Fases que vão e que vêm/ ... E roda a melancolia/ Seu interminável fuso!* percebe-se, culturalmente, a metáfora das fases lunares presentes no dia a dia, como causadoras de coisas boas e más. Como um fator positivo, podemos citar a consciência do eu-lírico em reconhecer-se passível de mudanças, em saber que sua vida ou seu temperamento apresenta-se em fases, à semelhança das lunares, como parte de seu próprio comportamento existencial: *Tenho fases como a lua./ (...) Fases que vão e que vêm/;* e negativo, a certeza de haver a noite de escuridão: *Fases de andar escondida,/ (...) Perdição da minha vida!* E segundo Paz³⁶⁰, saber lidar com as experiências é o *bálsamo que cicatriza as feridas do tempo.*

Há uma atmosfera de perda existencial no poema: *Não me encontro com ninguém*, no qual o sentir da passagem do tempo se observa pela insistência no aspecto cronológico, (*tenho fases como a lua...*), pois o tempo orienta o sentido e este tudo elimina: as paixões, a dor, o corpo e até a memória: *Que um astrólogo arbitrário/ inventou para meu uso.* Percebe-se o tema do desencontro no tempo que se esvai: *No dia de alguém ser meu/ Não é dia de eu ser sua...* Como as fases e os fatos da própria vida. A experiência do estranhamento no verso: *Não me encontro com ninguém/* faz perceber que o eu-poético está transtornado: *No dia de alguém ser meu/* volta à origem, lugar que não está no espaço e que é a pátria original do eu-lírico: *o desencontro: E, quando chega esse dia,/ O outro desapareceu.* O sentimento amoroso exclui todas as oposições e escapa ao domínio da razão. Segundo Hegel³⁶¹, no amor a vida descobre a si própria já isenta de qualquer incompletude. Paradoxalmente, os amantes não podem se separar a não ser na medida em que são mortais: *Perdição da minha vida!*, com efeito, a morte é a força de gravidade do amor: *Perdição da vida minha!* Por ser o amor *vida plena*, unida a si própria, forma uma unidade. Nesse instante, a unidade compacta se rompe em dois e o tempo reaparece.

4.2.1.2 – O mito de Narciso

A imagem, como superfície que reflete, é suporte de um simbolismo rico na ordem do conhecimento.

³⁶⁰ Ibid., PAZ, Octavio. 1995, p. 129.

³⁶¹ In.: PAZ, Octavio. 1995, p. 129.

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

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

(Mulher ao Espelho)³⁶²

Vemos nos versos acima a projeção do objeto da imagem do eu-lírico no espelho; o produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo e, por último, a produção de ambos, estimula associações que permanecem na consciência do receptor em relação às palavras empregadas (fanopéia, melopéia e logopéia). A poeta, ao exaltar as figuras femininas históricas: Margarida, de *A dama das camélias*; Beatriz, de *A divina comédia*; Maria, a mãe de Jesus Cristo; Madalena, figura bíblica cristã, traz à tona as diversas faces do eu-lírico em busca de identificação, cujas trajetórias, embora diferentes, trazem experiências de vida e de sofrimento. Também traz à tona a preocupação da poeta em mostrar ao leitor a metamorfose sofrida pelo eu-lírico na sua busca de completude: (...) *Já fui loura, já fui morena,...* A anáfora *Já fui* reitera o valor do sentido de haver sido algo que não era de seu gosto, pois a estrofe fecha com o verso que diz: *Só não pude ser o que quis.*, demonstrando a sua insatisfação. O eu-lírico se utiliza das personagens consagradas como espelho de si, como a interrogar o que já obtém por reflexos: sabe que é diferente, pois os verbos no passado deixam claro o tempo de experiências que passaram, que estão na memória e por isso há a possibilidade de se pensar no presente, como ocorre nos versos da estrofe seguinte: *faz, é.*

O quinto verso: *Que mal faz, esta cor fingida / do meu cabelo e do meu rosto,* introduz a interrogação do eu-lírico sobre sua condição de incompatibilidade com o mundo real; pois a tinta encobre tanto a nossa real aparência, imagem mascarada que se desfaz ao ser revelada a verdadeira cor, quanto procura mostrar-nos a ligação indestrutível do eu-lírico com a poesia e sua relação com a escrita, pois esta não revela toda a verdade sobre a natureza dos sentimentos: ... *tudo é tinta: o mundo, a vida,*

³⁶² MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto*. 2001, p. 533.

No poema *Mulher ao espelho*, o mito de Narciso inquire o seu duplo, que, na fonte, como num espelho, tem a sua imagem revelada, a sua identidade e a sua dualidade, a sua realidade e a sua idealidade. *Narciso, já não diz: Amo-te tal como sou, mas sim: Sou tal como te amo (...)* Quero parecer, logo devo aumentar o meu adorno³⁶³. Assim, a vida caminha melhor se lhe demos suas *férias de irrealidade*³⁶⁴, pois, a contemplação de Narciso está ligada a uma esperança, porque meditando sobre sua aparência, o eu-lírico medita sobre o seu porvir, e ao contemplar-se, sua imagem é o centro do mundo.

A história tem mostrado o tempo em enredos diversos, verossímeis e inverossímeis, com lendas e mitos que se perpetuam. Vemos que o mito, na poesia de Cecília Meireles, transcende o universo para calar na sua voz a voz do imaginário, do perene e do transitório, que de tanto sentir, invade o cosmo como um simulacro: um parecer-ser, porém, que a voz da razão sabe não-ser.

RETRATO

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração.
Que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança.
Tão simples, tão certa e fácil;
Em que espelho ficou perdida
A minha face?³⁶⁵

O poema acima, *Retrato*, apresenta um caráter de tempo fugaz, do intimismo subjetivo e de uma sugestiva delicadeza no modo de tratar esse sentimento, o qual tem um *feeling* simbólico. *Eu não tinha este rosto de hoje,...* Ao visualizarmos o verbo *ter*, o único em toda a estrofe, e por ele estar no passado, leva-nos a entender que a preocupação maior do eu-poético é descrever como eram e agora como são as expressões sentidas sinesteticamente: o que se vê: *este rosto de hoje*; como

³⁶³ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 25.

³⁶⁴ *Ibid.*, 2002, p. 26.

³⁶⁵ MEIRELES, Cecília. *Viagem*. 2001, p.232.

sente: *calmo, triste, magro*; o gosto: *lábio amargo*; a audição: ... *coração*. *Que não se mostra*; diferentes dos que eram, de como eram, dos que chegaram a ser um dia.

Todavia, também percebemos com a expressão verbal *tinha: eu não tinha*, por estar no pretérito imperfeito do modo indicativo, leva a perceber *que* o eu-lírico diz haver um antes e este ter sido diferente do que o é, hoje, e a descoberta de uma outra aparência leva-o ao questionamento: *Em que espelho... ?*

A poetisa, ao utilizar-se da expressão *tinha*, consegue fazer-nos visualizar tudo aquilo que o tempo, sendo potência, e a história um prolongamento dessa potência no mundo, consegue transmitir. Daí a experiência do efêmero e a evasão do tempo pertencerem ao plano da história; e o eterno, por ser da ordem trans-temporal ou supra-temporal, dar o sentido ao tempo e à história. O verso *Eu não tinha...* cuja idéia temporal conduz-nos ao passado, estende-se para um presente e, ao ser falada, é projetada para o futuro.

Tudo no mundo se transforma, por isso há a necessidade de querer entendê-lo e conhecê-lo. Só quando algo muda, na passagem de um instante para outro, é que nos pomos a indagar onde, quando, por quê, como e para que mudou? Busca-se a razão da mudança: *Eu não dei por essa mudança, / Tão simples, tão certa e fácil;/ Em que espelho ficou perdida/ a minha face?/* . Se nada mudasse, se as coisas permanecessem durando nas mesmas situações, não haveria o que indagar. Seria o mundo sempre o mesmo e a ciência se restringiria à rotina de reconhecer o *status quo*. (...) *se o conhecimento resulta da necessidade de explicar mudanças, só conseguimos achar a razão delas (mesmo no sentido rigorosamente matemático do termo) em algo que não muda*³⁶⁶. Então, procurar entender o que realmente não muda com as mudanças que ocorrem, e observar o que não varia com as variações, é um dos passos humanos de *conhecer* a essência que define a *duração* e *ipseidade**. Pois, *a essência de todo o ser está em função do seu tempo próprio de ser o que é*³⁶⁷. Percebemos que esse tempo, próprio e subjetivo, manifestou-se nas pequeninas ações, nas condições imprevisíveis de perceber o que ocorria no mundo do eu-poético de *Retrato*, pois, embora o eu-lírico soubesse conscientemente que tudo muda, tudo passa, ele não deu por essa mudança, e que num repente,

³⁶⁶ ANDRADE, Almir. 1971, p. 162.

* Propriedade de uma relação invariante ou essencial de se conservar sempre a mesma. In: ANDRADE, Almir. 1971, p. 163.

³⁶⁷ Ibid., 1971, p. 163.

percebeu tudo o que mudara: rosto, semblante: *assim calmo*; as rugas: *assim magro, mãos sem forças, paradas...* Como se alguém o advertisse da omissão de haver se olhado, e então ele se reconhece: *É verdade, agora vejo.*³⁶⁸. Esse tipo de atitude pode ser explicado por mecanismo psicanalítico de *lapsos e recalcamientos*. Nesses casos, essas hipóteses prendem-se ao tempo próprio da nossa consciência, que varia de um para outro indivíduo, pois cada pessoa apresenta condições internas de equilíbrio psíquico e conflitos interiores oriundos da própria realidade circunstancial. Assim, para explicar esses fenômenos temporais não basta levar em conta o tempo próprio do sujeito, é necessário considerar também o tempo do objeto, *para se poderem aquilatar as possibilidades de ajustamento recíproco*. Isso porque há um antes e um depois: mocidade – estado inicial; velhice: estado final. No entremeio a esses dois estados houve um tempo no qual ocorreram as transformações. Todavia, continuamos a reconhecer que se trata da mesma pessoa, porque a despeito da mudança, sua imagem conserva a mesma forma e estruturas primitivas. Algo durou, permaneceu invariante, e o que ficou invariante e durou não se pode situar no passado, pois continua presente; e o que se modificou, as marcas da idade, não se pode situar no presente, pois já pertence ao passado.

Entretanto, quando se afirma que se trata da mesma pessoa, está-se juntando as duas coisas, passado e presente, e ao mesmo tempo discernindo o que nela deixou de ser, *porque passou e continua a ser, porque persiste durante o presente*³⁶⁹. Ora, a percepção da juventude do eu-lírico também pertence ao passado, e a percepção atual da idade avançada, pertence ao presente: há uma percepção do passado e outra do presente dele mesmo. Há a consciência da modificação, o que é não é mais o que foi, porque veio a ser outro diferente do que era. No tempo da consciência do eu-lírico, o tempo aparece nos dois lugares: juventude e velhice; e é sempre atual por ele conseguir situar o primeiro no presente e o segundo no passado: *... rosto de hoje, .../... Eu não tinha... Eu não dei...* Assim, vai se revelando o tempo, inseparável da essência das coisas, porque, o eu-lírico percebe, de acordo com o tempo próprio da sua vida mental a da idade passando, num tempo próprio, subjetivo da consciência, que é sempre distinto do tempo próprio objetivo, no qual se desenrola a trajetória da idade.

³⁶⁸ Ibid., 1971, p. 163.

³⁶⁹ Ibid., 1971, p. 165.

Para o eu-lírico o tempo passou, deixando as suas marcas, porém, na duração persistiu a sua essência de sabedora da sua condição de ser humano, como algo irreversível.

4. 2. 2 – Temporalidade – o de vir

Em 4^o. *Motivo da rosa*, pode-se perceber a sensível diferença entre o valor significativo de permanecer ou de movimentar-se, de superar o egoísmo através do conhecimento da natureza da Vontade:

4^o. Motivo da rosa

Não te aflijas com pétala que voa:
também é ser, deixar de ser assim.

Rosas verás, só de cinza franzida,
Mortas intactas pelo teu jardim.

Eu deixo aroma até nos meus espinhos,
Ao longe, o vento vai falando em mim.

E por perder-me é que vão lembrando,
por desfolhar-me é que não tenho fim.³⁷⁰

A conseqüência do *desfolhar-se* metaforiza o desaparecimento da individualidade e do egoísmo, faz o homem desprender-se: *será lembrado. Libertado, pela etapa ética, o homem atinge o princípio que é o fundamento de toda a verdade moral*³⁷¹.

Além da ética da comiseração, que conduz ao evangelho, *ama teu próximo como a ti mesmo*, tem-se claro os aspectos da duração: *a antigüidade* está centrada no tema que remete o eu-lírico ao *tempo*, como fator de inspiração da poeta. A *novidade* está no como dizer: há uma característica própria da autora, de trabalhar com as figuras de linguagem, sutilmente. Por exemplo, a metáfora *desfolhar-se* sugestiona o desprender-se, o deixar o material já que este é tão fugaz; a rosa se *despetala* e é vital ao homem despentalar-se, ir ao encontro do próximo, mudando, assim a sua conduta: *E por perder-me é que vão lembrando,/. A magnitude ou a*

³⁷⁰ MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto*. 2001, p. 524..

³⁷¹ SCHOPENHAUER, 1980, p. XII.

grandeza faz-se presente na relação de alteridade: o eu-poético estabelece uma relação de aconselhamento entre o eu e o tu: *não te aflijas.../ E por perder-me é que vão lembrando*, ao ser lembrado o eu-lírico fornece a imagem da grandeza do homem despojado, *desfolhado*, que *agindo, sendo*, será rememorado. E, portanto, subentende-se que a pequenez estará naquele que não se desprende. A beleza é o todo: nos traços semânticos e nos formais, pois tudo - o tema, a forma, a substância, a essência, a mensagem - são elementos fortemente arquitetados que vão construindo uma imagem sígnica, a começar pela rosa – de cinza ou de aroma - cabe ao eu-lírico tomar a decisão: se ele optar pela segunda será *lembrado*, se, pela primeira, morrerá *intacto* em seu jardim.

