



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

ARTESANATO POÉTICO EM FLORBELA ESPANCA

Luan Douglas dos Santos

Rio de Janeiro

2022

LUAN DOUGLAS DOS SANTOS

ARTESANATO POÉTICO EM FLORBELA ESPANCA

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em
Letras na habilitação
Português/francês.

Orientadora: Profa. Dra. Cinda Gonda.

Rio de Janeiro

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Luan Douglas dos.
Artesanato poético em Florbela Espanca.
2022. 26f.

Orientadora: Gonda, Cinda.
Monografia (graduação em Letras
habilitação Português - francês) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Centro de Letras e Artes, Faculdade de
Letras.

1. Florbela. 2. Soneto. Versificação.
Poesia portuguesa. Autoria feminina. I.
Gonda, Cinda, orientadora.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu
Amorim Neto - CRB-7/6283.

Dedico à

Débora Maria Barberis de Sousa

*De um amor morto fica
Um pesado tempo quotidiano
Onde os gestos se esbarram
Ao longo do ano
De um amor morto não fica
Nenhuma memória
O passado se rende
O presente o devora
E os navios do tempo
Agudos e lentos
O levam embora
Pois um amor morto não deixa
Em nós seu retrato
De infinita demora
É apenas um facto
Que a eternidade ignora.*

Sophia de Mello Breyner Andresen

*“Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você”*

(Chico Buarque, *Futuros amantes*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela qual tenho profunda admiração, orgulho e respeito. Agradeço as políticas estudantis e aos fomentos de pesquisa que me permitiram concluir minha graduação. Aos meus professores pelos ensinamentos que durante todo esse tempo souberam transmitir. Aos meus amigos que sempre muito cordiais não deixaram em nenhum momento de segurar minhas mãos quando foi preciso. Em especial ao Marcio Gregório Sá, amigo de longa data, cuja conversa iniciou-se, ainda, em Guarulhos-SP, no *Campus* provisório da Unifesp, em 2012, e que hoje completa dez anos. Dez anos de conversa. Agradeço à Florbela Espanca e lamento dela ter-se ido tão jovem. É impressionante como sua vida e obra exercem sobre mim enorme influência. Agradeço à Débora Maria Barberis de Sousa: não tem como falar de Florbela sem não pensar em você. São coisas indissociáveis... Falávamos dela nos cafés tantas e tantas vezes... que aprendi, aos poucos, a enxergar nisso uma forma diferente de ver você na minha vida... À Cinda Gonda, minha primeira orientadora na graduação. Lembro-me tal como hoje da impressão que me causou ouvi-la falar da poesia de Fernando Pessoa em sala de aula. Da Revolução dos Cravos. Mais do que isso: acredito ter aprendido coisas que sequer suspeito e que ainda estão para desabrochar no meu caminho. Agradeço à Manoela Villa Verde pela paixão compartilhada por Florbela. Saiba que na manhã daquele dia, eu estava indisposto a entabular qualquer conversa... Porém você viu o *Livro de Mágoas* sobre a minha mesa e aqui estamos. Agradeço aos meninos da minha primeira república. Quase todos formados. Alguns desistiram. Mas deixo aqui meu afeto por todos eles: João, Alexandre, Viny, Dr. Isaac, Roni, Paulo, Matheus. O Luiz está no quarto enquanto redijo estas linhas. Agradeço a amizade e ao companheirismo do Tonho, da Elaine. Saibam que vocês formam um lindo casal. À minha inefável poeta Mô Amorim, ao amigo e também poeta Toni Barreto. Desejo a você uma rápida recuperação. Ainda devo a você a resenha que lhe prometi do seu livro *Poemas para serem lidos em voz alta*. Agradeço à Luciana Marino do Nascimento, minha segunda orientadora. Especialmente pelo cuidado com que soube me acolher. À Ana Cândida Brandão, professora de francês do Colégio Pedro II. Pessoa sofisticada e elegante. Agradeço à Ana Claudia Abrantes, outra inefável poeta. À professora Carmen Lucia. À Cris. À Maria Helena. Ao Rio de Janeiro e à sua imponente paisagem que sobre mim exerceu tanta influência. À Vila Residencial. À minha família.

*“Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias”*

Sophia de Mello Breyner Andresen

Sumário

I. INTRODUÇÃO.....	9
II. ARTESATO POÉTICO EM FLORBELA ESPANCA	13
III. À GUISA DE CONCLUSÃO.....	25
IV. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	26

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo a valorização da forma poética em Florbela Espanca. Abordamos um pequeno número de dados biográficos da autora para, inspirando-nos nas pistas de Agustina Bessa-Luís, discutirmos o soneto, forma poética privilegiada por Florbela. Ao final, analisamos o soneto *O nosso mundo*, publicado no *Livro de Sóror Saudade* (1923), com o intuito de mostrar como a forma relaciona-se com o conteúdo, evidenciando, assim, o quanto as regras inerentes à versificação estão submetidas a uma consciência criadora.

Palavras-chaves: Florbela; Soneta; versificação; Poesia Portuguesa; Autoria feminina.

RÉSUMÉ: Cet article a comme objectif la valorisation de la forme poétique chez Florbela Espanca. Nous abordons un petit nombre de données biographiques de l’auteure, inspirés des traces d’Agustina Bessa-Luís, nous discutons le sonnet comme forme poétique privilégiée par Florbela. À la fin, nous analysons le sonnet *O Nosso Mundo*, publié dans le *Livro de Sóror Saudade* (1923), afin de montrer comment la forme est liée au contenu, en soulignant ainsi dans quelle mesure ces règles inhérentes à la versification et aussi que celles-là sont soumises à une conscience créatrice.

Keywords: Florbela; sonnet; L’art du vers ; Poésie portugaise ; auteur féminin.

