

FLORBELA ESPANCA REVISITA A LÍRICA MEDIEVAL: traços do amor cortês na poesia florbeliana

Lígia Mychelle de Melo Silva¹

ligiamychedemelo@yahoo.com.br

RESUMO:

No presente artigo, retomamos a leitura feita por Maria Lúcia Dal Farra (1994) – uma das maiores estudiosas da obra de Florbela Espanca (1896-1930) atualmente – no estudo introdutório que ela fez para o Projeto *Trocando olhares*, no qual aponta a presença de elementos medievais em grande parte dos poemas que constituem o Projeto. Essa retomada da leitura dialógica entre a lírica florbeliana e as cantigas medievais é importante por mostrar que a poesia de Florbela é marcada pelo diálogo com uma tradição constituída da lírica lusitana, o que faz com que ela possa ser lida dentro de uma perspectiva moderna, considerando que o diálogo com o passado é um dos elementos constituintes da poesia moderna. Nesse artigo, recorreremos aos conceitos de T.S Eliot (1989) e de Octavio Paz (1984) para uma melhor compreensão da noção de tradição e sua relação com os textos literários da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Florbela Espanca. Lírica medieval. Leitura dialógica. Tradição. Modernidade.

RÉSUMÉ :

Dans cet article, nous reprenons la lecture faite par Maria Lúcia Dal Farra (1994) - une des plus grandes étudiantes de l'oeuvre de Florbela Espanca (1896-1930) actuellement - dans l'étude introductive que elle a fait pour le projet *Trocando olhares*, dans lequel il indique la présence d'éléments médiévaux en grande partie des poèmes qui constituent le projet. Celle-ci reprend le dialogue entre la lyrique florbeliana et les chansons médiévales est importante de montrer que la poésie de Florbela est marquée par le dialogue avec une tradition constituée de la lyrique portugaise, ce qui fait avec qu'elle puisse être lue à l'intérieur d'une perspective moderne, considérant que le dialogue avec le passé est un des éléments constitutifs de la poésie moderne. Dans cet article, nous faisons appel aux concepts de T.S Eliot (1989) et d'Octavio Paz (1984) pour une meilleure compréhension de la notion de tradition et sa relation avec les textes littéraires de la modernité.

Mots-clés : Florbela Espanca. Lyrique médiévale. Dialogue. Tradition. Modernité.

¹ Mestre em Estudos da linguagem, na área de Literatura Comparada, pela UFRN, fez um estudo sobre o erótico na poesia de Florbela Espanca. Atualmente é doutoranda em Estudos da linguagem e pretende ampliar e aprofundar os estudos sobre a obra de Florbela, a fim de contribuir para sua fortuna crítica.

1.INTRODUÇÃO

Partindo do pressuposto de que “nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado” (ELIOT, 1989, p.23) e de que “a linguagem poética surge como um diálogo de textos” (CYNTRÃO, 2004, p.48), objetivamos, neste artigo, argumentar que a obra poética de Florbela Espanca, por mais que não tenha tido vínculo direto com nenhuma estética literária, não pode ser lida como fato isolado, como sendo “de exceção”.

Florbela viveu e produziu suas obras num período em que estavam sendo divulgadas as ideias do movimento modernista: sua primeira seleção de poemas, reunida no Livro de Mágoas, foi publicada em 1919, quatro anos depois de ter surgido o Orfismo – o primeiro movimento moderno em Portugal, liderado por Fernando Pessoa. Em 1923 é publicado o Livro de Sóror Saudade; em 1927, surge o movimento Presencista, que dava continuidade ao pensamento e ideais do Orfismo e, em 1931, meses depois da morte de Florbela, é publicada Charneca em flor.

Então, conforme observou Renata Junqueira (2003, p.17-18), o essencial de sua obra literária foi produzido ao mesmo tempo em que os modernistas portugueses se esforçavam para fortalecer as bases do movimento anunciado em 1915.

Desse modo, utilizando o pensamento de Antonio Candido – o qual define a literatura como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase (2000, p.23) –, é possível pensarmos que a lírica florbeliana se filia ao sistema lírico português, pois, ali podem ser observados elementos em comum com o projeto da modernidade. Dentre esses elementos, destacamos o diálogo com a tradição. Este será o nosso enfoque no presente capítulo.

A pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra apresenta uma análise dialógica entre a poesia lírico-amorosa e os poemas florbelianos no estudo introdutório que ela faz para o projeto Trocando olhares:

[...] as quadras podem se apresentar ora como uma queixa, um pedido, um convite, um rogo, uma prece, ora como a constatação que ganha um tom de fatalidade que as pende para a sentença ou máxima. Em ambos os casos, a quadra se perfaz sempre como a comunicação, para um destinatário fixo, de algo relativo à esfera, articulando-se como uma interlocução com outrem que é essencialmente o amado, tal como acontece nas trovas amorosas femininas e nas cantigas medievais. (1994, p.31).

Retomaremos no presente artigo essa leitura de Dal Farra com o intuito de demonstrar que ao utilizar elementos singulares do lirismo medieval, a lírica de Florbela Espanca estabelece um diálogo com a tradição trovadoresca; e, portanto, pode ser analisada dentro de uma perspectiva moderna, tendo em vista que uma das marcas da poesia moderna diz respeito ao diálogo constante com a tradição constituída.

Para melhor compreendermos essa relação entre tradição e modernidade e demonstrarmos que Florbela está articulada a uma tradição, recorreremos ao pensamento de Octavio Paz (1984), de Paulo Eduardo Arantes (1992), de Hans Robert Jauss (1994), de T.S. Eliot (1989) e de Antonio Candido (2000).

2. O SENTIDO DA TRADIÇÃO NA FORMAÇÃO DA LÍRICA FLORBELIANA

O poeta e crítico T. S Eliot no ensaio “A tradição e o talento individual”, reflete sobre a questão da tradição, tecendo considerações acerca da relação desta com outros dois conceitos: a individualidade artística e a intertextualidade. Esta pode ser entendida aqui como uma ponte entre a tradição e a individualidade artística.