Isso tudo é possível porque *nesses* versos o tempo se apresenta como um aspecto da vivência do eu-lírico, como o contínuo e irreversível fluxo de sucessivos instantes que se manifestam na simultaneidade, desde que, por hábito, a poeta concebe o tempo em espaço; porque a *duração, essência do tempo*, não tem instantes; uma linha termina em pontos³⁷². *E por perder-me é que vão lembrando,/ Por desfolhar-me é que não tenho fim*.

A noção de *um tempo linear*, que é concebido pelas *religiões escatológicas**, pode ser percebido em *O 4o. Motivo da rosa*. O eu-lírico ao dizer *Não te aflijas com a pétala que voa*, propõe o mistério da criação, tal qual a *Criação do Mundo*. Não se afligir aponta para o sentido de ter fé, de não se preocupar com o que não está no nosso alcance de ser resolvido ou almejado. E o quarto verso: *por desfolhar-me é que não tenho fim./* mostra a necessidade do *ser* em *despetalar-se, mover-se, morrer*, para viver a vida eterna.

Os aspectos formais complementam a interpretação semântica; no verso, *Também é ser deixar de ser assim*, a assonância das vogais /a/ /e/ e a aliteração das consoantes /s/ são marcas lingüísticas da isotopia, no sentido de o intérprete não precisar se preocupar em entender o *ser*, o cosmo, pois *deixar de ser* também é *ser*; pois embora não se entenda a vida, vive-se; nem por isso deixa-se de viver. O verbo no gerúndio, *lembrando*, fornece a idéia de continuidade, de duração em relação com a alteridade.

³⁷² BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 62

* Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no Fim do Mundo. Doutrina que concebe o mundo como algo que teve um início absoluto e que terá um fim absoluto.

No poema ceciliano, abaixo, percebe-se o devir da vida, do tempo, do mundo, num pluralismo de eventos contraditórios, encerrados num único instante, poético e ambivalente.

SE EU FOSSE APENAS...

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

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

Perdoa-me causar-te a mágoa
desta humana amarga demora!
- de ser menos breve do que a água,
mais durável que o vento e a rosa...³⁷³

O primeiro verso, cujo verbo está no imperfeito do subjuntivo, *Se eu fosse apenas uma rosa*, soa com valor de futuro, indica algo eventual, em que uma ação depende de outra, há, portanto, uma condição irrealizável ou hipotética. O tempo ora se eleva, ora se afunda, soa verticalmente. A infelicidade floresce no devir. O desgosto de viver se apodera do gozo: *Se eu fosse apenas uma rosa,/ Com que prazer me desfolhava*, esses versos parecem ilustrar, também, que o prazer está em deixar de ser (...) *rosa/com que prazer me desfolhava*. A expressão desfolhar-se equivale a desprender-se, a ir à luta. O vocábulo *apenas* sugere a não realização do desfolhar-se, pois o eu-lírico é mais que rosa, por isso reitera a expressão verbal subjuntiva. O subjetivo traz à tona um ser objetivado, pois, *e não sei dizer mais nada!* fornece a idéia de alguém que já disse muito, disse tudo, embora não tenha sido ouvido, compreendido, por isso não há mais o que dizer; ainda assim *desfolhar-se* está no instante metafísico, oscilante nos acontecimentos.

Nesse poema há um equilíbrio sobre a existência da dor, sem nada esperar do sopro das horas. A poeta se despoja de toda a vida inútil, experimenta a ambivalência abstrata do ser e do não-ser. Na dor, vê a própria satisfação: ... *a vida é tão dolorosa*. A dor lhe traz o pensamento solidário, um pensamento sem digressão, um vir a ser que se eleva, que se apazigua se exaltando, pois há um

³⁷³ MEIRELES, Cecília. *Retrato Natural*. 2001, p. 671.

processo de dispersão (metonímico) e de recolha (metafórico), equivalendo a relação de análise e síntese. *Isso porque metáfora e metonímia não são a substituição de uma palavra por outra, mas uma outra possibilidade, criada pelo contexto, de leitura de um termo*³⁷⁴. Assim, na possibilidade de leitura dos termos *eu-rosa; eu-água/vento* entendemos a efemeridade e a transitoriedade pela intersecção de traços semânticos de similaridade: *eu-mortal, rosa-efêmera; eu-natureza, água/vento-natureza*; já em *... a vida é tão dolorosa* há uma impertinência semântica que conduz a duas possibilidades de leitura numa relação de inclusão metonímica: *eu vivo, a vida é dolorosa, portanto, o eu é sofredor*.

Os símbolos podem ser, neste poema, interpretados conforme o contexto. Assim a rosa torna-se um símbolo de amor, do dom do puro amor, segundo Chevalier e Gheerbrant. No poema, o eu-lírico diz: *com que prazer eu me desfolhava, se eu fosse uma rosa*. Descreve um eu-lírico estagnado, que não se move, fala de algo que poderia ser se. O condicional se repete anaforicamente na segunda estrofe, então percebemos a imagem de alguém que pode estar perplexo com a realidade e, que tem consciência de suas faltas: *Com que prazer me desfaria*, O eu-lírico se confessa paralisado diante do estabelecido, um eu que sabe, mas que não contesta, que não acontece. O vento, sinônimo de sopro e, por conseguinte, do Espírito, é como uma alma que destrói e renova, dá vida ou castiga, enfim, é sinal que deseja comunicar algo, desde a branda doçura à mais tempestuosa cólera. A água, segundo a simbologia, significa três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. Por isso, tanto o vento quanto a água, no processo de simbolização textual, alude à imagem de alguém consciente do caos, porém, como já dissemos, desesperançado. O sujeito-poético não se desfaz, se *desfaria*; todavia, o outro vai desfazendo: *Vais desfazendo a minha vida*.

O ritmo interno das sílabas jâmbicas - em fraca/forte: [*sew-fo-sea-pe-nas-u-ma-ro-za*] - sugerem uma atmosfera atenuada da emoção, como batidas cadenciadas do apoio *_/_/_/* na maioria dos seus versos octossílabos, cujo metro é muito próximo às baladas. Essa seqüência é quebrada no terceiro e no décimo versos, nos quais o ritmo é forte/fraca: *Já que... / ... desta humana...* sugerindo a alternância ou a instabilidade do pensamento do eu-lírico em relação à realidade e à alteridade. As rimas finais misturadas não seguem um esquema regular: a,b,a,c –

³⁷⁴ FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 86.

d,e,d,c – f,g,f,a; e as rimas interiores: aliterações (se, fosse; vais, vida; próprio, pensamento; desta, demora), encadeadas (vida, ...nada), graves - devido os versos terminarem com palavras paroxítonas (rosa, olhava,...), enfim, isso tudo confere uma coerência global ao sentido expresso pelo tema, pois todos os procedimentos poéticos tornam-se harmoniosos e individualizam-se com a universalidade. No mesmo ato fazem da imaginação o desdobramento de um olhar resultante e determinado.

E, no poema, a arte é como a natureza enxertada: *Se eu fosse apenas água ou vento*, no qual o enxerto ocorre porque o poema participa da natureza: *vento, água, rosa...* que propiciam o suporte à imagem cultural, própria a operações simbólicas que se aperfeiçoam, *o mundo vem imaginar-se no devaneio humano*. pois o poema todo transita da cultura para a natureza. O som da linguagem faz-se matéria; há uma interação entre os traços poéticos e os temas do caos e do devir. Segundo Bachelard³⁷⁵, é necessária a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa para produzir uma obra poética.

A última estrofe reitera a escolha lexical diante dos temas da passagem e da duração temporal, do caos e da dor *Perdoa-me causar-te mágoas/ desta humana, amarga demora/ O eu-lírico tem consciência de não possuir o poder de mudar, por isso pede perdão. O eu-lirico dirige-se ao outro, ciente de seu estar em um mundo fugaz, pois é menos breve que a água,/... mas durável o suficiente para causar mágoa. A idéia do mundo ser caótico se concretiza pelos termos desfolharva, desfaria, dolorosa, não sei dizer, desfazendo...* nos quais os semas sugerem o caos existencial.

4. 2. 2. 1 – Tempo e memória

Em *Desapego*, tem-se o romancinho ou endecha, cuja composição de caráter melancólico, encerra um sentimento íntimo de desenganos e desapegos.

DESAPEGO

A vida vai depressa e devagar

³⁷⁵ BACHELARD, Gaston. 2002, p. 14.

Mas a todo momento
Penso que pode acabar.

Mesmo no sofrimento
Porque o bem da vida seria ter
Gosto de prazer.

Já nem tenho vontade de falar
Senão com árvores, vento,
Estrelas e água do mar.

E isso pela certeza de saber
Que nem ouvem meu lamento
Nem me podem responder.³⁷⁶

Pode-se perceber, no poema, a preocupação do eu-poético com a fugacidade da vida, e a resignação melancólica do *ser* diante da vida que passa. Percebe-se que o eu-lírico fala do tempo, da alternância da felicidade e do sofrimento. O paradoxo do primeiro verso *A vida vai depressa e devagar* mostra que a vida vai depressa no tempo de prazer e devagar no tempo de sofrimento. Há uma preocupação com o momento presente, cuja reflexão sugere um sentimento de instabilidade sobre o tempo de vida que se tem: ... *a todo momento/ ... pode acabar*.

Percebemos que os recursos poéticos também compõem a significação do que é expresso pelas palavras: versos heterorrítmicos: -/---/---/, --/--/-; heterométricos com a predominância de versos curtos, somente os versos um, sete e dez têm dez sílabas. As rimas finais, quanto à intensidade, alternam-se em agudas: *devagar, acabar, prazer*; e graves: *momento, sofrimento, vento*. Assim como a vida tem as suas surpresas, a composição também é irregular, somente as estrofes são uniformes: tercetos ou terça rima.

A anástrofe, no segundo terceto, atenua o apelo dos versos pela inversão da ordem sintática, que seria: *O bem da vida seria ter/ Gosto de prazer/ Mesmo no sofrimento*. Assim a poeta expressa o desejo de viver, ter prazer pela vida mesmo que se sofra.

Na terceira estrofe o eu-lírico não tem vontade de falar com ninguém, afirmando um caráter melancólico ao olhar ao redor. Mesmo assim, não deixa de se comunicar, mesmo que seja com seu próprio eu, a natureza contém a sua verdade: *Já nem tenho vontade de falar/ Senão com árvores, vento,/ Estrelas e água do mar*.

³⁷⁶ MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto*. 2001, p.494.

Há a certeza da não-resposta, por isso o eu-lírico busca, na solidão da natureza, o amparo para suas reflexões. A poeta, nesse texto, tematiza o desapego: *A vida (...) pode acabar.*, à fugacidade: *A vida vai depressa e devagar/...*; a esperança: *Mesmo no sofrimento/*; a proposta: *Porque o bem da vida seria ter/ gosto de prazer.*

O Simbolismo³⁷⁷ recolheu os dois grandes temas da poesia romântica: a poesia do poeta e a poesia do poema. E entre esses dois pontos o diálogo entre a ironia e a analogia: consciência do tempo e a visão da correspondência universal; pois não conta e nem diz: *sugere*; então sugestão do verso: *Nem me podem responder* faz fronteira com o silêncio, com a imaginação a cerca de quem seriam esses interlocutores que *não ouvem* seu lamento e nem *podem responder*. E concluímos que *Um poema simbolista é um arquipélago de fragmentos*³⁷⁸, no qual o desenvolvimento se atomiza, e neste há uma sucessão não explícita, mas sim tácita, entre as estrofes: (...) *Estrelas e águas do mar*. E na estrofe seguinte *E isso pela certeza de saber*. O tema do desapego é vivenciado pelo eu-lírico como algo que parte da sua memória. Tem a certeza de se estar condenado à desestabilidade da vida, pois a qualquer momento ela, a vida, pode acabar, tanto no sofrimento quanto no prazer.

4. 2. 2. 2 – Tempo e perenidade

Os críticos Fernando Cristóvão, Paulo Ronai e Carpeaux, ao estudaram a obra ceciliana, analisam-na integralmente, tendo valorizado os conflitos desenvolvidos pela autora entre o material e o espiritual, não raro expressos em símbolos, que produzem um efeito semântico de essência profunda, provavelmente por serem figurativos e temáticos:

Desejo uma fotografia
 como esta – o senhor vê? – como esta:
 em que para sempre me ria
 com um vestido de eterna festa.
 (Encomenda)³⁷⁹

³⁷⁷ PAZ, Octavio. 1995, p. 28.

³⁷⁸ Ibid., 1995, p. 28.

³⁷⁹ MEIRELES, Cecília. *Vaga Música*. 2001, p. 400.

Nesse trecho, como também aparece em outros, há um ritmo de confiança, um meio-tom, uma espécie de reação íntima de quem se deslumbra com as belezas do mundo, mas que, paradoxalmente, desencanta-se diante da certeza da morte e da transitoriedade das coisas; quer seja em superar a roda-viva da lírica no *pathos* da distância nietzscheana, quer seja no falar da lírica e da sociedade, como Adorno³⁸⁰, pois, o conteúdo da maioria de seus poemas vai além da expressão de emoções e experiências individuais, reflete o social; torna-se artístico porque adquire participação universal, em virtude de seu tomar-forma estético. O *para sempre* só está na fotografia, no instante mágico do tempo, que oferece à eternidade visual e a certeza da metamorfose do ser, no tempo e no espaço.

A pseudo oposição entre tema e figura constituem um *continuum* significativo no poema. A figura* é composta pelos elementos da natureza que estão no fragmento: *fotografia, vestido de festa*, portanto remete ao que há de mais concreto, contrapondo-se ao tema, ao abstrato (investimento semântico de natureza conceptual): perenidade, pois com a fotografia o ser se *eterniza*; na posteridade da vida poderá buscar a sua imagem além da sua memória. Portanto, tem-se o concreto *versus* o abstrato, ou a fotografia *versus* a representação da imagem para o futuro, e isso desvanece o momento presente em prol da eternidade.