I. INTRODUÇÃO

A trajetória de Florbela Espanca (1894-1930) foi marcada por tumultuosos acontecimentos. Em sua curta existência, eles já se acumulavam mais ou menos de forma conturbada, moldando não só os seus versos como também todo o pensamento que os inspiraram. Teve uma vida agitada, frágil, cuja imagem foi descrita por Agustina Bessa-Luís (1984) “como uma agulha que se equilibra sobre um delgado fio”. Nisso não há exagero. Tendo sido filha da relação adúltera de Antónia da Conceição Lobo e João Maria Espanca, Florbela será criada pela esposa do pai, Mariana do Carmo Inglesa, assim como será o caso do seu irmão Apeles. Devemos a esta última a importância da carreira de Florbela como letrada. Foi quem lhe soube descobrir os seus talentos e incentivá-los. Florbela não carrega como uma infâmia o seu nascimento, porém não se deixa esquecer desse lugar. Reproduz de forma, muitas vezes, inconsciente, parte das sombras que recebera ainda muito criança de sua mãe, Antónia Lobo, e de seu pai, João Espanca.

A leitura que Agustina Bessa-Luís acaba realizando acerca do sentimento de desvalor que Florbela tem de si mesma é muito precisa e explica bem o motivo de Florbela ser essa eterna desconfiada de todo o apreço e sentimento ofertado a ela. Cresceu acompanhando de perto os amores extraconjugais de João Espanca. A ação de divórcio de Mariana Inglesa. A fuga de Antónia Lobo. Por todos esses motivos, nunca deixou de ter consigo suas reservas. A paixão que soldou e eletrizou a alma de João Maria à Antónia Lobo parece mostrar bem isso. Antónia sai de Vila Viçosa com outro homem. Volta, não muito tempo depois, para morrer em uma cama de hospital. Nesse ponto, Agustina é cirúrgica, quando nos diz que em volta dos Espancas “há sempre a atmosfera própria dos grandes emotivos, sujeitos à influência do momento, mas pouco preocupados com os ausentes” (BESSA- LUÍS, p. 15, 1984). É o que sucede também a Mariana Inglesa. Já doente e divorciada passará seus últimos dias perambulando pelos consultórios médicos. E, no entanto, trata-se daquela mulher que numa certa manhã entra pelo quarto do Espanca com uma criança nos braços e diz: “Como se nossa filha fosse...” (BESSA-LUÍS, p. 15, 1984). A essa altura, João Espanca, já casado com Henriqueta Almeida, requisita de Florbela os cuidados à primeira madrasta, que vem a falecer poucos anos depois. Assim se explica a passividade de Florbela e sua atitude de obediência quase irrestrita ao pai. Bessa-Luís vai ainda mais além em sua leitura:

A criança, como fruto dessa relação impossível, participa do mesmo desejo impossível. A mãe de Florbela fora já uma criança carenciada, e por isso entregara tão facilmente a filha a mãos adotivas; mais tarde abandonara o filho num brusco movimento de rejeição. O ciclo do abandono só se fecha com a esterilidade de Florbela ou com a sua falta de idoneidade moral e física para a maternidade. (BESSA-LUÍS, p. 127, 1984).

Se de um lado a angústia de Florbela é decorrente desse lugar que ocupa na vida do pai, de outro, ela consegue encontrar na afeição pelo irmão o equilíbrio necessário para amenizar suas aflições. Apeles Espanca é aquele que irá figurar na vida de Florbela a imagem do herói. No livro publicado por Maria Lúcia Dal Farra, intitulado *Florbela Espanca: Sempre tua (correspondência amorosa 1920-1925)*, a estudiosa da autora recupera algumas correspondências que revelam a importância que o irmão assume na sua vida. A correspondência também recupera o contexto de preparação do alentado *Livro de Sóror Saudade* (1923) e a encomendada aquarela, ao irmão, para a capa deste livro.

Apeles, fruto da mesma relação que uniu João Espanca à Antónia Lobo, reúne em si as insígnias do herói, o que fascina Florbela, fazendo-a escrever longas cartas, requisitando do irmão a partilha das suas aventuras a bordo do avião “Carvalho Araújo”. Em cartas coligidas por Dal Farra (2012), é fácil perceber a maneira como funciona a relação entre eles. O sentimento maternal com que Florbela o acolhe, parece, muitas vezes, baseado em um sentimento de carência que ela própria tem de si mesma. Em muitas passagens, Florbela acompanha, com admiração, os movimentos do irmão, segue-o através dos jornais, buscando sempre participar das suas “patifarias”:

Eu já sabia que estavas no Congo Belga pelos jornais que leio sempre nas notícias da Marinha, para saber de ti. Os jornais só falam do “Carvalho Araújo” em Roma. Calcula tu: em Roma! Sempre há cada urso! Escreve-me uma carta grande e conta muitas coisas bonitas. (...) Que bom que deve ser, longe desta banalidade trágica, pensar nas terras de Portugal! Eu creio que Portugal só pode gramar-se assim: longe dele, nas saudades. Goza o mais que puderes, guarda nos teus olhos o mais que puderes de visões consoladoras e grandes; enche a tua alma de coisas lindas e diz-mas bem, quando voltares, a esta pobre exilada das terras maravilhosas onde anda a sua saudade, e que nunca viu! (DAL FARRA, 2012, p. 216).

A carta é dirigida ao irmão em 10 de março de 1922. Ele está em missão em Boma (Luanda, África). Florbela o acompanha por meio das notícias que lê nos jornais.

Entusiasma-se pelos feitos do irmão e pede a ele que dê notícias e que escreva mais nas cartas que envia. Essa troca afetiva será selada com o suicídio de Apeles.

