



*Terra de charneca erma e de saudade: a construção simbólica do Alentejo  
português na obra de Florbela Espanca  
(1916 – 1930).*

**PRISCILLA FREITAS DE FARIAS**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS  
LINHA DE PESQUISA II: CULTURA, PODER E REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS**

**TERRA DE CHARNECA ERMA E DE SAUDADE:  
a construção simbólica do Alentejo português na obra de Florbela Espanca  
(1916 – 1930).**

**PRISCILLA FREITAS DE FARIAS**

**NATAL/RN  
2014**

**PRISCILLA FREITAS DE FARIAS**

**TERRA DE CHARNECA ERMA E DE SAUDADE:  
A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO ALENTEJO PORTUGUÊS NA  
OBRA DE FLORBELA ESPANCA  
(1916 – 1930).**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre no Curso de Pós-graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de pesquisa II, Cultura, Poder e Representações Espaciais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

**NATAL/RN  
2014**

**PRISCILLA FREITAS DE FARIAS**

**TERRA DE CHARNECA ERMA E DE SAUDADE:  
A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO ALENTEJO PORTUGUÊS NA  
OBRA DE FLORBELA ESPANCA  
(1916 – 1930).**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

---

Durval Muniz de Albuquerque Júnior

---

Fábio Henrique Lopes

---

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

---

Raimundo Nonato Araújo da Rocha

Natal, 31 de Agosto de 2015.

*Com toda minha manifestação de amor, de admiração e de gratidão, dedico este trabalho aos meus pais (Silvana e Luiz Eduardo) e aos meus irmãos (Ana Paula, Pablo e Pedro), presenças marcantes na minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

Dedico este pequeno trabalho, aos meus queridos pais, Luiz Eduardo Bezerra de Farias e Silvana Freitas de Farias. Agradeço-lhes todos os ensinamentos de respeito pela vida e pelo próximo; Agradeço-lhes toda a paciência e a compreensão, mas, sobretudo, por oportunizarem meus estudos e acreditarem nos meus sonhos. À meu querido pai, o mais extrovertido e humilde, simplesmente o homem que melhor representa a figura do que é ter respeito pela vida humana. À minha querida mãe, meu maior exemplo de força e perseverança; meu espelho de mulher, de amor e de atitude; minha melhor amiga, com quem compartilho todos os meus momentos cotidianos, sejam tristes, sejam felizes! Agradeço especialmente à Elmano Marques que, para além de um amigo e conselheiro, considero-o um pai afetuoso... Que me apoia e acredita no meu potencial...! Obrigada pelo carinho, tio Elmano! E, finalmente, aos meus queridos irmãos, Ana Paula, Pablo e Pedro, que sempre estarão ao meu lado incondicionalmente.

Agradeço o carinho de todos os funcionários da UFRN que sempre alegraram meu dia com um belo “bom dia” e um sorriso estampado no rosto. Agradeço os muitos amigos que conheci na UFRN, que contribuíram e me enriqueceram não só como intelectual, mas, principalmente, como pessoa. Gostaria de agradecer especialmente a Vera, bibliotecária do Real Gabinete Português de Leitura, quem me acolheu por mais de um mês, possibilitando todas as ferramentas necessárias para o sucesso de minha pesquisa no Rio de Janeiro. Assim como, gostaria de agradecer a senhora Aurea, quem facilitou e disponibilizou toda a documentação rara na Biblioteca Municipal de Matosinhos. Agradeço enormemente aos colegas de mestrado da Turma 2013, pessoas com quem compartilhei angustias e felicidades ao longe de mais uma etapa acadêmica. Em especial gostaria de agradecer à Sabrina, Leo, Sandra e Cristiano, amigos que admiro; com quem compartilhei incontáveis descobertas e experiências maravilhosas. Agradeço à Nilton Marques, Laís Luz e Vinícius Alecrim, queridos e grandes amigos de longas datas, meus cúmplices e confidentes, que acreditam em mim e sempre me apoiarão incondicionalmente. A vida sem nossos encontros e boas gargalhadas seria muito monótona! Definitivamente, vocês não só fazem parte a minha vida cotidiana, mas do meu coração!

Não posso, nunca, jamais de deixar de agradecer a minha principal referência de historiador, professor Durval, aquele que me acolheu desde meu primeiro momento no

departamento, deu-me a oportunidade de trabalhar e crescer com ele, fazendo-me perceber a importância da responsabilidade, do comprometimento, da dedicação e da força de vontade para tudo que quisermos alcançar, mas, sobretudo, ensinou-me o quanto é belo o ofício do historiador. À quem respeito e admiro não só como historiador, professor e, sobretudo, como um ser maravilhoso, simples e que radia charme e alegria em todo lugar que esteja! Agradeço as inúmeras conversas, críticas e sugestões, mas, sobretudo, por conspirar tamanha beleza e intensidade a cada encontro inspirador, pelas palavras envolventes e incisivas não só para minha vida pessoal, mas para o meu crescimento intelectual. Sinto-me imensamente lisonjeada em poder compartilhar todos esses anos de pesquisa, dramas e sorrisos.

Da mesma forma não posso deixar de agradecer ao professor Raimundo Arrais e Santiago das Chagas que foram importantíssimos para a construção da dissertação. Obrigada pela troca de conhecimento e pela dedicação, mas, sobretudo, pelo olhar sincero, pelas observações crítica e construtivas.

Aos meus pais e aos meus irmãos. Dedico cada linha desse texto, recheado de amor, comprometimento e respeito, que os meus entes queridos continuam me ensinando todos os dias da minha vida!

Obrigada.

*Apresento-lhe a charneca ao entardecer, a minha triste charneca donde nasceu minha triste alma. Selvagem e rude, patética e trágica, tem a suprema graça, cheia de amargura, dos infinitamente tristes, a quem foi negada a doçura das lágrimas. É enorme e é simples; fala e escuta. O que lhe tenho ouvido! O que lhe tenho dito! Toda morena do sol, que a queima em verões sem fim, é como eu uma revoltada, sem gestos e sem gritos. Nesta hora do entardecer, toda ela palpita em misteriosas vibrações, toda ela é cor, vida, chama e alvoroço, contido e encandeado por uma secreta maldição! Mas como ela é bonita, a minha charneca!*

*Florabela Espanca*



## RESUMO

Nesse trabalho, investigamos a construção simbólica de uma dada espacialidade, partindo do pressuposto teórico de que os espaços são construções subjetivas que se dão no interior de diferentes culturas, articulando sentimentos e racionalidades, mas, sobretudo, os espaços são construções humanas conduzidas pelas relações sociais, fruto do investimento material e simbólico que traduz as necessidades de uma determinada sociedade em um dado momento do devir histórico. Nesse sentido, analisaremos a construção simbólica e imagética da região central de Portugal, o Alentejo, a partir da produção literária (1916 – 1930) da poeta portuguesa Florbela D’Alma Conceição Espanca. Propomos analisar a obra florbeliana não só a partir de suas relações internas, mas também externas, enfatizando a ligação entre história, espaço e literatura. Dessa forma, propomos indagar acerca da dimensão simbólica – dos significados, das imagens e das representações – que incitou uma das mais controversas poetas portuguesa do início do século XX à se debruçar na construção poética do espaço alentejano, questionando não só os sentidos agenciados pelo discurso literário de Florbela Espanca para inventar o seu Alentejo, adornado pela memória, pela dor e pela saudade, mas investigar como o meio sociocultural em que viveu influenciou na sua obra, na sua vida e nas formas de sentir e viver o Alentejo. Para melhor compreendermos como a poeta significou a espacialidade alentejana, ao longo desse trabalho problematizaremos três categorias de espaço na obra de Florbela Espanca: a região, o campo e a paisagem. Dessa forma, essa pesquisa se insere no campo da história cultural na medida em que vamos trabalhar com toda a produção literária de Florbela Espanca, cartas, diários, fotos e biográficas e críticas literárias, delimitando um recorte temporal de 1916 – início da atividade intelectual de Florbela Espanca – à 1930 – publicação de *Charneca em Flor* (póstumo) e o suicídio da poeta. Portanto, num constante exercício simbólico das palavras atravessado pelos sentimentos mais subjetivos do sujeito, a todo o momento nosso trabalho será guiado pelo questionamento do que seria o Alentejo para a poeta, que sentidos e significados atravessou essa espacialidade que marcou tão soberanamente as memórias mais felizes e tristes da vida de Florbela Espanca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Florbela Espanca; Literatura; Alentejo; Construção poética dos espaços.

## ABSTRACT

In this work, we investigate the symbolic construction of a particular spatiality, starting from the theoretical assumption that spaces are subjective constructions guided by different cultures, feelings and rationales, but mostly spaces are human constructs driven by social relations, as a result of the material investment and symbol that reflects the needs of a particular society at a given time of historical development. Accordingly, we analyze the construction and symbolic imagery of the central region of Portugal, the Alentejo, from the literary production (1916 – 1930) the English poet Florbela Espanca D'Alma Conception Espanca. Thus, we propose to analyze the florbelian work not only from its internal relations, but also external, emphasizing the link between history, space and literature. Thus, we propose to inquire about the symbolic dimension – the meanings of images and representations – which prompted one of the most controversial Portuguese poets of the early twentieth to look into the poetic construction of space Alentejo century, questioning not only the senses brokered by speech literary Florbela Espanca to invent your Alentejo, adorned with memories, pain and longing, but investigate how the socio-cultural environment influenced your work, in your life and ways to feel and live the Alentejo. To better understand how the poet means the Alentejo spatiality, throughout this work we question three categories of space in the work of Florbela Espanca: the region, the countryside and the landscape of the Alentejo. Thus, this research falls within the field of cultural history in the medical we will work with the entire literary output Florbela Espanca, letters, diaries, photos and biographical and literary criticism, by establishing the time frame of 1916 – beginning of intellectual activity Florbela Spank – the 1930 – publication of Blossom Heath (posthumous) and the suicide of the poet. Therefore, a constant symbolic exercise of words crossed by more subjective feelings of the subject, all the time our work will be guided by the question of what would be the Alentejo for the poet, who senses and meanings across this spatiality that marked so sovereignly happiest memories and sad life Florbela Espanca.

**KEYWORDS:** Florbela Espanca; Literature; Alentejo; Poetic construction of spaces.

## LISTA DE IMAGENS

- Figura I:** Casa demolida da Rua do Angerino, em Vila Viçosa, onde Florbela nasceu dia 8 de dezembro de 1894.....32
- Figura II:** Piquenique no campo em 1901.....34
- Figura III:** Tapa Real de Vila Viçosa, ano de 1900.....35
- Figura IV:** Cartilha maternal de João de Deus, em voga desde 1888, através da qual Florbela aprendeu a ler e, ao lado direito, desenho de João de Deus por António Carneiro.....54
- Figura V:** Em Matosinhos, 17 de Maio de 1964, no cemitério de Sendim, durante a translação dos restos mortais de Florbela Espanca.....232
- Figura VI:** Monumento em homenagem à Florbela Espanca, inaugurado no Parque Público de Évora, no dia 18 de Junho de 1949.....234

## SÚMARIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I: “À voz do sangue responde a voz da terra”: histórias, tradições e mitos da região e regionalismo da planície alentejana.....	31
1.1. Ritualização da história lusitana: glórias e epopeias para legitimação da Monarquia e do território nacional.....	44
1.2. Proclamação da República e a consagração dos novos símbolos do Novo Regime: perpetuação e rupturas das celebrações cívicas e a consequente fragmentação do ideário nacionalista.....	51
1.3. Tradicionalismo e saudade: o regionalismo Alentejano e suas múltiplas facetas do nacionalista lusitano.....	72
1.4. A construção do Alentejo na cosmovisão panteísta da obra de Florbela Espanca (1916 – 1930).....	86
CAPÍTULO II: Cidade versos Campo: uma visão do panteísmo saudosista do espírito lusitano.....	100
2.1. A Águia e o renascer das próprias cinzas: a transformação e a revolução cultural dos intelectuais republicanos na Renascença Portuguesa.....	113
2.2. Florbela e a planície alentejana: um sintoma de saudade do campo idílico.....	122
2.3. O neolusitanismo, o neogarrettismo e o neorromantismo da Renascença Portuguesa: um nacionalismo literário ruralista panteísta.....	162
2.4. Renascença Portuguesa: o ressurgimento da “Alma Lusitana”.....	114
CAPÍTULO III: Bela flor que desabrocha das raízes da terra: o canto saudosista da paisagem alentejana.....	175
3.1. Os verdes anos de Florbela Espanca: da terra dos sonhos à desilusão.....	185
3.2. Dias ensolarados, dias cinzentos: a angustia existencial de Florbela Espanca que se espalha pelos seus quadros poéticos alentejano.....	195

3.3 As curvas e os perfumes das flores do paraíso: a interpretação erótica, panteísta e saudosista do Alentejo na obra de Florbela Espanca.....	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	237
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	245

## INTROUÇÃO

Florabela D'Alma Conceição Lobo Espanca nasceu em 1894, em um pequeno vilarejo chamado Vila Viçosa, distrito de Évora, pertencente à região do Alentejo de Portugal que, posteriormente, tornou-se uma das mais célebres poeta portuguesa do início de século XX. Em um período em que um conjunto de códigos sociais ainda operavam nas malhas do conservadorismo, em que a mulher era destinada quase exclusivamente a dedicação doméstica e ao cuidado da família, Florabela ocupou o lugar de intelectual, assumindo uma posição completamente inovadora e ousada para as tradicionais forças normativas. Foi uma mulher que se permitiu tornar públicos os seus sentimentos e, por isso, foi julgada pela sua petulância e atrevimento, carregando consigo um fardo torturante ao longo de toda sua vida.

Florabela foi uma mulher de espírito profundo e paradoxal que, como fala em seu próprio diário, passou pelo mundo sem conseguir se compreender, sem conseguir se definir; foi uma mulher atormentada, intangível, implacável, sufocada pelos modelos sociais e pelos códigos religiosos; mas, por outro lado, foi uma mulher corajosa e sincera consigo mesma, seus escritos são os maiores testemunhos de que Florabela nunca renegou suas convicções e sentimentos, no sentido que foi além dos limites morais da sociedade portuguesa, rompendo e ignorando alguns dos costumes e tabus sociais. Florabela foi uma mulher polêmica que causou várias controvérsias, quebrou barreiras, rompeu fronteiras, sua vida privada foi composta por vários escândalos que não cabe a nós julgarmos.

Florabela Espanca foi uma mulher transgressiva, o que não a faz uma mulher à frente do seu tempo, mas sim uma mulher de seu tempo, porém contra o seu tempo. Florabela foi uma mulher produto da sociedade em que viveu, sofreu por lutar insistentemente contra o lugar de mulher que deveria assumir segundo uma sociedade patriarcalista, inscrevendo um novo papel para a mulher, reconfigurando o lugar de mulher na sociedade portuguesa. Ela não é só fruto do cruzamento de suas experiências pessoais e de sua formação intelectual, mas também fruto de uma sociedade assustada em constante transição. Estrangeira em seu próprio tempo, assim foi Florabela: lutou contra a corrente do rio da moral que circulava numa sociedade conservadora e reacionária.

Florabela foi uma mulher que não silenciou o que pensava, muito menos o que sentia, pelo contrário, seus escritos fornecem imagens de um verdadeiro desabafo de tristeza e desencanto para com a cultura presente, questionando a moralidade do cristianismo e do patriarcalismo. Uma mulher criativa, insaciável, incansável na busca do que queria e do que acreditava. Uma mulher que se jogou na vida, que extravasou seus sentimentos, que permitiu-

se amar e ser amada, no entanto, quanto tudo se esgotou – a arte, o amor e a criatividade –, a vida se esvaziou de sentidos, entregou-se eternamente ao silêncio da morte.

Em meio a toda conturbação frenética de uma sociedade em constantes mudanças de códigos e de valores vigentes, o universo de Florbela Espanca despertou em nosso imaginário novas possibilidades de estudo ou, talvez, melhor dizendo, invadimos seu universo quimérico e fantasmagórico desencadeado pela intensidade de amar e de se permitir ser amada, adentrando no emaranhado de suas múltiplas camadas de sentimentos e tempos, descobrindo uma cosmovisão singular, uma forma particular de conceber e construir o mundo ao seu redor. Assim, desde meados de 2012, nos debruçamos insaciavelmente a pesquisar acerca da controversa vida e obra de Florbela Espanca, dedicando-nos a contextualizar e compreender não só a sua particular forma de se comportar e de se expressar perante uma sociedade turbulenta marcada por transformações socioeconômico-culturais, mas, sobretudo, a partir de seu olhar singular, redescobrir uma sociedade lusitana jamais antes concebida.

Este trabalho, portanto, é um desdobramento de uma pesquisa desenvolvida ainda na iniciação científica na graduação, vinculada ao projeto de pesquisa intitulado *Achegas de saudade: as condições histórica de emergência de consciências e sensibilidades saudosistas no Brasil e em Portugal entre o final do século XIX e meados do XX*, coordenado pelo Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que resultou numa monografia intitulada “*Princesa encantada da quimera*”: *a saudade intempestiva de Florbela Espanca (1894 – 1930)*, na qual trabalhamos o conceito de saudade na obra de Florbela Espanca, tomando a saudade como um sentimento cultural e socialmente construído. Nesse primeiro trabalho, propusemos tomar a saudade como um sentimento que é historicamente vivenciado, buscando analisar os códigos que definem o que é saudade em um dado tempo, o que implica pensar a mudança nas emoções e nos sentimentos, a produção de diferentes subjetividades, em determinados contextos históricos. Nesse sentido, propusemos tomar a saudade como um sentimento que emergiu da própria experiência e concepção de tempo que Florbela Espanca admitia, estabelecendo uma conexão íntima entre as relações subjetivas de Florbela e a sociedade em que viveu.

Levando em consideração que toda obra de Florbela foi significativa para uma interpretação acerca do conceito de saudade da autora, pois são fragmentos de discursos que se articulam com a realidade da qual ela fazia parte (FOUCAULT, 1992), trabalhamos com seus escritos atentando não só para suas experiências, sentimentos e anseios da poeta, mas, paralelamente, interpretando como Florbela se relacionava com a saudade. Assim, percebemos que desiludida e descrente com as amarguras que a vida pôs em seu caminho,

Florbela construiu versos fundados em um mundo de quimeras, um mundo utópico, fruto de sua imaginação. Ela sentia saudades de sonhos que foram destruídos, que se rasgaram, saudades de miragens, de uma névoa que passou: saudades dos sonhos que foram enterrados no passado.

Diferentemente das correntes decadentista e saudosista que emergiam no seio da sociedade portuguesa no início de século XX, encabeçada por Teixeira de Pascoais e Leonardo Coimbra, ao longo desse primeiro estudo, percebemos que a saudade de Florbela não era nostálgica, em nenhum momento ela desejava voltar e reviver o passado, porque ela tinha consciência que tudo ao seu redor havia mudado. Pareceu-nos que a saudade de Florbela era um refúgio de perfeição, era uma idealização do que poderia ter sido e não foi, saudade do que não foi, que pode ser visto como um desacerto, um contratempo com a vida, por isso, em seus escritos, a saudade foi sentida com angústia e sofrimento, revestida por tons fúnebres e acinzentados. Florbela vestiu a máscara da Sórora Saudade, passando a viver no claustro da saudade, buscando, assim, lidar com seus sofrimentos, suas perdas e suas dores.

Ao longo dessa pesquisa, percebemos uma intensa relação de Florbela Espanca com a terra que a rodeava. Em várias ocasiões, a poeta manifestava devoção à terra de Portugal, abrindo caminho à poesia nacionalista, outras vezes, Florbela manifestava adoração à região do Alentejo, pedaço de terra morena queimada pelo sol que a testemunhou nascer e crescer. Percebemos uma intensa e profunda ligação do sentimento saudoso da autora para com o Alentejo que a colheu e a envolveu com os prados e as charnecas, com os tradicionais artesanatos têxteis, com as festas populares e a saborosa culinária alentejana, mas, por outro lado, onde viveu num contexto de grandes dificuldades políticas e econômicas que se alastrava por todo país, assinalado pelo medo, pela miséria e pelo abandono.

Destarte, tomando como base essa primeira pesquisa acerca do conceito da saudade na obra de Florbela Espanca, sentimento esse que vemos como força motora e criativa da cultura e do espaço que circunscrevia o universo da poeta; que impulsionava e agitava seu imaginário, seu modo de ver, de pensar, de sentir e de se relacionar com o mundo ao seu redor; neste presente trabalho, propomos problematizar a construção simbólica e imagética da região do Alentejo na obra de Florbela Espanca, enquanto “espaço da saudade”, o que chamamos de uma espacialidade construída narrativamente sob o signo da saudade e, portanto, como um espaço que se constitui como “lugar de memória”, que evoca a lembrança (ALBUQUERQUE JR, 2001).

Nesse sentido, pretendemos problematizar como Florbela Espanca representou o Alentejo em sua obra poética? Que sentidos humanos e/ou aparelho perceptual, utilizado por



Florbela em sua obra, determinaram uma dada maneira de perceber e construir o Alentejo como “espaço da saudade”? Que conjunto de símbolos articulados sustentaram uma determinada cultura alentejana no imaginário da poeta? Que símbolos e imagens sintetizaram e significaram o Alentejo? Que imagens visuais, imagens verbais e imagens mentais reveste o Alentejo como “espaço da saudade” na obra de Florbela Espanca? Estaria a saudade do Alentejo em Florbela Espanca relacionada diretamente com o movimento da Renascença Portuguesa que surgiu no Porto em 1912? Haveria alguma tonalidade política na saudade do Alentejo em Florbela? Estaria a saudade do Alentejo de Florbela atrelada ao movimento regionalista que surgiu no início do século passado? Em que se distinguiria o saudosismo de Florbela Espanca do saudosismo proposto pelos regionalistas e/ou pelo próprio Estado?

Para responder a essas questões, o período a ser trabalho estende-se de 1916 a 1930, pois corresponde não só a um período de intensas transformações socioculturais e mentais, assim como se delineia um momento de emergência de movimentos regionalistas de cunho literário ufanista; mas, sobretudo, trata-se de um período que integra desde a fase de gestação poética da obra florbeliana até o suicídio da poeta. Analisaremos, então, desde o ano que Florbela se dedica ao primeiro manuscrito poético, intitulado *Trocando Olhares* (1916)<sup>1</sup>, no qual se revela a antessala de suas publicações, fase de reflexão e amadurecendo sobre suas futuras produções e, portanto, uma fase em que começa a esculpir seu perfil, definindo suas temáticas e sua dicção poética até seu trágico suicídio; analisaremos também suas obras publicadas ainda em vida, *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sóror Saudade* (1923) e, por fim, sua última produção literária, *Charneca em Flor* (1930-póstumo).

Somente depois do funesto suicídio de Florbela Espanca – no dia 8 de dezembro de 1930, data que supostamente seria um dia de celebração do seu trigésimo sexto ano de vida – sua obra foi sendo timidamente conhecida pelo mundo artístico e intelectual, no entanto, nem sempre a crítica literária era positiva. A obra de Florbela Espanca foi completamente transgressora, provocando recusa e, às vezes, até repulsa vinda de toda uma sociedade conservadora. Após sua morte, então, as imagens de Florbela caiu nas malhas da reprovação, logo, passou a ser lembrada como uma mulher vulgar, atirada, trivial e sem o mínimo de pudor. Simplesmente uma mulher infame que desviou do seu tradicional papel social – de mãe, de esposa, de dona de casa e de educadora.

<sup>1</sup> O manuscrito matriz *Trocando Olhares*, hoje depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. Foi comprado pelo empresário Rui Guedes que, muitos anos depois da morte da autora, publicou em *Obras Completas de Florbela Espanca*.

Esse fardo arrastou a alma crucificada da autora por muitos e muitos anos após sua morte até que, posteriormente, sua obra viesse a ser reconhecida e aclamada pela coragem de construir lindos e intensos versos de amor, de dor e de saudade. Só após o sucesso do seu último livro, *Charneca em Flor* (1930-póstumo), o qual Florbela jamais viria a publicar, que seu amigo e professor Guido Battelli <sup>2</sup>, abriu as portas da poeta para o mundo, editando e publicando vários livros de poesias e contos de Florbela, seguidos de críticas literárias. Battelli organizou um conjunto de poesias inéditas que deu o nome de *Juvenília* (1931), também precedido de um estudo crítico, intitulado “O sentimento da natureza na poesia de Florbela Espanca”, no qual trabalha as imagens do Alentejo na obra de Florbela, afirmando que o Alentejo “com sua paisagem triste e severa, com sua vastidão imensa, com sua luz fulgurante” <sup>3</sup>, formou a alma e o espírito de Florbela. Em seguida, publicou uma segunda edição de *Charneca em Flor*, com outro livro como apêndice que intitulou *Reliquiae* (1931), composto por um conjunto de sonetos isolados encontrados pelo professor depois da morte da poeta, mas que não foi preparado para publicação pela autora.

Quando Florbela Espanca morreu, a poeta ainda era desconhecida, no entanto, com a divulgação de sua obra e disseminação de estudos por Guido Battelli, em pouco tempo a poeta se tornou muito apreciada pela crítica internacional e, hoje, indubitavelmente, ocupa um lugar de excelência na literatura portuguesa, considerada uma das percussoras entre as mulheres escritoras do início de século XX. Por outro lado, Rui Guedes, empresário português, também ajudou na divulgação e na acessibilidade de toda obra da poeta. Ele percorreu tudo o que Florbela tinha produzido, escrevendo uma biografia intitulada *Acerca de Florbela* (1969). O empresário comprou o manuscrito *Trocando Olhares*, que publicou em *Obras completas de Florbela Espanca*, assim como todo seu acervo – cartas, poesias, histórias de colegas e familiares –, que organizou e publicou em *Cartas* (1986), *Contos* (1987) e *Contos e diários* (1987); e, por fim, comprou todas as fotos da poeta, que publicou numa *Fotobiografia* (1985).

Não podemos deixar de falar da romancista, contista e cronista Agustina Bessa-Luís, quem prefaciou a segunda publicação do livro de contos *As Máscaras do Destino* (1979) e, no mesmo ano, paralelamente, escreveu uma biografia intitulada *Florbela Espanca: Vida e Obra* (1979) tratando, sobretudo, a respeito da vida de Florbela no Porto. É importante ressaltar que

<sup>2</sup> Convidado para ministrar a disciplina de História da Literatura Italiana no departamento de Letras da Universidade de Coimbra, o professor Guido Battelli conheceu Florbela pouco tempo depois que chegou em Portugal e, logo, estabeleceu uma cumplicidade especial, motivada pela sua admiração pela poeta. Battelli apoiava e incentivava a produção de Florbela e logo se tornou editor de suas obras. Posteriormente foi organizador do arquivo de Florbela na Biblioteca Pública de Évora.

<sup>3</sup> ESPANCA, Florbela; BATTELLI, Guido (prefaciador). *Juvenília*. In: *O sentimento da natureza na poesia de Florbela Espanca*, 2007, p. 15 – 24.

Agustina Bessa-Luís é uma das primeiras autoras a tentar desmitificar a imagem de Florbela Espanca, retratando a poeta como um sujeito, que possui defeitos e qualidades, produto dum determinado contexto histórico-social. Agustina Bessa-Luís retrata Florbela como uma mulher que vivia num limitado círculo de família e de amigadas, desinteressada do mundo e da República e, diferente do que se acreditava, bastante ligada às práticas domésticas. Agustina Bessa-Luís descreve Florbela como uma personagem comum, muitas vezes até de forma banalizada, cuja vida não tinha nada de extraordinário.

Não podemos deixar de ressaltar a importância da pesquisa biográfica sobre Florbela Espanca feita pela Profa. Dr. Maria Lúcia Dal Farra para nosso trabalho. Dal Farra escreveu um artigo intitulado *A Florbela de Agustina* (2007) que, como o próprio título sugere, faz uma crítica a visão construída por Agustina sobre a personagem e mulher Florbela, analisando o estilo ficcional e a linguagem romanceada da escritora Agustina Bessa-Luís. A pesquisadora também organizou o livro *Afinados desconcertos: contos, cartas, diários* (2002), no qual trabalhou Florbela como o anti modelo do feminino para o salazarismo, pois ela não só questionava a condição feminina imposta pelos padrões tradicionais, mas, sobretudo, rompia com os papéis sociais históricos conferidos a mulher. Maria Lúcia Dal Farra propõe fazer um estudo sobre a perseguição sistemática do Estado Novo e da Igreja em relação à Florbela Espanca, que depreciava sua imagem perante toda sociedade portuguesa. Segundo o estudo de Maria Lucia Dal Farra, não foi por acaso que, depois da sua morte, o desprezo pelas convenções sociais foram propagandeados pela moral salazarista enquanto geradoras de uma reputação duvidosa, tentando subordinar a memória de Florbela a uma imagem escandalosa, indecorosa e até obscena.

Ao longo da sua pesquisa no espólio de Florbela Espanca, que hoje pertence à Biblioteca Nacional de Portugal, Maria Dal Farra analisou diversas críticas literárias acerca de Florbela que foram publicadas ao longo da sua carreira até após a morte, nas quais muitos aclamavam as poesias de Florbela como extraordinárias quanto à forma e à simetria, ressaltando que seus versos eram fortes e ricos, porém, quanto ao conteúdo, a poeta era bastante julgada pela liberdade com que expressava seus sentimentos, assim como, principalmente, por seu erotismo e a falta de fé. Apenas dois meses após a morte da autora, esse mesmo tipo de crítica moralista foi direcionada ao seu último livro *Charneca em Flor*, que relacionava os sonetos do livro em questão com a pouca fé da autora, o que explicava o suicídio, assim como, apontava que Florbela trabalhava com o “amor destrutivo”, aquele que “perturba, que envenena e mata” (FARRA, 2002, p 14).

Para o nosso trabalho, também é de suma importância o estudo da escritora portuguesa Cláudia Prazos Alonso, intitulado *Imagem do eu na poesia de Florbela Espanca* (1997), no qual a autora se propõe a analisar as imagens construídas de si mesma por Florbela Espanca, em toda sua obra poética, contextualizando o lugar de mulher escritora do início de século XX, que conseguiu encarar e subverter a imagem tradicional da mulher na sociedade, acompanhando desde os primeiros passos da sua produção poética e o seu diálogo com outros poetas, percebendo transformações que a imagem da poeta sofreu após sua morte.

E, por fim, no livro *Florbela Espanca: asa no ar, erva no chão* (2005), Concepción Delgado Corral, percebendo que a natureza tem um destaque proeminente na obra de Florbela Espanca, se propõe a trabalhar a paisagem na obra da poeta no que seriam as duas vertentes fundamentais de sua poesia: uma linha poética nacionalista e uma linha poética subjetiva. Nesse sentido, a autora propõe que a paisagem e a natureza não são meramente descritas no seu estado real ou por sua beleza, antes descrevem sentimentos amorosos e eróticos do eu-lírico que se derramam sobre a paisagem alentejana (CORRAL, 2005, p. 270), que atua como fio condutor e/ou meio pelo qual o eu-lírico se expressa. Dessa forma, a autora propõe que a terra é um elemento muito presente em sua poesia, assim como, a fusão com a natureza aparece quase que constantemente em toda sua obra.

Os estudos acima citados permitiram que a obra de Florbela Espanca se tornasse cada vez mais acessível e conhecida pelo público, mas, também, possibilitaram que sua obra seja permanentemente reeditada e traduzida para diferentes línguas. Dessa forma, toda produção literária da poeta vem abrindo portas para ciclos de debates, colóquios, simpósios, filmes, seriados, peças teatrais, além de uma vasta produção acadêmica, desbravando vários temas trabalhados em diferentes campos do conhecimento, sobretudo, na área da Literatura.

Nesse sentido, é a partir do entrelaçamento da sua obra, das críticas literárias e das biografias acerca de Florbela Espanca citadas anteriormente, que pretendemos problematizar a construção simbólica do Alentejo na obra da poeta. Assim, a partir das vivências e experiências que atravessaram e marcaram sua formação subjetiva, juntamente com o contexto histórico de Portugal, analisaremos a voz saudosista na construção poética de Florbela Espanca, tentando enxergar as imagens e os códigos que marcam uma tonalidade saudosista acerca do Alentejo.

Sendo assim, tendo em vista que os primeiros críticos de Florbela Espanca atribuíram valor à sua poesia pelo fato dela ser uma grande poeta regional, cantora do Alentejo, acreditamos que esse trabalho se distingue por propor analisar como o discurso e a prática saudosista de Florbela Espanca se manifestam na construção espacial do Alentejo. Da mesma

forma, acreditamos que esta pesquisa se justifica por ser uma investigação ainda não muito desbravada no campo da historiografia, contextualizando historicamente a construção de sua subjetividade saudosista e sua relação com a produção da imagem do Alentejo como “espaço da saudade”.

Assim, com o intuito de darmos continuidade ao primeiro estudo em que analisamos a emergência da consciência e sensibilidade saudosista da poeta relacionando-a ao contexto histórico em que viveu, propomos relacionar esse sentimento à construção literária florbeliana do espaço alentejano no contexto histórico já delimitado. Para tanto, levando em consideração que durante muito tempo o espaço não fazia parte das preocupações reflexivas dos historiadores, pois o espaço era tratado como um elemento imóvel, inerte e naturalizado, que servia apenas como mero palco onde os eventos e/ou acontecimentos pudessem ali serem inscritos; trato o espaço como uma categoria central na produção do conhecimento historiográfico. Assim, propomos trabalhar o espaço como objeto de produção e apropriação pelas relações sociais, tomando o espaço como uma construção material e simbólica pensada na dimensão temporal da ação dos sujeitos. Destarte, o interesse desse trabalho finca-se, especificamente, na abordagem da construção do espaço alentejano na literatura Florbeliana, tendo como linha de conduta o trinômio história, espaço e literatura, onde analisaremos os valores simbólicos e imaginários que impregnam a representação do Alentejo enquanto “espaço da saudade” na obra literária de Florbela Espanca.

Dessa forma, propomos analisar o Alentejo, não só a partir das imagens e sentidos conferidos pela obra florbeliana, mas também a relação dessas imagens e sentidos com o momento histórico, enfatizando a ligação entre história, geografia e literatura. Partindo do pressuposto que *“a geografia não é um recipiente inerte, não é uma caixa onde a história cultural “ocorre””, mas uma força ativa que impregna o campo literário e o conforma em profundidade*” (MORETTI, 2003, p. 13). A geografia literária, portanto, é vista sob duas perspectivas: a do espaço na literatura (espaço ficcional) e a da literatura no espaço (espaço histórico real), permitindo-nos observar não só a natureza espacial das formas literárias – com suas geometrias, com suas fronteiras, com seus tabus e suas rotas espaciais –, como também a lógica interna da narrativa, onde o enredo narrativo se aglutina e se organiza (MORETTI, 2003).

Nossas discussões, então, serão permeadas pela noção de que o espaço é construído a partir das práticas culturais que confere sentido a relação entre os sujeitos e o espaço. Assim, compreendemos o espaço como uma construção humana, em que os sujeitos de diferentes consciências e sensibilidades culturais diferem na forma de dividir o seu mundo e de atribuir

valores aos recortes espaciais (TUAN, 1983). Nesse sentido, o espaço é inconcluso e não definido, ele se altera permanentemente de acordo com os gestos atribuídos às práticas cotidianas do espaço, ou seja, o espaço é modificado de acordo com as nossas vontades e ações, de acordo com as necessidades sociais (CERTEAU, 1996). Dessa forma, os sujeitos constroem o espaço de acordo com as diferentes dinâmicas e influências culturais.

Os sujeitos constroem suas realidades ao mesmo tempo em que configuram o espaço e vice-versa, de modo que a dimensão subjetiva do indivíduo se espalha no espaço, assim como o espaço reflete-se no sujeito que o conforma. No espaço, estão projetados os desejos, as experiências e os valores mais ontológicos dos homens e mulheres. Assim, os espaços são construídos pela imaginação e pelos valores que lhes são atribuídos. A interpretação poética do espaço está no olhar do sujeito que se mistura no jogo entre o exterior e a intimidade. A cada acontecimento, o sujeito reconfigura o espaço e vice-versa. Os espaços são poéticos porque são vividos, experimentados, e neles são impressos sentimentos e afetos. (BACHELARD, 2008). Nesse sentido, tomaremos os espaços literários como espaços vividos e experimentados, onde estão impressos sentimentos e afetividades, que carregam consigo uma dada visão de mundo projetada em uma dada sociedade, em um determinado momento (BLANCHOT, 2011).

Dessa forma, trabalharemos no campo da História do Imaginário, no sentido que os espaços são guiados pelo imaginário social, as maneiras pelas quais os sujeitos representam e simbolizam o espaço de acordo com suas perspectivas de mundo, de acordo com o arcabouço de exteriorização e interiorização de cada sujeito. Os espaços são pautados pelos “esquemas de apreciação” (CORBIN, 1987) social, como incorporamos e introjetamos arranjos de formas de viver, de partilhar, de praticar “códigos de uso” (CORBIN, 1987) e/ou regras que variam de sociedade para sociedade. Nesse sentido, os espaços estão cravados no “sistema simbólico” (CORBIN, 1987), isto é, no conjunto de símbolos articulados que sustentam uma dada cultura e que é absorvido através do processo de sociabilização, quer dizer, os espaços estão imersos numa dimensão simbólica e imagética onde os sujeitos sintetizam e significam as coisas.

Assim, compreendendo a importância do imaginário social para a construção dos espaços, esse trabalho também se insere no campo da História da Imagem, no sentido que os arquivos de imagens vindas do passado remontam uma determinada forma de ser, de pensar e de construir os espaços em uma dada sociedade. A imagem se concebe no mundo a partir do indivíduo, cujo olho vê e lhe acentua a capacidade de representar o que vê com algo mais próximo do real. Assim, as imagens são transportadas do passado para o presente como veículo de comunicação, de informação, de linguagem e de registro. Todavia, evidenciam-se

também as contribuições e influências da imagem na transformação da sociedade no contexto histórico, assim como toda sua representatividade nos mais variados campos do conhecimento. Nesse sentido, as imagens estão impregnadas de características do seu tempo, são informações ligadas diretamente ao real de cada tempo que os sujeitos expressam e representam (CORBIN, 1987). Assim, a partir da imagem – visual, mental e verbal –, portanto, verifica-se sua importância no contexto histórico, político, econômico e social, a qual expressa valores de uma determinada época, possibilitando captar dimensões contingentes do tempo e do espaço em que viveram os sujeitos.

Dessa forma, para investigarmos a construção do Alentejo na obra literária de Florbela Espanca, primeiramente tomaremos como referência teórica Benedict Anderson (2008) para problematizar a categoria de espaço ‘nação’ de Portugal, na qual o Alentejo está inserido, analisando a nação lusitana como uma *comunidade imaginária*, quer dizer, um universo complexo de produção e circulação de imagens, uma representação simbólica dos próprios sujeitos. Nesse sentido, trabalharemos o nacionalismo como um produto cultural específico que se deve considerar em suas origens históricas e de que maneiras seus significados e símbolos se transformam ao longo do tempo. O autor mostra que a nação é imaginada porque legítima, seleciona e oblitera, ao mesmo tempo em que é modelada, adaptada e transformada. Nesse sentido, a nação é imaginada a partir dos símbolos que circulam no interior da lógica do sentimento de pertença de uma comunidade, que são legitimados a partir da língua vernácula, pois é por meio da linguagem que os sujeitos restauram o passado histórico comum e, assim, sonham com futuros e destinos selecionados.

Assim, pretendemos analisar como a nação lusitana foi construída paulatinamente ao longo o final do século XIX e início de século XX, mais especificamente na transição da queda da Monarquia e instauração da República, a partir da ritualização da história em celebrações cívicas baseadas nos grandes momentos heroicos, conformando uma dada forma de imaginar o espaço nacional, legitimando uma relação com o passado e criando realidades unificadas no presente, ao mesmo tempo em que “transformava datas em eventos, passagens rápidas em marcos fundadores nacionais” (ANDERSON, 2008, p.15).

Tomando como referência teórica Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009), pretendemos problematizar a categoria de espaço ‘região’ do Alentejo. Em seu livro intitulado *A invenção do nordeste e outras artes*, o autor propõe analisar a região como uma construção de camadas discursivas e de práticas espaciais. Nesse sentido, a região não é compreendida como um recorte espacial meramente econômico, político ou geográfico, mas como um recorte espacial que emergiu da relação entre o poder e a linguagem, onde se estabelece a

“produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (ALBUQUERQUE, 2009, p.33).

E, portanto, Durval Muniz propõe trabalhar a região como uma invenção elucubrada a partir do cruzamento das práticas e discursos regionalizantes, motivadas por determinados grupos dispersos que se unem em defesa de um espaço em comum, diante de um contexto em que os grupos dirigentes de um dado país se voltam para a construção de uma identidade nacional. Nesse sentido, para o historiador Durval Muniz, a região é fruto da “maquinária imagética-discursiva gestada para conter o processo de desterritorialização por que passavam os grupos sociais desta área” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p. 342). Assim, percebeu-se que as práticas regionalizantes que se apoiam em interesses em comum sedimentaram a ideia de uma regionalidade. Dessa forma, com a emergência de uma série de discursos – políticos e culturais – vai se cristalizando a ideia de região, tornando-se, paulatinamente, uma identidade regional política, econômica, cultural, social e racional.

Dessa forma, não propomos tomar a região do Alentejo como um recorte meramente naturalizado, mas como uma construção imagético-discursiva dotada de sentidos e significações que possibilitaram sua delimitação. Assim, propomos tomar a região alentejana como uma construção histórica, atravessada pela noção de ‘linguagem’, ‘representações’ e de ‘práticas’, atentando para a dimensão múltipla e complexa da realidade social de produção e circulação da literatura acerca da região, na qual os intelectuais são os próprios produtores, difusores e receptores dessa cultura, onde se inscreveu diversos elementos culturais, memorialísticos e sentimentais agenciados pelos intelectuais, analisando, sobretudo, a cosmovisão e delimitação da região alentejana através da obra de Florbela Espanca.

Dessa forma, propomos tomar o regionalismo Alentejano como um acontecimento que emergiu em um particular contexto histórico de súbito agravamento das condições socioeconômicas, não só da Nação, mas da própria região, que impulsionou a emergência de movimentos, quase sempre de tonalidades conservadoras, que levou um grupo determinado a defender seus interesses e ideais, assim como a cultivarem suas tradições e costumes. Nesse sentido, o Alentejo não é entendido apenas como uma entidade geográfica, mas, sim, compreendida como categoria espacial capaz de ligar os diversos problemas coletivos da sociedade, entendendo suas ressignificações associadas paralelamente às experiências sociais e intelectuais de seus autores.

Tomando como referência teórica o escritor Raymond Williams (2011), também pretendemos problematizar a categoria campo muito utilizada para definir a paisagem do Alentejo. Em seu livro *O campo e a cidade*, Raymond Williams propõe trabalhar a história da



mudança da noção do campo: de um campo idealizado e rural para o campo industrializado e agrário. Nesse sentido, Raymond Williams intenta, portanto, descrever e analisar as várias imagens e percepções do campo como experiências conectadas a uma dada posição social, em um determinado contexto histórico, tomando como base na literatura produzida em diferentes períodos, Raymond Willian percebe que a percepção do campo vai se modificando de acordo com o desenvolvimento do capitalismo industrial e a posição social de classe.

Dessa forma, para Raymond Williams, os conceitos de campo e de cidade não são conceitos abstratos, estão relacionados diretamente com a matéria, com a cultura, levando em consideração uma série de imagens e símbolos de uma dada sociedade. O campo dito e visto como aprazível é um constructo cultural humano, uma idealização constituída por uma polifonia de discursos que variam conforme as classes sociais, repertórios de imagens, de significados e de significações atribuídos em cada contexto histórico, pois vêm de diferentes lugares e de diferentes matrizes, quer dizer, esses conceitos são agregados de sentidos que vêm carregados de experiências, mentalidades e comportamentos culturais.

Nesse trabalho, portanto, pretendemos analisar as várias imagens e percepções de Florbela Espanca acerca do campo alentejano como experiências conectadas a um determinado contexto e uma dada posição social. Dessa forma, pretendemos fazer uma abordagem acerca do campo a partir da história social, intelectual e literária de Florbela Espanca e suas relações com o Alentejo, trabalhando suas relações sociais, problematizamos a noção de campo na obra literária florbeliana, pensando este conceito como estando sujeito às mudanças históricas que levaram a uma alteração no lugar do campesino tradicional no capitalismo industrial e/ou na agricultura empresarial.

E, por fim, tomando como referência teórica Alain Corbin (1989) e Simon Schama (2000), pretendemos problematizar outra categoria de espaço muito recorrente na poesia de Florbela, a paisagem. No livro *Território do Vazio*, Alain Corbin propõe fazer uma história da percepção da paisagem litorânea, através da compreensão das maneiras pelas quais os sujeitos de cada época interpretavam, representavam e reintegravam as práticas litorâneas, assimilando, assim, a mudança das emoções, dos desejos e dos comportamentos dos sujeitos ao longo do tempo. Assim, a partir da complexidade da mentalidade ocidental dos sujeitos e dos grupos sociais, Alain Corbin se debruça sobre a análise do que ele chamou de *sistema de representações*, isto é, do exame crítico de uma dada construção simbólica acerca da paisagem litorânea, buscando um conjunto de símbolos e imagens articulados que sustentou e internalizou o desejo do sujeito pela beira-mar. Assim, ele busca *códigos de uso* que sintetizam e significam as praias de veraneio e como esses signos foram absorvidos através de

um processo de mudanças nas sociabilidades, incorporadas às práticas culturais do europeu e, notadamente, impressas na paisagem litorânea.

Nesse sentido, segundo o autor, a paisagem é uma construção discursiva e não-discursiva de uma determinada sociedade, construída não só a partir das práticas que conformam um espaço, mas, também, a partir do imaginário de uma sociedade. A paisagem é assimilada a partir da complexidade de uma série de códigos sociais onde se inscrevem sensibilidades, desejos e comportamentos. Em seu livro *Paisagem e memória*, Simon Schama propõe um modo alternativo de olhar e analisar as várias significações dadas à paisagem natural em diversas épocas e lugares diferentes. Ele propõe explorar e redescobrir o que preservou e o que mudou nas interpretações paisagísticas. Assim como Corbin, Schama discute a paisagem como uma construção humana compreendida a partir das experiências, de uma dada forma de sentir o mundo e, portanto, uma visão ontológica, é atravessada pela subjetividade do indivíduo. Segundo Schama, a paisagem é uma fabricação do espaço que se envolve com o mito e outras várias construções do espaço, cuja produção possui uma história que abarca certos interesses e pertinências. Da mesma forma que Corbin, Schama busca contextualizar a paisagem, pois acredita que a ideia de espaço é construída em um dado momento, em uma determinada sociedade, por isso a paisagem é vista numa perspectiva histórica e não naturalizada, pois a paisagem tem a ver com uma dada racionalidade, uma dada forma de pensar e interagir com o mundo.

Ao longo de nosso trabalho, portanto, trabalharemos a paisagem não naturalizada, segundo um conjunto de elementos relacionados aos sentidos, aos gestos, aos modos e aos sentimentos que ali – na imagem verbal e mental produzida nas suas poesias e contos – estão contidos. Seguindo as orientações dos próprios autores, ligaremos as paisagens ao contexto histórico em que foram produzidas, observando o jogo de forças presentes na sensibilidade de Florbela no momento que captou a imagem, buscando as origens e/ou marcos que se mostram como rupturas ou mudanças na apreensão do Alentejo.

Levando em consideração que todos os escritos de Florbela são significativos para uma interpretação acerca da construção do Alentejo, pois se articulam com a realidade que estava inserida, com suas experiências, com seus sentimentos e com seus anseios que foram expressos em palavras, tomaremos toda a produção literária de Florbela, inclusive cartas e diário, como discursos que constroem o Alentejo. Nesse sentido, buscaremos relacionar o discurso de Florbela aos acontecimentos extratextual, situando-os nas dinâmicas e influências culturais, mas, sobretudo, relacionado sua biografia com o contexto da sociedade portuguesa

no início do século XX, atentando para as sensibilidades, inquietações, desejos e aflições que atravessavam a experiência da poeta para com o Alentejo.

Contudo, também pretendemos analisar vários trabalhos acerca do Alentejo português que abarcam estudos desde a antropologia social, ensaios da história da região, etnografia, geografia e sociologia cultural, estudos político-econômicos, poesias, contos, folclores, narrativas em prosa, etc., os quais acreditamos serem imprevisíveis para a construção do imaginário do Alentejo. Pretendemos, por fim, fazer uma análise comparativa entre o discurso de outros autores contemporâneos a Florbela e o discurso da própria poeta sobre o Alentejo, procurando a singularidade e diferenças na construção do Alentejo na perspectiva subjetiva de Florbela Espanca.

Nesse sentido, ao manusearmos essas documentações, tomaremos o cuidado de observar a fonte como um documento em que os sujeitos constroem o real, partindo do pressuposto que a região do Alentejo é uma construção discursiva feita tanto no presente quanto no passado, portanto, não tomaremos os documentos como um indício de um real desvendável, pronto, acabado e cristalizado, pois a fonte histórica é um monumento, é uma construção histórica e discursiva de um sujeito. Nesse sentido, procuraremos tomar os documentos não como prova de uma dada realidade, mas serão analisados como matérias da expressão cultural carregado de símbolos, significados e interesses, problematizando o caráter de verdade única e absoluta que está impregnado nos documentos (FOUCAULT, 2000)

Nesse sentido, no primeiro capítulo intitulado “*À voz do sangue responde a voz da terra*”<sup>4</sup>: *histórias, tradições e mitos da região e regionalismo da planície alentejana*, título inspirado no livro *Arte de ser Português* (1998) do poeta saudosista Teixeira de Pascoaes, o qual conota que o sangue é a herança e memória de um povo propagada pelas gerações familiares, lendas e canções da terra, pretendemos problematizar a categoria de espaço *nação portuguesa* para, posteriormente, analisarmos a construção da região alentejana.

No contexto de crise política-econômica-cultural na transição da Monarquia e instauração da República, entre o final do século XIX e início do século XX, analisaremos a formação de Estado-Nação de Portugal a partir da representação do passado através de uma ritualização da história. Dessa forma, problematizaremos como as comemorações históricas, a imprensa e os compêndios educativos, não só legitimaram o passado, assim como cumpriram o papel fundamental para manutenção da essência de um passado glorioso e para refundição nacional, emergindo uma comunidade imaginária portuguesa fruto do ufanismo legitimador

<sup>4</sup> PASCOAES, Teixeira de. *Arte de ser Português*. 3ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 56.

de um passado heroico. Assim, as insistentes políticas de propagação das linguagens comemorativas lançaram base para a consciência nacional a partir da criação de campos unificadores de intercâmbio e de comunicação de uma comunidade nacional imaginada (ANDERSON, 2008) que, posteriormente, com a crise e fragmentação desse nacionalismo, constrói-se um patriotismo regional através da letra de imprensa dos discursos dos mais variados autores contemporâneos a Florbela Espanca, que engessaram o Alentejo sobre o signo da província heroica que inspira a tradição e a moral.

Dessa forma, nesse primeiro capítulo trabalharemos a ideia que a cultura alentejana foi paulatinamente gestada e articulada a partir de um *sistema de significações*, no qual a cultura alentejana foi simbolizada, conceituada e representada pelos sujeitos e/ou pelas instituições, no caso, o Estado<sup>5</sup>. Assim, trabalharemos as organizações institucionais que tiveram um papel fundamental na construção da cultura alentejana para dar universalidade, cristalizando discursos, representações e uma identidade alentejana. Nesse sentido, relacionaremos a cultura alentejana diretamente aos seus investidores, ligando às instituições que querem produzir uma determinada imagem, que têm interesse de agenciar e manipular certos consensos sobre a cultura. Assim, ao mesmo tempo em que a cultura regional foi gestada, a cultura também foi instituída como projeto nacional. Dessa forma, nesse primeiro momento propomos trabalhar como as instâncias mais conservadoras governamentais que reforçavam a imagem do tradicionalismo, do patriarcalismo, da religiosidade e do ruralismo na região do Alentejo.

Assim, não só pretendemos analisar o Alentejo a partir da diversidade e das divergências dos discursos produzidos sobre o recorte espacial a partir dos mais variados gêneros de registros produzidos na sociedade (ALBUQUERQUE JR, 2008), portuguesa do início de século XX, mas, sobretudo, problematizar o lugar de Florbela nessa conjuntura, analisando sua relação com o Alentejo, com os movimentos regionalistas e os seus agitadores. Assim, pretendemos fazer uma análise historiográfica produzida acerca do Alentejo, no sentido que propomos estudar a produção e circulação de imagens visuais, verbais e mentais acerca da região que conformaram o Alentejo tradicionalista. Pretendemos estudar a complexidade de uma sociedade segundo atitudes do grupo aristocrata do Alentejo, mas, sobretudo, a visão de Florbela, que imprimiram uma dada racionalidade e sensibilidade que possibilitou a delimitação e construção de uma identidade alentejana.

<sup>5</sup> Ver em: WILLIAMS, Raymond. Cultura. 3ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Em contrapartida, no segundo capítulo, intitulado *Cidade versus Campo: uma visão do panteísmo saudosista do espírito lusitano*, pretendemos contextualizar a construção do recorte espacial *campos* do Alentejo dentro das dinâmicas socioculturais do início do século XX. A partir da convicção de que os governos da Primeira República deveria se consolidar sobre os valores antigos, ao mesmo tempo em que se disseminavam tendências neomonárquicas que, por sua vez, devaneava e sonhava em torno de ideias utópicas como o retorno do quinto império sob a exaltação de uma mitologia presa na evocação histórica do neosebastianismo, mas, sobretudo, na exaltação do campo como sinônimo do retorno do tradicionalismo e da religiosidade, paralelamente, suscitou um seguimento panteísta ruralista na corrente literária neorromântica portuguesa.

Assim, sob o signo do neorromantismo saudosista nacionalista, emergente a partir das sombras passadistas do neosebastianismo patriótico, houve uma proposta da criação de uma literatura baseada na volta a um campo puro, tranquilo e idílico em contraposição as cidades industriais cheias de mazelas. O neorromantismo literário português, portanto, manifestou o nacionalismo tradicionalista, o qual desdobrou-se numa ligação direta com a paisagem regionalista lusitana, fundamentado num ambiente de campo, de serra, de mar e crepúsculos Alentejanos, desenvolvendo uma poética dos elementos fundados na oposição a industrialização.

Assim, pretendemos trabalhar o ruralismo como uma das facetas do posicionamento do neorromantismo literário, mas, sobretudo, da política governamental perante a reconstrução do espaço nacional, no sentido que o campo e a província espelhavam um ambiente tranquilo em meio a todos os males causado pela vida urbana e civilizada; o ruralismo se revestia de uma visão em que era afirmada uma pretensa harmonia social que Portugal precisava transparecer para legitimar suas verdadeiras virtudes antigas caracterizadas pelo cristianismo e as tradições culturais, minimizando a imagem de uma sociedade moderna conflitiva, suja e injusta, dirigida por sujeitos doentes e decadentes.

Nesse sentido, no segundo capítulo, trabalharemos artigos de temáticas ruralista das revistas porta-vozes da corrente literária saudosista decadentista encabeçada, sobretudo, por Teixeira de Pascoais e Leonardo Coimbra, como uma estratégia política não só para a exaltação da beleza da paisagem, mas, sobretudo, para retomar a identidade original dos portugueses, recuperando os costumes e o cenário tradicional dos grupos sociais aristocráticos. Trabalharemos, então, como Florbela Espanca se relacionava com essas correntes literárias, buscando as influências que esses movimentos panteísta-ruralistas exerceram sobre suas temáticas poéticas, assim como problematizaremos a noção de campo

romântico e idealizado na obra de Florbela, não só segundo as diretrizes do movimento ruralista neorromântico que emergiu no início de século XX em Portugal, mas, sobretudo, segundo a posição social da qual a poeta pertencia, a aristocracia, relacionada com o lugar ocupado por seu pai e por sua família na política portuguesa, para melhor compreendemos a relação que Florbela manteve com o Alentejo ao longo de sua vida.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado *Bela flor que desabrocha das raízes da terra: o canto saudosista da paisagem alentejana*, pretendemos problematizar a construção da categoria espacial “paisagem” na obra de Florbela Espanca. Dessa forma, pretendemos trabalhar a paisagem como um conjunto de arquivos e/ ou imagens do seu tempo que rege e conforma a subjetividade de Florbela Espanca que, por sua vez, expressa em suas poesias e contos, conformando uma paisagem Alentejana. Assim, propomos estudar os valores simbólicos e imagéticos que Florbela atribuiu ao representar o Alentejo, enfatizando as discussões que centralizam o espaço a todo instante ressignificado pelo sujeito de acordo com suas percepções de mundo, suas experiências vividas e suas subjetividades sentidas.

Por fim, trataremos as imagens da paisagem alentejana da literatura de Florbela Espanca, como uma ruptura permanente dos sistemas de significação preestabelecidos, como uma verdadeira revolução literária. Pretendemos, assim, chocar a dimensão política e estratégica de cristalização da paisagem do tradicionalismo e do patriarcalismo por parte dos setores mais conservadores do Estado com a dimensão poética de Florbela Espanca acerca do Alentejo. Assim, pretendemos analisar os significados e significantes acerca do Alentejo em sua literatura que rompem com a imagem do tradicional. A poeta cria e imagina, escreve sobre um Alentejo que vem a ser através da invenção inconsciente da linguagem que se expressa por si. Por fim, permitiremos adentrar nas dimensões conscientes e inconscientes de Florbela, adentrar no Alentejo que ela fundou a partir dos seus sonhos e desejos. Tomaremos a paisagem alentejana construído e instituído pelas suas letras, pela sua narrativa e pela sua imaginação.

**CAPÍTULO I**

**“À VOZ DO SANGUE RESPONDE A VOZ DA TERRA”: HISTÓRIAS, TRADIÇÕES  
E MITOS DA REGIÃO E DO REGIONALISMO ALENTEJANO.**

*“Herança e tradição. Estas palavras têm, para nós, um sentido colectivo. Se o português, como indivíduo, herda as qualidades de família, herda igualmente as da sua Raça, porque o homem não cabe dentro dos seus limites individuais. O português participa também da herança étnica histórica<sup>6</sup> ou tradicional adquirindo assim uma *segunda vida* que, por mais vasta, abrange e domina a sua existência de indivíduo.”*

Teixeira de Pascoaes<sup>7</sup>

Na madrugada do dia 8 de dezembro, às vésperas de um tempestuoso inverno de 1894, numa modesta casa na Rua de Angerino (Figura I), em Vila Viçosa, nasceu aquela que posteriormente viria a ser uma das mais célebres e polêmicas poeta portuguesa do início de século XX, Florbela d’Alma da Conceição Lobo Espanca. Apesar de Florbela ter nascido no dia da festa da Imaculada Conceição – Padroeira de Portugal –, e batizada na Igreja de Vila Viçosa dedicada à mesma, a menina não recebeu o nome de batismo em homenagem à Santa, mas foi registrado e/ou concebido como Flor-Bela, pelo primo legítimo do seu pai, o padre Joaquim da Rocha Espanca. Segundo a hipótese da escritora Agustina Bessa-Luís, o nome da poeta foi sido inspirado num artigo que o padre publicou em 1892 no *Compêndio de Notícias de Vila Viçosa*, o qual descreve de modo nem um pouco religioso sobre as origens da terra alentejana, no qual os Belos, conhecidos por Celtiberos – povo da antiga Espanha constituído pela junção de Celtas e Iberos –, foram os primeiros habitantes do Alto Alentejo (BESSA-LUÍS, [S.D], p. 15).