De acordo com Eliot, ao contrário do que tende a fazer a crítica moderna – que, ao lançar o olhar para um determinado artista, procura valorizar sempre na obra as peculiaridades, as diferenças –, a riqueza de um poeta é afirmada a partir do seu diálogo com a tradição constituída:

Detemo-nos, com satisfação, nas diferenças existentes entre o poeta e os seus predecessores imediatos; tentamos encontrar algo que seja isolado a fim de ser apreciado. Mas se abordamos um poeta sem esse preconceito, acharemos freqüentemente que não só os melhores, mas os passo mais significativos da sua obra, poderão ser aqueles onde os poetas mortos, seus antepassados, mais vigorosamente afirmam a sua imortalidade. (1989, p.22).

Mais à frente, ratificando a importância do diálogo com a tradição na formação de um artista, o crítico afirma que o valor deste pressupõe a avaliação de seu diálogo com os poetas e os artistas mortos. Assim, não se pode avaliar um artista sozinho, é preciso situá-lo, para comparação e contraste entre os mortos. A defesa de Eliot é, portanto, a de que não se pode avaliar um artista tendo em vista tão somente os seus traços individuais, é preciso verificar também os elementos que ele possui em comum com outros artistas.

O sentido da tradição em Eliot é a principal fonte bebida por Antonio Candido para o estudo feito em Formação da literatura brasileira, conforme observou Arantes (1997, p.27), o qual afirma que “a idéia de literatura como sistema está muito próxima da noção de tradição em T.S. Eliot [...]”. No entanto, diferentemente do modo passivo como Eliot concebe a relação tradição/modernidade, para Candido, a formação é vista como um processo dinâmico – tanto é que Candido (2000, p.36) atribui a ideia de movimento entre as fases, grupos e obras – o qual altera o sentido da tradição.

A fim de confirmar essa ideia de formação em Antonio Candido como um processo dinâmico, recorreremos ao estudo feito por Paulo Eduardo Arantes, em Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira (1992, p.9), no qual ele afirma que “[...] em Antonio Candido há dialética por todos os lados. Ou pelo menos uma inclinação muito marcada pela palavra”.

Arantes explicita alguns exemplos, entre os quais, a dialética do localismo e do cosmopolitismo, predominante em Formação da literatura brasileira; a dialética da ordem e da desordem em Memórias de um sargento de Milícias, que é tido como o primeiro estudo literário brasileiro propriamente dialético; a dialética da parada e do movimento em Caramuru; a dialética da norma e da infração em Memórias póstumas de Brás Cubas, etc.

De acordo com Arantes (1992, p.17), Antonio Candido chamou de dialético o processo de formação “porque se pode falar em dialética onde há uma integração progressiva por meio de uma tensão renovada a cada etapa cumprida”.

Isso desfaz a falsa ideia de linearidade harmônica transmitida pelos velhos manuais de história da literatura, onde ou as obra eram abordadas individualmente, em sequência cronológica ou eram ordenada de forma unilinear, seguindo a cronologia dos grandes autores e avaliando-as conforme o esquema de vida e obra de seus respectivos autores (JAUSS, p. 1994).

Considerando que uma das acepções da dialética “[...] manda procurar na configuração artística a estrutura social sedimentada” (ARANTES, 1992, p. 19), pode-se afirmar que a dialética que dirige os estudos literários feitos por Candido tem raiz na própria formação de nossa cultura, a qual se caracteriza pela convivência de duas realidades discrepantes: uma atrasada, rural, tradicional e patriarcal; a outra, moderna, urbana e burguesa.

O mesmo método dialético utilizado nas análises de Antonio Candido pode ser aplicado a este estudo, uma vez que na lírica de Florbela observa-se apreensão de dois movimentos distintos – o movimento da tradição e o movimento da modernidade – que se polarizam. Desse modo, falaremos aqui numa dialética da tradição e do moderno. Esta também pode ser entendida como consequência da formação da cultura portuguesa, toda ela marcada pelo sentimento de nostalgia.

Tal marca da cultura portuguesa é verificada em muitas obras da literatura moderna através do permanente diálogo com a tradição; inclusive, é necessário lembrar, que foi criado nas primeiras décadas do século XX um movimento estético denominado de Saudosismo [“filosofia autenticamente lusitana”]. Esse movimento estava vinculado à revista *A Águia* e tinha como mentor e doutrinador o intelectual Teixeira de Pascoaes (MOISÉS, 2001, p.236). De acordo com Pascoaes (apud MOISÉS, 2001), a saudade é o próprio sangue espiritual dos portugueses, é o seu estigma divino, o seu perfil eterno.

Percebemos que esse sentimento nostálgico se reflete na poética florbeliana – como não poderia ser diferente, uma vez que ela se configura como poesia moderna –, seja através das referências que a poetisa Florbela faz ao período das

grandes navegações [no poema “Às mães de Portugal”], seja através do diálogo com a poesia camoniana e/ou ainda através da (re)leitura que a poetisa faz das cantigas medievais.

Assim, é impossível abordarmos o moderno sem fazermos referência à tradição do mesmo modo que é impossível uma abordagem do conceito da tradição independente da ruptura, uma vez que “tradição e ruptura se espelham reciprocamente, e a dialética dos dois termos esclarece a quantas andamos nessa grande esquina que é a história do nosso tempo” (BORNHEIM, 1987, p.29).

Posto isso, reafirmamos a filiação de Florbela Espanca ao sistema lírico português, uma vez que a poetisa, ao mesmo tempo em que se distancia da tradição, imprimindo em seus poemas o tom da modernidade, reafirma essa mesma tradição, ao se utilizar de elementos estéticos e estilísticos do passado. Podemos verificar em Florbela um movimento dialético, tendo em vista que não há um corte brusco em relação ao passado e sim um distanciamento crítico, através do qual é possível se fazer uma (re)leitura da lírica medieval numa perspectiva da modernidade.

Considerando o texto da moderna literatura como o texto, por excelência, da pluralidade, podemos definir o espaço poético de Florbela como o espaço da multiplicidade de vozes, espaço onde convivem o passado e o presente, a repetição e a inovação. Estamos falando, assim, de uma perspectiva do heterogêneo, do plural, como um dos traços característicos da modernidade, conforme as discussões de Octavio Paz que, em “A tradição da ruptura”, discorre sobre a tradição moderna da poesia. De acordo com Paz, a expressão “tradição moderna” não significa somente que há uma poesia moderna, mas também que o moderno é uma tradição.