Em dezembro de 1925, ele escreverá à irmã uma carta “desconsolada, clamando pela morte” (DAL FARRA, 2012, p. 46). Lamenta, naquele ano, o falecimento da noiva Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos. Em junho de 1927, tornado Primeiro-Tenente da Marinha, Apeles mergulha no Tejo durante um voo de treino com um hidroavião. O impacto dessa morte sobre Florbela será radical. Nunca mais será a mesma pessoa. O que nos faz lembrar das palavras de Bessa-Luís: “(...) o espírito se equilibra como uma agulha sobre um delgado fio”. Perdido esse equilíbrio, “a agulha cai e a vida é arrastada de novo para a sua roda de padecimentos”. (BESSA-LUÍS, 1984, p. 7). E Florbela, em seu terceiro casamento, compreende bem o sentido destas palavras.

A dedicatória que escreve ao irmão, é profunda e sentida e nos dá a dimensão do seu luto:

(...) que voz de agouro, que voz de profecia teria segredado aos meus ouvidos surdos, à minha alma fechada, às vozes que se não ouvem, estas palavras de pavor: Aquele que é igual a ti, de alma igual à tua, que é o melhor do teu orgulho e da tua fé, que é alto para te fazer erguer os olhos¹, moço para que a tua mocidade não trema de o ver partir um dia, bom e meigo para que vivas na ilusão bendita de teres um filho, forte e belo para te obrigar a encontrar sorrindo as coisas vis e feias deste mundo, Aquele que é parte de ti mesma que se realiza, Aquele que das mesmas entranhas foi nascido, que ao calor do mesmo amplexo foi gerado, Aquele que traz no rosto as linhas do teu Irmão, será em breve apenas uma sombra na tua sombra, uma onda a mais no meio doutras ondas, menos que um punhado de cinzas no côncavo das tuas mãos?!... (BESSA-LUÍS, 1984, p. 202).

A fim de compreender melhor a trajetória de Florbela, talvez seja importante o registro dos seus casamentos que, assim como o sentimento de abandono e o luto de Apeles, constituem elementos que concorrem para a formação da sua identidade. Nesse sentido, o casamento de Florbela com Alberto Moutinho, em dezembro de 1913 quando conta apenas 19 anos, será marcado pela dificuldade financeira do casal, o que precipitará o desgaste da relação e a ruptura súbita do casamento em 1921.

Em meio às perturbações de ordem doméstica, espiritual e física Florbela inicia o

¹ É interessante notar que o soneto “Perdidamente” começa com estes versos: *Ser poeta é ser mais alto, é ser maior/ Do que os homens! Morder como quem beija!/É ser mendigo e dar como quem seja/Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!*. Enquanto a carta apresenta ideia semelhante ao poema referir-se ao irmão morto.

curso de Direito em Lisboa. Bessa-Luís dá o nome a essa atitude de “fuga para diante”. De uma maneira ou outra, Florbela mantém-se coerente com seu projeto pessoal de tornar-se uma escritora reconhecida. Segundo Dal Farra (2012), à título de curiosidade, de acordo com o *Anuário da Universidade de Lisboa*, entre 1917 e 1918 havia, na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, um número de 313 estudantes dos quais apenas 7 eram do sexo feminino. A essa altura, a resistência dos colegas bacharéis à Florbela já é sentida.

Florbela divorcia-se em abril de 1921. Casa-se, ainda, naquele ano, com o alferes de Artilharia da Guarda Republicana, António Guimarães, em 29 de julho. Ambos têm 25 anos. O envolvimento do casal é marcado pela paixão. Florbela queixa-se, muitas vezes, nestas cartas, da instabilidade financeira do casal e do estado periclitante no qual o companheiro se encontra. Em estado sempre de alerta, António Guimarães vive em função das crises políticas e trabalha na contenção das revoltas populares. À época, Portugal vive uma grande turbulência econômica, política e social e Guimarães precisa estar à disposição das forças de segurança do Estado para contê-las. O casamento encobre importante fase da produção literária de Florbela. Muitas das composições poéticas que, hoje, localizamos nos livros de *Sóror Saudade* e *Charneca em flor*, são redescobertas no contexto dessa troca amorosa de cartas do casal. Daí a importância de Guimarães na vida de Florbela.

O divórcio entre eles cumpre-se em junho de 1925, com insinuações, inclusive, de violência doméstica, por parte de Florbela e, de abandono do lar, por parte de Guimarães. A poeta casa-se novamente. Desta vez, com o médico Mário Laje, em Matosinhos (Porto), em outubro de 1925. A sua saúde não vai bem. Sofre de agudas dores crônicas e de depressão. Agravadas em decorrência do último casamento e do suicídio de Apeles em 1927. Os pensamentos suicidas tornam-se recorrentes. E na madrugada do dia 8 de dezembro de 1930, data dos seus 36 anos, Florbela ingere uma dose considerável do soporífero que a levaria a óbito.

Desta feita, é curioso imaginar que em meio a tantos acidentes e incidentes, Florbela tenha conseguido adotar para seu artesanato poético o soneto clássico, caracterizado pela estrutura rígida. Mais do que isso: Florbela lançou mão de uma forma poética para tratar de temas incomensuráveis como o erotismo e a melancolia. Com isso em mente, adentramos o próximo tópico buscando compreender melhor o artesanato poético em Florbela Espanca.

II. ARTESANATO POÉTICO EM FLORBELA ESPANCA

Na introdução, apresentamos alguns elementos biográficos de Florbela, e ao fecho deste capítulo, indagamo-nos sobre a relação que a autora estabelece com a escolha do soneto enquanto forma privilegiada para seu artesanato poético. Com efeito, é surpreendente imaginar que em meio a tantos acontecimentos e turbulências na vida pessoal, Florbela tenha escolhido uma forma rígida como o soneto para compor seus poemas. Tendo em vista essa predileção da autora, optamos por nos debruçarmos sobre os estudos produzidos pelo poeta paulistano, Glauco Mattoso, que há anos vem revisitando grandes tratadistas da versificação, sendo ele próprio, um arguto teórico e sonetista.