<sup>6</sup> “Daí o valor da História, o conhecimento do Passado, esse tempo em que a Raça, pela sua força de mocidade e de instinto de conservação e domínio, criou as suas instituições jurídicas e políticas. Por elas devemos hoje orientar a obra renovadora de Portugal. O homem transviado tem de voltar atrás, ao local seu conhecimento, para aí retomar a verdadeira via, o rumo que o levara ao seu destino. O que parece um regresso não é mais, afinal, do que um avanço. Durante a mocidade é que um homem ou um Povo cria os traços fundamentais do seu carácter, que influi vigorosamente sobre o meio, e este sobre aquele (...).” (PASCOAES, 1998, p 11).

<sup>7</sup> PASCOAES, Teixeira de. *Arte de ser Português*. 3ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 10 – 11.

Figura I: Foto da casa, já demolida, da Rua do Angerino, em Vila Viçosa, onde Florbela Espanca nasce no dia 8 de dezembro de 1894.



Fonte: GUEDES, Rui. Florbela Espanca: Fotobiografia. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 14.

A criança, então, cresceu na pequena cidade do Alentejo, carregando em seu nome uma simbologia étnica histórica da região onde, posteriormente, cantou versos de dor e de saudade e, somente após sua morte, foram aclamados pelos seus conterrâneos portugueses. No reduto de seus versos projetou suas experiências e lembranças do passado, sonhos naufragados, tradições recriadas, heranças perdidas, mundos inventados, e que continuamente ressurgiu frente ao destino que a mesma escolheu e traçou para sua vida malograda.

Ainda muito nova Florbela enfrentou as primeiras amarguras que a vida pôs em seu caminho, a menina não só foi perfilhada e/ou registrada como filha legítima do seu pai, assim como foi arrancada dos braços e do calor maternal desde muito cedo por ter sido fruto de um romance extraconjugal. Florbela foi fruto de um ardente amor fora do relacionamento conjugal entre Antônia da Conceição Lobo, que trabalhava na casa do seu amante, João Maria Espanca e que, por sua vez, era casado com Mariana Inglesa. Devido à ilegalidade do



romance diante da lei portuguesa, com a impossibilidade de ter filhos, Mariana Inglesa aceitou a infidelidade do marido na condição que ele levasse a criança para o casal criar. Apesar da trágica separação prematura entre mãe e filha maternal, a patroa permitiu que Antônia Lobo continuasse a trabalhar em sua casa, dando-lhe a oportunidade não só de acompanhar o crescimento de Florbela, mas também permitindo que a criança soubesse que a mesma era a verdadeira mãe biológica.

O escândalo público do romance extraconjugal foi silenciado por Mariana Inglesa, não só pelo fato de que a palavra divórcio ainda nem existia na sociedade conservadora portuguesa, cuja lei matrimonial da monarquia obrigava a mulher a prestar obediência ao marido, mas, sobretudo, porque Mariana inglesa rapidamente afeiçãoou-se à Florbela. Assim, o jovem casal continuou se encontrando e se entregando ao amor desvairado que ainda frutificou no nascimento de Apeles Espanca, no dia 10 de março de 1897, irmão legítimo de Florbela com quem estabeleceu intensos laços afetivos desde criança e, possivelmente, foi seu único e grande amor fraternal. Por muitos anos, Mariana Inglesa ignorou a existência do outro filho de João Maria Espanca, porém, posteriormente, quando Antônia Lobo fugiu com outro amante e, em 1908, morreu por uma doença não conhecida no Hospital Misericórdia em Vila Viçosa, ela aceitou Apeles na sua casa.

E assim foi crescendo sobre as marcas inauditas do escândalo extraconjugal, do abandono e da frustração, de sonhos de rainha, sempre rodeada de mimos e caprichos quase sempre atendidos pela sua madrasta. O carinho desmedido e excessivo é perceptível nas muitas fotos de Florbela tiradas pelo próprio pai que, posteriormente, foram reunidas por Ruy Guedes<sup>8</sup>, em seu livro intitulado *Florbela Espanca: fotobiografia*<sup>9</sup>, registrando momentos familiares em piqueniques nas charnecas da região, espaço muito marcante na infância de Florbela. Como bem podemos ver na imagem subsequente (Figura II), em primeiro plano, Florbela Espanca e Apeles Espanca. Por trás deste, a avó. À esquerda da fotografia, João Maria Espanca e a trás dele, Mariana.

Figura II: Piquenique no campo em 1901.

<sup>8</sup> Rui Guedes foi um empresário português que se dedicou à parte editorial dos estudos de Florbela. Ele comprou o espólio da poeta de um descendente do segundo marido de Florbela e, posteriormente, publicou o manuscrito *Trocando Olhares, Obras Completas de Florbela Espanca, Fotobiografia* além de todo o acervo da poeta: cartas, postais de colegas e familiares.

<sup>9</sup> GUEDES, Rui *Florbela Espanca: fotobiografia*. Rio de Janeiro: Livraria Paisagem, 1985.



Fonte: GUEDES, Rui. *Florbela Espanca: Fotobiografia*. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 32.

Foi, então, em Vila Viçosa, num pequeno povoado de elegantes construções, localizado na região do Alentejo Central, que Florbela atravessou os seus verdes anos de vida entre o carinho do pai e a adoração quase obsessiva da madrasta. Privada do contato frequente com sua mãe biológica desde pequenina, Florbela se voltou naturalmente para a imagem paterna, no entanto, nunca deixou de transparecer a afetividade para com a sua mãe, vítima efêmera que a vida pôs em desatino ainda muito cedo: *Minha terra onde meu irmão nasceu, onde a mãe que eu tive e que morreu foi moça e loira, amou e foi amada!* (ESPANCA, 2008, p.99).

Foi na terra alentejana onde Florbela tivera os momentos e as lembranças mais felizes compartilhadas com sua família e amigas do liceu, onde fizera suas travessuras e imaginara seus sonhos de menina. Como bem retrata a foto subsequente (Figura III), onde Florbela Espanca está por baixo da árvore, à direita Mariana Espanca e, à direita desta, Milburges Ferreira (a Buja), grande amiga de Florbela Espanca, Apeles ao colo da avó. Nesse sentido, o Alentejo foi a terra onde Florbela tivera suas primeiras experiências afetivas em contato com um passado lúdico coberto por histórias tradicionais e lendárias de conquistas e expulsões dos romanos e muçulmanos, que deixaram marcadas nas construções dos prédios, ruas e costumes da pequena cidade. Vila charmosa e pacata, adornada por travessias calcetadas de mármore que levavam aos castelos cinturados de giestas bravas, Igrejas a badalar seus sinos a cada hora, rodeada por jazidas e campos verdejantes onde exalavam cheiros de estevas em tempos

de primavera, ali foi onde Florbela gestou seu consciente e inconsciente, onde engatou seus primeiros ensaios poéticos, onde calcou suas primeiras experiências individuais e coletivas.

Figura III: Tapa Real de Vila Viçosa, ano de 1900.



Fonte: Fonte: GUEDES, Rui. Florbela Espanca: Fotobiografia. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 27.

Florbela viveu sua infância nessa pequena e pitoresca cidade de Vila Viçosa, onde se mantiveram durante muito tempo – desde meados do século XV até a Proclamação da República (1910) – as propriedades dos Duques de Bragança e o pomposo Paço Ducal de Vila Viçosa como principal símbolo da Monarquia, que tornou a cidade uma importante sede do poder local da Família Real. (ARAÚJO, 2004, p.01). De fato, a vila ser sede da Casa Ducal demandava grande importância política e econômica, pois os Duques de Bragança não só criaram condições de engrandecer e enaltar a pequena vila, mas, paralelamente, alimentar o desenvolvimento econômico e o dinamismo cultural local.

No final do século XIX e início do século XX, para além da sua herança monárquica, Vila Viçosa também era caracterizada pelo tradicional cultivo agrícola – o trigo, a aveia, a cevada, os olivais – e uma poderosa economia da pecuária. Quando os trigais cresciam e aloiravam, era época de colheita! Terminada a ceifa, começavam-se as procissões pelas ruas – estandartes, cantos e poesias –, celebrando mais uma seara! No início de cada ano, como era habitual, o rei D. Carlos I e a rainha D. Amélia partia com a família para Vila Viçosa, onde se

instalavam no palácio ancestral dos Bragança, para assistir a feira da ceifa de Janeiro, onde se reuniam camponeses, ciganos e lavradores para vender cavalos, formando um verdadeiro quadro regional (BESSA-LUÍS, [S.D], p. 14).

O cotidiano pacato de Vila Viçosa logo ficava eufórico com a chegada dos seus reis, exibindo maneiras apuradas de ser e se vestir, trajados com roupas elegantes e espalhafatosas, carregando uma manada representada por uma corte patética e empobrecida. No final do século XIX, nada tinham a comemorar: Portugal estava em crise, o povo agitado e o descontentamento público andava solta pelas ruas e jornais. Enquanto alguns enalteciam o Rei no pedestal, herdeiro da coroa real e símbolo da esperança, outros maldiziam da incompetência e covardia do mesmo. João Maria Espanca, no entanto, não perdia a confiança e expectativa no seu monarca, esperava ansiosamente pelas visitas de suas majestades, os quais lhe dirigiam elogios aos seus conhecimentos de colecionador de bricabraques e, sobretudo, ao bom gosto de artista.

O monarca D. Carlos I assumiu o trono em 1889, logo após a morte do seu pai, D. Luís I, quando o reinado já atravessava graves crises e conseqüentes insatisfações da população. Além da dificuldade política e econômica, irrompia a adversidade na vida privada da família real. Em uma estadia em Vila Viçosa, poucos anos após o casamento de D. Carlos I, quando D. Amélia já estava grávida do segundo herdeiro da coroa, deflagrou-se um incêndio no quarto do Príncipe herdeiro. A rainha conseguiu salvar D. Manuel II, mas, devido ao susto que sofreu, teve o bebê prematuro que não conseguiu resistir.

Quando D. Amélia voltou para Lisboa, começou a procurar a ajuda da religião para consolar suas angústias causadas pela perda inestimável, ao mesmo tempo em que o Rei começou a se distanciar da Rainha. D. Carlos I começou a se aventura no exterior, fazendo vida pública com várias amantes, sobretudo em um período que a família real estava endividada, vivendo de empréstimo do dinheiro público. Assim, inevitavelmente explodiu uma revolta unânime entre os cidadãos, que começaram a julgar severamente o gasto do tesouro público para financiar os luxos e caprichos do Rei. Por toda Portugal percorriam histórias e anedotas sobre a má conduta e o descaso de D. Carlos I em relação à política nacional e internacional (LESKOVÁ, 2010, p. 23).

O que restava de mais valioso para Portugal eram suas colônias na África – Angola e Moçambique –, que era fonte de matéria-prima, de mão de obra e, notadamente, de riquezas. Dentro dessa perspectiva colonial, então, Portugal vislumbrava deter o poder sobre novas terras para explorar. Dessa forma, especulando com a possibilidade de exercer soberania sobre todo o território entre Angola e a Moçambique para facilitar a comunicação, o comércio

e o transporte de mercadorias entre as duas colônias, após a Conferência de Berlim<sup>10</sup>, Portugal apresentou um projeto conhecido por Mapa Cor-de-Rosa, elaborado pela “Sociedade de Geografia de Lisboa”<sup>11</sup>, que representava a pretensão de domínio de Portugal sobre toda a faixa terrestre entre suas duas colônias, quer dizer, não só exercer influência portuguesa na zona do interior do continente, mas dominar uma faixa que ligava o Oceano Atlântico ao Oceano Índico.

No entanto, no final do século XIX, todas as grandes potências europeias, especialmente, Inglaterra, França e Alemanha, voltaram suas ambições para África em busca de matéria-prima para abastecer as indústrias nos países, ameaçando a proposta portuguesa do espaço delimitada pelo Mapa Cor-de-Rosa e, conseqüentemente, obrigando Portugal a redefinir uma nova política africana para o bem comum, ameaçando se Portugal levasse a cabo esse projeto. Se a princípio a Inglaterra aceitou as reivindicações de Portugal sobre controle da faixa terrestre localizada entre suas duas colônias, posteriormente, abandonou o acordo amistoso feito anteriormente, porque as ambições portuguesas se chocavam com as aspirações britânicas. Além disso, os ingleses alegavam que os portugueses não dominavam a África de maneira operosa, mantendo a ordem e protegendo os estrangeiros dos aborígenes.

Portugal não quis aceitar a recusa dos ingleses, permanecendo no território entre suas colônias. Assim, com pouco tempo que D. Carlos I subiu ao trono, foi declarado o Ultimato inglês em 1890, o qual demandou a retirada imediata do exército português do território entre Angola e Moçambique, ameaçando não só eclodir uma guerra, mas invadir as outras colônias pertencentes aos portugueses – Madeira e Cabo Verde. Dessa forma, o Conselho de Estado decidiu ceder ao Ultimato, pois Portugal não tinha condições de financiar uma guerra, muito menos de vencer as Forças Armadas do Reino Unido, um dos exércitos mais poderosos, extremamente bem treinados e armados. Quer dizer, em relação às demais nações europeias, Portugal tinha uma posição bastante inferior, suas pretensões históricas já não tinha tanto valor. Assim, os lusitanos se submeteram à humilhação e evacuaram suas tropas dos territórios requeridos pelo primeiro ministro do governo britânico, Lord Salisbury.

O desgosto público e o ódio pela família real eram crescentes, o rei não só era permanentemente acusado de ser incapaz de encarar os problemas da Nação, assim como acusado de inexperiente e corrompido, atribuindo-lhe toda a culpa do fracasso nacional. D.

<sup>10</sup> A *Conferência de Berlim*, realizadas em 1884, em que as potências coloniais se reuniram para organizar a ocupação da África.

<sup>11</sup> *Sociedade de Geografia de Lisboa* foi uma associação científica instituída em Lisboa em 1875, criada especificamente no contexto de exploração e colonização dos países europeu, interessados no proveito e no lucro que a África poderia gerar (LESKOVÁ, 2010, p. 25).

Carlos I foi objeto de chacota em todos os âmbitos públicos, nas ruas espalhavam-se a violência e a cólera, sobressaindo o desejo que o monarca abdicasse ao trono. Em resposta as manifestações populares, a Governo censurava os jornais e reprimia as assembleias, assim como as revoltas nas ruas, causando ainda mais intrigas, polêmicas e violências verbais não só nas ruas como no Parlamento (LESKOVÁ, 2010, p. 23). Foi então que, por volta de 1890, Portugal entrou numa fase que poderia ser interpretada como crise (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 114). Bancos e companhias foram à falência, poderosos empreendedores foram acusados de fraudes, um ministro da coroa foi acusado no Parlamento de abuso dos dinheiros públicos, obras públicas foram censuradas, o circo do palácio estava em chamas. Segundo os historiadores José Mattoso e Ruy Ramos, a crise portuguesa do final do século XIX pode ser explicada sobre três principais aspectos: diplomacia, econômica e política.

A velha diplomacia entre os portugueses e ingleses era a última reserva política que assegurava os bens lusitanos na África. No entanto, o fato de ser protegido pela Inglaterra não era uma garantia total, por isso Henrique de Barros Gome<sup>12</sup> se atreveu a entrar no jogo de obter de outras potências o reconhecimento do território também reivindicado pelos ingleses. Ao solicitar uma enorme porção territorial que intermediava suas colônias, Portugal acabou comprando briga com a Inglaterra. A razão política interna eminentemente imperialista destruiu os velhos laços de amizade com o país que tinha o exército mais potente do mundo, provocando a maior catástrofe diplomática entre os portugueses e ingleses que ficou marcado pelo Ultimado de janeiro de 1890, não só derrubando o Governo português, mas, sobretudo, ameaçando a monarquia constitucional.

Os portugueses se viram totalmente ilhados diante das ameaças feitas pelos ingleses, o quê não demorou para que o mesmo se vissem na obrigação de ceder o território. Assim, em Agosto de 1890 preparou-se para resolver o conflito a partir de um tratado em que Portugal não só retirasse seu exército da área de interesse dos ingleses, mas se submeteria a delimitação de Moçambique como fronteira em aberto das processões portuguesas, assim como daria garantia à Inglaterra de não conceder seus territórios sem o consentimento desta (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 120). Aparentemente tudo voltou aos conformes entre as duas nações, no entanto, o conflito diplomático já havia aberto uma grande lacuna de

<sup>12</sup> Político português, ligado ao Partido Progressista que, entre outras funções, foi sócio efetivo da Sociedade de Geografia de Lisboa, ganhando visibilidade pela forma como lidou com a crise colonial originada pelas questões da recusa do mapa Cor-de-rosa e, conseqüentemente, a Ultimato. Ver em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Henrique\\_de\\_Barros\\_Gomes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Henrique_de_Barros_Gomes)>. Acesso em: 5 jan. 2015.

insatisfação no ceio da sociedade Portuguesa, pois o tratado contrariou toda a população lusitana, provocando revoltas ao longo de todo o país.

O Parlamento tinham chegado 135 representantes contra o inesquecível tratado de 20 de Agosto de 1890. As associações comerciais, as sociedades operárias, as câmaras municipais e estudantes protestavam. Igualmente, em tom de revolta as lojas em Lisboa estavam fechadas e as fábricas paradas (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 121). Os lusitanos caíram na própria armadilha parlamentar de lutar pelo mapa cor-de-rosa a qual o governo não pode fugir, provocando posteriormente uma série de consequências políticas e econômicas que se estenderam e/ou provocaram a queda do regime monárquico em 1910.

Em grande medida, a crise diplomática está diretamente ligada à crise econômica de Portugal, afinal, todos os manejos diplomáticos tiveram para Portugal um sentido estritamente financeiro. Por muitos anos, os governos portugueses pediram empréstimos para Londres e Paris para financiar a construção do caminho de ferro ou para pagar os gastos da governação que já não eram cobertos pela receita do Estado. Como uma bola de neve que tende a aumentar ao despencar de uma colina, a partir de um determinado momento esses empréstimos passou a servir, entre outras coisas, para pagar os juros dos empréstimos. À medida que se endividava, Portugal procurava desesperadamente por novas colônias que pudesse abastecer suas riquezas e suprir suas rendas, foi quando a ambição falou mais alto e os prejuízos logo vieram à tona. Após o Ultimato, Portugal ficou ainda mais soterrado de dívidas externas, pois não só perdeu a faixa de território na África para Inglaterra, como tinha encomendado uma grande quantidade de espingardas e torpedos à Alemanha que, afinal, foi desnecessária, pois jamais lutou contra os ingleses.

Notadamente, o cofre público de Portugal já não tinha condições de honrar com suas dívidas, foi quando os embaixadores inglês, alemão e francês passaram ter liberdade de ameaçar os governos portugueses de expropriar os rendimentos e os territórios. A crise de crédito do Estado logo se estendeu para uma depressão econômica (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 130). No Terreiro do Paço em Vila Viçosa, onde Florbela Espanca nasceu e cresceu, encheram-se de desempregados a exigir trabalhos; centenas de lojas fecharam em Lisboa, assim como grandes companhias e bancos declinavam progressivamente: o Banco Lusitano suspendia pagamentos, os cinco bancos do Porto estavam à beira da falência. Enquanto o Banco de Portugal esgotava seus créditos internacionais, o Estado era obrigado a gastar no auxílio dos bancos e fábricas à beira da falência, ao mesmo tempo em que o próprio Governo autorizava o Banco de Portugal deixar de converter em ouro as suas notas. A partir de então a moeda de ouro foi substituída pelas notas emitidas pelo Banco de Portugal. A crise era total:

tudo o que era metal desapareceu, foi vendido ou guardado, devido à adoção do regime padrão-ouro<sup>13</sup> (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 130).

A falta de dinheiro se tornou umas das principais preocupações da política portuguesa. As exportações portuguesas não pagavam as importações de bens industriais e alimentícios; o Estado, bancos e companhias tinham compromissos com Londres e Paris; contração das despesas públicas aumentava; a indústria precisava de carvão e de máquinas; a população queria trigo e bacalhau; a moeda sofria uma desvalorização; os preços dos produtos inflacionavam; os impostos subiam; o consumo retraía e o fluxo imigratório alargava drasticamente. Como já alertava Joaquim Pedro de Oliveira Martins<sup>14</sup>, “ainda os menos versados na história contemporânea hão-de reconhecer que Portugal entrou agora num período de crise aguda, só comparável ao que em 1826 se declarou com a morte de D. João VI e com a separação do Brasil.” (MARTINS, 1891 apud MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 130), quer dizer, a crise econômica de 1891 nem de longe se pareceu com a que Portugal sofreu 50 anos antes.

Por outro lado, a crise de Portugal também pode ser percebida a partir de uma visão política, pois o Ultimato incitou não só a fragmentação da opinião pública, como também entre os diferentes partidos. Com o desfalque do Ultimato, os Regeneradores aproveitaram o tratado de agosto de 1890, que tanto incomodou a população, como meio de destruir os Progressistas, da mesma forma que novos políticos aproveitaram as consequências do Ultimato para degredar a velha política da monarquia. A assombração da repressão e do radicalismo do poder reapareceu como presságio da dificuldade de impor autoridade numa sociedade em constante transformação, de modo que tal despotismo eclodiu a primeira revolta armada contra a monarquia em janeiro de 1891.

A sociedade estava em transi, a população soltava gritos de cólera contra a humilhação nacional, começaram-se os motins e revoltas políticas em oposição ao Ultimato, a grande exemplo dessa contorção compartilhada foi a Liga Patriótica do Norte<sup>15</sup>, associação pluralista

<sup>13</sup> O regime padrão-ouro era um método de equilíbrio automático da balança de pagamento o qual significava que a moeda nacional era convertida em ouro, a mesma que circulava em outros países, nesse caso, se um país tivesse um déficit maior no exterior do que o estrangeiro nesse país, então haveria de exportar ouro para cobrir o saldo negativo (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 131)

<sup>14</sup> Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894) foi político e cientista social português, suas obras influenciaram vários escritores do século XX como, por exemplo, Antônio Sérgio, Eduardo Lourenço e Antônio Sardinha. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim\\_Pedro\\_de\\_Oliveira\\_Martins](http://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Pedro_de_Oliveira_Martins). Acesso em: 6 jan. 20 15.

<sup>15</sup> Liga Patriótica do Norte era uma associação composta não só de estudantes extremistas das escolas superiores do Porto, mas também de jornalistas republicanos e personalidades locais do Partido Progressista, que se reunião com o objetivo de gerar uma ofensiva contra governo no País (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 152).



dirigida por Antero de Quental<sup>16</sup> e a Liga Liberal<sup>17</sup>, encabeçada pelo general João Crisóstomo<sup>18</sup> e, depois, Augusto Fuschini<sup>19</sup>. Sem falar dos protestos políticos em Lisboa: tumultos do povo, apedrejamento, tiroteio, ação da cavalaria da guarda municipal e, conseqüentemente, prisões. As revoltas provocadas pelo Ultimato e pelo tratado anglo-português são pequenas partes da perturbação que apenas tinha começado.

Ultrapassaríamos muito do objetivo desse trabalho se nos lançássemos à interpretação e a descrição das vicissitudes da crise que o Último inglês provocou no ceio da sociedade portuguesa. No entanto, segundo o historiador Fernando Catroga, houve duas fases importantes para desenvolvimento dos sentimentos contestatórios à monarquia. Num primeiro momento houve uma mobilização geral, sobretudo em Lisboa, caracterizado por um consenso nacional simbolizada em *A Portuguesa*<sup>20</sup>, atualmente um símbolo nacional, que nasceu como uma canção do caráter patriota em resposta ao Ultimato inglês para que as tropas portuguesas abandonassem suas posições na África, no já falado território do mapa cor-de-rosa. Nesse momento primeiro momento, nenhuma força partidária exercia controle e/ou hegemonia. Foi nesse contexto que se promoveu a manifestação de Lisboa 12 de fevereiro de 1890 que não só se lançou como uma importante subscrição nacional, como também teve influência na formação da já citada Liga Partidária do Norte.

A insatisfação do povo se agravou quando D. Carlos I tentou a todo custo reestabelecer as relações amistosas com Londres, pois o rei sabia que não poderia perder a amizade com a Inglaterra estabelecidas com o conhecido “Tratado de Windson”<sup>21</sup> desde 1386. Assim, Portugal colocou-se ao lado dos ingleses, permitindo-lhes a livre movimentação das tropas britânicas ao longo de suas colônias, Angola e Moçambique e, em troca, os ingleses protegeriam os domínios portugueses ultramar. O plano de aproximação dos ingleses não foi

<sup>16</sup> Antero de Quental foi um escritor e poeta português que teve um importante papel na chamada geração de 70, um movimento acadêmico em Coimbra que veio revolucionar várias dimensões da cultura portuguesa.

<sup>17</sup> Liga Liberal foi um movimento político e ideológico, notadamente de caráter liberal e reformador, que teve grande impacto na época pela crítica e vigilância do governo português na década de 1890. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$liga-liberal?termo=liga](http://www.infopedia.pt/$liga-liberal?termo=liga)>. Acesso em: 8 jan. 2015.

<sup>18</sup> Joao Crisostomo de Abreu e Souza (1811-1895), além de militar exerceu funções tais como, deputado, ministro e Presidente do Conselho de Ministros no período final da monarquia constitucional portuguesa. Após o Ultimato inglês e conseqüentemente sua demissão do governo, Crisóstomo presidiu o governo extrapartidário de unidade nacional, a Liga Liberal, entre o período de 1890 à 1892. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o\\_Cris%C3%B3stomo\\_de\\_Abreu\\_e\\_Sousa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Cris%C3%B3stomo_de_Abreu_e_Sousa)>. Acesso em: 8 jan. 2015.

<sup>19</sup> Augusto Maria Fuschini (1843-1911) foi um engenheiro civil, militando do Partido Regenerador que professava ideais socialista e defendia a causa do operariado. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto\\_Fuschini](http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Fuschini)>. Acesso em: 8 jan. 2015.

<sup>20</sup> A Portuguesa foi composta em 1890, com letra de Henrique Lopes de Mendonça, e música de Alfredo keil, e foi utilizada não só como símbolo patriótico, mas também republicano.

<sup>21</sup> O Tratado de Windson foi um acordo estabelecido entre Inglaterra e Portugal, confirmando a aliança e proteção diplomática que servir de alicerce entre as duas nações unidas.

bem recebido pela população lusitana, pois o intento de reconciliação com os inimigos era compreendido como traição do rei para com a Nação.

Diante da situação constrangedora que os ingleses haviam submetido os portugueses, reuniram-se todos os partidos, desde os conservadores aos republicanos, que começaram uma forte movimentação nacionalista acentuada pela desilusão imperialista rapidamente posta em cheque. O tratado de 20 de Agosto de 1890, entre Portugal e Inglaterra, que delimitou a posse dos portugueses no norte de Zambeze, acentuando a liberdade recíproca de circulação e comércio de todas as nações pelo Zambeze, Chire e seus afluentes, que foi imediatamente entendido pelo povo como uma concessão e humilhação às exigências britânicas, iniciando, assim, algumas considerações de dirigentes republicanos para a instauração da República.

As consequências do Ultimato inglês para a família real foram catastróficas. A dignidade nacional ferida não se repercutiu apenas entre os intelectuais, mas também ecoou no exército que, em grande medida, era composta por soldados e oficiais de baixa patente, que animavam a Liga Liberal procurando dá expressão cívica à insatisfação política. Paralelamente ao clima ante britânico, em que o movimento republicano ganhava corpo, lançaram-se os jornais *A Pátria*<sup>22</sup> e *A República Portuguesa*<sup>23</sup> como propostas difundir o renascimento da Nação (CATROGA, 2010, p.77). Por todo o país, fosse civis ou militares, multiplicavam-se nas reuniões republicanas, os repórteres de jornais tomaram posição juntos aos quartéis que, mesmo sem uma existência de um centro dirigente efetivo, mostravam-se obstinados na missão de inaugurar uma nova era. Assim, desencadeou-se as primeiras tentativas de implantar o regime republicano. Assim, já em janeiro de 1891 aconteceu o primeiro motim republicano de implantação da República:

Depois de elas terem ocupado a parte baixa da cidade com vivas à República, Alves da Veiga subiu à varanda da Câmara Municipal para declarar a implantação do novo regime e a formação de um governo provisório. De modo que desorganizados, muitos populares juntaram-se aos revoltos como activistas ou simplesmente espectadores, funcionando mais como um obstáculo à evolução das tropas no terreno do que como força mobilizadora para dispersar a arremetida da Guarda Municipal fiel à Monarquia. Finalmente, aquela perfilou-se no horizonte sob o comando do major Graça. E, depois de uma fase de hesitação e de estudo, soaram os primeiros tiros que provocaram pânico e conduziram a indisciplina [...] Em Coimbra, esperou-se pelo telegrama de Alves da Veiga, que nunca chegou, para, com a compreensão um pouco céptica de José Falcão, se dá início às

<sup>22</sup> O jornal *A Pátria* foi lacado pelos republicanos Higinio de Souza, Brito Camacho, João de Menezes e Estêvão de Vasconcelos.

<sup>23</sup> O jornal *A República Portuguesa*, dirigido pelo jornalista João Chagas e ex-tenente Coelho, que tinha grande importância pública em geral, sobretudo, nas classes dos militares.

operações. Em Lisboa, debalde Elias Garcia tentou <<tocar a capítulo, a fim de tentar um supremo esforço que permitisse coadjuvar os revolucionários do Porto>>. <sup>24</sup>

A revolução foi rapidamente reprimida com bastante violência sem se importar com o consentimento do público, demonstrando uma política bastante autoritária e despótica por parte do rei D. Carlos I. *Sonhou-se uma revolução, mas não se conseguiu mais que uma revolta* (CHAVES, João, apus CATROGA, 2010, p. 85). O motim se revelou pouco acessível às mentalidades rurais, pois eclodiu, sobretudo na cidade de Lisboa, Porto e Coimbra, abrangendo como partícipes os militares, os intelectuais e as camadas sociais populares que estavam crescendo com o desenvolvimento das cidades que, por sua vez, afastavam-se das formas de comportamentos tradicionais (CATROGA, 2010, p 87). O país retomava paulatinamente ao seu caminho normal.

No interior do país, então, Florbela cresceu num contexto de dificuldades econômicas, mas também de grandes efervescências políticas em busca do ideário revolucionário que se alastrava por todo país, assinaladas pelo medo, miséria e abandono, transformando as paisagens lusitanas em sinistros recantos de tensão. Florbela foi testemunha das situações mais dramáticas da região em que nasceu, pois ela viu a pobreza, a fome, a dor e a desesperança se alastrando por toda comunidade alentejana que, por sua vez, era cada vez mais esquecida frente aos problemas em que a Nação se aprofundava.

Baseado nos estudos de Alberte Silbert<sup>25</sup>, o historiador Helder Adegar Fonseca<sup>26</sup> trabalha a persistência do discurso que vincula o Alentejo ao extenso terreno improdutivo. Segundo o autor, desde o início de século XIX, admitia-se que a maior parte da província era predominantemente inculta. Em meados do mesmo século, na região ainda predominava a “nudez dos campos”, como uma imensa zona de “terreno abandonado e improdutivo” (SILBERT apus FONSECA, 1996, p.155-156), onde a população olhava a terra como um verdadeiro estorvo, o que impulsionando a intensa imigração da população para outras regiões e/ou países. Só na virada do século XX parece ter diminuído o discursos do Alentejo como região inculta:

<sup>24</sup> HELIODORO, Salgado apus CATROGA, Fernando. *O republicanismo em Portugal: a formação ao 5 de outubro de 1910*. Lisboa: Casa da Letra, 2010, p. 83.

<sup>25</sup> Alberte Silbert (1915-1996) foi um historiador francês que deixou uma grande contribuição para o estudo da geografia humana portuguesa, sobretudo no que concerne ao espaço do Alentejo e a área que o prolonga pela Beira Baixa. O autor trabalha o aproveitamento rural dos solos fundamentalmente no século XIX. Disponível em: <[http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/1997-64/64\\_06.pdf](http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/1997-64/64_06.pdf)>. Acesso em: 8 jan. 2014.

<sup>26</sup> Professor Catedrático da Universidade de Évora, especialista na História Contemporânea Portuguesa, especialmente, História do Alentejo.

Segundo estimativas recentes, entre 1890 e 1910, nos distritos de Évora e Beja a área cerealífera triplicou (...) Contudo, a região, a menos cultivada depois de Trás-os-Montes, continuava a ser caracterizada pelas <<suas extensíssimas charnecas e região alpestre quase totalmente improdutivo. Este abandono e inactividade das terras em tao largas escalas é dos sintomas mais desanimadores que se nos entolha como característica de povo atrasado e pobre>>. <sup>27</sup>

Sem falar que presenciou um dos maiores movimentos de massa emigratória ocorridas na transição do final do século XIX e início do século XX. O imaginário de tristeza, de amargura, de marginalização e de entorpecimento se instalou na paisagem agredida alentejana impregnando o espaço de variados significados e, ao mesmo tempo em que emergia um forte movimento nacionalista, multiplicaram-se as vozes regionalista tradicionalista em relação àquela realidade que o povo alentejano presenciava.

### **1.1. RITUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA LUSITANA: GLÓRIAS E EPOPEIAS PARA LEGITIMAÇÃO DA MONARQUIA E DO TERRITÓRIO NACIONAL.**

O desgosto do povo em relação à preponderância monarquista crescia progressivamente não só em Portugal, mas em toda Europa. Os monarcas começaram a sofrer as consequências pelos erros de suas políticas conservadoras e impositoras, típico de um governo arbitrário. Assim, na transição do século XIX para o século XX, toda a Europa testemunhou o surgimento de movimentos de tonalidade nacionalista que já vinham crescendo progressivamente ao longo do processo de construção da identidade dos países. A nacionalização do Estado que, a princípio, surgiu com o processo de autonomização do Estado da tutela moral da Igreja, veio adquirir mais expressão com a emergência dos partidos regeneradores liberais ao longo do século XIX e, conseqüentemente, a internalização dos conceitos de democracia, de liberalismo, de republicanismo e de cidadania, possibilitando a elevação e consolidação da ideia de nação. A noção do princípio de nacionalidade foi paulatinamente substituindo o princípio da legitimidade dinástica em decadência. O nacionalismo moderno, portanto, surgiu como fenômeno revolucionário contra a centralização absolutista, como verdadeiro condutor dos valores das liberdades individuais e da descentralização do poder (CRUZ, 1992, p. 831).

<sup>27</sup> FONSECA, Helder Adegar Teixeira Dias. Economia e atividades econômicas no Alentejo oitocentista. Tese (Doutorado). Évora, 1996, p.157.

Assim, diante da disseminação dos discursos de decadência que sombreavam os movimentos socioculturais do final do século XIX e da multiplicação de sociedades secretas de combate ao monarquismo, começou-se a criar mobilizações patrióticas diante do clima de medo, de desconfiança e de insegurança. Dessa forma, contra instabilidade nacional contra o pessimismo e o derrotismo da visão novecentista lusitana, juntamente com a não credibilidade do seu reinado, D. Carlos I passou a adotar uma forte política passadista de apoio à reverberação de uma história ultranacionalista em que se ressaltava o heroísmo, a coragem, a pujança, as conquistas, e os símbolos de poder tradicionalista para enaltecer a monarquia e unir o povo lusitano.

D. Carlos I começou a investir num nacionalismo voltado para o exemplo de um passado grandioso de Portugal, destacando a história portuguesa desde a fundação até o período dos descobrimentos, apostando na consolidação de um governo forte que poderia reestabelecer a paz em Portugal e combater o republicanismo que imperava nas ruas (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 105). Nesse sentido, a história de Portugal era vista com resultado da vida de todos os portugueses e, portanto, a história carregava a grandeza da terra e do sangue lusitano. Acreditava-se que através da narração das façanhas heroicas, não só inspiraria o amor à Pátria, quanto incentivaria o povo a aprender com o passado, a valorizar o presente e a se unir em combater ao decadentismo. É importante salientar que por toda a Europa, principalmente na Alemanha, na França, na Itália e na Bélgica, espalhavam-se movimentos comemorativos nacionalistas que, notadamente, influenciaram Portugal à sua primeira expressão inaugural do jubileu de Camões (1880). Evidentemente, a homenagem à Camões não foi apenas pela beleza estética do poema, qual, todo mundo é obrigado a saber, que se celebrou, mas o que seus versos exprimiram, isto é, a “Idade do Ouro” da história pátria. Assim, a consagração de Camões como poeta símbolo da Nação estava diretamente ligada ao enaltecimento do seu canto de glória que assinalava um passado vitorioso do qual Portugal tanto tinha se distanciado.

Segundo o historiador português Fenando Catroga, os primeiros grandes investimentos da monarquia direcionados às cerimônias cívicas datam entre as duas últimas décadas do século XIX, período que corresponde exatamente à profunda crise de Portugal. Essas campanhas nacionalistas das comemorações cívicas se intensificam, sobretudo, num contexto em que o problema colonial se acentuava na política internacional de Portugal, quando as novas potências europeias insistiam em se posicionar contra o império português na África, deixando a população lusitana insatisfeita com o não posicionamento da monarquia diante da situação de humilhação. Destarte, os centenários de Camões (1880), pombalina (1882) e do

nascimento do D. Henrique (1894) constituíram, portanto, uma prova de vitalidade perante o estrangeiro. Assim, toda Europa tomou conhecimento das festividades patrióticas e, conseqüentemente, da bagagem e da sabedoria dos portugueses em relação à tradição do passado histórico como maior prova de estímulo para o renascimento da alma lusitana (BRAGA, Teófilo de. apud CATROGA; MENDES; TORGAL, 1998, p. 230).

Assim, para defender suas colônias na África da dominação alheia, o único argumento pautável para as condições de submissão de Portugal em relação às grandes potências era, basicamente, a sua prioridade histórica repletas de descobrimentos, heróis e conquistas. O posicionamento das autoridades europeias contra o princípio da legitimação histórica de Portugal sobre a posse do território entre suas colônias africanas ganhou importância na Conferência de Berlim (1884 – 1885), no entanto, a posição do colonialismo português em relação ao imperialismo britânico e das novas potências coloniais traduziu-se no fracasso do projeto do Mapa Cor-de-Rosa. Dessa forma, diante dos sentimentos de engrandecimentos nacionalista e colonialista em toda Europa, o Governo português procurou responder com projetos de ritualização da história de Portugal em comemorações cívicas.

Todavia, a argumentação das cerimônias para justificar a questão colonial se deu, sobretudo, no momento que culminou o Ultimato inglês (1890), seguidamente com o intento de implantação do regime republicano em Portugal (1891), juntamente com as conseqüências da Proclamação da República Brasileira e, conseqüentemente, o fim da soberania do imperador D. Pedro II (1889), dando um novo impulso ao projeto de ritualização cívica da história de Portugal. As cerimônias comemorativas não só permitiram reviver um período de apogeu, compaginando os novos caminhos gloriosos de Portugal para toda a Europa, mas também criando uma comunhão nacional como tônico regenerador. Certamente, a situação embaraçosa do Ultimato criaram condições mais mobilizadoras, assim, o projeto das ritualizações históricas de Portugal ganhou força, mobilizando todo o país a se engajar na organização das festividades patrióticas (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 232-233).

Em grande medida, pode-se dizer que a historiografia oitocentista atribuía ao ritual de comemoração nacionalista à função de ressuscitadora, de renovadora e, sobretudo, de revivescência de um passado do qual todos os lusitanos deveriam ter orgulho e respeito. Nesse sentido, a utilidade social das comemorações cívicas teve máxima expressão na interpretação do passado enquanto representações simbólicas que funcionavam como lições vivas da história para o povo português. A ideia das celebrações, portanto, não só alienavam a população diante do clima de insegurança, dissimulando um momento de reconciliação entre

a coroa e o povo desacreditado, mas também exacerbava internacionalmente o sentimento patriótico em prol da causa da defesa das colônias. (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 229 – 231).

As comemorações cívicas apelavam diretamente à mediação da memória, desempenhando as mesmas funções pedagógicas que eram atribuídas à literatura histórica, produzindo e reproduzindo um novo conhecimento histórico a serviço nacional. A partir do paradigma historicista que inspirava este tipo de rito da recordação, utilizavam-se as lições do passado para se construir os exemplos de civismo para que as experiências coletivas compartilhassem do clima de mobilidade nacional contra o decadentismo, acalentando sentimentos patrióticos e reunificadores. Quer dizer, as festas patrióticas eram revestidas de lições móveis da história que recalrava momentaneamente a consciência decadentista criando a ilusão de que estava por chegar um novo período de grandeza e dignidade nacional (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 232 – 235).

Nesse sentido, as mensagens das datas comemorativas ofereciam um imenso horizonte de perspectivas em relação à missão de salvar da Nação lusitana à magnificência que lhe pertencia historicamente, desde que os portugueses soubessem extrair o exemplo do passado para as grandes realizações do futuro. Assim, para toda festa cívica, o passado era minuciosamente selecionado e modelado de acordo com as necessidades ideológicas revivificadora do presente, de modo que os cortejos cívicos constituíam verdadeiras paradas históricas cujos participantes representavam as forças vitais da Nação, revelando-se um clima de consenso nacional (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 233).

Dessa forma, paralelamente se construía uma nova história nacional em defesa dos direitos lusitanos, silenciando fatos e ressignificando acontecimentos, as comemorações não só visavam ressuscitar um determinado passado glorioso, mas elucidar um culto positivista dos grandes homens. A veneração dos grandes heróis funcionava como exemplares da índole dos lusitanos e, portanto, setas e sinalizadores dos novos caminhos da Nação, fomentando o patriotismo, a unidade nacional e, fundamentalmente, legitimando o poder monárquico o qual se arraigava no passado exemplar, por isso a mobilização dos mortos era decisiva para a cristalização dos elos entre a monarquia e o povo, glorificando os artífices da grandeza imperial e fortalecendo as realizações de novas conquistas no futuro.

De modo geral, as atitudes passadistas do poder político monárquico no final do século XIX, sejam através das mentalidades ou das práticas colonialistas, simbolizavam predominantemente estratégias de ritualizar a história de Portugal, desenvolvendo paralelamente uma devoção, ou melhor, como diz Fernando Catroga, uma religiosidade cívica

cujas comemorações funcionaram como complemento das religiões tradicionais, emergindo o saudosismo do passado enquanto religião e prática das formas de sociabilidades (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 223). Não tardou para que esse saudosismo fosse a própria definição da “alma nacional”, encarado como estado e virtude do português perante a vida em seu misticismo e idealismo, retomando as lendas populares do Sebastianismo<sup>28</sup> como “Sonho do Quinto Império”.

Afinal, seguindo a lógica do pensamento da historiografia de Portugal em pleno estado de decadência já na década de 1880, acreditava-se com grande devoção que uma vez que Portugal foi glorioso nos séculos XV e XVI, poderia voltar a sê-lo no futuro. Que dizer, ao mesmo tempo em que o Governo Monárquico insinuava um messianismo redentor em harmonia com a sublime epopeia de *Os Lusíadas*, prometia uma renascença da própria Nação (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 229).

Nas pesquisas do historiador português, consta que entre todas as parafernálias indispensáveis para a fomentação nacionalista constava concursos literários, exposições industriais e coloniais, cortejos cívicos e religiosos, festa fluvial com a participação de réplicas de embarcações quinhentistas, conferências e o lançamento da primeira planeada estátua. Dessa forma a proposta foi aceite pela Câmara Municipal do Porto, conseguindo também que o Governo aprovasse a emissão especial de postais e de selos comemorativos, cujas receitas reverteriam em parte para o pagamento das despesas. E para que não existisse nenhuma sombra de dúvidas do patrocínio integral do poder monárquico à iniciativa nacional, o rei e a rainha consentiram a homenagem e o Governo decretou dia da gala ou da festa nacional, o dia 4 de Março de 1894 (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 233).

Assim, por toda Portugal percorriam notícias das festividades que tinha palco principal na cidade do Porto. O povo eufórico viajava quilômetros para apreciar e participar com veemência e fervura os desfiles fluviais e os cortejos cívicos que aplacavam as almas entusiastas de esperança de tempos melhores. Na verdade, segundo um dos intelectuais mais importantes do final do século XIX, o filólogo e escritor Adolfo Coelho, acreditava-se que o povo ignorante assistia essas celebrações como um espetáculo qualquer sem significações

<sup>28</sup> O sebastianismo foi um movimento místico que se disseminou em Portugal na segunda metade do século XVI, traduzindo uma inconformidade com a situação política vigente e uma expectativa de salvação, ainda que miraculosa, através da ressurreição Rei Dom Sebastião, que morrera na batalha de Alcácer-Kibir, lutando contra os mouros. Entretanto, no final do século XIX e início do século XX, em um momento de grande descontentamento interno – de crise política, econômica, cultural e, inclusive, de identidade nacional –, o sebastianismo chegou a modernidade como um movimento saudosista, no sentido de reviver as glórias de um passado áureo, no sentido de impor a ordem e a estabilidade de um tempo passado.



(Adolfo Coelho, apud CATROGA; MENDES; TORGAL, 1998, p. 237). Não demorou muito para os cortejos cívicos se tonarem moda por todas as aldeias e recantos o país.

Não cabe nesse trabalho descrever minuciosamente as celebrações que agitavam a cidade do Porto nas últimas décadas do século XIX, porém, importa evidenciar como os símbolos tradicionalistas vindos eminentemente das lendas heroicas de Portugal foram paulatinamente internalizados na cultura e na mentalidade de toda uma ascendência portuguesa amedrontada pelo pavor da insignificância histórica e imperial, agarrando-se nas glórias de um passado como único e verdadeiro caminho de devoção e redenção que, posteriormente, vai desembocar num forte movimento saudosista regionalista, profundamente arreigado ao nacionalismo regenerador e tradicionalista legitimado pelas vitórias e descobertas do passado.

Certamente, esse sentimento patriótico atordoado pelo fracasso e pela decadência do Governo português, marcou profundamente a forma de toda uma geração novecentista pensar, sentir e se relacionar com o mundo. Florbela Espanca cresceu imersa nessa euforia sociocultural, às vezes revestido de glória e de benção, às vezes sombreado de temor da decadência social. Seguramente, a movimentação nacionalista que percorria por toda Portugal, também chegou à zona de conforto da família Espanca. O pequeno mundo de Florbela também foi balançado pelas agitações sociais ora de combate à monarquia, ora de louvor à história da Nação, às quais o seu pai glorificava em nome dos seus queridos reis. Foi nesse clima de estranheza, de incerteza e de insegurança, guiada pelas credibilidades passadistas como única esperança para o futuro que Florbela cresceu e recebeu suas primeiras lições de mundo.

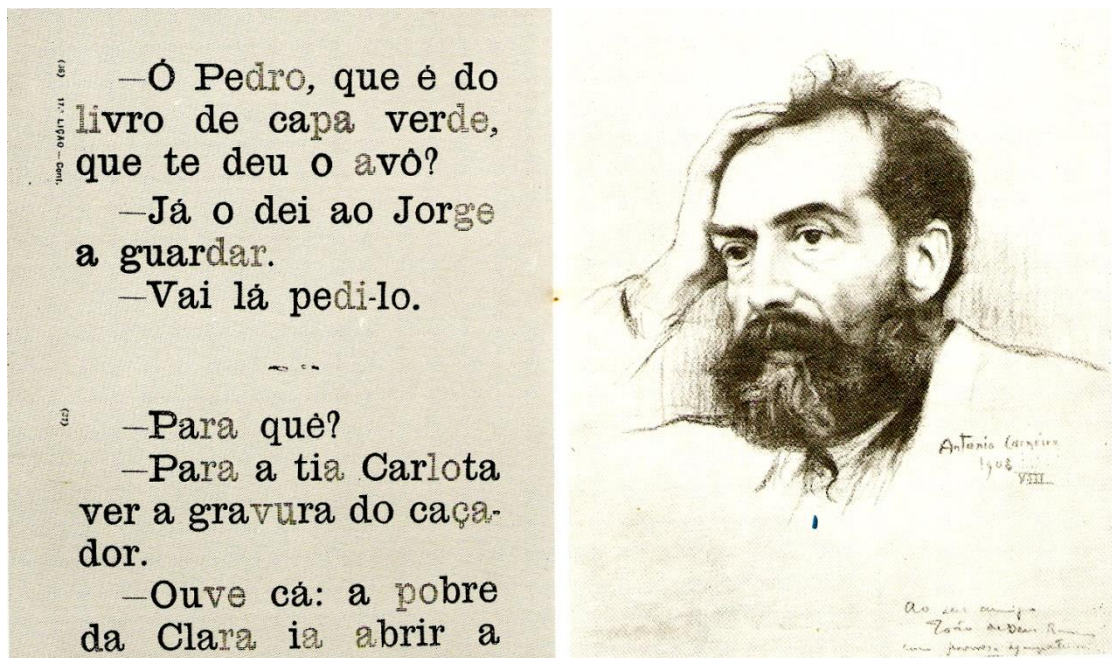
A propósito, vale apenas enfatizar que Florbela aprendeu a ler e a escrever <sup>29</sup> com a Cartilha Maternal produzida por João de Deus<sup>30</sup>, em voga desde 1888, cujo principal objetivo era alfabetizar as crianças de forma democrática e não infantilizada. Influenciada pela escola positivista, portanto, a cartilha maternal (Figura IV) foi aprovada exatamente num período que a monarquia propôs fazer uma reforma no ensino educativo da história nacional sob os seus diferentes aspectos, tanto na escola primária como na secundária, alterando não só as questões pragmáticas do ensino, mas também admitindo uma reflexão histórica pedagógica

<sup>29</sup> No livro *Florbela Espanca: Fotobiografia*, organizado por Ruy Guedes, podemos ter acesso a uma fotografia de Florbela entre 3 à 4 anos, segurando uma boneca de porcelana, juntamente com seus coleguinhas e professora na primeira escola que frequentou em Vila Viçosa, em 1898. Ao lado, a cartilha maternal, produzido por João de Deus, por onde Florbela aprendeu a ler e escrever, que estava em voga desde 1888.

<sup>30</sup> João de Deus Nóbrega Ramo (1830 – 1896), mas conhecido por João de Deus, foi poeta lírico e pedagogo, produziu a Cartilha Maternal em 1876, que só entrou em voga em 1888. A Cartilha Maternal foi a mais elogiada e reimpressa em Portugal, cuja metodologia era menos infantilizada e de alto cunho patriótico.

mais aprofundada nos materiais didáticos. Dessa forma, da mesma intensão pedagógica que as festividades tinham de ensinar o passado para os lusitanos, os manuais das escolas primárias também estariam diretamente associados ao conteúdo da história da Nação, em defesa da formação do espírito nacional e dos valores patrióticos. Assim, Florbela Espanca desde muito cedo foi instruída com base às ideologias nacionalistas em voga nos compêndios educacionais, cujo principal foco era internalizar os símbolos ufanistas e monárquicos no processo de aprendizagem dos jovens.

Figura IV: Cartilha maternal de João de Deus, em voga desde 1888, através da qual Florbela aprendeu a ler e, ao lado direito, desenho de João de Deus por António Carneiro.



Fonte: GUEDES, Rui. Florbela Espanca: Fotobiografia. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 24.

Ora, se levarmos em consideração os grandes problemas nacionais e lutas políticas que atravessavam Portugal no final do século XIX e início de século XX observadas outrora nesse texto, explicam-se os surgimentos dessas liturgias cuja intenção era despertar o estado de espírito revivescente e regenerador do povo. Sumamente, os compêndios educativos e as celebrações cívicas surgiram como movimentos de luta contra os sentimentos decadentistas em nome dos novos sonhos de grandeza de um Estado fracassado frente as grandes potências emergentes na Europa. O país já não era potência europeia, o povo estava descontente, não tardou para que os republicanos denunciasses que as comemorações oficiais eram um

verdadeiro reforço do prestígio real e da Igreja (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 236).

## **1.2. PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA E A CONSAGRAÇÃO DOS NOVOS SÍMBOLOS DO NOVO REGIME: PERPETUAÇÃO E RUPTURAS DAS CELEBRAÇÕES CÍVICAS E A CONSEQUENTE FRAGMENTAÇÃO DO IDEÁRIO NACIONALISTA.**

Apesar de toda a festividade de enaltecimento nacional entre o final do século XIX e início do século XX, Portugal se aprofundava cada vez mais na crise político-econômica, a monarquia portuguesa era alvo de críticas devido à incapacidade de resolver a questão do Ultimato inglês. Enquanto as diplomacias inglesa e alemã disputavam o destino das colônias portuguesas, os lusitanos se colapsavam sobre o regime dessas potências Europeias. Neste momento de crise nacional, bancos e fábricas foram à falência. A população quando não enfrentava escassez de alimentos, pagava elevadas taxas de inflação. Os lusitanos viviam em péssimas condições, tanto na cidade quanto no campo, pois além de receberem baixos salários, tinham que pagar altos impostos para não só para sustentar os luxos da família real como cobrir as dívidas externas.

Alguns acontecimentos internacionais como a guerra dos bóeres<sup>31</sup> e a luta pela hegemonia europeia entre Inglaterra e Alemanha, conferiram uma nova importância a Portugal no Sul de Moçambique, possibilitando que a Inglaterra assinasse o Tratado de Windsor (1899)<sup>32</sup>, revalidando a velha aliança entre os portugueses e ingleses para combater a Alemanha. Esse tratado permitiu que Portugal mantivesse suas posses ultramarinas desde que ajudasse a cooperação na África contra os alemães que desafiavam ostensivamente a hegemonia britânica. Todavia, a amistosidade entre Portugal e Inglaterra não impediu que as

<sup>31</sup> A primeira guerra dos bóeres (1880-1881) foi um conflito armado no Sul da África, no qual o exército britânico se opôs aos colonos de origem holandesa e francesa, garantido a independência bôer dos Transvaal, região de minas de diamante e ouro, desde que os bóeres ficassem sobre domínio britânico. No entanto, em 1899, com a pressão política e militar do exército britânico na região, o presidente do Transvaal declarou o Ultimato, exigindo a garantia da independência da república e cessação da presença militar britânica nas colônias do Cabo de Natal. Tal atitude foi inaceitável para os ingleses, provocando a segunda guerra dos bóeres (1899 – 1902), no qual resultou a anexação das repúblicas boeres do Transvaal e Estado Livre de Orange às colônias britânicas do Cabo e de Natal.

<sup>32</sup> O acordo secreto anglo-português, mas conhecido por Tratado de Windsor (1899), foi o esforço diplomático entre as duas nações em que Portugal se colocava a disposição da Inglaterra, permitindo os ingleses movimentar suas tropas através de Angola e Moçambique, em troca da proteção das posses portuguesas ultramarinas.

campanhas contra a colonização portuguesa se intensificassem na África em meados da primeira década do século XX, colocando mais uma vez as colônias portuguesas em xeque no tabuleiro das suas contrapartidas. (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 243).

As dificuldades econômicas foram aproveitadas pelo Partido Republicano que, por sua vez, soube identificar a crise que o país vivia sobre o domínio do regime monárquico e, aos poucos, foi revolucionando e conquistando adeptos a favor do novo regime. De fato, o pessimismo e o decadentismo nacional foi um discurso construído e disseminado pelo próprio republicanismo, com o principal interesse de acentuar o ideal de revivescência, de ressurgimento e de renascença nacional através do republicanismo, “basta correlacionar os juízos decadentistas com a insinuação de esperanças políticas e sociais defendidas pelos movimentos políticos de esquerda, e, em particular, pelos republicanos, para perceber que se tratava de anunciar não o fim do mundo, mas tão-só o fim de um mundo, que a revolução iria <<regenerar>>” (CATROGA, 2010, p. 280).

O republicanismo não só alegava que a monarquia era sinônimo de ignorância, mas que a Igreja era sinônimo de obscurantismo. Dentro de uma estratégia de laicização das instituições, a ideologia republicana trazia a luz uma crítica radical da religião e do clero. Não é por acaso que o republicanismo se baseava num evolucionismo científico e, por isso, o movimento era visto como uma transformação de conscientização necessária para a evolução social, fundando uma pátria nova e redimida. De fato, em uma pesquisa minuciosa feita pelo historiador Fernando Catroga, descobriu-se que a partir de 1905 houve uma proliferação de jornais com o nome “Pátria”, tornando possível verificar um importante engajamento da imprensa no movimento republicano.

Certamente, a disseminação da propaganda de regeneração do republicanismo afetou diretamente todas as camadas populares produzindo um grande alvoroço em todo país. Enquanto o Governo abafava as conspirações revolucionárias nas ruas, o rei D. Carlos I assinou o Decreto segundo qual declarava imediata deportação ultramar dos subversivos que atentassem contra a monarquia. Em contrapartida, no mesmo dia 31 de janeiro de 1908 em que rei o assinou o diploma, D. Carlos e o príncipe herdeiro D. Luís Filipe foram assassinados em pleno Terreiro do Paço, na volta de uma estadia em Vila Viçosa. De um só golpe, deceparam a monarquia portuguesa, deixando o trono nas mãos de D. Manuel que só tinha dezoito anos, mas sem capacidade de manobrar uma situação política explosiva, governando apenas por dois anos o reinado, terminando com a queda da monarquia e a implantação da República no dia 5 de Outubro de 1910. Depois da proclamação da República Portuguesa, o último grito de revolta do povo obrigou Manuel II, a sua mãe e avó se exilarem do país.

Diante desse estranho atentado que entenebreceu Portugal, para uns abriram-se os portões de uma era de desconfiança e de incerteza, entretanto, para outros, a morte da monarquia simbolizou uma nova era revestida pelos ideais de “revolução”. A mudança era um elemento típico de um período de virada de século, mas, sobretudo, de mudanças de regimes políticos, não só modificações no âmbito coletivo, como individual. O sentimento de medo, de euforia e de confusões causadas pelas transformações sociais e subjetivas era uma realidade intransponível na sociedade portuguesa republicana, em que os valores tradicionais se confrontam com as novas ideologias. No quadro dessa nova ordem, portanto, identificava-se um notável câmbio de comportamento e mentalidade, na tentativa de construir um novo lugar entre as superpotências na Europa.