4. 2. 2. 3 – O tempo e a busca do inalcançável

A dialética dos temas da poeta ajuda-nos a esclarecer o labirinto de contrastes em que se debate a análise, e em como entrar na esfera poética do nosso tempo, quando uma era de imaginação se abre.

EPITÁFIO DA NAVEGADORA A Gastón Figueira

Se te perguntarem quem era
essa que às areias e gelos
quis ensinar a primavera;
que grava o mar nas íntimas volutas.

e que perdeu seus olhos pelos

³⁸⁰ ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. In. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 194.

* Figura: todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural.

mares sem deuses desta vida,
sabendo que, de assim perdê-los,

ficaria também perdida;
e que em algas e espumas presa
deixou sua alma agradecida;

Essa que sofreu de beleza
e nunca desejou mais nada;
que nunca teve uma surpresa

em sua face iluminada,
dize: "Eu não pude conhecê-la,
sua história está mal contada,

mas seu nome, de barca e estrela,
foi: SERENA DESESPERADA".³⁸¹

Em *Epitáfio da Navegadora*, cujo título fornece a idéia de versos para a inscrição tumular, desde logo estabelece um monólogo do eu-lírico que está a dirigir-se a alguém: *Se te perguntarem quem era/*. A combinação inusitada de substantivos: *areia, gelo, primavera*, infere a indefinição, pois a areia forma as dunas, e que por si só não resistem ao vento; também o gelo se derrete com o calor; ensinar a primavera para algo que não resiste ao ser é uma busca pelo inalcançável. O índice de sucessão é *a primavera* que sucede o inverno, época em que não há mais gelo; vemos que *ensinar* é também transformar, então, o eu-lírico, ao querer ensinar a primavera, fornece-nos o índice do tema da duração e da sucessão, a estação da primavera é passageira, o gelo transforma-se em água e a areia conota os castelo de areia que não se sustentam por muito tempo. O *enjambement* entre as estrofes e os versos trazem à tona a necessidade de encadeamento e complementação entre o que se anuncia: *e que perdeu seus olhos pelos/ mares sem deuses desta vida,/*, isso acontece porque o sentido do verso continua no verso seguinte. O sentimento de perda percorre as estrofes: *ficaria também perdida*. Na penúltima estrofe o eu-lírico evoca a um pseudo interlocutor, concretizando a deprecação* que ele fizera já no primeiro verso do poema, num pedido comovente, para que ele responda a quem inquirir sobre o epitáfio que ali jaz alguém que ele não conhece: "*Eu não pude conhecê-la,/... mas seu nome, de barca e estrela,/ foi: SERENA DESESPERADA*" que, assim deixa ver a sua trajetória que fora simplesmente transitória.

³⁸¹ MEIRELES, Cecília. *Vaga Música*. 2003, p. 328.

* Figura de pensamento que contém uma súplica, um pedido ou um convite. In. TAVARES, Hênio. 1991, p.350.

Cecília Meireles escreve:

A profusão do mundo, imensa,
 tem tudo, tudo – e nada tem.
 Onde repousar a cabeça?
 No além?
 Fala-se com os homens, com os santos,
 consigo, com Deus... E ninguém
 entende o que está acontecendo
 e a quem..

(Amém)³⁸²

Nessa lira os versos apresentam duas medidas: 8 e 2 sílabas.

A profusão do mundo, imensa,	A; 8 síl. (4, 6, 8)
tem tudo, tudo – e nada tem.	B; 8 síl. (2, 4, 6),
Onde repousar a cabeça?	A; 8 síl. (5, 8)
No além?	B, 2 síl. (2)
Fala-se com os homens, com os santos,	C; 8 síl. (1, 5, 8)
consigo, com Deus... E ninguém	B; 8 síl. (2, 5, 8)
entende o que está acontecendo	D; 8 síl. (2, 5, 8)
e a quem...	B, 2 síl. (2)

Vemos no poema que o esquema de rimas é regular na primeira parte, isto é, até o quarto verso. Sendo que na segunda parte apresenta uma certa ruptura seqüencial, porém, recuperada com a rima B, que garante a permanência da harmonia melódica. O ritmo traz tempos marcados (tudo: / -) e atenuados (profusão: - - /). Se o metro se liga à exterioridade do poema, o ritmo é o elemento existencial que lhe confere o valor emotivo. Assim, pelo ritmo, que não segue o mesmo esquema, percebemos a nostalgia expressa em sentimento de tristeza sobre uma situação em desequilíbrio: *A profusão do mundo, .../ Tem de tudo, tudo – e nada tem*. A reduplicação ou *epizeuxe** reforça o sentido do ter: *tudo, tudo - ...* e abranda o contraste da antítese: *e nada tem*. E então mostra a oposição entre duas verdades, cujo paradoxo contraria o senso comum, porque na aparência do erro, contém parte da verdade ou a totalidade dela. Segue-se a face de um desconforto no tempo e no espaço com a subjeção: *Onde repousar a cabeça?* Cujas resposta é outra inquirição: *No além?*

³⁸² MEIRELES, Cecília. *Vaga música*, 2001, p. 432.

* Epizeuxe: Figura que consiste na repetição da mesma palavra. In. FERREIRA, A . B. H.

A gradação que segue na segunda parte do trecho do poema, a partir do quinto verso, descreve a falta de entendimento entre os seres: *Fala-se com...* seguida da conclusão que o eu-lírico chegou a respeito da comunicação num paralelo enfático/enérgico sobre a sua sensação de impotência: *E ninguém/ entende o que está acontecendo/*. O encadeamento final sugere a dubitação: *e a quem...* é a incerteza do eu-lírico em luta com seus pensamentos, exprimindo uma exitação reticencial que denuncia uma vacilação da poeta a cerca de a quem ela deve dirigir-se, já que *ninguém entende...* há um sentimento de desconforto diante dos fatos contextuais, do caos, pois não há entendimento: *E ninguém entende*. O ideal ascético nega a alegria da vida e coloca a mortificação como meio para alcançar a plenitude.

4.2.3 – Tempo de sonhos e devaneios

Percebemos que Cecília Meireles caminha à vontade pelo mundo poético, o qual conhece em profundidade e extensão; pois em seus poemas a arte poética ressoa tanto em nível denotativo quanto no conotativo: no primeiro caso, coloca-se o problema da fantasia ao leitor: *Volto a cabeça para a montanha/ E abandono os pés para o mar.*³⁸³, e no conotativo coloca-se uma forma de percepção do sujeito em sua relação com o mundo conceptual, pois tanto a *montanha* quanto o *mar* são símbolos que trazem uma significação subjacente, diferentes da palavra em uso no dicionário.

Ao analisarmos o sonho, vemos que o mesmo não é alienação. É um meio que possibilita ao imaginário revelar a realidade; é método e não atitude. Percebe-se nos textos literários cecilianos que o tema *sonho* nasce de uma vivência íntima com o texto e com a arte, e isso confere uma vitalidade possível de ser observada.

A poesia de Cecília Meireles apresenta um caráter introspectivo, como quem fala para dentro de si mesma; parece estar mumurando aos nossos ouvidos; é intimista. A alma, o devaneio, o sonho são apresentados com a magia criativa das palavras; prova da imaginação criativa, os sonhos que marcam a nossa época: festa da linguagem³⁸⁴, substância plástica e maleável ao capricho máximo de potência e imaginação.

³⁸³ MEIRELES, Cecília. *Noturno*. 12001, p. 270.

³⁸⁴ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, passim.

Se abrimos o dicionário, dentre as definições para a palavra sonho encontram-se: *utopia; ficção; fantasia; visão; aspiração; vivo desejo*³⁸⁵. E para devaneio: *capricho da imaginação; quimera; sonho; fantasia*³⁸⁶. Então, aqui sonho e devaneio serão tomados como palavras sinônimas por expressarem a utopia diurna, a imaginação de uma vida nova, pois graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta e evasiva, como é *a própria existência humana*³⁸⁷.

Noturno

Volto a cabeça para a montanha
E abandono os pés para o mar.
- Coitado de quem está sozinho
E inventa sonhos com que sonhar!

Minhas tranças descem pela casa abaixo,
Entram pelas paredes, vão te procurar.
Envolvem teu corpo, beijam-te os ouvidos.
- Querido, querido, devias voltar.

Meus braços caminham pelas ruas quietas:
- caminho de rios, fluidez de luar... -
levam minhas mãos por todo o teu corpo:
- Querido, querido, devias voltar.

Partem os meus olhos, parte a minha boca,
Na noite deserta, ninguém vê passar,
Pedaço a pedaço, minha vida inteira,
Nem na tua casa me escutam chegar.

Meu quarto vazio só pensa que durmo...

Coitado de quem está sozinho
E assiste ao seu próprio sonhar!³⁸⁸

O texto nos leva a examinar mais de perto as relações entre o registro do real e o registro do sonho. Na primeira estrofe, o eu-lírico manifesta seu sentimento de solidão entre a montanha e o mar, ambos refletem a imagem de amplidão que sugere o contexto do eu-lírico em situação de devaneio: *sua cabeça volta-se*; seus pés: ao alcance *do mar*. – Não há saída, a exclamação expressa um sentimento

³⁸⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 1995.

³⁸⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 1995.

³⁸⁷ BACHELARD, G. 2001, p. 1.

³⁸⁸ MEIRELES, Cecília. 2001, p. 270.

supreso e comovido; só no sonho a imaginação é criadora, por inventar *sonhos com que sonhar*.

O eu-lírico, à imagem dos contos de fada, nas tranças de Rapunzel, procura pelo príncipe *Minhas tranças descem pela casa abaixo*, que não ouve. Há a consciência da procura, da busca, do chamar. A lembrança do ser amado gera o desconcerto, que no devaneio materializa o corpo do amado ausente: *Envolvem teu corpo, beijam-te os ouvidos.* A repetição: *Querido, querido, devias voltar*. Reitera o sentido da deprecação, pois expressa o desejo, a súplica pela volta da pessoa amada. O tempo verbal de dever - *devias*, que no pretérito imperfeito do indicativo, semanticamente, condiciona a relação de alteridade ao contexto de uma ação inacabada, ou sem obrigatoriedade de cumprimento, isso porque o ser amado é imagem do ausente, que só se presentifica no devaneio do eu-lírico. O amor, que é tema e causa do sofrimento do eu-lírico é feito de tempo e nenhum amante pode evitar essa comoção, segundo Paz: *a pessoa amada está sujeita às afrontas da idade, à doença e à morte. (...) Por ser temporal, o amor é, simultaneamente, consciência da morte e tentativa de fazer do instante uma eternidade*³⁸⁹. O ente amoroso não volta, eis a causa do sofrimento.

Na terceira estrofe *Meus braços caminham pelas ruas quietas*: a metonímia *Meus braços* expressa a ânsia pela busca, a necessidade de agarrar-se à imagem que está em seu devaneio por – *caminho de rios, fluidez de luar...*-. As ruas, o rio, o luar, são caminhos que tanto promovem o encontro quanto o desencontro; a felicidade ou a tristeza. Tudo dependerá da atitude do outro, que não ouve o chamado, não volta, como se algo o impedisse de atender ao chamado do eu-lírico.

Na quarta estrofe, a prosopopéia atribuída aos olhos e à boca numa inversão sintática: *Os meus olhos partem,...* aludem a necessidade do eu-lírico em sentir a presença do ser amado através dos sentidos: visão, gosto, audição; pois os olhos partem em busca da imagem, a boca parte em busca dos beijos, mas isso não se concretiza, pois nem na própria casa dele a ouvem ou percebem a sua presença. No epímona*: *Pedaço a pedaço*, o eu-lírico enfatiza a sua introspecção ao repassar a sua vida como num filme, mas ninguém percebe, *Na noite deserta, ninguém vê passar*, são marcas lingüísticas que redundam a consciência da poeta em

³⁸⁹ PAZ, Octavio. 1995, p. 188.

* Epímona: Repetição enfática de uma mesma palavra. In. TAVARES, Hênio. 1991, p. 334.

estabelecer uma poética do devaneio. O verso monóstico que compõe a quinta estrofe, seguido do dístico final, traz a idéia da solidão em que se encontra o sujeito sonhador, que em um quarto vazio *assiste ao seu próprio sonhar. Meu quarto vazio só pensa que dumo.../ Coitado de quem está sozinho / E assiste ao seu próprio sonhar*. O devaneio poético é transmissível, inspirador ao eu-lírico por fazer ressoar a sua consciência poética como ressonância da experiência emotiva.

A casa onírica, na lembrança e nos sonhos, torna-se uma proteção, pois é bom viver na casa que já não existe, pois *ali se revive uma dinâmica de reconforto*³⁹⁰. Porém, a casa do poema ceciliano não oferece esse conforto, pois o eu-lírico reclama de não encontrar ali o seu alívio: *Minhas tranças descem pela casa abaixo,(...) Nem na tua casa me escutam chegar*. O ato de habitar reveste-se de valores inconscientes que o inconsciente não esquece, segundo Bachelard.

4. 2. 3. 1 – Sonho e realidade

Em *Ó noite, negro piano*, os sonhos como a música ao longe aludem à incansável esperança no devir.

Ó noite, negro piano

- os sonhos soam longe,
num teclado caído
pelo fundo horizonte.

À música se inclina
o pensamento insone:
em que clave se escreve
o itinerário de um homem?

(Mas as brisas celestes
que se abraçam na noite
põem folhas de silêncio
na vaporosa frente...)

Ó música sonhada
- por que não corresponde
o desenho que vives
à vida que te sonhe...? ³⁹¹

³⁹⁰ BACHELARD, 2003, p. 92.

³⁹¹ MEIRELES, Cecília. *Canções*. 2001, p. 1092.