Ou melhor: o moderno é outra tradição, que não se caracteriza apenas por sua novidade e sim por sua heterogeneidade. Enquanto a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre distinta: “La primera postula la unidade entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta com subrayarlas diferencias entre ambos, afirma que esse pasado no es uno sino plural” (1984:334).

O moderno é uma tradição singular que se afirma como ruptura de uma tradição imperante a qual, posteriormente, será também substituída por uma outra –

“otramanifestaciónmomentánea de laactualidad” – e assim sucessivamente. O moderno é uma tradição, sendo que é uma tradição feita de interrupções, é uma tradição marcada pelo jogo de continuidade e descontinuidade. Cada época, portanto, tem sua modernidade.

Assim, podemos afirmar que nem sempre o moderno é absolutamente novo, “mas um prato retemperado com um novo sabor” (TAVARES, 2001, p.15). Nessa direção, de enxergar o moderno como um prato retemperado, Octavio Paz aponta a persistência de certas maneiras de pensar, ver e sentir ao observar a aproximação entre os termos utilizados por Friedrich Von Schlegel para definir o amor, a poesia e a ironia dos românticos e os termos empregados por André Breton, um século depois, para definir o erotismo, a imaginação e o humor dos surrealistas,

Essa ideia é depois aprofundada em outra obra de Paz, em A dupla chama (2001), na qual ele afirma que o amor é um tema recorrente na literatura ocidental e que, apesar dos oito séculos que nos separam do “amor cortês” e das inúmeras transformações no modo de representar o amor na literatura, “há certas notas ou traços distintivos do ‘amor cortês’[...] que estão presentes em todas as histórias de amor de nossa literatura e que, além disso, têm sido a base das diferentes ideias e imagens que sempre tivemos sobre esses sentimentos desde a idade média” (Ibidem, p.94).

Paz afirma que, apesar das inúmeras transformações, ocorridas ao longo dos séculos, do modo de representar o amor na literatura, há vários traços característicos do amor cortês que permaneceram. Então, chega à conclusão de que as estruturas mentais são invariantes e que, portanto, a grande diferença existente entre a tradição e o moderno é que este é consciente da história e de suas incessantes transformações (PAZ,2001:P.119).

Por ter essa consciência, sabe que pertence a uma tradição, mas se sabe também distinto dela. É isso que o leva a interrogá-la e até mesmo a negá-la. Ao fazer essas considerações, Paz chega ao significado do termo “tradição moderna”, que nada mais é do que a expressão da nossa consciência histórica.

A relação tradição-modernidade é, portanto, de acordo com Octavio Paz, um jogo de aproximação e distanciamento, continuidade e ruptura. O pensamento de

Paz vai ao encontro do pensamento de Bornheim (1987), segundo o qual os opostos se atraem e tomam de algum modo uma unidade, mesmo que seja conflituada e, por isso, toda a realidade deve ser compreendida a partir da oposição de contrários.

Desse modo, podemos entender o espaço da poesia moderna como sendo uma “unidade conflituada”, ou seja, um espaço onde convivem dois termos opostos – novo e velho; razão e desrazão; sagrado e profano; continuidade e descontinuidade; cosmos e caos etc. –, mas trata-se de uma convivência tensa, marcada, ao mesmo tempo, pela aproximação e pelo distanciamento; pela atração e pela repulsa:

Realmente, tudo acontece como se um dos termos não pudesse ser sem o outro. Atração, portanto; mas também **repulsa mútua** (grifo nosso), já que cada termo só se afirma na medida do seu ser-oposto. A tradição só parece ser impertubavelmente ela mesma na medida em que afasta qualquer possibilidade de ruptura, ela se quer perene e eterna, sem aperceber-se de que a ausência de movimento termina condenando-a à estagnação da morte. A necessidade da ruptura se torna, em consequência, imperiosa, para restituir a dinamicidade ao que parecia sem vida. (BORNHEIM, 1987, p.15).

Conforme afirma Bornheim, a tradição se quer eterna e perene, por isso, distancia-se da possibilidade da ruptura; no entanto é justamente o movimento da ruptura que a imortaliza do contrário, ela seria relegada ao esquecimento. A tradição é, pois, afirmada pelo seu ser-oposto, tendo em vista que significa “continuidadelpasado em el presente” (PAZ, 1984, p.333). Nesse sentido, a releitura da tradição feita pela modernidade é necessária para manter aquela viva.

O diálogo entre o passado e o presente pode se manifestar na poesia moderna de duas formas: pode ser uma forma, usando as palavras de Santiago (1989), de “destruição consciente dos valores do passado”, como é o caso do poema “Nova canção do exílio” de Carlos Drummond de Andrade:

[...]

Onde é tudo belo

e fantástico,

só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
Voltar
Para onde é tudo belo
e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.
(ANDRADE, 1984, p.70).

Conforme podemos observar, apesar da retomada de alguns elementos da “Canção do exílio” – como os termos palmeira e sabiá e a própria idéia de exílio –, Drummond o faz com o intuito de problematizar o ufanismo dos românticos: a idéia de perfeição da terra brasileira construída por Gonçalves Dias é associada aqui ao fantástico, ao fantasioso, e, portanto, é desfeita, destruída, subvertida. Assim, o discurso de Drummond nesse poema é o da paródia, “[...] um dos discursos mais privilegiados do modernismo”, que é o discurso “da ruptura, da ironia, do sorriso, da transgressão dos valores do passado” (SANTIAGO, 1989, p.94).

Mas também, o poeta moderno pode estabelecer um diálogo com o passado na tentativa de enaltecê-lo, como é o caso dos versos do poema “Vozes do mar” (2005, p.78) de Florbela espanca:

Tens cantos d’epopéias? Tens anseios
D’amarguras? Tu tens também receios?
Ó mar cheio de esperança e majestade?!

Donde vem essa voz ó mar amigo?
...talvez a voz de Portugal antigo,

Chamando por Camões numa saudade!