O pai de Florbela, João Espanca, que nunca foi engajado nas discussões políticas e cuja única preocupação era o bem-estar do seu rei, da sua Pátria e da sua família, lamentava profundamente a morte do rei. Foi neste momento também que Florbela tem seu primeiro contato com a morte, pois sua mãe, Antônia Lobo, morre repentinamente por uma doença desconhecida. Já sem chão após a morte do Rei de quem era fervoroso vassalo, João Espanca ficou ainda mais arrasado com o sepultamento repentino de Antônia Lobo. Então, no final de 1908, mudou-se para Évora, um dos principais núcleos urbanos da região do Alentejo, a aproximadamente 65 km da Vila Viçosa. Foi, então, entre os vestígios herdados da civilização romana e as ruelas da Idade Média do centro histórico de Évora que Florbela Espanca viveu sua adolescência, dando continuidade aos estudos no liceu André de Gouveia, concluindo sua escolaridade em 1912 (BESSA-LUÍS, [S.D]).

As primeiras manifestações de republicanismo em Portugal emergiram para além da luta pela mudança de regime, pois se empenhou pela revolução cultural contra o pessimismo marcante desse período, dando continuidade às tendências culturais que emergiram na segunda metade do século XIX, encabeçada pela chamada geração de 70<sup>33</sup>, conformando um movimento coletivo que integrava lutas no âmbito político, econômico e cultural em prol da salvação da pátria (CATROGA, 2010, p. 277). Ao mesmo tempo em que era fundada a República, o movimento da *Renascença Portuguesa*<sup>34</sup>, encabeçado por Jaime Cortesão, Álvaro Pinto, Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, em 1912, na província do Porto, que perdurou ao longo do primeiro quartel do século XX, cujo principal objetivo era ressaltar um

<sup>33</sup> Foi um movimento iniciado em Coimbra no século XIX, encabeçado por jovens intelectuais como Antero de Quental, Eca de Queiroz, Oliveira Martins, cujo propósito era revolucionar várias dimensões na vida política e cultura portuguesa, no entanto, não obtiveram grande sucesso ao executar o plano revolucionário no país.

<sup>34</sup> O movimento da Renascença Portuguesa, surgiu, como um projeto filosófico e poético de reorganização da cultura portuguesa através da reconstrução da alma lusitana.

ideal nacionalista ligado à literatura e à filosofia, ao neogarrettismo<sup>35</sup> e a um sebastianismo quase messiânico. O movimento cultural Renascença Portuguesa surgiu, então, como um projeto filosófico e poético de reorganização da cultura portuguesa, cujo principal meio de divulgação e símbolo dos ideais liberais seria a revista *A Águia*<sup>36</sup>.

Em um contexto de recente implantação do novo regime, em que o país estava desmoralizado e abalado pelas políticas mal sucedidas da monarquia constitucional e, portanto, em um momento que se definia como de regeneração da sociedade portuguesa, os intelectuais não só acreditavam na reconstrução da sociedade, mas contribuíam para ação cultural, proliferando propagandas nacionalistas na tentativa unir a população para que juntos pudesse valorizar a pátria e resolver os graves problemas políticos e sociais que abarcavam do país.

Apesar do clima de desconfiança e desnorreamento com a queda da monarquia, a Proclamação da República trouxe alguns benefícios para a sociedade portuguesa, pois o novo governo passou a privilegiar assuntos que supostamente a monarquia teria ignorado, começando pelo fato de tornar o ensino obrigatório já que, no início de século passado, grande parte da população portuguesa era analfabeto. Assim, ao mesmo tempo em que se consagraram os principais símbolos do Novo Regime – a bandeira do país, o hino nacional, etc. –, disseminaram-se e popularizaram-se os liceus e a universidade de Lisboa e do Porto, pois, segundo o discurso republicano, a renovação da consciência coletiva só podia se efetivar por intermédio da prática educativa, no sentido que a razão era vista como libertadora de preconceitos.

Dessa forma, com o compromisso de libertar o povo do obscurantismo, da ignorância e, assim, diminuir as elevadas taxas de analfabetismo na sociedade portuguesa do final do século XIX e início de século XX, sobretudo, igualar o nível cultural e intelectual da mulher portuguesa desproporcional a educação do homem, o republicanismo assumiu o papel de ordenar, reformar e complementar as cadeias do sistema de ensinos dos liceus. Nesse sentido, essas instituições de ensino fundadas ainda na monarquia, criadas pela reforma de 1836, passaram a ter maior visibilidade e utilidade pública com o advento da república. É importante ressaltar, sobretudo, que a educação dos liceus na República, estava diretamente ligada ao engajamento daqueles que defendiam a adoção do evolucionismo progressista no ensino, ligado a um projeto cultural enraizado no humanismo. De modo geral, os liceus na

<sup>35</sup> Movimento derivado de uma corrente romântica oitocentista, encabeçado por Garret, que exaltava a identidade nacional a partir recuperação da literatura popular enquanto fonte da cultura portuguesa.

<sup>36</sup> A revista iniciou a sua publicação em dezembro de 1910, tendo como diretor e proprietário ‘Álvaro Pinto.

república mantiveram a legislação sobre o ensino secundário liceal em vigor desde a última reforma antes da Proclamação da República, em 1905, entretanto, inseriu-se os Cursos Complementares de Letras e de Ciências nos Liceus.

Assim, com o intento de achar novos contornos para a crise de Portugal e, conseqüentemente, reencaminhar a Nação nos trilhos da glória nacional, poetas e intelectuais conformaram uma ambientação de intensa produção cultural através da arte e da educação, propagando uma nova mentalidade e, assim, fortalecendo o que chamavam de “alma lusitana”. A principal meta do movimento da Renascença Portuguesa, era renunciar ao pessimismo do fim do século, tendo como horizonte de expectativa a recomposição de uma moral portuguesa que naufragou nos mares de um passado próspero. Nesse sentido, a transformação social e política diante da conturbada realidade de Portugal no início do século XX, estava diretamente ligada às raízes nacionais do português.

Dessa forma, os compêndios republicanos não alteraram o conteúdo valorativo do ufanismo que outrora a monarquia impôs, mas, modificaram-se as interpretações da história nacional quanto à justificação e legitimação republicana através da cristalização que a Monarquia foi um governo impopular e conservador, implantando uma grave crise no seio da sociedade portuguesa. As matérias ministradas tinham o principal intuito de ressaltar a memória no sentido patriótico instruído pelo sentimento de ressurreição portuguesa. A unidade da fé a serviço da Pátria postulada ainda no regime monárquico, encontrava o apogeu na defesa ufanista republicana, estabelecendo como um dos principais objetivos a devoção à pátria e de formação do espírito nacionalista da juventude. O próprio Jaime Cortesão, um dos mais importantes líderes da *Renascença Portuguesa*, falava da profunda necessidade das escolas instruírem a mocidade portuguesa segundo uma “orientação no ensino da história pátria, sob os seus diferentes aspectos, e tanto na escola primária como na secundária”, “o conhecimento mais complexo da alma da sua Raça.” (CORTESÃO, Jaime. apud CATROGA, MENDES; TORGAL, 1998, p. 126), para o melhor conhecimento das tradições, das qualidades dos elementos raciais que compõem o espírito lusitano.

O positivismo, sobre forma de “sociologismo científico” (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 126) ainda se manteve por muito tempo na República, pois a história era ministrada num quadro bibliográfico, desenvolvendo o orgulho pelos fatos e pelas personalidades. A consagração dos grandes heróis da história se relacionava diretamente com o ideário republicano de glorificação de um passado que se desejava restaurar e renovar aos parâmetros do presente, por isso a importância da perpetuação das celebrações centenárias numa perspectiva ideológica e planetária da divulgação da história. As celebrações cívicas, as

estátuas, os nomes de ruas, entre outros “objetos de memórias” (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 159) atuavam como agentes cristalizadores da história e da República para o público, recordando o passado e anunciando o futuro, propondo construir uma *comunidade imaginária*<sup>37</sup> a partir de um nacionalismo cultural e simbólico em que os sujeitos tentam a tudo custo reinscrever símbolos, atribuindo novos sentidos à nação desterritorializada pelos processos modernos. Dessa forma, a divulgação nacionalista perpassa pelo complexo elo entre a ciência, a literatura, a memória, pois a importância da divulgação histórica e, ao mesmo tempo, da produção da memória histórica tinha como principal intuito de construir essa comunidade imaginária que fincava na evocação patriótica da alma heroica do povo português carregado de símbolos do nacionalismo imperial.

A queda da monarquia, bem como o aumento das afirmações de cunho patriótico encabeçada pelo movimento da Renascença Portuguesa e, em seguida, o impacto da Primeira Grande Guerra Mundial e as alterações político-econômicas que produziu sobre a sociedade, reforçaram ainda mais a importância dos cultos cívicos para a legitimação histórica da Nação (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 255). Os fundamentos e as intenções das cerimônias cívicas, embora já acontecessem desde a monarquia, somando mais de trinta anos de celebrações e cortejos dos centenários, as práticas comemorativas receberam novos deslumbramentos com a instauração da República. Com efeito, após a queda do regime monárquico, por razões de formação ideológica e por tradição, alguns centenários foram festejados ao longo de toda Primeira República, revelaram uma crescente influência conservadora nas suas finalidades (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 243).

Evidentemente a Nova História compreende a história numa outra perspectiva, corriqueiramente sabemos que cada período tem uma interpretação e representação diferente sobre a história, sendo a literatura de divulgação a melhor forma de entendermos como se construiu a história da nação em um determinado momento. Assim, parece-nos que o modelo liberal republicano se baseia nas concepções nacionalistas mais conservadoras e/ou tradicionalistas à medida que se conformava um ceticismo político latente de um governo republicano volátil e incerto. Neste sentido, a literatura de divulgação tem como principal centralidade na construção das narrativas nacionais – seja na natureza, na geopolítica, na integridade e integração do território –, pois produzem um conjunto de imagens, enunciados e

<sup>37</sup> ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



narrativas que são fundamentalmente direcionados para a construção e/ou delimitação territorial da Nação.

Assim, a base da nação lusitana foi construída a partir de um discurso história memória extraída da raiz lendária e mitológica nacional e, portanto, eminentemente produto da ficção, do fabuloso e do imaginário dos portugueses. Pensando a construção da nação portuguesa com Benedict Anderson, deste modo, o nacionalismo foi uma construção moderna que se difundiu a partir do discurso da origem, reconstruindo o passado a partir dos grandes fatos heroicos. Nesse sentido, a nação foi pensada com a pretensão de ser atemporal, fora do tempo, no sentido que coloca a Nação para antes e/ou fora do tempo da sua própria conformação, pois os mitos nacionalistas legitimadores deslocam-se para antes mesmo da sua delimitação (ANDERSON, 2008, p. 34).

No contexto da *Renascença Portuguesa*, então, disseminaram-se vários estudos e poesias em defesa dos valores patrióticos, consubstanciando a educação do espírito da raça e da importância do trabalho individual para o bem da pátria, criando uma verdadeira doutrina portuguesa, cujo conhecimento direcionava para a força retroativa da história na reconstrução nacional nos mais variados âmbitos do caráter moral e tradicional da alma portuguesa. As palavras se acendiam como elemento fundante da própria lembrança do passado e da esperança de um futuro de revivescência da pátria mãe, palavras estas que se embebedavam da fonte da raça, da herança étnica e da tradição portuguesa, dando um caráter coletivo e uno aos portugueses.

Dessa forma, os intelectuais portugueses já citado anteriormente criaram uma literatura genuinamente portuguesa, construindo uma expressão verbal única que manifestasse os sentimentos e os pensamentos que melhor caracterizassem a autenticidade e as virtudes dos lusitanos. A expressão do espírito verbal lusitano era, pois, a própria denominação da alma do povo, tal como a modo de viver e sentir o mundo. Desse modo, o espírito verbal era concebido a partir da herança, da tradição e da história representativa da conservação e da continuidade do caráter e dos costumes lusitanos (PASCOAES, 1998, 20). Teixeira de Pascoaes escreve uma extensa obra defendendo que o caráter do gênio *lusíada* se complementa com a unidade sentimental saudoso, original da alma lusa, que fomenta, estimula e anima o espírito, a arte, a poesia e a literatura nacional (PASCOAES, 1998, 62).

Segundo Teixeira de Pascoaes, portanto, a visão saudosista era a única maneira de superar o decadentismo entranhado em todos os âmbitos da sociedade portuguesa, sobretudo, na subjetividade de cada indivíduo. Segundo o pensamento que a pátria portuguesa era metaforicamente apreendida como um ser que depende da força vital de cada cidadão, a

Nação só poderia ressurgir se o povo português voltasse ao que seria a sua essência original, pois só o orgulho da raça criaria o amor e a prosperidade à pátria (PASCOAES, 1914, p. 9). Dessa forma, o escritor português postulava que era de essencial importância recuperar o sentimento saudoso, pois a sensibilidade perceptiva e intuitiva saudosista dava corpo ao caráter tipicamente lusitano, que não só unia, mas destacava o povo português de todos os outros povos.

A escrita de si – da herança, da tradição e da raça – estava diretamente ligada à escrita da pátria, como um exercício de unir forças para alcançar a salvação do gênio popular. Assim, na sociedade portuguesa traumatizada e fragmentada do início de século XX, o poeta tinha como principal objetivo gestar o espírito da pátria. O ato de escrever possibilitou a afirmação ininterrupta da pátria, a palavra escrita e/ou a poesia passou a intermediar o que seria alma do povo, abarcando todo imaginário integrante da realidade dos portugueses. Quer dizer, a poesia passou a converter a matéria em espírito, intervindo diretamente na criação da alma pátria, ressaltando as qualidades onipresentes impregnadas na paisagem, no jeito de ser e de expressar do português.

Assim, paulatinamente, foi-se construindo uma imagem poética da nação que se converteu na própria origem da pátria e vice-versa, reanimando as profundezas da alma lusíada, possibilitando não só a emergências das recordações e das ressonâncias do passado, assim como repercussões dos sentimentos saudosistas em relação a esse passado. A imagem da Nação estava diretamente correlacionada ao um espaço vivido em todas suas particularidades imagéticas que abarca a integração psicológica da alma lusitana enternecido pela saudade. A construção da imagem poética da pátria se tornou a própria topografia do ser português, quer dizer, tornou-se uma extensão e/ou um instrumento de análise da alma lusitana, onde estão impregnados conscientemente ou inconscientemente não só as lembranças, mas também os esquecimentos, dotando um caráter de valor ontológico a imagem de Portugal (BACHELARD, 2008, p. 20 – 22).

Os intelectuais procuravam a todo custo delimitar o território nacional, enraizando a alma lusíada num “canto do mundo” (BACHELARD, 2008, p. 24) onde pudesse abrigar seus pensamentos, seus sentimentos, suas experiências, seus devaneios e seus sonhos de um futuro unificado pelas forças de um passado histórico, onde a memória e a imaginação não se dissociassem, pelo contrário, ambos trabalhassem para o desenvolvimento mútuo. Assim, o território português passou a ser um “espaço vital” habitado pela dialética da ordem dos valores do ser português, pois a nação passou a ser sinônimo de reduto das experiências dos portugueses onde se localizavam as lembranças mais subjetivas que os convidavam a reviver

as memórias e a conservar os significados históricos das tradições lusitanas. O espaço nacional simbolizava a imaginação, as permanências, as práticas e as memórias, quer dizer, era no espaço onde se alojados o consciente e o inconsciente do povo, da cultura e da nação portuguesa.

Foi no contexto da efervescência cultural da Renascença Portuguesa, portanto, que anos 18 anos, Florbela Espanca começou suas primeiras produções poéticas. Em dezembro de 1913 foi emancipada e se casou com Alberto de Jesus Silva Moutinho. Entre 1915 a 1917, concluiu no liceu de Évora o sétimo ano de Letras, como aluna externa quando, simultaneamente, escrevia seu primeiro projeto intelectual intitulado por *Trocando Olhares*<sup>38</sup>, no qual observamos transparecer uma nítida propaganda de reforço nacionalista em evidência no momento, cujas poesias carregavam traços muito marcantes do sebastianismo e do lusitanismo idealista saudosista do qual acabamos de traçar.

O manuscrito, portanto, integra uma fase que preferimos chamar de fase de gestação poética<sup>39</sup> da obra florbeliana, a antessala das suas publicações, o momento em que Florbela começou sua produção artística e, portanto, uma fase que ainda estava esculpindo o seu próprio perfil – definindo suas temáticas e sua dicção poética –, enfim, é uma fase de reflexão, crescimento enquanto artista e amadurecendo sobre suas futuras produções. Nesse sentido, podemos dizer que o primeiro manuscrito poético de Florbela também foi contagiado pelo “papel restaurador” do poeta perante a sociedade, não só divulgando e delimitando a grandeza do território nacional, mas, sobretudo, relacionando-o diretamente a essência saudosista da alma portuguesa, promovendo o progresso da nação através de uma restauração cultural. Certamente sua posição patriótico ufanista saudosista não só teve influências diretas de Teixeira de Pascoaes, Antônio Nobre, mas, principalmente, influências do seu pai, João Espanca. Acreditamos que sua posição teria a ver com o lugar ocupado por seu pai e por sua família na política portuguesa, uma família aristocrata, que teve vínculos com a monarquia e que acreditavam piamente na volta de um Império próspero.

Em uma época de construção, definição e conformação do território nacional compaginada, paralelamente, as suas múltiplas configurações de significâncias e subjetividades, Florbela se mostra engajada no movimento de divulgação nacionalista, na qual

<sup>38</sup> O manuscrito *Trocando Olhares* foi comprado pelo empresário Rui Guedes que, muitos anos depois da morte da autora, publicou em *Obras Completas de Florbela Espanca*.

<sup>39</sup> Segundo Maria Lúcia Dal Farra, professora titular do departamento de Letras da Universidade Federal de Sergipe especialista em Florbela Espanca, o manuscrito poético integra a chamada fase “pré-histórica” da obra florbeliana.

exaltava claramente uma identidade lusitana. Florbela compõem sonetos de cunho patriótico ufanista:

És a filha deleita da noss'alma  
Da noss'alma de sonho e de tristeza,  
Andas de roxo sempre, sempre calma  
Doce filha da gente portuguesa!

Em toda a terra do meu Portugal  
Te sinto e vejo, toda a suavidade  
Como nas folhas tristes dum missal  
Se sente Deus! E tu és Deus, saudade...!

Andas nos olhos negros, magoados  
Das frescas raparigas. Namorados  
Conhecem-te também, meu doce ralo!

Também te trago n'alma dentro de mim,  
E trazendo-te sempre, sempre assim,  
É bem a pátria qu'rida que eu embalo!<sup>40</sup>

Percebe-se que a poesia intitulada *Saudades*, datada de 17 de junho de 1916, carrega traços marcantes do contexto cultural em que foi produzida, pois claramente se compadece na exaltação da alma pátria portuguesa correlacionada diretamente ao sentimento da saudade. O sentimento nato da alma portuguesa nasce do contato entre espírito (alma portuguesa) e da matéria (terra portuguesa), correspondendo a mais íntima qualidade da raça. A saudade é dotada de vida própria, é personificada em ser com características muito particulares, quer dizer, é a própria <<filha da gente portuguesa!>>.

A saudade é fruto do mais íntimo e profundo sentimento de Portugal, revestida de dor, de tristeza e de uma vaidosa lembrança grata de um passado áureo e feliz que andava desacreditado naquele dado momento, que andava num suspiro quase eterno de esperança à procura dos novos rumos. Em toda a terra de Portugal, o eu lírico de Florbela pode ver e sentir como um pesar malfadado, ponderando o antes e o depois numa cautela duvidosa, evitando os perigos do desabamento de um presente fatigado pelas crises que afugenta e entenebrece o país. Florbela descreve a saudade como parte concomitante do sonho da alma portuguesa, com um pouco de mágoa, de aflição e de melancolia que traduz uma sociedade em desnível para com o mundo. A saudade é sinônimo de tristeza, mas também de suavidade e de

<sup>40</sup> ESPANCA, Florbela. *Saudade*. In: *Trocando Olhares*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 85.

serenidade, que levanta o povo lusitano, depositando esperanças e forças para um futuro grandioso vindouros de novos horizontes.

Florbela cria uma entidade para a saudade, personificando-a em um ser trajado de vestes roxas e de andar calmo pelos recantos da sua pátria mãe Portugal, como quem anda em silêncio, em luto, ora pensativa e envergonhada, ora arrependida e humilhada, mas sempre onipresente em todo o território do país, assim como na verdadeira alma patriótica dos herdeiros de sua história, resguardando seus conterrâneos e depositando uma luz de esperança desmedida na vontade de alcançar o sonho do quinto império.

Na poesia *Saudade* percebem-se claros elementos do sebastianismo messiânico, que chegou à modernidade como um movimento saudosista, no sentido de reviver as glórias de um passado áureo, no sentido de impor a ordem e a estabilidade de um tempo passado. Nesse primeiro projeto intelectual de Florbela Espanca percebe-se a influência da base filosófica que se perpetuava nos ciclos intelectuais da sociedade lusitana: um saudosismo platônico, etéreo e original que diviniza a obra lírica da raça lusitana numa tonalidade religiosa e mística. Assim eram os compatriotas de Florbela no início do século XX, desconfiados e cabisbaixos, depositando no último e único fio de esperança no retorno de um tempo enterrado no passado, caracterizado pelo vigor, pela força, pela superioridade e pelo poderio de uma nação que outrora conquistou o desconhecido e desbravou o ultramar.

Assim como muitos intelectuais contemporâneos a Florbela, na poesia *Saudade*, o eu lírico legitima o saudosismo como um sentimento que condiz a essência, o fundamento e o valor da alma portuguesa e, conseqüentemente, o sentimento que delimita o território nacional, que os diferenciam e os protegem das injúrias vindas das grandes potências. Da mesma forma, podemos perceber na poesia *Vozes do Mar*, Florbela interpela pela voz do antigo Portugal, chamando saudosamente os cantos de Camões, exclamando as epopeias – cavalgadas, cavaleiras e caravelas encantadas –, evocando uma voz longínqua de tristezas e de mágoas que constrói o passado épico português descrita por Camões:

Quando o sol vai caindo sobre as águas  
Num nervoso delírio d'oiro intenso,  
Donde vem essa voz cheia de mágoas  
Com que falas à terra, ò mar intenso?

Tu falas de festins, e cavalgadas  
De cavaleiros errantes ao luar?  
Falas de caravelas encantadas  
Que dormem em teu seio a soluçar?

Tens cantos d'epopeias? 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 do Portugal antigo,  
Chamando por Camões numa saudade!<sup>41</sup>

O soneto intitulado *Vozes do Mar*, retrata a profunda desilusão das grandes processões, das longas travessias e das ricas descobertas além-mar que Portugal num tempo remoto tomou liderança e coragem para enfrentar tudo ao seu alcance. A voz de saudade surge do âmago do mar vágado de desesperança em total vertigem e tontura, como uma perda momentânea de sentidos e de delírio de uma nação que um dia já foi vigoroso. O que restou desse passado foi um mar infinitamente bravio povoado pelo imaginário lendário e epopeico que nada mais diz do atual estado de desventura, restaram apenas ruínas e mágoas de um país ideal e sonhado nas entranhas da voz da saudade do povo lusitano.

Fala-se de festins, banquetes, cavalgadas, heróis e caravelas encantadas a reluzir o passado enérgico, do qual só restaram cantorias que no presente se enche de fantasias a dormir em silêncio sobre um passado longínquo, sobrevivendo apenas decepções e saudades do tempo de levante, deixando apenas anseios e amarguras numa voz pulsante que vem da imagem do mar que outrora significou esperança e majestade. Essa voz vem do Portugal antigo, clamando por Camões numa torturante e inflamável saudade. O passado surge sob um viés positivo, no qual as cantigas populares revelavam a essência saudosa da alma portuguesa, no entanto, coberto de desilusões e ressentimentos que, apesar de abarcar o orgulho e o amor do lusitano pela Pátria mãe – origem e fonte dos tempos remotos de glória –, não mais condizem com o presente.

Os escritores contemporâneos a poeta, assim como a própria Florbela compunham versos de passado abundante através da exaltação da poesia e conseqüentemente, daquilo que nomearam de alma do povo lusitano que visionava e transcendia o real atingindo o ideal de modo a esculpir o próprio espírito da pátria. O poder saudosista nos cantos populares, a dor lusitana integraria a própria alma popular. O cancionero e a obra de Camões, que tanto se contemplava incessantemente, eram constituídos por um lirismo melancólico com tendências sebastianistas, onde guardava a sombra do mar, as aventuras de outrora e as tristezas que constituiriam fundamentos indestrutíveis da raça (PASCOAES, 1998, 70-71), percebendo-se

<sup>41</sup> ESPANCA, Florbela. *Vozes do Mar*. In: *Trocando Olhares*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 83.

uma fusão da tristeza e da alegria, da vida e da morte e da própria divinização da saudade como ascensão das almas absortas no passado.

Na poesia *Vozes de Mar*, o eu lírico já não parece demonstrar firmeza na crença quase que religiosa da volta do Quinto Império, parece já não acreditar nas ilusões fantasmagóricas da volta de um passado bem-aventurado que o país tanto almejava. A saudade, nesse sentido, explicita a carência magoada e ressentida onde se reinventa a existência radiosa do povo lusitano: “O amor saudosos dos Lusíadas, filho daquela tristeza que se converte em amor, diferente das outras tristezas, como afirma Camões, - o *pensamento saudosos* que imperfeitamente vamos esboçando” (PASCOAES, 1987, p. 168) seria a própria razão de viver e de ser português, que já sem saídas, sem prumo nem rumo, iria se fechando no seu pequeno mundo de fantasias, esperando algo majestoso assaltar os espíritos saudosos por uma supressa improvável. Dessa mesma forma, na poesia *Meu Portugal*, Florbela exalta Portugal como a pátria das cantigas, dos risos, de sonhos e quimeras:

Meu Portugal querido, minha terra  
De risos e quimeras e canções  
Tens dentro de ti, esse teu peito encerra  
Tudo que faz bater os corações!

Tens o fado. A canção triste e bendita  
Que todos cantam pela vida fora;  
O fado que dá vida e que palpita  
Na alma da guitarra aonde mora!

Tu tens também a embriaguez suave  
Dos campos, da paisagem ao sol poente,  
E esse sol é como um canto d’ave  
Que expira à beira-mar, suavemente...

Tu tens, ó pátria minha, as raparigas  
Mais frescas mais gentis do orbe imenso,  
Tens os beijos, os risos, as cantigas  
De seus lábios de sangue!... Às vezes penso

Que tu és, pátria minha, branca fada  
Boa e linda que Deus sonhou um dia,  
Para alcançar no mundo, ó pátria amada  
A beleza eterna, a arte, a poesia!...<sup>42</sup>

A poesia *Meu Portugal* está carregada de vários símbolos que representariam a imagem do território e do povo lusitano: uma nação de graça, de alegria e de cantos populares

<sup>42</sup> ESPANCA, Florbela. *Meu Portugal*. In: *Trocando Olhares*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 89.

povoados por fábulas e ilusões, cujo âmago do coração português pulsaria a história e a tradição de uma irmandade lusitana guiada por uma força superior que se acredita controlar o destino fadário da profecia popular da volta do Quinto Império. Terra de louvor e de saudade, que seria povoada pelas antigas líricas populares, tristes e doloridas, que são cantadas e guiadas pelo amor saudoso que agita e anima a vidas doloridas de um povo esquecido nas brumas de um imenso mar. Lusitanos, amantes da terra-mãe, de espíritos sentimentais e de gênios imaginativos, cujas canções de esperança animariam os corações disparados no sonho de um dia ver seu Portugal brilhar no pódio de suas aspirações.

Portugal de campos e paisagens luminosos que irradiariam na luz do sol que urge nas manhãs e tardes ensolaradas, imagens atravessadas pelos sentimentos das almas inertes na voz do sangue e da terra. Percebe-se que a paisagem não é algo inanimado, morto, sem anino e sem sentido, pelo contrário, na paisagem construída para Portugal pela poesia de Florbela estaria cravada uma alma que atua com amor e dor, transmitiria a essência e o conhecimento da alma pátria. A paisagem representaria a própria existência lusitana, representa o poder da tradição e do folclore no cotidiano do povo; a paisagem seria a própria fabricação do espaço embebido de lendas e inebriado pelas razões histórias que abarcam mitos, interesses e pertinências de um povo, carregando o poder de herança e da fundamental influência moral sobre os portugueses.

Quando o eu lírico de Florbela Espanca fala de pátria <pátria minha... pátria amada>, ali também está incluindo a ideia de raça, quer dizer, independente do ponto de vista político, a pátria é dotada de uma linguagem e sentimentos que traduziriam e cristalizariam Portugal como nenhuma outra Pátria. Nação que seria sonhada com leveza e pura beleza, de imensidão de diversidade o que denotaria a qualidade moral e consciente do ser português. Nesse poema, Florbela transparece um otimismo característico da geração saudosista em que está inserida, transforma a nostalgia e a saudade do passado português em algo positivo e regenerador. Florbela delinea a história do sonho de Portugal com um profundo sentimento da eternidade e de infinidade na grandeza da Pátria. A história transcendente de Portugal renasce através da agitação artística do amor a arte e a poesia dos poetas sentimentais da saudade.

É nesse sentido que, em resposta ao vazio de uma sociedade em degeneração desde os fins da monarquia, jovens poetas portugueses se refugiaram na transcendentalidade da cultura, da arte e da poesia para só assim regenerar e guiar a nação nos novos trilhos da vitória. Dessa forma, com o desejo de reencontrar Portugal a novos tempos áureos, o movimento da *Renascença Portuguesa* traz como baluarte o neo-sebastianismo e os signos da saudade já utilizados nas propagandas monárquicas, fundamentando uma filosofia mitológica



genuinamente portuguesa, como principal linha de conduta dos poetas para fortalecer e revivificar uma sociedade em ruínas.

Levando em consideração que a literatura é de fato um importante elemento do patrimônio cultural e artístico de um povo, podemos dizer que o contexto histórico do início da República em Portugal está diretamente relacionado com a produção cultural do momento, levando em consideração que a literatura daquele momento caracterizava uma época conturbada pela mudança, pelo medo e pela constante insegurança de um futuro vazio, na qual Florbela estava inserida. Podemos dizer, então, que Florbela teve uma forte influência dessa literatura saudosista emergente no início do século XX, na qual ela construiu toda sua poética a partir da saudade, dando-lhe um significado muito singular ao sentir saudade.

O sentimento saudoso de respaldo eminentemente religioso, portanto, surgiu no contexto dos primeiros anos que transcorram a Primeira República de Portugal caracterizado por um período instável e problemático cuja política da boa vizinhança transpirava insegurança diplomática e dificuldades econômicas. Aliás, as relações internacionais da Europa se desdobravam num clima de tensão e rigidez governamental, potencializadas pelas disputas geopolíticas imperialistas. Como já falamos, no final do século XIX e início de século passado, por toda Europa se inscreveu um nacionalismo exacerbado, gerando insegurança, corrida armamentista e profunda crise mundial. Justamente nesse período se verificou um expansionismo alemão cujo principal objetivo era alcançar a igualdade dos lucros do comércio mundial com a Inglaterra, eclodiu um conflito de ameaças fronteiriças e industriais entre os dois países, desembocando na Primeira Guerra Mundial, levada a cabo em 1914, sobre o clima de celebração ufanista das virtudes difundidas pelo arraigado nacionalismo.

Portugal que já se encontrava numa grave crise interna, logo se viu envolvido pelo conflito enredado pelas grandes potências do mundo, encorajado não só pelos imperativos da secular aliança com a Inglaterra, que apesar do episódio do Ultimado de 1890, continuava em vigor, mas, principalmente, pelo interesse de preservar suas colônias na África da ameaça do ataque das grandes potências, sobretudo da Alemanha que já tinha invadido as fronteiras vizinhas de Angola e Moçambique.

Nesse período de luto e tristeza que caía sobre todo Portugal, os intelectuais e poetas clamavam pela força revigorante das almas nacionalistas lusitanas, que seguiam gritando um patriotismo encorajado pela opinião pública republicana que era favorável às causas da democracia contra os regimes autoritários dos Impérios Centrais. Assim, no primeiro projeto de poesias de Florbela Espanca falado anteriormente nessa sessão, intitulado por *Trocando Olhares*, cujas poesias datavam no mesmo período de guerra entre 1916 à 1917, são versos

que não só estão ligadas a um sebastianismo, mas à exaltação da pátria no momento em que Portugal entrou na I Guerra Mundial:

Ó mães doloridas, celestiais,  
Misericordiosas,  
Ó mães d'olhos benditos, líriais,  
Ó mães piedosas

Calai as vossas mágoas, vossas dores!  
Longe na crua guerra  
Vossos filhos defendem vencedores,  
A nossa linda terra!

E se eles defendem a bandeira  
Da terra que adoraís,  
Onde viram um dia a luz primeira  
Ó mães, por que chorais?!

Uma lágrima triste, agora é  
Cobardia, fraqueza!  
Nos campos de batalha cai de pé  
A alma portuguesa!

Pela terra de estrelas e tomilhos,  
De sol, e de luar,  
Deixai ir combater os vossos filhos  
Ao longe, heróis do mar! (...) <sup>43</sup>

Na poesia acunhada por *Às Mães de Portugal*, datada de 19 de maio de 1916, o eu lírico de Florbela faz uma homenagem às mães cujos filhos estavam nos campos de batalha defendendo a nação, quase um juramento de fidelidade não só em relação às mães, mas, sobretudo, à pátria mãe, Portugal! O eu lírico consola e pede para as mães não chorarem no leito de morte dos filhos, pois “(...) A pátria rouba os filhos, mas é mãe, A mãe de todos nós, Direito de trair não tem ninguém, Ó mães nem sequer vós”. <sup>44</sup>

A poesia de Florbela chama atenção para as mães doloridas com o coração em chagas supurando tristeza e mágoa com a partida de seus filhos guerreiros sem saber se um dia voltarão a vê-los. Compassivas e piedosas, as mães portuguesas perdoam o mal que a guerra lhes fazem em prol do conjunto de interesses para o bem comum, pois a bravura e a valentia dos seus filhos que defendem o território nacional e o desejo veemente de ver a linda mãe-pátria prosperar no apogeu dos seus caminhos bem-aventurados, já é por demais merecedor de tamanho orgulho e manifestação de alto apreço. Ela insiste que não há tempo para deixar as

<sup>43</sup> ESPANCA, Florbela. *Às mães de Portugal*. In: *Trocando Olhares*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 75.

<sup>44</sup> ESPANCA, Florbela. *Às mães de Portugal*. In: *Trocando Olhares*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 76.

tristezas e as lamentações se sobressaírem à esperança de vencer a guerra, onde estava em jogo a imagem e o interesse da nação amada, pois os filhos lusíadas lutavam pelo sonho de idealização e pelo momento de eternização. Nos campos de batalha reinariam a soberba e a altivez da alma portuguesa, como um grito de coragem que se perpetuaria na herança histórica dos filhos dos “heróis do mar”, levando na alma o principal estímulo da coragem irradiada pelo sol e pela lua de cada dia, que frutificaria nos filhos abençoados da terra amada.

Os poetas engajados no movimento da Renascença Portuguesa tinham uma visão extremamente positiva não só acerca da doutrina nacionalista, mas também sobre a aplicação de sua teoria à realidade em que viviam. Nesse sentido passaram a discutir, produzir e publicar acerca dos signos e símbolos da bandeira da República ligando diretamente ao discurso nacionalista com o principal objetivo de resgatar o espírito lusitano saudosista perdido nos ciclos viciosos do mundo moderno para, só assim, reposicionar a Nação portuguesa no seu lugar promissor. A literatura, portanto, especialmente a poesia que tinha um poder didático, assumiu um importante papel de transformar aquela sociedade em crise diante de um contexto de constante insegurança provocada por uma guerra não planejada.

Nesse sentido, no primeiro momento poético de sua obra, Florbela Espanca se mostra nitidamente engajada no movimento nacionalista, reproduzindo o discurso revivificante que circulava entre os intelectuais engajados no movimento da Renascença Portuguesa e, conseqüentemente, no movimento republicano cuja proposição preliminar era a reparação e exaltação da nação lusíada. Sobre o efeito dessa verdade nacional, Florbela tem uma inclinação abissal para a opinião pública e crença quase religiosa de um suspiro de saudade e de vitória que a guerra mundial poderia trazer de volta à Portugal:

Ó Deus, senhor da terra, onnipotente,  
 Senhor do vasto mar! Senhor do céu!  
 Atendei esta prece humilde e crente,  
 Ouvi-me por piedade, Senhor meu!

Olhai por todos que amam sua terra,  
 Guiai aqueles que amam Portugal  
 Protegei os que andam pela guerra  
 A defender o seu torrão natal!

Lançai o vosso olhar de piedade  
 Por todos os que arrastam 'ma saudade  
 Pela pátria distante, muito além!...

Consolai, ó meu Deus, os orfãozinhos,

As mães, as noivas e os que têm ninhos  
Despedaçados pela guerra. Amém.<sup>45</sup>

Em um tom de redenção, o poema *Oração* se estrutura em forma de prece fervorosamente comprometida em louvor dos heróis que lutam pela vitória da nação. O eu lírico pede benção para o Deus onipresente que zela por todos, no mar e na terra, Deus todo poderoso, para cuidar daqueles que <<andam pela guerra A defender o seu torrão natal!>>, num teor vigoroso de enaltecimento, pedindo proteção e resguarde àqueles que amam sua terra nativa e por ela luta incessantemente. O eu lírico pede redenção e auxílio por todos aqueles que carregam consigo o sentimento da saudade que expressa o que seria a alma lusitana. O eu lírico de Florbela dirige palavras castas àqueles que mesmo em combate arrastam uma saudade pela sua pátria distante, fazendo entender que o sentimento saudoso está naturalizado na alma do povo português.

É digno de nota que a saudade nesse momento inicial da poética de Florbela está diretamente relacionada ao engajamento político nacionalista da autora. No início de século XX, sobretudo, durante a Primeira Guerra Mundial, surge em Portugal a problemática da diáspora portuguesa provocada pela crise sociopolítico-econômico, período em que os sujeitos saíam das suas aldeias à procura de riqueza e qualidade de vida ou, como bem disse o eu lírico, <<defender o seu torrão natal!>>, despertando saudades da terra lusitana, não só nos sujeitos que foram, mas, também incitando saudades dos que foram para os que ficaram.

O fenômeno Portugal-Emigrante foi uma versão criada pelo Estado republicano para fazer conexão com a imagem de Portugal-Colonizador cujo intuito era centrar na visão do passado para iluminar um presente diminuído e inquieto (LOURENÇO, 1987, p. 128). Mais uma vez percebe-se que o Estado estabelece uma ponte entre o passado e o presente como metodologia de legitimação, dando um mesmo significado do período histórico de expansionismo simbólico de Camões para o da emigração do início do século passado, sem que nem um nem outro pudesse amalgamar numa mesma referência, pois compreendem situações diferentes; enquanto o primeiro foi um fenômeno imperialista, religioso e cultural, o segundo foi provocado pela miséria e pela Primeira Guerra Mundial. De qualquer forma foi uma propaganda criada forçosamente pela República com intuito de legitimar a condição do emigrante, criando um sentimento comum que unificasse os lusitanos quer onde estivessem. A imigração moderna, portanto, foi um fenômeno complexo que põe em causa não só a unificação das comunidades portuguesas dispersas pelo mundo com o propósito de reavivar o

<sup>45</sup> ESPANCA, Florbela. *Oração*. In: *Trocando Olhares*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 87.

sentimento saudoso de identidade nacional, mas, sobretudo, acolher a ideia mítica do regresso a Portugal.

Evidentemente que a intervenção de Portugal na Primeira Guerra Mundial trouxe mais consequências negativas que positivas. Portugal conseguiu um lugar na Conferência de Paz, assim como teve direito um posto na Sociedade das Nações, mas, sobretudo, Portugal garantiu a posse de suas colônias por mais 50 anos. Por outro lado, além da grande massa migratória populacional provocada pela Primeira Grande Guerra, que saíam do país à procura de melhores condições de vida, enquanto as famílias que lá viviam permaneciam destroçadas, trabalhando para sustentar o grande atraso econômico que a guerra tinha gerado por todo país; Portugal perdeu uma quantidade exorbitante de soldados compatriotas nas lutas armadas. Uma guerra com essa dimensão, já era de se esperar um crescimento rápido e descontrolado da inflação em Portugal, provocando vários conflitos políticos internos que viriam culminar no golpe militar de 28 de maio de 1926.

Notadamente, a Primeira República que vigorou de 1910 à 1926, também não conseguiu garantir a estabilidade social. Com o início da Primeira Guerra Mundial, a instabilidade se aprofundou cada vez mais: os preços subiram, o desemprego despontou e o descontentamento social se generalizou. Para alguns países, a Primeira Guerra Mundial significou uma ruptura profunda para com o passado, entretanto, para outros, permaneceram vários elementos de continuidade, como foi o caso de Portugal que permaneceu ancorado a um passado legitimador de sua identidade. A Europa foi palco de uma reconfiguração do poder, emergindo diversos regimes autoritários entre o período das duas Grandes Guerras.

Portugal não ficou apático à disposição ditatorial que se espalhava por toda a Europa, surgiram vários movimentos políticos de tonalidade autoritária, como foi o caso do integralismo português, findando, posteriormente, no golpe militar de 1926. Todo o período compreendido pela Ditadura Militar portuguesa foi marcada por uma incessante crise política e social, de fato, em um curto espaço de tempo de 7 anos, o país testemunhou a ascensão e a queda de 45 governos e 29 levantes revolucionários, que terminaram por preparar o ambiente para a instalação da ditadura de Antônio de Oliveira Salazar, implantando o Estado Novo em 1933.

As promessas de progresso e de democracia dos republicanos se tornaram uma falsa ilusão, o sonho liberal e democrático logo caiu nas malhas da decepção da população: D. Carlos tinha sido assassinado e a situação de Portugal era ainda pior. A Primeira República de Portugal não deixou outra recordação se não a de um Estado sem um governo forte onde imperava a desordem, a confusão e a falta de direção de seus líderes. As alterações sociais e

culturais que ocorreram em Portugal e na Europa no final do século XIX e início de século XX resultaram no desmoronamento das bases que sustentava o discurso do nacionalismo. Assim, como o processo paulatino da descolonização e das revisões historiográficas das imagens tradicionais dos descobrimentos (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 301), a vocação política nacionalista e imperialista passou a sofrer uma notável fragmentação em detrimento a tomada de consciência político-administrativo de autonomia das regiões dentro do estado unitário e a conseqüente emergência de um forte movimento regionalista tradicionalista.

A tendência nacionalista que se compaginou no comemoracionismo, na panfletagem e nos movimentos socioculturais organizados pelos intelectuais desde o final do século XIX, como prática simbólica de construir uma nova memória para delimitar e legitimar o território nacional, logo entrou em crise, pois o nacionalismo que emergiu como libertador e revolucionário, tornou-se cada vez mais conservador e reacionário, quer dizer, o nacionalismo que surgiu como reforma, acabou se tornando uma exigência do industrialismo capitalista. É certo que o nacionalismo traduziu um sentimento de pertença, revelador de uma identidade nacional calcado na saudade de um passado glorioso e heroico, no entanto, a nação passou a ser uma comunidade imaginária, pois foi criada em meio à expansão capitalista que destruiu os vínculos comunitários e relativizou as fronteiras nacionais, num processo de desterritorialização em massa, no qual se apoiou no sentido comum da história, na memória coletiva de uma experiência geral da população, enfim, de um projeto de futuro (CRUZ *Análise social*, vol. XXVII 1992, p. 834-833).

A cristalização e a consolidação do Estado-nação significou, portanto, uma autossuficiência interna e uma emancipação externa. No entanto, os vestígios da divergência interna de realidade nacional logo se identificou numa segmentação cultural dentro da unidade política nacional, levando a crise do nacionalismo e, conseqüentemente, a fragmentação do Estado, o que possibilitou a emergência de um nacionalismo regional e/ou formação de Estados regionais (CRUZ, *Análise social*, vol. XXVII 1992, p. 834). A regionalização moderna, portanto, surgiu da crise do Estado-nação compreendida tanto como crise da relação entre Estado e sociedade, como crise das relações entre o centro e a periferia. Nesse sentido, a regionalização do Estado em Portugal surgiu como resposta à moderna crise de autenticidade e de efetividade do Estado. Primeiramente, o regionalismo em Portugal emergiu devido à desigualdade de desenvolvimento regional que levou a formulação de políticas públicas regionais de planejamento destinadas a promover o equilíbrio entre as regiões, incentivando o desenvolvimento autossustentado e a necessidade de homogeneização

regional, assim, a ideia de regionalismo surgia da planificação e abolição das disparidades inter-regionais.

As regiões passaram a alcançar suas próprias reivindicações de participação nos centros de poder. A regionalização, portanto, surgiu em resposta à crise de legitimidade do Estado-Nação, mas também da incapacidade das instituições e das estruturas tradicionais de abarcar a complexidade e diversidade da sociedade. A regionalização irrompe como uma exigência, tanto por motivos de efetividade como de legitimidade, como necessidade estratégica de mobilização social e de participação política, mas, sobretudo, o regionalismo emerge como uma nova significante de patriotismo. Nesse sentido, o regionalismo, entendido como “patriotismo regional”, destaca-se como transferência do conceito de pátria da nação para a região. Assim, emergiu toda uma política de conscientização regional e da necessidade de pertença regional. A consistência do grande espaço da nação enraíza-se na intensidade da pertença do pequeno espaço (CRUZ, *Análise social*, vol. XXVII 1992, p. 838).

Dessa forma, disseminaram-se projetos para se regionalizar, ou melhor, para se reaportuguesar, buscando nas origens da tradição regional a legitimação da identidade nacional. As políticas restauradoras dos governos, após o Golpe Militar em 1926, passaram a destacar com grande orgulho a região do Alentejo, onde fincam os símbolos tradicionalistas regionalistas da Nação, ressaltando não só a dignidade e identidade cultural dos alentejanos, mas, sobretudo, a grandeza que acercava os montes do celeiro de Portugal, compaginando os traços tradicionalistas do Alentejo à imagem do país. Assim, desde a instalação do governo militar, surgiram vários concursos literários como pequenas iniciativas simbólicas para o enaltecimento nacional, como a “Aldeia mais Portuguesa” (1938) e o “O Portugal dos Pequenitos” (1940), empreendimentos estes que visavam ilustrar uma nova visão, interpretação e redescoberta do povo e, por assim dizer, transformando-os em entidades folclóricas (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 276).

De modo muito sutil, paulatinamente, a folclorização regional transformou a população ingênua em entes idealizados, divinizados e poetizados, que habitavam um espaço utópico, sem contestações, sem amarguras e sem padecimentos. Assim iniciou um forte apelo ao regionalismo, desencadeado com maior argumentação a partir de meados da década de 1930, quando os estudos regionais se lançaram com maior ênfase na área etnográfica, desembocando no folclorismo politicamente engajado – Casa do Alentejano, Centros Regionais, exposições etnográficas, festas provincianas, etc. É a luz do exemplo do propósito das comemorações nacionalistas anteriormente faladas que podem ser retratadas os cortejos e

as festas que decorreram no âmbito das afirmações regionalistas (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 276 – 277).

Nesse sentido, a região do Alentejo vai sendo lentamente cristalizada pelos discursos e pelas práticas dos sujeitos que nela habitavam, ora engessada pelos elementos naturais da paisagem agrícola, cerealífera e pecuária, ora assegurada pelo artesanato, pela religião e pelo folclore que erigiam como forma de ressurreição de um mundo ruralista passadista baseado num tradicionalismo memorialista. Nessa região, Florbela viveu os momentos mais felizes de sua infância, assim como as circunstâncias mais difíceis e lúgubres da sua adolescência. Foi no Alentejo que Florbela conformou sua consciência, seu imaginário e, possivelmente, sua maior fonte de inspiração para sua inscrição poética, onde a âncora de suas vivências acorrentam como esteio as profundezas de suas memórias que trabalham mutuamente para uma ordem de valor indissociável da sua produção intelectual, inscrevendo sua subjetividade de acordo com as imagens e representações de uma cultura.

### **1.3. TRADICIONALISMO E SAUDADE: O REGIONALISMO ALENTEJANO E SUAS MÚLTIPLAS FACETAS DO NACIONALISTA LUSITANO.**

Florbela nasceu e cresceu em Vila Viçosa, distrito de Évora, localizada na região do Alentejo, caracterizada por ser uma cidade pequena e pacata, no entanto, uma vila historicamente importante no que concerne aos aspectos políticos para legitimação territorial do poder monárquico. Vila Viçosa foi sede do Ducado de Bragança desde o século XV, onde se mantiveram durante vários séculos até a queda do regime monárquico de Portugal. Com a Proclamação da República, Vila Viçosa caiu nas malhas do esquecimento e da decadência devido à necessidade dos republicanos tentarem apagar todos os símbolos da monarquia. Nesse período, Vila Viçosa, assim como muitas cidades alentejanas, tornaram-se totalmente obsoletas e rançadas frente outras regiões em evidência em Portugal, sobretudo em Lisboa e em Porto onde era embalada pelos movimentos da Renascença Portuguesa na Primeira República.

Assim, Florbela Espanca cresceu na região delimitada entre o rio Tejo e o Algarve, terra a arder em brasa e chama, terra do seu Alentejo que tanto clama em furor. A pequena Florbela cresceu entre as charnecas cobertas de flores do campo e os horizontes abertos cercados por generosas sombras de árvores de olivais. Por outro lado, viveu um contexto de grandes dificuldades políticas e econômicas que se alastrava em todo país, assinaladas pelo



medo, pela miséria e pelo abandono. Florbela foi testemunha das situações mais dramáticas da região, ela viu a pobreza, a fome, a sede e a dor, sem falar que presenciou um dos maiores movimentos de massa emigratória no início do século XX. O imaginário de tristeza, de amargura, de marginalização e de esquecimento que se instalou nessa paisagem agredida do Alentejo possibilitou a emergência um forte movimento regionalista tradicionalista em relação àquela realidade lúgubre.

O Alentejo, antigamente conhecido por Entre-Tejo-e-Guadiana, é uma das regiões mais antigas de Portugal, delimitada como comarca desde meados do século XVI. A antiga tradicional região do Alentejo era constituída por apenas duas províncias, o Alto e o Baixo Alentejo, os quais delimitavam um território ligeiramente menor que a atual região que, por sua vez, divide-se em 5 sub-regiões. Assim, os montes alentejanos estão inscritos no coração de Portugal, na região do centro-sul lusitana, cuja constituição geológica é resultado de uma planície formada pela erosão, que por vezes é descrita por um imenso e tênue deserto em pó, mas, também, pintada pela exuberante singeleza cativante de suas charnecas.

Ali, na tradicional região alentejana, rasgam-se extensas e longínquas planuras de solo fértil e cultivável, abrindo-se tonalidades vastas da paisagem onde se construiu a mais rica zona agrícola e cultural do país. Do sul ao centro do Alentejo, arrasta-se uma larga faixa de campos cobertos de giestas e estevas, diluindo-se pouco a pouco nas elevações montanhosas de media altitude do norte alentejano. A paisagem vai paulatinamente transmutando da azinheira e sobro, cedendo lugar para os pinheiros e eucaliptos. Inversamente, no sudoeste do Alentejo, sobre a fronteira do mar, o panorama reveste-se de uma miragem pesqueira de dunas e falésias praianas.

Contudo, a maior parte da extensão da região do Alentejo é conformada por uma imensidão de peneplanícies quase despovoada, um oceano de terras ondulantes de suaves colinas. Por vezes terras incultas, nuas e secas; por vezes, coberta por flores silvestres ou matos verdejantes que se misturam na infinidade do horizonte com o céu anil de seus dias calorosos de verão. Um panorama bucólico – puro e ingênuo –, como bem descreve o gênero artístico da literatura portuguesa do início do século XX, que não cessa de cristalizar e transmitir uma profunda sensação de paz e tranquilidade que emana das raízes da região do Alentejo.

O Alentejo também é conhecido pelo tradicional regime de propriedades latifundiárias onde assentou a instabilidade social e a moradia de grandes massas de camponeses sem terra. Região onde se cultivava o trigo, a aveia, a cevada, os olivais e a poderosa economia da pecuária. Ao longo do devir histórico da produção cerealífera, a região atraiu incontáveis

“ratinhos” e/ou “homens da Beira”<sup>46</sup> para trabalhar na ceifa. Quando os trigais cresciam e aloiravam, era época de colheita! Terminada a ceifa, começavam-se as procissões pelas ruas das vilas – estandartes, cantos e poesias alentejanas –, celebrando mais uma seara!

Para além da província portuguesa agrícola tradicional, o Alentejo também desempenhou um papel preponderante na história de Portugal, onde se travou combates não só nas conquistas aos mouros, como também nas guerras da Independência. Em seu extenso espaço, os sujeitos da terra inscreveram um passado heroico e glorioso ritmado pelos cantos, versos e epopeias, transmitidos de geração para geração. É nesse imenso espaço que exprime a contradição entre as aparências e as realidades subjetivas que atravessam os sujeitos alentejanos, em que hora ressaltam as batalhas e as vitórias que constituem uma cultura arraigada no tradicionalismo memorialista por outra, hora escondem um percurso repleto de mitos e de sofrimentos.

A realidade dos alentejanos no início de século XX não era a mesma do passado das grandes batalhas e conquistas, muito menos correspondia a do futuro almejado e sonhado; Toda região era tomada por uma realidade estagnada num passado patriarcalista tradicionalista que não acompanhou as mudanças da República. Apesar da intensa produção agrícola e pecuária, a região alentejana foi marginalizada e satirizada pela aguda pobreza, ignorância e atraso tecnológico, aliás, a região do Alentejo estava diretamente arraigada aos símbolos saudosistas do passado, onde os sujeitos que ali viviam a redesenhar os contornos da vida, do já vivido ou apenas sonhado.

Enquanto a região lamentava a situação de esquecimento e abandono em notas de dor e melancolia das tristes canções do fado português, nas cidades cosmopolitas disseminavam novas potenciais tecnológicas – veículo automático, telefone, iluminação elétrica, bonde, etc. –, que invadiam o cotidiano, alterando não só a intensidade da circulação de transportes, de comunicações e de trabalhos, mas os próprios costumes e sensibilidades. As novas técnicas – equipamentos, produtos e processos –, alteravam os ritmos de experiência, acelerando a noção de tempo e espaço e, assim, conformando novos ritos, novos hábitos e novas práticas cotidianas.

Frente a este desenvolvimento econômico, político, social e cultural dos centros urbanos, a sociedade patriarcal eminentemente agrária de técnica rudimentar do Alentejo foi paulatinamente marginalizada pelo polo em efervescência sociocultural. Assim, a formação

<sup>46</sup> Trabalhadores ou camponeses sazonais que vinham das províncias, sobretudo da Beira, próximas em épocas de ceifa. Ver em: ALMADA, Santos. *Alentejo dos anos trinta: histórias verdadeiras*. [S.I]:[S.E], 1988.

tradicionalista alentejana, de valor arraigado no conservadorismo e na religiosidade, viu-se em declínio e totalmente desterritorializada de suas raízes ancestrais: a família sendo fragmentada devido à intensa emigração e, paulatinamente, a tranquilidade rural sendo invadida pelas tecnologias e práticas urbanas. A perda do prestígio de uma identidade cultural do recorte espacial alentejano possibilitou a emergência de um saudosismo em respeito às tradições culturais e históricas da região, de uma nostalgia e/ou apego a um tempo passado de uma região que foi tão importante para a nação.

Foi nesse contexto agravante do início de século XX que emergiu uma consciência regional no Alentejo, fruto do estabelecimento das relações entre a geografia e a significação cultural que, paralelamente, influenciaram as produções literárias. Frente a decadência regional devido ao descolamento do poder político-econômico-cultural para os grandes centros de Portugal, os escritores alentejanos são comovidos a se aventurar pelos espaços de significâncias e experiências coletivas para dar visibilidade à região do Alentejo através da literatura e, assim, paralelamente, criando representações que conformaram o imaginário dos leitores, produzindo e estilizando uma imagem para a região. Nesse sentido, a literalização da região e a regionalização da literatura foram paulatinamente construídas e encaradas pela busca da regionalização da região (ARENDETT, n. 17, p. 225).

Na verdade, segundo o historiador José Amado Mendes, a pesquisa em história regional em Portugal vem sendo desenvolvida desde os finais do século XVIII, sobretudo no que diz respeito ao estudo do processo legislativo de demarcação das províncias e da produção historiográfica memorialista, no entanto, esse panorama de produção se acentuou progressivamente a partir do período que viemos trabalhando, entre o século XIX e início de século XX, denotando estudos com uma ampla diversidade de temas que varia desde a história política-social-econômica, passando pela história dos costumes, dos comportamentos e do patrimônio cultural. Todavia, segundo o historiador português, a produção historiografia regional em Portugal não tem sido acompanhada por uma reflexão teórica e metodológica, tampouco se tem escrito sobre a história da história local (CATROGA; MENDES; TORGA, 1998, p. 75-76).

No entanto, é importante ressaltar que não é nosso interesse fazer uma História Regional do Alentejo, mas, problematizar a produção literária que possibilitou a construção de uma dada imagem para o Alentejo no início do século passado, buscando redimensionar a categoria espacial de região na perspectiva histórica e cultural sobre diferentes representações. Desse modo, percebe-se que nesse contexto histórico-social, os escritores alentejanos da geração de 1920 e 1930 pareciam intrigados e/ou fascinados na necessidade de dialogarem

com a região de origem e, como resposta literária, traduziram a própria identidade regional relacionando diretamente com a identidade nacional. Como se foi proposto anteriormente, parece-nos que os mesmos escreviam sobre o impulso da crise no nacionalismo e, conseqüentemente, pela necessidade de desenvolver novos laços regionais. Percebe-se que a grande maioria dos estudos que discutem acerca da região do Alentejo na historiografia do início de século XX, trabalhavam na perspectiva da narração memorialista ou da geografia física delimitada pelas fronteiras naturais.

Nesse sentido, os escritores de cunho regionalistas que emergiram nesse período de grandes dificuldades socioeconômicas, que testemunharam a miséria e o abandono da região do Alentejo, propuseram uma escrita impregnada pelas suas experiências e memórias coletivas como forma de revivificar a história, a cultura e a tradição regional, levando a cabo a mesma metodologia que uma vez os intelectuais propuseram para regenerar na nação portuguesa. Assim, viu-se o desenvolvimento de uma literatura regionalista que prometia promover a renascença cultura da região, distinguindo-a de outras periferias, sobretudo, em relação ao centro, quer dizer, por trás da literatura regionalista, desenvolveu-se um projeto padrão que serviu de exemplo geral ou de modelo para o reestabelecimento e/ou recomposição da independência da região.