O poema inicia com uma invocação à noite e imediatamente a compara ao piano. Então, um mundo se forma no devaneio, um mundo verossímil: - *os sonhos soam longe*, que infere sobre as possibilidades de viver nesse universo. As rimas toantes /o, /o/, /o/ anunciam haver uma harmonia entre a significação e os traços poéticos; o sentimento do eu-poético, como um suspiro motivado pelas suas paixões, que percebe no devaneio noturno a consciência do lugar onde ele se encontra e a imensa distância que o separa do horizonte, a sua frente: *pele fundo horizonte.*, num período de transição que tanto pode ocorrer durante o dia quanto à noite, pois *num teclado* tanto se entoa a música quanto a força do imaginário. A distância referida está mais direcionada à significação temporal que a espacial, como demonstra o ritmo e as rimas graves finais, cujas palavras são todas paroxítonas. A música está na mente, no imaginário do eu-lírico. Em ambos os casos o ritmo depende dele, como *um pouco da matéria noturna, esquecida na claridade do dia*³⁹². O devaneio retira a sonolência, abrindo a perspectiva da divagação do pensamento *À música se inclina/ o pensamento insone:* e a conseqüente inquirição, *em que clave se escreve/ o itinerário de um homem?*, vê-se uma espécie de destino que marca a continuidade do devaneio ao sonho. Segundo Bachelard³⁹³, trabalha-se com dois pólos, do pensamento claro e do sonho noturno. Aqui, o devaneio poético assume uma objetividade à maneira de um devaneio cósmico, como se esse sentir não fosse do eu-lírico, como demonstra a escolha do léxico na maioria dos verbos que estão em terceira pessoa: *soam, se inclina, se escreve, se abraçam, põem*; só havendo diferença nos dois da última estrofe, quando enfim o eu-lírico interpela a música sonhada como se esta fosse a mediadora dos seus sonhos, e conseqüentemente de sua felicidade, pois, a música do piano comanda a sua trajetória lírica, como *a música instrumental comanda a ordem humana*³⁹⁴. O hipérbato, *À música se inclina/ o pensamento insone:..* estilisticamente promove a ambigüidade dos versos que na ordem direta assim ficaria: *o pensamento insone se inclina à música*, estabelecendo no texto a pluri-significação do questionamento que se segue, *Em que clave se escreve / o itinerário de um homem?* O *enjambment* dos versos nas estrofes concebe-nos o sentido do

³⁹² BACHELARD, Gaston. 2006, p. 10.

³⁹³ Ibid., 2006, p. 11.

³⁹⁴ CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A . 1999, p.627.

estado de devaneio do eu-lírico, pois as seqüências se concatenam, sendo o final de um verso o ponto de partida do verso seguinte, num ritmo do instrumento musical ou da consciência do eu-lírico.

Na terceira estrofe, a personificação dos fenômenos da natureza vem *devanear* sobre a solidão como um testemunho da solidão do eu-lírico, que, absorto, recomeça sua reflexão em um presente evanescente, (*Mas as brisas celestes/ que se abraçam na noite/ põem folhas de silêncio/ na vaporosa fronte...*) A brisa, como o vento, simboliza a instabilidade; conota o sopro, o espírito que se move na noite. *A brisa nos olmos anuncia a chegada de Deus*³⁹⁵. Pois, o vento nos sonhos anuncia uma mudança, destrói e renova, como a própria linguagem da natureza.

A imagem noturna fornece a coexistência dos contrários. Na via da individuação, Jung³⁹⁶ considera a cor negra como o lado obscuro da personalidade, um dos primeiros obstáculos a se superar, e como a responder a isso o eu-lírico questiona sua vivência: *em que clave se escreve... ?/ ... Ó música sonhada...?* A noite também é o tempo das gestações, que vão desabrochar em pleno dia, como a manifestação de vida. Por isso, o poema questiona à música personificada que não cumpre os riscos do desenho: *- por que não corresponde/ o desenho que vives/ à vida que te sonhe...?* cujo recurso de questionamento leva a inferir que a música é uma metáfora para a sua vivência, ou para um ser que não responde, entretanto, o eu-lírico, ao cortar seu pensamento que é observado pelas reticências finais, opta por permanecer no devaneio.

4. 2. 3. 2 – Sonho e reminiscências: efemeridade

DISCURSO

E aqui estou, cantando.

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:
Deixa seu ritmo por onde passa.

Venho de longe e vou para longe:
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho
e não vi nada, porque as ervas cresceram e
as serpentes andaram.

³⁹⁵ CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A . 1999, p. 936.

³⁹⁶ Ibid., 1999, p. 633.

Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,
mas houve sempre muitas nuvens.
E suicidaram-se os operários de Babel.

Pois, aqui estou, cantando.

Se eu nem sei onde estou,
como posso esperar que algum ouvido me escute?
Ah! Se eu nem sei quem sou,
Como posso esperar que venha alguém gostar de mim?³⁹⁷

O eu-lírico, como sonhador de palavras, reconhece a etimologia onírica, porque as palavras, pelo devaneio, abandonam sua determinação primeira e tecem vínculos do ser-poético com o mundo, pois o reanima: *E aqui estou, cantando*. Ser *irmão* de elementos simbólicos como a água e o vento une o eu-poético ao cosmos revelando uma espécie de natureza íntima: *Um poeta é sempre irmão do vento e da água*: a metalinguagem explica a genealogia do eu-lírico, de ser *transformador*, assim como o são o vento e a água. O vento proporciona as mudanças na natureza; e a *água* (como já enunciamos) *apresenta pelo menos três importantes significados: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência*³⁹⁸. Assim, o eu-lírico também o faz, pois deixa sua marca por onde passa: *Um poeta.../ Deixa seu ritmo por onde passa*.

Portanto, o é um poema o convite a uma viagem, na qual se percebe um impulso para pôr-se em marcha, *Venho de longe e vou para longe*, via devaneio, cuja imagem em movimento sugere a transitoriedade e a incansável busca pelo inefável, como algo vital do ser humano, cujo imaginário não é apenas metáfora, *mas um alimento nervino*³⁹⁹. O sentido da viagem imaginária é diferente da condução inicial que lhe dera o eu-lírico, que era de tranqüilidade: *mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho / e não vi nada, porque as ervas cresceram e, / as serpentes andaram*. A viagem, particularmente, resume-se na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual⁴⁰⁰; e eis o que o eu-lírico, a partir do quinto verso, *mas...*, deparou-se com o inesperado, não mais reconhecendo o caminho de outrora. A viagem exprime uma aspiração de

³⁹⁷ MEIRELES, Cecília. *Viagem*. 2001, p. 229.

³⁹⁸ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. 1999, p. 15.

³⁹⁹ BACHELARD, Gaston. 2001, p. 4.

⁴⁰⁰ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. 1999, p. 951.

mudança interior, um desejo de experiências novas. Para Jung⁴⁰¹, *indica a insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes; à busca da mãe perdida. As ervas cresceram, o caminho modificou e as serpentes também saíram: e não vi nada, porque as ervas cresceram e/ as serpentes andaram. As ervas, que em outro contexto simbolizam o bem-estar, a virilidade e a fecundidade, aqui estão em desarmonia com o eu-poético, que não as reconhece, como um desengano existencial: mas procurei.../ e não vi nada,(...) Na ficção, a serpente vive de se exprimir: é um longo e mórbido discurso*⁴⁰². Seguindo nosso levantamento simbólico, na imagem do deslocamento animal redescobrimos o labirinto, cujo devaneio animado pela serpente alude à luta contra um réptil interior, contra o inimigo íntimo, que ondula em seu próprio corpo. O eu-poético continua sua busca, embora tenha encontrado outros obstáculos: *mas houve sempre muitas nuvens*. Estas o impedem de encontrar o seu caminho. *A nuvem é o símbolo da metamorfose viva, não por causa de alguma de suas características, mas em virtude do seu próprio vir-a-ser*⁴⁰³. Pois, as nuvens dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida, em ebulição. No décimo verso: *E suicidaram-se os operários de Babel*. O suicídio dos operários pode conduzir à idéia do caos e à conseqüente solidão do eu-lírico, pois, *Babel*, ou a porta do céu não se edificou. O conetivo e no primeiro, no sexto e no décimo versos ascendem e amplificam gradativamente a causa da confusão interior em que se encontra o eu-lírico. Porém, no décimo verso, o verbo *suicidar*, na terceira pessoa, indica a relação de coletividade que está na consciência do eu-lírico, pois este percebe que as mudanças não dependem apenas dele, mas de outros também: *...suicidaram-se os operários.../ e Babel o dispersa, confunde-o, tal qual o seu sentido, Símbolo de confusão, dispersão e de catástrofe...*⁴⁰⁴

A poeta, por causa disso, diz: *Pois, aqui estou, cantando*. O verbo cantar (*cantando*), no gerúndio indica uma continuidade, cujo sentido pode ser tanto de alegria quanto de desalento, pois cantar é poetar. O verso monóstico/isolado, reafirma que a vida continua, como num eterno devaneio.

⁴⁰¹ Ibid., 1999, p, 952.

⁴⁰² BACHELARD, Gaston. 2003, p. 210.

⁴⁰³ CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A . 1999, p. 648.

⁴⁰⁴ Ibid., 1999, p. 889.

Na última estrofe, a conjunção subordinativa condicional *se*, no primeiro e o terceiro versos introduz a hipótese de que o eu-lírico seria ouvido e seria amado se ele soubesse onde se encontrava: *Se eu nem sei onde estou,/ como posso esperar que algum ouvido me escute?/ Ah! Se eu nem sei quem sou,/ Como posso esperar que venha alguém gostar de mim?* O caos alude ao conflito íntimo do eu-lírico. Há uma necessidade de que alguém o ouça e de que alguém o ame, então ele se interroga, *como... Como...?* cujo sonho de agitações alude à sua crise interior: Tal fato, a realização do sonho, só será possível após o restabelecimento da ordem.

No canto XI, a poeta mostra-se alvissareira em relação à alteridade, na qual um *tu*, no modo imperativo, é invocado e interpelado para observar a mensagem do devaneio, num esforço de libertação.

XI

Vê formarem-se sobre todas as águas
 Todas as nuvens
 Os ventos virão de todos os nortes.
 Os dilúvios cairão sobre os mundos.
 Tu não morrerás.
 Não há nuvens que te escureçam.
 Não há ventos que te desfaçam.
 Não há águas que te afoguem.
 Tu és a própria nuvem.
 O próprio vento.
 A própria chuva sem fim...
 (Cânticos)⁴⁰⁵

As águas, os ventos, as nuvens, os dilúvios, tudo virá, porém, o eu-lírico é um ser que está consciente de tudo o que ocorre. Numa imprecisão* o eu-lírico afirma o paradoxo que propõe a transformação a partir do próprio tu: As águas, as nuvens, os ventos são símbolos de transformação. Tu és as águas, as nuvens e os ventos. Logo: tu és a própria transformação. A hipérbole: *Os dilúvios cairão sobre os mundos.* é referência que alude ao fato bíblico da Arca de Noé. Desde o início do poema, o eu-lírico prevê os acontecimentos e não se perturba com a imagem propiciada pelos signos do negrume e da desordem. Propõe a vida: *Tu não morrerás.* A imaginação, *inteiramente positiva e primária defende o existencialismo*

⁴⁰⁵ MEIRELES, Cecília. 2001, p. 126.

* Imprecisão: Cominação, diatribe; uma ameaça ou um desejo ditado pelo desalento. In. TAVARES, H. 1991, p.349.

de suas ilusões, o realismo de suas imagens, a própria novidade de suas variações⁴⁰⁶. Assim, o eu-lírico enaltece a qualidade do *tu*, do possível interlocutor, que é a *própria nuvem*: um ser inconcluso; o *próprio vento*: agente de mudança; a *própria água da chuva*: agente que influencia, que fecunda, que fertiliza e que vivifica. Portanto, a sugestão que nos propomos desde o início, de mostrar que a poeta Cecília Meireles, mesmo na solidão e no sofrimento: *Os ventos virão de todos os nortes.*, é alvissareira, alude que a felicidade de imaginar prolonga a felicidade de sentir, porque a qualidade, o conhecimento e o saber acumulam os valores, cujo *segredo nos convida à vida metafórica, pois a função do irreal dinamiza o psiquismo, enquanto a função de real tolhe e inibe por reduzir a imagem a um simples valor de signo*⁴⁰⁷. Tudo isso porque o eu-lírico busca no outro o interior de si mesmo. O *tu* é o principal, embora, o *nós* seja formado por um eu e um tu.

No Cântico XI, a chuva que se repete *sem fim...* evoca o tempo circular, o repetir-se ciclicamente; e mais uma vez os índices temporais de perfeição criada por essas palavras: *nuvem, vento, chuva...* transcendem a harmonia progressiva do espírito. A ação verbal inicial está no presente: *vê*, seguem-se verbos no futuro: *virão, cairão, não morrerás*; e a volta ao presente: *Não há..., tu és...* Assim, *Define-se o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros...*⁴⁰⁸.

O mapa do tempo inimaginável é traçado nos sonhos. *Os devaneios e os sonhos são, para certas almas, a matéria da beleza. Adão encontrou Eva ao sair de um sonho: por isso a mulher é tão bela*⁴⁰⁹. Para Bachelard, as reticências psicanalisam o texto, por não dizerem tudo o que o texto sugere, *por deixarem em suspenso o que não deve ser dito explicitamente*⁴¹⁰, para deixar-nos a surpresa da descoberta de significados. Cecília Meireles, como poeta, conserva muito distintamente a consciência de sonhar para a tarefa de escrever o seu devaneio, *num tempo que se funda sobre uma pluralidade de durações*⁴¹¹, que não tem sempre o mesmo ritmo: - *os sonhos soam longe*,⁴¹² nem o mesmo encadeamento.

⁴⁰⁶ BACHELARD, Gaston. 2003, p. 62.

⁴⁰⁷ BACHELARD, Gaston. 2003, p. 63.

⁴⁰⁸ CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A . 1999, p.250.

⁴⁰⁹ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes. 2002, p. 18.

⁴¹⁰ *Ibid.*, 2002, p. 38.

⁴¹¹ REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papiros, 1994, p. 34.

⁴¹² MEIRELES, Cecília. *Canções*. 2001, p. 1092.