Os versos transcritos acima trazem elementos que remetem à lírica camoniana como, por exemplo, “cantos d’epopéias”, “mar cheio de esperança e majestade” e “Portugal antigo”. Trata-se, portanto, de um poema saudosista no qual a poetisa Florbela estabelece uma celebração ao passado: “... talvez a voz de Portugal antigo,\ Chamando por Camões numa saudade!”.

Seja para celebrar, seja para transgredir, o fato é que “há uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo” (SANTIAGO, 1989, p.96). Isso ocorre porque a vontade de toda tradição é a de se perpetuar. Na origem, o termo tradição vem do latim *traditio* e significa entrega, transmissão, “ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração”, conforme registra Bornheim (1987, p.18).

Ainda de acordo com Bornheim (*Ibidem*, p.18), “os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral ou escrito”, ou seja, algo é dito e através da tradição esse dito é transmitido de geração para geração. Portanto, é possível afirmar que é a partir da tradição que o presente se constitui.

Convergindo com o pensamento de Bornheim, Antonio Candido (2000, p.24) define a tradição como a transmissão entre os homens de um conjunto de elementos, que forma padrões os quais se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a fazer referência seja para aceitar, seja para rejeitar:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização.

Dessa maneira, as cantigas medievais, fazendo parte da tradição do lirismo português, foi sendo transmitida de geração a geração, chegando à modernidade; mas sua sobrevivência deve-se ao fato de que a modernidade interpreta-as de acordo com os seus próprios valores, acrescentando-lhes algo novo e perdendo, naturalmente, alguns aspectos que não se coadunam mais com as suas perspectivas de leitura (VIEIRA apud TAVARES, 2001, p.17).

Assim, podemos dizer que o passado influencia o presente e este, por sua vez, altera o passado. De acordo com Tavares (2001, p.7): “Ao dar vida ao passado, o presente ilumina-o, fazendo com que as marcas de um novo registro poético se construam a partir das interferências de registros passados, modificados em face da nova realidade”.

Está fora de cogitação, portanto, sugerirmos que a poesia florbiana se caracteriza pela mera imitação de elementos do passado. O que queremos afirmar é que a partir da (re)leitura da tradição medieval, Florbela constrói o novo. Desse modo, a poesia florbiana não recebe o registro da tradição de forma passiva e sim como um princípio dinâmico de evolução literária (JAUSS, p. 1994).

Os elementos das cantigas medievais presentes na poesia florbiana apontam “para o jogo intertextual [...] e para o entrecruzamento de vozes cujo resultado é a troca de experiências e a construção de uma rede textual onde os fios dão origem a um novo texto.” (TAVARES, 2001, p.9-10).

Florbela, ao comportar “tantas almas a rir dentro” da dela, revela-se consciente de que o poeta (moderno) não pode simplesmente apagar as marcas de toda uma tradição literária, ao contrário, deve mergulhar na tradição para, assim, poder expressar sua “personalidade literária”.

No poema “Carta para longe”, por exemplo, observou-se que a poetisa portuguesa mescla elementos formais e estilísticos típicos das cantigas de amigo a elementos do gênero carta. Já no poema “Passeio ao campo”, Florbela utiliza traços temáticos dos dois tipos de cantigas lírico-amorosa diluídos na forma do soneto.

O sentido da tradição em Florbela Espanca pode ser compreendido à luz do pensamento de Antonio Candido sobre a formação: como uma linha intelectual

evolutiva. A qualidade e a grandiosidade da lírica Florbela residem no trabalho de aprofundamento da lírica medieval, mas é preciso reconhecer que sem a ancoragem na poesia medieval, a poesia de Florbela não seria a mesma. Aquela é, portanto, decisiva, para a formação da poesia florbeliana.

Desse modo, é possível afirmar que o presente, consciente do passado – “[...] a diferença entre presente e passado consiste em o presente consciente ser uma compreensão do passado.” (ELIOT, 1989, p.26). –, caracteriza-se pela repetição, mas trata-se de uma repetição sempre com acréscimo de algo novo. É essa repetição com diferença que vamos observar a seguir nos dois poemas selecionados para a leitura da tradição em Florbela.

2.1 FLORBELA REVISITA A LÍRICA MEDIEVAL

Observaremos aqui traços da representação do sentimento amoroso da lírica medieval na poética florbeliana: um amor vivenciado/experimentado por um Eu, sujeito do discurso amoroso e consciente do seu poder de sedução, que vai envolvendo o Outro com uma aparente ingenuidade, atribuindo ao homem um lugar que foi, durante séculos, imposto às mulheres: o lugar da figura dominada, o lugar da submissão.

Os poemas escolhidos foram: “Carta para longe”, que faz parte do projeto Trocando olhares (1916) e o poema “Passeio ao campo”, que constitui a obra Charneca em flor, produzida em 1930. São, portanto, dois poemas que fazem parte de momentos bem diferentes da escritora Florbela: 14 anos marcam a distância de um para o outro, mas trazem como procedimento comum o diálogo com a tradição lírica medieval .

A lírica trovadoresca (ou provençal), juntamente com a lírica palaciana faz parte da era medieval qual se desenvolveu nos séculos XII e XIII e está na origem da história da literatura portuguesa.

Existiam duas espécies de lírica trovadoresca: a lírico-amorosa, que era expressa nas cantigas de amor e nas cantigas de amigo e a satírica, expressa nas

cantigas de escárnio e de maldizer. O nosso interesse aqui será a poesia lírico-amorosa, que nos ajudará a entender a idéia do amor transgressor legado à poesia florbéliana. Conforme nos indica Natália Correia (1998, p.11), “na constelação das nossas atitudes espirituais que se encapelam na Renascença do século XII, sobressai uma revolucionária concepção do amor, enraizada na descoberta do espírito feminino”.

Revolucionária porque não cabia, do ponto de vista dos dogmas cristãos e no contexto do Teocentrismo medieval, a descrição do corpo da mulher com sensualidade e erotismo; o corpo da mulher era sempre associado ao pecado e aos prazeres mundanos, tabu historicamente criado pela moral cristã a partir dos princípios de Paulo, pai do ascetismo cristão, que, na carta aos coríntios, afirma que é bom que o homem não toque mulher. Para Paulo, o ideal seria que a sexualidade não existisse, por isso, rejeita-se o erotismo por medo do sexo; A profundidade do medo do sexo no homem é medido pelo desprezo à mulher, vista sempre como inferior ao homem (SCHUBART, 1975).