Com o golpe da Ditadura Militar, em 1926, instalou-se um regime extremamente conservador, confiado às elites políticas provinciais e à Igreja Católica, no qual se apostava na volta de um passado em que a ordem social era manipulada pelos preceitos dessas instituições tradicionais, com a proposta de manter Portugal como um pequeno universo rural e familiar. Frente a considerada degeneração social imperante, a política da Ditadura Militar, junto as elites agropecuárias, mobilizavam discussões na preocupação de interagir o passado português e suas tradições com a modernidade que se alastrava na sociedade do novo século XX.

Nesse um contexto de permanente conciliação entre o novo e o antigo, de incansável busca por uma identidade nacional em crise, disseminaram-se cada vez mais os discursos saudosistas, regionalistas e tradicionalistas como uma espécie de ressurreição de um mundo tradicional (ALBUQUERQUE, 2009). Assim, contra as mudanças sociais e a incontornável aceleração do tempo causada pela modernidade, no período da Ditadura Militar fez-se toda uma investitura no campo, propondo a volta do modo de ser e de viver do meio rural. Dessa forma, com o intuito de valorizar e reproduzir as memórias, os costumes e os hábitos dos portugueses, foi proposto uma política de caráter predominantemente nostálgico, conseguindo recrutar intelectuais e artista para trabalharem na disseminação a imagem da pátria lusitana.

A nação portuguesa tem de ser como a viram os nossos maiores – como um conjunto de regiões ou províncias, cada uma delas com características especiais e diferenciadas, unidas por laço materiais e espirituais que o tempo iria tornando cada vez mais forte e mais apertado até se atingir a Unidade Nacional, perfeita e indissolúvel que é hoje a grande inspiração de todos nós (...) Nesta diversidade de cada uma das províncias portuguesa reside , a meu ver, o mais preciso elemento da vitalidade da Nação – destruí-lo seria um crime, mas deixar de considerar atentamente em todos os planos de administração nacional seria um erro de alta gravidade<sup>47</sup>

O depoimento citado argumenta acerca do movimento regionalista em Portugal, publicado no livro intitulado *O Alentejo: na sua vida e na sua História* escrito por Monteiro do Amaral, no qual o General Norton de Matos faz um discurso acerca da construção da história da nação baseado na necessidade de unificar as demais regiões objetivando a conformação e delimitação de uma Nação. Nesse sentido, o General Norton de Matos propõe a harmonização das tradições regionais para a legitimação da ideia de um centro, de uma nação, possibilitando um consenso acerca de uma identidade nacional fortemente consolidada, pensando a categoria de espaço nação a partir de uma política de restauração de afinidade entre o Estado e as regiões (PEIXOTO, 2011, p.14 – 15).

Foi assim que a política restauradora da Ditadura Militar destacou com grande orgulho as regiões de Portugal, em especial o Alentejo, onde fincavam os símbolos tradicionalistas regionalistas da Nação, ressaltando não só a dignidade e a identidade dos alentejanos, mas, sobretudo, a grandeza cultural que cercava os montes do celeiro de Portugal, cujo principal intuito era compaginar os traços tradicionalistas à imagem do país. Por assim diz, a partir do período da Ditadura Militar e, sobretudo do Estado Novo, passa-se a clamar pela identidade Alentejana como patrimônio cultural da Nação. Assim, o discurso ruralista tradicionalista foi uma estratégia não só para a exaltação da beleza da paisagem Alentejana, mas, sobretudo, para retomar a identidade original dos portugueses, recuperando os costumes e o cenário tradicional dos grupos sociais aristocráticos. Foi nesse contexto, então, que emergiu um forte regionalismo alentejano, em que se objetivava discutir acerca dos grandes problemas da região e, principalmente, ressaltar os valores das suas atividades e de suas riquezas:

[...] focando de um lado a doutrinação regionalista, o Alentejo na história nacional, o Alentejo na história da Igreja em Portugal, e o Alentejo na riqueza artística e monumental do país, e por outro lado, apresentando alguns dos seus problemas primaciais: a sua economia agrícola e a sua gestão

<sup>47</sup> MATOS, Norton de. In: AMARAL, Monteiro do. *O Alentejo: na sua vida e na sua História*. [S.I]: [S.E], 1941, p. 18)

agrícola, o trabalho rural, as comunicações, a irrigação, a pecuária, a riqueza mineira, as indústrias regionais, a produção do Alentejo na nossa balança comercial.<sup>48</sup>

A doutrina regionalista não foi inocente, surgiu não só da necessidade de delimitação do território e da identidade do povo, mas de inculcar uma forte disciplina moral e espiritual conforme as regras éticas, os deveres cívicos e os bons costumes que regia os princípios da pátria mãe, incitando a veneração da não só da região, mas da nação. Se por um lado o discurso territorializante naturalizava a tradição histórica como fonte de legitimação da existência regionalista e, por consequência, nacionalista; por outro lado, despertava a consciência coletiva do povo para o desenvolvimento e a transformações da valoração regional.

Dessa forma, segundo o escritor português Monteiro do Amaral, desde o início de século XX, a política nacional caminhou em direção a um crescimento fervoroso da campanha regionalista, não só discutindo alguns dos principais problemas das províncias e regiões portuguesas, mas disseminando estudos, congressos e conferências, despertando paulatinamente a consciência e o amor das províncias pelos seus aspectos. Criaram-se associações representativas para defender e zelar o interesse comum, assim como, fundaram-se imprensas destinadas aos seus porta-vozes<sup>49</sup>. *E a breve trecho, apareceu derramado por todo país – e até prolongado para ultramar colonial e em países como no Brasil – um movimento regionalista que deixara de ser simples expressão sentimental, para se tornar realidade a exigir atenção* (AMARAL,1941, p.15).

Por conseguinte, o regionalismo logo se tornou a forma terminológica para expressar as tendências e as aspirações modernas para a restauração da Nação e o desenvolvimento das regiões, sem deixar de ter os valores ancorados no passado tradicionalista, no entanto, ressaltando com persistência e firmeza que o regionalismo não era um movimento meramente sentimental, no sentido de apenas reviver as lembranças e as tradições do passado em prol do amor pela região, mas, é a própria tomada de consciência da existência de outras partes no todo, é a descentralização política e econômica da capital, dando espaço as mentalidades, as atividades e os interesses de outras províncias:

<sup>48</sup> AMARAL, Monteiro do. *O Alentejo: na sua vida e na sua História*. [S.I]: [S.E], 1941, p. 9 - 10.

<sup>49</sup> Sobretudo os jornais: *O alentejo: órgão local da união republicana* (1915) e *o Alentejo: diário regionalista independente* (1921 – 1923).

[...] não deixemos que, com pretextos bonitos de poesias ou de estética, o regionalismo aparte da vida econômica da Nação e se perca nas sonolentas avenidas do jardim da saudade. É preciso que as nossas províncias vivam. Cada uma delas tem sua alma própria, ou pelo menos, para me servir duma expressão barresiana, desnuances d'âmes. [...] Questões de arte, de literatura, de ensino, questões políticas, econômicas ou sociais, o regionalismo, versando-as, introduz sempre no seu estudo o factor diversidade. À condições diferentes, correspondem necessidades diferentes; às necessidades diferentes, soluções diferentes... bem como os sentimentos, o regionalismo é um princípio de ordem e harmonia.<sup>50</sup>

O trecho acima faz parte de uma conferência, datada de 1930, proferida por um dos fundadores do Integralismo Lusitano, Luiz de Almeida Braga<sup>51</sup>, o qual desqualifica os discursos e as práticas sentimentais que compõe a produção artística acerca da região. Em plena disseminação dos estudos calcados no cientificismo na Primeira República, o integralista propõe um regionalismo confinado ao racionalismo e ao conservadorismo, no qual toda história política, econômica e religiosa Portugal era atravessada pelo fator da raça. Assim, os estudos regionalistas deveriam partir do princípio de ordem que correspondesse ao sacrifício e a obediência para a liberdade e o progresso da região e, conseqüentemente, da pátria, pois foi sobre terra-mãe que as gerações cultivaram o trabalho agrícola honesto, a independência economia e, por assim dizer, só por esses caminhos conseguiriam construir uma nova aristocracia ligada diretamente ao culto da tradição histórica, cuja qual seria o sustentáculo indestrutível da pátria portuguesa regenerada.

O regionalismo Alentejano, portanto, foi um acontecimento que emergiu nesse particular contexto histórico de súbito agravamento de crise socioeconômica, não só da Nação, mas da própria região, que impulsionou a emergência de movimentos, quase sempre de tonalidades conservadoras, que propunham que o povo defendesse seus interesses e ideais, assim como a cultivarem suas tradições e costumes. Nesse sentido, não entendemos o Alentejo apenas como uma entidade geográfica, mas, sim, segundo a concepção de João Marcelo Ehlert Maia<sup>52</sup>, na qual a terra é compreendida como categoria espacial capaz de ligar os diversos problemas coletivos da sociedade, entendendo suas ressignificações associadas paralelamente às experiências sociais e intelectuais de seus autores.

<sup>50</sup> BRAGA, de Almeida. In: AMARAL, Monteiro do. *O Alentejo: na sua vida e na sua História*. [S.I]: [S.E], 1941, p.18.

<sup>51</sup> Luiz de Almeida Braga (1886 – 1970) exerceu função de advogado, literato e político português. Destacou-se pelas causas monárquicas e pelo combate à Primeira República Portuguesa. Em 1949, exilou-se pelo seu intransigente combate ao Estado Novo e, no ano seguinte, escreveu um documento intitulado por “Portugal restaurado pela Monarquia”, testamento político dos fundadores do Integralismo Lusitano.

<sup>52</sup> Ver em: MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Dessa forma, outros intelectuais contemporâneos a Florbela Espanca<sup>53</sup>, acreditavam que os elementos que fundamentavam o plano e o programa regionalista do Alentejo, passavam não só pela sua constituição geológica, pelas suas tradições na história política e religiosa, mas, sobretudo, pelo rico pedaço de terra no qual o fator humano era predominante e relevante nas características econômicas e sociais da região dentro da Nação (AMARAL, 1941, p. 33). Destarte, a causa do movimento regionalista fincou-se na súplica de atenção e de valorização das franquias alentejanas, já que as mesmas nada mais eram que um dos mais ricos patrimônios nacionais, assim como carta econômica do país. Lutava-se contra o esquecimento, o preconceito depreciativo e injusto que se fantasiava acerca da região e do total abandono dos investimentos nacionais na tradicional natureza agrícola cerealífera, além de tudo, acreditava-se que a região era digna de ser recanto das transformações industriais e de abastecimento comercial. (AMARAL, 1941, p. 35).

O regionalismo, portanto, emergiu com o intuito de reafirmar seus ideais e direitos como parte da nação, quase sempre sustentado por uma literatura regionalista que tenta tratar desde a pré-história da cultura portuguesa dos dólmens – característica singular do ocidente peninsular Portugal e Galiza –, registrada predominantemente no Alentejo; como também palco da resistência ocidental ao domínio romano, das invasões árabes, até o período heroico das guerras lusitanas da independência. Dessa forma, intentou-se legitimar a região a partir da larguíssima e volutuosa história que os sujeitos inscreveram na terra alentejana desde os princípios dos acontecimentos que possibilitaram a demarcação nacional e, por assim dizer, a participação da formação da Nação ao longo do devir histórico. Assim como, o regionalismo alentejano reconhece a influências culturais acrescidas pelos povos romanos e árabes que ali habitaram nos primórdios da história de Portugal, como maior fonte riqueza e vicissitudes transcultural que os fazem diferentes e singulares do resto da população nacional:

Na língua, no trajar, nos costumes, as tradições, a influência muçulmana derrama-se. A arqueologia revelou monumentos, moedas, lucernas de barro e metal, peças de cerâmica vidrada. A inter-infiltração das populações foi profunda pelo trato e casamento (...) Só o sentimento religioso dividia e gerava transigências (...) Todo o Alentejo recebeu mais que outra província portuguesa excepto o Alvarge, o influxo da dominação árabe que se prolonga em larguíssimos séculos até que os guerreiros de Alfonso Henrique venham traçar os limites do reino.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Ver em: (AMARAL, 1941), (CRESPO, 1941), (GONÇALVES, 1957) e (LOURENÇO, 1997).

<sup>54</sup> AMARAL, Monteiro do. *O Alentejo: na sua vida e na sua História*. [S.I]: [S.E], 1941, p.85.



Dessa forma, a literatura regionalista do Alentejo inscreveu e/ou criou, em grande medida, lugares de memórias relacionados não só às representações de monumentos, de locais históricos, mas também da língua, da festividade, dos costumes e da cultura. É interessante pensar que as heranças culturais materiais e imateriais da história funcionam como dispositivo de cristalização de uma memória e uma identidade regional atravessada pela herança cultural dos romanos e muçulmanos, mas, também, gloriosa/orgulhosa pelo ânimo de ter expulsado esses povos, cristalizando a região do Alentejo como um território sagrado de conquistas, onde se travaram batalhas que fizeram parte da constituição do passado heroico da nação.

O nosso Alentejo, prodigioso alfobre de relíquias do passado registrando nomes dos de maior vulto de todos os tempos históricos, guarda muitas tradições e celebra muitas das maiores glórias dos tempos recuados que nos importa <conhecer> e <dar a conhecer> e tendo sido a nossa região província, campo ensanguentado e glorioso dos maiores efeitos para a formação da Pátria Portuguesa, e também a que mais contribuiu para a sua independência, não pode ser esquecida. E não foi.<sup>55</sup>

Percebe-se com muita nitidez o quanto a literatura alentejana está atrelada a ideia de legitimação história uma vez trabalhada anteriormente, buscando justificar a importância da região através da ação militar desenvolvida na “heroica” terra alentejana desde a “gênese da nacionalidade”<sup>56</sup>. A todo o momento o autor, José Lourenço Marques Crespo<sup>57</sup>, afirma o quanto a história do Alentejo, em todos seus marcos temporais, está diretamente relacionada com a história da Pátria, contribuindo para a grandeza e a dignidade nacional. Pedaco de terra onde seus antepassados lutaram a ferro e a fogo pelos campos sangrentos num grito de independência, levando consigo a bandeira da herança do sangue e da tradição dos filhos guerreiros e patriotas, que conquistaram o solo inconfundivelmente rico, perpetuando a esperança e a liberdade nacional.

No prefácio do livro *O Alentejo na fundação e na restauração*, escrito por Filipe Namorado no mesmo ano da publicação da primeira edição, dedica palavras atenciosas para o autor José Lourenço Marques Crespo, o qual “*irradia o culto do seu Alentejanismo e a sua devoção regionalista, por todos os cantinhos da sua e minha abençoada Província que é bem*

<sup>55</sup> CRESPO, José Lourenço Marques. *O Alentejo na fundação e na restauração: Carnal ou Amelxlal?*. In: *Considerações Iniciais*. Extremoz: Brandos do Alentejo, 1940, p. 2.

<sup>56</sup> NAMORADO, Filipe. Prefácio. In: CRESPO, José Lourenço Marques. *O Alentejo na fundação e na restauração: Carnal ou Amelxlal?*. In: *Considerações Iniciais*. Extremoz: Brandos do Alentejo, 1940.

<sup>57</sup> José Lourenço Marques Crespo nasceu no Monte de Gamito, na freguesia de Nossa Senhora dos Mártires, Concelho do Crato, em 1871, foi médico, escritor, assim como desempenhou algumas funções de políticas públicas no Alentejo, falecendo em 1955.

*torrão fecundo de maravilhas.*” (NAMORADO, apud CRESPO, 1940, p. 1). Como falamos, através da literalização da região ou da regionalização da literatura, Marques Crespo construiu uma imagem heroica dos campos alentejanos que o povo da terra teria dotado pelo bravíssimo esplendor do sentimento patriótico. O termo “Alentejanismo” utilizado pelo prefaciador caracteriza o Alentejo por todas os atributos, as modalidades, as virtudes e os valores dos alentejanos, quer dizer, caracteriza o Alentejo pela forma de ser e de sentir o próprio alentejano. O “Alentejanismo”, portanto, é dotado por um imaginário utópico de resistência e de sonho que junto a um passado místico transforma a realidade crua em defesa contra o esquecimento num grito de intimação de autoridade.

Além da tradição histórica, também há diferentes fatores socioculturais que atuaram diretamente ou indiretamente sobre a produção literária. O Alentejo reacendeu num contexto de declínio nacional e desterritorialização dos símbolos que adornava os principais elementos regionais e, conseqüentemente, a necessidade de transformar e revivificar um novo tipo de regionalismo, mesmo que ainda emparedasse na manutenção, identificação e classificação das antigas forças normativas sustentadas pelo discurso tradicional e pelo sentimento nostálgico em relação ao passado (ALBUQUERQUE JR, 2009, p.80). Nesse sentido, o forte surgimento da literatura engajada no âmbito regional no início de século passado, que desaguou da representação literária das mentalidades e dos valores que estão intrinsecamente relacionadas a um legado histórico memorialístico do Alentejo, cristalizou múltiplas imagens da região fundadas na saudade e no tradicionalismo ruralista.

O forte apelo ao regionalismo tradicionalista do Alentejo possibilitou a disseminação e o aprofundamento dos estudos regionais que se lançavam com maior ênfase no folclore, na religiosidade, no canto alentejano, na riqueza artística, cultural e sentimental, assim como todas as belezas que acercavam os montes alentejanos. Nesse sentido, no início do século XX, surgiram instituições, como por exemplo a Casa do Alentejo, uma das maiores centros regionais do país do período, fundada em 10 de junho de 1923, no coração da cidade de Lisboa, devido aos movimentos migratórios que atingiam as populações do Alentejo nomeadamente para a capital do país, cujo principal objetivo era a propagação da fé e do patriotismo regionalista do Alentejo em prol do desenvolvimento provincial. Dessa forma, a propósito do trigésimo primeiro aniversário da Casa do Alentejo (1954), os dirigentes da instituição fizeram um inquérito oportuno sobre a ação desempenhada pela instituição

filantrópica e assistência ao alentejano, na qual o autor Fausto Gonçalves<sup>58</sup> publicou vários depoimentos dos membros da organização no seu livro intitulado *Alentejo e Alentejano*:

A acção da Casa do Alentejo tem sido altamente meritória, seja qual for o aspecto por que quisermos observa-la. Obra notável no campo da propaganda da província, fazendo conhecer as suas belezas, o seu folclore popular, tão rico de harmonia e espiritualidade, os seus poetas, os seus escritores e os seus artistas, estrelas de raro fulgor no firmamento da intelectualidade portuguesa (...) Acção humanitária desenvolvida com afinco no campo da assistência a alentejanos em precárias circunstâncias; acção valiosa no aspecto cultural; acção inteligente no estímulo aos estudantes alentejanos pela instituição de prêmios e uns auxílios a outros. Acção vantajosíssima no aspecto de relações, aproximando-nos dos outros, todos aqueles que sentem o orgulho de terem nascido na grande província, e colaborando todos no mesmo desejo de a engrandecer e valorizar. Pena é, e bastas vezes o temos manifestado, que o trabalho de umas dezenas de alentejanos e a acção por eles desenvolvida na Casa do Alentejo com um desinteresse tão grande com o seu carinho, a sua ternura pelas coisas da nossa província, seja desconhecida por uns e incompreendida por outros, enclausurados dentro de um egoísmo que reputamos criminosos, porque ele contrasta singularmente com a dedicação, e esforço e a boa vontade de uns poucos.

Tem-se feito muito, muitíssimo, e nenhuma casa regional tem feito tanto, mas mais se poderia ter feito se todos os alentejanos, tivessem acarinhado e amparado a obra cheia de coração, de patriotismo vibrante e de regionalismo construtivo da nossa casa (...) o trabalho de todas as Direções que a têm gerido e engrandecido e tenho a consoladora certeza de poder afirmar que na alma de todos esses homens senti sempre vibrar com enternecida emoção, o seu entusiasmo pela terra alentejana, seguindo religiosamente a divisa inscrita, no seu estandarte: <<Todos pelo Alentejo, o Alentejo pela Pátria>>.<sup>59</sup>

O trecho acima se trata de um depoimento de um antigo presidente da Assembleia Geral da Casa do Alentejo, Prof. Dr. Hernâni Cidade<sup>60</sup>, no qual dialoga acerca da atuação, do comportamento e do procedimento da Casa do Alentejo na manifestação social em apoio ao alentejano, que direcionava suas forças na função de guia do Alentejo na capital, assim como guia da capital no Alentejo, buscando conservar uma forte unificação da província com todo o

<sup>58</sup> Fausto Gonçalves apesar de ter nasceu em Tomar, distrito de Santarém, na região do centro, nunca deixou de declarar sua adoração pelo Alentejo. Foi redator e colaborador de vários títulos significativos da imprensa portuguesa, entre eles o “Diário do Alentejo”, no entanto, é em 1945 que o jornalista abraça a missão de Chefe da Redação do “Boletim da Casa do Alentejo” e, mais tarde, por sua proposta, a “Revista Alentejana”. Contribuiu decisivamente para a “Festa dos Cantadores Alentejanos” e o levantamento da cronologia da “Acção cultural da Casa do Alentejo”, que publica em 1956.

<sup>59</sup> CIDADE, Hernâni. In: GONÇALVES, Fausto. *Alentejo e Alentejanos*. 2ed. Lisboa: Livraria Portugal, 1957, p. 58 – 61).

<sup>60</sup> Hernâni Cidade (1887 – 1975) nasceu em Redondo, distrito de Évora, na sub-região do Alentejo Central, foi jornalista, crítico literário, historiador e professor de português da Primeira Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

país (GALVÃO, apud GONCALVES, 1957, p. 53) e, por assim dizer, despertando o espírito associativo e valorativo dos elementos característicos do Alentejo e dos Alentejanos. Dessa forma, a Casa do Alentejo era não só um centro de acolhimento e de assistências aos familiares alentejanos, mas um centro de atuação política engajada na disseminação e no enaltecimento da cultura do Alentejo, cultivando e integrando a caráter do gênio “patricio” alentejano na vida nacional (SOUSA, apud GONCALVES, 1957, p. 53), no entanto, segundo o depoimento de seus dirigentes, evitando a competição bairrista e a separação dos esforços patrióticos lusíada.

Assim, dentre as preocupações da Casa do Alentejo eram discutidos os problemas de ordem econômica, social, cultural e assistencial que, por sua vez, eram problematizados e muitas vezes resolvidos pela atuação das direções e das propagandas do Boletim da Casa do Alentejo<sup>61</sup>. Além disso, a instituição difundia a propaganda da província através da exibição na capital do folclore e dos os ritmos das canções do Alentejo, que eram apresentadas como manifestações da alma, das convicções e dos sentimentos que caracterizam a mais profunda sensibilidade e intuição do alentejano (FÉRIA, apud GONCALVES, 1957, p. 53).

Nesse sentido a ação desenvolvida pela instituição era voltada para ocupar um lugar destacado no regionalismo português, revestindo-o de múltiplos aspectos sempre operando no enaltecimento e na manutenção do tradicionalismo-saudosista-regionalista, uma verdadeira confraternização entre os alentejanos frente aos anseios de desenvolvimento provincial e enternecimento do e espírito e amor emanados por toda região do Alentejo (MACHADO, apud GONCALVES, 1957, p. 53). Em outras palavras, a causa da Casa do Alentejo assegurava a continuação e o avanço de um trabalho regionalista em prol da perpetuação das gerações futuras, mas, especialmente, defendia a favor dos valores alentejanos negligenciados por aqueles cuja consciência regional e sentido tradicionalista de Portugal vinha sendo perdidos sob a agitação do ânimo do cosmopolitismo e de modernismo.

Em sua essência, a Casa do Alentejo tinha como principal o objetivo de unir o regional ao universal, o tradicional ao moderno, para que o Alentejo viesse adquirir maior expressão no projeto nacional através dos escritores, dos artistas, dos educadores e, conseqüentemente, viesse inovar/revolucionar no campo da produção literária, artística e cultural, valorizando e fortalecendo os temas regionais. A Casa do Alentejo, em grande medida, propagou o movimento de reparação dos valores regionais e tradicionais do Alentejo, destacando que não

<sup>61</sup> Boletim da Casa do Alentejo era uma pequena notícia oficial periódica que publicava as várias atuações da Casa do Alentejo na difusão da cultura alentejana, assim como na assistência social de proteção aos alentejanos, atuou como noticiário do centro regionalista de 1935 à 1954.

deveria ser confundido com separatismo e/ou bairrismo, muito mesmo com antinacionalismo, apesar de uma sensitiva separação desenvolvida com a Proclamação da República por um sistema em que as regiões se complementem e integram a nação. Dessa forma, as regiões vinham sendo marginalizadas e esquecidas, não restando nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da configuração física e social de Portugal.

Nesse sentido, o manifesto regionalista pronunciado pela Casa do Alentejo, apesar de reivindicar a transformação e o desenvolvimento da província, se assentou na memória idílica do ruralismo, idealizado na vivenciada em uma aura de magia no campo e num universo de intensos laços afetivos no pequeno feudalismo das herdades patricias alentejanas. O movimento regionalista finca-se nas experiências saudosista da tradição, da família e do campo, onde as relações caracterizavam-se como harmoniosas marcadas pela paisagem natural rural, pelo cheiro do campo, patriarcalismo e uma forte religiosidade.

E não foram poucas as produções regionalistas agenciadas por esses centros regionais que difundiram seus discursos através de livros, revistas, jornais e boletins<sup>62</sup>. É importante ressaltar que essas produções não se limitaram a influência regional, pelo contrário, atingiram uma circulação importante na própria capital de Portugal e, pelo visto, teve uma influência significativa, pois a propagação dos Boletins da Casa do Alentejo se arrastou até meados de 1954. Percebe-se que muitos livros manuseados ao longo da pesquisa foram publicados por editoras regionais, mas, ao mesmo tempo, uma quantidade relevante de obras regionalistas foram publicadas pela editora de Lisboa com caráter universal que, por sua vez, foram disseminadas no meio acadêmico, literário e intelectual.

A literatura Alentejana estava diretamente imbricada com a complexidade e a comunicação da geografia, da linguística e sociocultural e, por isso, um conjunto de aspecto se tornaram possíveis na vida literária no contexto espacial do Alentejo em sua dinâmica e especificidade histórica. O conceito e/ou sentido de região dado ao Alentejo não poderia significar uma realidade meramente natural, mas um modelo de própria identificação, construído dentro de um processo cultural da história dos alentejanos. Não há dúvidas que os registros literários produzidos acerca do Alentejo contribuíram não para a diferenciação, mas para a manutenção da doutrina que dava maior ênfase às tradições geoculturais da região do Alentejo.

<sup>62</sup> Dentre os muitos escritos produzidos, aqui destacamos o “Diário do Alentejo”, o “Boletim da Casa do Alentejo” e a “Revista Alentejana”.

Nesse sentido, em grande medida o Alentejo foi uma região fabricada pelos próprios sujeitos de sua terra, que através do folclore, das lendas, dos milagres e das tradições foram delimitando, tecendo e conformando um rosto para o extenso espaço vazio, cuja memória foi paulatinamente selecionada e processada desde os primórdios da existência da região. As tradições da região do Alentejo se escondem sobre camadas sedimentadas de lugares comuns, onde se residem os mitos e as memórias existentes sob sua aparente superfície, onde guarda zelosamente as fábulas, as lendas e as narrativas que brotaram do imaginário popular ao longo dos tempos e que os intelectuais utilizavam de forma proposital para construir o que seria a identidade nacional.

Assim, a imensa província portuguesa – por vezes era tomada como uma região árida, de paisagem tristonha e monótona sobre as planícies de searas, e outras vezes, era percebida pelas peculiaridades e encantos pitorescos –, não estava no pormenor, no recanto ou na simplicidade das curvas da arquitetura dos mouros, mas sim, no conjunto e na diversidade dos aspectos culturais, no ser alentejano, no homem da planície. Toda obra produzida pelos poetas e trovadores são expressões subjetivas que representam a região alentejana, que simboliza a crença e o imaginário popular e/ou que dota significados para o espaço, possibilitando, assim, a própria criação poética da categoria região do Alentejo.

Os espaços são poéticos são vividos, experimentados, e neles são impressos sentimentos e afetos. (BACHELARD, 2008, p.32). Os sujeitos que ali viviam – sentiam e se relacionavam –, projetavam uma dada visão tradicionalista do mundo alentejano e, consigo, suas experiências memorialísticas. O Alentejo é percebido pela imaginação, pela vivência, pelos símbolos e valores que lhes são atribuídos. Ali, na região centro-sul de Portugal, os alentejanos projetaram seus desejos, suas experiências e seus valores mais ontológicos. Nesse sentido, o Alentejo é moldado, paulatinamente, não só de acordo com as necessidades do contexto histórico, mas, também, a partir da dimensão subjetiva dos alentejanos que se espalha no espaço, assim como este reflete os sujeitos que o conforma.

#### **1.4. A CONSTRUÇÃO DO ALENTEJO NA COSMOVISÃO PANTEÍSTA DA OBRA DE FLORBELA ESPANCA (1916 – 1930).**

Grande parte da obra de Florbela Espanca está calcada no imaginário da região que testemunhou seus primeiros sonetos já como autora dos seus próprios caminhos, versejando a vida e o amor. Assim, em sua obra, o Alentejo sobressai como berço de suas aspirações e

inspirações poéticas, mas também como cenário de suas mundividências que deram origem algumas das mais belas e tristes composições do espólio da poeta. Percebe-se com muita frequência uma forte ligação a terra-mãe como fonte inesgotável de gestos e expressões das mais eróticas, metaforicamente ligadas à natureza, conotando as raízes, a origem e a vida. O Alentejo, seja em seus aspectos positivos ou negativos, será para sempre o ventre onde foi gestada a poesia de Florbela Espanca, pois é nessa terra onde fincam-se os sinais da sua passagem e memória, da sua vida, assim como da sua morte.

Percebemos que a paisagem e a natureza têm um destaque preeminente na obra de Florbela Espanca. No tratamento da paisagem, por exemplo, segundo a crítica literária, Concepción Delgado Corral<sup>63</sup>, Florbela trabalhou com duas linhas fundamentais de poesia: uma linha poética nacionalista e uma linha poética subjetiva. A primeira linha está diretamente relacionada com um sentimento lusitano. Como vimos anteriormente, em um contexto de guerras e de grandes dificuldades nacional, Florbela Espanca inicia sua produção literária, no qual se mostra influenciada pelos movimentos de divulgação nacionalista de cunho patriótico ufanista. Pudemos perceber também que dentro dessa linha de poesia nacionalista portuguesa, o eu lírico não só retomou os mitos e fatos do passado como exemplificadores deste último para o presente<sup>64</sup>, assim como exalta uma identidade lusitana através da paisagem e da natureza.

Por outro lado, ao longo da sua carreira de poeta, Florbela Espanca segue uma linha poética subjetiva cujo âmago de produção encontra nos seus mais profundos sentimentos, pensamentos, incômodos e transtornos, quase sempre personificados na natureza, sobretudo, na região alentejana (CORRAL, 2005, p. 270). O Alentejo não é meramente descrito no seu estado real ou pela sua beleza natural, antes ela se mescla a sentimentos amorosos, eróticos, afetivos e saudosistas do “eu” sobre a região, que atua como fio condutor e/ou meio pelo qual o eu lírico se expressa.

Meio-dia. O sol a prumo cai ardente,  
Doirando tudo... Ondeiam nos trigais  
D’oiro fulvo, de leve... docemente...  
As papoilas sangrentas, sensuais...

Andam assas no ar; e raparigas,  
Flores desabrochadas em canteiros,  
Mostram, por entre o oiro das espigas,

<sup>63</sup> Ver em: CORRAL, Concepción Delgado. *Florbela Espanca: asa no ar, erva no chão*. Porto: Tartaruga, 2005.

<sup>64</sup> Como, por exemplo, “Vozes do mar”, “Meu Portugal”, etc.

Os perfis delicados e trigueiros...

Tudo é tranquilo, e casto, e sonhador...  
Olhando esta paisagem que é uma tela  
De Deus, eu penso então: Onde há pintor,

Onde há artista de saber profundo,  
Que possa imaginar coisa mais bela,  
Mais delicada e linda neste mundo!? <sup>65</sup>

Florbela descreve o sol abrasador iluminando os campos de trigais com tato e ternura, realçando seu aspecto luminoso por toda sua extensão, como se revestisse a seara com uma camada delgada de amarelo-ouro, que cativa e deslumbra de forma resplandecente! Uma sensualidade casta, inocente e pura aparece na descrição da paisagem do campo, na união do sol quente com a terra e os trigais, dotando as flores da papoila de uma vivacidade e voluptuosidade delicada! As jovens mulheres em seu ar cândido e ingênuo são as próprias flores a desabrochar nos canteiros! ‘‘Tudo é tranquilo, e casto, e sonhador... Olhando essa paisagem que parece uma tela... ’’. Mais uma vez Florbela Espanca compara o panorama Alentejano a um quadro, onde ela o pinta de forma romanesca, visionária e idílica, tão perfeito que é quase fantasioso e devaneador. Florbela manifesta o seu amor por essa paisagem cheia de matizes, tranquilidade e sutileza.

A região alentejana na poesia não representa fato, causa e consequência, mas expressões das sensibilidades que o sujeito poético confere ao espaço. A região está diretamente relacionada a um conjunto de elementos que compreende os sentidos, os sentimentos, os gestos e os modos que estão contidos na imagem do Alentejo. A descrição do Alentejo é o cruzamento da paisagem ao contexto do eu lírico em que foi produzida, combinando um jogo de forças presentes na sensibilidade do sujeito poético no momento que captou a imagem, marcos que mostram rupturas ou mudanças na apreensão do Alentejo. Afinal, as imagens, as cosmovisões e símbolos, são produzidos em determinados contextos históricos, seja pela engenhoca política pensada, seja pelas necessidades sociais e locais, seja pelo artifício da poesia ou da literatura.

Nesse sentido, a visão da região do Alentejo na maior parte da obra de Florbela Espanca é simbólica, no sentido que está atrelado às vivências, as experiências e, até mesmo, o próprio estado de ânimo do eu lírico. Outra imagem que aparece na obra de Florbela Espanca é, sobretudo, a de uma paisagem agredida, caracterizada pela rudeza e aridez, que se

<sup>65</sup> ESPANCA, Florbela. O Meu Alentejo. In: Trocando Olhares. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 71.



identifica com seu estado de espírito de sequeidão, de não saber o quê procurava, o quê sentia e o quê viveria.

Certamente, a realidade nas malhas de uma tristeza desconhecida, solapou o cotidiano e o imaginário da poeta. Nesse sentido, em suas poesias, Florbela expressa toda sua amargura e abandono através da vivência com a paisagem Alentejana, de como ela sente e se expressa através da paisagem.

Horas mortas... Curvada aos pés do Monte  
A planície é um brasido... e, torturadas,  
As árvores sangrentas, revoltas,  
Gritam a Deus a benção duma fonte!

E quando, manhã alta, o sol posponte  
A oiro a giesta, a arder, pelas estradas,  
Esfíngicas, recortam desgrenhadas  
Os trágicos perfis no horizonte!

Árvores, Corações, almas que choram,  
Almas iguais à minha, almas que imploram  
Em vão remédio para tanta mágoa!

Árvores! Não chorais! Olhai e vede:  
-Também ando a gritar, morta de sede,  
Pedindo a Deus a minha gota de água!<sup>66</sup>

A poeta abre o soneto com as palavras “horas mortas”, sugerindo um silêncio profundo, como se o tempo tivesse enregelado, como uma pintura de tela – expressão muito usada pela poeta ao se referir ao Alentejo –, dando uma dimensão atemporal e eterna, assim como os longínquos montes, onde ecoam os ventos e os cantos dos pássaros.

A descrição da planície brasida conota uma metáfora de inferno, onde as árvores gritam de sede no abismo de seu martírio. O Florbela identifica-se com as árvores alentejanas que choram mortas de sede. E na busca de viver, por parte das árvores, é a busca do absoluto por parte do sujeito poético. Geralmente, as árvores estão relacionadas com o símbolo da vida, sobretudo quando florescem e frutificam, mas, também, podem conotar a montanha devido à sua verticalidade, que são elementos da relação entre o mundo terrestre e o mundo superior. Nesse último sentido, a autora Concepción Delgado Corral, propõe que a árvore simbolize o eu lírico no seu desejo de transcendência, uma verdadeira luta entre o idealismo e o mundo da

<sup>66</sup> ESPANCA, Florbela. Árvores do Alentejo. In: Sonetos. 15 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 135.

terra (CORRAL, 2005, p 288). Que dizer, as árvores representam o desejo de elevação do eu lírico e sua visão idealista na procura da transcendência.

O soneto intitulado *Árvores do Alentejo*, dedicado ao professor Guido Battelli<sup>67</sup>, trás uma temática da natureza mórbida de uma forma marcante, mas muito singular em Florbela Espanca, que pinta com eloquência dramática a tragédia da seca que se alastrava seu Alentejo. Florbela personifica as árvores, incorporando nelas todo seu sentimento de angústia e de desespero. O próprio Guido Batteli chega a afirmar que o Alentejo, *com a sua paisagem triste e severa, com a sua vastidão imensa, com a sua luz fulgurante formou a alma e o espírito de Florbela Espanca*<sup>68</sup>, da mesma forma que acreditamos que Florbela conformou uma nova imagem para o Alentejo, carregada de dor, de paixão e de saudade, vindo da mais profunda relação da sua essência com a natureza. A terra Alentejana ocupa um lugar raro, singular e único nos versos triste de Florbela, assim como ela conferiu sentidos e amoldou o seu Alentejo às suas percepções enternecidas.

A poeta esmaece na imagem agredida alentejana, mas, ao mesmo tempo, ressurgue como uma fênix das cinzas da terra campestre com toda sua rudeza, ressalta a região alentejana como terra que serviu de moldura sua infância e juventude, inscrevendo uma forte identidade local:

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

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

E, nessa febre ansiosa que me invade,  
Dispo a minha mortalha, ó meu burel,  
Eu já não sou, Amor, Soror saudade...

Olhos a arder em êxtase de amor

<sup>67</sup> Convidado para ministrar a disciplina de História da Literatura Italiana no departamento de Letras da Universidade de Coimbra, com quem Florbela estabeleceu uma cumplicidade especial. Battelli apoiava e incentivava a produção da poeta. Battelli organizou um conjunto de poesias inéditas a que deu o nome de *Juvenília* (1931), precedido de um estudo crítico. Depois saiu uma segunda edição de *Charneca em Flor*, com outro livro como apêndice, organizado por Battelli, que intitulou *Reliquiae* (1931), um conjunto composto de sonetos isolados encontrados pelo professor depois da morte da poeta, mas que não foi preparado para publicação pela autora.

<sup>68</sup> BATTELLI, Guido. O sentimento da natureza na poesia de Florbela Espanca. In: *Juvenília*. Lisboa: Colares Editora, 2007, p.15 – 24.

Boca a saber a sol, a fruto, a mel:  
Sou charneca rude a abrir em flor!<sup>69</sup>

A última distinção do conceito de terra na obra florbeliana é representada pela charneca, que dá título ao seu último livro de poesia escrita ainda em vida, *Charneca em Flor* (1930-póstumo). Essa imagem agredida da charneca, conjunto de plantas arbustivas incultas e queimadas pelo sol ardente de sua terra, provoca um feitiço encantador e fascinante no eu lírico que emerge como revelação de uma forte emoção e/ou um abalo estremecido pelas mágoas e ressentimentos, donde, ali mesmo, renascem as rosas e apazígua a imensa dor que emanam do peito do eu lírico. Um elemento tão singelo da paisagem alentejana como a urze, também tem vida e está personificado. A charneca simboliza a própria Florbela e o sol o amante a queimar em fogo e paixão suas plantas. Nesse sentido, a charneca aparece como interlocutor do próprio eu poético: urze queimada a nascer rosas. Parece-nos que as rosas, símbolo tradicional que representam a própria pureza e espiritualidade e, quando associada à primavera, as rosas ressurgem com uma identidade de alegria, de claridade e de beleza.

A sua terra idílica também é adornada por plantas que pertencem a uma espécie intermediária a erva e o arbusto, como os rosmaninhos, plantas aromáticas com flores de tonalidade violeta, numa perfeita união de diferentes sensações. Como uma boa simbolista, discípula de Baudelaire, Florbela valoriza não só as sensações visuais, ressaltando as mais variadas cores da paisagem alentejana, assim como as odoríferas, acentuando o gosto pela fragrância de suas ervas. Percebe-se a presença do poder evocativo dos fortes perfumes que exala de sua terra, conotando a própria sensualidade vinda das ervas daninhas e flores selvagens do Alentejo. Nesse sentido, as flores do seu Alentejo representam a imagem do amor, hora de alegria, hora de tristeza, mas, sobretudo a fugacidade e a desilusão do amor e da vida quando associadas a distintas cores.

Florbela reconhece a grandeza da natureza não só nas coisas impressionantes – céu, estrelas, lua, sol, montes e charnecas –, assim como nas coisas mais singelas que compõem seu Alentejo. No diário pessoal da poeta não deixa de estar presente o seu amor pela natureza, pela charneca bárbara e pelos jardins e bosques cheios de flores. Tudo na natureza é grande, puro, cheio de cores, de perfumes, de sons e de texturas:

Eu que tenho esgotado todas as sensações artísticas, sentimentais,  
intelectuais (...) não esgotei ainda, graças aos deuses, o arrepio de prazer, o

<sup>69</sup> ESPANCA, Florbela. *Charneca em Flor*. In: *Sonetos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 97.

estremecimento de entusiasmo, este *élan* quase divino, para tudo o que é belo, grande e puro: flor a abrir ou tinta de crepúsculo m raminhos de árvore, ou gota de chuva, cores linhas, perfumes, asas, todas as pelas coisas que me consolam do resto. Serei eu uma panteísta?<sup>70</sup>

Como vimos ao longo das explicitações de alguns versos do espólio florbeliano, a terra é um elemento muito presente em sua poesia, assim como a sua personificação com a natureza aparece quase que constantemente<sup>71</sup>. A personificação é um traço característico dos componentes da sua paisagem. Em sua obra aparece claramente uma linha panteísta em tons saudosista, que chama atenção sobre a função espiritual dos elementos da natureza, os quais transmitem o encanto e a beleza da paisagem. Nesse tom saudosista, Florbela vê a paisagem em expressões transcendentais:

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

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

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

Nas coisas luminosas deste mundo,  
A minha alma é túmulo profundo  
Onde dorme, sorrindo, os deuses mortos!<sup>72</sup>

A poesia intitulada *Panteísmo*, é dedicada de forma bastante sugestiva ao *Boto de Carvalho*, já que o título do soneto evoca a corrente filosófica pela qual *só admite como Deus o todo, a universalidade dos seres*<sup>73</sup>, no sentido que absolutamente tudo e todos compõe um único Deus como uma unidade abrangente. Assim, desde o título, o soneto propõe que a natureza seja vista e percebida como uma divindade, na qual a natureza e Deus são idênticos.

<sup>70</sup> ESPANCA, Florbela (autora); CORREIA, Natália (prefaciadora). Diário do Último Ano: seguido de um pœm sem título. 2ed. Portugal: Editora Bertrand, 1982, p. 41.

<sup>71</sup> Por exemplo: “Esparsos”, “Não ser”, “Eu” e “Esfinge”.

<sup>72</sup> EAPACA, Florbela. Panteísmo. In: Sonetos. Rio de Janeiro: Bertrand, 2010, p. 139.

<sup>73</sup> Definição do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Ver em: <http://www.priberam.pt/dlpo/panteismo>

O panteísmo surgiu a partir de uma corrente do neorromantismo em Portugal que, segundo José Carlos Seabra Pereira<sup>74</sup>, foi a confluência mental de um ambiente marcado pela desassossego do eu moderno, desenvolvendo um plano do espiritualismo e, quase sempre, da religiosidade, porém distinto da doutrina católica ortodoxa. Assim, em um contexto de inquietação espiritual marcante do final do século XIX e início do século XX – provocado pelas rupturas políticas, sobretudo, com a emergência dos novos símbolos da república, do crescimento urbano com os novos comportamentos diante da aceleração das tecnologias –, o panteísmo surge como uma espécie de religião<sup>75</sup>, no qual se baseava no estado emotivo do transcendentalismo fundamentado no ambiente de campo, de serra, de mar, de crepúsculos Alentejanos, etc, desenvolvendo uma poética em oposição à industrialização (FARIAS, 2012, p. 47).

Dessa forma, a concepção de um mundo sagrado e não profano que os neorromânticos atribuíam a poesia tinha por objetivo garantir um plano otimístico para Nação (Análise Social, 1983, vol. XIX, p. 15). Assim, a produção literária na sociedade portuguesa no início de século XX, voltou-se para a corrente do neorromantismo com tonalidades saudosista nacionalista, desdobando-se numa ligação direta com a paisagem regionalista e tradicionalista lusitana.

Em todo espólio florbeliano, a poeta declara abertamente sua veneração pelo campo, até deixa entender que o considera superior a cidade, como bem podemos observar no conto *O aviador*, donde descreve a cidade como um formigueiro e as pessoas como formigas<sup>76</sup>. No entanto, isso não significa que Florbela não goste da cidade. Lisboa e a universidade foram suas maiores ilusões, palco dos grandes acontecimentos do período, assim como centro das efervescências culturais. Cidade cosmopolita e estrangeira que fascinava Florbela Espanca, assim como a fascinava todas as correntes da arte e da literatura que a capital importava da Europa, entre as quais a poeta internalizou o próprio neorromantismo, decadentismo, saudosismo, lusitanismo e, assim, dedicando-se a intonar suas poesias continuamente até o fim da sua vida.

Contudo, parece-nos que só o campo preenchia e satisfazia seu universo. Como a própria poeta fala, sentia-se *mais pura nesta pureza imensa, mais limpa, mas lavada de*

<sup>74</sup> Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

<sup>75</sup> Encabeçado, sobretudo, por Teixeira de Pascoaes e seus seguidores fiéis.

<sup>76</sup> ESPANCA, Florbela. *O Aviador*. In: Máscaras do Destino. São Paulo: Martin Claret, 2009, p.26.

*culpas do que se tivesse nascido agora*<sup>77</sup>. Esse trecho retirado do texto intitulado por “Carta da Herdade”, dirigida a um amigo longínquo e querido, que aparece pela primeira vez em julho de 1930 na revista “Portugal Feminino”, na qual se estrutura em forma de carta, Florbela fala da sua charneca de forma idílica, da sua rudeza e da sua tristeza, aspectos esses que vimos recorrentemente se identificar, exaltando a cor e a vida da charneca, manifestando o amor pela natureza e os animais.

Nesta direção, podemos perceber nas poesias de Florbela Espanca uma manifestação e internalização da paisagem em tons panteístico de maneira muito peculiar e subjetiva. A extensão do território é percebida por Florbela como um lance de vista, onde o sol é um símbolo erótico em relação à terra, como também desperta a existência e a abundância. O sol a pino brilha como chama de fogo a delimitar toda longínqua planície ondulante até os confins do horizonte alentejano, como uma forte intensidade de luz difusa, da qual o eu lírico sente o ritmo de suas ondas penetrar seu ser em cor e luminosidade, como a vibração e êxtase dos versos de Anacreonte, poeta lírico grego que cantava as musas e Dionísio, que entonava os prazeres do amor e do vinho.

Na segunda estrofe, Florbela revela desejos contraditórios, hora de ascensão, de sublimação e de exaltação a uma dignidade, hora de aferro a terra <*Vejo-me asas no ar, ervas no chão (...) É o meu corpo transformando em monte!*>. O corpo do sujeito poético é o monte, que ainda que seja elevado, tem suas raízes na terra. Por vezes o monte representa o sensualismo e o erotismo do corpo feminino, assim como também simboliza a elevação. Os desejos de elevação, simbolizados na altura do monte e nas asas, correspondem uma luta e/ou um pensamento paradoxal entre dois mundos, entre o mundo imaginário e o mundo terrestre, entre o idealismo e os elementos mais comuns da realidade cotidiana.

No contexto em que o centro do coração de Portugal estava em decadência, emergindo o neorromantismo com o objetivo de reavivar a alma lusitana, confrontando a realidade a partir do devaneio melancólico, da evocação nostálgica e a recuperação de um tempo passadista coletivo através de um historicismo nacionalista. A saudade foi um ponto de partida central na recusa de uma ordem do tempo presente decadente, industrializado e moderno, para fundar uma nova ordem baseada nos costumes, nas tradições e nos códigos de um passado. A saudade, portanto, foi uma forma de evocar o passado glorioso de Portugal, redesenhando os contornos cotidianos sonhados para uma Nação e o seu povo. Assim como,

<sup>77</sup> Ver em: PEIXOTO, José Luís. Florbela Espanca: A Charneca ao Entardecer. Vila nova de famalição: Quase Edições, 2002.

pode-se dizer que a corrente neorromântica, a qual Florbela está inserida, constituiu-se na confluência do tradicionalismo e do nacionalismo literário na forma e no conteúdo.

No entanto, para além de uma narrativa regionalista tradicionalista pragmática, emergente no início de século XX, Florbela construiu o seu Alentejo inspirado na saudade dos seus mais profundos e puros sentimentos e afetividades experimentados na região que acolheu os melhores anos de sua vida. Florbela destaca o sensualismo e a voluptuosidade na imagem da terra alentejana, assim como ressalta uma imagem mística panteísta em que, numa tonalidade saudosista, Florbela vê a paisagem em termos transcendentais, como uma testemunha viva da divindade<sup>78</sup>. Nesse sentido, ao longo de toda obra de Florbela Espanca, fala-se dessa imensa terra que a rodeia. Em ocasiões manifesta-se devoção à terra de Portugal, abrindo caminho à poesia lusitana, outras vezes, esse pedaço de terra é, mais restritamente, o Alentejo, sua terra morena, queimada pelo sol que pode ser símbolo da vida, assim como da morte.

Não é mera coincidência que Florbela Espanca é considerada até hoje a musa do Alentejo. Em suas poesias e contos, Florbela não só exalta a cultura e o artesanato de sua região, assim como a tradicional tapeçaria, as rendas, as colchas e os bordados que animam o ambiente da casa alentejana. Florbela também ressalta suas raízes, evocando sua linda região recolhida e calma, refletindo a alma alentejana cercada por seus prados, charnecas silvestres, seus campos de oliveiras, seus trigais reluzentes sobre o crepúsculo do Alentejo, hora evocativa da saudade inebriada pelo aroma de suas ervas amargas.

Podemos perceber em seus versos que Florbela idealiza a vida simples e cotidiana do campo, assim como a interação recíproca entre o sujeito e a natureza. Florbela diviniza o campo como “terra da verdade”, poetizando a vida tranquila, pacata, ingênua e pura do campo, uma vivência longe da maldade e da sujeira das grandes cidades. Parece-nos que Florbela almeja uma vida sossegada e segura entre as paisagens bucólicas do campo, longe das mazelas, das doenças e das aflições da cidade.

Nesse sentido, Florbela descreve a terra alentejana como um lugar onírico, simples e paradisíaco, onde o sol abraça todo o campo da seara, radiando uma cor acalentadora dos corações inquietos. A poeta desenha coloridas pinceladas da imagem alentejana com suas palavras, conformando imagens evocativas da saudade, imagens contemplativas das almas sentimentais, absortas, como que sonhado um tempo passado tranquilo e apaziguado. Florbela

<sup>78</sup> COIMBRA, Leonardo. A relação do real e do ideal: um problema ético religioso. In: a razão experimental, lógica e metafísica, Renascença Portuguesa, Porto, 1923. Trecho retirado de: CORRAL, Concepción Delgado. Florbela Espanca: asa no ar, erva no chão. Porto: tartaruga, 2005.

é uma grande conhecedora da sua terra agredida e, por muito tempo, marginalizada dos holofotes cosmopolita; ela é uma grande apreciadora de todos os seus pormenores, dos mais simples aos mais majestosos, partindo desses elementos que ela escolhe o que lhe convém para interpretar/expressar seus mais profundos sentimentos, elementos esses que, ao mesmo tempo, marcam e revelam o caráter da imagem da região do Alentejo na obra de Florbela Espanca.

Por isso, a imagem alentejana na obra florbeliana é simbólica, pois é um constructo do imaginário da poeta e, ao mesmo tempo, é real, pois está plasmada no cotidiano campestre que a rodeia. A paisagem é conformada por uma interpretação pessoal onde estão impregnadas imagens impressionistas e expressionistas acerca da natureza, nas quais o eu lírico está sempre presente e/ou personificado. A visão poética de Florbela Espanca carrega consigo uma visão sensível dos aspectos mais ocultos da natureza, modificando a imagem alentejana, utilizando a natureza não só por si própria, mas para exprimir-se a si mesma.

Pensando dessa maneira, acreditamos que a experiência de Florbela Espanca para com o Alentejo vai muito além dos aspectos funcionais e pragmáticos dados pela Ditadura Militar (1926) que se acentuou com a implantação do Estado Novo de Salazar (1933). Acreditamos que para Florbela, o Alentejo é muito mais que um sistema de uso agro-silvo-pastoral ou objeto de exportação da cultura tradicional de Portugal. Para além do cerne do patriarcalismo, da tradição e da religiosidade, o Alentejo é construída a partir de todo aparato de sentidos humanos, a região está atravessada por suas memórias e experiências individuais, atravessada por suas subjetividades mais profundas, quer dizer, há uma compreensão e reflexão para além da relação entre o inconsciente e o tempo vivido pela poeta.

Até porque, Florbela Espanca, por mais que tenha vivido na sociedade do seu tempo e, notadamente, recebido influências dos autores e suas respectivas das correntes literárias, Florbela deixou muito claro numa carta que escreve de Esmoriz ao seu pai, João Maria Espanca, em 1925, que não era o tipo de pessoa que se engajava nas questões políticas: *A respeito de política estamos, como sempre, em desacordo. Eu continuo a não ter fé em ninguém e a achar todos os mesmos* (FLORBELA, apud BESSA-LUÍS, [S.D], p. 17). Parece-nos que a sua sociabilidade é restrita e o contexto da época não a perturbavam e, sem dúvida, o seu mundo afetivo interessava mais do que o panorama da sua razão ou do que a podia influenciar.

Florbela não descreve o Alentejo de modo prático, objetivo e corriqueiro, não retrata a região como uma foto fria e sem movimentos tirada por uma câmera, mas, sim, de forma livre, espontânea, sentimental e completamente subjetiva. Para poeta, o ato de escrever está



muito além do sentido descritivo paisagístico, pois na imagem intervêm de uma série de fatores predominantemente subjetiva relativa à sua vida, seus sonhos e suas aspirações. A imagem alentejana está para Florbela, assim como Florbela está para o Alentejo, ela própria faz parte do conjunto de elementos que compõe a imagem do Alentejo, por isso, falar do Alentejo, é falar de Florbela: como ela vê e interpreta sua terra amada.

Para Florbela, sua terra alentejana está cheia de conotações sensuais e de vida. Florbela fez uma auto investidura na imagem do Alentejo e, por isso, ainda hoje é considerada a musa da planície. No entanto, por muito tempo a sociedade não aceitou sua obra, sofreu graves repressões da ditadura militar, até mesmo após sua morte (1930). O busto em homenagem a Florbela Espanca, esculpido por Diogo de Macedo e oferecido à cidade de Évora logo após a morte da poeta, teve negada a sua instalação no Jardim Público, pois sofreu contestações por parte dos sectores mais conservadores da cidade, alegando que não queriam que a imagem do Alentejo fosse ligada estivesse ligada a imagem de Florbela, pois não era mulher para ser homenageada, devido ao péssimo exemplo da sua vida privada. Após anos de reivindicações por partes de intelectuais progressistas, só em 1949 que o busto foi finalmente inaugurado.

Florbela foi considerada o anti modelo do feminino para o salazarismo, pois ela não só questionava a condição feminina imposta pelos padrões tradicionais, mas, sobretudo, ela rompia com os papéis sociais históricos conferidos a mulher. Segundo o crítico Vitorino Nemésio, mesmo após a morte de Florbela Espanca, foi criticada pela ditadura de Salazar pelo fato de ter assumido, em seu último livro, *Charneca em Flor*, a própria alma alentejana, a alma regional tão valorizada pela ditadura, já que a mesma fez uma auto investidura com a charneca e o provimento de sua obra nas raízes regionais. Quer dizer, o salazarismo não queria que a região do Alentejo, tradicional, tivesse como espelho, como musa, a imagem de Florbela, pois seria uma contraversão aos princípios morais do país, mas a paisagem alentejana já estava interiorizada em Florbela Espanca.

Se relacionarmos a produção de Florbela aos acontecimentos extratextuais, situando-os na sociedade tradicional portuguesa do início do século XX, veremos que sua obra foi transgressora e chocou uma sociedade conservadora, em grande medida, ela rompeu com a imagem tradicionalista do Alentejo engessado nas malhas de uma herança histórica passada de geração para geração. Suas obras são reflexos da sua vida e de suas experiências, são “fragmentos de discurso que consigo levam fragmentos de uma realidade da qual fazem parte” (FOUCAULT, Michel, 1992, p. 96). Mas também, suas obras são documentos através dos qual Florbela constrói o seu real, que não só carrega consigo sentidos, mas atribui

significados ao mundo. Por este motivo as fontes literárias têm um valor expressivo para a história, no sentido que têm capacidade de significar a realidades (FARIAS, 2012, p. 56)

Destarte, acreditamos que para Florbela, a literatura consiste um ato de criação *do Fora* da linguagem formalizada: uma ação criadora, por onde perpassam todas suas subjetividades explosivas, por onde transcorrem suas abstrações, seus desejos e deleites. Ao adentrar nas dimensões conscientes e inconscientes de Florbela, ao penetrar nos mundos que ela fundou a partir dos seus sonhos e desejos, vislumbramos uma construção simbólica do Alentejo muito peculiar; uma narrativa singular acerca do Alentejo, instituído pelas suas experiências, pela sua imaginação, criação, escrita, escritura e escrituração. Florbela cria novos processos de significação para a paisagem, novos mundos de significados para o Alentejo, diferentes daqueles ditados pelas tradições, pelo senso comum, pelas verdades e pelas ciências. As percepções da poeta se libertam e inventam universos distintos aos conhecidos, as ficções podem gerar significações muito mais significativas do que as próprias representações tais quais sempre as conhecemos.

Nesse sentido a exposição do Alentejo ao longo de obra florbeliana é intermediada, principalmente, pelo seu olhar de observador, pelos seus interesses, pelas suas memórias e, finalmente, pelas suas experiências emotivas e sensoriais do mundo. A imagem do Alentejo é concebido pelo ponto de vista do espectador, quer dizer, são desenhadas pela visão e sensibilidade de poeta e sujeito que nasceu e cresceu na região. A imagem é a expressão da forma, da individualização e dimensão das coisas, seguindo a lógica entre a natureza e a poeta que se inter-relacionam na construção do imaginário do Alentejo. Nesse sentido, a obra florbeliana contribui para as elaborações do espaço Alentejano no seu aspecto intuitivo, no qual a poeta opera a partir do conhecimento acerca da realidade, como também se forma por intermédio do sentido e da sensibilidade.