Poemas integrais, cujos fragmentos foram analisados neste capítulo.

Canção⁴¹³

Não te fies do tempo nem da eternidade,
que as nuvens me puxam pelos vestidos,
que os ventos me arrastam contra o meu desejo!
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te vejo!

Não demores tão longe, em lugar tão secreto,
nácar de silêncio que o mar comprime,
ó lábio, limite do instante absoluto!
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te escuto!

Aparece agora, que ainda reconheço
a anêmona aberta na tua face
e em redor dos muros o vento inimigo...
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te digo...

Mulher ao espelho⁴¹⁵

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

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

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

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

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

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

Encomenda⁴¹⁴

Desejo uma fotografia
como esta – o senhor vê? – como esta:
em que para sempre me ria
com um vestido de eterna festa.

Como tenho a testa sombria,
derrame a luz na minha testa.
Deixe esta ruga, que me empresta
um certo ar de sabedoria.

Não meta fundos de floresta
nem de arbitrária fantasia...
Não Neste espaço que me resta,
ponha uma cadeira vazia.

Amém⁴¹⁶

Hoje acabou-se-me a palavra,
e nenhuma lágrima vem.
Ai, se a vida se me acabara
também!

A profusão do mundo, imensa,
tem de tudo, tudo – e nada tem.
Onde repousar a cabeça?
No além?

Fala-se com os homens, com os santos
consigo, com Deus... E ninguém
entende o que se está contando
e a quem...

Mas terra e sol, luas e estrelas
giram de tal maneira bem
que a alma desanima de queixas.
Amém.

⁴¹³ MEIRELES, Cecília. *Retrato natural*. 2001, p. 640.

⁴¹⁴ MEIRELES, Cecília. *Vaga música*. 2001, p. 400.

⁴¹⁵ MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto*. 2001, p. 432.

⁴¹⁶ MEIRELES, Cecília. *Vaga música*. 2001, p. 533.



93-94. Florbela com 15 anos.
Anotações e foto de João Maria Espanca.



Cecilia Meireles

- Em que espelho ficou perdida
a minha face?

5 – EIXOS COMPARATIVOS: FLORBELA ESPANCA E CECÍLIA MEIRELES

Em um mesmo tempo marcado por intensas reflexões e crises filosóficas que vão resultar nas duas grandes guerras mundiais que marcaram as civilizações do século vinte, Florbela Espanca e Cecília Meireles escrevem suas obras poéticas que mostram um campo semântico comum a cerca das reflexões sobre o tempo e das relações existenciais, cujo tema não se distancia também da poesia.

Nos seus textos, o tempo aparece relacionado à transitoriedade das coisas, e na poesia apresenta um indicativo de equilíbrio em meio à duração temporal, e assim evita a frustração total do ser. Ambas têm em comum o espírito sensível de ver a natureza em toda a sua amplitude, de marcar com palavras as preocupações existenciais do homem moderno, cuja essência parece perder-se na individuação de si próprio, como em *Epigrama*⁴¹⁷, de Cecília, em que *Narciso* não consegue entender a imagem projetada pelo espelho d'água e se lança à sua própria busca: *Narciso, eu sei que não sorrias para teu vulto, dentro da onda:/ sorrias para a onda(...)* E essa imagem existencial exulta também Florbela, em *Espera..*⁴¹⁸, como a suplicar a um ser que se encontra em conflito: *Espera... espera... (...)/ Vê que para além de mim não há nada,/ E nunca mais me encontrarás neste mundo.* São anseios de um eu-poético que descreve o mesmo tema: o tempo do repente no mito de Narciso, num campo semântico que nos conduz a acreditar e a ver nas atitudes do ser humano a possibilidade da reflexão sobre a complexidade da realidade contemporânea. No pedido de *esperar*, entendem-se as transformações profundas pelas quais o mundo está passando, cujo momento de caos ainda escapa a qualquer tentativa de organização.

As poetas partem de *lugares diferentes*, mas apresentam liames característicos, certamente por terem vivido em uma época marcada pelas correntes estéticas e literárias semelhantes. E, neste, capítulo, destacamos eixos de semelhanças e eixos de divergências entre as autoras, itens que justificam a análise e que garantem a importância da obra de cada uma delas.

⁴¹⁷ MEIRELES, Cecília, 2001, p. 387.

⁴¹⁸ ESPANCA, Florbela. In. *Chameca em Flor*. 2003, p. 79.

5. 1 - Convergências temáticas – O tempo

Ao tematizarem o tempo, valorizam-no como agente de transformação, que perdeu sua passividade, pois não é aquilo que contém as coisas e sim aquilo que, em perpétuo movimento, altera seu transcorrer e intervém ativamente em suas transformações. Nas obras das autoras, o tempo é arte de entendimento, porque ao mesmo tempo as transformações correspondem às imagens do mundo desde a antigüidade até o seu *eclipse contemporâneo*, e em *Interrogação*⁴¹⁹. Florbela fala dessa nova imagem, *Neste momento inútil, neste empenho/ (...) Visões de mundos novos, de infinitos*. Cecília divulga de maneira essencial a passagem da vida com melancolia: *Lá, onde Tu moras,/ Deve ser um país tão luminoso/ Que, de olhos extintos,/ Se possa ver...* ou em *Partida*⁴²⁰ cuja idéia de mudança transparece ligada à inexorabilidade do tempo que se esvai: *Do trigo semeado, da fome bebida,/ do sono domido, vou sendo levada.../ Os outros não sentem que estou de partida,/ sem mapa, sem guia – com data marcada./ (...) No mundo em desordem, meu corpo que adianta?/*. Aqui a morte parece ser a única certeza, pois a voz que se despede e relata suas experiências confunde-se com o som isotópico do poema, como o vento a passar, como o tambor a soar no ritmo das sílabas fortes e fracas e no questionamento a si própria sobre a matéria.

5. 1. 1 – Tempo e fugacidade: o caos

Ao falarem da vida, em alguns momentos o tempo se entreabre e as poetas nos deixam ver o outro lado, o lado real da vida, com suas dores e sofrimentos; em *Poema da sabedoria*⁴²¹, de Cecília, a vida é seu ser e sua própria constituição: *Tinham me ensinado que a vida/ era a alegria/ De abrir os braços ao sol,/ Despertando/* cuja nostalgia da eternidade e irrealização da felicidade plena na vida terrena conduz o viandeirol à tristeza, porque a promessa da *vida alegre* não se concretizou, pois se percebe a nostalgia demonstrada pelo verbo *tinham*; e Florbela diz ser a vida o elixir que cicatriza a ferida do tempo⁴²², *Amar-te a vida inteira eu não*

⁴¹⁹ ESPANCA, Florbela. *Interrogação*. In.: *Chameca em Flor*. 2003, p. 79.

⁴²⁰ MEIRELES, Cecília. *Vaga música*. 2001, p. 351.

⁴²¹ MEIRELES, Cecília. *Poema dos Poemas*. 2001, p. 84.

⁴²² ESPANCA, Florbela. *A vida*. In. *Livro de Mágoas*. 2003, p. 57.

podia./(...) Que queres, meu Amor, se é isto a vida!.... São imagens poéticas que retratam os instantes de experiências da conjugação do sujeito e do objeto, do eu sou e você é: o eu-lírico confessa que seu amor não resiste ao poder do tempo; do agora e sempre, do mais além e do aqui, *pois assim é a vida*.

Na negação, ambas confessam suas angústias de estar num tempo-espço de incompreensão e de desencontros: *Deus! Como é triste a hora quando morre.../ O instante que foge, voa, e passa...Fiozinho de água triste... a vida corre...*⁴²³, cujo tempo de vida Florbela representa ora na exaltação a Deus e ora no *instante que foge*. Cecília também pergunta sobre o mistério da existência: *Quando as nuvens começaram a existir,/ qual de nós estava presente?*⁴²⁴ A nuvem como objeto onírico, é *de um onirismo do pleno dia*⁴²⁵. E ao ser questionado, o pseudo interlocutor, tal como o eu-lírico, tem sempre uma nuvem a transformar que lhe confere um poder criador diante desse mundo de formas mutáveis em que a vontade de ver supera a passividade da visão, *sendo o sonhador mestre e profeta do próprio minuto*⁴²⁶.

Nessa ordem de idéias reflete-se *sobre o atual momento de caos e transformações estruturais profundas em que está sendo engendrado um novo mundo, cujo conhecimento ainda escapa a qualquer tentativa de organização*⁴²⁷. Os problemas de alguma forma se ligam ao questionamento, à interrogação feita pelo eu-lírico, pois o homem, como Dédalo*, no seu labirinto, procura uma saída para suas aflições, e essa interrogação ocorre em face de um horizonte de expectativas em que se entrelaçam sentimentos contraditórios, sofrimento e dor. Segundo Coelho⁴²⁸, o caos, pela nova óptica científica, aponta ao mesmo tempo para a *potência transformadora* da matéria e para a *imprevisibilidade de seu comportamento* na constituição dos sistemas. Assim, *por analogia, a desordem, que caracteriza o mundo atual, seria na verdade a germinação de um novo mundo e não do seu fim apocalíptico*⁴²⁹. Isso porque vivemos em uma época dividida em dois paradigmas: um deteriorado e outro emergente, sintonizado com a nova concepção de realidade, resultante das ocorrências científicas dos séculos XIX e XX, que estão

⁴²³ ESPANCA, Florbela. *Hora que passa*. In. *Livro de Sórora Saudade*. 2003, p. 60

⁴²⁴ MEIRELES, Cecília. *Contemplação*. 2001, p. 453.

⁴²⁵ BACHELARD, Gaston. 2001, p. 189.

⁴²⁶ *Ibid.*, 2001, p. 189.

⁴²⁷ COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis. 2000, p. 13.

* Arquitecto grego que construiu um labirinto, no qual ele próprio ficou aprisionado.

⁴²⁸ COELHO, Nelly Novaes. 2000, p. 14.

⁴²⁹ *Ibid.*, 2000, p. 15.

ainda sendo elaboradas e transcendem às atuais fronteiras conceituais, que vê o mundo em termos de relação e integração. O *fio de Ariadne* às incertezas, ao exercício da vida é a poesia; também a palavra expressa pelo sentimento subjetivado e desencadeador das múltiplas reflexões sobre todos os assuntos que sempre estiveram na mente dos poetas e dos filósofos.

A negação que transparece nos versos de Florbela Espanca mostra que não se pode viver no caos, sem uma abertura para o transcendente. Segundo Eliade, *não se pode viver no Caos. Uma vez perdido o contato com o transcendente, a existência do mundo já não é possível*⁴³⁰. No poema *Versos de orgulho*, o eu-lírico vê o mundo como a imagem do universo cósmico: *O mundo? O que é o mundo, ó meu amor?/(.../ Via Láctea fechando o infinito)*⁴³¹ Assim o mundo é a *nossa casa*⁴³², uma das mais profundas significações do espaço sagrado. Em *Prazo de vida*⁴³³, Cecília diz: *No meio do mundo faz frio,/ faz frio no meio do mundo,/ muito frio*. Os três níveis cósmicos – Terra, Céu, regiões inferiores tornam-se comunicantes. A casa florbeliana remete-nos ao céu e a de Cecília, à Terra; pois o campo lexical de cada verso significa no primeiro a sublimação: *mundo, Via Láctea, infinito*, e no segundo as coisas terrenas: *mundo, frio (...)*.

5. 1. 2 – Tempo e transitoriedade: o sacro e o profano

Ambas, Florbela e Cecília, apontam-nos que é possível entender o papel do espaço sagrado na vida das sociedades tradicionais, pois pode-se encontrar em qualquer lugar o simbolismo do Centro do Mundo, e *é ele que nos permite entender o comportamento religioso em relação ao espaço em que se vive*.⁴³⁴ Ao falar do *espaço em que se vive*, interpretamos imediatamente o *tempo em que se vive*. O homem moderno concebe, ainda que inconscientemente, a concepção religiosa do Mundo;

pois, em suas expressões diárias são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de perigos, de ameaças: fala-se do caos, das trevas,

⁴³⁰ ELIADE, Mircea. 2001, p.36.

⁴³¹ ESPANCA, Florbela. *Versos de orgulho*. In Chameca em flor. 2003, p. 65.

⁴³² ELIADE, Mircea. 2001, p.38.

⁴³³ MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. 2002001, p. 455.

⁴³⁴ ELIADE, Mircea. 2001, p.39.

onde nosso mundo se afundará. Todas essas expressões significam a abolição de uma ordem e a reimersão num mundo fluido,(...) ⁴³⁵

A herança imemorial sobrevive à passagem do tempo, cujo teor faz parte da gigantesca transformação do mundo, assumida pelas sociedades industriais – ocasionada pela dessacralização do Cosmos. Assim, a angústia que transparece na poesia de Florbela relaciona-se diretamente ao tempo, o qual aproxima o ser humano da morte, impossibilita o encontro amoroso e frustra a realização do eu-lírico: *Passo pálida e triste. Oiço dizer/ “Que branca que ela é! Parece morta!”/ (...) /E é tudo sempre o mesmo, eternamente.../ O mesmo lago plácido, dormente.../ E os dias, sempre os mesmos, a correr...* ⁴³⁶ Então a morte é vista como algo seqüencial à vida, porque a voz feminina instaurada coloca-se como um ser consciente de sua humanidade, de sua efemeridade e, como o mito de Lilith, encarna o espírito de revolta que em vários momentos impele o leitor a pensar na maldição lilithiniana - o destino da infelicidade.