O amor trovadoresco, nesse contexto, trata-se, pois, de uma “deflagração revolucionária, no seio de uma sociedade teocrática que devia sentir-se prejudicada por um ideal que canalizava a fervorosa religiosidade medieval para um verdadeiro culto prestado à mulher” (CORREIA, 1998, p.11). Aos olhos da igreja, comenta Paz (2001), essa idolatria à mulher era um pecado mortal, pois, os trovadores dedicavam-na um amor que, de acordo com o pensamento cristão, deveria ser professado ao criador.

Nessa concepção, o amor provençal, na medida em que “concedia às damas o senhorio mais apreciado: o do seu corpo e sua alma” (PAZ, 2001, p.86) foi capaz de acordar a alma feminina para o seu destino metafísico, dando fundamento à erótica provençal como uma espécie de progresso de uma “exaltação sensual para uma mística do amor” (CORREIA, 1998, p.13).

As cantigas eram composições declamadas ou cantadas com acompanhamento de instrumentos de corda ou de sopro. A temática das cantigas de amor era o amor cortês (o fino amor) que quer dizer amor refinado, purificado. Diferencia-se do amor villano, que diz respeito à cópula e à procriação, pois, não

tinha por finalidade nem o mero prazer carnal nem a reprodução, conforme retrata Paz (2001).

Trata-se de um amor que subverte os papéis tradicionais atribuídos ao homem e à mulher e conseqüentemente, privilegia a mulher, colocando-a como figura dominante no que diz respeito às relações amorosas.

Sob esse ponto de vista, a lírica provençal surge com ideias totalmente opostas à realidade que pregava a inferioridade feminina. As composições lírico-amorosas inverteram “a imagem do homem e da mulher consagrada pela tradição, afetou os costumes, atingiu o vocabulário e, através da linguagem, a visão do mundo. [...] A masculinização do tratamento das damas tendia a destacar a alteração dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e o homem a do vassalo. O amor é subversivo.” (PAZ, 2001).

A mulher passa a ser, portanto, o centro das atenções; nas cantigas de amor, o trovador dirige-se à dama para elogiá-la, para enaltecê-la, colocando-a como superior a ele:

Ai senhor fremosa, por Deus
e por quam boa vos El fez,
doede-vosalgua vez
de mim e destes olhos meus,
que vos viron por mal de si,
quando vos viron, e por mi.
(D. Dinis apud MOISÉS, 2004:24)

Conforme podemos observar, na cantiga acima, ele (o trovador) declara seus sentimentos e chega a suplicar que a dama (senhor fremosa) se condoa e corresponda ao amor dele; o trovador coloca-se à disposição dela, deseja servi-la: “os vínculos que uniam o vassalo ao senhor foram o modelo do ‘amor cortês’” (PAZ, 2001, p.112).

É nesse sentido que podemos falar em equilíbrio de papéis: a mulher passa a exercer um papel consagrado pela figura masculina: o papel daquele que conduz a relação amorosa. A esse respeito, afirmamos mais uma vez o pensamento de Natália Correia (1998, p.17): “Para os trovadores, é através da beleza feminina que o amor supremo (o Espírito) toca o coração do homem. Pela fidelidade à amada, o amante propõe-se reencontrar o Espírito que ela encarna. O amor é, pois, a possibilidade feminina do destino glorioso do homem.”

Convergindo com o pensamento de Correia, Octavio Paz (2001) afirma que uma das características do “amor cortês” é a união indissociável entre o corpo e a alma, assim:

O amante ama por igual o corpo e a alma. Podemos até dizer que, se não fosse a atração pelo corpo, o apaixonado não poderia amar a alma que o anima. Para o amante o corpo desejado é alma; por isso lhe fala com uma linguagem, mas que é perfeitamente compreensível, não com a razão, mas sim com o corpo, com a pele. Por sua vez a alma é palpável: podemos tocá-la e seu sopro refresca nossas pálpebras ou aquece nossa nuca. (2001, p.116).

É na tentativa de, através do corpo (efêmero), alcançar a alma (perene) da mulher amada que o trovador submete-se às vontades dela. A representação do sentimento amoroso na lírica trovadoresca, nessa perspectiva, pode ser compreendida como uma transgressão da tradição platônica e da tradição cristã; primeiramente porque se ama uma criatura mortal como se ela fosse imortal e segundo porque é dada à mulher a liberdade de escolha: “[...] aos olhos da igreja, a ascensão da dama se traduzia numa verdadeira deificação. Pecado mortal: ama a uma criatura como amor que devemos professar ao Criador. Idolatria, confusão sacrílega entre o terrestre e o divino, o temporal e o eterno.” (PAZ, 2001, p.86).

Em relação às cantigas de amigo, poemas de origem popular, assim como as cantigas de amor, são compostas por um homem (por um trovador) e abordam a temática do amor. No entanto, distinguem-se das cantigas de amor por possuírem um Eu poético feminino. Elas representam o sentimento amoroso do ponto de vista da mulher: “As cantigas de amigo são, portanto, quanto ao tema, cantigas de

mulher, e o nome por que são conhecidas designa o seu objecto, o amigo ou amado [...]” (SARAIVA & LOPES, 2005, p.48).

De acordo com Magalhães (1987), as cantigas de amigo galego-portuguesas são caso único na literatura medieval, pois, embora sejam obra dos mesmos trovadores que escreveram as de amor e as de escárnio, desenham da mulher virgo uma imagem diferente daquela mulher representada nas jarchas (carjas) moçárabicas .

A figura feminina expressa nas cantigas de amigo é, geralmente, uma jovem que se inicia no universo sentimental; e que, “de cabelos soltos”, vai se banhar nas fontes ou, então, vai se banhar no mar de Vigo e aproveita para procurar os sinais da chegada do amigo (namorado) em diálogo com as amigas, com as mães ou com os elementos da natureza:

Ondas do mar de Vigo
Se viste meu amigo!
e ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado ,
Se viste meu amado!
e ai Deus, se verrá cedo!