Antes, porém, de avançarmos, respondemos à indagação suscitada antes, concordando com as palavras de Agustina Bessa-Luís que, em seu livro sobre Florbela, nos diz que a forma poética é seu objeto de fixação:

Toda a sua mensagem é um discurso para atingir a libertação do medo, e assim ascender à condição perfeita do homem que as paixões e os erros não comovem. Toda a vida de Bela decorre entre o perigo do afeto, da ligação com as pessoas e as coisas; e tenta furtar-se a elas pela fixação num objeto, que é a sua forma poética. (BESSA-LUÍS, p. 8, 1984).

Examinando os poemas presentes no *Livro de Mágoas*, livro de estreia da autora, publicado em 1919, aos 24 anos, encontramos um número significativo de sonetos que fazem referências à relação “forma e conteúdo”. São exemplos disso, os poemas *Tortura* (Quem me dera encontrar o verso puro,/ O verso altivo e forte, estranho e duro,/ Que dissesse, a chorar, isto que sinto!), *Neurastenia* (Ó chuva! Ó vento! Ó neve! Que tortura!/ Gritem ao mundo inteiro esta amargura,/ Digam isto que sinto que eu não posso!...) *Maior tortura* (Mas a minha Tortura ainda é maior:/ Não ser poeta, assim como tu és/ Para falar assim da minha Dor!), *A Maior tortura* (Para gritar num verso a minha Dor!...) e *Impossível* (Os males de Anto toda a gente os sabe!/ Os meus... ninguém... A minha Dor não cabe/ Nos cem milhões de versos que eu fizera!). Mais do que um mero recurso meta-poético ou metalinguístico, este tópico constitui um tema no *Livro de Mágoas*. Em razão disso, é natural que dediquemos a ele nossa atenção, a fim de compreender as influências que dinamizam a poesia de Florbela Espanca.

A quase totalidade dos aspectos formais apresentados nesta obra está relacionada

à adoção do verso em decassílabo, o qual permite em sentido amplo uma grande variedade de ritmos baseada na distribuição das sílabas tônicas. E a maneira como Florbela os utiliza revela uma capacidade surpreendente relativa à subordinação dos elementos formais a uma consciência criadora.

Atentemo-nos, a título de exemplo, aos substanciais versos do soneto *O nosso mundo*, presente no *Livro de Sórora Saudade*: “Que importa o mundo e as ilusões defuntas?... /Que importa o mundo e seus orgulhos vãos? /O mundo, Amor... As nossas bocas juntas...”. Apesar de a estrutura finita de cada verso encerrar em si um mundo de “ilusões defuntas” e “orgulhos vãos”, o sintagma “as nossas bocas juntas” parece sugerir uma força capaz de implodir em sua ânsia pelo infinito esses versos, criando, dessa maneira, em níveis formais, uma correlata imagem com tudo o que é transbordante, excessivo, incomensurável. Tal hipótese, novamente, reitera-se, quando constatamos que o uso do metro usado por Florbela é o sáfico:

Que im/por/ta o/ MUN/do e as/ i/lu/SÕES/ de/FUN/tas?... (4-8-10)

Que im/por/ta o/ MUN/do e/ seus/ or/GU/lhos/ VÃOS? (4-8-10)

O/ mun/do, a/MOR... /As/ nos/sas/ BO/cas/ JUN/tas... (4-8-10).

O uso desse metro sugere um caminho libertário na poesia de Florbela, na medida em que a afirmação do desejo feminino encontra na estrutura do poema sua máxima expressão. A utilização do sáfico é capaz de intensificar, em termos, não só de estrutura mas de conteúdo, o alcance do discurso amoroso. Isso porque a estrutura, nesse caso, converge em direção ao conteúdo, revelando, assim, o quanto essas regras estão submetidas ao domínio criativo da autora.

Essas considerações iniciais nos servem somente para mostrar a exímia versejadora que é Florbela Espanca. Em muitos dos seus poemas, especialmente os que estão arrolados no *Livro de Mágoas*, fazem referências ao que estamos denominando aqui de meta-poesia. É de observar-se que Florbela escreveu em outras formas poéticas², porém, a que será privilegiada por ela em seu artesanato poético é o soneto.

Dessa maneira, introduzimos os estudos realizados por Glauco Mattoso, com o intuito de compreender a estrutura rítmica de funcionamento da forma poética do soneto, bem como as regras que subjazem à versificação lusófona. Em linhas gerais, buscamos

²ver. *Trocando olhares*.

nos basear em dois livros publicados por Glauco, nos quais ele retoma os estudos de Cavalcanti Proença e Cruz Filho. O primeiro deles, inspirado de um ensaio intitulado “Ritmo e Poesia”, comporta dois pontos de vista que equivalem a um olhar masculino e a outro feminino na direção do fazer poético, intitulado *Sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia*. O segundo revisita outro precioso compêndio, ainda mais esquecido que o primeiro, cujo título laconicamente se chama “O Soneto” de Cruz Filho.

Em o *Sexo do verso*, Mattoso retoma os estudos de Proença como roteiro básico para complementar sua “Teoria do soneto”, adaptando as propostas do ensaísta às suas convenções e esmiuçando o aspecto rítmico e a musicalidade dos segmentos métricos. Independentemente dos pontos de convergência e divergência entre as observações de Proença e as de Glauco, é certo a relevância destas obras no que tange à contagem silábica, à cesura, à diérese, à sinérese e aos demais conceitos comuns à técnica do verso.

No capítulo [7.1.1], *Parâmetros do verso*[2], Glauco examina de forma detalhada a diferença de sílaba poética da sílaba gramatical, conforme o conceito de sinérese. A sinérese é o que permite a transformação de hiatos em ditongos e a fusão de vogais entre as palavras. Tomemos como exemplo este verso:

[Que importa o mundo e as ilusões defuntas?...]