5. 1. 3 - Tempo e perenidade : a instabilidade existencial

Em *A uma rapariga* ⁴³⁷, Florbela pede a um ser feminino que enfrente o destino até a chegada da hora da morte: *Abre os olhos e encara a vida! A sina/ tem que cumprir-se! Alarga os horizontes! (...) Beija aqueles que a sorte te destina (...) Escava com as mãos a própria cova/ E depois, a sorrir, deita-te nela!*, pois, esta é a única certeza. A insatisfação é percebida como algo que é necessário à própria constituição do fazer poético que expresso pelo subjetivismo em oposição à vontade, une-se a um sentimento sublime, cujo sentido dos verbos de ação *abre, encara, alarga, beija, escava*, constituem uma imagem sinestésica de visão, de sensação, de gosto e de tato que inferem a solidão e o medo de amar. Segundo Shopenhauer, *A atividade humana é o mais importante objeto da poesia* ⁴³⁸, por isso a arquitetura dessa construção poética pode ser contemplada objetivamente, *tornando-se expressão de uma idéia.* ⁴³⁹ Cecília, coincidentemente, em *Sem fim* ⁴⁴⁰ narra sobre uma donzela que tinha medo de amar: *Era uma vez uma donzela,/*

⁴³⁵ ELIADE, Mircea. 2001, p.48.

⁴³⁶ ESPANCA, Florbela. *Tédio. Livro de Mágoas*. 2003, p. 36.

⁴³⁷ ESPANCA, Florbela. In. *Chameca em Flor*. 2003, p. 87.

⁴³⁸ SOPENHAUER, A. 1980, p.37.

⁴³⁹ *Ibid.*, 1980, p. 37.

⁴⁴⁰ MEIRELES; Célia. In. *Baladas para El-Rei*. 2001, p. 96.

Profunda, imensamente bela,/ E que tinha medo de amar... O poema segue mostrando a trajetória de uma moça solitária *Que vivia de amestrar falcões...* e que em sonho soube que morreria de amor. Assim, o amor não nos protege dos riscos e das desgraças da existência e não escapa das desventuras do tempo. O amor também é uma resposta: por ser temporal, o amor é, simultaneamente, consciência da morte e tentativa de fazer do instante uma eternidade: *E se um dia hei de ser pó, cinza e nada.*⁴⁴¹ Em todos os amores, até nos mais trágicos, há um instante de felicidade que é uma vitória sobre o tempo.

Assim, as autoras, ao mesmo tempo que mantêm uma conexão temática como elo de ligação, individualmente se constituem como sujeito dialógico que sofre influências da atual conjuntura e campos canônicos da época. A todo o momento sentimos que os textos investigados, que compuseram o recorte, trazem marcas de um sujeito poético que vai se constituindo, desentranhando-se aos olhos do leitor, e levando-o a um sentir e pensar tumultuoso, como em *Horas rubras*⁴⁴², em que Florbela diz: *Sou chama e neve branca e misteriosa...* pois traz os sinais do tempo e da dor, como aparece em Cecília: *Quem sou eu, a que está nesta varanda, / em frente deste mar, sob as estrela,/ vendo vultos andarem?* como alusão à fugacidade temporal, cujo tema é reforçado pelo repertório: *chama, neve, mar, sob estrelas*. Os textos apresentam um movimento duplo, de avançar e retrair-se, onde aparece a imagem de um *eu* que nada mais é do que um prolongamento do mundo: *Sou aquela que passa e ninguém vê*⁴⁴³, ou *Já que a vida é tão dolorosa*⁴⁴⁴. Poemas que refletem um sujeito-poético em conflito, porém, ciente das conturbações do mundo.

Nos versos de Cecília, embora o sentimento de angústia também seja uma constante, é possível perceber uma idéia de *construção* dentro do próprio sentimento de dor: *Moro no ventre da noite:/ sou a jamais nascida./ E a cada instante aguardo a vida.*⁴⁴⁵ Assim, Florbela segue pela auto-destruição do eu-lírico, enquanto Cecília vislumbra sempre uma *luz no fim do túnel*, mostrando que é possível seguir: *Segue teu rumo e canta em paz*⁴⁴⁶, pois, a valorização do tempo que dura preenche o sentido no conselho dado ao possível interlocutor.

⁴⁴¹ ESPANCA, Florbela. In. *Chameca em Flor*. 2003, p. 77

⁴⁴² ESPANCA, Florbela. In. *Livro de Soror saudade*. 2003, p. 58

⁴⁴³ ESPANCA, Florbela. *Eu*. In. *Livro de mágoas*. 2003, p. 24

⁴⁴⁴ MEIRELES, Cecília. *Se eu fosse apenas... Retrato Natural*. 2001, p. 671.

⁴⁴⁵ MEIRELES, Cecília. *Mulher adormecida. Mar absoluto e outros poemas*. 2001, p. 478.

⁴⁴⁶ MEIRELES, Cecília. *Suspiro. Mar absoluto e outros poemas*. 2001, p. 479.

A reação ferida do sujeito-poético contribui para a percepção da veracidade do caos. Pois sendo o indivíduo pertencente à humanidade, e por outro lado, a humanidade sempre se revelando no indivíduo, então a eliminação do individual pelo do gênero resultaria em insignificância. Segundo Schopenhauer, *o indivíduo humano como tal possui por assim dizer a dignidade de uma idéia própria, e é essencial à idéia da humanidade se apresentar em indivíduos de especial importância*⁴⁴⁷, então, em *Que diga o mundo e a gente o que quiser!*⁴⁴⁸ na relação de alteridade, exalta-se a negação; pois o outro é visto como alguém que é indiferente ao eu-lírico, este não se importa com sua crítica, afinal não há entendimento: *E ninguém entende*; o eu-poético confessa não combinar com esse mundo.

O ideal ascético nega a alegria da vida e coloca a mortificação como meio para alcançar a plenitude. Porém, subjaz ao frio que o eu-lírico traz no peito *um sonho de mulher*, que mantém um fio de esperança à realização da felicidade. Segundo Schopenhauer,

Se,(...) toda a vida humana, vista em seu conjunto, revela as propriedades de uma tragédia e percebemos que a vida via de regra nada mais é do que uma série de esperanças mal-sucedidas, tentativas fracassadas e enganos reconhecidos tardiamente.⁴⁴⁹

Esses enganos indicam, nos versos mais uma vez citados: *Sou talvez a visão que Alguém sonhou,/ Alguém que veio ao mundo pra me ver/ E que nunca na vida me encontrou!* que a veracidade do sofrimento coincide com a visão que se tem do mundo e, então, encaramos a existência como uma espécie de trilha errada, de que o conhecimento da mesma nos deve trazer de volta; pois, a negação presente no poema é um mergulho íntimo que traz à tona algo que é universal: o desencanto – *Eu sou a que na vida não tem norte,/ (...) Sou a crucificada... a dolorida.../*. E esse particular passa a ser geral, objetivo, levando-o a encontrar o belo e o próprio espírito do sujeito, que não é o que diz, mas como o diz. Isso justifica a observação que fizemos acima em que a matéria não tem força suficiente para motivar tanto quanto tem o espírito, para as poetisas. A passagem repetida de uma expressão aparece como um encantamento que dura desde sempre, que devia continuar indefinidamente, como a força emergente de uma imagem geral que vive por um de

⁴⁴⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. 1980, p. 48.

⁴⁴⁸ ESPANCA, Florbela. In. *Livro de mágoas*. 2003, p. 36.

⁴⁴⁹ Ibid., 1980, p. 234.

seus traços particulares e é por si só suficiente para explicar o caráter parcial de uma psicologia da imaginação.

Bachelard⁴⁵⁰ comenta sobre poetas felizes que se apoderam naturalmente *do instante estabilizado*, que sabem brutalizar diretamente o tempo horizontal, inverter a sintaxe, deter ou desviar as conseqüências do instante poético: *E que o destino amargo, triste e forte,/ Impele brutalmente para a morte!*, o que significa colocar pedregulhos no regato para que as ondas pulverizem as imagens fúteis, para que o refluxo despedace os reflexos. E isso é sintoma em Florbela, pois em seus textos metaforicamente aparecem temas como a morte e a rebeldia.

5.1.4 – Tempo e sonho

O sonho é ao mesmo tempo uma força aglutinante e uma força de variação. Em Cecília essas imagens são muito simples, mas novas, que variam nos poemas ao sugerirem as nuances oníricas da fluidez, da fugacidade e da circularidade. Em *Venho de longe e vou para longe*:⁴⁵¹, há um movimento de vir e de ir; para onde? Sabe-se que é para longe. Como já vimos, o tempo se repete em ciclos, pois a poeta conhecia o caminho, porém, não mais o encontrou, porque *as ervas cresceram*. Florbela, em: *Sonho que sou a poetisa eleita,/ (Vaidade)*⁴⁵² deixa ver que, no inconsciente, o eu-poético impõe um devaneio à negação e à morte, proporcionado pela sua solidão, que não segue os padrões comportamentais das virtudes consagradas pela sociedade de seu tempo; ao contrário, o eu-poético rompe com a humildade e a discrição: *sonho que sou Alguém cá neste mundo.../*.

A cada leitura nos poemas, vemos que há um novo confronto com as idéias poéticas, não apenas da moderna poesia ocidental, mas como uma das mais lúcidas ao intuir a mutação que teve a sociedade no início do século XX. Mutações do conhecimento temático feminino herdado da tradição que considerava a mulher como um ser dual: pura/impura, anjo/demônio, um ser submisso ao homem, sendo valorizada como um ser puro, um anjo, cuja imagem fora consagrada pela Igreja medieval e que atravessou séculos, chegando até a contemporaneidade.

⁴⁵⁰ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 90.

⁴⁵¹ MEIRELES, Cecília. *Viagem*. 2001, p. 229.

⁴⁵² ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*, p. 23.

Assim, percebemos que o eu-lírico feminino em ambas é dialógico, *identitário**, pois sabe inverter os valores propostos pela sociedade tradicional, e assume como positivo a face negativa dessa mulher liberada sexualmente: *E a tua boca rubra ao pé da minha/ É na suavidade da tardinha/ Um coração ardente, palpitando...*⁴⁵³ Essa relação de intimidade na exposição de sentimentos humanos, para além das aparências, denota um novo mundo, novos tempos, o *mundo das certezas cede lugar ao mundo das incertezas, relações que desafiam descrições seguras e coerentes*⁴⁵⁴. Paralelamente às crises ideológicas, o fenômeno da liberação da mulher passa a se constituir. Em *Encontro*⁴⁵⁵, Cecília parece entender essa imagem de mulher *inteira*, sem máscaras, que povoa toda a sua obra: *Tu bem sabes que sou a chama da terra,/ que ardentes raízes nutrem meu crescer sem termo;/ (...) Pois eu, que sinto bem esses teus braços paralelos,/ que é a atitude sem dor que é o rumo e o ritmo dessa viagem,/ (...) É um tempo de mudança de paradigmas como diz Coelho*⁴⁵⁶, porém, ainda longe do ideal tempo almejado.

No sonho as imagens fonecem percepções inesperadas que acalentam os sentimentos da poeta. *Todos os sonhos da originalidade revoltada que faz com que o ser não queira mais ser o que é (...) já não se satisfaz com a oposição entre a água e o fogo – quer a discórdia mais profunda entre a substância e as suas qualidades*⁴⁵⁷. A originalidade que segue tais devaneios, segue um processo de negação, pois, a imaginação que se compraz com as imagens de oposição enraíza em si a ambivalência, totalizando o algoz e a vítima. Afirma-se uma negação íntima.

5.2 - Convergências formais e semânticas

Quanto ao estilo, as autoras mantêm-se originais, trazendo um elemento de valor estético desabrochado num clima de liberdade. Assim como Cohen, também acreditamos que, se o estilo intervier, a expressão verbal dará ao conteúdo uma forma ou estrutura específica que é difícil ocorrer de outro modo, pois o valor estético está no como dizer: *Ao interrogar a linguagem do poeta como se fosse um*

* Que atua como fator de identidade entre as poetas.

⁴⁵³ ESPANCA, Florbela. *Crepúsculo*. Livro de Sórora Saudade. 2003, p. 56.

⁴⁵⁴ COELHO, Nelly Novaes. 2000, p. 16.

⁴⁵⁵ MEIRELES, Cecília. *Viagem*, 2001, p. 281.

⁴⁵⁶ COELHO, Nelly Novaes. 2000, passim.

⁴⁵⁷ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.56.

*sintoma ou um documento, perde-se aquilo que o distingue, que é a beleza*⁴⁵⁸. Segundo Cohen, o poeta é poeta pelo que disse, não pelo que pensou ou sentiu, pois é criador de palavras, não de idéias. Assim, todo o gênio das poetas reside na invenção verbal que pode ser analisada tanto no nível formal quanto no nível semântico, pois se bastam para criar a beleza procurada. Então,

sejam quais forem seus valores respectivos, o fato é que eles têm sido utilizados juntos pela grande tradição poética francesa e que, unindo seus recursos, produzem as obras que nosso espírito relaciona com o nome de poesia, (...) ⁴⁵⁹

Os poemas de Florbela e de Cecília constituem o que o autor denomina de *poesia integral*. Ambas entendem *a missão da poesia que é oferecer o mais sólido da linguagem e ao mais misterioso do mundo o lugar de uma misteriosa coincidência*⁴⁶⁰.

Para O. Paz, *todo poema, qualquer que seja a sua índole – lírica, épica ou dramática – manifesta um modo particular de ser histórico*⁴⁶¹. E para apreender essa singularidade, deve-se aproximar do poema em sua realidade histórica e ver ali, de maneira mais concreta, qual é a sua função dentro de uma determinada sociedade. Assim, a atitude de Cecília e de Florbela é diversa da atitude dos poetas da antigüidade, porém, como em todos eles, o que realmente predomina é *a liberdade humana*⁴⁶². Segundo o autor⁴⁶³, a leitura do poema depende da correlação e interseção das distintas partes de cada um dos momentos da recitação mental, pois os brancos, os parênteses, as oposições, a construção sintática, o tempo verbal, são as tantas maneiras de criar entre os versos a distância necessária para que as palavras se reflitam. O duvidar de si engendra múltiplas interpretações, nenhuma definitiva ou última.

Enfim, conduímos que podemos até negar o tempo, mas jamais escaparemos do seu abraço. Cada minuto é um punhal de separação – *como confiar nossa vida ao punhal que nos degola?*⁴⁶⁴ O homem é um ser incompleto desde que surgiu sobre a Terra, – ou porque foi expulso do paraíso; pois desde o seu nascimento foge

⁴⁵⁸ COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 36.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, 1996, p. 13.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, 1996, p. 25.