(Martin Codax apud MOISÉS, 2004, 32-33)

Magalhães (1987, p.107) afirma que a sociedade das cantigas de amigo é uma sociedade matriarcal, pois, “não há pais para as meninas, sujeitas unicamente à autoridade materna e só a elas obedientes”. E é interessante ressaltar que, embora não se tenha registro de mulheres trovadoras, as imagens que temos nas cantigas são de mulheres culturalmente ativas. Os trovadores não utilizaram as mulheres tão-somente como personagens principais das cantigas, eles observaram o mundo, de fato, na perspectiva de uma mulher: “[...] as cantigas de amigo constituem um gênero de espantosa propriedade em matéria de análise da “alma” feminina.” (OSAKABE, 2003, p. 12).

Assim, embora façam parte de épocas e contextos bem distintos, o lirismo medieval e a lírica florbeliana dialogam. Em vários poemas do Trocando olhares (2005) é possível afirmarmos que Florbela escreve ao modo das cantigas de amigo, adotando a mesma temática, ambientação e até mesmo a forma (as trovas). Observemos o poema “Carta paralonge” (2005, p. 44-45):

O tempo vai um encanto,
A primavera está linda,
Voltaram as andorinhas...
E tu não voltaste ainda!...
Porque me fazes sofrer?
Porque te demoras tanto?
A Primavera 'stá linda...
O tempo vai um encanto...

Tu não sabes, meu amor,
Que, quem 'spera, desespera?
O tempo está um encanto...
E, vai linda a Primavera...
Há imensas andorinhas;
Cobrem a terra e o céu!
Elas voltaram aos ninhos...
Volta também para o teu!...
Adeus. Saudades do sol,
Da madressilva e da hera;
Respeitosos cumprimentos
Do tempo e da Primavera.
Mil beijos da tua q'rida,
Que é tua por toda a vida.

Temos, nesse poema, a expressão de amor de uma moça por seu amigo, mas trata-se de um sentimento amoroso associado ao sofrimento por causa da distância física entre os dois (coita de amor). Semelhante ao que era recorrência nas cantigas de amigo, o poema, ora analisado, evidencia a representação do amor do ponto de vista de uma mulher que sofre por causa da distância do amado, que a abandonou ou que demora a chegar.

No que diz respeito à forma, o poema de Florbela também se assemelha às cantigas: O poema é composto por seis estrofes, sendo cinco quadras e um dístico. Os dois primeiros versos do primeiro quarteto se repetem nos dois últimos versos da segunda quadra e no segundo dístico da terceira quadra, sendo que de forma alternada: Florbela faz uso de um recurso muito utilizado nas cantigas de amigo chamado paralelismo: “O tempo vai um encanto,/ A primavera está linda” (primeiro dístico do primeiro quarteto); “A primavera ‘stá linda.../ O tempo vai um encanto...” (segundo dístico da segunda quadra); “O tempo está um encanto/ E vai linda a primavera...” (Segundo dístico da terceira quadra). A simplicidade da sintaxe e do vocabulário também é similar às cantigas.

A íntima relação do Eu poético com a natureza é outro traço que aproxima o poema das cantigas de amigo: a referência e a intimidade com os elementos da natureza. Assim como em grande parte das cantigas, a natureza aparece, não como mera paisagem, e sim como elemento intermediador entre os amantes.

No poema, o estado de espírito do Eu é intermediado pela observação dos elementos da natureza; se espelhando no quadro harmônico e feliz que a natureza apresenta, o Eu, que deseja o reencontro com o ser amado, lamenta que este demore tanto para retornar: “E tu não voltaste ainda!...”.

O registro de tais elementos no poema de Florbela Espanca remonta à lírica trovadoresca, na lembrança e na afirmação do cotidiano das donzelas. Conforme Saraiva e Lopes:

Um grupo numeroso de cantigas diz respeito à vida popular rural. Tem como personagem principal a moça que vai à fonte, onde se encontra com o namorado; que vai lavar ao rio a roupa ou os cabelos; que na romaria espera o amigo, ou oferece promessas aos santos pelo seu regresso. (2005, p.59).

O sujeito poético do poema florbeliano utiliza o festejar da natureza para lamentar seu sofrimento por causa da demora do amado. Assim, o poema em questão apresenta uma relação conflituosa entre o ambiente descrito pelo Eu lírico (o mundo externo) e o que o seu estado de alma experimenta (o mundo interno):

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

Se de um lado temos a cena exuberante, retratada pelo Eu, do mundo externo – a natureza viçosa festejando sua renovação num tempo de encanto: “O tempo vai um encanto, /A primavera está linda,”; de outro lado, nos é apresentado o mundo interior de um Eu que se confessa pela angústia da espera e pela dor do existir, consequências do não retorno do ser amado à morada de sua alma (o ninho), daí a agonia e o sofrimento que circundam a sua vida: “Voltaram as andorinhas... /E tu não voltaste ainda!...”. Nessa perspectiva, o leitor se depara com um quadro desarmônico que sugere, simultaneamente, celebração da natureza pela chegada da primavera, e o desespero do Eu poético em decorrência da ausência do ser amado.

De acordo com o pensamento de Roland Barthes (1995), a espera é o tumulto da angústia suscitado pela demora do ser amado, no decorrer dos mínimos atrasos. Desse modo, o desespero do Eu se dá pelo fato de seu amado não voltar. Assim, podemos compreender que só o regresso do amado ao acolhimento de sua alma seria capaz de acalmá-la: “Tu não sabes, meu amor, /Que, quem ’spera, desespera?”. Queremos chamar a atenção para o sinal de interrogação que encerra o verso: esse sinal é denunciador de um sujeito lírico movido pela angústia, pela dúvida, pela dor; o desejo do Eu é o de poder também festejar o regresso do amado e poder vivenciar o prazer que a relação amorosa poderia proporcionar.

No entanto, o fato de ele não retornar faz com que a amiga se converta em puro tormento: “que, quem ’spera, desespera?”. É curioso observar que a poetisa desconstrói uma linguagem cristalizada pelo tempo (dito popular) a qual afirma que “quem espera sempre alcança”; isso sugere a não aceitação da passividade do ato de espera. O verbo “desespera” no poema pode ser entendido de duas maneiras: primeiramente, que é o sentido mais óbvio, como o ato de desespero, de aflição [o Eu se desespera pela demora do amado]; segundo, como a desistência de esperar pelo amado, tendo em vista que “des” é um prefixo de negação. Nesse caso, “desespera” significa “não espera”.