Gramaticalmente, temos:

Que/ im/ por/ ta/ o/ mun/ do/ e/ as/ i/ lu/ sões/ de/ fun/ tas (15 sílabas)

Poeticamente, temos:

(Queim) (por) (tao) {MUN} (doeas) (i) (lu) {SÕES} (de) {FUN} tas (10 sílabas)

Na primeira, terceira e quinta sílabas poéticas, a sinérese permitiu a aglutinação de duas ou mais sílabas gramaticais, como observamos no esquema apresentado a seguir:

/Que/ im/ (“im” da palavra “importa”) = 2 sílabas gramaticais

Passou a:

Queim = 1 sílaba poética;

/ta/ o/ (“ta” da palavra “importa”) = 2 sílabas gramaticais

passou a:

tao = 1 sílaba poética

e

/do/ e/ as/ (“do” da palavra “mundo”) = 3 sílabas gramaticais

Passou a:

(doeas) = 1 sílaba poética.

Glauco conclui que, a contagem do número de sílabas de um verso tende a ser menor que a quantidade gramatical. Isso se deve não só a fenômenos como a sinérese, mas ao fato de que na versificação lusófona não se deve considerar as sílabas átonas posteriores à última tônica. Daí serem estas desconsideradas na contagem silábica, enquanto a tonicidade da última sílaba além de ser contada, ainda determina o tipo de verso no poema (quando a última palavra é oxítona, o verso é agudo; quando é paroxítona, o verso é grave; quando é proparoxítona, o verso é esdrúxulo).

Glauco pondera que é usual a sinérese aglutinar duas ou três vogais, desde que entre elas não haja uma tônica, como é o caso particular deste verso:

[E a Vida já não é o rubro inferno]

E/ a/ Vi/ da/ já/ não/ é/ o/ ru/ bro/ in/ fer/ no (13 sílabas gramaticais)

(Ea) [Vi] (da) (já) (não) {é} (o) [ru] (broin) {fer} no (10 sílabas poéticas)

Onde “não” não se funde à sílaba posterior (“é”), por esta ser uma tônica, e a diérese ser obrigatória, tal como em encontros do tipo “lá onde”, “já era” ou “só isso”. Mattoso dá outros exemplos dessa ocorrência, analisando o soneto de Bocage que leva o número 13 e que, entre os estudiosos é conhecido como o “soneto do pau decifrado”.

Mattoso identifica encontros do tipo “É pau”, “dá leite”, “não quebra”, e que os esticólogos chamam de “verso duro”. Outro item apontado por ele, é que “todo verso equivale a um único termo, como que um extenso monômetro polissilábico, a ser escandido pela primeira vez” (GLAUCO, 2010, p. 56). Daí resulta o que os versificadores chamam de “pés métricos”, responsáveis por conferir ao poema o caráter mnemônico e a cadência rítmica do poema. Retomemos, ainda uma vez, o verso anterior de *O nosso mundo*:

[E a vida já não é o rubro inferno]

(Ea) {VI}/ (daa) [já] (não) {É}// (o) [ru] (broin) {FER} no

Se as sílabas tônicas determinam a quantidade e o tipo de pés métricos dentro de um verso, logo a escansão deste verso, reproduzido aqui entre colchetes: [“E a vida não é o rubro inferno”] é reduzido a apenas três pés métricos, cuja medida equivale, respectivamente, ao jâmbico (Eavi/), e os outros dois segmentos (dajanãoé//) e (orubroinfer), dijâmbico, como mostra o esquema a seguir:

(Ea) {vi} = jâmbico

(da) {já} (não) {é} = dijâmbico

(o) [ru] (broin) {fer} = dijâmbico

Considera Glauco:

São estes três morfemas, ou estas "palavras" rearticuladas, que os versificadores chamam de "pés", e é no interior daquele único macromorfema ou "vocabulão" que se processam todos os fenômenos fonéticos e morfológicos, inclusive a sinérese e a diérese, dos quais decorrerá o desmembramento do tal vocabulão em dois, três, quatro ou mais pés, bem como a mensuração de tais desmembramentos. (GLAUCO, 2010, p. 59).

A mensuração dos pés métricos é denominada de acordo com a tonicidade das sílabas cesuradas e não se deve confundir com a sílaba gramatical, com o hemistíquio ou

com o próprio verso. São resumidos em seis tipos básicos:

Troque ou trocaico: “tela” ficaria {te} (la) ou {1} (2)

Dáctilo ou dactílico: “pálido” ficaria {pá} (li) (do) ou {1} (2) (3)

(4) Péon primo ou peão primeiro: “viamo-lo” ficaria {ví} (a) (mo) (lo) ou {1} (2) (3)

Jambo ou jâmbico: “bater” ficaria (ba) {ter} ou (1) {2}

Anapesto ou anapéstico: “recolher” ficaria (re) (co) {lher} ou (1) (2) {3}

Péon quarto ou peão quarto: “revolução” ficaria (re) (vo) (lu) {ção} (1) (2) (3) {4}

Adentramos a seguir os estudos sobre os parâmetros que regem a distribuição das sílabas tônicas do verso em decassílabo, o qual obedece a um padrão relativamente estável, o que permite sua identificação conforme os modelos que ele comporta. Neste caso, os moldes ou modelos facilitam a percepção de como o verso é escandido e de como sua escansão determina o ritmo, o tipo de segmentação, pés métricos e outros parâmetros comuns à regra da versificação. A fim de exemplificar essa padronização e suas implicações rítmicas, analisemos, a seguir, a metrificada do soneto *O nosso mundo*:

(1) Eu bebo a Viva, a Vida, a longos tragos
(2) Como um divino vinho de Falerno!
(3) Pousando em ti o meu olhar eterno
(4) Como pousam as folhas sobre os lagos...