Dessa forma, por fim, acreditamos que a literatura em Florbela Espanca é uma ruptura com os sistemas de significação estabelecidos, pois quando as palavras se ascendem em sua poesia, os significados e significantes se rompem e o mundo é permanentemente criado, pode ser pura ficção da poeta que não tem mais relação com o mundo conhecido, mas ainda sim, estão atrelados com seu mundo criado em sua literatura *do Fora*. Florbela imagina, escreve e cria mundos de sonhos que vêm a ser através da invenção inconsciente da linguagem que se expressa por si. E, assim, Florbela grita sua existência através da poesia. Sua poética é o levantamento da voz da vida, poesia que clama o furor de tornar a existência mais viva, fonte de paixão pulsante que emerge das cinzas esmaecidas e inebria as intensidades potenciadas de

suas subjetividades. São a vida e a poética do tempo e do espaço que movem a força criativa do que ela nomeia de cultura alentejana.

## CAPÍTULO II

### CIDADE VERSOS CAMPO: UMA VISÃO DO PANTEÍSMO SAUDOSISTA DO ESPÍRITO LUSITANO

*Mal a Águia divina ouviu o canto,  
Que unia a Morte á Vida e que do Empíreo  
Nos infinitos vales reboava,  
Ergueram-se-lhe as asas por encanto,  
Porque a espiral de fogo e de delírio  
Para o seio da Luz a arrebatava.*

(...)

*Bateu as asas como um largo açoite  
A fustigar ainda a Tempestade  
Para que o Turbilhão fôsse mais forte;  
E ao afundar-se nessa imensa Noite  
Sentiu, último dom da divindade,  
A alegria da Morte.*

(...)

*O coração da Águia foi queimado,  
Fez-se um clarão da mais divina esperança,  
Que espalhando-se em toda a imensidade  
Foi abraçar o Céu de lado a lado  
Num arco-iris, o arco da Aliança,  
Que alumia depois da Tempestade.<sup>79</sup>*

Como vimos no capítulo anterior, o mundo moderno, especificamente no final do século XIX e início do século XX, foi um período marcado pelo esfacelamento do sonho de grandeza colonial e ultramarina de Portugal, sobretudo, após o Ultimato inglês e, conseqüentemente, a crise diplomática, econômica e política em que a sociedade lusitana dormitou durante quase duas longas décadas o que pôs, em grande medida, o país num perigoso jogo de xadrez onde o rei era a todo o momento ameaçado pelas peças inimigas do tabuleiro europeu na disputa pelas fronteiras internacionalmente cobiçadas na África, mas, ao mesmo tempo, em constante perigo de xeque-mate pelos próprios peões de sua cavalaria, assistindo, paulatinamente, a derrocada da Monarquia Constitucional. O flagelo da incerteza e do desgosto assaltou o país lusitano: nada se firmava seguramente, sobretudo, uma crença para si e para tudo ao redor. Vivia-se o hoje, o agora e o amanhã, mas nunca o depois de amanhã; vivia-se uma realidade em que os sujeitos tentavam a todo custo conservar o antigo e não deixar esvaír o novo que mal compreendiam. Nesse cenário desordenado, as subjetividades se revelavam cada vez mais desenraizadas, cada vez mais distantes da identificação e classificação das tradicionais forças normativas. Era um período de

<sup>79</sup> Canto VII: A Morte da Águia, por Jaime Cortesão. Disponível em: <<[http://pt.wikisource.org/wiki/A\\_Morte\\_da\\_%C3%81guia/VII](http://pt.wikisource.org/wiki/A_Morte_da_%C3%81guia/VII)>>. Acesso em: Abr. 2015.

conformação de novas subjetividades e, portanto, um período de redefinição do sujeito: configurando novas dinâmicas culturais e posicionamentos políticos, econômicos e religiosos.

Em um contexto marcado pelo crescente ceticismo e insatisfação consigo mesmo, mas, sobretudo, pelo descontentamento com os destinos da nação e as explicações e/ou respostas ontológicas, eclodiu no seio da sociedade portuguesa um surto de questionamento em torno do existencial, conformando uma ambientação de insegurança e medo. Os sujeitos modernos eram vítimas da inquietação por um fenômeno exterior e interior, eram vítimas de uma sociedade esquizofrênica que submetia o indivíduo a um processo de despersonalização, a uma sistemática dissociação do eu. Em grande medida, a crise do mundo moderno foi uma consequência da desvalorização universal dos princípios supremos da humanidade, da morte de Deus: o humanismo e o cientificismo levaram a perda da identidade tradicional dos sujeitos apoiada na explicação religiosa do mundo, o que para muitos levaram a derrocada da família, a anarquia, a luxúria e a neurose. A afirmação da razão como autoridade, implicou, sobretudo, na queda do cristianismo como pilar da vida moral e espiritual. A crise dos valores até então tidos como universais e absolutos acarretou a emergência do que se considerou o niilismo moderno que, por sua vez, se expressaria na angústia do absurdo, impondo a certeza de que nada tem sentido. Segundo Nietzsche, o niilismo foi uma consequência da falta de solidez da existência acarretada pelo fim desses valores supremos.

O niilismo emergiu como um sintoma patológico não só em decorrente da situação de decadência sociocultural, mas devido à recusa da tradição cristã e, portanto, Nietzsche acreditou que o niilismo foi fruto do afastamento dos homens modernos de Deus como verdade, ou seja, o niilismo foi a falta da resposta ao “por quê” da existência humana. De um lado a crise da nação lusitana e a “falta de sentido” nacional, de outro a crise dos juízos morais (NIETZSCHE, 2008). À medida que os sujeitos se voltavam contra a hipocrisia da monarquia parlamentarista, também questionavam toda interpretação cristã do mundo, elegendo o cientificismo e o positivismo para as explicações do mundo. O devir histórico era o princípio e o fim, o homem não era mais dirigido por qualquer grande entidade divina. A virada do século XIX para o século XX arruinou toda e qualquer ideia metafísica do mundo. Os homens passaram a acreditar que no devir da história nada se alcançava e, por isso, a decepção e a desesperança com o suposto futuro.

Na verdade, dados grupos sociais perderam a crença na dignidade do mundo, por isso condenava e inventava um novo mundo estruturado pelas suas próprias necessidades psicológicas. A partir do momento em que o sujeito matou Deus, ele teve que aferrar-se fortemente aos valores morais que seriam de sua própria criação, apegou-se às regras e

princípios que o próprio sujeito julgava serem os melhores. Os valores sociais de outras orientações filosóficas e morais se sobrepuseram aos valores cristãos, com o principal objetivo de fortalecer a voz do sujeito, como um centro absoluto do mundo, vislumbrando se tornar infinito e onipotente, com a ilusão de alcançar o eterno (NIETZSCHE, 2008). Nesse sentido, os valores sociais foram postos a serviço do próprio sujeito como uma dimensão real e absoluta, entretanto, quando a mesquinhez desses valores se tornou clara, a própria ideia de sujeito caiu em descrédito e o pessimismo passou ser a palavra-chave que descrevia o mundo moderno lusitano.

Nessa conjuntura de descrença e de perda de referenciais, em que Portugal estava à beira da falência, condenado a perder seu lugar de superpotência na Europa e de metrópole de suas colônias, a Monarquia Constitucional tentou a todo custo cristalizar o discurso da memória nas práticas cotidianas e celebrações da nação com o principal objetivo de estabelecer o sentido de continuidade, de identidade entre o passado e o presente que paulatinamente se esvaindo, afinal a memória era a única estratégia que alimentava a possibilidade da volta de algo que já havia passado, de modo que não deixasse morrer o espírito patriótico na construção da coesão social (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012). De fato, no final do século XX, era muito comum a instituição de comemorações de datas cívicas para legitimação do Estado, que serviam não só como momentos obrigatórios de lembrança de dados eventos e heróis que constituíram a glória e monumentalização da história dita oficial; mas, por outro lado, essas ritualizações históricas também serviam de modelos de subjetividades esses sujeitos pessimistas do presente e, a consequente, regeneração das novas gerações vindouras.

No entanto, esses mesmos jovens que eram alvos da divulgação e propaganda patriótica da Monarquia Constitucional, eram os mesmos que participavam da revolta juvenil de reação contra o Ultimato inglês que constituiu, acima de tudo, parte da agitação social patológica no meio estudantil que instalou como uma onda de insatisfação perante o futuro a que Portugal parecia está fatalmente destinado. É importante ressaltar que o pessimismo era não só um reflexo da própria improficuidade que o mundo moderno oferecia aos sujeitos, assim como anunciava a decadência da sociedade como uma espécie de doença social. Nesse sentido, o ceticismo, a corrupção dos costumes tradicionais, os traumatismos sociais e as doenças, especialmente as doenças dos nervos e da cabeça, logo se tornaram sintomas sociais da decadência do mundo moderno. Não tardou para que se disseminasse largamente o discurso que um grande desastre nacional estava por vir, julgando que o país estava se caminhando em direção do abismo. Dessa forma, o movimento pessimista era um sintoma

social que emergiu no final do século passado como uma expressão do sujeito moderno na circunstância de crise da nação, coincidindo alguns aspectos íntimos da postura mental do período diante da literatura.

Nessa atmosfera, portanto, o plano literário português recebia influências de correntes ideológicas e estéticas de origem francesa, encabeçado por Charles Boudelaire<sup>80</sup>, assim como Paul Verlaine<sup>81</sup>, que deram início ao processo de modernização da poesia, fomentando ainda mais o clima de saturação, indisposição e decadentismo entre os jovens lusitanos para com as crenças monárquicas, possibilitando a emergência de uma peculiar necessidade reformadora para o país. Esses poetas franceses, que também passaram a serem chamados de os decadentes, influenciaram a chamada *Geração de 70* também conhecida por *Geração de Coimbra*<sup>82</sup>, que se formou num ambiente boêmio como movimento acadêmico que se manifestou com a introdução do que se aproximava do Realismo naturalismo<sup>83</sup> na tentativa de combater uma sociedade que se acreditava estar em constante decomposição. Poetas como Antero de Quental<sup>84</sup>, Teófilo Braga<sup>85</sup> Eça de Queiros<sup>86</sup> e Oliveira Martins<sup>87</sup>, entre outros intelectuais, reuniam-se para discutir sobre novas ideologias que vinham diretamente do centro da Europa acerca da revolução da vida política, cultural e urbanística. Ao mesmo tempo gerou um polêmico conflito ideológico no interior do grupo em que a corrente literária realista naturalista entrou de confronto com os ultrarromânticos, sendo este último caracterizado pelo cultivo da paixão e da admiração pela Pátria defendida por poetas como

<sup>80</sup> Charles Boudelaire (1821 – 1867) foi um poeta boêmio, considerado um dos precursores do simbolismo e fundador da tradição moderna da poesia.

<sup>81</sup> Paul Verlaine (1844 – 1896) foi um dos poetas mais populares franceses

<sup>82</sup> *Geração de 70 ou Geração de Coimbra* foi um movimento acadêmico de Coimbra na segunda metade do século XIX que revolucionou várias dimensões da cultura portuguesa, desde a política à literatura, cuja revolução se manifestou desde o romantismo, passando pelo realismo-naturalismo até, por fim, simbolismo.

<sup>83</sup> O Realismo-naturalismo foi um movimento artístico e literário que surgiu nas últimas décadas do século XIX na Europa, que implica no distanciamento da subjetividade do escritor, buscando desnudar as mazelas da vida pública, prezando pela objetividade e o raciocínio como único meio para a compreensão da realidade. De modo geral, caracteriza-se por ser uma literatura crítica na qual ressalta o antiburguesismo, o anticlericalismo, o antitradicionalismo e, por fim, o antimonarquismo.

<sup>84</sup> Antero de Quental (1842-1891) foi escritor e poeta português que teve um papel importante no movimento da Geração de 70, não só foi um dos fundadores do *Partido Socialista Português*, assim como foi um dos fundadores do jornal *A Republica*.

<sup>85</sup> Teófilo Braga (1843 – 1924) foi político, escritor e ensaísta; foi licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra, lecionou literatura no Curso Superior de Letras, tendo suas obras fortemente influenciadas pelas teses sociológicas e políticas do positivismo, logo aderindo aos ideais republicanos.

<sup>86</sup> Eça de Queiros (1845 – 1900) foi considerado um dos mais importantes escritores de Portugal; entre outros romances reconhecidos, foi autor dos livros *Os Maias* e *O Crime do Padre Amaro*, este último consagrado na literatura portuguesa como o melhor romance realista do século XIX.

<sup>87</sup> Oliveira de Martins (1845 – 1894) foi um político e cientista social português, ele foi um elemento animador na Geração de 70, revelou uma elevada influência sobre múltiplas correntes de ideias que atravessava o século XIX, por isso não só colaborou nos principais jornais literários e científicos de Portugal, assim como nos jornais políticos socialistas.

António Nobre<sup>88</sup>, Teixeira de Pascoaes<sup>89</sup>, entre outros escritores, que ressuscitaram o culto dos valores contidos na obra de Almeida Garret<sup>90</sup>. No entanto, pelo motivo da Geração de 70 se declarar abertamente contra a monarquia decadente, os encontros foram rapidamente dissolvidos, de modo a não conseguirem executar seus planos revolucionários de intento da Proclamação da República, em 1891, no mesmo ano que Antero de Quental se suicida, marcando tragicamente toda a Geração de 70.

Apesar da fatalidade da morte do autor, que não só enalteceu a voz da revolução, mas animou a experiência juvenil à militância contra a monarquia, o espírito crítico predominou nas gerações porvir do desafio de mudança. De modo geral, grande parte dos escritores estreados entre 1890 e 1900 era “naturalista” ou “simbolista”; mais do que modas literárias, essas correntes estilísticas eram uma reflexo que correspondiam à crença de que a sociedade europeia estava em decadência. O Realismo-naturalismo que, a princípio, combatia essa sociedade decadente, logo formou o estilo que foi chamado Decadentismo que, por sua vez, transformou-se em Simbolismo. A partir da confluência dessas correntes literárias que influenciaram a Geração de 70, surgiu uma nova geração de estudantes/poetas finsseculares que não só conseguiram captar, expressar e manifestar seus sentimentos de insatisfação diante do clima de estranheza, de horror e do vazio ressentindo de uma cultura que põe em evidência os traumatismos sociais.

Foi então que, no final do século XIX, chegaram a Coimbra os primeiros jovens que vieram das mais diferentes regiões de Portugal para cursar o ensino superior. Uma mocidade que se libertavam dos velhos liceus com suas mentes juvenis e cheias de esperanças, aberta para as novas ideias que a metrópole lhes tinha para oferecer, fomentando ainda mais o espírito revolucionário de uma nova geração que viria contestar radicalmente as demandas monárquicas e, posteriormente, viria fundar o movimento da *Renascença Portuguesa*<sup>91</sup>. Nesse

<sup>88</sup> António Nobre (1867 – 1900) foi poeta português cuja obra se insere não só na corrente ultrarromântica, mas nas correntes simbolistas e saudosista do fim do século XIX. Sua principal obra foi *Só* (1892), mascada pela lamentação, nostalgia e subjetivismo.

<sup>89</sup> Teixeira de Pascoaes (1877-1952) foi poeta e escritor português, principal representante do Saudosismo, um dos fundadores da revista “A Águia”, precursores do movimento da Renascença Portuguesa. Disponível em: <<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Teixeira\\_de\\_Pascoaes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Teixeira_de_Pascoaes)>>. Acesso em: Abr. 2015.

<sup>90</sup> Almeida Garret foi (1799 – 1854) foi um escritor e uma das maiores figuras do romantismo português. Ele foi impulsionador do teatro de Portugal, assim como participou ativamente da revolução liberal em 1820.

<sup>91</sup> A Renascença Portuguesa foi um movimento cultural portuguesa que foi fundado em 1912, na cidade de Porto, cujo principal objetivo era o renascimento do nacionalismo ligado a plano literário e filosófico, assim como neogarrettismo e o neosebastianismo. Disponível em: <<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Renascen%C3%A7a\\_Portuguesa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Renascen%C3%A7a_Portuguesa)>>. Acesso em: Abr. 2015.



grupo, encontrava-se Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra<sup>92</sup>, Afonso Lopes Vieira<sup>93</sup>, Jaime Cortesão<sup>94</sup>, Augusto Casimiro<sup>95</sup>, entre outros jovens revolucionários que, embora tenham estudando cursos diferentes no mesmo período letivo na Universidade de Coimbra, só viera se encontrar efetivamente na virada do século XX em prol do ideário revolucionário cultural de Portugal. Naquele período, mesmo separados, todos compartilhavam o mesmo ideário: de uma literatura ultrarromântica e simbolista que transbordava um discurso nacionalista chauvinista. O ultranacionalismo invadia as universidades e extravasavam pelas ruas do Porto, de Coimbra e de Lisboa; os estudantes tomavam as ruas em cortejos, visitavam associações, jornais e teatros com estandartes, exaurindo fortes manifestações patrióticas (MATOSSO; RAMOS, 2001, p.262) contra a Monarquia Parlamentarista.

Na verdade, entre os estudantes, nem tudo contra a monarquia era unanimidade republicada; se havia alguma atitude que caracterizava a juventude das universidades e dos liceus portugueses em 1890 era a esquerda revolucionária, o fanatismo patriótico e o desprezo pelas autoridades (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 263). O extremismo dos manifestos patrióticos era luxo dos estudantes que participavam da revolução sem comprometer suas carreiras futuras por serem de famílias abastadas, vindas da alta aristocracia. Aliás, nesse período, nem todos os jovens tinham condições de dar continuidade aos estudos nos ensinos superiores, apesar do número de estudantes estivesse aumentando consideravelmente, apenas jovens de família rica poderiam ter acesso às rodas intelectuais da universidade. O interessante a perceber é que a turbulência estudantil do fim do século XIX coincidiu exatamente com uma pequena explosão da universidade, ou seja, coincidiu com a tomada de consciência da necessidade de mudanças na sociedade, entre outras a reforma educacional.

<sup>92</sup> Leonardo Coimbra (1883-1936) foi filósofo, professor e político português. Ao lado de Jaime Cortesão fundou e dirigiu a revista *Nova Silva*. Ao lado do seu companheiro inseparável Teixeira de Pascoas, fundou o movimento da *Renascença Portuguesa*, assim como dirigiu a revista *A Águia*. Disponível em: <<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo\\_Coimbra](http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo_Coimbra)>>. Acesso em: Abr. 2015.

<sup>93</sup> Afonso Lopes Vieira (1878 – 1946) bacharelou-se em direito pela Universidade de Coimbra, além ter sido poeta português, foi um dos primeiros representantes no *neogarretismo*. Colaborou em publicações de jornais e periódicos, foi ligado ao movimento da *Renascença Portuguesa* e, posteriormente, defendeu o Integralismo Português. Disponível em: <<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Afonso\\_Lopes\\_Vieira](http://pt.wikipedia.org/wiki/Afonso_Lopes_Vieira)>>. Acesso em: Abr. 2015.

<sup>94</sup> Jaime Cortesão (1884-1960) foi médico político e escritor. Ao lado de Leonardo Coimbra fundou e dirigiu a revista *Nova Silva*. Colaborou na fundação da revista *A Águia* e do movimento *Renascença Portuguesa*, colaborou com a publicação do Boletim *A Vida Portuguesa*, assim como teve colaboração na revista *Atlântida, Ilustração, Ilustração Portuguesa e Serões*. Em 1919, foi nomeado diretor da *Biblioteca Nacional de Portugal*. EM 1921, abandona a *Renascença Portuguesa*, para funda a revista *Nova Seara*. Disponível em: <<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jaime\\_Cortes%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jaime_Cortes%C3%A3o)>>. Acesso em: Abr. 2015.

<sup>95</sup> Augusto Casimiro (1889-1967) foi poeta, memorialista, memorialista, jornalista e comentarista político português. Fez parte do grupo que fundou a *Renascença Portuguesa* e, posteriormente, fez parte do grupo de intelectuais que lançou a revista *Nova Seara*. Disponível em: <<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto\\_Casimiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Casimiro)>>. Acesso em: Abr. 2015.

Entre outras intransigências de renovação da monarquia decadente, a nova geração lutava severamente contra o imobilismo universitário que ainda persistia incompatível com a realidade do mundo moderno, decerto, no final do século XIX, cada vez mais se dava por insatisfeito um diploma escolar, a falta de profissionais diplomados se tornou um angustia recorrente nos editoriais na imprensa. De fato, nesse período, o número de estudantes estava consistentemente aumentando tal como tudo na sociedade portuguesa, no entanto, a expansão do número de estudantes não correspondeu à disponibilização do ensino. Pode-se dizer que, apesar de todos os movimentos de reforma da educação, o quadro das universidades na monarquia portuguesa se manteve sobre uma pedagogia retrogradada o que veio pôr em relevo o problema fundamental da educação e da incapacidade da monarquia em resolvê-la.

O contraste entre o civismo dos discursos e comemorações de datas históricas do passado heroico do Estado e as necessidades da realidade dura e crua de Portugal nunca se tornou tão visíveis para esses jovens. Para a mocidade revolucionária era primordial a expansão e a transformação não só do ensino secundário, mas do ensino superior. Para isso, era necessário que a reforma do ensino estivesse diretamente ligada à estrutura de ocupação do mundo industrial, de modo que a disponibilidade de vagas abarcasse o número de estudantes. Mas, a realidade era que o número de estudantes não correspondia à democratização do ensino, por isso a constante insatisfação dos jovens para com a Monarquia Parlamentarista.

Passados os anos, os jovens revolucionários citados anteriormente se tornaram maduros e com ideias bem concretas, finalizaram seus respectivos cursos e tomaram seus próprios rumos na luta da democracia social. Em 1906, os intelectuais se encontram no Porto. Teixeira de Pascoaes se mudou para Porto, logo depois seu pai foi nomeado Governador Civil do Porto, instalando-se com a família na Foz do rio Douro, onde advogou parte do tempo. No mesmo ano, Leonardo Coimbra também foi para Porto para cursar a Academia Politécnica. Igualmente, Jaime Cortesão frequentava a Escola Médico-Cirúrgica do Porto. No ano seguinte, em 1907, esses últimos intelectuais, Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão, surgem na direção de uma revista literária intitulada *Nova Silva*<sup>96</sup> que foi uma revista acadêmica quinzenal de apresentação simples, fundada em fevereiro de 1907, por um grupo composto

<sup>96</sup> Nova Silva foi uma revista ilustrada portuguesa editada no meio estudantil do Porto entre fevereiro e abril de 1907.

por Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão e Álvaro Pinto<sup>97</sup>, cujos próprios estudantes da cidade eram os redatores literários da revista. O magazine *Nova Silva* teve cinco números publicados, até 15 de abril de 1907, que representaram um caráter libertário, cujos textos não só tinham influências anarquistas, assim como tendências anticlerical:

<<LIBERTAS

Sem servilismos de programas, de escolas, de dogmas – absolutamente livre de preconceitos – obedeceremos tão somente aos impulsos da razão incoercível e indomada.

Libertas!

Na luta das paixões, que convulsionam a Humanidade, será essa palavra fecunda o estímulo da nossa actividade, a directriz do nosso esforço.

Libertas!

Sim, liberdade e com ela o supremo Bem, a suprema Justica>>.<sup>98</sup>

Como podemos perceber, o texto de apresentação do primeiro número da revista *Nova Silva*, intitulado por *Libertas*, deixava bastante claro que o magazine tem como principal proposta levar aos leitores um trabalho de teor libertário, ou seja, sem subserviência a nenhum tipo de instituição, pessoa ou ideologia; simplesmente uma revista de conteúdo solto, desobrigado e democrático e, por conseguinte, sem intolerâncias, superstições ou cegueiras morais. Como pudemos observar, a revista é movida pela luta pelo ideário anarquista, pela harmonia entre os homens e, portanto, pela benevolência com a humanidade. Nesse sentido, o anarquismo resultava como uma forma de exaltação do indivíduo diante da realidade de inconformidade, baseado na necessidade de liberdade e de justiça, princípios fundamentais já estabelecidos no pensamento da Geração de 70, em especial, de Antero de Quental, Junqueiro e de Sampaio Bruno.

O grupo que fundou a revista *Nova Silva* representava o que havia de melhor e de mais distinto no meio estudantil da época (SANTOS, 1990, p. 60) e, portanto, fundamentava toda característica figurada pela ideologia anárquica juvenil no início do século passado, baseado na liberdade de expressão e na negação de autoridade. Certamente, o grupo da *Nova Silva* impressionou as camadas mais novas, em especial, os alunos dos Liceus, que foram iniciados nos pensamentos doutrinários dos idealistas libertários. As *Escolas Livres* anunciadas no programa da revista (SANTOS, 1990, p.61), não chegou a ser uma realidade pelo pequeno

<sup>97</sup> Álvaro Boges Vieira Pinto (1889-1957) foi jornalista português e teve participação em vários jornais: *O Norte* (1900), *A Vida* (1905-1910), *Voz Pública* (1891-1909), *A Pátria* (1909), *Montanha* (1911-1936), *A Bombom* (1912), mas, sobretudo, fundou *A Águia*.

<sup>98</sup> *Nova Silva*, 1907, p.1 apus SANTOS, 1990, p. 58

tempo de duração do quinzenário, no entanto, deram-se notícias que a iniciativa frutificou num grupo chamado *Os Amigos do A. B. C.*, cujo propósito era parecido com a *Escola Livre* imaginado pela *Nova Silva*. *Os Amigos do A. B. C.*, portanto, tinha como principal objetivo de ensinar os operários a ler e a escrever, ao mesmo tempo em que os iniciava na doutrina anárquica, no entanto o grupo se dispersou, restando apenas Campos Lima e Cristiano de Carvalho, que seguiram uma orientação anarco-sindicalista.

Enquanto isso, Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão seguiam trabalhando na construção, edição e publicação da revista *Nova Silva* quando, logo depois que tinha sido publicada o número dois da revista, no final de fevereiro de 1907, eclodiu um acontecimento na Universidade de Coimbra que provocou a chamada *Questão Acadêmica de 1907*, que mudaria a vida cultural portuguesa, encadeando uma série de intolerâncias e intransigências que, posteriormente, derrubariam a Monarquia Constitucional. Dessa forma, tudo começou quando um licenciado em Direito, chamado José Eugênio Ferreira, foi reprovado por unanimidade numa prova de doutoramento. Falava-se que a comissão julgadora demonstrou hostilidade antecipadamente à avaliação da qualificação do concorrente, o que provocou a revolta de toda a comunidade acadêmica contra a arrogância e a autoridade universitária. O escândalo disseminou-se rapidamente por todo o país, causando um grande alvoroço por entre os estudantes, o que ocasionou o mandado do encerramento da Universidade, pelo Presidente do Conselho de Ministro, João Franco, antes mesmo de qualquer investigação sobre o caso até serem julgados os processos disciplinares em pauta. Embora, inicialmente, a questão não tivesse nenhum caráter político, a partir de então, esse acontecimento não só foi identificado como interesse público, mas, de densidade política pelos estudantes republicanos, notadamente apoiados pelo respectivo partido.

Não se dando por vencidos, os estudantes entregaram ao Governo e ao Parlamento uma representação, não só evidenciando que o quê estava em causa era o ensino na Universidade – notadamente na Faculdade de Direito –, mas pretendiam que os acadêmicos também fossem julgados em tribunais comuns, em vez de serem submetidos apenas pelo foro acadêmico. Acabou que o professor culpado pelo distúrbio pediu a exoneração, em seguida foi instaurado um processo, porque o foro acadêmico condenou os estudantes que lideraram o manifesto à expulsão da Universidade por um ou dois anos, entre os quais estava Campos Lima, colaborador da revista *Nova Silva*. Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão, que também tiveram uma experiência de inadequação à pedagogia retórica tradicional da Universidade de Coimbra, logo tomaram posição à frente do movimento em solidariedade. Jaime Cortesão foi escolhido para levar à Coimbra a mensagem de apoio da Academia Portuense. Enquanto isso,

a revista *Nova Silva*, como publicação de estudantes, interveio na Greve Acadêmica, recebendo apoio e cooperação por parte de novos estudantes, levantando do grito de adesão à manifestação.

Esse pequeno conflito tomou uma magnitude e comprometimento da população que veio agravar o problema fundamental da Educação e a incapacidade da Monarquia em resolvê-la. A atitude de revolta dos estudantes de Coimbra foi imediatamente assegurada pelos estudantes do ensino superior do Porto e de Lisboa, que se declararam em greve como ato de solidariedade pelos alunos expulsos. O movimento atingiu tal amplitude que o Governo mandou encerrar todos os estabelecimentos do ensino superior, o que causou perturbação não só no meio estudantil, mas angústias para as famílias que não queriam que seus filhos perdessem o ano letivo. Em resposta à agitação, o Governo mandou requerer matrículas para que todos os alunos realizassem exames novamente. A maioria dos alunos da Universidade de Coimbra cedeu a tal condição do Governo, com exceção 160 alunos que ficaram conhecidos por grupo dos *intransigentes*. Na greve acadêmica no Porto também se observou uma baixa na grande adesão inicial, mas sendo um meio acadêmico menor que Coimbra, certamente o grupo que não aderiu às exigências do Governo foi menor que os *intransigentes*. Na ativa propaganda contra o Governo foi publicado o semanário *Azorrhague*, coordenado pelos estudantes *intransigentes*, que teve várias colaborações de intelectuais – Leonardo Coimbra, Cláudio Basto, Ribeiro Seixas, Amadeus Encarnação, etc –, que se mantiveram unidos quando da visita de João Franco ao Porto, promovendo uma manifestação de hostilidade, mas, pouco tempo depois o grupo se dispersou, pois não encontraram outra saída senão se curvarem às circunstâncias preestabelecidas pela ditadura de João Franco.

Segundo Alfredo Ribeiro dos Santos<sup>99</sup>, a ditadura de João Franco – as censuras, as medidas repressivas e a discórdia entre os monárquicos –, foi consequência da eclosão da *Questão Acadêmica de 1907* (SANTOS, 1990, p. 64) que, através do manifesto estudantil, acabou por reacender a tradição republicana que vinha de um largo setor da Universidade de Coimbra desde o manifesto pela crise do Ultimato inglês. Assim, nesse clima de ditadura, a ação política dos jovens acabou por passar para o âmbito da associação secreta, a

<sup>99</sup> Alfredo Ribeiro dos Santos (1917-2012) foi ensaísta e médico, conviveu desde muito novo com os intelectuais da cultura portuguesa do início de século XX como, por exemplo, Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão, que o influenciaram nos seus trabalhos posteriores. Foi colaborador de diversos jornais e revistas como: *Portucale*, *Nova Renascença*, *O Tripeiro*, *Cadernos de Tâmega*, *Letra&Letras*, *Comércio do Porto*, etc. Disponível em: << [http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo\\_Ribeiro\\_dos\\_Santos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Ribeiro_dos_Santos)>>. Acesso em: Abr. 2015.

*Carbonária*<sup>100</sup>, cujo principal objetivo era tomar o Poder pela revolução. O processo de adesão dos anarquistas ao ímpeto da tomada de poder republicano não foi fácil, pois todo o manifesto dos estudantes que até então tinha sido afirmado tinha o ideal libertário, sem estar ligada a nenhum partido ou instituição, no entanto, em prol da ação do idealismo anarquista, os *intransigentes* se sentiram obrigados a participar do ímpeto republicano. A intervenção de Leonardo Coimbra nos comícios desse período, mas do que fazer propaganda do partido republicano, neles ele estava arrastando os anarquistas para colaborarem na derrubada da Monarquia. Jaime Cortesão, por sua vez, não só participou dos comícios, mas adere ao Partido Republicano de Portugal.

As manifestações continuavam em constante expansão e divulgação quando, em novembro de 1908, começou-se a publicar no Porto mais uma revista *Ilustração Popular: Seminário de vulgarização artística, literária e científica*, dirigida por Carlos Magalhães, da qual participaram muitos colaboradores entre os quais: Jaime Cortesão que publicou o trecho “Canto das Águias” e do poema “A morte da Águia”, que citamos como epígrafe desse capítulo; Álvaro Pinto coordenou a seção de Teatro; Leonardo Coimbra escreveu um texto sobre Teixeira de Pascoas; e, pela primeira vez, o próprio Pascoas colaborou com seus futuros companheiros, publicando dois poemas “À M.E.C” e “Vénus”. No domínio das artes plásticas, predominou colaboradores da revista *Nova Silva* (SANTOS, 1990, p 65 – 66).

Apesar de, após a *Questão Acadêmica de 1907*, a agitação ter sido aparentemente abafada e controlada, na verdade só estava por começar. O burburinho andava solto pelas ruas, falava-se de encontros secretos e conspirações contra a monarquia. A mocidade estava inconformada, em busca de rupturas com o passado e mudanças concretas para o presente. No início de século passado, entre os jovens ninguém se definia como “cristão”, o progresso consistia na ação da consciência, mas, ao mesmo tempo, a luta entre a cabeça – a ciência – e o coração – o religioso –, não poder dedicar a vida ao ideal, também provocou certo desconforto entre a nova geração que adentrava o século XX, o que possibilitou o enraizamento do esgotamento nervoso e da neurose nas novas mentalidades que ansiavam a mudança. O mal

<sup>100</sup> A Carbonária foi uma associação secreta e revolucionária que atuou em na Itália, França, Portugal e Espanha no século XIX e XX, cujas ideologias assentavam nos valores patrióticos, liberais e anteclericalismo. Essa associação se distinguiu pelo fato de não ter uma unidade política, já que reunia tanto republicanos como monarquistas. A Carbonária em Portugal surgiu em 1822, mas a Carbonária que teve realmente uma importância na Cida portuguesa foi fundada em 1896 por Luz de Almeida, desenvolveu atividades no âmbito da educação popular e esteve envolvida com conspirações antimonárquicas, acredita-se que teve participação no assassinio do Rei D. Carlos I e na revolução de 5 de Outubro de 1910, que esteve associada a Maçonaria e ao Partido Republicano de Portugal. Disponível em: <<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Carbon%C3%A1ria>>>. Acesso em: Abr. 2014.

estar do século parecia ter sua origem na contradição entre o progresso da ciência e a atraso da vida moral – as convenções e preconceitos –, que continuavam adoecendo os corações desejosos de liberdade, de independências e autonomias, ansiosos de liberdade civil, de imprensa, de ensino. E foi nesse ambiente de turbulência cultural e fragilidade ontológica que Florbela Espanca cresceu, num ambiente recluso, onde os sujeitos viviam numa selva de egos, que passaram parte de suas vidas obedecendo a etiquetas e a códigos sociais, morais e religiosos, sujeito prestes a demonstrar de forma explosiva seus sentimentos, expandir o imaginário, difundir as ideias em busca do incompreensível, à procura de um novo comportamento e/ou identidade que preenchesse a imensidão interior de cada sujeito

Florbela cresceu e foi influenciada por um período em que se avolumou um desenvolvimento artístico incrível que vinha, notadamente, pelo desencanto para com o mundo ao redor, quase sempre movido pelas paixões ou, pelo contrário, movido pelo tédio. Como pudemos perceber ao longo do nosso estudo, vários literatos, músicos, homens da ciência, artistas, mulheres solteiras e/ou casadas, desenvolveram em suas múltiplas personalidades o principal sintoma do mal estar do século: o tédio. O tédio se torna protagonista nos ciclos intelectuais da sociedade portuguesa, sendo sentido/revestido de diversas maneiras, seja racionalizado, deliberado, intelectualizado, se manifestando até mesmo no ato do suicídio. Florbela também foi apanhada pela doença do século, foi arrastada pela doença da alma, apreendida pelas incertezas daquele presente tão incômodo que parecia se esvaír pelas mãos. De alguma forma, essa consciência intelectualizada adquirira um estado patológico que foi lançado na vida cotidiana da virada do século. Numa época marcada pela crise, paralelamente em que cresce a fragilidade do sujeito, resultou numa sociedade sequelada pelo medo, pela incerteza, pelo individualismo e pelo profundo pessimismo que se traduziu no próprio niilismo. Apesar dessa sociedade ter gestado uma quantidade de filhos abortados pela vida e sufocados pelos traumas sociais, essa sociedade produziu sujeitos criativos, que mudaram o conceito de cultura, de história e de literatura em Portugal.

É certo que, às vésperas da revolução republicana e derrocada da Monarquia Constitucional, Florbela era apenas uma adolescente de dezesseis anos, mas um tanto consciente e decidida. Em 1908, quando sua mãe Antonia Lobo da Conceição morreu com uma doença indeterminada, ainda menina Florbela teve que assumir responsabilidades de uma mulher adulta, foi mãe e irmã mais velha do seu querido Apeles Espanca. Em 1913, Florbela foi emancipada e no mesmo ano se casa com Alberto de Jesus Silva Moutinho. Nesse período, Florbela já fazia colaborações literárias no *Notícias de Évora*, quando finalmente concluiu o sétimo ano de letras no Liceu de Évora e, logo em seguida, começou a cursar Faculdade de

Direito em Lisboa. Quer dizer, ela não era bem o tipo de mulher inocente que morava no interior alentejano, alheia aos acontecimentos do mundo, mas, sim, uma mulher que tinha ambições, com ímpeto cosmopolita e bastante antenada. Florbela Espanca trazia consigo muitas características do espírito moderno desse período: sua liberdade em relação a moral e a falta de disciplina em relação às regras foram, sem dúvidas, as mais escandalosas para a sociedade portuguesa tradicionalista. Desse sujeito moderno, Florbela trazia o pessimismo, mas, por outro lado, a curiosidade como um grande estímulo para sua existência, pois se dedicou quase que exclusivamente a arte das letras; a poeta também se distinguiu pela incapacidade para o amor e suscetibilidade para a doença física e mental tão comuns naquele período. Certamente, esse mundo moderno confuso e desordenado de que falamos, produziu uma subjetividade marcada no sentido do existencial da Poeta.

A poeta cresceu num período onde absolutamente tudo estava confluindo para a mudança do posicionamento político e ideológico dos intelectuais no cenário cosmopolita lusitano; em pequenos passos silenciosos, os mentores da revolução nacional aspiravam uma nova era política e cultural para fazer renascer um novo Portugal. Foi nesse contexto que Florbela apreendeu o sentido da arte poética, onde ela se deixou levar pela sedução criativa e imaginativa da cultura, pelos prazeres sensitivos da elucubração da vida. A arte era tudo para um período devastado, era princípio e fim, vida e morte, só através da arte os intelectuais poderiam expressar tamanha angústia e insatisfação com a sociedade e com o regime. A arapuca estava armada, faltavam alguns passos para o momento tão sonhando entre os intelectuais: liberdade e democracia para todos! Sim, os intelectuais realmente acreditavam que a Proclamação da República seria o remédio para todos os problemas nacionais, pois só assim os sujeitos estariam livres para a construção de uma entidade coletiva em prol de uma nação republicana. Para muitos, diferentemente da monarquia constitucional, que limitara-se a garantir a religião tradicional do reino, o governo republicano, o Estado republicano deixaria de reconhecer Deus, seria um governo prioritariamente ideológico e, nele, se fundaria sua própria religião, o culto à pátria, arraigada em torno dos símbolos nacionais: hino, bandeira, heróis mortos do passado, etc.

Baseado em tudo o que falamos nessa primeira parte do capítulo, parece-nos que na transição do século XIX e XX, instalou-se na sociedade portuguesa a ideia de que era necessário criar um meio espiritual que não fosse através da Igreja Católica, que poupasse os indivíduos das dúvidas que os paralisavam. Por isso que, depois do assassinato, do rei D. Carlos I em 1908, os grupos republicanos prosperaram, sobretudo, na guerra anticlerical, o antijesuitismo era uma das poucas causas combatidas não só pelo lado intelectual, mas,



também, pela própria população. Faltava um movimento que, através da mobilização geral da população lusitana, desse ao aparelho do Estado a possibilidade de transfigurar a cultura lusitana e tornar possível o sonho de radicalizar a transformação da sociedade portuguesa, atribuindo novos sentidos para aquele pequeno território delimitado chamado Portugal, dando-lhe uma nova roupagem, gestos, costumes, pensamentos que impulsionassem a emergência de um país forte economicamente e grandioso espiritualmente. Esse movimento se deu através do republicanismo e a República viria a ser implantada do dia 10 de outubro de 1910.

## **2.1. A ÁGUA E O RENASCER DAS PRÓPRIAS CINZAS: A TRANSFORMAÇÃO E A REVOLUÇÃO CULTURAL DOS INTELCTUAIS REPUBLICANOS NA RENASCENÇA PORTUGUESA.**

O discurso da decadência e da regeneração que veiculavam os movimentos socioculturais das duas últimas décadas do século XIX, continuava a assombrar jovens intelectuais no início do século XX. Contra a obscuridade nacional e o pessimismo da visão novecentista do país, eles retomam o tema onipresente nas preocupações dos intelectuais portugueses: o seja, a crise política do país revelava não só a crise moral e cívica, mas, sobretudo, uma crise de dimensão ontológica, quer dizer, a instabilidade do Estado provinha também de uma questão do ser, da entidade coletiva e a superação dos males que infelicitavam a nação estaria na reconstrução da *alma lusitana* que, por seu turno, estaria diretamente atrelada ao movimento republicano, pois, segundo José de Pereira Sampaio, “o <<fundamental sentimento democrático>> era o da <<dignidade pessoal>>”. O republicanismo era, sobretudo, uma regeneração da moral, sobretudo, da virilidade masculina, pois se representava o republicano pelo vigor e energia, pela honra e honestidade paterna, aqueles que eram passivos e sem auto decisão não poderiam ser considerados republicanos (*O encoberto*, p.291 apus MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 350). Nesse sentido, a primeira impressão que a Proclamação da República de 1910 deu aos portugueses foi a de recomposição e/ou restabelecimento da moralidade no governo do Estado, tendo essa moral um sentido explicitamente patriótico, no qual o indivíduo era responsável pela coletividade. A base do projeto político do Partido Republicano era, portanto, a ação coletiva, no qual a revolução sociocultural se daria quase que religiosamente através do ato de união, de convicção e de comunhão das vontades individuais, todos lutariam pelo mesmo ideal de

renascença da pátria. De certa forma, os republicanos buscavam crenças livres de superstições religiosas católicas, capazes de qualquer sacrifício pelo advento da revolução (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 351).

Para instalar essa nova crença política, a República teve que destruir a concorrência representada pela Igreja católica, abolindo não só todas as referências dessa instituição na vida pública, mas instituindo uma lei que separava definitivamente a Igreja do Estado, o que certamente não diminuiria de imediato a influência da Igreja sobre a população, sobretudo no Alentejo, uma região predominantemente tradicionalista, visto que o catolicismo não sofria concorrência de outros cultos cristãos em Portugal. De certa forma, a República trouxe para Portugal uma nova religião transvestida de um patriotismo exageradamente fanático ligado a ao culto da ciência moderna. Essa religião ufanista tinha seus próprios rituais, suas próprias doutrinas e, até mesmo, seus próprios sacerdotes que seriam os homens do Estado, aqueles que levantariam a bandeira do passado heroico e os novos símbolos republicanos.

A liberação da mulher foi outra causa bastante peculiar do projeto político do Partido Republicano, pois ao mesmo tempo em que os homens da República queriam eliminar a doutrina católica por acreditarem que era um atraso para o país, também acreditavam que as mulheres eram um alvo frágil para as credices religiosas, por isso, passaram a promover a condição da mulher de modo que as mesmas não se submetessem às superstições dos sacerdotes e, assim, contribuíssem para o progresso da revolução cultural do país. Ao mesmo tempo, os homens da República também não eram nem um pouco a favor do feminismo que buscava direitos iguais entre homens e mulheres, tal como disseminado na França e Inglaterra. Não, os homens da República eram apenas anticlericais e patriotas e nada mais interessava. Assim, com o propósito de elevação da condição da mulher segundo as intenções do projeto político republicano, foram fundadas várias associações como o *Grupo Português de Estudos Feministas*, liderado por Ana de Castro Osório; a *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas* e a *Associação de Propaganda Feminista*, coordenada por algumas senhoras ligada a Maçonaria, cujo objetivo era de orientar e instruir as mulheres portuguesas nos princípios democráticos da República, de modo a definir uma função para a mulher no trabalho de servir a pátria, que seria a de mães educadoras. No entanto, embora se denominassem de feministas nenhuma dessas associações tinha o mesmo ideário do feminismo internacional, pelo contrário, combatiam fervorosamente o feminismo que queria igualar a mulher ao homem.

No início do século passado, acreditava-se que a família e os bons costumes asseguravam a regeneração e o bom funcionamento da sociedade, pois o alicerce da família

não só era base principal para a procriação, como fonte de perpetuação da raça. Assim, enquanto o homem estaria ligado à política e à cultura; a mulher, “naturalmente”, estaria ligada ao cuidado da casa, da educação dos filhos e da administração doméstica. Nesse sentido, o dever da mãe devotada à pátria era ocupar-se apenas do governo domiciliar, no entanto, era o homem que detinha a autoridade, ele que era o chefe da família. A mulher que não seguia esse padrão e/ou modelo determinado pela ação de propaganda nacional em defesa da família, eram mal vistas e marginalizadas na sociedade. Assim, devido à total condição de submissão e dedicação da mulher à família na sociedade portuguesa do início do século XX, poucas mulheres trabalhavam fora de casa e, as que trabalhavam, não eram casadas. As maiorias das mulheres portuguesas que ainda viviam no campo, trabalhavam diretamente com a agricultura e na maioria das vezes, não tinham acesso à educação em absoluto, muito menos à cultura.

Dada a taxa de analfabetismo da mulher na sociedade lusitana, o nível cultural e intelectual da mulher portuguesa era muito desproporcional a educação do homem. Vale a pena ressaltar que essas taxas envolviam tanto as mulheres das classes populares, quanto às mulheres das elites, o que era resultado e reflexo da deficiência da educação ministrada às mulheres, como bem falava Ana de Castro Osório: “o maior mal do nosso paiz é a ignorância, que o analfabetismo é a causa mais flagrante da nossa decadência moral!” (OSÓRIO, 1905, p. 149). E, por aí começou as reivindicações de fundação de escolas para mulheres, com o objetivo de libertar as futuras gerações femininas da ignorância e da superstição fundada no dogmatismo religioso.

Mas, apesar da instrução liceal feminina ter sido criada na reforma de 1905, as mulheres ainda estavam sujeitas a um plano de inferioridade não só cultural e social, mas escolar, pelo fato de serem consideradas inferiores por estarem sobre a tutela do pai ou do marido segundo a lei. Entretanto, com o advento da República e, conseqüentemente, com a mudança das leis matrimoniais, que concediam maior autonomia e individualidade à mulher, houve, simultaneamente, transformações no ensino secundário liceal feminino, permitindo que as alunas frequentassem os liceus masculinos caso não houvesse secções femininas independentes no local. Apesar dessas mudanças bastante significativas, nem sempre as mulheres tinham acesso à educação, pois em um contexto de graves dificuldades econômicas, as famílias que eram predominantemente patriarcais, poupavam dinheiro sacrificando a educação das filhas, destinando-as as atividades domésticas.

No entanto, não foi o caso de Florbela, pois, apesar de ter crescido no meio rural, viveu em um dos maiores centros da região alentejana, onde recebeu uma educação de

qualidade no liceu misto de Évora. A propósito, como foi aludido no primeiro capítulo, Florbela foi alfabetizada com a Cartilha Maternal produzida por João de Deus<sup>101</sup>, em voga desde 1888, cujo principal objetivo era educar as crianças de forma democrática e não infantilizada, onde introduzia um método revolucionário de ensinar a ler, o que explica em grande medida a maturidade com que Florbela aprendeu a lidar com os livros desde ainda criança. Da mesma forma, João Maria Espanca, que sempre foi envolvido com as artes, incentivou e estimulou Florbela a estudar e a se apropriar do conhecimento desde pequena, pois aspirava o desenvolvimento intelectual da sua filha, desejo este que foi abraçado por Florbela.

Notadamente, nesse período especificamente, não era qualquer mulher que tinha a possibilidade de estudar. Quer dizer, numa sociedade majoritariamente masculina em que a emancipação da mulher estava apenas começando, pois a função e o papel intelectual da mulher na sociedade ainda eram quase desprezível, Florbela teve a possibilidade de dedicar-se plenamente aos estudos e optar por seguir uma carreira profissional ligada às letras. Suas convicções eram tão reais que, ao terminar o ensino secundário no liceu, período este que, quase simultaneamente, foi instaurada a reforma no ensino liceal feminino, permitindo a inserção das mulheres no ensino superior liceal, Florbela matriculou-se na Faculdade de Letras e Ciências do Liceu. João Maria Espanca não só apoiou sua escolha de estudar Letras, mas, sobretudo, ajudou financeiramente o início de sua carreira de poeta. Foi nesse período de formação superior que Florbela começou efetivamente sua produção poética, não só produzindo seu primeiro manuscrito de poesias, mas publicando em revistas. Não nos restam dúvidas que seu progressivo destaque como poeta não só foi possível por um impulso intuitivo da própria poeta, mas, certamente, por pertencer a uma família aristocrata, que teve condições de dar suporte aos seus estudos, mas, talvez, tornar-se poeta foi uma dádiva advindo da própria República e todos seus meios de renovação e formação da educação sob o novo sistema analítico e intuitivo o qual Florbela aprendeu a ler, despertando interesse pela literatura, sortindo efeito na constituição do seu saber poético. Apesar da Cartilha Maternal da qual Florbela aprendeu a ler ter sido bastante criticada pela pedagogia tradicionalista, foi bastante ovacionado pelos educadores progressistas, logo se tornou uma espécie de bandeira para os propagandistas culturais republicanos.

<sup>101</sup> O filho de João de Deus, João de Deus Ramos, continuou a luta iniciada pelo seu pai em prol da reformada pedagógica infantil, fundando várias escolas experimentais infantis, aplicando o princípio do desenvolvendo sua capacidade criativa e sua maturidade emocional da criança.

Assim, para além da reforma religiosa e da elevação da condição da mulher na sociedade portuguesa, a maior causa do projeto político do Partido Republicano era a revolução da cultura e da educação, da qual citamos algumas premissas no capítulo anterior. Desde antes da Proclamação em 1910, a propaganda republicana insistia na necessidade urgente de resolver a propaganda cultural do país, pois mesmo que a monarquia tivesse se preocupado com a questão – na criação de escolas e na instauração de reformas de instrução –, os resultados não eram satisfatórios, ainda assim continuava visível o atraso de Portugal em relação aos países mais desenvolvidos da Europa. De fato, é sabido que os governos monárquicos estavam mais preocupados com a construção do caminho de ferro, do comércio e das finanças, do que da educação. Nesse sentido, ao contrário da Monarquia, o programa republicano consistia precisamente, no desenvolvimento de estudos e de discussões sobre a cultura na incessante preocupação com a instrução pedagógica.

Assim, com o compromisso de libertar o povo do obscurantismo, da ignorância e, assim, diminuir as elevadas taxas de analfabetismo na sociedade portuguesa do final do século XIX e início de século XX, o republicanismo assumiu o papel de ordenar, reformar e complementar as cadeias do sistema de ensinos dos liceus. Nesse sentido, essas instituições de ensino fundadas ainda na monarquia, criadas pela reforma de 1836, passaram a ter maior visibilidade e utilidade pública com o advento da república. É importante ressaltar, sobretudo, que a educação dos liceus na República, estava diretamente ligada ao engajamento daqueles que defendiam a adoção do evolucionismo progressista no ensino, ligado a um projeto cultural enraizado no humanismo. De modo geral, os liceus na república mantiveram a legislação sobre o ensino secundário liceal em vigor desde a última reforma antes da Proclamação da República, em 1905, entretanto, recuperou-se os Cursos Complementares de Letras e de Ciências dos Liceus.

O número de jardins-escolares na República nunca se multiplicou por falta de verbas para construir, no entanto, é válido dizer que as reformas republicanas do ensino influenciaram a qualidade da instrução oficial aberta a todos: a legislação de 1911 “estabeleceu instrução oficial e livre para todas as crianças aos níveis infantil e primário, e escolaridade obrigatória entre as idades de sete e 10 anos” (MARQUES, 1990, p. 290). Criaram-se as escolas primárias superiores (1919), assim como se instituíram as escolas temporárias móveis (1911), em especial para o ensino adulto; mas, não parou por aí, para conveniente preparação do professor primário, fundaram as escolas normais, instituíram-se as escolas de educação física (MARQUES, 1990, p. 290). À medida que se aumentaram o número de escolas primárias em funcionamento, aumentaram-se os salários dos professores.

Nas reformas republicanas do ensino, a instrução do nível superior também mereceu grande destaque, principalmente a necessidade de nivelar a Universidade de Coimbra com a de Lisboa e do Porto, reunindo as escolas superiores que já existiam nessas duas cidades, elevando-as à faculdade, criando, assim, a Universidade de Lisboa e a Universidade do Porto, pondo fim ao monopólio centenário da escola coimbrã. Todas as faculdades, tanto a de Coimbra, quanto a de Lisboa e a do Porto foram profundamente reformadas com novos planos de estudos, aumentando substancialmente os quadros docentes. Além disso, a ideologia republicana não só extinguiu as classes obrigatórias, o foro acadêmico e descentralizou o ensino superior, mas, também, aumentou o número de bolsas de estudos a alunos necessitados (MARQUES, 1990, p. 291).

Para além da reforma no quadro de educação, ao longo de todo o período da Primeira República se testemunhou uma efervescência cultural de visibilidade sem precedentes, especialmente marcado pelo ensino livre e pela difusão da cultura até o povo. Através de todo o país, disseminaram-se cursos públicos e livres de todos os tipos e de todos os níveis, organizaram-se conferências e outras manifestações de cultura popular, entre as mais relevantes encontravam-se as chamadas universidades livre (1912) e as universidades populares (1913) estabelecidas em Lisboa e no Porto, respectivamente. Proporcionavam conferências que muitas vezes eram publicadas e distribuídas gratuitamente e/ou vendidas a baixo custo. Vários editores e associações populares se ocuparam de espalhar a cultura entre as massas urbanas através de publicações baratas de clássicos portugueses e internacionais de diferentes gêneros, desde a literatura, a ficção, até das obras científicas. A associação literária do movimento da Renascença Portuguesa teve um papel predominante nessa atividade.

A divulgação da cultura entre as massas surge como algo vital para o progresso e a própria sobrevivência da nação. Na música, disseminaram-se uma série de concertos para o povo nos maiores salões do país a baixo custo; assim com na arte, multiplicaram-se exposições – sobretudo de pintura –, criaram-se em vários pontos do país museus regionais e locais. Os arquivos e bibliotecas sofreram reformas, abriram-se salas de leituras infantis, assim como se estabeleceram arquivos distritais que passou a conservar os documentos importantes espalhados pelas localidades. A Biblioteca Nacional de Lisboa procurou desempenhar um papel orientador e apologista da cultura (MARQUES, 1990, p. 292).

No campo jornalístico, por exemplo, percebia-se uma imprensa completamente livre e autônoma do Estado, onde tudo e qualquer assunto moderno poderia ser debatido, oportunizando a proliferação de todos os tipos de jornais e revistas. Nesse período, predominavam as folhas políticas, mas não faltavam os jornais noticiosos e de cunho cultural,

estes últimos, por sua vez, tinham uma vasta circulação por todo o país, independentemente do número de analfabetos, a grande maioria da população tinha acesso, pois em pequenas vilas e aldeias tinha-se o costume de ler os jornais em voz alta para aqueles que não tinham o domínio das letras pudessem ouvir e comentar (MARQUES, 1990, p. 293). A maioria dos escritores iniciaram ou desenvolveram suas carreiras em torno de um periódico de nome, que serviu também de ponto de encontro para intelectuais afins. Aconteceu isso, por exemplo, com a revista *A Águia* (1910 – 1930) e a *Revista História* (1912-1927), que se colocavam na reação ao positivismo e ao materialismo.

Em grande medida, o redemoinho político dos jornais e revistas após 1910 foi nocivo ao progresso cultural, pois arrastou alguns dos melhores escritores, artistas e professores, tomando-lhes tempo de produção, ao mesmo tempo em que despertava novas ideias e discussões entre os meios intelectuais. Os movimentos artísticos tinham sempre o seu lado político, de qualquer modo, a inclinação política não deixou de ter suas vantagens, fomentou debates de argumentação livre, o que se tornou parte integrante duma boa escola de democracia. O intenso movimento literário acompanhou toda a Primeira República portuguesa. O primeiro terço do século XX, em grande medida assistiu o reflexo de ebulição intelectual do final do século XIX e, conseqüentemente, o começo de um novo período literário.

Naquele período, os ensaístas e jornalistas predominaram sobre o romance, o poema e a monografia. O romance histórico apresentado como folhetim jornalístico em fascículos baratos teve enorme influência no público de tendências progressistas (MARQUES, 1990, p. 293-294). A mais autêntica literatura do tempo referido se caracterizou por uma tendência nacionalista, de predominância do neogarrettismo e do neorromantismo que atuavam inversamente ao realismo cosmopolita do final do século XIX. Esse nacionalismo foi manifestado de diversas maneiras, tanto pela persistente alusão aos heróis e aos temas ligados ao passado lusitano, assim como pela adoração e homenagem aos valores, aos costumes e às paisagens ditas tipicamente portuguesas – o pitoresco, o folclore, o campo e etc –, quanto pelo gosto quase mórbido pela tradição e pela religião. Na forma e no estilo predominava o simbolismo que deu uma tonalidade subjetiva, sensorial e mística para as agitações do período.

Era um período de confluências de diferentes correntes, o patriotismo era um tipo de forma de governo, um tipo de afeto que deveria ser suscitado pelo conhecimento da história, do costume e da paisagem do país, o qual faria com que os habitantes da nação se sentissem um mesmo povo, com uma mesma origem. Nesse sentido, a educação republicana significava

a mobilização de uma propaganda em benefício do Estado Republicano, por isso que, de certa maneira, a República pôs fim à liberdade de ensino em Portugal, de modo que foram criadas escolas normais para a instrução e preparação do professor com métodos de ensinamentos direcionados para a doutrina republicana. Da mesma forma, a bandeira e o hino se converteram em polos fundamentais da republicanização, assim, o Ministério do Interior não só proveu a bandeira nacional para todas as escolas primárias, mas, também recomendou os professores que incentivassem os alunos a entoar o hino nacional, explicando-lhes o valor simbólico de cada particularidade. Assim como a educação, os símbolos da República também foram objetos de um sistema de propagação de que os da monarquia nunca tinham se beneficiado. Entre estas outras medidas, a República instituiu seu próprio calendário de festas e comemorações, assim o dia da Proclamação da República e o dia da Festa da Bandeira Nacional foi incluído as comemorações de Camões (1880), da de Pombal (1882), do centenário do infante D. Henrique (1893), da de Herculano (1910), que contribuíam, por sua vez, para estimular o interesse do comércio e da Indústria. Todos os dias ditos sagrados, exceto os domingos, tornaram-se dias úteis de trabalho.