⁴⁶¹ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 58.

⁴⁶² *Ibid.*, 1996, p. 59.

⁴⁶³ *Ibid.*, 1996, p. 112.

⁴⁶⁴ PAZ, Octavio. 1995, 128.

de si próprio. Está em busca de si mesmo, busca-se sem cessar. *Nunca é ele e sim o que quer ser, por ser filho do tempo*⁴⁶⁵.

⁴⁶⁵ Ibid., 1995, 128.

CONCLUSÃO

Encerramos a presente tese, cientes de que a imagem do tempo está presente em toda a obra de Cecília Meireles e de Florbela Espanca. Essa imagem desvendada a cada momento da análise atua como uma identidade nos textos das poetisas, que comprovamos a cada instante e a cada novo olhar. Sob os auspícios da Literatura Comparada, vimos que, intrinsecamente, o tempo e os poemas se entrelaçam, o primeiro como tema gerador de todo o processo lírico das autoras, e o segundo como canal condutor dos anseios, dos devaneios e da incansável busca de identidade do eu-lírico ceciliano e florbeliano.

O fator tempo, na poesia de ambas, e em cada momento existencial apresenta conflitos entre as forças que prolongam a duração do momento anterior e as forças que encamam o desejo de renovação, pois, como Sapir, acreditamos que há uma força *centrípeda*^{*} e outra *centrífuga* em todo o conhecimento acerca do tempo. Vê-se que, ao mesmo tempo em que há um conservadorismo à tradição, há também um processo de mudança, o que é natural com o avanço das civilizações, das tecnologias, do pensamento e do próprio homem. Assim, percebemos que a arte de Cecília e de Florbela, por ser produzida e pensada no seio social, traz marcas da *humanidade*, pois se assim não fosse ela se tornaria vazia.

Em todos os textos analisados, vimos que as imagens e os sons invadem os ares, *chamam ouvidos e olhos para sonhos engrandecidos*⁴⁶⁶, os quais nos impelem ao mundo do imaginário. Pois, *num mundo que nasce dele, o homem pode tornar-se tudo*⁴⁶⁷. Daí, Bousquet falar que a poesia em seu ímpeto de devir humano, no auge de uma inspiração, proporciona a palavra nova que revela os anseios e os sonhos, como no verso de Cecília: - *os sonhos soam longe*,

Em Cecília Meireles a visão nietzscheana da afirmação da potência culmina com bons presságios; *o homem que consegue superar-se é o Super-Homem*⁴⁶⁸. Portanto, aquilo que se intensifica no homem, como sentimento de potência, é alvissareiro: (...) *e o sol encontrou as crianças procurando outra vez o vento/ para*

* SAPIR, sobre a linguagem.

⁴⁶⁶ BACHELARD, Gaston. 2006, p. 25.

⁴⁶⁷ BOUSQUET, Joé. In. BACHELARD, Gaston. 2006, p. 8.

⁴⁶⁸ ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando*. São Paulo: Moderna, 1993, p. 283.

*soltarem papagaios de papel.*⁴⁶⁹ Em Florbela, a poeta faz da paisagem, do sonho, de uma flor... e de outras imagens, o despertar da poesia, nas coisas simples e cotidianas: *Se é sempre Outono o rir das primavera,/ Castelos, um a um, deixa-os cair.../Que a vida é um constante derruir/ De palácios do Reino das Quimeras!*⁴⁷⁰ Assim, a poesia constitui, para as poetas, ao mesmo tempo o sonhador e o seu mundo; pois ambas, como sonhadoras de palavras, de páginas, de sílabas, constroem significados outros nas brechas do vocabulário, cujos conflitos ora se dissipam e ora persistem. Ambas têm a qualidade particular de tocar o espírito, de provocar a emoção e o prazer estético, pois a leitura de seus versos coloca o leitor diante de vozes irmanadas pela reflexão sobre o *tempo* e conseqüentemente sobre o destino do homem. E, vemos que, embora existam muitos estudos acerca das obras das autoras, nenhum parece ser suficiente para encerrar a essência de todos os seus aspectos; pois, apresentam um surpreendente processo de pensamentos atentos e apaixonados por algo cognoscível e essencialmente aberto ao devir.

A fugacidade, presente em suas obras, como instantâneos da duração, é a própria duração temporal, que aliada à negação existencial, em Cecília conduz à idéia de se ter esperança, ao valor positivo do ser, do sujeito, do eu-lírico; *Sede assim qualquer coisa/ serena, isenta, fiel./ Não como o resto dos homens.*⁴⁷¹; e em Florbela conduz à desesperança e à frustração: *Deus! Como é triste a hora quando morre.../ O instante que foge, voa e passa.../ Fiozinho de água triste... a vida corre...*⁴⁷² Se o egoísmo, *que faz do homem o inimigo do homem*⁴⁷³, advém da ilusão de vontades independentes que afirmam seus ímpetos individuais, nas obras cecilianas e florbelianas, as poetas parecem falar disso em nome das pessoas silenciosas do seu tempo, a partir de um eixo cheio de ambigüidades. Como aventureiras, não só na existência ambulante, à busca de lugares novos, emoções renovadas, mas como alguém que necessita atritar-se com o mundo para despedir faíscas de vida, e também no pensamento, à busca de ângulos novos, renovando as técnicas do conhecimento. Vimos que a poesia de Cecília ressalta certa herança simbolista que se funde ao sentido de universalidade, da fugacidade do tempo,

⁴⁶⁹ MEIRELES, Cecília *Vento*. Viagem. 2001, p. 319.

⁴⁷⁰ ESPANCA, Florbela. *Ruína*. 2003, p.55.

⁴⁷¹ MEIRELES, Cecília. *Sugestão*. Mar absoluto e outros poemas. 2001, p.

⁴⁷² ESPANCA, Florbela. *Hora que passa*. 2003, p. 60.

⁴⁷³ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. III Parte. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. XIII.

revelando isso diante da precariedade das coisas do mundo. Daí nascendo a sua tendência para o recolhimento espiritual, com toque de melancolia e de desencanto: *Houve um tempo, um tempo de outrora,/ Em que a vida não era vã.../ Houve um tempo, um tempo de outrora,/ Houve um tempo-Nossa Senhora...*⁴⁷⁴; em Florbela, o decadentismo: *Tudo será melhor do que esta vida!...*⁴⁷⁵

A natureza, na poesia, abre duas portas, segundo Bosi⁴⁷⁶: uma que se comunica com os labirintos do inconsciente: a porta do sonho; e outra que dá para a memória, para a formação cultural do povo, então, na análise dos poemas de Cecília e de Florbela, como de outros poetas, não se pode abrir somente para um dos lados, pois, se assim o fizer, arriscamos perder tudo o que se tem em relação ao que não foi citado, aberto, discorrido, tal como época, gênese e estilo. Por isso, procurou-se enxergar no centro do tema sobre *o tempo*, nos textos das poetas, imagens (que apresentam mais *labirintos do inconsciente* que memória) da dor, da solidão, do caos, dos sonhos; porém, a imagem revelada é de sentimentos que nos chamam para um presente denso, irrepetível, embora a sua aparência possa coincidir com versões do mesmo tema que originaram poetas de outros tempos e lugares.

Vimos que ambas, Florbela e Cecília, infringem o código da fala para que a língua transforme esse mesmo código, restabelecendo-o. Nessa mutação da língua ocorre uma metamorfose mental que implica uma diferença que não é de conteúdo, mas de natureza poética constituída pela metáfora constante e generalizada *do tempo* em suas obras, que pela relação de contigüidade a metonímia introduz valores semânticos que desvelam as preocupações existenciais das poetisas: a passagem do tempo como duração, a fugacidade e a efemeridade, desnudando as angústias, as incertezas e a esperança relativas à vivência do fluxo ininterrupto dos acontecimentos.

No paralelo traçado, vimos que as preocupações de ambas agem como uma ponte entre as imagens construídas e organizadas em torno do fluir do tempo, da solidão do homem, do caos existencial, e do seu universo de sonhos. Assim, enfatizamos os aspectos do tempo e dos tempos, embasamos o significante e o significado do signo *tempo*, por este se constituir no elo entre as obras de Cecília

⁴⁷⁴ MEIRELES, Cecília. *Canção triste*. Nunca mais... e poema dos poemas. 2001, p. 50.

⁴⁷⁵ ESPANCA, Florbela. *A um moribundo*. 2003, P. 67.

⁴⁷⁶ BOSI, Alfredo. 2000, passim.

Meireles e Florbela Espanca, convergindo para a duração, por esta se caracterizar como a essência do tempo.

REFERÊNCIAS

Referências das autoras:

ESPANCA, F. *Sonetos*. Texto Integral. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ESPANCA, F. *Sonetos*. Orfeu Edições, 1991.

ESPANCA, F. *Poesia de Florbela Espanca*. V. I. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.

ESPANCA, F. *A mensageira das violetas/Florbela Espanca*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

MEIRELES, C. *Cântico*. 4^a. Edição. São Paulo: Moderna, 1986.

MEIRELES, C. *Antologia poética*. 3^a. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MEIRELES, C. *Os melhores poemas de Cecília Meireles*. Seleção de Maria Fernanda. São Paulo: Global Editora, 1997.

MEIRELES, C. *Poesia completa*. V.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MEIRELES, C. *Poesia completa*. V. 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MEIRELES, C. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SECCHIN, A . C. (ORG.). *Cecília Meireles. Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Referências sobre as obras de Florbela Espanca

AGUIAR, M. A. *Eros: Um foco de luz. A obra poética de Florbela Espanca*. [www. Filologia.org.Br/soletras/3/04.htm](http://www.Filologia.org.Br/soletras/3/04.htm). 08-07-2007.

AUGUSTO, F. A atualidade na obra de Florbela Espanca. In.: Revista Pensamento. No. 108, Apartado. Porto, ano IX, vol.VII. 15-12-1938.

BESSA-LUÍS, A. *Florbela*. Lisboa: Caminho, 2000.

BORGES; A. *Florbela*. In.: Revista Pensamento. No. 108, Apartado. Porto, ano IX, vol.VII. 15-12-1938.

CASTRO, F. L. de. *Florbela Espanca – Sonetos*. 4^a. Ed. Portugal: Publicações Europa-América Ltda. 201p.

Confluências Estéticas e Fortunas Singulares. In. História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo V.6. Portugal: Gráfica Europam, 2003.

DAMULAKIS, G. *Dona Florbela Espanca*. Resenha: DAL FARRA, M. L. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo; Martins Fontes, 1996. 338p.

DURAN, C. *Uma noite para se encontrar com a morte*. Seção Personalidade. In. Especial de Domingo, Jornal O Estado de São Paulo. 02-12-1994.

DAL FARRA, M. L. *Poesia de Mulher em Língua Portuguesa*. In.: Abrindo Caminhos – Homenagem a Maria Aparecida Santilli, Coleção Via Atlântica, no. 02. São Paulo: Gráfica Vida & Consciência, 202, p. 337-353.

DAL FARRA, M. L. *Poemas – Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DAL FARRA, M. L. (Org.). *Florbela Espanca. Afinado Desconcerto*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, M. L. *Poemas – Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERRO, A. *Uma grande poetisa portuguesa*. In. Diário de Notícias, 24-02-1931.

GOMES, Á. C. *A aristocrática solidão nos versos de Florbela Espanca*. In.: Jornal da Tarde, Caderno de Sábado. 22-2-1997, p. 6. (Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra, segundo o rodapé da matéria)

GONÇALVES, R. *Florbela Espanca e o mito de Lilith*. In. Anais XVIII Encontro da ABRAPLIP, Santa Maria: UFMS, 2001, p. 135-42.

GUEDES, R. (et al). *Obras completas de Florbela Espanca*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

JUNQUEIRA, R. S. *Florbela Espanca Uma estética da teatralidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

JUNQUEIRA R. S. *A Estética da teatralidade: Leitura da prosa de Florbela Espanca*. 1v. 195 p. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas - Teoria e História Literária

LARBAK, Z. *Florbela e o amor*. In.: Revista Pensamento. No. 108, Apartado. Porto, ano IX, vol.VII. 15-12-1938.

MACHADO, A. F. *Sobre Florbela*. In.: Revista Pensamento. No. 108, Apartado. Porto, ano IX, vol.VII. 15-12-1938.

MATTOSO, J. (Direção). *O sosismo no feminino: Florbela Espanca* In.: Os inadaptados. História de Portugal. 2ª. Ed. Fundação Rui Ramos. Lisboa: Editorial Estampa.(1890-1926) 1994, p. 637640.

MENDES, C. F. *Florbela Espanca – luxo e volúpia da dor*. In.: Revista Quinto Império, no. 17, dez. 2002.

NORONHA, L. M. R. *Entre retratos de Florbela espanca: uma leitura biografemática*. São Paulo: Annablume, 2001.

OLIVEIRA, J. *Florbela Espanca – a excelsa poetisa do Alentejo*. Seção Cultura/Crônica a preto e branco. Portugal: Jornal da Bairrada, 07-12-2000, p. 23.

PAIVA, V. *Evas, Marias, Liliths...as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAIVA, J.R. (Org.) *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Ass. de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

PEREIRA, J. C. S. In. ALONZO, C. P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Coleção Temas Portugueses. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/1977. Colóquio de Letras. Revista Trimestral. Lisboa. No. 147/148, janeiro-junho, 1990.

Portugal em Foco. *Suplemento cultural*. Dez. 1994, p. 5.

RAMOS, R. *Os inadaptados*. In. MATTOSO, José (dir.) *História de Portugal – a 2ª. fundação*. Lisboa: Editorial Estampa, (1890 – 1926) 1994.

REZENDE, J. N. *Charneca em flor e meu glorioso pecado: nos domínios de Eros*. Dissertação de mestrado. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas, FFLCH, USP/SP. 2001.

Revista Trimestral. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no. 147/148, jan.-junho de 1998

SANTOS, V. *Florbela e a saudade*. Seção Pensamento. No. 86, maio de 1937, p. 17-41. (Xérox antiga).