(5) Os meus sonhos agora são mais vagos...
(6) O teu olhar em mim, hoje, é mais terno...
(7) E a Vida já não é o rubro inferno
(8) Todo fantasmas tristes e pressagos!

(9) A Vida, meu Amor, quero vive-la!
(10) *Na mesma taça erguida em tuas mãos,
(11) Bocas unidas, hemos de bebê-la!

(12) Que importa o mundo e as ilusões defuntas?...
(13) Que importa o mundo e seus orgulhos vãos?...
(14) O mundo, Amor!... As nossas bocas juntas!...

Antes, porém, de começarmos nossas observações, merece destaque a inovação

(6) (o) {TEU}/ (o) (lhar) (em) {MIM} // (ho) (jeé) (mais) {TER} no... (NR 2 – 4 – 4)

(7) (ea) {VI}/(da) [Já] (não) {É} // (o) [ru] (broin) {FER} no (NR 2 – 4 – 4)

As tônicas cesuradas no terceiro verso do poema são {San}, {Meu} e {Ter}: (Pousando em ti o meu olhar eterno). São marcados com chaves para sinalizar a cesura e os diferentes pés métricos que compõem o decassílabo. Quanto ao verso de número seis, observamos a ocorrência da sinérese que ocorre para adjungir duas sílabas gramaticais: “je” (de “hoje”) e “é” em uma sílaba poética (“jeé”). A ocorrência da sinérese acontece porque não estamos diante de duas sílabas tônicas como no verso de número sete: (E a Vida já não é o rubro inferno). Neste caso, a diérese, como vimos, torna-se obrigatória, mantendo separadas as sílabas tônicas “não” e “é”. De maneira irreverente, Glauco refere-se às tônicas como sílabas másculas em oposição à feminilidade das átonas. Daí resulta inúmeras situações jocosas, tal como a que envolve a presença de duas sílabas tônicas subsequentes em um verso de Gonçalves Dias. Tendo sido objeto de polêmica entre Bandeira e Proença, Glauco sentencia que “o jeito é aceitar a convivência de dois machos, já que os poetas a aceitam e não cabe ao legislador interferir na liberdade alheia...” (MATTOSO, 2010, p. 32).

O parâmetro do heroico impuro é formado pelo arranjo peão-jambo-peão (NR 4,2,4), podendo variar o peão final para o dijambo (NR 4,2,2,2), desde que haja um monossílabo forte o que possibilita também uma leitura como sáfico.

(2) [co] (moum) (dí) {VI} (no) {VI} (nho) (de) (Fa) {LER} no! (NR 4 – 2 – 4)

(8) [to] (do) (fan) {TAS} (mas) {TRIS} (tes) (e) (pres) {SA} gos! (4 – 2 – 4)

(9) (a) [VI] (da,) {MEU} (a) {MOR}, [QUE] (ro) (vi) {VÊ} la! (4 – 2 – 4)

(10) *(Na) [mes] (ma) {TA} (çær) {GUI} (daem) (tuas) {MÃOS}, (4 – 2 – 3)

(11) [Bo] (cas) (u) {NI} (das,) {HE} (mos) (de) (be) {BÊ} la! (4 – 2 – 4)

O detalhe curioso no verso de número nove é o encontro das sílabas tônicas “mor” e “que”, e que parece suscitar a mesma dúvida quanto ao segundo verso dos “Lusíadas”: [Que, da ocidental praia lusitana]. A polêmica, neste caso, estaria na

justaposição das tônicas “tal” e “pra”. Proença entende que seria mais normal uma acentuação machista da primeira sílaba: Quê/da ocidental/ Enquanto Mattoso prefere ver, de sua parte, a tonicidade em “den” de “ocidente”, mantendo o compasso binário do parâmetro heroico:

[Que da ocidental praia lusitana]

(Que)[dao](ci)[den](tal){pra}(ia)(lu)(si){ta}na

No caso de Florbela, a opção de escolher a tônica na sílaba “que” (da palavra “quero”) recria o ritmo do antigo verso provençal (NR 4 – 3 – 3). Por outro lado, seguindo a regularidade rítmica dos demais versos, o mais sensato é lermos esse verso com a acentuação incidindo sobre a sílaba “mor” (da palavra “amor”), uma vez que se mantém a uniformidade rítmica que pede o soneto. Outro aspecto interessante, é o verso subsequente:

[Na mesma taça erguida em tuas mãos]

(Na) [mes] (ma) {TA} (çær) {GUI} (daem) (tuas) {MÃOS}

Observa-se neste verso a ocorrência da sinérese nas sílabas “çær” (“ça” da palavra “taça” e “er” da palavra “erguida”) e “daem” (“da” da palavra “erguida” e a preposição “em”). Acontece que a sinérese cria uma dificuldade para a análise do verso em questão, pois este passaria a contar com somente nove sílabas poéticas. Uma solução possível seria encarar em lugar da preposição “em”, sua contração junto ao artigo definido “as”, resultando na partícula “nas”, que não seria adjungida à sílaba precedente “da” (de “erguida”).

Logo, teríamos:

(Na) [mes] (ma) {TA} (çær) {GUI} (da) (nas) (tuas) {MÃOS}, (4 – 2 – 4)

O parâmetro masculino é o martelo cuja composição é feita pelo dianapéstico-peônico (NR 3,3,4), permanecendo heróico mas "agalopando" o primeiro hemistíquio, como no verso 2, composto de um crético, um anapesto e um peão quarto:

(4) [co] (mo) {POU} (sam) (as) {FO} (lhas) [so] (breos) {LA} gos... (3-3-4)

(5) (os) [meus] {SO}(nhos) (a) {GO} (ra) [são] (mais) {VA} gos... (3-3-4)

As tônicas “meus” e “so” (da palavra “sonho”) recria a mesma dificuldade que observamos antes: encontro de duas sílabas tônicas. A saída é interpretarmos de acordo com a uniformidade rítmica que requer o soneto.