Enfim, mais do que programas técnicos e moralistas, o fundamento republicano era animado por um projeto de transformação da humanidade. O Partido Republicano era quase um partido religioso, no sentido que visava instituir uma nova forma de ligar os homens entre si, criando uma nova crença coletiva, cujo objetivo era de mudar os costumes e as convicções dos portugueses, convencendo-os a criar um novo Portugal, visando arrancar dos povos à adoração dos deuses tradicionais. A princípio, a República parecia um regime à medida dos intelectuais, a única aristocracia que a República conheceu era a do mérito e do talento. Vários homens das letras receberam homenagens, empregos e subsídios públicos. Alguns intelectuais republicanos fundaram então a Renascença Portuguesa (1912), que foi uma organização de poetas e filósofos que se propugnaram preencher o vazio deixado pela proscrição oficial dos padres e da Igreja Católica. Os intelectuais seriam os sacerdotes laicos do regime, encarregados de evangelizar os portugueses num novo credo coletivo, o credo do saudosismo, uma espécie de misticismo laico. Apesar de que, dois anos depois da fundação do movimento da *Renascença Portuguesa*, jovens escritores de extrema direita fundaram o movimento do *Integralismo Lusitano* e não só se declararam como oposição ao regime, mas pugnaram pelo retorno à monarquia.

A geração literária de 1910 foi a geração considerada o mais brilhante depois de Camões. Dessa geração saíram os mais influentes mestres pensadores que Portugal teve depois da geração de 1890, que haveriam de criar correntes de pensamentos, projetos políticos



e atitudes de vida, com seguidores pelo resto do século XX. A revolução republicana foi como um verdadeiro vendaval, arrastou os intelectuais no turbilhão do interior dos acontecimentos em Portugal, fazendo com que todos eles escrevessem, se posicionassem e filosofassem sobre a revolução republicana. Então, o nosso objetivo nessa primeira parte do segundo capítulo foi mostrar um panorama desse ambiente republicano do qual participavam várias correntes de pensamento – desde a Renascença Portuguesa, o Integralismo Lusitano, até a Seara Nova e a Democracia-Cristã –, onde estas elites intelectuais se desenvolveram, para compreendemos as influências que incidiram na vida e obra de Florbela Espanca

Nesse tempo, com as mudanças de ritmo, ritos e técnicas, também veio acompanhado com a mudança das mentalidades, dos comportamentos, das maneiras de ser e sentir tudo ao redor. Assim como a missão da mulher timidamente começou a mudar, de simples espectadoras indiferentes, algumas poucas mulheres passaram a ser personagens fundamentais na luta e na história das mulheres intelectuais portuguesas. Em um contexto em que na maioria dos casos as mulheres desempenhavam um papel voltado para a família e só secundariamente para a atividade exterior, Florbela rompeu com esta realidade, rejeitou os aspectos negativos de aprisionamento do passado, adotando novos princípios, conformando uma nova imagem para a mulher portuguesa: a intelectual. Então, foi nesse período de efervescência cultural que Florbela teve a possibilidade de construir sua personalidade de autora, desenvolvendo seu próprio estilo, moldando seu perfil, entalhando sua obra e, aos poucos, foi conquistando seu espaço de autora no meio intelectual, publicando seus livros, conseguindo sua autonomia e traçando seu próprio destino.

Em um período como esse, em que poucas mulheres estudavam, Florbela já era autora, cursava a Faculdade de Direito em Lisboa e tinha o firme propósito de se doutorar em um curso majoritariamente masculino, envolvendo-se nas reuniões literárias e estabelecendo laços de amizade com os autores mais destacados na prosa e na poesia de Portugal. A educação que havia recebido devido as políticas de reformas do Partido Republicano, dignificava sua pessoa e legitimava seu papel de intelectual na sociedade portuguesa. Sem dúvidas, Florbela ocupava um lugar muito excepcional na sociedade, era reconhecida e respeitada como grande poeta por uma boa parte da intelectualidade portuguesa. Em um período em que um conjunto de códigos ainda operava nas malhas do tradicionalismo, em que a mulher era destinada quase exclusivamente a dedicação doméstica e ao cuidado da família, Florbela ocupou o “lugar de sujeito” de mulher intelectual no início do século passado em Portugal, assumindo uma posição completamente transgressiva, no sentido que foi além dos limites

morais da sociedade portuguesa, rompendo e ignorando alguns dos costumes sociais mais arraigados.

Se relacionarmos a produção de Florbela aos acontecimentos extratextuais, situando-os na sociedade tradicional portuguesa do início do século XX, veremos que sua obra foi transgressora e chocou uma sociedade conservadora. Suas obras são reflexos da sua vida e de suas experiências; suas obras são documentos através dos quais Florbela construiu o seu real, que não só carrega consigo sentidos, mas atribui significados ao mundo. Por este motivo as fontes literárias têm um valor expressivo para a história, no sentido que têm capacidade de significar a realidade, nesse caso, uma realidade marcada por transformações, em que os sujeitos se encontravam assustados e amedrontados com as mudanças, realidade essa que também atormentava e sufocava Florbela e, em suas palavras, em sua escrita e em sua poesia, ficam estampados esse medo, essa angústia e essas tormentas.

## **2.2 FLORBELA E A PLANÍCIE ALENTEJANA: UM SINTOMA DE SAUDADE DO CAMPO IDÍLICO.**

O saudosismo foi um sentimento construído paulatinamente pelas gerações de jovens portugueses como uma única maneira de superar o decadentismo entranhado em todos os âmbitos da sociedade lusitana desde meados do século XIX. Nesse sentido, o saudosismo foi encarado como uma virtude do português perante a vida que definia a “alma nacional” em todo o seu idealismo, vindo das lendas populares e do sebastianismo. Criou-se um mito de que a nação só poderia ressurgir se o povo português voltasse ao passado, retornasse ao que seria a sua essência original, pois o orgulho da raça e da história nacional estabeleceria o amor e a prosperidade da pátria (PASCOAES, 1914, p.9). A saudade, portanto, refletia o sentimento tipicamente lusitano, que tinha em suas raízes um ideal messiânico, religioso, misterioso, indefinido e oculto devido ao seu significado etéreo (PASCOAES, 1914, p. 22).

O culto de veneração da saudade como símbolo da alma lusitana seduziu a sociedade a um novo engajamento cívico nacional. Simultaneamente a poesia induziu o enaltecimento da saudade, ressurgiu a concepção da literatura como um fator regenerador da pátria. Dessa maneira, a literatura assumiu um importante papel não só na transformação da sociedade portuguesa em crise, mas na construção de um novo Portugal através da cultura. Assim, entre as principais preocupações das políticas de propaganda dos governos da *Primeira República*

era discutir como poderia interagir o passado português e suas tradições com a modernidade que se alastrava ao longo do século XX, sem que entrassem em conflito entre si.

Dentro dessa perspectiva, Pascoaes acreditava que o passado e o futuro encontravam-se permanentemente enlaçados: o futuro deveria estar diretamente relacionado com o passado de Portugal, com sua história e suas tradições, comungando um espírito pátrio-ufanista lusitano e defendendo posicionamentos conservadores e tradicionalistas voltado para um passado grandioso. Pascoaes foi rapidamente aceito e ovacionado por quase todos os jovens intelectuais de 1910: os poetas engajados no movimento da *Renascença Portuguesa* tinham uma visão extremamente positiva sobre a doutrina saudosista do poeta, apostando no projeto do Estado resgatar o espírito saudosista perdido pelos ciclos viciosos do mundo moderno para reposicionar a nação portuguesa no seu lugar promissor. Dessa forma, no início da Primeira República, a saudade assumiu um papel de força catalisadora entre os poetas, que rapidamente se disseminou não só através da experiência subjetiva individual, mas, notadamente, da experiência coletiva, conformando uma simbiose entre memória e esperança, lembrança e desejo.

É importante ressaltar que, a grande maioria dos poetas saudosistas que colaboraram na revista *A Águia* eram adeptos ao neorromantismo lusitano emergente na *Renascença Portuguesa*, que penetrava no imaginário do passado histórico e do populismo, com certo bucolismo herdado do nacionalismo visionário do poeta Almeida Garrett e da sublimação dos simbolistas. Segundo José Carlos Seabra Pereira, a corrente literária neorromântica se conformou a partir da confluência mental desse contexto social do fim do século XIX e início do século XX, devido ao questionamento metafísico e a inquietação do pensamento que se desenvolveu no plano do espiritualismo e, quase sempre, também no plano religioso, porém ambos distantes da doutrina católica ortodoxa.

Apesar dessa concepção de mundo religioso que os neorromânticos atribuíam a poesia para garantir um plano esperançoso, a experiência existencial dos poetas desse período ainda estava marcada pelos estigmas do decadentismo que já falamos anteriormente, por isso as poesias eram marcadas pela temática da queda, do exílio, do além, da ausência, da sombra e do medo, o que explica, segundo o professor José Seabra, a poesia paradoxal de Teixeira de Pascoes e seus discípulos provindo da afirmação de que tudo é duvidoso e incerto e, por vezes, ambivalente (Análise Social, 1983, vol. XIX, p. 15). A poesia desse período, então, define-se pela instabilidade de visão ampla e integradora que, por vezes, abraça valores antagônicos: a presença e ausência, satã e deus, riso e tragédia, paganismo e cristianismo,

manifestando o que Jorge de Sena chamou de “ironia transcendente” que caracterizava um traço marcante da ironia romântica da geração novecentista.

Dessa forma, a partir da necessidade de regeneração, paralelamente à ressonância patriota, o neorromantismo saudosista nacionalista surgiu à sombra passadista do neosebastianismo, o qual sustentou a convicção de que a Novo Regime deveria se consolidar a partir da reconstituição dos antigos valores. Assim, ainda na sombra da superação da problemática da decadência nacional, a corrente neorromântica aferrou-se nos tópicos referentes às virtudes e grandezas patrióticas a partir da exaltação de uma mitologia presa na evocação histórica do neosebastianismo – o Portugal da expansão marítima, o Portugal metrópole, o Portugal da luta contra Espanha, do primeiro Estado Nacional, descobridor de nações, etc – e no desenvolvimento do nacionalismo mítico e literário. Os poetas neorromânticos se voltaram para o passado de modo a enriquecer a criação literária, aprofundando-se na dimensão épica de influência heroica com o objetivo de legitimar e fortalecer o Estado. Deste modo, os poetas investiam na história voltada exclusivamente para a história da Pátria, no sentido que as histórias do passado serviam como modelos e/ou lições patrióticas no esforço de regenerar Portugal.

Além disso, a personalidade neorromântica lusitana também tem como característica marcante a falta de afeição pela civilização moderna devido aos flagelos da decadência, por isso a evasão através da metafísica saudosista e, conseqüentemente, a total entrega espiritual através do isolamento e da concentração do sujeito que era ora atribuída à reflexão e ao sonho, ora era arrastada para o abandono quimérico e nostálgico. A fuga nostálgica passadista desses poetas foi completada pela metafísica platônica da saudade que, por sua vez, com a emergência do nacionalismo étnico cultural, desdobrou-se numa consciência da saudade enquanto ser divino tutelar da sociedade (Análise Social, 1983, vol. XIX., p. 16).

Desse nacionalismo literário, também se manifestou o nacionalismo tradicionalista, o qual se desdobrou numa ligação direta com a paisagem ruralista lusitana. Nesse sentido, Teixeira de Pascoaes e seus seguidores fiéis investiram religiosamente no estado emotivo do transcendentalismo do campo como sinônimo do retorno do tradicionalismo e da religiosidade, emergindo o seguimento panteísta ruralista dentro da corrente neorromântica portuguesa, o qual idealizava o ambiente de campo, de serra, de mar e crepúsculos, desdobrando numa ligação direta com a paisagem regionalista lusitana, sobretudo os campos alentejanos em oposição à industrialização. O ruralismo, portanto, foi uma das facetas do posicionamento neorromântico perante a reconstrução do espaço nacional, no sentido que o

campo e a província espelhavam um ambiente tranquilo em meio a todos os males causados pela vida urbana e civilizada.

Nesse sentido, o ruralismo se revestia de uma visão em que era afirmada uma pretensa harmonia social que Portugal precisava transparecer para legitimar suas verdadeiras virtudes antigas caracterizadas pelo cristianismo e pelas tradições culturais, minimizando a imagem de uma sociedade moderna conflituosa, suja e injusta, dirigida por sujeitos doentes e decadentes. Quer dizer, a temática do ruralismo crescente na literatura foi uma estratégia não só para a exaltação da beleza da paisagem, mas, sobretudo, para retomar a identidade original dos portugueses, recuperar os costumes e o cenário tradicional dos grupos sociais aristocráticos. Assim, através de uma visão bucólica do campo, os poetas reintegraram o que seria uma temática literária genuinamente nacional, revivendo um passado rústico patriarcal do regionalismo tipicamente caracterizado no quinhentismo, vindo da tradição da poesia pastoral em Portugal.

Em um contexto de incansável busca por uma identidade nacional, disseminava-se cada vez mais os discursos saudosista tradicionalista como uma espécie de ressurreição de um mundo tradicional (ALBUQUERQUE JR., 2009). Contra as mudanças sociais e a incontornável aceleração do tempo causada pela modernidade, os poetas neorromânticos saudosistas fizeram toda uma investidura na temática do campo, propondo a volta do modo de ser e de viver no meio rural. As políticas restauradoras dos governos passaram a destacar com grande orgulho o campo do Alentejo, pedaço de terra árida e de natureza hostil, onde ficavam os olivais, vinhedos e pomares, onde o ritmo de vida se parecia aos cantos indolentes da região, onde ficariam os verdadeiros símbolos tradicionalistas regionalistas da Nação.

Dessa forma, abriam-se as cortinas do Alentejo para o mundo, dando palco para as figuras épicas e lendárias do campo alentejano, ressaltando não só a dignidade e identidade cultural dos alentejanos, mas, sobretudo, a grandeza que acercava os montes do celeiro de Portugal, compaginando os traços tradicionalistas do Alentejo à imagem do país, declarando a identidade Alentejana como patrimônio cultural da Nação. A cultura alentejana foi paulatinamente gestada e articulada de acordo com os sistemas de significações impostos pelo Estado. Não nos enganemos, o papel das instituições e dos intelectuais na construção da cultura e da identidade do Alentejo estão diretamente relacionadas aos seus investidores, que querem manter uma determinada estrutura tradicional, com o interesse de agenciar e manipular certos consensos sobre a cultura patriarcalista. Assim, ao mesmo tempo em que a cultura foi constituída, a cultura também foi instituída como projeto nacional, conformando uma nova imagem para a espacialidade portuguesa, sobretudo, para o Alentejo.

Dessa forma, entre os muitos escritores que cantaram o Alentejo na busca de uma construção e divulgação cultural tradicional, cujo objetivo principal era a reintegração da identidade portuguesa, tinha como grande destaque o campo, não só porque o campo se constituía como “espaço da saudade”, ou seja, uma espacialidade construída narrativamente sob o signo da saudade, um “lugar de memória” que evoca a lembrança (ALBUQUERQUE JR, 2001), onde ficam os símbolos tradicionais, a religiosidade, os mitos e o folclore; mas, sobretudo, por ser historicamente uma região de grande importância no período que se seguiu as primeiras conquistas aos mouros e a pacificação interna, pois foi nos campos alentejanos que se deram as batalhas decisivas para a expulsão dos mouros e para a construção definitiva da identidade e das fronteiras de Portugal.

Mas, nem tudo era romance e fantasia. É importante ressaltar que no início de século XX, Portugal ainda se apresentava como um país predominantemente agrícola, no qual a grande parte da população rural era constituída por um proletariado, cuja situação variava de região para região, mas, na grande maioria dos casos, caracterizava-se pela extrema debilidade econômica, por isso coube a esse grupo social a esmagadora quantidade de emigrantes provocando, conseqüentemente, o aumento dos salários agrícolas devido a escassez de mão de obra rural. Em 1910, Portugal era um país predominantemente rural, cuja população camponesa formava a base mais numerosa e homogênea do país. O mundo dos camponeses formava uma massa quase totalmente analfabeta, que viviam em condições miseráveis, reduzida ao trabalho servil, facilmente influenciado pelo senhor da terra; além da sua grande maioria ser supersticioso, rapidamente controlado pelo padre. O número de trabalhadores saídos do campo que se ocupavam das atividades em artesanato de tipo doméstico, no trabalho fabril esporádico e até mesmo em outras labutas campestres, era ainda maior que a massa dos camponeses. Numa pesquisa acerca do senso populacional de Portugal no início do século XX, o historiador A. H de Oliveira Marques (1990, p.255) confirma que os camponeses e os rurais ocupavam aproximadamente 79,6% da população geral do país. Segundo Oliveira Marques, esse senso não se alterou grandemente até 1911, nem mesmo até 1920, pois o aumento geral da população foi contrabalançado não só pela fuga para as cidades e pelo êxodo para fora de Portugal, mas pelas epidemias e pela guerra que fizeram estagnar o movimento demográfico. Diferentemente, em 1930, o número da população rural se reduziu absolutamente com o avanço da sociedade urbanizada do início de século XX.

É importante ressaltar, então, que nas três primeiras décadas do século XX, período que nos interessa nesse trabalho, a classe dos camponeses pobres constituía a base da pirâmide social na totalidade do país, cuja principal preocupação era garantir a subsistência e,

depois, pagar a renda das terras. Nesse momento em que a agricultura lusitana era a principal indústria do país, a produção agrícola nacional abastecia apenas as necessidades do limitado mercado interno e quase nada para a exportação. O sistema econômico de Portugal era uma verdadeira precariedade: as famílias rurais não tinham capital, muito menos tinham dinheiro para movimentar o mercado e, por conseguinte, as indústrias de manufaturas pouco se desenvolviam. (MARQUE,1990, p.258).

Essa cadeia de necessidades da sociedade portuguesa facilitou a explosão da maior massa migratória da História de Portugal, o que causou uma grande procura de mão de obra camponesa no país e, conseguintemente, o aumento do salário do trabalhador rural, sobretudo por todo o Alentejo e Trás-os-Montes. Sendo assim, segundo Oliveira Marques, entre 1910 e 1930, a situação do trabalhador rural, proprietário ou não proprietário, modificou-se superficialmente para melhor. Mas, somente porque a migração para as cidades, com a abundante emigração do país e a conseqüente escassez de mão de obra, levaram a um aumento considerável dos salários agrícolas, ultrapassando a desvalorização da moeda, aumentando as condições do bem-estar dos trabalhadores. Esse fato também impulsionou a disseminação de sindicatos dos trabalhadores rurais que, até a data da Proclamação da República, não tinham nenhuma forma de organização sindical. No período da Primeira Guerra Mundial, as atividades dos sindicatos foram interrompidas e, depois na tentativa de reascender o trabalho sindical, jamais conseguiram obter os mesmos resultados do início da República.

Segundo Oliveira Marques, até hoje não existe nenhum esboço sobre a consciência da classe camponesa e/ou a ideologia de classe. De fato, o problema da miséria no campo em Portugal foi pouco levado em consideração pelo Estado e pelos próprios intelectuais que se mostravam tão obcecados na transformação cultural do país. Os poetas portugueses narraram os campos de Portugal à maneira de um romance, fantasiaram um passado idílico, poetizaram os campos verdejantes, apresentaram os grandes feitos heroicos, era o estilo e a alma romântica falando mais alto. No entanto, os jovens intelectuais militantes da República não mostraram a rigor a característica do homem do campo, com seus estratos econômicos, suas necessidades; nem sequer o relacionou com o homem da cidade, integrou ao seu tempo e/ou a conjuntura agrária mundial do início do século passado. Todas as atenções estavam voltadas para os centros cosmopolitas, fosse Lisboa, Coimbra ou Porto. O homem e o campo foram esquecidos e apagados, tudo o que importava eram os signos que aquele espaço conservava do passado – a tradição, a memória, o fado –, tudo aquilo que pudesse servir de composição para a nova história da pátria mãe.

Foi nesse contexto que Florbela d'Alma Conceição Lobo Espanca cresceu no Alentejo, em meio à precariedade de estrutura social, a escassez de alimentos, abandono educacional e euforia sindical. Apesar da história da agricultura alentejana permanecer nebulosa na virada do século XIX para o século XX, pois o nível de modernização e/ou atraso no setor agrícola não foi abordado na literatura do período, assim com o diagnóstico da diversificação da cerealicultura na região. O professor do Departamento de História da Universidade de Évora, Helder Edgar Teixeira Dias Fonseca, defende na sua tese de doutorado sobre as atividades econômicas oitocentista da região, que apesar de o Alentejo ter a maior parte de suas terras incultas como uma realidade persistente nos extensos campos alentejanos, ainda assim conseguiu verificar um pequeno fortalecimento no setor agrícola e nas condições do mercado interno em relação às outras províncias.

Em sua pesquisa, Helder Edgar investigou o trabalho de Albert Silbert que, por sua vez, foi um historiador francês que deixou uma contribuição inestimável acerca dos estudos relevantes a geografia humana portuguesa, sobretudo, na área que se prolonga da Beira Baixa até o Alentejo. Albert Silbert estudou o aproveitamento dos solos rurais dando ênfase as importantes transformações ocorridas a partir de meados do século XIX. Segundo o historiador francês, o Alentejo possuía raras zonas bem cultivadas e uma imensidade de espaços incultos, cujo abandono e a improdutividade adentrou o século XX. A região histórica do Alentejo tinha cerca de 60% da superfície inculta de apenas 38% da área inculta de todo o país (FONSECA, 1992, p.213).

Na década de 1870, a Associação Central da Agricultura Portuguesa, fazendo uso dos dados nacionais sobre a superfície inculta das charnecas, tomou iniciativa para solicitar a Câmara dos Deputados medidas urgente para o aproveitamento dos vastos terrenos. Segundo Herder Edgar, só na virada do século XX parece ter diminuído o peso da palavra “inculto” sobre o Alentejo, permitindo que a expansão agrícola tomasse as antigas superfícies das charnecas ermas. Fala-se que entre 1890 e o final da primeira década do século XX, nos distritos de Évora e Beja, a área cerealífera triplicou, contudo, a região continuava a ser caracterizada por ser uma região alpestre quase totalmente improdutiva. O abandono e a incapacidade das terras em larga escala é um dos sintomas mais preocupantes que caracterizavam os alentejanos como um povo atrasado e pobre.

Foram nesses campos ermos que Florbela viria a crescer, no entanto, numa classe social abastada, muito longe da verdadeira realidade dos camponeses. Campos aparentemente harmoniosos, onde a poeta nasceu e cresceu, onde passou seus verdes anos de menina, onde veio a inspiração e a expressão de saudade que os próprios campos alentejanos evocava.



Florbela entou os campos alentejanos da sua infância, atravessados pelas suas experiências conscientes, mas, sobretudo, sua dimensão inconsciente: memórias e sentidos evocativos. Como uma faca de dois gumes, Florbela cresceu em contato com os mais tradicionais artesanatos têxteis, com as festas populares e a saborosa culinária alentejana, mas, por outro lado, viveu um contexto de grandes dificuldades políticas e econômicas que se fazia presentes, não só na própria região, considerada até hoje a região mais pobre de Portugal, mas em todo o país.

Florbela testemunhou as situações mais dramáticas da região, ela viu a pobreza, a miséria, a fome, a sede e a dor, sem falar que presenciou um dos maiores movimentos de massa migratória do início do século XX. As dificuldades sobre-humanas dos sujeitos do campo, entenebreceu o espaço alentejano de um significado lúgubre e atrasado. O imaginário de tristeza, de amargura, de marginalização e de esquecimento se instalou nos campos incultos do Alentejo, características que não só marcaram a infância de Florbela de modo tão peculiar, mas marcaram para sempre a relação subjetiva da poeta com os campos alentejanos. Florbela expressa toda amargura e abandono que impregna o campo Alentejano:

Horas mortas... Curvada ao pé do Monte  
A planície é um brasido... e, torturadas,  
As árvores sangrentas, revoltadas,  
Gritam a Deus a bênção duma fonte!

E quando, manhã alta, o sol posponte  
A oiro a giesta, a arder, pelas estradas,  
Esfíngicas, recortam desgrenhadas  
Os trágicos perfis no horizonte!

Árvores! Coração, almas que choram,  
Almas iguais à minha, almas que imploram  
Em vão remédio para tanta mágoa

Árvores! Não chorais! Olhai e vede:  
- Também ando a gritar, morta de sede,  
Pedindo a Deus a minha gota de água!<sup>102</sup>

Podemos perceber a temática da natureza mórbida de uma forma marcante, mas muito singular em Florbela Espanca. A poeta pinta com eloquência dramática a tragédia das árvores do Alentejo. A poeta abre o soneto com as palavras “horas mortas”, sugerindo um silêncio profundo como se o tempo tivesse congelado, como uma pintura de tela, dando uma dimensão intemporal. A descrição da planície brasido conota uma metáfora de inferno, onde as árvores

<sup>102</sup> ESPANCA, Florbela. Árvores do Alentejo. In: Sonetos. 15ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p.135.

gritam de sede em seu tormento. Florbela personifica as árvores, incorporando nelas todo seu sentimento de angustia e de desespero. Mas, ao mesmo tempo em que a poeta esmaece a paisagem agredida, ela também engrandece o campo alentejano mesmo com toda sua rudeza, não só ressaltando as qualidades e a aptidão do campo alentejano, assim como escreve uma forte identidade local. Não é mera coincidência que hoje Florbela Espanca é considerada a musa do Alentejo. Em suas poesias e contos, Florbela resalta suas raízes, evocando a rica cultura e identidade do Alentejo: rude e seca província, recolhida e calma, espelhando a alma alentejana cercada por seus prados, charnecas silvestres e seus campos de olivais. Florbela também exalta a vida simples do campo:

Se a moça mais linda do povoado,  
Pisar, sempre contente, o mesmo trilho,  
Vê descer ao ninho aconchegante  
A bênção do senhor de cada filho

Um vestido de chita bem lavado,  
Cheirando a alfazema e a tomilho...  
Com o luar mata de sede o gado,  
Dá às pombas o sol num grão de milho...

Ser pura como a água da cisterna,  
Ter confiança numa vida eterna  
Quando descer à “terra da verdade”...

Meu Deus, dá-me esta alma, está pobreza!  
Dou por elas meu trono de Princesa,  
E todos os meus Reinos de Ansiedade.<sup>103</sup>

Florbela idealiza a vida cotidiana simples do campo, a interação recíproca entre o sujeito e a natureza, diviniza o campo como “terra da verdade”, poetiza a vida tranquila, pacata, ingênua e pura do campo, uma vivência longe da maldade e da sujeira das grandes cidades. Parece-nos que Florbela almeja uma vida sossegada e segura entre os campos bucólicos do Alentejo, longe das mazelas, das doenças e das aflições da cidade. É importante notar que Florbela Espanca idealiza a mulher e a vida simples do campo porque nunca passou necessidade e/ou teve que trabalhar no campo, ela não sabia a rigor a realidade daquela mulher simples do campo. A poesia intitulada *Rústica* faz parte da coletânea de poesias do último livro escrito por Florbela, *Charneca em Flor*, publicado um ano após o suicídio, no qual a poeta se mostra demasiadamente neurastenizada e cansada do tumulto urbano, aborrecida e irritada, tateando o leito da morte. Igualmente é importante ressaltar que ela

<sup>103</sup> ESPANCA, Florbela. *Rústica*. In: Sonetos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 100.

escreve essa poesia na cidade, ela está longe do campo, então, o imaginário dela está a par de um passado idílico que viveu na infância que parecia não está a par da realidade do presente em que escrevia.

Segundo Raymond Willians, as categorias espaciais de campo e de cidade são construções simbólicas, fabricadas pelas várias camadas de sentidos e de sentimentos. O campo do aprazível e do idealizado é um constructo cultural e humano, constituído por uma polifonia de discursos de várias classes sociais, de um repertório de imagens, de significados e de significações atribuídos ao longo do tempo, que vem de diferentes lugares e diferentes matrizes; o conceito de campo é um agregado de sentidos que vêm carregados de experiências, mentalidades e comportamentos. Nesse sentido, o autor trabalha a literatura como menos ênfase que as relações sociais que acercam esse mundo. Raymond Willians propõe, portanto, descrever e analisar as várias imagens e percepções do campo como experiências conectadas a um determinado contexto e uma dada posição social.

Nesse sentido, acreditamos que a noção de campo – romântico e idealizado –, em Florbela está diretamente ligada a posição social a qual pertencia, relacionada com o lugar ocupado por seu pai e por sua família na sociedade portuguesa. Ora Florbela idealiza a mulher simples do campo, mas sempre foi uma mulher por excelência cosmopolita e muito vaidosa, parece-nos que Florbela vivia num paradoxo latente do eu moderno: seduzida pela cultura, facilidade e comodidade da cidade, porém refugiava-se das vicissitudes e dos fluxos acelerados da cidade no campo, por isso que Florbela compartilha uma noção de campo idealizada, bucólica, telúrica e romântica, carregada de um simbolismo que firma em si a saudade do Alentejo, o campo evoca saudade de suas virtudes: segurança, plenitude, tranquilidade e sossego.

Deu agora meio-dia; o sol é quente  
Beijando a urze dos outeiros.  
Nas ravinas do monte andam ceifeiros  
Na faina, alegres, desde o sol nascente.

Cantam as raparigas, brandamente,  
Brilham os olhos negros, feiticeiros;  
E há perfis delicados e trigueiros  
Entre as altas espigas de oiro ardente.

A terra aos dedos sensuais  
A cabeleira loira dos trigais  
Sob a bênção dulcíssima dos Céus.

Há gritos arrastados de cantigas...  
E eu sou uma daquelas raparigas...

E tu passas e dizes: “Salve-os Deus!”<sup>104</sup>

Florbela nos descreve a terra alentejana como um lugar onírico, simples, mas paradisíaco, onde o sol abraça todo o campo de trigo radiando uma cor acalentadora dos corações inquietos. Florbela desenha com suas palavras coloridas pinceladas do campo alentejano, imagem evocativa da saudade, imagem contemplativa das almas sentimentais, absortas, como que sonhado um tempo passado. Certamente sua posição saudosista em relação ao Alentejo está diretamente ligada ao seu imaginário social, as formas pela qual ela representa o espaço, como ela sentia e mirava essas paisagens de longínquas planuras: terra de pureza, integridade e hospitalidade, mas também de solidão, abandono e saudade.

É nesse espaço tradicional, marcado predominantemente pelo ruralismo, pela seara, pela charneca, pelo sequeiro, pelo olival e pelo trigo que Florbela compôs parte da sua obra literária. Nos discursos de Florbela Espanca sobre o Alentejo é marcante uma polifonia de vozes saudosistas enviesadas pelo contratempo de sua empreitada histórica, seus discursos carregam consigo uma ebriedade, um vigor que pinta o campo alentejano em tons saudosistas.

Já no conto *O Regresso do Filho*, foge um pouco do seu estilo autobiográfico e volta para o engajamento político que falamos no primeiro capítulo. Florbela retrata a história do desaparecimento de Justino do Gabriel das Chãs, um rapaz que vivia miseravelmente na região do Alentejo, até que um dia decidiu tentar a vida nas ricas e exuberantes terras da África, mas, desde então, ninguém ouvira falar sobre ele. Todos sentiam saudade do jovem Justino, na esperança que um dia o rapaz voltasse para sua terra natal com as mãos fartas de dinheiro, no entanto, já havia passado dez anos e nenhuma notícia do pobre Justino. Para surpresa de todos, Justino reapareceu na casa do seu padrinho todo coberto de trapos, como um mendigo, quase irreconhecível, pondo-se a contar sua trágica odisséia. Quanta saudade ele havia sentido da sua rica terra Alentejana:

A tarde já declinava já. Os campos abandonados espreguiçavam-se a perder de vista, vagamente polvilhados de ouro, dum ouro pálido que esmaecia. O rapaz ia calado, embevecido. A cada canto um fantasma, uma recordação; a cada volta da estrada uma saudade.<sup>105</sup>

O olhar longe e vago fotografava o campo luminoso da serrania verdejante do Alentejo, mergulhando no silêncio religioso e estático dos campos reluzentes sobre o

<sup>104</sup> ESPANCA, Florbela. *Alentejo*. In: Sonetos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 63.

<sup>105</sup> ESPANCA, Florbela. *O regresso do filho*. In: O dominó Preto. São Paulo: Martin Claret, 2010, p. 111.

crepúsculo do Alentejo, hora evocativa da saudade. Parece-nos que a saudade se materializa na própria imagem do Alentejo. Ao mesmo tempo em que há um notável regresso à identidade e as raízes alentejanas ao descrever nostálgicamente a paisagem, o comportamento, as comidas e artesanatos alentejanos, Florbela também traz à luz a problemática da diáspora portuguesa provocada pela crise sociopolítico-econômico do final do século XIX e início de século XX, período esse que os sujeitos saíam das suas terras à procura de riqueza e qualidade de vida, resultando na saudade da sua terra e do seu país para os que foram e lamentação e saudade dos que foram para os que ficaram.

Segundo Eduardo Lourenço, em *O Labirinto da Saudade*, o fenômeno Portugal-Emigrante, notadamente retratado no conto de Florbela, é uma nova versão criada pelo Estado para a imagem de Portugal-Colonizador, com o intuito de centrar a visão do passado para iluminar um presente diminuído e inquieto (LOURENÇO, 1987, p. 128). O Estado estabelece uma ponte entre o passado e o presente como metodologia de legitimação, dando um mesmo significado para o histórico expansionismo simbólico de Camões e a emigração do início do século passado, sem que nem um nem outro pudessem se amalgamar numa mesma referência, pois compreendem situações diferentes; enquanto o primeiro foi um fenômeno imperialista, religioso e cultural, a segunda foi provocado pela miséria.

De qualquer forma foi uma propaganda criada forçosamente pela República com intuito de legitimar a condição de emigrante, criando um lugar-comum para os lusitanos. A imigração moderna, portanto, é um fenômeno complexo que põem em causa não só o unir as comunidades portuguesas dispersas pelo mundo com o propósito de reavivar o sentimento de identidade e unificação nacional, mas, sobretudo, acolher a ideia mítica do regresso a Portugal. Veja como Florbela reforça esta ideia do retorno no conto *O Regresso do Filho*, no final ela vai exaltar a identidade e raízes da região do Alentejo, levando-nos a crer que a terra natal é o porto seguro de qualquer português.

Florbela nunca viria a finalizar o livro *O Dominó Preto*, pois em 1927, seu querido irmão morre tragicamente num acidente de hidroavião no rio Tejo em frente ao Porto Brandão e Florbela interrompe a escrita do livro para escrever *As Máscaras do Destino*, outro livro de contos dedicados inteiramente ao seu irmão, Apeles Espanca. A morte de Apeles causou um grande transtorno na vida da poeta, era o princípio do fim da vida de Florbela. Em consequência desse desastre, dessa perda inestimável, Florbela passa a recorrer aos soníferos, fragilizando ainda mais sua saúde. Profundamente abalada, Florbela se dedica a escrever *As Máscaras do Destino*, concluindo-o no final do mesmo ano da morte de Apeles. O encontro fúnebre do livro retomam as questões ligadas à saudade angustiada presente na obra

florbeliana, que representará não só as frustrações que a virada do século XIX trouxe aos sujeitos, mas também um estado da alma individual da autora, fundada em suas próprias experiências, como as que refletem no livro:

A planície estendia-se até os confins do horizonte de cambiantes inverossímeis. A estrada poeirenta, quase reta. Charnecas bravias, dum e doutro lado. Aqui e ali, a rara mancha escura duns torrões lavrados que mais tarde faria o grande sacrifício de mortos à sede, darem pão. Sob a serenidade austera da minha terra alentejana, lateja uma força hercúlea, força que se resolve num espasmo, que quer criar e não pode. (...) Muitas vezes, confundíamos os arrastados crepúsculos de verão com as claras noites de lua cheia, Estávamos longe; vínhamos para casa noite fechada. Na charneca, o luar inundava as noites sequiosas, que o bebiam como água límpida que um cântaro, tão imaterial, duma tão pura religiosidade, que a planície alagada fazia lembrar uma grande toalha de altar onde tivesse espalhado hóstias.<sup>106</sup>

Assim como os cânticos panteístas de Teixeira de Pascoaes, nesse conto intitulado *O resto é perfume...*, Florbela faz uma prece ao estado de natureza do seu Alentejo num tom quase religioso, em um canto solene, austero e profundo. Completamente devota às planícies alentejanas, ela descreve num tom de piedade as pequenas divindades da natureza, de uma pureza e serenidade imortalizada. Florbela parece dotar as coisas inanimadas da natureza de uma espiritualidade, revelando uma transcendência e/ou uma sublimidade que transborda mansidão e ventura pelos campos alentejanos. Parece transcorrer um impulso energético entre a descrição da poeta e o espaço imaginado no trecho do conto acima, como se houvesse uma simbiose entre o sujeito e o espaço. O grande ápice da interpretação poética do espaço é o olhar do sujeito que se mistura no jogo entre o exterior e a intimidade (BACHELART, 2008), nesse sentido, Florbela reconfigura o espaço e vice-versa. Apesar de toda dureza agreste do Alentejo, Florbela firma a força extraordinária que finca nas raízes do campo alentejano, como se a identidade de sua terra austera superasse suas limitações bravias.

Apesar da interpretação que a relaciona com Teixeira de Pascoaes, é difícil enquadrar Florbela numa única corrente literária, fosse uma corrente dominante no seu tempo, fosse anterior ao período em que viveu, pois a sua poesia construiu uma linguagem muito própria e singular na literatura portuguesa. Florbela conquistou seu espaço único, expressando-se a partir dos seus sentimentos, seus anseios, seus desejos eróticos sensuais. No entanto, são evidentes as reverberações de várias correntes literárias que se fizeram presentes no Portugal do início do século XX, tendências poéticas que se mistura entre o simbolismo, o pessimismo

<sup>106</sup> ESPANCA, Florbela. *O resto é perfume...* In: *As Mágoas do Destino*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 56-57.

decadentismo, saudosismo e, sobretudo, o romantismo. Para tanto, nesse capítulo, vamos nos debruçar sobre as várias correntes literárias que atravessaram a sociedade portuguesa para chegarmos a uma interpretação acerca da construção da categoria campo na obra de Florbela Espanca.

### **2.3 RENASCENÇA PORTUGUESA: O RESSURGIR DA “ALMA LUSITANA”**

O período posterior à Proclamação da República foi marcado não só pela adaptação dos sujeitos aos novos valores impostos pela República – a pátria, a bandeira, o cientificismo, o materialismo, o laicismo etc –, mas, também, marcado pela mudança do modo de perceber e sentir o mundo ao redor, que pode ser explicado pelo benefício da popularização da filosofia, pois por volta de 1910, autores como Friedrich Nietzsche e Henri Bergson foram se tornando cada vez mais familiares aos leitores de jornais e revistas que circulavam pela sociedade lusitana. Este último, sobretudo, revolucionou a filosofia do século XX a partir do momento em que desvalorizou a ciência e a tecnologia defendida pela maioria dos intelectuais do século XIX, argumentando que a ciência não passava de uma mera convenção. Bergson propôs uma filosofia da “intuição”, que aconteceria quando o sujeito em vez de avaliar um acontecimento segundo as categorias da razão, isto é, segundo a ponderação das ideias universais, sob uma série de raciocínio, prudência, juízo, lei moral e direito natural, se deixasse impregnar pelo próprio acontecimento e/ou movimento de que as coisas eram feitas e voltadas para o mundo. Bergson defendia o valor cognitivo da participação e do envolvimento emocional do sujeito, no sentido que a “intuição”, cultivada meticulosamente, poderia ser fonte de um conhecimento tão assertivo quanto a ciência e foi a partir desta teoria que Bergson confiou para atingir o conhecimento absoluto.

Notadamente, a teoria de Bergson causou muitas controvérsias, pois questionava os baluartes da ciência positivista que perdurou por quase todo século XIX. Em grande medida, Bergson criticou a ciência analítica, afirmando que a vida, em vez de razão absoluta, era um critério dominante para avaliação e observação das coisas ao redor do sujeito. Em meio a tantas transformações socioculturais, a sua influência e aceitação na coletividade portuguesa foi surpreendentemente positiva, estabelecendo uma intensa afinidade não só com os escritores do período, mas com os músicos, os pintores, os teólogos e etc. Para os bergsonistas, a ciência não era a verdade absoluta, muito menos definitiva, tampouco era algo superior a intuição. Logo se disseminou a nova filosofia de Bergson que se distinguiria

completamente dos paradigmas científicos até então acreditados, caracterizada pelo fato que não estava relacionada com a ideia de progresso, pois em vez de ascensão linear do progresso, acreditava-se que havia apenas mudanças, revoluções, agitações, retrocessos e movimentos constantes.

Pela primeira vez a interpretação histórica deixa de ser linear, representada por um traço reto sem desvios, sem conflitos e sem complexidades, que aponta a disposição de um início de um fim, para uma interpretação histórica circular, no sentido que a história é feita de contrastes, que compreende um ciclo, uma série de fenômenos periódicos que se sucedem durante um espaço de tempo, na ideia que os sujeitos partem de um ponto e volta para ele por outros caminhos, por outros pensamentos e por outras atitudes. Dentre várias interpretações filosóficas que circulavam no pensamento do início de século XX foi a teoria do “eterno retorno”, desenvolvido no livro *Assim falava Zarathustra* (1883) por Nietzsche, que acreditava que tudo nesse mundo se repetia de forma extraordinariamente profunda num ciclo eterno. Nesse sentido, se tudo repetia, o progresso não existia, muito menos a decadência, a vida não tinha uma orientação certa, tudo estava em aberto, absolutamente tudo era possível, o homem poderia superar todos os obstáculos e preconceitos, criando qualquer coisa de grandioso de acordo com a possibilidade de liberdade no mundo.

Foi, então, a partir dessa nova filosofia que circulava nos ambientes intelectuais da sociedade portuguesa, que se acreditou que a vida estava em constante movimento e as transformações que o mundo estava sujeito não estava necessariamente limitados, pois em termos políticos e sociais tudo era possível suceder – a volta da monarquia, o golpe militar, a democracia e a liberdade de expressão. O mundo era energia e, por isso, venceriam as fórmulas que melhor conseguissem mobilizar os sujeitos e suas relações com a vida prática do cotidiano. Foi, portanto, por trás dessa filosofia que emergiu a *Renascença Portuguesa*, como um projeto poético e filosófico para o qual, em 1910, os intelectuais de Lisboa, de Coimbra e, sobretudo, do Porto, resolveram contribuir para a obra de ressurreição nacional da República.

Ao mesmo tempo em que era fundada a República, portanto, surgiu um grupo de intelectuais republicanos determinados a apoiar o novo regime a partir do trabalho de reorganização da cultura portuguesa, na busca de novos contornos para a crise de Portugal e, conseqüentemente, na busca de reencaminhar a nação nos trilhos da glória e da magnificência cultural e moral. Dessa forma, menos de dois meses depois da implantação da República, na



data simbólica de 1º de dezembro de 1910, Dia da Restauração<sup>107</sup>, propositalmente começou a ser publicada a revista *A Águia* na cidade do Porto, que viria a durar até 1932, como órgão da ação sociocultural cujo nome ficaria famoso por representar o mais importante movimento cultural português do século XX, a *Renascença Portuguesa*.

Dessa forma, a primeira série da revista *A Águia* foi de caráter bimensal, com subtítulo *Revista Ilustrada de Literatura e Crítica*, fundada e dirigida por Álvaro Pinto. Inicialmente, *A Águia* não foi apresentada por qualquer editorial nem foi uma revista de doutrinação, no entanto, apresentava uma linha ideológica anarquista, muito ligada à revista *Nova Silva*, não só representada pelos números especiais da revista dedicados a Victor Hugo e Tolstoi, mas, também, pela colaboração de vários intelectuais que participaram da revista *Nova Silva*. A primeira série, portanto, publicou dez números até Julho de 1911, no Porto (SANTOS, 1990, p. 67). No texto de apresentação do primeiro número da revista, o simbolismo do nome é interpretado pelo diretor e coordenador da revista:

A Águia, sobranceira e altiva, deixa, por instantes, os solitários píncaros da montanha. Soltando gritos heróicos de superioridade, alarga as asas no gesto impetuoso do arranque e já devora os ares, com fervor de vida e luta (...)  
Ela grita ardência de fogo. O bico bem forte, as asas bem retesas – só ama a grandeza dos horizontes claros. E sempre para mais alto voa ela, longe do grasnar ridículo da imbecilidade, bem fora do coaxar impertinente da estupidez.  
Para lá, para longe, para alto – sempre para longe e para mais alto!...<sup>108</sup>

A imagem de uma águia estampada na capa do magazine explicita e/ou ilustra bem a escolha do nome para a revista, mas a águia que elucida o texto de apresentação da revista não era qualquer águia. Como pudemos perceber no trecho citado acima, a águia *sobranceira e altiva*, aquela que domina proeminente os céus, espaço acima de nossas cabeças, guardiã da atmosfera e dos sujeitos que habitam a terra; aquela que vê de alto, orgulhosa, arrogante e animosa; aquela que assemelha toda a particularidade, que se encerra símbolo da fênix da mitologia grega. Segundo o mito grego, a fênix é uma ave fabulosa, única em espécie semelhante à águia, que seria do mesmo tamanho ou maior do que uma águia, de penas brilhantes, de tonalidade douradas e vermelho arroxeadas. Segundo alguns autores gregos, quando a fênix morria, ela entrava em autocombustão e, com o passar de algum tempo,

<sup>107</sup> O Dia da Restauração é a designação dado ao golpe de estado revolucionário ocorrido no dia 1 de dezembro de 1640, chefiado por um grupo chamado *Os Quarenta Conjurados*, que se alastrou por todo o reino contra a tentativa de anulação de independência do Reino de Portugal pelo governo da Dinastia Filipina Castelhana. Nesse sentido, o Dia da Restauração é comemorado anualmente em Portugal desde o tempo da Monarquia Constitucional e, depois da Proclamação da República, uma das primeiras decisões foi adicionar a data feriado no calendário nacional como medida popular e patriótica.

<sup>108</sup> *A Águia*, 1ª série, nº 1, Porto, 1 de Dezembro de 1910, p. 16 apus SANTOS, 1990, p. 66-67.

renascia das próprias cinzas, por isso era signo de vigor, de poder, de virtude e de energia moral, muito bem descrita nos texto acima. Além disso, outra característica da fênix seria a sua a força que a fazia transportar cargas muito superiores ao seu próprio peso em pleno voo, o que lhe dava a característica de viveza, intensidade, vigor, valor e peso, podendo se transformar numa ave de fogo. Segundo a lenda, a fênix vivia exatamente quinhentos anos e, no final de cada ciclo, a fênix se queimava numa fogueira funerária. A longa vida da fênix e o seu dramático renascimento das próprias cinzas, transformava-a no símbolo da imortalidade e do renascimento espiritual.

Parece-nos que a águia fênix era exatamente o símbolo que os intelectuais republicanos procuravam para atribuir à pátria lusitana, figurando Portugal na condição de imortalidade e eternidade, com a representatividade do renascimento espiritual como principal ascendência naquele momento de transição da Monarquia para a República. Como se dissessem: Vida Nova! Parece-nos que a mensagem que os intelectuais queriam anunciar era que, aquele momento, a Proclamação da República, daria uma nova oportunidade para Portugal renascer das próprias cinzas. Parece-nos que a interpretação mais factível é a da águia personificando Portugal como uma ave de fogo, aquela que traz luz a escuridão, aquela que não tem forma nem tamanho, aquela que é volátil e imprevisível, que carrega consigo o signo de fogo: forte, decidido, autoconfiante e destemido.

De fato, a principal meta do movimento cultural entre os intelectuais republicanos foi renunciar ao pessimismo do fim do século, tendo como horizonte de expectativa a recomposição da alma portuguesa que naufragou nos mares de um passado próspero. Nesse sentido, a transformação social e política diante da conturbada realidade de Portugal entre o final do século XIX e o início do século XX, estava diretamente ligada às raízes nacionais do português. Foi nesse sentido que, através da agitação e da inconformidade dos intelectuais, surge o movimento sociocultural da *Renascença Portuguesa* que, com a revista *A Águia*, tiveram uma importância ímpar para a História de Portugal, não só porque foi umas das mais ambiciosas tentativas de organização da classe intelectual portuguesa, assim como acabou por ser incubadora de outros movimentos intelectuais desse período (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 466).

A princípio, a ideia se deveu a dois jovens escritores republicanos já citados no início desse capítulo: Jaime Cortesão, que era professor de liceu no Porto, e Raul Proença, que era funcionário da Biblioteca Nacional de Lisboa. Esses intelectuais de passado militante – tanto Cortesão que foi líder da greve estudantil em 1907, quanto Proença que foi colaborador de jornais republicanos –, acreditavam que a República, para além da simples mudança de

regime político, era um ato que precipitava a total transformação espiritual e social, tão radical quando a revolução anarquista. Como seria de esperar, os intelectuais se sentiram desapontados com as primeiras medidas do regime a ponto de, no verão de 1911, Cortesão escrever para Proença propondo uma sociedade secreta, tipo uma maçonaria de intelectuais e artistas. O destino da *Renascença Portuguesa* foi selado, então, no fim desse mesmo verão de 1911 quando Cortesão, no Porto, e Proença, em Lisboa, trataram de arranjar colaboradores para a sociedade secreta de que se falava, no entanto, parecia que em Lisboa poucos se interessavam, ao contrário em Porto, tudo progredia.

As bases para a fundação do movimento foram lançadas nas reuniões realizadas em Coimbra em Agosto de 1911 e, em Lisboa, em Setembro do mesmo ano, sendo o processo liderado por Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra e pelo fundador da revista *A Águia*, Álvaro Pinto. O grupo que formou o movimento da *Renascença Portuguesa* era o mesmo núcleo de intelectuais que dois meses depois da Proclamação da República, no dia 5 de Outubro de 1910, tinham lançado a revista *A Águia*. Dessa forma, os manifestos da *Renascença Portuguesa* foram publicados posteriormente no periódico quinzenal *Vida Portuguesa* – que também se tornou um órgão do movimento sociocultural –, datado de 10 de Fevereiro de 1914.

O primeiro manifesto, de Teixeira de Pascoaes, foi redigido por esse logo após a primeira reunião do grupo em Coimbra, 27 de Agosto de 1911. Para na segunda reunião, a ser realizada em Lisboa, na qual o manifesto deveria ser lido e aprovado pelo grupo da capital, no entanto, foi decidido que seria elaborado um outro manifesto de autoria de Raul Proença. O manifesto foi redigido por Raul Proença a pedido de Jaime Cortesão em carta em 26 de julho de 1911 (SAMUEL, 1990, p. 13), pouco antes da reunião em Lisboa, em setembro do mesmo ano. Em ambos os textos, é visível a disparidade ideológica entre os dois autores, expressam finalidades completamente diferentes para um mesmo manifesto. Vejamos as palavras de Teixeira de Pascoaes:

AO POVO PORTUGUÊS  
A <<RENASCENÇA PORTUGUESA>>

Estas palavras que dirigimos ao Povo Português Têm por fim revelar-lhe qual será a obra patriótica da *Renascença Lusitana* –, obra em que devem colaborar todos os homens de boa vontade.

A *Renascença Portuguesa* é a associação de indivíduos cheios de esperança e fé na nossa Raça, na sua originalidade profunda, no seu poder criador, duma nova civilização (**grifos nossos**). *Está fé e está esperança* não resultam duma ilusão patriótica, mas do conhecimento verdadeiro da alma lusitana, a qual, devido as influências estrangeiras de natureza política, artística, literária e sobretudo religiosa,

se tem adulterado nos últimos séculos da nossa História perdendo o seu carácter, a sua fisionomia original e, portanto, as suas forças criadoras e progressivas.

O fim da *Renascença Portuguesa* é combater as influencias contraditórias ao nosso carácter étnico, os inimigos da nossa autonomia espiritual e provocar, por todos os meios de que se serve a inteligência humana, o aparecimento de novas forças morais orientadoras e educadoras do por, *que sejam essencialmente lusitanos*, para que a alma desta bela Raça ressurja com as qualidades que lhe pertencem por nascimento, as quais, na Idade Média, lhe revelaram os segredos dos mares, de novas constelações e novas terras, e, de futuro, lhe deverão desvendar os mistérios dessa nova vida social mais bela, mas justa e mais perfeita.

(...)

Com efeito, quem surpreender a alma portuguesa, nas suas manifestações sentimentais mais íntimas e dedicadas, vê que existe nela, embora sob uma forma difusa e católica, a matéria duma nova religião, tomando-se a palavra *religião* como querendo significar a ansiedade poética das almas para a perfeição moral, para a beleza eterna, para o mistério da Vida... Ora a alma portuguesa *sente esta ansiedade duma maneira própriae original*, o que se nota facilmente analisando os cantos populares, as lendas, a linguagem do povo, a obra de alguns poetas e artistas e sobretudo, a suprema criação sentimental da Raça – a *Saudade!* (**grifos nossos**)<sup>109</sup>

Teixeira de Pascoaes deixou muito claro em seu discurso inaugural da *Renascença Portuguesa*, que a ressurreição da alma lusitana só seria possível através do ressuscitamento da original e singular cultural lusitana, buscando a mais profunda e tradicional herança histórica e étnica do povo, que mergulhasse nas raízes até o passado heroico português. Para o poeta, a ideia de pátria inclui também a ideia de raça, nesse sentido, a língua, os sentimentos, a história, a arte e a literatura do próprio povo não só traduziria, mas cristalizaria a identidade da raça e, por conseguinte, a identidade do país: a raça se revestiria da própria pátria, assim como a pátria compaginaria a própria raça.

Teixeira de Pascoaes convida o povo lusitano para negar a cultura estrangeira e reafirmar energicamente o que seria seu legado memorável, pois a maior qualidade e força do povo lusitano vinha do seu gênio e da perpetuação das suas tradições, lendas e costumes. “É preciso, portanto, fortalecer e animar a alma dos portugueses, para que a Pátria, que deles depende, ganhe novas energias e virtudes” (PACOAES, 1998, p. 29). Sendo a saudade o mais puro e íntimo sentimento português, cuja origem estava no gênio popular, na mais tradicional raiz da cultura portuguesa, portanto, era a saudade que interpretaria a própria alma pátria que significaria vida ativa. Assim, segundo o poeta, o significado da renascença para o povo português seria de carácter predominantemente popular, onde se encerrava a própria essência da saudade. O saudosismo seria, então, o culto da alma pátria, orientadora da atividade literária, artística, religiosa, filosófica e mesmo social.

<sup>109</sup> A Vida Portuguesa, Ano I, n 22, 10-2-1914, p. 10-11 apus SAMUEL, 1990, p. 13-14. O texto escrito por Teixeira de Pascoas publicado na revista A Vida Portuguesa, foi transcrito por Paulo Santiago, com a ortografia atualizada

Teixeira de Pascoaes também alertava que o sentimento religioso é indispensável na busca da superação e da renovação espiritual do povo português, no entanto, ele não falava da tradicional religião católica ortodoxa, pelo contrário, até faz jus ao movimento anticlerical marcante naquele período. Teixeira de Pascoaes falava de uma religião mística, pagã, ele convoca o povo lusitano para a adoração da saudade como espírito da pátria. Ele acreditava que o carácter lusitano se completa com a feição religiosa que estava na unidade sentimental saudosa, que anima de uma forma original e mística o ser português. O pensamento lusitano representava a cristalização sentimental e originária do lirismo religioso e saudoso dos lusíadas (PACOAES, 1998, p. 78). Nesse sentido, entre a poesia e a religião haveria estreitos laços de parentesco, no qual o conceito nacional da religião portuguesa viria da própria alma saudosa que não só animava o sentimento popular, mas possibilitava a independência religiosa de Portugal.

Segundo Teixeira de Pascoaes, portanto, a visão saudosista era a única maneira de superar o decadentismo entranhado em todos os âmbitos da sociedade portuguesa, sobretudo, na subjetividade dos indivíduos. A Nação só poderia ressurgir se o povo português voltasse ao que seria a sua essência original, pois só o orgulho da raça criaria o amor e prosperidade da pátria. (PASCOAES: 1914, p. 9). Segundo o poeta, era extremamente necessário recuperar a saudade, pois este sentimento tipicamente lusitano não só unia, mas destacava o povo português de todos os outros povos, assim, conseguiriam forças para alcançar a salvação. O saudosismo, portanto, foi encarado como uma virtude do português perante a vida que definia a “alma nacional” em todo o seu idealismo, vindo das lendas populares do Sebastianismo: “Sonho do Quinto Império”. O saudosismo era a própria existência do ideal messiânico, religioso, misterioso, indefinido e oculto devido ao seu etéreo significado. (PASCOAES, 1914, p. 22),

Enquanto que, para Teixeira de Pascoaes, a revolução cultural advinha do próprio saudosismo, pois o saudosismo era considerado a própria virtude do povo português, ou melhor, a alma pátria impulsionadora da história e dos sentimentos da raça; para Raul Proença, a revolução cultural só viria por meio da internalização das novas manifestações artísticas e literárias que circulavam pela Europa no início do século XX, mas, ainda, procurar as resoluções dos problemas sociais nas teorias do tempo moderno:

AO POVO

A <<RENASCENCA PORTUGUESA>>

A sociedade portuguesa, saída há pouco de uma revolução triunfante que se efectivou em virtude de aspiração mais ou menos definidas e de esperanças mais ou menos fortes, encontra-se hoje numa situação única da sua história. Sente-se que é

preciso desde já garantir o nosso futuro, dar uma alma nova à nossa nacionalidade, despertar acção e vida nessa existência e modorra, fazer surgir enfim alguma coisa que nos alimente a esperança móvel da revolução e fonte de toda a vida.

(...)

Urge concentrar num bloco de renascença nacional tudo o que há aí de esparso – todas as boas vontades que têm esbarrado com a indiferença, todas as iniciativas que têm malgrado por falta de acção comum e persistente, todas as inteligentes que esterilizam no isolamento. Bloco sim, mas norteado apenas pelo amor da coletividade, estranho a todas as facções políticas, religiosas e filosóficas e a todas as *corteries* literárias e artísticas; e tão largo que nele caibam as tendências mais variadas, contanto que *úteis*, e os espíritos mais diversos, contanto que *dedicados*.

(...)

Como estremunhados, pensamos ideias que não são para o nosso tempo, continuamos num sonho distante, estranhos à actividade, estranhos ao pensamento moderno (...) As ideias que lá fora foram no seu momento progressista tornaram-se, pois, aqui inibitórias, como afagos para a nossa passividade inata e para o nosso fatalismo hereditário. E o mal é tão grande que até a linguagem, esse banal instrumento duma época, nós estamos fora do tempo: falamos uma linguagem política e social que ninguém já entende, e que faria rir às gargalhadas o operário menos culto da França ou da Inglaterra. Daqui a nossa incapacidade para resolvermos os problemas *novos* que se levantam no nosso caminho, porque não se resolvem problemas *novos* com uma mentalidade *antiga* (**grifos nosso**).