Interessante também é que a poetisa Florbela se utiliza do gênero carta – observe-se que o título do poema é “carta para longe” – que, como sabemos, é um gênero textual cuja função é estabelecer a comunicação escrita entre duas ou mais pessoas; Através desse poema-carta, o Eu anuncia o retorno das andorinhas a seus ninhos e em seguida faz um apelo para que o amado volte para ela:

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

Assim, o anúncio da chegada da primavera pelo Eu soa como se fosse um convite para que seu objeto amado retorne. No entanto, a carta está destinada ao longe, a única referência espaço-temporal que se tem do ser amado; o que demonstra que, apesar de querer estar perto do ser amado para experimentar os deleites da paixão, o Eu poético mostra-se consciente da impossibilidade de vivenciar esse amor em decorrência da distância.

Do mesmo modo que acontece nos cantares medievais, no poema aqui analisado o sentimento amoroso também fica limitado à confissão e à esperança da amiga de que o ser amado, atendendo ao seu apelo, volte para o ninho: “volta também para o teu!...”

O ninho, nesse caso, nos sugere a idéia de um espaço feliz, para lembrarmos uma expressão utilizada por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2003), espaço tal que exerce um valor de proteção por ser carregado de valores imaginados, de subjetividade:

Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também a valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão geométrica. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parciaisidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. (2008:19).

No poema “Carta para longe”, o ninho é a imagem que desperta em nós a primitividade por representar a primeira morada e, portanto, o espaço do refúgio absoluto. O ninho é o abrigo perfeito por garantir a segurança e a felicidade para os dois amantes; abrigo que, por alcançar o valor de proteção, garantiria o florescimento do amor para além da angústia e do desespero, ou seja, seria o espaço utilizado para a realização de um amor pleno, longe das forças adversas que separam o amador do ser amado.

A pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra em *Trocando Olhares* comenta em nota o poema “Carta para longe”:

Trata-se aqui do convite sedutor para o regresso do amado, que tarda; o chamado é efeito sob a aliança com a natureza que empresta seus elementos para atrair, com mais intensidade, aquele que se deseja. [...]

O exemplo das andorinhas que regressam aos ninhos e a saudade que, do amado, o sol, a era e a madressilva têm, trabalham conjuntamente com a poetisa na argumentação telúrica que desenvolve para a volta do ausente. Afinal, por que contraria ele o movimento espontâneo do mundo? O mesmo motivo de ausência da cantiga d’amigo está aqui presente ao lado da animização da natureza tão própria a essa forma medieval; só que, neste caso, a sua reatualização toma o feitio expresso da carta escrita – o teor epistolar. (1994, p.262).

Conforme Dal Farra há no poema flobeliano traços típicos da cantiga de amigo, porém, há também a introdução de um elemento novo, que é o conteúdo epistolar. Assim, a poetisa portuguesa, resgata traços da lírica medieval, ou seja, retoma o passado, mas com acréscimo de algo diferente. De acordo com essa compreensão, ao lembrarmos o pensamento eliotiano, o passado é alterado pelo presente, na mesma medida em que este é influenciado por aquele. Nesse sentido, ler o poema de Florbela Espanca é também ler a tradição lírica trovadoresca, respeitando aí as singularidades que lhes são próprias.

Essa “alteração do passado pelo presente” é mais visível em “Passeio ao campo”, poema que constitui a obra *Charneca em flor* (2005, p.216:), no qual, apesar de ainda ser muito forte a influência da lírica medieval, Florbela dá a essa lírica uma “roupagem” inovadora. Observemos o poema:

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina.
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
-Vamos correr e rir por entre o trigo!

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,

Num astro só as nossas duas sombras...

No soneto “Passeio ao campo”, o diálogo com a poesia medieval é perceptível, inicialmente, pelo tratamento do Eu dado ao amado: “Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!”, termos utilizados nas cantigas de amigo. No entanto, uma leitura mais atenta nos revela outros elementos da lírica medieval. Ao invés de a poetisa se apropriar de apenas um tipo de cantiga, como ela fez em “Carta para longe”, temos aqui – considerando o amadurecimento poético alcançado pela poetisa portuguesa – a intersecção da cantiga de amor com a cantiga de amigo, portanto uma composição poética que se quer mesclada.

Florbela parece mesmo ter compreendido a necessidade de mesclar esses dois procedimentos da lírica medieval, pois: “Se a nossa poesia medieval chegasse até nós apenas filtrada pela perspectiva da cantiga de amor, dela nos ficaria a imagem de um universo masoquista em que a virilidade voluptuosamente se humilha e martiriza.” (CORREIA, 1998, p. 42).

As características que podemos destacar das cantigas de amigo, além dos termos do primeiro verso, são: a voz lírica feminina, a temática da jovem que está à espera do amado e a ambientação campesina. A representação de um Eu feminino autônomo, distante da subordinação do homem, também é herança das cantigas de amigo. Desse modo, é possível afirmarmos que Florbela era ciente de que

[...] houve no passado uma voz feminina, sujeito ativo de sua iniciação amorosa, voz que, ao ser subjugada pela dominação masculina, tornou-se objeto de uma manipulação de uma ideologia em que a mulher não é representada tal como é, mas como deveria ser. (TAVARES, 2001, p.27).

Já das cantigas de amor, temos a abordagem do amor cortês e/ou fino amor. Então, “Passeio ao campo” é um convite amoroso, no qual uma mulher (voz lírica feminina) faz a corte ao homem (Amigo/Amante).

Para tanto, ela se utiliza de várias estratégias para atrair o amado, entre os quais, a utilização do termo horaciano “carpe diem” – “Colhe a hora que passa, hora

divina”; a descrição dos elementos do campo onde ela deseja encontrar-se com o amado que tem “rendas de gramíneas pelos montes”, “Papoilas rubras nos trigais maduros” e “água azulada a cintilar nas fontes” e a autodescrição: “Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina.../Pele doirada de alabastro antigo.../Frágeis mãos de madona florentina...”.