Decorre que o soneto de *O nosso mundo* de Florbela é vazado majoritariamente em heroicos, heroicos impuros e martelos, ou seja, versos masculinos. Porém, qual não é nossa surpresa ao verificar que o parâmetro usado por Florbela, no último terceto, é o sáfico. Esse parâmetro rítmico é, inversamente ao heroico (NR 2, 4, 4), composto pelo esquema métrico dipeônico-jâmbico (NR 4,4,2). Daí a feminilidade, já que a cesura, embora masculina, é mais branda que no heroico.

(12) (queim) (por) (tao) {MUN} (doeas) (i) (lu) {SÕES} (de) {FUN}tas?... (4-8-10)

(13) (queim) (por) (tao) {MUN} (doe) (seus) (or) {GU} (lhos) (VÃOS)? (4-8-10)

(14) (o) (mun) (doa) {MOR}... (as) (nos) (sas) {BO}(cas) {JUN}(tas)... (4-8-10).

Notamos que o parâmetro sáfico além de subverter a forma do metro heroico, torna-se subversivo quando constatamos a intencionalidade de Florbela. Ela reserva o uso de tal metro para o último terceto do poema, em que o discurso amoroso é radicalizado. Mais que um mero discurso amoroso no qual constatamos a presença de uma voz feminina desejante. Em níveis formais, verificamos o modo como a estrutura do soneto é capaz de transgredir e dialogar com o conteúdo.

O carácter insidioso da poesia de Florbela parece ter sido interpretada, e de fato por vezes o foi, como um “desvio”, e também como uma inversão dos costumes instituídos, sobrepondo os valores e não respeitando as normas de interdição social. Não admira, pois, o carácter insidioso que sempre moveu a poesia erótica no Ocidente. E Florbela parece ciente disso. Reproduzimos a seguir a estrutura do soneto *O nosso mundo*:

O nosso mundo [Florbela Espanca]

(1) 2 – 4 – 4 heroico puro 2 – 6 -10

- (2) 4 – 2 – 4 heroico impuro 4 – 6 – 10
- (3) 2 – 4 – 4 heroico puro 2 – 6 – 10
- (4) 3 – 3 – 3 martelo 3 – 6 – 10
- (5) 3 – 3 – 3 martelo 3 – 6 – 10
- (6) 2 – 4 – 4 heroico puro 2 – 6 – 10
- (7) 2 – 4 – 4 heroico puro 2 – 6 – 10
- (8) 4 – 2 – 4 heroico impuro 4 – 6 – 10
- (9) 4 – 2 – 4 heroico impuro 4 – 6 – 10
- (10) 4 – 2 – 4 heroico impuro 4 – 6 – 10
- (11) 4 – 2 – 4 heroico impuro 4 – 6 – 10
- (12) 4 – 4 – 2 sáfico 4 – 8 – 10
- (13) 4 – 4 – 2 sáfico 4 – 8 – 10
- (14) 4 – 4 – 2 sáfico 4 – 8 – 10

A despeito das acusações impostas à composição do soneto que dele se tem feito, como as que lhe foram atribuídas por Fernando Brunetière, ilustre crítico francês, que alegava que o ponto fraco desse gênero estava na fixidez da sua forma, em primeiro lugar, e, em seguida, na sua brevidade, o que impediria o desenvolvimento dos grandes pensamentos. Esse argumento, a rigor, não passa de arroubo retórico. Concordamos com as palavras que encerram o primeiro capítulo de Cruz Filho:

(...) o soneto há sido, sobretudo desde Petrarca, a composição lírica por excelência; a ode, a balada, o canto real, o madrigal, o cântico, o epitalâmio, o vilancete, a canção e outras formas líricas jamais lhe sobrelevaram em estima e apreço, nas literaturas novilatinas. O seu caráter subjetivista constituiu, em grande parte, o segredo do seu prestígio e ascendência, e é uma das determinantes dos seus consecutivos triunfos (FILHO, p. 17, 2009).

III. À GUIZA DE CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, era comum encontrar comentários referentes à publicação dos livros de Florbela, cujo caráter nem sempre foi a valorização do texto poético em si. Ao contrário, a maior parte das apreciações feitas mostra um certo desconhecimento por muitos dos que carregavam a responsabilidade da crítica literária. É o caso da publicação do *Livro de Mágoas*, em julho de 1919, cujos comentários feitos à obra situam-na num contexto demasiado hostil, cuja visão de mundo machista e conservadora da época chegou a considerá-lo “um *livro licoroso para homens*, escrito por um *António Nobre*”. Destacam-se, ainda, as referências à escrita feminina, entendida como sinônimo de relativo às mulheres.

A autoria desses textos revelaria, portanto, uma concepção banalizada acerca do fazer poético, como escreveu José Dias-Sanchos em um artigo intitulado “*Elas, as*

poetisas...”, coligido e comentado por Maria Lúcia Dal Farra, em *Florbela Espanca: Sempre tua – correspondência amorosa (1920-1925)*.

Igual tratamento encontrou o *Livro de Sóror Saudade*, que segunda consta, o principal enfoque que a referida obra teria das notas críticas e revistas sobre a poesia de Florbela atentava ao seu caráter pessoal: a vida de uma mulher, que era modelo de muitas outras, que escrevia poesia e não ao valor literário de uma poesia feita por mulheres. Iniciada especialmente pelo professor Guido Battelli, com quem manteve estreita correspondência e a quem Florbela entregou o manuscrito de *Charneca em Flor*, mas que, na intenção de divulgar e publicar a sua obra literária, adulterou, e de maneira arbitrária, poemas e trechos de cartas no intuito de instigar o interesse dos leitores em descobrir, pela obra, a vida da poeta e, conseqüentemente, aumentar a vendagem dos diversos títulos publicados pela escritora.