O remédio indica-o claramente o mal, Que fazer então? Pôr a sociedade portuguesa em contato com o mundo moderno, fazê-la se interessar pelo que interessa aos homens lá fora, dar-lhe o espírito actual, a cultura actual, sem perder nunca de vista, já se sabe, o ponto de vista nacional e as condições, os recursos e os fins nacionais. Temos de aplicar a nós mesmos, por nossa conta, esse espírito do nosso tempo, de que temos estado tão absolutamente alheados. Os problemas são variadíssimos: educativos, económicos, morais, literários, artísticos, financeiros, militares, coloniais. A escola, o livro, a revista, o panfleto, o manifesto, a conferencia, a exposição, o inquérito, a viagem de informação de estudo – tais são os meios que tempo ao nosso alcance. Por eles diligenciaremos criar em Portugal estas duas coisas absolutamente novas: uma elite consciente, uma opinião pública esclarecida (...) <sup>110</sup>

Percebe-se que o discurso de Raul Proença era completamente diferente do discurso de Teixeira de Pascoaes, são visões de mundo totalmente dispares para um mesmo manifesto da *Renascença Portuguesa*. Em nenhum momento Raul Proença evoca a volta a um passado heroico do povo português, pelo contrário, de uma forma muito racional Raul Proença criticava essa forma de posicionamento em relação ao presente e acreditava que, de alguma forma, o passadismo heroico era absolutamente obsoleto e antiquário para a realidade daquele momento histórico, não fazia jus às novas necessidades dos tempos modernos da sociedade portuguesa, o que não significava que ele fosse antinacionalista, pelo contrário, ele evocava o povo a encarar os novos problemas circunstanciais a partir o impulso que anima o espírito patriótico, a partir da união e amor a nação. Mas, para isso, era necessário reunir a força de

<sup>110</sup> A Vida Portuguesa, Ano I, n 22, 10-2-1914, p. 11-12 apus SAMUEL, 1990, p. 13-14

todas as correntes de pensamento filosófico e/ou literário, era preciso acabar com as barreiras ideológicas, sem anacronismos e sem fanatismos hereditários.

Raul Proença falava do ato ou do fato do povo português se tornar atual perante as novas necessidades e contornos dos problemas do presente; para o autor, era necessário abrir as mentes para as novas sensibilidades e mentalidades, para procurar novos caminhos de possibilidades e não se encerrar num passado fechado e acabado, aquele não era o momento de esperança, mas de ação, de atitude e de mudança. A cultura passadista só alastrava ainda mais o abismo em que se encontrava o presente português, por isso era necessário colocar a sociedade portuguesa a par com o mundo, o pensamento e a cultura modernas, dar a nação uma nova roupagem, revestida de um espírito atual.

O arcadismo das tradições e heranças da cultura portuguesa cegava ainda mais os portugueses, deixava-os inertes e sem atividade em relação aos problemas da sociedade moderna, o que só fazia ressaltar ainda mais o atraso, obscurantismo, a ignorância. Para Raul Proença, a política do passadismo heroico e colonial impedia o esclarecimento da massa dos reais problemas da atualidade, por isso acreditava que um dos principais objetivos da *Renascença Portuguesa* era, de fato, uma conscientização coletiva para criar um novo Portugal, mais forte e preparado para enfrentar qualquer dificuldade daquele presente. E, essa conscientização da população portuguesa só viria através de uma brusca ruptura com o passado e com a Monarquia Constitucional, implantando uma nova tendência vinda de várias correntes de pensamento de toda a Europa.

Como vimos, apesar da disparidade entre os discursos dos autores para uma mesma manifestação da *Renascença Portuguesa* – Teixeira de Pascoaes com sua visão mística e messiânica, enquanto Raul Proença com sua visão racional e moderna –, estava lançada os fundamentos do movimento que viria a revolucionar a sociedade portuguesa. A *Renascença Portuguesa* surgiu, então, como um movimento cultural português de cunho predominantemente nacionalista, com o propósito inovador de apoiar e revolucionar a República.

A Renascença Portuguesa não só conformou a mais ambiciosa organização de intelectuais em Portugal, mas promoveu a cultura portuguesa através de conferências, manifestos, revistas, livros, bibliotecas e escolas. Essa geração de intelectuais conformou uma ambientação de intensa produção cultural através da arte e da educação, propagando uma nova mentalidade em prol do fortalecimento do que chamaram de alma lusitana. Ao mesmo tempo em que na sede da Renascença Portuguesa, havia uma exposição permanente de pintura, organizou-se vários concertos e centenas de conferências de cursos sobre história,

ciências naturais e filosofia, atraindo um amplo público desde estudantes, professores, médicos, advogados, militares e algumas senhoras, acabando mesmo por controlar a Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Na verdade, esse movimento não só surgiu para dar alicerce à revolução republicana com uma doutrina democrática e humanista, com uma literatura patriótica, mas, também, surgiu com o intuito de contornar a incapacidade da República de resolver os graves problemas na área socioeconômica e, principalmente, na religião e na educação. Em grande parte, o projeto da Renascença Portuguesa, como bem esclarece o próprio nome do movimento, se fincava no ato de fazer renascer, dar uma nova vida para Portugal, afastando o obscurantismo em que o país vivera tantos anos nas sombras da Monarquia, afastar o pessimismo e o decadentismo internalizado pela própria população ao longo de ciclos contínuos de crises portuguesas.

Se fizermos uma análise do sentido didático da própria imagem que o nome do movimento apresenta – renascença –, podemos perceber que está diretamente ligado a essência e o fundamento da vida; da mesma forma que o próprio prefixo “re” revela um vasto teor de vocábulos e conceitos que estão diretamente ligados ao significado de *reagir* e/ou de *reação*. O conhecimento da decadência suscitava da ascendência, isto é, da renascença. Como bem lembrou o escritor Piranharanda Gomes, em seu livro intitulado *A “Renascença Portuguesa” – Teixeira Rêgo, no século XIX, na ordem dos estilos literário, político e filosófico, apresenta-se cheio de vocabulário-tipo – regeneração, renovação, restauração, renascença, progresso* (GOMES, 1894, p. 18), é tão certo esse estilo para aquele momento da história portuguesa que o próprio quadro partidário da monarquia era composto pelo Partido Regenerador e Partido Progressista. Da mesma forma, o ímpeto de regeneração da sociedade portuguesa viria a representar a *Renascença Portuguesa* e, posteriormente, a *Nova Seara*, seara de novo nascida. O espírito da *Renascença Portuguesa* viveu durante quase toda a Primeira República de 1910 à 1930, embora alguns autores pretendam situar o término do movimento em 1915.

Notadamente o nome do movimento cultural, *Renascença Portuguesa*, que viria balançar a estrutura moral e religiosa da tradicional sociedade portuguesa, encontrou como inspiração a própria imagem do movimento da Renascença, movimento também conhecido por Renascimento e/ou Renascentismo, que surgiu primeiramente na região italiana da Toscana e, depois se expandiu por quase todos os países da Europa Ocidental no período entre o final do século XIV e início do século XVII, período que não só foi marcado pela transição do feudalismo para o capitalismo, como também marcada pelas várias mudanças da vida



humana – a cultura, a sociedade, a economia, a política e a religião. De modo geral, a designação da Renascença da Itália, assim com posteriormente a Renascença de Portugal, foi aproveitado para descrever seus efeitos nas artes, na filosofia e nas ciências.

O florescimento cultural e científico do renascentismo italiano despertou sentimentos de otimismo, não só incentivando no sujeito o espírito de pesquisa, mas possibilitando o desenvolvimento de uma nova atitude perante a vida. Para além disso, verificou-se também o crescente prestígio do artista como erudito e o surgimento de um novo conceito de educação que valorizava os talentos individuais de cada sujeito. Em grande medida, o movimento se chamou Renascença devido à descoberta, revalorização e até renascimento das referências culturais da antiguidade clássica, que nortearam a mudança desse período em direção a um ideal humanista e naturalista.

Todos esses benefícios foram igualmente almeçados pelos intelectuais portugueses que queriam a todo custo estabelecer uma ruptura radical com os tradicionais valores da Monarquia Constitucional. O projeto de renascença nacionalista, portanto, se assentava na ideia de que a civilização ocidental se aproximava de uma grande transformação igual ou maior àquela supostamente representada pelo Renascimento do século XV. Longe dos vícios da Monarquia e da religião católica tradicional, o caminho estava livre para a emergência de novas ideias e realidades. Assim, os intelectuais acreditavam que Portugal poderia vir a ter a mesma importância que a Itália tivera no século XV. O renascentismo do século XV afirmava a razão, a alma; os românticos do século XIX tinham descoberto as paixões, a natureza; agora a nova corrente do século XX seria como uma fusão desses dois princípios, a natureza concebia a alma.

A *Renascença Portuguesa* também teve o propósito de buscar um referencial na doutrina centrada no homem e na humanidade, ressuscitado pelo culto das literaturas antigas. Essas influências são tão evidentes que a própria revista *A Águia*, porta-voz do órgão da *Renascença Portuguesa*, trazia como principal símbolo estampado na capa do magazine mensal a imagem de uma fênix da mitologia grega, o símbolo escolhido para representar a *Renascença Portuguesa*, porque ler *A Águia* era o mesmo que ler os ideais do movimento lusitano. Foi, então, que a partir de 1912, o periódico *A Águia* passou a ser propriedade do movimento lusitano, ostentando na capa a designação de *Órgão da Renascença Portuguesa*. E, assim, a revista adentrava na sua segunda série, sob o novo subtítulo *Revista Mensal de Literatura, Arte, Ciência, Filosofia e Crítica Social*, que publicou de primeiro de Janeiro

de 1912 a Outubro de 1921, cujo corpo diretivo ficou sobre a supervisão de: Teixeira de Pascoaes, como Diretor Literário; António Carneiro<sup>111</sup>, como Diretor Artístico; José Magalhães, como Diretor Científico, somente até o número 6 da revista, equivalente a junho de 1912; e, por fim, Álvaro Pinto, como Secretário, Editor e Administrador da publicação.

Na segunda série da revista *A Águia* publicou-se 20 volumes, cada um correspondendo aos seis números do semestre, num total de 120 números (SANTOS, 1990, 98), disseminando quantidades de reproduções de quadros, obras de arte, estudos e críticas literárias. A revista era vendida em livrarias do Porto, de Lisboa e Coimbra, assim como era vendida em vários países fora de Portugal como, por exemplo, Brasil, Angola e Goa. E, para acabar com a exploração comercial dos escritores, a *Renascença Portuguesa* fez-se casa editora, a qual lançou cerca de 250 livros entre 1912 à 1924 (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 467). Para além de todas as formas de disseminação da cultura lusitana, a *Renascença Portuguesa* se firmou como Sociedade, regida por estatutos e composta por todos os indivíduos que pudesse contribuir para a realização de seu programa a partir de suas qualidades e aptidões.

Assim, no primeiro número da revista *A Águia* como o órgão da Renascença Portuguesa, o mentor do Movimento, Teixeira de Pascoaes, escreveu um artigo intitulado *Renascença*, que apresenta os verdadeiros intuítos do Movimento, o qual foi considerado um terceiro e definitivo manifesto para alguns autores, pelo fato dos manifestos da *Renascença Portuguesa* não terem sido publicados, nem o escrito por Teixeira de Pascoaes, nem o de Raul Proença, pois esses manifestos só viriam a ser publicada posteriormente por Jaime Cortesão no boletim *A Vida Portuguesa*, datado do dia 10 de Fevereiro de 1914. Dessa forma, no texto de apresentação da revista, Pascoaes sobressai como um místico vidente, suas palavras de poeta soam como um dom do conhecimento quase profético: “O fim desta Revista (...) será, portanto, dar um *sentido* às energias intelectuais que a nossa Raça possui; isto é, colocá-las em condições (...) de criar um novo Portugal, ou menor, ressuscitar a Pátria Portuguesa” (*A Águia*, 2ª série, Porto, 1912, nº1, p.1 apus SANTOS, 1990, p. 99).

Teixeira de Pascoaes propusera que a renascença da nação viesse através da criação de um ideal religioso na alma do povo português que lhes provocassem sentimentos de heroísmo e sacrifício, tendo essa religião um sentido mais filosófico do que dogmático, que resultasse

<sup>111</sup> Antonio Carneiro (1872-1930), foi pintor, ilustrador, poeta e professor de desenho na Escola de Belas-Artes do Porto. Dedicou a pintura, assim como pintura religiosa e histórica. Foi colaborador dos periódicos *Revista Nova*, *Serões*, *A Águia*, *Atlântida* e *Contemporânea*. Disponível em: <<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio\\_Carneiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Carneiro)>>. Acesso em: Mai. 2014.

na busca coletiva de uma forma de vida superior. Segundo Teixeira de Pascoaes, o catolicismo romano era impróprio para o país, pois era algo vindo do estrangeiro e incompatível com a cultura portuguesa, da mesma forma que se acreditava a religião tradicional havia sido ultrapassada para os novos costumes do período, pois havia sido recusada pelo cientificismo materialista desde pelo menos o final do século XIX e, por sua vez, estava falida. Assim, o autor investigou na própria tradição popular e poética nacional um sentido religioso que expressasse o entusiasmo e/ou a convicção lusitana, encontrando, assim, a saudade, que tinha sido especialmente representada na poesia de Antonio Nobre até atingir um sentido metafísico.

Nesse sentido, Pascoaes apresentou a saudade como a ansiedade de atingir um estado de perfeição, esta ânsia deveria construir o sustentáculo espiritual português, cuja parte propriamente física incluiria a ginástica, o vegetarianismo e o combate ao álcool e ao tabaco. Com isso, o autor acreditava em construir uma geração mais saudável, dotada do poder de regenerar uma sociedade que se espelhava na decadência. De fato a geração literária de Pascoaes ficou contagiada pelo sentimento e pensamento filosófico da saudade. Os poetas engajados no movimento tinham uma visão extremamente positiva não só sobre a doutrina de Pascoaes, mas também sobre a aplicação de sua teoria à realidade em que viviam. De modo que passaram a discutir, produzir e publicar acerca do topos da saudade com o principal objetivo de resgatar esse espírito saudosista perdidos pelos ciclos viciosos do mundo moderno para, só assim, reposicionar a Nação portuguesa no seu lugar promissor. Dessa maneira, a literatura, especialmente a poesia que tinha um poder didático, assumiu um importante papel de transformar aquela sociedade em crise.

Assim, sendo mentor e introdutor da *Renascença Portuguesa*, Pascoaes teve sua grande chance de propagar seus princípios e convicções, não só afirmando que o saudosismo não era criação, mas, sim, uma herança histórica do português, pois o saudosismo tinha um caráter de inspiração transcendental e, portanto, era a própria existência da *alma portuguesa*: “a *Saudade* é o próprio sangue espiritual da Raça (...), a saudade no seu sentido profundo, isto é, o *sentimento-ideia*, a *emoção reflectida*” (A *Águia*, 2ª série, Porto, 1912, nº1, p.1 apus SANTOS,1990, p. 99). O poeta surgiu, então, como um visionário e a saudade como centro de convergência de todas as forças da natureza portuguesa, revelando que a saudade era a razão da própria Renascença criadora e era a partir da saudade que o povo português renasceria. O fato do saudosismo ser considerado um sentimento genuíno da raça portuguesa, despertou grande interesse de muitos intelectuais de Portugal.

Até Jaime Cortesão que havia concebido a *Renascença Portuguesa* como um movimento destinado a renovação e a transformação cultural indispensável ao sucesso da Revolução Republicana, passou a afirmar incessantemente em vários artigos da revista *A Águia* que o pensamento de Teixeira de Pascoaes era digno de aplausos, pois o renascimento original português representava uma força capaz de despertar o povo da letargia a que conduzia todo o país a uma doença revelada pela fraqueza e pela hesitação:

(...) Esta revista é para nós um templo: a nossa esperança, esforço, fervor patriótico, lutas de ideias ou realizações de Beleza, unge-os a nossa fé de profunda religiosidade.

(...) Sem o alicerce da vontade não há carácter, e o que se afirma do indivíduo, pode igualmente afirma-se da coletividade, que, sem os nobres e persistentes caracteres, não realizará obra de fôlego, qual seja a do ressurgimento da nacionalidade. (...) O nosso grande mal é, pois, uma doença da vontade, cujos sintomas se chamam o desalento, o pessimismo, o abandono fatalista, uma inércia cobardia e a falta de confiança no esforço próprio – mal a que já Camões chamou uma *apagada e vil tristeza*.

(...)

Averiguado ficou qual seja o nosso maior mal – a tibieza da vontade, que equivale à falta de carácter, e, sabido, como nós tivemos noutros séculos uma ardente e voluntariosa individualidade, concluiremos que o nosso Povo está desnacionalizado, que tem perdida a consciência do seu espírito original, que envolve em si audácia e vontade heróica. Igualmente se observou que para despertar a vontade no indivíduo ou na colectividade são necessários os impulsos afectivos (**grifos nossos**), o que equivale a dizer, aplicado a lei ao nosso caso, que é necessário acordar no espírito do nosso Povo os sentimentos que lhe sejam próprios, que formem a característica afectiva da sua individualidade, a inconfundível fisionomia espiritual.

Quais são esses sentimentos? Será possível isolá-los e definir dalgum modo essa original fisionomia?

(...) Teixeira de Pascoaes definiu o Espírito Lusitano pela concepção religiosa do Saudosismo, revelando nessa corrente poética afirmada exuberantemente em várias individualidades. A Saudade assim revela a nossa moderna Poesia e ainda na obra de outros artistas e na do filósofo Leonardo Coimbra, perde no seu significado banal e atinge a altura duma síntese psicológica e religiosa como produto do casamento do cristianismo com o paganismo, do carácter ariano com o semita, dos diversos espíritos das duas religiões, realizando a fusão das qualidades-contrastes desses dois ramos étnicos. A Saudade, assim, bem longe de ser um sentimento mórbido e regressivo, passa a ser o espírito lusitano criador levando a Raça às suas maiores realizações de heroísmo e beleza.

(...)

Já Leonardo Coimbra num artigo de jornal, referindo-se a um poema moderno dizia: <<Também era para mim o mais importante justificar o poema e a poesia que se chama panteísta e que eu prefiro classificar de paganismo transcendente. O poema é nessa corrente de *panteísmo espiritualista*, que constitui hoje a mais alta manifestação da nossa poesia e que é representada...>>

Como vêem as duas expressões equivalem-se.

Unicamente Leonardo Coimbra nessa altura não erigia o *paganismo espiritualista*, a espírito original da própria Raça.

Será então que esse estranho religiosismo dos nossos poetas, o misticismo de uns, o saudosismo e o paganismo espiritual de outros, não seja bem característico do fundo psíquico da Raça e não tivesse já noutros períodos da nossa história os seus representantes e justamente nas suas figuras supremas?

(...)

Na opinião, pois, de Schuré, a Arte portuguesa, saudosista, paganista-transcendente, mística-naturalista, ou como lhe quiserem chamar, realiza uma aspiração da

Humanidade e está à frente dum grande movimento moderno. Num artigo anterior vimos como Oliveira Martins nos vaticinava a missão de pregoeiros dum novo ideal colectivo e religioso. Propositadamente fizemos estas citações para que ninguém possa pôr em dúvida o que afirmamos.

Como se acaba de ver a Renascença Portuguesa não é incompatível com as aspirações modernas e de forma alguma também afasta, e, antes, promoverá no Povo português a parte da boa cultura que a Europa lhe possa trazer.<sup>112</sup>

Como podemos analisar no seu artigo intitulado por <<Renascença Portuguesa>> e seus instintos, publicado em Outubro de 1912, na revista *A Águia*, Jaime Cortesão defende o saudosismo como “legítimo, próprio, original e fecundo à luz dum critério histórico e filosófico” (*A Águia*, série II, n. 10, Outubro de 1912, p. 118-124 apus SAMUEL, 1990, p.13). No discurso de Jaime Cortesão é possível perceber que o pensamento místico e saudosista de Teixeira de Pascoaes prevaleceu em relação ao pensamento crítico racionalista de Raul Proença na pauta das preocupações e propósitos da *Renascença Portuguesa*. Como uma doutrina, Cortesão vai pregando cada ensinamento deixado pelo mentor do Movimento, chegando a alguns momentos a reproduzir o mesmo efeito que uma vez Teixeira de Pascoaes fizera no seu discurso inicial de manifesto da *Renascença Portuguesa*. Jaime Cortesão vincula os dois mentores – Pascoaes e Coimbra –, do Movimento quanto às finalidades e realizações da *Renascença Portuguesa*, traçando complementaridade entre os dois autores que viriam a dirigir a revista pelo resto da existência do Movimento.

Ao mesmo tempo em que o saudosismo se transformava na ação primária do Movimento, Cortesão parecia buscar estímulos nos impulsos afetivos desse sentimento para cumprir o seu objetivo inicial que correspondia à preparação pedagógica baseada na consciência moral de apoio à ideologia republicana. Foi com esse propósito que no dia 31 de Outubro de 1912, meses depois do início da publicação da revista *A Águia*, começou a publicar-se no Porto a já citada revista *A Vida Portuguesa*<sup>113</sup> - *Quinzenário de inquérito à vida nacional* –, dirigida pelo escritor Jaime Cortesão, com o seu secretário de redação e administrador Álvaro Pinto e editor Costa Júnior. A *Renascença Portuguesa*, então, passou assim a ter o apoio de duas revistas: por um lado *A Águia*, dirigida por Pascoaes, que tinha uma orientação de natureza poético filosófica; por outro lado, a revista *A Vida Portuguesa*, dirigida por Cortesão, que estava dedica à realização prática de uma ampla renovação pedagógica com base na análise dos grandes problemas nacionais e no estudo das suas soluções.

<sup>112</sup> *A Águia*, série II, n. 10, Outubro de 1912, PP. 118-124 apus SAMUEL, 1990, p.13.

<sup>113</sup> Teve uma tiragem de 39 números publicados entre 1912 – 1915 (MATOSSO; RAMOS, 2001, p.467).

*A Vida Portuguesa* contribuiu diretamente na ação sociocultural do movimento, a qual se debruçou com maior atenção sobre o problema educativo, cuja comissão procedeu a um largo questionamento sobre temas de educação e do ensino. Jaime Cortesão escreveu vários artigos de análise crítica do ensino universitário oficial, de análise da missão das Universidades Populares para educação do povo, escreveu estudos sobre a origem e o desenvolvimento das Universidades Populares destinada a operários na França e etc. Mas, no período da Primeira Guerra Mundial, a revista promoveu uma larga discussão acerca da participação de Portugal na guerra, o desvio de todas as atenções para a propaganda e o incentivo à participação de todos os jovens na luta patriótica. O Boletim ainda contava sobre as várias atividades de renovação cultural da *Renascença Portuguesa*. *A Vida Portuguesa* não esgotava a ação cultural do movimento, no entanto, perdeu forças após a Primeira Guerra Mundo, acabando sua publicação em Novembro de 1915.

As duas publicações complementavam-se, Pascoaes deu ao movimento um sentido filosófico, ao mesmo tempo em que colaborou com as realizações pedagógicas. Da mesma forma que Cortesão encontrava no saudosismo a inspiração para a sua poesia e suporte teórico para a sua obra renovadora na educação. Para o pedagogo Manuel Patrício, Teixeira de Pascoaes não só foi o “verdadeiro edificador de uma Ontologia nacional” (Manuel Patrício, *Figuras da Pedagogia Contemporânea – II – Teixeira de Pascoaes*, Évora, Universidade de Évora, 1985, p. 7 apus SANTOS, 1990, p. 105), mas também foi uma das figuras mais importantes da Pedagogia Portuguesa Contemporânea, pois segundo Patrício, o poeta não só instruiu, educou e criou as bases do aperfeiçoamento moral, como lançou uma Pedagogia Saudosista original. *A Era Lusíada* e, sobretudo, o pequeno manual de pedagogia cívica *Arte de ser Português*, foram as principais mensagem pedagógica de Pascoaes dedicada aos jovens portugueses, que deveria ser lido, estudado e comentado nos cursos de Literatura e História da Pátria:

Os portugueses necessitam, portanto, de comungar da *alma lusíada*, camoniana, popular, que encerra, na sua essência de saudade, um alto e original sentido da Vida e do Universo, susceptível de se converter em nova Civilização. (p.9 – 10)

Eis o que deve constituir uma verdadeira crença nacional. Nós precisamos d’uma crença que nos ilumine do alto. Um povo sem uma crença superior está em perigo de vida. (p.10)

(...)

Nós, os portugueses, precisamos de comungar a nossa própria alma que dê colorido e presença viva a esta sombra que somos desde Alcacerkibir. (p. 10 – 11)

(...)

Tambem é velha e desbotada a imagem da Pátria é preciso imprimir em novas côres vivas, os seus traços característicos e originaes. (p.12)

Que as almas moças se retemperem no culto do gênio heróico da Raça animado pela Saudade que é *lembrança d’uma cousa com o desejo d’ela* conforme a definiu um

grande escritor antigo; - que é, portanto, *a lembrança e o desejo*; e, sendo o Desejo, é também a *Esperança*. (p.12)

Pela Lembrança conhecemos o que Fomos e pelo Desejo pressentimos o Futuro. Na Saudade, o passado e o porvir organizam-se em corpo de harmonia. E assim, o novo Portugal surgirá do antigo, mais belo e perfeito, sem que um destrua ou contradiga o outro, de maneira a podermos contemplar em toda a sua perspectiva, a imagem dilatada já da nossa Patria. Portugal não é só o que foi, nem somente o que é, nem apenas o que hade ser. (p. 12-13)

(...)

Queremos um Portugal português e, ao mesmo tempo, humano. Queremos a nossa Pátria de acordo com o Passado e o Futuro, mergulhando as raízes na noite da Recordação para florescer à luz da Esperança e criar a sua obra espiritual, religiosa, obra de amor e sacrifício. (p.20)

Essa obra encontra-se esboçada em Camões e no Cancioneiro Popular. O desenvolvê-la e defini-la compete à gente moça. (p.21)

PASCOAES, Teixeira de. *A Era Lusitana*. Editora da Renascença Portuguesa

A ação pedagógica exercida por Pascoaes na *Arte de ser Português* conduz à formação do patriota. Para Pascoaes, a saudade estava acima de qualquer vitalidade que impulsionava o povo português, pois na saudade se fincava o próprio espírito da raça. Pascoaes se apresentava pessoalmente defendendo a orientação saudosista da Renascença, concluindo que: “continuarei sempre a afirmar que o movimento da *Renascença Portuguesa* se fez e fará dentro da *Saudade* revelada, a qual se ergue à altura duma Religião, duma Filosofia e duma Política, portanto” (*A Águia*, 2ª série, Porto, 1912, nº12, p. 186 apus SANTOS,1990, p. 99). De fato, o saudosismo despertou um grande interesse entre os intelectuais, o que provocou uma crescente visibilidade de Pascoaes, ligando *A Águia* à revelação da saudade e, conseqüentemente, ao seu mentor. Apesar de o pensamento saudosista agradar a maioria dos intelectuais do Porto, desagradava muito o grupo de Lisboa, principalmente Raul Proença e António Sérgio que eram os principais representantes da *Renascença Portuguesa* em Lisboa.

Raul Proença evidenciava seu afastamento pela pouca colaboração na revista. António Sergio, ao contrário, aproveitou a hospitalidade da revista *A Águia* para iniciar, em 1913, uma amarga campanha contra o saudosismo. Para Sérgio, a saudade representava ociosidade sonhadora parasitária que, segundo esses autores, caracterizava a vida nacional até aquele momento. O estrangeirismo era para Sérgio tanto quando o saudosismo místico era para Pascoaes, mas tanto Sérgio como Pascoaes queriam um país moderno, apenas pensavam de maneiras diferentes: de um lado António Sérgio queria adotar o culto do cosmopolitismo; por outro lado, Pascoaes parecia prisioneiro de um ruralismo pitoresco, no entanto, ele tinha consciência da miséria dos camponeses, pois ele não almejava o regresso ao campo, mas a vida simples do campo, a integração do homem com o meio natural (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 469). Por outro lado, o saudosismo de Pascoaes criticava abertamente os males da

modernidade, principalmente, o cientificismo e a tecnologia crescente na vida cotidiana do homem, pois ele acreditava que ofuscava o espírito português.

Apesar de todos comungar o mesmo desejo de renascença nacional, a polêmica dentro da *Renascença Portuguesa* refletia na fragmentação do meio intelectual, pois cada grupo partia de uma dada ideologia para pensar a renascença. Os componentes das pequenas revistas literárias ressentiram-se por serem esquecidos, acusando a *Renascença Portuguesa* de ser uma pequena sociedade de elogios mútuos. Por um lado, em Lisboa, em 1915, lançou-se a revista *Atlântida*, movendo uma verdadeira guerra contra Teixeira de Pascoaes e ao seu grupo. As pequenas intrigas, sobretudo, a oposição entre os literatos de Lisboa e Porto, impediram a unificação do meio literário e, conseqüentemente, a maior parte do fracasso da *Renascença Portuguesa*.

Os adeptos da corrente modernista julgavam que Pascoaes se posicionava politicamente de uma forma deprimida e idealista, criticavam seu espírito passadista e utópico, fechado num lusitanismo fanático. Certamente essa intriga entre as correntes literárias desanimou o mentor do saudosismo, Teixeira de Pascoaes, abandonando a direção no início do quinto ano da revista *A Águia*, em 1917. O nome do poeta não foi substituído, figurando Álvaro Pinto como gerente. Apenas mais tarde, no n°91/93 de Julho a Setembro de 1919, Álvaro Pinto apresenta-se como Diretor de *A Águia* (SANTOS, 1990, p. 97). Apesar de Teixeira de Pascoaes ter sido criticado por antiquado e atrasado, sua doutrina político-social de tendência saudosista ganhou grande visibilidade nos meios literários, se disseminando por toda a sociedade e conquistando grande parte dos intelectuais. Fala-se que o período da segunda série da revista *A Águia* em que Pascoaes foi Diretor, foram os anos mais entusiasmados da *Renascença Portuguesa*, pois ele foi considerado um dos maiores estimuladores da identidade nacional, constituindo um caso à parte na literatura e no pensamento português. Segundo alguns críticos literários, ele chegou a uma concepção original e otimista nunca antes pensada na História da Poesia Portuguesa.

Depois que Teixeira de Pascoaes saiu da revista, Álvaro Pinto manteve-se como gerente até o término da publicação da 2ª série da revista *A Águia*, surgindo a 3ª série quase um ano depois, em julho de 1922, tendo como Diretor Leonardo Coimbra. *A Águia* continuou órgão da *Renascença Portuguesa*, não só manteve o subtítulo, assim como conservou o mesmo aspecto gráfico. A revista publicou mensalmente nos primeiros oito números, mas depois, a produção foi caindo paulatinamente, logo cada número correspondia a dois, três ou mais meses (SANTOS, 1990, p.175). Mas, por quê, Leonardo Coimbra!? O escritor, o filósofo e educador, formou com Teixeira de Pascoaes e Jaime Cortesão o trio representativo



da *Renascença Portuguesa*, como bem pudemos perceber nos fragmentos dos artigos selecionados e citados acima. Ao longo desse capítulo, acompanhamos a trajetória de Leonardo Coimbra desde o seu papel na Greve Acadêmica de 1907, na propaganda anarquista e republicana, assim como sua colaboração na revista *Nova Silva* e, posteriormente, na *Renascença Portuguesa*, que desde o início tinha como principal papel na participação de filósofo perante o saudosismo e a ação didática nas Universidades Populares. Leonardo Coimbra se destacava como precursor do movimento cultural e da educação no Movimento, pois acreditava que a educação deveria ter seu alicerce na cultura. Se pensarmos bem, Leonardo Coimbra assumiu o cargo de diretor da revista não só no ápice da sua atividade literária, mas também como professor universitário.

Seu papel de educador, de orador e de filósofo foi muito incisivo em todas as manifestações culturais de Portugal. Leonardo Coimbra foi eleito diretor da nova série da *A Águia* para dar continuidade as atividades iniciadas junto ao mentor do Movimento, Teixeira de Pascoaes. Não é por acaso que na apresentação da nova série da revista *A Águia*, Leonardo Coimbra considera que a *Renascença Portuguesa* mantivera os projetos iniciais dirigidos às novas condições, em que se destacavam as dificuldades internas e externas do pós-guerra. Segundo Coimbra, a revista estaria aberta a todos os novos escritores que quisessem se unir ao órgão público, atuando na busca de soluções para a crise nacional, assim como trabalhando na tarefa de progresso da pátria e na tolerância de suas diversas opiniões públicas. Com a permanência de Leonardo Coimbra como diretor da revista, Teixeira de Pascoaes retomou a sua colaboração na *A Águia*, publicando a poesia *Oração Sebastianista*:

O movimento da *Renascença Portuguesa* sob a direção de Leonardo Coimbra manteve-se fiel a proposta de Teixeira de Pascoaes. A transferência da direção da revista de Pascoaes para Coimbra não afetou o espírito renascentista. Em 1912, Pascoaes propunha regressar às fontes originárias da vida, para criar um novo país, assim como em 1922, Coimbra tentava a todo custo unir o separado, desde a educação nacional a uma ampla hipótese metafísica seguida por Teixeira de Pascoaes. E, para manter essa sintonia, Coimbra acreditava que não existia nada melhor que a poesia, nem mesmo a filosofia, para exprimir o pensamento “renascentista”, trazendo para revista os melhores poetas, entre eles, notadamente, o inseparável amigo e fundador do saudosismo: Teixeira de Pascoaes. O apelo filosófico sempre prevaleceu entre Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, foram essencialmente eles que deram ao Movimento o fundamento do pensamento filosófico português: o saudosismo e o criacionismo como órgão da gramática filosófica.

Nesse sentido de união e continuação entre as direções, podemos perceber na poesia acima citada o mesmo ímpeto que só reafirma a perspectiva inicial renascentista, no qual o saudosismo surge unido ao sebastianismo que Pascoaes falava em seu livro *O Poetas Lusíadas*, no qual define como “Saudade religiosa e patriótica, a essência da nossa Poesia e do nosso sentimento, condensada e figurada no vulto de D. Sebastião” (PASCOAES, 1919, p.175). Em grande medida, Teixeira de Pascoaes partia do saudosismo, compartilhando o ardor panteísta e religioso para expressões o mais simples e rústicos sentimento pela pátria. Pascoaes fazia, assim, a divulgação do seu ideário saudosista e, conseqüentemente, da *Renascença Portuguesa*, apresentando o saudosismo como doutrina social e como ideário político para o ressurgimento nacional.

Nessa nova série, Teixeira de Pascoaes publicou apenas mais quatro poesias e um artigo evocando Junqueiro (SANTOS, 1990, p. 182), porém, logo decidiu recolher-se ao silêncio e a produção solitária no alto das montanhas do Amarante. Também nessa série da revista retoma a colaboração de Raul Brandão, poeta em prosa que se uniu a admiração a António Nobre, juntamente com seu grande amigo de Teixeira de Pascoaes que, segundo o escritor Alfredo Ribeiro dos Santos, em sua obra-prima *Humus* sela a aproximação de pensamento com Pascoaes. Ambos os escritores são seres contemplativos, entregues à meditação do mistério da existência a partir do pensamento panteísta, cada qual à sua maneira: Raul Brandão de uma feição franciscana e Teixeira de Pascoaes de um conceito transcendente e original saudosista.

Sem falar que o próprio diretor, Leonardo Coimbra, que comungava com o pensamento de Teixeira de Pascoaes, colaborou com a publicação de 13 artigos ao longo de toda a série da revista (SANTOS, 1990, p.184), entre eles contam-se os mais importantes escritos sobre a saudade e o saudosismo: *O regresso ao Paraíso* (n.º 2 – Agosto de 1922); *O Mistério* (n.º 7 – Janeiro de 1923) e *Sobre a Saudade* (n.º 11/12 – Maio e Julho de 1923). Não parou por aí, ainda colaboraram nesta série alguns dos *Poetas Lusíadas* como chamou Teixeira de Pascoaes: Alfredo Brochado, Mário Beirão, António Sousa, António Monteiro, Joaquim de Almeida, Carlos Parreira e Américo Durão – esse último foi um grande amigo de Florbela Espanca na Universidade de Lisboa onde fazia o curso de Direito, para quem dedicou à poesia intitulada *Soror Saudade*, do seu *Livro Soror Saudade*. O poeta saudosista Augusto Casimiro, embora pertencendo ao grupo dos fundadores da *Seara Nova*, também colaborava na *A Águia*, o que significava o início de dispersão e/ou, pelo menos, reconciliação entre os grupos.

Enquanto isso, Leonardo Coimbra também tentava a todo custo resistir ao pessimismo buscando centrar todos seus esforços na educação como principal base e fundamento da *Renascença Portuguesa*. Leonardo Coimbra renovou o projeto educativo anunciando que, por iniciativa do órgão da *Renascença Portuguesa*, com a *Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, abrir-se-ia as portas das chamadas *Universidades Populares*, mediante o apoio dos professores, engenheiros, médicos e escritores. Atraído pelos problemas da Educação, Leonardo Coimbra remodela os serviços do Conservatório de Lisboa, que passa a ser chamado Conservatório Nacional de Música; introduz modificações no Regulamento do ensino secundário; cria a Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, com curso de Fisiologia, Embriologia e Biologia Gerais; e, nas Escolas Normais de Porto e Coimbra cria um curso prático de Psicologia Experimental, entre outros muitas propostas de aspecto positiva para a prosperidade da educação em Portugal (SANTOS, 1990, 178-179).

Apesar de todos os projetos no âmbito da Educação, o apoio dos jovens estudantes discípulos de Leonardo Coimbra, para além da colaboração dos mais variados autores na revista *A Águia* não saiu da crise que se revelava cada vez mais pelas irregularidades da publicação, o que levou à suspensão. Segundo Alfredo Ribeiro dos Santos, uma das causas da paralisação da revista foi devido à falta de habilidade para as tarefas administrativas por parte de Leonardo Coimbra e Augusto Martins depois que Álvaro Pinto deixou a revista. Ao mesmo tempo em que a revista se afundava cada vez mais na crise administrativa, o movimento da *Renascença Portuguesa* perdia paulatinamente sua vitalidade, os intelectuais de perdiam seu ímpeto revolucionário, Porto já não era mais o centro de efervescência e transformação cultural que um dia havia sido.

Mesmo assim, *A Águia* ainda persistiu por mais alguns anos. Com um intervalo de dois anos após o término da 3.<sup>a</sup> série da revista, começou-se a publicar a 4.<sup>a</sup> série, compreendendo 12 números, que durou de Janeiro de 1928 a Dezembro de 1930 e, dois anos, em 1932 surgiu o *XX Ano*, que era uma espécie de 5.<sup>a</sup> série, compreendendo três números, que durou entre Janeiro e Junho de 1932 (SANTOS, 1990, p.194), ano que o órgão da *Renascença Portuguesa* se desintegrou definitivamente. A comissão diretiva dos primeiros 6 números da 4.<sup>a</sup> série era constituída por Leonardo Coimbra, Teixeira Rêgo e Hernâni, no entanto, nos números 7-8 e 9, Leonardo Coimbra era o único professor presente que sugere o nome de Casais Monteiro e Sant'Anna Dionísio, desaparecendo o nome do primeiro até o fim da série. Já no vigésimo ano, além de Leonardo Coimbra e Sant'Anna Dionísio, junta-se Carlos Bastos como secretário de redação.

Nestas últimas séries, as revistas apresentavam o mesmo formato e a mesma capa, assim como continuaram sendo órgão da *Renascença Portuguesa*, cujo subtítulo anunciava as seções *Prosa, Verso, Ilustração e Bibliografia*. A revista era anunciada como uma revista mensal, no entanto, cada número correspondia a dois ou mais meses. Pela primeira vez, os números indicavam que foram *Visados Pela Comissão de Censura*: o país estava em plena ditadura. Portugal não ficou apático à disposição ditatorial que se espalhava por toda a Europa na década de 1920, surgiram vários movimentos políticos de tonalidade autoritária, como foi o caso do Integralismo Português, findando, posteriormente, no golpe militar de 1926. Esse período compreendido pela Ditadura Militar portuguesa foi marcada por uma incessante crise política e social que, em um curto espaço de tempo de 7 anos, o país testemunhou a ascensão e a queda de 45 governos e 29 levantes revolucionários, que terminaram por preparar o ambiente para a instalação da ditadura de Antônio de Oliveira Salazar, implantando o Estado Novo em 1933.

Foi nesse clima de instabilidade social e política que os integrantes da *A Águia* tentavam a todos custo erguer e/ou manter o movimento de ressurgimento da nação. Entre os projetos de atividade cultural da Associação, a direção realizou várias conferências que foram proferidas, agora não pelos professores da Universidade Popular, mas pelos professores da Faculdade de Letras, assim como professores de outras Faculdades do país. Essas conferências constituíram-se em cursos completos sobre assuntos de relevante interesse literário ou científico para Portugal. Foi também a Associação que promoveu a última conferências que o filósofo Júlio Navarro Monzó, realizou no Porto com grande sucesso. Além disso, a *Renascença Portuguesa* esteve representada, em 1928, na *Exposição de Livro Português*, em Madri, por Hernâni Cidade.

Quando a Faculdade de Letras da Universidade do Porto deixou de ser dirigida por Leonardo Coimbra, passando a ser dirigida por Damião Peres e, em seguida, Luís Cardim, também perdeu o espírito da *Renascença Portuguesa*. A Faculdade de Letras de Porto foi extinta por decreto em 12 de Abril de 1928, funcionando só até o fim dos cursos do ano letivo de 1930-1931. A extinção da Faculdade de Letras do Porto seguiria, portanto, a dissolução da tão sonhada *Renascença Portuguesa*. O Porto perdeu seu espontâneo interesse, houve uma grande evasão da cidade por parte dos intelectuais: os diplomados pela extinta Faculdade de Letras do Porto foram obrigados a abandonar a cidade para frequentar a Escola Normal Superior e/ou o Liceu Normal, paralelamente a busca por emprego; assim como muitos autores foram consolidar as instituições culturais de outras cidades acabando para sempre a associação da *Renascença Portuguesa*. Assim, depois de licenciado os últimos alunos, estes

se dispersaram pelo país e, logo em seguida, *A Águia* acabaria. O vigésimo ano foi à última tentativa para que a revista continuasse, mas não resistiu à unanimidade de falência da revista.

Ao longo de toda Primeira República viu-se uma exacerbada efervescência cultural por parte dos esperançosos jovens a serviço da República. Esses homens de letras abominaram a Monarquia Constitucional de D. Carlos II e propuseram aos seus compatriotas um novo modelo de devoção/exaltação cívica que representava o próprio espírito da República. Havia o sentimento de que a República carecia de um conteúdo renovador e, assim, foi o primeiro quartel do século XX português: caracterizado pela ideia projetiva e pragmática de renascimento. Assim, surgiu a *Renascença Portuguesa*, idealizada nos fins de 1911, que concebe *A Águia* como emblema aludindo não só a regeneração da pátria, mas o renascimento do próprio do homem novo republicano.

No entanto, também se viu a emergência de vários movimentos políticos entre as duas décadas de 1910 à 1930 – anos considerados dos mais tempestuosos, criativos e agitados culturalmente falando –, que só ressaltou a instabilidade da República lusitana. A vulnerabilidade social e a dissidência dos vários grupos e/ou partidos políticos acabaram por abrir portas para o surgimento de diferentes movimentos de tonalidades políticas que incidiram diretamente no regime republicano – fossem monárquicos, republicanos, religiosos ou mesmo a mescla de todos em diferentes momentos. Os intelectuais mudavam de ideologia e de opinião pública de acordo com cada circunstância como, por exemplo, António Sergio que esteve com os liberais reformistas em 1910, foi sidonista em 1918, republicano autoritário em 1923 e republicano liberal em 1928; ou, até mesmo, o próprio Leonardo Coimbra, que foi anarquista em 1907, militante do Partido Republicano Português em 1915, morreu convertido ao Catolicismo em 1936.

O surgimento dos movimentos, portanto, era sinónimo de oscilação política e até mesmo insegurança de um futuro melhor para o País, afinal, para aqueles que pensaram que a República seria a grande resposta para todos os problemas, ela acabou se tornando um grande decepção e, inclusive, motivo de nostalgia da monarquia, pois o novo regime não resolveu os antigos problemas do país, muito menos transformou as bases socioculturais de uma sociedade perdida no passado. Enquanto isso, vários grupos políticos emergiram na tentativa de buscar um projeto para o futuro do país que parecia desandar dos trilhos do progresso. Para muitos desses jovens, desde 1913, era visível que a *Renascença Portuguesa* não seria o que seus fundadores idealizavam, sobretudo, porque estava reduzida ao Porto, parecia mais uma organização intelectual do partido republicano do norte. Ao mesmo tempo em que os grupos de intelectuais emergiam como voz alternativa do regime republicano, a sociedade

profissional portuguesa entrava em colisão com a República, entre eles os rapazes do movimento chamado Integralismo Lusitano.

Foi então que em Abril de 1914, António Sardinha, Alberto Monsaraz e Hipólito Raposo fundaram a revista *A Nação Portuguesa*, que viria a ser órgão do *Integralismo Lusitano* que, por sua vez, foi uma grande organização partidária a favor da monarquista e do catolicismo. Esse movimento, inimigo da República rapidamente se expandiu em conferências, artigos jornalísticos e folhetos, os jovens reacionários estavam determinados a converter a nova geração em monarquistas, de fato, mobilizou a opinião intelectual de uma maneira que a *Renascença Portuguesa*, fiel ao novo regime, jamais conseguiria. António Sardinha, o principal escritor do Integralismo Lusitano, nascido e crescido em Elvas – cidade do Alto Alentejo, fronteira com Espanha –, buscou suas influências não só na força genealógica da família alentejana, assim como na fonte da história das raízes culturais da região o que, em grande medida, não só influenciou na construção da História do Alentejo, mas na formação de pequenos grupos regionalistas como a Casa do Alentejo. António Sardinha declarava que o órgão a favor da monarquia, que durou de 1914 à 1922, constituiu um movimento de “renovação intelectual”, mesmo que se aproximasse da herança republicana de 1890, sobretudo, no que concerne a erudição positivista no campo da história e da filosofia de Teófilo Braga; ao mesmo tempo em que mergulhava no saudosismo da *Renascença Portuguesa*, descobrindo as profundezas de Portugal na História do Alentejo.

De fato, o *Integralismo Português* teve um importante destaque entre os jovens do início do século XX, sobretudo, por se preocupar com as questões do que Sardinha chamou de especialização profissional (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 469). O Integralismo Lusitano esteve na ilusão de que a monarquia ofereceria uma resposta a crise do estatuto das classes médias, no sentido que a monarquia oferecia uma emanção social que a República não brindava com a realidade. No entanto, quando eclodiu a Primeira Guerra Mundial, os jovens integralistas em seu ímpeto patriota, marcharam para o combate. No entanto, o destino dos integralistas acabou na incapacidade de construir uma alternativa política viável. Entre 1919 à 1922, os integralistas se dividiram e divergiram entre eles próprios, rompendo primeiro com D. Manuel e, logo depois, com os miguelistas, suspendendo assim, toda atividade política. De certa maneira, a morte súbita de Antonio Sardinha, em 1925, impediu a continuidade de um possível projeto da ação integralista lusitana.

Entre o período que o Integralismo Lusitano estava paulatinamente se dissolvendo, na capital lisboeta, em Outubro de 1921, lançou-se o primeiro número da revista semanal chamada *Seara Nova*, cuja direção era composta pelos mesmos homens que em 1911, tinha

tido a ideia de criar a *Renascença Portuguesa*: Jaime Cortesão e Raul Proença. O grupo da Nova Seara tinha como principal objetivo romper com o domínio intelectual dos integralistas sobre a mocidade, partindo do princípio que a vida da nação era um reflexo das mentalidades e da vida intelectual. Nesse sentido iniciou uma campanha agressiva não só contra os integralistas, mas também contra os republicanos de direita e o golpismo radical, de modo que com o passar do tempo não havia ninguém que nunca tivesse lido ou ouvido falar na revista *Seara Nova*. Em função dessas manifestações de crítica à política, o grupo intelectual teve grande influência no governo, de fato, em dezembro de 1923, Álvaro de Castro deixou a *Seara Nova* escolher três ministros do seu governo: o da Guerra, o da Instrução e o da Agricultura (MATOSSO; RAMOS, 2001, p.480). O grupo acreditava que a principal crise portuguesa era o fato da elite intelectual ter renunciado o seu “papel diretivo” (Nova Seara, 15 Out. 1921 apus MATOSSO; RAMOS, 2001, p.482), por isso, a obra do grupo também foi o de incitar os intelectuais ao trabalho de transformação social e espiritual da democracia e do povo, no qual os intelectuais deveriam moldar a vida da população através da educação na transformação de hábitos, de opiniões e até modo de viver. No entanto, o fracasso do governo de Álvaro de Castro e a crescente ameaça militar, levaram a *Seara Nova* a voltar-se para a massa republicana para combater o fascismo na política lusitana.

Contudo, a tentativa de unir os intelectuais e mobilizar a massa, não viria apenas dos integralistas e dos Seareiros, mas sim de uma revitalizada Igreja Católica. Na década de 1920, o catolicismo começou a projetar-se a todo custo como uma forma de disciplina para letrados em busca das instituições tradicionais. Se em 1910 houve uma campanha anticlerical, na década seguinte, pelo contrário, multiplicaram-se as conversões ao catolicismo, inclusive, vários escritores da própria *Renascença Portuguesa*. Estava muito claro que, apesar de os movimentos iniciais serem anticlericais, nem todos os republicanos eram antirreligiosos. Na década de 1920, portanto, foi a época de ouro dos congressos católicos e regionais. Desde 1919 já se falava da necessidade de uma universidade católica até que, em 1930, a pastoral coletiva dos bispos anunciaram um estabelecimento de alta cultura intelectual que servisse para formar uma elite de mentalidade católica.

Mas, sem dúvidas, entre todas essas correntes de pensamento, o nacionalismo foi o mais marcante no início do século XX. Apesar de que o nacionalismo simbolista tenha sido atacado deliberadamente por uma corrente de expressão muito mais cosmopolita de influência francesa, cujos representantes atuaram no campo da consciência crítica, da política e do ensaio como foi o caso de João Chagas; da mesma forma foi a revista *Seara Nova* que, a partir de 1921, captou a colaboração de alguns dos melhores intelectuais da época como Jaime

Cortesão, Raul Proença, entre outros, que se esforçou no sentido contrário do nacionalismo simbolista. A corrente modernista se iniciou aproximadamente por volta de 1915, no entanto, não teve grande influência na sociedade portuguesa por um largo tempo. Em destaque as revistas *Orpheu* (1915), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1890-1916) e *Athena* (1924-1925), tentaram a todo custo uma revolução cultural que colocava em questão os valores da sociedade burguesa, mas com seus constantes ataques à moral convencional, o movimento foi recebido com desprezo e indignação pela maioria do público (MARQUES, 1990, p.295).

Pudemos perceber ao longo desse subtítulo que, como resposta ao vazio de uma sociedade em degeneração, jovens intelectuais e artistas refugiaram-se na cultura, na transcendentalidade da arte e da poesia, para só assim regenerar e guiar a nação e o seu povo, que andava na escuridão. Com o desejo de (re)encaminhar Portugal aos tempos áureos de um passado glamoroso de muita pujança, o movimento da *Renascença Portuguesa* fincou-se não só no neossebastianismo com a esperança de um quinto império Português, assim como fincou-se na saudade como principal linha de conduta dos filósofos, poetas, fundamentando uma filosofia mitológica genuinamente portuguesa, para fortalecer e regenerar a sociedade. De certa maneira a literatura e a arte constituíram os meios socialmente aceitáveis para constituição não só da identidade nacional, assim como para expressar o inconformismo civil. A literatura é de fato um importante elemento do patrimônio cultural e artístico de um povo, podemos dizer que houve uma relação muito estreita entre a produção cultural e literária do início da República em Portugal com o contexto histórico do país, levando em consideração que a literatura daquele momento caracterizava uma época muito conturbada, marcada pela mudança, pelo medo e constante insegurança com um futuro incerto, na qual Florbela estava inserida.

Florbela amadureceu o ato de escrever, tornando-se uma intelectual, dedicando-se inteiramente à poesia até seus últimos dias, nesse contexto. A poeta viveu um tempo em que os intelectuais persistiam como referência no trabalho coletivo para a renascença da nação lusitana. Podemos dizer, então, que de muitas maneiras Florbela teve uma forte influência dessa literatura neossebastianista, saudosista e panteísta, ligada diretamente ao patriotismo romântico emergente no início do século XX. Ela construiu sua poética a partir da saudade, dando um significado muito singular ao sentir saudade. O que é importante ressaltar é que foi nesse contexto de busca pela renascença portuguesa, de transformação cultural da nação que Florbela Espanca se formou com mulher e, sobretudo, intelectual.



Florbela foi contagiada pelo espírito renascentista, até porque naquele período, o movimento era tudo o que havia de mais moderno, pois a princípio todos intelectuais se voltaram à luta contra o decadentismo assim como a *Renascença Portuguesa* havia se proposto. Nesse sentido, a *Renascença Portuguesa*, mais do que qualquer outro movimento que surgiu naquelas primeiras décadas do século XX, tocou profundamente a sensibilidade de Florbela Espanca na escolha de seus temas como a saudade e o campo assim como a escolha da filosofia panteística que foram influências, sobretudo, pela sua admiração de autores que eram enaltecidos e/ou engajados no movimento renascentista como, por exemplo, Leonardo Coimbra e, principalmente, Antonio Nobre, para quem dedicou várias poesias; senão na própria escolha anticlerical, o não envolvimento político e a escolha de uma visão mística para com a vida.

Como foi trabalhado no primeiro capítulo, o primeiro manuscrito poético de Florbela, *Trocando Olhares*, foi contagiada por esse “papel restaurador” do poeta perante a sociedade visivelmente idealizado pela *Renascença Portuguesa*, não só divulgando a grandeza da essência saudosista da alma portuguesa, mas, sobretudo, pretendendo promover o progresso da nação através de uma restauração cultural. Certamente sua posição patriótico ufanista saudosista não só teve influências diretas de Pascoaes, mas, principalmente, influências do seu pai, João Espanca. Acreditamos que sua posição teria a ver com o lugar ocupado por seu pai e por sua família na política portuguesa, uma família aristocrata, que teve vínculos com a monarquia e que acreditavam piamente na volta de um Império próspero.

Foi, então, nesse contexto de incidência de várias correntes de pensamentos na sociedade portuguesa que causou uma grande dissidência entre os grupos, que não só expressava a ruptura com a mentalidade liberal do século XIX, mas também os problemas do crescimento da sociedade portuguesa, especialmente, do crescimento do «proletário intelectual» a procura de estatuto e instabilidade. Mas, o que ainda mais é importante chamar atenção para esse período é persistência dos intelectuais na construção da nação como base de uma experiência coletiva. Foi dessa maneira que a intelectualidade de 1910 consolidou definitivamente a tendência que já era evidente na geração de 1870, na definição da busca da identidade coletiva, na busca de uma cultura nacional. O patriotismo do século XIX começou a ter por referência o Estado como corporação da cultura do povo (MATOSSO; RAMOS, 2001, p. 517), sendo essa cultura baseada na tradição, nos costumes e obras de artes que não só eram produzidos no, mas caracterizavam o país.

## **2.4 O NEOLUSITANISMO, O NEOGARRETTISMO E O NEORROMANTISMO DA RENASCENÇA PORTUGUESA: UM NACIONALISMO LITERÁRIO RURALISTA/PANTEÍSTA.**

Ao longo desse capítulo, vimos que o governo republicano estava animado por um “espírito moderno”, no qual os jovens intelectuais trabalharam a partir da arte, da literatura e da filosofia para educar os compatriotas em busca de novos rumos para a nação. Assim como também vimos que, em função desse objetivo primordial na República, surgiu o movimento intelectual e moral do grupo da *Renascença Portuguesa*, que tentou a todo custo dar corpo ao desejo de renascimento dos valores nacionais. No entanto, constatou-se que na instrução de valores, o grupo se dividiu em dois: os poetas do Norte, no Porto, seguia uma tradição romântica do meio do século XIX, apelando para os valores nacionais e/ou lusitanistas, e os homens do Sul, seguiam uma tradição voltada para o progresso das ideais modernas. Ora, já sabemos qual foi à linha que sobressaiu, pois o órgão do grupo, a revista *A Águia*, dirigido por Teixeira de Pascoaes, impôs o ponto de vista nacionalista romântico que tinha influências arraigadas nas tradições do século XIX, sobretudo na linha de 1870, tradições estas que influenciaram em grande medida não só a geração de 1910, mas todo o estilo de Florbela Espanca, inclusive sua construção da imagem do campo panteísta e saudosista. Por isso, dedicaremos esse subtítulo a discussão do romantismo, desde aquele chamado de arcaico até o romantismo republicano, delimitando as rupturas e as continuidades entre eles, bem como as repercussões que podem ter tido na obra de Florbela.

O programa de Teixeira de Pascoaes, notadamente, construía-se a partir da saudade de Garret e do simbolismo da renascença da Raça de António Nobre. No movimento da *Renascença Portuguesa*, polariza-se uma posição idealista e romântica, inclusive, ao longo dos números da revista *A Águia*, é possível perceber o esforço de retomar o vocabulário ultrarromântico, como: “noites espectrais”, “fantasmas de luar”, “castelos, no alto que coroam”, “crepúsculos de mágoas”, “misticismo de poeta”, assinado por alguns dos nomes mais significativos da nova geração (*A Águia*, II série, 1912: Leonardo Coimbra, p.15; Afonso Duarte, p. 87; Veiga Simões, p. 127; Augusto de Santa Rita, p. 130; Augusto Casimiro, p.20 apus FRANÇA, 1993, p. 562) que, posteriormente, analisaremos o quanto está presente na obra da poeta que está sendo por nós estudada.

A influência da geração de 1910, portanto, foi pautada na lírica e no espírito do romantismo em Portugal do século XIX que contemplava um nacionalismo exacerbado, no qual teve suas mais incipientes manifestações na poesia portuguesa ainda entre o final do

século XVIII e do século XIX, quando eclodiu uma nova história cultural a par da tradição neoclássica do Arcadismo, cujos elementos derivavam da expansão das ideias iluministas. Notadamente, a expansão de jornais e revistas contribuiu para formação dessa nova cultura dos poetas pré-românticos estrangeiros que logo começaram a influenciar poetas portugueses em várias tendências estéticas, paralelamente que formavam uma ideologia nacionalista em que Camões surgia como um mito nacional. Segundo Álvaro Manuel Machado<sup>114</sup>, já era possível perceber as primeiras marcas do pré-romantismo na poesia portuguesa desde o final do século XVIII, devido à divulgação e a crescente banalização dos grandes temas do Romantismo europeu e que, a princípio, esse fenômeno se relacionava diretamente com a provincianização da poesia romântica, concentrada em Coimbra e no Porto e, conseqüentemente, divulgada através de pequenos grupos literários.