Assim, a poetisa Florbela Espanca, ao misturar os dois tipos de cantigas medievais, apresenta um fazer poético inovador, no qual ela nega os valores defendidos em seu contexto e aponta para uma nova possibilidade de viver.

Em razão disso, ela desfaz a condição de subordinação da mulher em relação ao homem e estabelece uma condição de igualdade, tendo em vista que a mulher, na poesia florbeliana, expressa sua vontade, em vez de tão-somente esperar a vontade do homem:

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina.
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

A vontade do Eu está clara nesse primeiro quarteto: ela deseja que o amado “colha a hora que passa” ao lado dela. É curioso observar também aqui a referência ao erótico – “Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!” . O Eu poético, sujeito do discurso amoroso, deseja enredar o objeto amado no seu espaço e, por isso, convida-o a beber dentro dela. Entendemos, assim, que dentro do Eu poético [fonte escondida] o que prevalece é um estado de embriaguês, no qual ela se sente alegre e menina e quer se guiar, não pela racionalidade, e sim pela subjetividade, pelo instinto, pelo desejo de fusão.

Essa vontade do Eu de unir-se ao amado vai ser reiterada em todo o poema seja através do convite para que o amado vá ao encontro dela, seja através da descrição dos elementos da natureza e/ou dela mesma, como já dissemos, seja através de imagens sugestivas da união amorosa.

Temos, portanto, nesse soneto, um Eu lírico feminino cortejando o amado. Assim, podemos afirmar que a presença da lírica medieval é inegável, mas também é inegável o acréscimo do novo. A necessidade de mudança, afirma Daunt (2004), provém da necessidade inerente do artista de desenvolver a si mesmo e seu instrumento de trabalho. Agora a forma adotada pela poetisa é um soneto e não mais as quadras populares, tal como a realizada no poema analisado anteriormente. Pressupor a imutabilidade de ambos ao longo do tempo é imaginar também que a imutabilidade do próprio ser humano ao longo de toda a sua vida seja admissível. O poeta Camões, lá no século XVI, já apontava para a instabilidade do ser humano, das coisas do mundo:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.
(CAMÕES: 2002, p.106)

É interessante pensar a poesia, a arte de um modo geral, como algo mutável, que se transforma ao longo do tempo, conforme assegura Daunt (2004, p.59):

A arte não progride; ela se transforma, porque a mente humana também o faz, ao processar recentes vivências, porque a experiência, os hábitos e a moral das sociedades se transformam também com o tempo. Não há progresso na arte, que é um objeto; há tão-somente mutação. E porque a tradição se renova, se atualiza sempre; e porque o mais novo terá sempre que se medir com o mais velho – que será sempre um velho renovado; e, por fim, a paisagem humana cambia, o material da arte, também este, não permanece sempre o mesmo.

A mudança, é preciso ressaltar, não é deixar de ser, é variar [alterar] de um estado para outro. Na arte não se pode afirmar que há ideias absolutamente originais e sim que há uma “reciclagem” de ideias, pois, é uma ilusão de parvos a crença de que possuem tesouros de originalidade, que aquilo que pensam jamais

havia sido pensado por outrem (FERNANDO PINHEIRO APUD CANDIDO, 2000, p.11).

3. CONCLUSÃO

A grandeza do artista está em dar nova roupagem ao que já foi expresso; a ideia [a essência] pode ser a mesma, mas a forma, ou seja, o modo como ele organiza a ideia é que deve ser ímpar. Assim, embora o artista moderno, que de acordo com Eliot (1989, p.27) deve continuar a desenvolver o conhecimento do passado, reconheça que não há nada de genuinamente novo e por isso ele terá sempre que conviver com a presença de elementos do passado, é a partir dessa presença, é a partir da influência exercida pela tradição que ele constrói sua originalidade, sua autonomia artística: “O progresso do artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua de sua personalidade”.

Desse modo, não podemos deixar de reconhecer que a ideia de amor como um sentimento subversivo, que elimina a passividade feminina e inverte os papéis tradicionais comumente dados ao homem e à mulher é o grande legado deixado pela lírica medieval à Florbela.

Mas é necessário observar também que a poetisa alentejana avançou nesse sentido, pois, não era comum, até então, termos a representação, na poesia, de um Eu feminino fazendo a corte ao amado, assim como essa não era uma prática comum na sociedade em que Florbela viveu. Nesse sentido, a poesia florbeliana se caracteriza também pela inovação, que, no dizer de Jauss (1994), é o marco decisivo para o significado e o caráter evolutivo de um fenômeno literário.

4. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Paulo Eduardo; ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Sentido da formação. **Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa**. São Paulo: paz e terra, 1997. P.11-66.

_____. **Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz**. São Paulo: Paz e terra, 1992.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. Uma pastorela bem talhada. In:_____. **Matéria de passagem**. Leituras de teoria literária e literatura brasileira. João Pessoa: Idéia, 2006. P.31-46.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORNHEIM, Gerd A. O conceito de tradição. In: _____. et al. **Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor/ Funarte, 1987.

BUARQUE, Chico. **Perfil**. São Paulo: Universal music, 1993.1 cd.

CAMÕES. **Sonetos**. São Paulo: Martim Claret, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CORREIA, Natália (org.). **Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica**. Lisboa: Antígona Frenesi, 2005.

_____. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1998.

DAUNT, Ricardo. Tradição, originalidade e individualidade artística. In: _____. **T.S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven**. São Paulo: Landy Editora, 2004. P.47-86.

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ESPANCA, Florbela. **Poemas de Florbela Espanca**. Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____. **Trocando Olhares**. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Biblioteca de autores portugueses. Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1994.

FIGUEIREDO, Fidelino. **Literatura portuguesa**. Desenvolvimento histórico. Das origens à actualidade. Rio de Janeiro: A noite, 1940.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Amor e erotismo. 4ª edição (Tradução de Wlamir Dupont). São Paulo: Editora Siciliano, 2001.

_____. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Salvary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

SARAIVA, A. J; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Lisboa: Porto Editora, 1966.

TAVARES, Diva Sueli. MYRIAM COELI: ressonâncias de cantigas de amigo. In: ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. **Histórias de Letras**. Pesquisas sobre a literatura no Rio Grande do Norte. Natal: Scriptorin Candinha Bezerra, 2001.7-29.