SANTANA, O. R. de. *Florbela Espanca: entre criação e dividendos*. In.: Revista Quinto Império, no. 17, dez. 2002.

SANTOS, V. *Florbela e a saudade*. Seção Pensamento. No. 86, maio de 1937, p. 17-41. (Xérox antiga).

SCHAFFÉL, D. M. B. *Florbela Espanca e a poesia da dor*. Dissertação de mestrado. Universidade Católica do Paraná. 1984.

SENA, J. *Florbela Espanca*. In. *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1958.

TENDEIRO, J. *O ciclo poético de Florbela*. In.: Revista Pensamento. No. 108, Apartado. Porto, ano IX, vol. VII. 15-12-1938.

Referências sobre a obra de Cecília Meireles.

ABDALA JR, B.; CAMPEDELLI, S. Y. (Coords.). *Cecília Meireles. Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982.

AMÂNCIO, M. *Cecília Meireles – um claro enigma*. In.: Cultura. Caderno 02. Jornal. O Estado de São Paulo, no. 1078, ano 21, 24 de junho de 2001,

AMÓRA, A. L. C.; CALDAS, T. A. S. *Viagem: A metapoese em Cecília Meireles*. www.documents..com.br p. 01 a 03, 02-02-2007.

BERNARDINI, A. F. *A elegância e a sensibilidade de Cecília Meireles viajante*. In.: Caderno de Sábado. Jornal da Tarde. São Paulo: São Paulo, 19-12-1998, p. 04.

COELHO, N. N. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileira*. São Paulo: Escrituras, 2002.

C.P. *A aula do silêncio – Artista de palavra, Cecília Meireles mostrou o mundo em profundidade*. In.: Problemas Brasileiros. Seção de Literatura. Maio e junho/2001, p. 42-4.

CECCHIN, A. C. (Org.). *Cecília Meireles – Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DIAS, M. *Sueli Costa musicou o “Romanceiro*. In.: Caderno 2/ Cultura. Jornal O estado de São Paulo. Poesia. 24-01-2001.

ESTENSSORO, H. *A lira do modernismo - Há cem anos nascia Cecília Meireles, a voz única na poesia brasileira do século XX*. In.: Revista O Centenário.

GOLDTEIN, N. S.; BARBOSA, R. de C. *Cecília Meireles. Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

GOUVÊA, L. C. V-B. *Pensamento e Liismo puro na poesia de Cecília Meireles*. 1 v. 181 p. Tese de Doutorado. USP/SP,01/06/2003.

GOUVÊA, V. B. L. *A Capitania Poética de Cecília Meireles*. In: Revista Cult, ano V, 10-2001, p. 42-7.

GOUVÊA, L. V. B. *Hora de desvendar Cecília*. In. Revista do Centro de Estudos Portugueses. USP.No. 03, São Paulo: Departamento, 2000.

GOUVEIA, M. M. *Cecília Meireles: da ilha como condição humana*. In Arquipélago. Revista da Universidade de Açores. Línguas e Literaturas, vol. XV (1998:245-258), Portugal: Ponta Delgada, 1997-98, p. 245-58.

GOUVEIA, M. M. M. de. *Tiradentes, o <louco iluminado> O romanceiro e a mensagem*. In.: TRIGUEIROS, Luís F.; DUARTE, Lelia P. Temas portugueses e brasileiros. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 369-373.

LAMEGO, V. *Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LAMEGO, V. *A poesia engajada*. In.: Revista *O Centenário*.

MAIA, A.; RODRIGUES, C. *Cecília Meireles*. In: Cem anos de poesia. Um panorama da poesia no século XX. Vol. I. Rio de Janeiro: O verso edições. 2001, p. 160-3.

MEIRELES, C. *Crônica em Geral*. Tomo I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MEIRELES, C. Coleção *Melhores Crônicas*. São Paulo, Global, 2003.

MINDLIN, J. *A distância transponível*. In.: Revista *O Centenário*

MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira*. Vol.III. Modernismo. São Paulo: São Paulo, Cultrix, 2001, p. 104.

MOURA, M. M. de. *Três poetas brasileiros e a segunda guerra mundial: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes.*, 1v., 194 p. Tese de Doutorado. USP/SP, 01/09/1998

PUZZO, M. B. *O problemático não-lugar do fazer poético de Cecília Meireles.*, 1v. 273 p. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 01/08/2004.

REZENDE, J. N. *A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner andresen: Tempo e Espaço*. Dissertação de Doutorado. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas, FFLCH, USP/SP. 2006.

SANCHES NETO, M. *Cecília Meireles e o tempo inteiriço*. In.: Secchin, A. C. *Cecília Meireles – Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, B. C. Inéditos de Cecília vão sair com as reedições. In.: Caderno 2/ Cultura. Jornal O estado de São Paulo. Poesia. 24-01-2001.

ZAGURI, E. *Referência Bibliográfica*. In. SECCHIN, *Cecília Meireles – Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Referências específicas sobre as duas autoras

TREVISAN, S. H. M. *Sobrevivências românticas na poesia de Florbela Espanca e Cecília Meireles*. Dissertação de mestrado. Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP/SP, 2001.

Referências sobre o tempo:

AMARAL, M. T. D'. *Sobre o tempo: considerações intesmpestivas*. In. DOCTORS. M. Tempo dos Tempos, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ARÊAS, J. B. *Bergson: a metafísica do tempo*. . In. DOCTORS. M. Tempo dos Tempos, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ARMSTRONG, K. *Breve história do mito*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

AUTOUN, H. *O tempo e a têmpera*. . In. DOCTORS. M. Tempo dos Tempos, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ANDRADE, A. *As duas faces do tempo*. São Paulo: Ed. USP, 1971.

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

_____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: 1991.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, J. *Schopenhauer. A decifração do enigma do mundo*. Coleção Logos. São Paulo: Moderna, 1997.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOBIL, N. *O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

DOCTORS, M.(Org.) *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

DOMINGUES, I. *O fio e a trama – Reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JULIEN, F. *Do “tempo” – elementos para uma filosofia do viver*. São Paulo: Discurso, 2004.

GRISCOM, C. *O tempo é uma ilusão*. 10 Ed. São Paulo: Ciciliano, 1989.

GUIMARÃES, I. A. *O tempo das mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

JAGUARIBE, H. *Tempo e história*. In: DOCTORS, M. *Tempo dos Tempos*, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

NOVAES, A (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

OLIVEIRA, L. A. *Imagens do tempo*. In: DOCTORS, M. *Tempo dos Tempos*, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

REIS, J. C. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Debates/ Crítica. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*. Tradução de M.F. Correia. Portugal: RES Editora, 2003.

SCHOPENHAUER, H. *O livre arbítrio*. In: Os clássicos da literatura. São Paulo: Brasileira, 1983.

WOODCOCK, G. *A ditadura do relógio*. In: ARANHA, M.L. d A ; MARTINS, M. H. P. *Filosofando*. São Paulo: Moderna, 1993, p. 250.

Referência Geral:

ABNT-Associação Brasileira de Normas Técnicas. *NBR 10520. Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação*. Rio de Janeiro, agosto 2002.

_____. *NBR 14724. Informação e documentação – Trabalhos acadêmicos – Apresentação*. Rio de Janeiro, agosto 2002.

_____. *NBR 6023. Informação e documentação – Referências – Elaboração*. Rio de Janeiro, agosto, 2002.

_____. *NBR 14727. Emenda 1, Informações e documentos – Trabalhos acadêmicos – Apresentação*. Rio de Janeiro, 30-12-2006 (Válida a partir de 30-01-2006).

ADORNO, T. *Lírica e sociedade*. In: Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ALI, S. M. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999.

ANAIS, - XVIII Encontro de Professores de Literatura Portuguesa. Santa Maria, ABRAPLIP, 2003.

ARALDI, C.L. *Niilismo, Criação, Aniquilamento*. Nietzsche e a filosofia dos extremos. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

BARUFFI, H. *Metodologia científica*. Dourados: HBedit, 1998.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BARUFFI, H. *Metodologia científica*. Dourados: Hbedit, 1998.

BARBOSA, J. A. . *A biblioteca imaginária*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1996.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BERGSON, H. *O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BORBA, F. S. *Pequeno vocabulário de lingüística moderna*. 2^a. São Paulo: Nacional, 1976.

BOSI, E. *Memória e sociedade*. São Paulo: Schwarcz, 1999.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 6^a. Ed. São Paulo: Editora Schwarcz, 2000.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 34^a. Ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. (Org.) Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 2001.

BOTH, S.J. (ORG.). *Metodologia da pesquisa científica*. Tangará da Serra: Sanches, 2007.

BRUM, J. T. *O Pessimismo e suas Vontades. Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BRUNEL, P.; PICHOS, CI. e ROUSSEAU A. M. *O que é literatura comparada*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: J.Olímpio, 1997.

BULFINCH, T. *A livro de ouro da mitologia*. Trad. Dativ Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

Cadernos de Nietzsche. Nos. 10, 11, 16. São Paulo: GEN, 2001, 2004.

CÂNDIDO, A. *A sala de aula*. São Paulo Ática, 2000.

- CÂNDIDO, A. *Pensamento e militância*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- CÂNDIDO, A. *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- CANIATO, B.J. *A solidão de mulheres sós*. São Paulo: UDUSP, 1996.
- CAVALCANTE, D. *Passagem para a Índia*, In: _____, p. 52-5.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 14^a. Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.
- COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COELHO, N. N. *Literatura: Arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- COHEN, J. *Poesia e Redundância*. In: O Discurso da Poesia. Poétique – Revista de Teoria e Análise Literária. Coimbra: Almedina, 1982.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- ECO, U. *Obra aberta. Estética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FÁVERO, L. L.; KOCH, I. V. *Lingüística textual*. São Paulo: Cortez, 1998.
- FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário de Língua Portuguesa*. 11^a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2001.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1997.
- GEBARA, A. E. L. *A poesia na escola*. São Paulo: Cortez, 2002.
- GOLDESTEIN, N. *Análise de poema*. São Paulo: Ática, 1988.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2004, v. 4.
- HELD, J. *O Imaginário no poder*. São Paulo: Summus, 1980.
- História da literatura portuguesa: Confluências estéticas e fortunas singulares. V. 6, Do Simbolismo ao Modernismo. Alfa. Portugal: Gráfica Europam, 2003, p. 231.
- ITAPARICA, A. L. M. *Nietzsche: estilo e moral*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca Uma Estética da Teatralidade*. São Paulo: EDUSP, 2003

- KOCH, I. V. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1998.
- LAMEGO, V. *Crônicas de uma Vida*. In: _____, p. 48-51.
- LYRA, P. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ática, 1988.
- LUÍS, A . B. *Floribela Espanca Vida e Obra*. 4ª. Ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.
- LYRA, P. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ática, 1986.
- MACHADO, A. M.; PEGEAUX, D. H. *Da literatura comparada à literatura*. Série Fundamentos. 2ª. Ed. Lisboa: Presença, 2001.
- MACHADO, R. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- MANN, H. *Pensamento vivo de Nietzsche*. São Paulo: Ed. da USP, 1975.
- MARCONI, M. de; LAKATOS, E. M. *Fundamentos de metodologia científica*. 6ª. Ed. São Paulo: Atlas, 2006.
- MENDES, M. P. S. *A Meta Leitura da Voz Narrativa Feminina: Clarice Lispector e Teolinda Jersão*. In. Via Atlântica, no. 01, p. 100. São Paulo: Humanitas, 1997.
- MENDES, M. P. S. *O avesso do livro: a revisão dos conceitos de autor e personagem em João Silvério Trevisan*. In. Revista Ecos. Cáceres: UNEMAT Editora, jan.2004, p.57-66.
- MOISÉS, C. F. *Poesia não é difícil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- MOISÉS, M. *A criação literária.Poesia*. 16ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MORICONI, Í. *Como Ler a Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MORICONI, Í. *A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002
- NAVA, P. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ática, 1986.
- NIETZSCHE, F. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- NIETZSCHE, F. *A Origem da Tragédia*. 5ª. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- NIETZSCHE, F. *Nietzsche – vida e pensamento*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *Nietzsche – Vida e obra*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *O nascimento da tragédia*. Trad. De J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

PAZ, O. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. *Signos em rotação*. 3^a.Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Amor e erotismo*. 2^a. Ed. São Paulo: Siciliano, 1995.

Portugal em Foco. Suplemento Cultural. Dez. 1994, p. 5.

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

RAMOS, C. A. *Liberdade subjetiva e Estado na filosofia política de Hegel*. Curitiba: UFPR. 2001.

RECTOR, M. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1979.

REDMOND, W. V. *A processo poético segundo t. s. Eliot*. São Paulo: Annablume, 2000.

RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cezar. Campinas: Papiros, 1991.

RICOEUR, P. *O mal – um desafio à Teologia e à Filosofia*. Campinas: Papiros, 1988.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da literatura portuguesa*. 17^a. Ed. Porto: - Portugal: Porto, 1996.

SAUSSURU, F. de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*. Tradução de M.F. Correia. Portugal: RES Editora, 2003.

SCHOPENHAUER, A. *O livre arbítrio*. In. Os clássicos da literatura. São Paulo: Brasileira, 1983.

SILVA, V. M. A. e. *Teoria da Literatura*. 3^a. ed. Coimbra: Almedina, 1973.

SICUTERI, R. *Lilith, a Lua Negra*. Trad. Norma Teles, J. Adolfo Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

SMOLKA, A. L. B. *Leitura e Desenvolvimento da Linguagem*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

SOUZA, A . C. M. *O portador. In Nietzsche, vida e pensamento.* São Paulo: Martin Claret, 2002.

TAVARES, H. *Teoria Literária.* Rio de Janeiro: Villa Rica. 1991.

TODOROV, T. *Em face do extremo.* Campinas: Papyrus, 1995.

TUFANO, D.(Org.). *De Camões a Pessoa.* São Paulo: Moderna, 1999.

VICTORIA, A . P. *Dicionário básico de mitologia.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)