No caso de Florbela, ela já o sabia ser responsável por ultrapassar os limites temáticos do recomendável e do aceito. Fato mesmo gerador da afirmação de Florbela ao seu conterrâneo José Emídio Amaro, destas palavras, em 1928:

Tudo desdenhei: as homenagens baratas e os clamores do rebanho. Enchi o meu gabinete de trabalho de livros bons, a minha vida moral com a minha arte, a meu gosto, sem me preocupar com o sucesso, com o mercado, com a publicidade, coisas imprescindíveis a quem quer vencer, e rodeei-me duma dúzia de amigos fanáticos cuja admiração me orgulha e me faz bem (DAL FARRA, 2002. p. 240).

Mais do que o silêncio que encobriu a sua produção artística, e também o seu nome, num clima de hostilidade que permaneceu mesmo após a sua morte, como na polêmica que ocupou o cenário jornalístico em torno do busto que deveria ser erguido no Jardim Público de Évora, observamos as atitudes invariavelmente marcadas tanto pela “abstração do feminino” quanta pela misoginia corrente nas diferentes perspectivas críticas presentes do seu tempo.

Na medida em que conseguimos superar tais concepções limitadoras sobre a poesia de Florbela Espanca, um aspecto novo à caracterização da recepção crítica se sobrepõe ao pensamento e à reflexão, por meio da qual nos permite a ampliação das abordagens em torno de uma linguagem que readquire particular interesse ante à descrição do fenômeno literário. A esta linguagem, caracterizamo-la por sua autonomia enquanto forma, e também como um meio de produção de conhecimento.

Nesse sentido, repensar a forma poética parece ensejar certo redimensionamento

do fazer crítico em torno da poética de Florbela Espanca. Entendemos que tal abordagem favorece, e favorecerá, a análise de uma obra que muitos já supunham afastada de qualquer cogitação científica, e que representa um marco na história da literatura portuguesa, não somente pelo aparente caráter insidioso e a indiscutível qualidade de seus versos.

Não obstante as inúmeras polêmicas em torno de sua obra, tanto favorável quanto desfavorável no mundo literário, Florbela ocupa um lugar importante na Literatura Portuguesa. Afinal, sabe como em carta aqui já citada, ser capaz de “levantar os olhos”. Esta a condição do poeta: “Ser poeta é ser mais alto”. Convite irrecusável de “amar perdidamente” e “dizê-lo cantando a toda gente”. Talvez aí resida o ofício e a força de seus versos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERONI, Francesco. *O Erotismo*. Trad. Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Obra poética. Edição de Carlos Mendes de Sousa. Alfragide (Portugal): Editorial Caminho, 2011.

BATAILLE, Georges. *Erotismo*. Trad. Jão Benard da costa. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. Lisboa: Guimarães Editores, lda. 1984.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina?* Coleção primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ESPANCA, Floerbela. *Poesia de Florbela Espanca, vol 1*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.

_____. *Poesia de Florbela Espanca, vol 2*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2014.

_____. *Antologia poética*. São paulo: Martin Claret, 2015.

_____, *Obras Completas de Florbela Espanca, vol. V, Cartas (1906-1922)*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

_____, *Obras Completas de Florbela Espanca, vol. VI. Cartas (1923-1930)*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

_____, *Obras Completas de Florbela Espanca, vol. III, Contos*, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1987.

_____, *Obras Completas de Florbela Espanca, vol. IV, Contos e Diário*, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1987.

_____, *Obras Completas de Florbela Espanca, vol. I, Poesia (1903-1917)*, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 4.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992a.

_____, *Obras Completas de Florbela Espanca, vol. II, Poesia (1918-1930)*, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 4.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992b.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela Espanca: Sempre tua - Correspondência amorosa 1920-1925*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. *Afinado desconcerto: (contos, castas, diário)*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, M. L. & VILELA, Ana Luísa & SILVA, Fábio Mário & FINA, Rosa (Orgs.) In: *100 anos do Livro de Mágoas – Releituras da obra de Florbela Espanca*. Natal: Sol Negro Edições, 2021.

FILHO, Cruz. *O soneto*. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/osoneto.htm>. Acesso em 08/07/2022.

JUNQUEIRA, R. S. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MATTOSO, Glauco. *Tratado de versificação: machismo e feminiso na regra da poesia*. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/sexodoverso.pdf>. Acesso em 08/07/2022.

SENA, Jorge de. *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*. Conferência pronunciada na sessão de homenagem do Clube dos Fenianos Portuenses. Porto: Biblioteca Fenianos, 1946.

CHICO BUARQUE. *Futuros amantes*. In: *Song Book / Chico Buarque*. Almir Chediak.(org.) São Paulo: Marola, 1993.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

LUAN DOUGLAS DOS SANTOS

DRE: 117257596

ARTESANATO POÉTICO EM FLORBELA ESPANCA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Francês.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

NOTA: _____

Nome completo da Orientadora – Presidente da Banca Examinadora

Profa. Dra. Cinda Gonda (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

NOTA: _____

Nome completo do Leitor Crítico

Profa Dra. Mônica Genelhu Fagundes (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores: _____

FOLHA DE AVALIAÇÃO

LUAN DOUGLAS DOS SANTOS

DRE: 117257596

ARTESANATO POÉTICO EM FLORBELA ESPANCA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Francês.

Data de avaliação: 09/08/2022

Banca Examinadora:



Nome completo da Orientadora – Presidente da Banca Examinadora
Prof. Dra. Onda Gonda (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

NOTA: 10.0



Nome completo do Leitor Crítico

Prof. Dra. Mônica Genelhu Fagundes (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

NOTA: 10.0

MÉDIA: 10.0

Assinaturas dos avaliadores: _____