A expressão pré-romântica já se manifestava integralmente no culto da paisagem interiorizada do país, mas, sobretudo, em torno do poeta nacional dos portugueses, Camões que serviu de modelo temático e formal para alguns poetas pré-românticos que precederam o poema *Camões* de Garret. Nesse sentido, o ressurgimento e enaltecimento da personalidade literário e histórico político de Camões aconteceu desde as primeiras tentativas de elaboração de uma temática livre do Neoclassicismo que privilegiou a escuridão do eu poético à história pátria, como por exemplo, no Abade Jazente<sup>115</sup>, em Filinto Elísio<sup>116</sup>, em Bocage<sup>117</sup>, sendo esse último representante do ponto culminante da mitologia camoniana, contribuindo para expansão do classicismo camoniano e para a transição do período do Pré-Romantismo para o Romantismo português. Posteriormente, passando por Garret<sup>118</sup>, que tenta a todo custo conservar Camões como exemplo e símbolo de uma pátria; até Antero de Quental<sup>119</sup>

<sup>114</sup> Álvaro Manuel Machado, nasceu em Porto, em 1940, é um escritor, poeta e ensaísta português. É doutorado em Literatura Comparada pela Sorbonne, Leciona na Universidade Nova de Lisboa, onde é professor catedrático; mas também foi professor da Universidade Autônoma de Lisboa e da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde criou e ministrou a cadeira de Literatura Geral e Comparada.

<sup>115</sup> Paulino António Cabral de Vasconcelos, mas conhecido por Abade de Jazente (1719-1789) foi um poeta português.

<sup>116</sup> Francisco Manuel do Nascimento, pseudônimo Filinto Elísio (1734-1819) foi poeta, tradutor e sacerdote; sofreu influências do arcadismo e do iluminismo, mas a sua influência se deu de forma mais direta no Pré-Romantismo sobre autores como Almeida Garret.

<sup>117</sup> Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra, mas também poeta representante do arcadismo, no entanto, viveu um período de transição do estilo clássico para o estilo romântico

<sup>118</sup> João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garret (1799-1854) foi escritor e dramaturgo romântico, impulsionador do teatro português. Ele participou da revolução de 1820 e, logo em seguida, em 1823, foi exilado na Inglaterra. Foi na Inglaterra que entrou em contato com o movimento romântico.

<sup>119</sup> Antero Tarquínio de Quental (1842-1891) foi escritor e poeta português que teve um papel importante no movimento da Geração de 70.

(MACHADO, [S.D], p. 10) que, para além de uma temática mística, histórica, filosófica e política, também recupera uma tradição formalista inspirado no modelo de Camões.

Todavia, apesar de o tema camoniano ter inundado as poesias do período considerado pré-romântico português, fala-se que foi Garret o verdadeiro fundador do mito camoniano. O estilo romântico já se verificava entre as produções de Garret: *O amor da Pátria* (Coimbra, 1819), peça teatral em que Camões já surge como personagem mítica do imaginário romântico; assim como *Hino Patriótico* (1820); *O Retrato de Vênus* (1821) e até mesmo *Catão* (1822), nos quais Garret mantém claramente uma atitude de prudência defendendo os grandes clássicos portugueses ao invés dos modelos românticos estrangeiros (MACHADO, [S.D], p. 28). Mas, segundo o autor Álvaro Manuel Machado, foi no poema *Camões* (1825), e *D. Brando* (1926), publicados em Paris, que marcaram o início da história do Romantismo português. Afinal, o seu *Camões* de 1825 não só foi um conveniente temático que inaugurou a poesia do Romantismo português, assim como uma tentativa de conciliar uma herança clássica nacional e as influências do Romantismo europeu.

Segundo Machado, portanto, Garret fundou o compromisso da poesia romântica portuguesa com os mitos nacionais, abraçando a recuperação do passado histórico, de modo que o saudosismo apareceu não só como elemento implícito, mas, também, como elemento estrutural que delimitou a percepção propriamente romântica lusitana:

Saudade! Gosto amargo de infeliz,  
 Delicioso pungir de acerbo espinho,  
 Que me estás repassando o íntimo peito  
 Com dor que os seios d'alma dilacera,  
 – Mas dor que tem prazeres; – Saudade!  
 Misterioso númen que aviventas  
 Corações que estalaram, e gotejam  
 Não já de sangue de vida, mas delgado  
 Soro de estanques lágrimas; – Saudade  
 Mavioso nome que tão meigo soas  
 Nos lusitanos lábios, não sabido  
 Das orgulhosas bocas dos Sicambros  
 Destas alheias terras; – Oh Saudade!  
 Mágico númen que transportas alma  
 Do amigo ausente ao solitário amigo,  
 Do vago amante à amada inconsolável,  
 E até ao triste, ao infeliz proscrito  
 – Dos entes misérrimo na terra –  
 Ao regaço da pátria em sonhos levas,  
 – Sonhos que são mais doces do que amargo  
 Cruel é o despertar! – Celeste númen,  
 Se já teus dons cantei e os teus rigores  
 Em sentidas endeixas, se piedoso  
 Em teus altares húmidos de pranto

Depus o coração que inda arquejava  
 Quando o arranquei do peito mal sofrido  
 À foz do Tejo – ao Tejo, ó deusa, ao Tejo  
 Me leva o pensamento que esvoaça  
 Tímido e acovardado entre os olmedos  
 Que as pobres águas deste Sena regam  
 – Do outrora ovante Sena. Vem, no carro  
 Que pardas rolas gemedoras tiram,  
 A alma buscar-me que por ti suspira.<sup>120</sup>

O poema citado tem seu formato original uma estrutura de dez cantos, onde Garret tomava Camões como tema principal, o qual foi considerado a primeira composição romântica da literatura portuguesa. A poesia intitulada *Camões*, portanto, foi escrita por Garret em 1825 no exílio do poeta na França após a Revolução de 1820, quando ele chorava as dores da saudade de seu país, sentindo-se atraído pela nação que tanto amara e que tanto vibrara pela sua glória. Ao mesmo tempo em que Garret reencontrava na poesia a sua pátria mãe, sentia-se como poeta exilado, desterrado pela sua pátria ingrata. Segundo José-Augusto França<sup>121</sup>, na poesia Garret insinua que a saudade que ele próprio experimentou fora da pátria, era a mesma saudade que Camões teria sentido quando estava afastado da sua pátria e da sua amante. Assim, na infelicidade de poeta maldito de sua própria poesia, Garret sobressai com o tema Camões não como um simples pretexto para exibição da dor pessoal, mas como valor simbólico no qual o mito da pátria não mais se encarna numa divindade do passado grego e/ou heroico romano, mas numa figura da realidade histórica nacional.

O poeta encontra-se em seu «misterioso númen», quer dizer, preso na sua própria divindade, sobre um passado vivido e/ou imaginado e um presente doloroso: a saudade determina a vida do poeta nacional e, da mesma forma, teria igualmente determinado a vida do próprio Camões, até mesmo antes e depois da vida do grande herói nacional, e de muitos e tantos outros portugueses. Para essa geração romântica, da mesma forma que para a geração de 1870 e para a geração de 1910, a saudade seria como um sentimento chave, uma palavra indispensável, quase obrigatória para descrever a alma lusitana em todos os seus aspectos e suas singularidades. Não foi mera coincidência que Garret tenha traçado a saudade como primeira palavra do primeiro verso do seu poema; a saudade faz parte do mito de Camões e, conseqüentemente, eternamente ligado ao mito do Romantismo o que “tomará Camões como testemunha, se não como padrinho” (FRANÇA, [S.D], p. 51), sendo reelaborada e resinificada pelas gerações posteriores até o século XX.

<sup>120</sup> Disponível em: <<<http://www.nicoladavid.com/literatura/almeida-garrett/-saudade>>>. Acesso em: jul. 2015.

<sup>121</sup> José-Augusto França nasceu em 1922, em Portugal, é historiador, sociólogo e crítico de arte, considerado o maior nome da historiografia da arte em Portugal.

Nesse sentido, segundo o crítico literário Álvaro Manuel Machado, ao mesmo tempo em que a poesia de Garret parte dos modelos românticos estrangeiros, ele mantém a tradição clássica portuguesa, fazendo analogias com a estrutura dos *Lusíadas* de Camões, embora seja dominada pela temática nacionalista e do exílio, no qual a morte de Camões é o clímax ideológico e sentimental da poesia de Garret que se despede da pátria ingrata, deixando muito claro não só a perturbação do imigrante, mas os sintomas do abismo romântico, da morte e da autodestruição, tal como veremos no próprio ato poético de Florbela Espanca.

Dessa forma, vemos nessa primeira geração romântica portuguesa o tema patriótico conjurado em tons sombrios, no qual o poema romântico de Garret representou, para além de sua posição polêmica, uma nova atenção para o passado pátrio, não só nacionalizando, mas popularizando a poesia portuguesa que antes era predominantemente estrangeira. Nesse sentido, a priori, o programa nacionalista que o Romantismo português adotou, foi formulado pelo poeta exilado e, sobretudo, sobre a estética da revolução de 1820, o qual o próprio Garret chamou de «regeneração literária» (FRANÇA, [S.D]. p. 53), grifos nossos para a palavra “regeneração” que foi permanentemente palavra de urgência nacional ao longo de todo o século XIX e início do século XX, designando um dos principais objetivos do movimento da *Renascença Português* no qual Florbela busca algumas de suas referências temáticas e estilísticas.

Posteriormente a Garret, a Geração de 1870 surgiu como um movimento à procura de um novo romantismo, em que Antero de Quental emergia na ação missionária de uma nova cultura, totalmente aberta à Europa. Antero surge como pioneiro duma renovação do romantismo na poesia portuguesa, que começava a se desenvolver desde a década de 1860, com a adoção de modelos literários estrangeiros como, por exemplo, o Romantismo alemão e o de Baudelaire, além da influência de Victor Hugo que foram decisivos para nortear a renovação e o desenvolvimento literário e ideológico de toda a Geração de 70. Ao lado de Antero, na fase inicial da Geração de 1870, Teófilo Brasa também se manifesta contra o ultrarromantismo em Poesia. Mas, segundo Álvaro Manoel Machado, o sentido que Teófilo deu a renovação literária retoma demasiadamente os princípios básicos do Romantismo de Garret, mas, sobretudo, do Romantismo Alemão, no qual a poesia romântica deveria se renovar em Portugal através da ideia do nacionalismo literário a partir das fontes populares.

Nesse sentido, Antero e Teófilo buscavam influências da poesia francesa regional de Lamartine<sup>122</sup>, que se tornou uma referência obrigatória para todos os poetas do período ultrarromântico, que cultivava a poética provincial, de um sentimentalismo regional, estimulando a literatura local. Para além disso, a natureza e a religião na poesia de Lamartine despertou um grande interesse em Antero, aludindo como temas que revolucionaria a estética da poesia romântica (MACHADO, [S.D], p.78). Edgar Allan Poe<sup>123</sup> e, sobretudo, Boudelaire<sup>124</sup> também são poetas assimilados a esta renovação da poesia romântica portuguesa. Da mesma forma Victor Hugo, até então pouco influente em Portugal, tornou-se um modelo genial para Antero de Quental, sobretudo o poema lírico intitulado *Panteísmo* que, através dessa influência, trouxe uma nova mirada à poesia do Romantismo português: o panteísmo<sup>125</sup>, onde o espírito se manifestava na matéria, na natureza, entre outras formas de ressurgimento do romantismo oitocentista. O panteísmo, portanto, marcou não somente a Geração de 1870, mas toda a geração do início do século XX, sobretudo na poesia de Teixeira de Pascoas, Leonardo Coimbra, assim como na de Florbela Espanca.

Posteriormente, destacou-se o poeta Antonio Nobre – a grande inspiração de Florbela Espanca, para quem ela dedica uma poesia –, que teve uma grande repercussão entre os poetas da geração 1910. Em seu livro *Só*, o poeta pinta os contornos da imensa saudade que povoava seu coração e seu espírito. Esse livro é igualmente expressivo do sentido profundo da crise do pessimismo geral, nele se encerrava todas as suas ilusões, as suas desesperanças e os seus mitos. O mal de que Antonio Nobre se queixava, a tuberculose, não era maior que a tísica da alma que o afetava, a tísica da alma nacional que o poeta via cessar a existência no rastro de Antero de Quental e Oliveira Martins. Mesmo perdido entre a dor e a lembrança da infância, Nobre buscou uma justificativa para seus movimentos passadistas, achando no sebastianismo a saída mística para a Nação em crise, fazendo de D. Sebastião a própria encarnação da saudade. A memória nacional para Antonio Nobre, portanto, encarnava no próprio personagem lendário de D. Sebastião, projetando um futuro mítico, o seu passado glorioso,

<sup>122</sup> Alphonse Marie Louise de Prat de Lamartine (1790 – 1869) foi escritor, poeta e político francês. Seus primeiros livros de poesia influenciaram o Romantismo na França e em todo o mundo, cujos poemas são caracterizados por uma profunda melancolia cujos temas mais frequentes eram a religião e o amor.

<sup>123</sup> Edgar Allan Poe (1809-1849) foi autor, poeta e crítico literário americano, integrante do movimento romântico norte-americano.

<sup>124</sup> Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) foi poeta boêmio e teórico da arte francesa, foi reconhecido por ter sido um dos percussores do simbolismo.

<sup>125</sup> Panteísmo seria: “Crença de que Deus e todo o universo são uma única e mesma coisa e que Deus não existe como um espírito separado. O panteísmo ensina que Deus é todo o universo, a mente humana, as estações e todas as coisas e ideias que existem. A palavra panteísmo vem de dois termos gregos que significa tudo e deus. Poetas que escreveram sobre a natureza foram com frequência adeptos do panteísmo.”. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/panteismo/>>. Acesso em: Mai. 2015.

movimento esse que também foi abraçado por Oliveira Martins<sup>126</sup> e pelas gerações posteriores do século XX.

O programa nacionalista do Romantismo português fim secular viria a ser completado pela escrita da história nacional, através do balanço da vida social portuguesa de 1826 a 1868, de autoria de Oliveira Martins, em 1881, em dois volumes do seu *Portugal Contemporâneo* que, assim como Antero de Quental, compactuava com a escola história da linha ideológica de Herculano<sup>127</sup>, que om Garret foram considerados introdutores do Romantismo em Portugal. Assim como para Herculano, a história para Oliveira de Martins era compreendida como uma lição moral. Nesse sentido, Oliveira de Martins conceberá a História de Portugal a partir de um valor coletivo, onde introduziu biografia de homens e heróis da nação (FRANÇA, [S.D], p. 538). Como podemos perceber pelo próprio título dos volumes, Oliveira Martins traçava uma narrativa do período contemporâneo que desembocava no período romântico, dos episódios tragicômicos da vida da nação, numa linha da história melancólica que foi contada como um drama, onde reviveu suas próprias esperanças e desilusões. Segundo José-Augusto França, Garret ofereceu a Martins uma ideia fundamental para a compreensão da história do país: a tragédia portuguesa sebastianista. Nesse sentido, o Romantismo foi para o historiador um momento de consciência do destino nacional, ou seja, uma visão completamente catastrófica. O *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins é em si um documento romântico, no qual o autor denuncia o próprio mundo em que viveu e se formou, mergulha sentimentalmente, apaixonadamente, no mundo doentio e enfermigo do final do século XIX. O livro de Oliveira Martins foi obra-chave de grande presença no meio intelectual, que anuncia o grande vazio que caía sobre a vida dos portugueses, ele prevê a catástrofe de fim de século: a época dos suicídios, o último ato da tragédia do Romantismo.

O fim do século XIX foi o ápice da tragédia portuguesa, começou os períodos dos suicídios dos últimos protagonistas do Romantismo: D. Fernando de Coburgo (1885); Mendes Leal (1886); Fontes (1887); Costa Cabral (1888); Soares dos Reis (1889); Camilo, João Lemos e Júlio César Machado (1890), Antero de Quental (1891) e, por fim, Oliveira Martins, que estava sozinho no meio dessa geração comprometida com a nação doente, viu toda uma geração se entregar à morte, enterrou todos seus amigos compatriotas. E, assim, como um bom romântico, deixou-se morrer de desgosto, de dor e de amor desiludido, em 1894, ano em

<sup>126</sup> Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894) foi político e cientista social português. Foi uma das figuras-chaves da história portuguesa contemporânea, cujas obras marcaram sucessivas gerações, influenciando vários escritores do século XX.

<sup>127</sup> Alexandre Herculano de Carvalho Araújo (1820-1877) foi escritor, historiador, jornalista e poeta português do período do romantismo.



que Florbela viria nascer. É certo que todos esses românticos viveram em meio à perturbação de espírito resultado não só das sucessivas crises político-sociais, mas das criações advindas do Romantismo e do seu comportamento romântico. Portugal viveu a exaltação romântica de 1835 e a desesperança de 1880, períodos estes que foram representados por três grandes poetas românticos: Almeida Garret, Antero de Quental e Antonio Nobre. Por um lado, Almeida Garret foi acompanhado pela construção da história de Portugal feita por Alexandre Herculano e, por outro, Antero de Quental e António Nobre foram acompanhados pela desconstrução da história de Portugal, feita das esperanças e decepções de Oliveira Martins. Não podemos deixar de esquecer de citar Teófilo Braga, que acompanhou a geração de Antero de Quental, ambos se constituem figuras derradeiras dessa fase polêmica do Romantismo.

Enfim, a relação entre a poesia e o século, desde as origens do Romantismo português até a Geração de 1870, não foi meramente uma moda passageira, muito menos dependeu da formação de escolas poéticas, antes, implicou a relação do movimento com o conceito de nação. O romantismo sugeriu a glorificação ao passado, uma verdadeira ressurreição dos mitos da história de Portugal, que se estendeu desde Camões até a lenda da regeneração portuguesa. Mas, também, o Romantismo português se dedicou não só ao regresso à simplicidade da terra, mas ao regresso a uma estética decadente, no qual se pode dizer que o pessimismo marcante dessas gerações reagia contra os efeitos da civilização. Quer dizer, o Romantismo em Portugal teve um amplo significado que viria desde o âmbito estético, histórico, político e social.

A partir da Geração de 1870, intensificou-se ainda mais a mitificação do passado. Esse novo grupo de poetas românticos chorava as dores de um passado histórico que fora glorioso, que suscitava por vezes lembranças brandas, por vezes memórias lastimáveis, compondo certo tom saudosista na poesia portuguesa. Eles adotaram uma estilização baseado no neorromantismo, no neolusitanismo e, por fim, no neogarrettismo, servindo de espírito histórico da época que, sobretudo, a partir de 1890, fizeram predominar um saudosismo histórico que, por sua vez, influenciou de forma incisiva a geração de 1910. No entanto, as relações que a Geração de 70 manteve com o passado da nação se traduziam, sobretudo, num mal-estar geral, caracterizado em uma estética simbolista e decadente, construindo um passado mítico e sem esperança. Na galeria de retratos dessa geração, vêm-se homens alucinados, dilacerados, desesperados e completamente imersos na vida nacional. São homens filhos de uma política colonial não estruturada que tinha colocado o país contra as potências imperialista que resultou no Ultimato de 1890 que, por sua vez, provocou a crise financeira e

uma revolução republicana que respondeu a crise do Ultimato, no entanto, foi um fracasso. O retrato dessa geração compõe homens derrotados, homens vencidos pela derrota trágica de seus sonhos de superpotência.

No entanto, os sonhos do Quinto Império da Geração de 1870 não foram perdidos no leito de morte a medida que cada autor se suicidava, esses sonhos foram compaginados na reconstrução de uma nova esperança para a nação, foram cuidadosamente recolhidos e tecidos para a renascença de novos rumos do país. Com o advento da República, surgiu o movimento intelectual da *Renascença Portuguesa* que suscitou como programa de regeneração nacional os mesmos valores da tradição romântica do meio do século XIX. Em grande medida, a geração de 1910 teve como principal arquivo as gerações anteriores precursoras não só do Romantismo português, mas do nacionalismo, do sebastianismo, do saudosismo, do panteísmo, do ruralismo, claramente perceptíveis nos ideais dos jovens homens do início do século XX. O neogarrettismo, inserido no nacionalismo literário do fim do século, está nos antecedentes culturais e literários da *Renascença Portuguesa*. Esta foi também a origem do Integralismo Lusitano. Todavia, esses poetas continuaram a cantar a mesma amargura dos sonhos desfeitos; apelavam para os mesmos temas e sentimentos ultrarromânticos, tornando-se poetas inadaptados a realidade.

Igualmente, essa exposição da história do Romantismo português é de essencial importância para compreendermos as influências e fontes de inspiração que Florbela Espanca foi buscar para a construção do seu imaginário quanto às categorias espaciais de região, de campo e de paisagem. Veremos que Florbela não só encarna o vocabulário romântico, mas a visão idílica do campo e da própria percepção fúnebre das coisas. É bem verdade que no começo de sua produção literária, Florbela mergulhou a fundo no movimento da *Renascença Portuguesa*, mostrou interesse em uma saudade provinda do sebastianismo messiânico, com o intuito de reacender a alma portuguesa, mas, logo se distanciou, certamente por não mais acreditar na volta ao passado. A saudade de Florbela Espanca era intempestiva em relação ao sentimento de saudade que circula nos meios literários, ela sentia saudade do que não vivera, dos sonhos tombados e dos amores falidos. Florbela, então, afastou-se do movimento literário de cunho nacionalista vigente no momento, passando a produzir uma obra mais autobiográfica, dando lugar ao que pensava, mas, sobretudo, ao que sentia. A poeta atua no sentido intempestivo, contra esse tempo e sobre esse tempo. Apesar dela estar indubitavelmente envolvida no tempo presente, quer dizer, recebia influências ao mesmo tempo que era influenciada pelo meio, Florbela põe-se a distância do que ocorre a sua volta,

afasta-se do desenrolar dos acontecimentos e combate através das inconformidades do aprisionamento perante as leis e regras que os próprios seres humanos impõe a vida.

É difícil enquadrar Florbela numa única corrente literária, pois a sua poesia construiu uma linguagem muito própria e singular na literatura portuguesa. Florbela conquistou seu espaço único, expressando-se a partir dos seus sentimentos, seus anseios, seus desejos eróticos sensuais. No entanto, uma característica marcante na sua obra é o fato de sua estética residir no cruzamento de várias tendências poéticas, tais como aquelas encarnadas por poetas como: Júlio Dantas, Guerra Junqueiro, Antero de Figueiredo, José Duro, Mário de Sá-Carneiro e, sobretudo Antonio Nobre, que se mistura entre o simbolismo, o pessimismo decadentismo e, sobretudo, o romantismo.

De fato, o suicídio de Florbela Espanca foi à própria consumação de uma fuga, fuga do amor romântico, fuga da vida e dos sofrimentos que lhe trouxe a vida, além disso, seria uma saída fiel aos preceitos neorromânticos que Florbela seguia. Sua alma romântica e ao mesmo tempo niilista se apega a dor do vazio da saudade e da angústia que esse sentimento provoca, aferra-se a sensação de um coração magoado. Ao mesmo tempo em que sente uma saudade da ausência de um objeto indefinido, que só esta saudade parece por momentos realizar seus sonhos malogrados. Seus poemas estão povoados de tragédia, dramas, ausência, tristeza, angústia e mágoas. Sua alma romântica impõe a vida um gosto de fel, em que seu estado de espírito denota a própria imagem da amargura.

Podemos perceber que, ao longo de toda sua obra, Florbela Espanca assumiu uma visível e incisiva identidade alentejana e, por fim, em seu último livro, *Charneca em Flor* (1931 – póstumo), Florbela se liberta do peso opressivo de uma cultura patriarcal de tradição secular e, finalmente, encarna o lugar da própria alma alentejana, a alma regional tão valorizada pela ditadura, fazendo auto investidura com a charneca e o provimento de sua obra nas raízes do campo alentejano. Nesse sentido, partindo do pressuposto que os espaços são culturais, que os espaços são construídos a partir das práticas culturais que conferem sentido a relação entre os sujeitos e o espaço, acreditamos que o campo alentejano foi paulatinamente interiorizada em Florbela Espanca. Podemos pensar que o campo alentejano foi sendo reinscrito e instaurado pelos gestos, pelos sentidos e pelos sentimentos que Florbela atribuiu à cultura alentejana. Florbela tece o Alentejo não só pela sua beleza natural, mas pelas poéticas dos seus campos incultos, seus pequenos prados, suas charneca ermas, pela sensualidade de suas curvas, pelos seus cheiros e suas ervas, mas, também, pelas tardes solitárias e/ou pelas tintas de uma poeta evocativa da saudade, mas sobretudo, pela alma rude e o olhar sombrio do

alentejano. Florbela tece uma Alentejo feroz, bravo, não domesticado, tão agreste e silvestre quanto a própria poeta.

Que dizer, em um contexto de crise nacional e de degeneração social, os governos da Primeira República de Portugal se viram obrigados a investir na reinvenção do imaginário nacionalista para, assim, comungar o espírito patriótico ufanista sobre perspectivas conservadora e tradicionalista voltados para um passado grandioso. O desafio da Ditadura Militar era, então, conservar a grande história do passado épico português em seu pequeno mundo, conservando seu mundo católico e camponês. Nesse sentido, a vocação portuguesa na modernidade deveria ser construída a partir dos valores predominantemente “endógenos” a partir dos valores que estavam no seio, no centro e no coração da nação, ou seja, a imagem do país deveria ser construída a partir das suas raízes, de suas descendências e do seu berço cultural e, não de uma selvageria, de sentimentos mórbidos e/ou de uma sexualidade “depravada” como descrevia Florbela Espanca.

Podemos dizer, então, que Florbela teve uma forte influência da literatura neorromântica ruralista e saudosista emergente no início do século XX, com a qual ela construiu uma poética que confere um novo rosto ao Alentejo, exprimindo um significado muito singular aos campos alentejanos. Florbela assumiu determinado posicionamento em relação a realidade inóspita que acomodava os ares alentejanos, não é por acaso que ela fez uma auto investidura no campo, da mesma forma acreditamos que suas posições estavam diretamente relacionadas com sua trajetória de vida e, notadamente, com sua visão de mundo e disputas sociais. Nesse sentido, a exposição do Alentejo ao longo da obra florbeliana é intermediada principalmente, pelo seu olhar de observador, pelos seus interesses, pelas suas memórias e, finalmente, pelas suas experiências emotivas e sensoriais do mundo.

O campo do Alentejo é concebido pelo ponto de vista do espectador, que dizer, são desenhadas pela visão e sensibilidade de poeta e de sujeito que nasceu e cresceu na região. O campo é a própria expressão da forma, da individualidade e dimensão das coisas vividas, seguindo a lógica própria entre a natureza e a poeta que se inter-relacionam na construção do imaginário do campo alentejano. Nesse sentido, a obra florbeliana contribui para as elaborações do espaço Alentejano nos seus aspectos mais intuitivos, no qual a poeta opera a partir do conhecimento acerca da realidade e do passado vivido, como também se forma por intermédio do sentido e da sensibilidade.

Acreditamos que suas poesias nunca foram aclamadas no período em que viveu, sobretudo pelo fato de Florbela interpretar o Alentejo em tons feminizados. Ora, a alma lusitana tinha suas origens na fusão da tradição e da paisagem que brotava das raízes da terra e

do sangue da raça, o Alentejo com toda sua aspereza e severidade era considerada predominantemente máscula, fonte psíquica da raça, onde milhares de homens lavradores plantaram o alimento que sustentou o país, onde foram travadas as batalhas de sangue na conquista de seu território para os mouros, que como diria Teixeira de Pascoaes, “O sangue é a memória, presença de fantasmas, que nos domina e dirige (...) À voz do sangue responde a voz da terra; e este diálogo misterioso mostra os caracteres da nossa íntima fisionomia portuguesa” (PASCOAES, 1998, p.57). O campo representava força, destreza e masculinidade, o campo representava herança, lendas, costumes, religião, família e um passado heroico.

Aliás, esse era o projeto da revolução republicana fundamentada no sentimento democrático e na dignidade pessoal do homem. O republicanismo era, sobretudo, uma moral, de uma energia e de um vigor da hombridade. A primeira aparência que da República deu aos portugueses foi a restauração da moralidade e do bom senso, sendo essa moral sob a forma de um patriotismo, no qual ressaltava o culto da honra e da honestidade por parte do pai como um exercício das virtudes viris, em contrapartida, a mãe era um ente puríssimo, imaculado, doméstico e muito amável, mas pouco republicana. As mulheres e os homens frouxos e passivos não eram considerados republicanos. Florbela era uma mulher, mas não qualquer mulher, por toda sua vida ela foi filha ilegítima, fruto de um romance extraconjugal; ela casou três vezes, divorciou duas, não era religiosa e nunca teve filhos e para completar, se suicidou. Florbela Espanca por ter uma relação tão frustrada e angustiada com a vida amorosa conturbada, por ter sido violentada e humilhada por um de seus maridos, por perder dois filhos, não era o exemplo de mulher dócil que a República instruía. Ela sofreu por lutar insistentemente contra o lugar que a mulher deveria assumir segundo uma sociedade patriarcalista, inscrevendo um novo papel para a mulher, reconfigurando o lugar de mulher naquela sociedade. Ela não é só fruto do cruzamento de suas experiências pessoais e de sua formação intelectual.

Destarte, acreditamos que para Florbela, a literatura consistiu em um ato de criação, onde se expressavam todas suas subjetividades explosivas, onde transcorrem suas abstrações, seus desejos e deleites. Ao adentrar nas dimensões conscientes e inconscientes que Florbela Espanca projetou nos mundos que construiu, que ela fundou a partir dos seus sonhos e dos seus desejos, vislumbrou uma construção simbólica do Alentejo muito peculiar, uma narrativa singular acerca do Alentejo, instituído pelas suas experiências, pela sua imaginação, criação, escrita, escritura e escrituração.

Florbela criou uma autentica literatura inspirada o seu Alentejo, criou novos processos de significação, novos mundos de significados para o Alentejo, diferentes daqueles ditados pelas tradições, pelo senso comum. As percepções da poeta se liberta e reinventa universos alentejanos demasiadamente femininos, distintos das descrições masculinas e tradicionais já conhecidas. Dessa forma, acreditamos que a literatura de Florbela Espanca foi um meio onde ela pode se encontrar com um dado passado da sua infância e ou da sua juventude onde um dia fôra tão feliz, onde, ela pode libertar através da natureza que construiu para o Alentejo seus mais profundos instintos selvagens, personificando nos campos alentejanos uma alma predominantemente feminina e escarlate.

**CAPÍTULO III**  
**BELA FLOR QUE DESABROCHA DAS RAÍZES DA TERRA: O CANTO**  
**SAUDOSISTA DA PAISAGEM ALENTEJANA**

E's duma terra, aonde, sem piedade, se matam almas... Quantas pereceram! E, ficando a viver, quantas morreram! E's agora o padrão dessa verdade. Mas sei que estás em plena claridade, e sei que as tuas asas renasceram, que perdoaste o mal que ti fizeram e a dor se converteu em santidade... Escuta o que te diz a tua terra – perante a crueza que ela encerra – na tua morte olhe uma lição; lendo agora o teu livro, tristemente, murmura, ao evocar-te, assim, clemente: <<Meu remorso com olhos de perdão!>>!<sup>128</sup>

No capítulo passado tratamos dos movimentos políticos e correntes literárias que incidiram diretamente na mentalidade portuguesa na virada do século XIX para o século XX, em busca da reconstrução do que propunham ser a alma pátria. No primeiro quartel do século passado, a sociedade lusitana manteve-se em um constante movimento cultural, que exaltava tamanha necessidade de transformação e reconstrução dos símbolos que condiziam com o Regime da República. Os intelectuais lusitanos mergulharam na reconstrução da moral e da vitória da pátria, fazendo da saudade e do sebastianismo uma crença para um viver perene na tranquilidade, no entanto, naquele momento, na sociedade portuguesa tudo era adverso, pois no turbilhão de sentimentos e do sonho de heroísmo, vários autores não resistiram ao vendaval da crise nacional, sobretudo, a crise emocional. Parecia que nenhum esforço era suficiente para a mudança plena, nada que os intelectuais escrevessem, falassem ou fizessem era suficiente para a reconstituição da alma lusíada em sua plenitude, havia uma nuvem amorfa que pairava sobre a sociedade portuguesa. O início do século XX era um período difícil em que a população estava se acostumando com os novos símbolos da República, com as novas normas familiares, com os novos ritmos, ritos e signos de uma sociedade moderna e urbano-industrial.

O Porto abrigava os mestres desesperançados que se frustraram na tentativa do golpe republicano em 1891. A revolução de 1870, em destaque Antero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins e Teófilo Braga, solicitou a reação das novas gerações que, de fato, foi

<sup>128</sup> Diário de Notícias. Candida Aires Magalhães. Florbela Espanca, Lisboa, 1931.

pautável num recorte temporal entre 1910 à 1930, período em que a *Renascença Portuguesa* se manifestou, mesmo que alguns autores insistam situar o término do movimento em 1915. Todavia, vimos que o quadro temporal de duas décadas foi atravessada por vários movimentos de diferentes tônicas, mas que visavam, cada um a seu modo, a ideia de restauração da sociedade, no qual a poesia se tornou cada vez mais superior à própria política. Falava-se de um estado de espírito lusitano comungado conjuntamente por toda população, uma verdadeira transcendência coletiva para o sonho do Quinto Império. O símbolo da fênix da *Renascença Portuguesa* era almejado por todas as correntes de pensamento que percorria pela sociedade portuguesa: transformação e transfiguração da degradação social em total ascendência, como motor do pensamento idealista naturalista simbolista dos pensadores portugueses, sobretudo, os renascentistas.

O que provocou uma grande confusão entre as correntes de pensamento: se por um lado os naturalistas queriam corrigir os problemas sociais pela aplicação da ciência, por outro, os simbolistas queriam corrigir através do regresso à sabedoria, pela sensatez e/ou prudência, mas, quase sempre chegavam à mesma conclusão: o pessimismo e do decadentismo. Como vimos, Antônio Nobre, autor do *Só*, o grande ídolo de Florbela Espanca a quem dedicou um soneto intitulado *A Anto!*<sup>129</sup>, foi um simbolista decadentista que foi influenciado não só pelos simbolistas franceses e pelas ideias da geração de 1870, revelando um imenso desprezo pelo Estado e pela universidade, negando-se colocar o patriotismo fundamentalista à frente da filosofia contemporânea. Nobre teve grande influências sobre as gerações posteriores que seguiram uma prática simbolista no qual acreditavam num mundo perfeito perdido, numa mistura de ceticismo e de patriotismo que moldava os lusitanos em busca de um novo Portugal. Enquanto os naturalistas, por outro lado, buscavam a todo custo uma resposta aos porquês da vida a partir da ciência, da moral e da razão, representando a República e o Estado Laico.

Estamos contextualizando uma sociedade em que a ciência darwinista destruía os velhos otimismo românticos e progressistas, a sociedade era indiferente à moralidade, onde se instalava uma verdadeira disputa de egos, em que a literatura naturalista concebia um exemplo dessa ciência, despejando romances febris em que os problemas sociais eram postos em evidências desde a prostituição, a homossexualidade, a classe dos pobres, os criminosos, a corrupção política, as doenças, os suicídios, a loucura e etc., eram apenas alguns dos temas escolhidos para a descrição dos romances no estilo naturalista, cheio de palavras clínicas e

129 ESPANC, Florbela. *A Anto!*. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM, 2014.



adjetivos rebuscados. Os romances denunciavam uma sociedade destroçada, a sob títulos como, por exemplo, *Tuberculose social* (série de ficção de Alfredo Gallis), *Patologia social* (outra série de Abel Botelho, publicada entre 1891 e 1910), *Comédia Burguesa* (série de Francisco Teixeira de Queirós, publicada entre 1881 e 1901), *Os famintos* (romance de João Grave, publicado em 1903, com três edição até 1920) (MATOSSO; RAMOS, 2001, p.272).

O naturalismo não era apenas uma das características do romance, segundo Mattoso (2001) todos os dias os jornais exibiam cruelmente os horrores da vida pública, faziam propaganda de remédios para os mais variados tipos de doenças, métodos de curas e tratamentos. A sociedade estava obcecada por um idealismo, por um estado de perfeição que jamais viria acontecer, provocando uma série de perturbações, distúrbios psíquicos e vícios cotidianos, era a contemporaneidade triturando os sonhos majestosos daquele país que um dia foi potência europeia. Não é mera coincidência que o número de suicídios na virada do século XIX e XX aumentou quantitativamente. Na virada do século, a obsessão para revelar essa tal verdade que perseguia o homem moderno era seguido com tanta seriedade a ponto de adoecê-los. Manuel Laranjeira<sup>130</sup>, por exemplo, escreveu uma tese de doutoramento intitulada *A doença da Santidade*, no qual revelava a alma trágica de Portugal, analisando a sucessão de suicídio como bem falamos no capítulo anterior. Para Laranjeiras, as mortes voluntárias era a expressão do mal-estar coletivo.

Manuel Laranjeira resumiu todo esse distúrbio social de uma forma demasiadamente clara: “O mal da sociedade portuguesa é apenas este – a desagregação da personalidade coletiva, o sentimento de interesse nacional abafado pela confusão católica dos sentimentos de interesse individual.” (LARANJEIRA apus MATTOSSO; RAMOS, 2001, p.275). Para Laranjeira, Portugal, não era penas um território habitado por uma população, mas Portugal era uma entidade que absorveu as características psicológicas daqueles habitantes que se desviavam do papel de representante da pátria. Daí se construía a ideia de um país dos suicidas. Segundo Mattoso, na tese de doutorado de Manuel Laranjeira, intitulada *A doença da Santidade*, o autor acreditava que o “estado de alma coletiva” era atravessado por um misticismo; esse misticismo seria uma ideologia que regia a devoção da pátria, do amor e da liberdade. Nesse sentido, Laranjeira acreditava que sem uma ideologia, sem uma obstinação

<sup>130</sup> Manuel Laranjeira (1877-1912) foi médico e escritor português, influenciado pelas intervenções de natureza social e política, no entanto, desde ainda muito jovem sofria de crises de sífilis nervosa e depressivas, oscilando entre o prazer e a tristeza profunda, até que em 1912, quando estava deprimido e desesperançado com a doença, suicidou-se com um tiro na cabeça.

e/ou uma participação de uma ideia coletiva, ninguém poderia levar uma vida completa e saudável.

A obsessão de Laranjeiras com o Portugal suicida não era em absoluto um interesse pessoal; Francisco Adolfo Coelho, professor de Filologia Comparada do Curso Superior de Letras, assimilava o “grande mal nacional” à “neurastenia dos indivíduos”, acreditava que Portugal estava cercado por um pessimismo e fatalismo que só aumentava o abismo destrutivo do país, pois segundo o autor, faltava persistência e vontade de poder, como bem já falava Nietzsche. Nos discursos finisseculares, Portugal aparecia identificado como a própria doença individual. O pessimismo que circulava na sociedade lusitana não era de um ou daquele indivíduo, era um ceticismo coletivo que traduzia os males provocados pelas velhas estruturas mentais, ou seja, pelas velhas convicções, preconceitos e falsa esperança que prejudicavam o ato de reação contra o derrotismo.

No texto intitulado *Os Desenraizados: Mentalidades de Fim de Século*, o historiador MATTOSSO (2001) faz um estudo minucioso acerca de autores que exploraram sobre a questão do suicídio em Portugal na virada do século XIX para XX. Para além de Manuel Laranjeira e Oliveira Martins, Silva Cordeiro escreveu o livro intitulado *A crise nos seus aspectos morais* (1896), que definia essa “crise” como resultado da destruição da moralidade e da solidariedade social provocada pela irreverência intelectual e pelo anarquismo. A propósito a tendência ao suicídio não seria um fenômeno isolado do restante do mundo, nesse mesmo período, na França, o sociólogo Durkheim escreveu o livro *O suicídio* (1897), onde procurava estatisticamente provar que a decisão do término da própria vida estava diretamente ligada a “anomia”, a ausência de leis e/ou de organização que afetava as sociedades. Entre outros tantos autores que apalpara o sombrio território do suicídio foi Friedrich Nietzsche, que escreveu vários livros sobre os assuntos que permeiam a morte de Deus, a morte do homem, como os conceitos de *niilismo*, *intempestividade*, *eterno retorno*, *Além-Homem*. No início do século XX, Freud escreveu o livro *O mal-estar na civilização* (1930), onde o autor apresenta a paisagem da cultura contemporânea como meio marcado pela violência, por um impulso de agressão que destrói os ideais de humanismo e do iluminismo, conformando um ambiente onde se misturam o prazer, o terror, o gozo e, por fim, a aniquilação. Era o “mal do século” que determinava os sujeitos, assim como era a “crise” portuguesa determinava o ânimo dos lusitanos.

O inferno do naturalismo era instigado pela própria necessidade de verdade que a ciência procurava. Por outro lado, os simbolistas, os da prosa rítmica, desprezavam incondicionalmente os naturalistas. No entanto, independente das rivalidades entre as

correntes de pensamento, o que existia de fato era um mal estar generalizado na sociedade portuguesa, onde a neurose e o esgotamento nervoso se popularizaram progressivamente. O mundo estava em constante transformação, no entanto, as relações afetivas e sociais que ainda eram pautadas nas antigas tradições, não acompanhavam os novos símbolos culturais. Para alguns, o eterno combate entre os progressos da ciência e o atraso da vida moral era a grande catástrofe; para outros, os preconceitos e as antigas convicções eram o grande problema, mas o que realmente provocava o chamado mal-estar era a cisão interna do eu moderno, a desterritorialização das antigas forças normativas, era a confusão de pertencimento entre o passado e as novas estruturas do presente.

As descobertas e as revelações da ciência entre o final do século XIX e início do século XX, não solucionaram em absoluto os problemas internos de seguidas gerações portuguesas, pelo contrário, começaram a querer descobrir tudo por trás do incompreensível e/ou do indecifrável, começaram os estudos ontológicos nessa vontade de dar respostas aos porquês, saber de onde vinha a causa da tamanha tristeza, desse “mal de viver” que dominava as mentalidades brilhantes da sociedade portuguesa numa profunda melancolia destrutiva da capacidade criativa e, sobretudo, da capacidade social do indivíduo. Uma série de fatores sociais analisados conjuntamente, sobre os quais já nos debruçamos, encheu o coração desses jovens intelectuais de desesperança, de uma morbidez e de uma fraqueza para com a vida desesperadora.

Os sujeitos modernos eram vítimas da inquietação por um fenômeno exterior e interior, eram vítimas de uma sociedade esquizofrênica que submetia o indivíduo a um processo de despersonalização, a uma sistemática dissociação do eu. Dessa forma, nessa conjuntura de descrença e de perda de referenciais em que Portugal estava à beira da falência, os poetas surgem como sujeitos sensíveis que não só se sensibilizavam, mas captavam e manifestam seus sentimentos diante do clima de estranheza e vazio daquela sociedade, expressando através da literatura e do simbolismo de suas palavras. Florbela também foi contemporânea dessa crise social, civilizacional e subjetiva, ressentindo-se de uma cultura que põe em evidência os traumatismos sociais, resultando na incapacidade de viver nessa realidade e, conseqüentemente, da necessidade de escapar para o mundo do imaginário, procurando transcender-se através da literatura.

Em nosso trabalho anterior, intitulado “*Princesa encantada da quimera*”: a saudade intempestiva de Florbela Espanca (1894 – 1930), no qual trabalhamos o conceito de saudade na obra de Florbela Espanca, tomando a saudade não só como um sentimento cultural e socialmente construído, mas como um sentimento que emergiu da própria experiência e

concepção de tempo que Florbela Espanca admitia, estabelecendo uma conexão entre a subjetividade de Florbela e a sociedade em que viveu, pudemos chegar a algumas conclusões de que o tal mal estar da cultura de que estamos falando incidiu diretamente nos seus sentimentos e na sua mundividência, mas na sua obra. Ao longo desse estudo, portanto, deparamo-nos com um processo de construção de um personagem, de uma entidade – Soror Saudade – encarnada, absorvida e representada por Florbela Espanca.

Florbela constrói para si um rosto da saudade, cria uma rostidade de Soror Saudade, uma mulher que levava consigo uma alma doente, uma alma mergulhada nos remorsos e arrependimentos pelo que não fez ou o que não foi no passado. Confusa e consumida pelo vazio de sua alma, ao mesmo tempo em que se sentia perdida com o choque das mudanças de valores e aceleração do tempo presente, provocando uma cisão no seu eu moderno, típico de uma sociedade em transição. Florbela, então, acha uma referência para si, encontra uma territorialidade subjetiva para habitar, encontra um rosto: Soror Saudade.

Nesse sentido, o rosto de Soror Saudade em Florbela está permanentemente em rostificação, quer dizer, em processo, em construção, em transformação de acordo com a realidade que vivia, o que Deleuze chama de máquina abstrata, isto é, de acordo com a estrutura social, os modelos de rostos que circulavam na sociedade, que impunham maneiras diferentes de agir e sentir. O rosto é, portanto, produto das máquinas abstratas, das estruturas sociais, por isso que Deleuze fala que o rosto se forma a partir de um processo de desterritorialização, quer dizer, se forma a partir de uma descodificação, sai de um determinado código para outro, muda de sentido, de função, de agenciamento, para reterritorializar-se, por isso o rosto está permanentemente se fazendo e desfazendo. (DELEUZE, 1990, p. 36)

Nesse período que estamos estudando, os rostos se territorializam e reterritorializam constantemente, conforme as mudanças de códigos, mas normalmente neste processo havia uma desterritorialização relativa, nunca total, nunca há uma descodificação completa, mas sim reconfiguração e/ou adaptação de alguns códigos. A desterritorialização total é o que Deleuze chamou de linha de fuga, a perda total de códigos, o que leva o sujeito ao suicídio, como foi o caso dos muitos intelectuais que até agora falamos, mas também da própria Florbela Espanca. A linha de fuga no caso da poeta, portanto, seria a consumação da submissão a uma performance de sujeito, a um rosto centrado no amor e nos sofrimentos que a vida lhe trazia, além disso, percebemos que foi uma saída fiel aos próprios preceitos neorromânticos que Florbela seguia.

Nessa pesquisa pudemos concluir que Florbela estava emparedada no presente e completamente sem perspectiva e/ou horizonte em relação ao futuro e, como saída e fim para todas suas angústias, acabou sucumbindo à morte. Como diria Nietzsche, uma alma atormentada diagnosticada pelo “niilismo passivo”, isto é, um niilismo ressentido, magoado e ofendido, caracterizada pela negação da vida e do não fazer nada, não havendo em absoluto a transvalorização dos valores para, então, alcançar o que o autor chamou de super-homem. O niilista passivo, portanto, é definido pelo sujeito que estava permanentemente fraco e debilitado, cujo espírito estava constantemente cansado e esgotado, que vai ao encontro da “decadência e recuo do poder do espírito”<sup>131</sup>. Na maioria dos casos, são sujeitos que não vendo sentido para a vida, não acreditando na mudança do mundo em que viviam, sem suportar o mal-estar e as pressões, entregavam-se à morte.

Infelizmente esse foi o caso de Florbela Espanca. A poeta viveu uma vida resignada a uma dor, sentia-se uma mulher malfadada, uma mulher infeliz e vaticinada pela má sorte. Viveu um calvário de filha, pois não recebeu o carinho e a dedicação da sua mãe verdadeira; viveu um calvário de esposa, pois não conheceu a felicidade no matrimônio em nenhum de seus casamentos; viveu um calvário de irmã, pois não pode ajudar seu irmão em um momento de crise, perdendo-o para sempre nas águas do rio Tejo; e, por fim, viveu um calvário de mãe, pois nunca conseguiu ter os filhos, embora muitos autores falem que ela não gostava de crianças. Florbela passou toda sua vida sofrendo a mágoa e o delírio de um sonho nunca realizado, a ausência da realização de seus sonhos causava-lhe um cruel martírio que a definhou ao longo da sua vida.

Percebemos que, como muitos outros autores do seu período, de uma forma muito singular Florbela traz consigo uma amargura aflitiva, uma saudade exagerada quase absurda, uma saudade ligada a mágoa, a angústia e a tristeza, fruto de um momento histórico confuso e de uma vida dilacerada pelas muitas frustrações da poeta. Em suas poesias e contos podemos perceber que a saudade nela não só está ligada a um sentido fúnebre, mas está diretamente ligada a melancolia. A saudade de Florbela tem cor pálida, grisalha, preste a ser pó, cinza e nada, que representa a dor do seu espírito relacionada a mortificação; mas também sua saudade tem cor sépia, marcada pela imagem do crepúsculo anêmico e pálido, taciturno e triste, que simboliza a decadência, o declínio, o ocaso, o término e a morte, e é nesse

<sup>131</sup> NIETZSCHE, Friedrich de. “O niilismo Europeu”. IN: A Vontade de Poder. Rio de Janeiro: Contratempo Editora, 2008.

fenômeno luminoso noturno que brota a tristeza em Florbela, onde nela revive uma saudade, uma saudade do que ela não realizou e/ou do que não foi.

Dessa forma, pudemos chegar à conclusão que Florbela teve saudade do que não houve, do que não aconteceu, como ela mesma deixou muito claro em suas poesias, teve saudade dos sonhos malogrados, dos sonhos que ela nunca teve e gostaria de ter tido ou sido; ela teve saudade de um sonho que vem em brumas, uma saudade completamente nebulosa de um sonho utópico e quimérico e, portanto, não se tornou realidade, o que, aliás, era muito comum entre os autores contemporâneos de Florbela, muitos deles vivenciando essa sensação de insatisfação e de nunca chegar a plenitude. Sua alma niilista se apegava a dor do vazio da saudade e da angústia que esse sentimento provoca, aferra-se a sensação de um coração magoado. Ao mesmo tempo em que sente saudade da ausência de um objeto indefinido, só esta saudade parece por momentos realizar seus sonhos malogrados. Nesse sentido, parece-nos que a saudade para Florbela é um refúgio de perfeição, é uma idealização do que poderia ter sido e não foi, por isso, saudade do que não foi, que pode ser visto como um desacerto, um contratempo com a vida.

Certamente Florbela Espanca foi uma mulher do seu tempo, mas, por outro lado, acreditamos que sentia-se deslocada, sentia-se um ser inoportuno no seu próprio tempo. Florbela foi uma mulher transgressora e, assim como muitos intelectuais daquele período, lutou contra a corrente da moral que circulava numa sociedade conservadora e reacionária. Nesse sentido, baseado no conceito de *intempestividade*, teorizado pelo filósofo Friedrich Nietzsche, em sua obra *Considerações Intempestivas*<sup>132</sup>, pudemos concluir que Florbela é um sujeito intempestivo e sente a saudade de uma forma intempestiva.

Nesse livro, Nietzsche criticava a atitude dos alemães, dos filisteus cultos<sup>133</sup>, que colocaram a cultura alemã no pedestal, como autêntica, genuína e superior devido à vitória e a unificação da Alemanha, de modo perigoso a causar uma “extirpação do espírito alemão em benefício do Império Alemão” (NIETZSCHE: [S.D], p. 8). Nietzsche acreditava que a vitória e a bravura militar não se tratam da vitória da cultura alemã, afinal, a cultura francesa

<sup>132</sup> No livro *Considerações Intempestivas*, redigido especificamente entre 1873 e 1876, logo após a guerra franco-prussiana, em que o Reino da Prússia saiu incontestavelmente vitoriosa, marcando assim não só o último episódio da unificação alemã, mas a queda de Napoleão III e do sistema monárquico da França, Nietzsche combate a cultura filistéria que ganhava visibilidade nesse momento pós-guerra, ele denuncia a situação de penumbra e defasagem cultural da Alemanha.

<sup>133</sup> O termo “filisteus cultos” ou “filisteus da cultura”, usava-se vulgarmente entre os estudantes para se referir aos homens verdadeiramente cultos, para referir aquele que “transporta consigo para toda parte o sentimento vitorioso de ser digno representante da cultura alemã actual e pretende, por consequência, fazer prevalecer as suas exigências e as suas pretensões.” (NIETZSCHE: [S.D], p. 13).

continuava existindo. O filósofo criticava os filisteus cultos por se sentirem reconhecidos e consagrados por uma cultura original, multiplicando-se os apelos e o tom solene em torno da Nação alemã. Ao contrário dos filisteus cultos, Nietzsche tomou uma posição contrária a essa utilização abusiva da vitória, pois para ele era lamentável todo o espetáculo ilusório de que a cultura alemã era o fruto mais belo não só daquele tempo, mas de todos os tempos. Para Nietzsche, falar da vitória da cultura alemã significava a perda da verdadeira cultura alemã, afinal a cultura era uma unidade de estilo que se manifesta em uma Nação, não apenas como conhecimento, por isso ele acredita que os alemães viviam o contrário de cultura, viviam uma barbárie, uma mistura caótica de todos os estilos.

Nesse sentido, Nietzsche tem um posicionamento de afastamento dos acontecimentos, não de uma forma resignada e indiferente, mas como uma forma combativa desses preceitos vigentes no período. Esses dois aspectos – o distanciamento e o combate –, portanto, caracterizam as considerações que Nietzsche atribui ao caráter intempestivo, quer dizer, ao mesmo tempo em que investe contra seu tempo, pois pretende colocar-se acima dele, impõe-se dizer a verdade, sendo simples e honesto no pensamento e na vida. Assim, para Nietzsche, o sujeito intempestivo é aquele que não se sente à vontade no presente, sente estranheza em relação ao tempo em que vive, quer dizer, é aquele que não se sente confortável com todo o mal e dano de uma cultura histórica de que os sujeitos de um determinado tempo se orgulham. Para Nietzsche, ser intempestivo é aquele que vai contra o espírito da época, atua contra o tempo em que vive e, portanto, atua sobre esse tempo e, conseqüentemente, enuncia um tempo ainda por vir.

E assim viveu os jovens intelectuais da República que citamos ao longo de todo nosso trabalho: desterritorializados de um passado pujante e glorioso, indignados com a situação de crise do país, à procura da mudança e da transvalorização dos códigos sociais, à busca da renascença lusitana. Assim viveu Florbela Espanca, deslocada da sociedade em que já não mais se reconhecia, que não lhe oferecia referências, que lhe causava desconforto e pavor. Parece-nos que Florbela não tinha mais para onde ir, como se não houvesse um lugar para ela no presente. Ela estava encerrada e/ou enclaustra numa sociedade que já não reconhecia e, por isso, tanta dor e sofrimento, tanta angústia em viver o presente. Florbela atua em sentido intempestivo, contra esse tempo e sobre esse tempo. Apesar dela estar inserida e indubitavelmente envolvida no tempo presente, quer dizer, recebe influências ao mesmo tempo influência o meio, Florbela põe-se a distância do que ocorre a sua volta, afasta-se do desenrolar dos acontecimentos e combate através da inconformidade para com a vida.

O sentir saudade em Florbela Espanca não era comum ao tempo em que viveu, por isso achamos melhor nos referir a saudade intempestiva de Florbela. Usamos o termo intempestivo para designar a saudade de Florbela que se distânciava do habitual, que é singular ou estranha. Florbela Espanca sente a saudade de uma forma muito particular, que dizer, a saudade em Florbela consiste numa exceção, numa saudade que destoa de toda saudade sentida nesse período em Portugal, mas de maneira alguma é anacrônica em relação a sua realidade, remete apenas a uma maneira diferente de se relacionar com seu presente, afinal, sua reflexão se inscreve em um determinado tempo e espaço, situados em um dado contexto histórico, diretamente ligado ao mundo em que ela viveu.

Mas, se tem algum aspecto sobre o qual ainda não havíamos debruçado nesse primeiro estudo acerca de Florbela Espanca foi a construção simbólica do Alentejo, região a qual ela dedica parte da sua obra. Toda obra florbeliana é permeada pela paisagem alentejana que, ora evoca lembranças felizes, ora personifica sua própria tristeza vinda da consciência das mudanças que o tempo provocou em sua vida. Sendo a paisagem alentejana captada e sentida com o mais profundo suspiro de saudade, que irrompem em versos de forma imprevisível. Florbela pinta as mais belas e tristes telas acerca do seu torrão natal, pois a obra da poeta, assim como a sua vida, oscilava de acordo com o seu estado de ânimo, típico de uma alma profunda e paradoxal: ora satisfeita de alegria, ora dominada pela angústia; ao mesmo tempo que amava a vida, afundava num arraigado pessimismo.

Nesse capítulo, então, veremos que nem sempre Florbela foi essa mulher neurastenizada, trancada no claustro da angústia, da solidão e do desacreditar para com a vida; nem sempre foi essa mulher atormentada, intangível e implacável; frustrada, vazia e solitária no presente que a devorava; nem sempre foi a mulher que se mostrava estar emparedada, acovardada e desiludida para com a vida. Antes, Florbela também foi uma menina comum que vivia uma vida simples, como muitas outras meninas de sua época. Florbela teve uma infância cercada de mimos e de privilégios, período da sua vida que marcou profundamente sua obra; ela nasceu e cresceu numa cidade pacata, sem muitas perturbações provocadas pelos vários estímulos da grande cidade; muito menos por agentes agressores, ameaçadores ou belicosos, pelo contrário, cresceu entre campos longínquos de sua terra alentejana. A menina Florbela levava uma vida pacata, sem grandes aventuras, vivia apenas a rotina de um cotidiano sossegado de uma pequena cidade.

### **3.1. OS VERDES ANOS DE FLORBELA ESPANCA: DA TERRA DOS SONHOS À DESILUSÃO**



Foi no início de uma madrugada de inverno, do ano de 1894, que Florbela nasceu em Vila Viçosa, situada no pé da serra de Borba no Alto Alentejo. Vila que foi apelidada de “Princesa do Alentejo”, por ter sido residência da família Bragança, onde ergueram o majestoso Paço Ducal, que posteriormente se tornou a residência de férias para os Reis de Portugal. Foi, então, em Vila Viçosa que Florbela cresceu brincando entre as sombras dos olivais e o formoso bosque do castelo da cidade. Florbela cresceu no Alentejo, centro-sul de Portugal, região adornada por pomares, vinhedos, laranjais e charnecas. O próprio nome da poeta, Florbela D’Alma, tão simples e pitoresco, parece evocar uma beldade que exala perfumes sutis emanados da própria região alentejana.

Florbela nasceu na província que serviu de berço e inspiração para diversos autores; autores que não só cantaram o trabalho camponês da terra, onde se tira o alimento necessário para o abastecimento de grande parte da nação; mas, também, cantaram a tristeza, a seca e a pobreza; cantaram suas charnecas, seus pastos e seus campos; cantaram a mulher simples, o homem rude trabalhador, cantaram o Alentejo, região “Celeiro de Portugal”, como definiu Victor Santos, no seu livro intitulado *A Paisagem Alentejana em Florbela Espanca, Mário Beirão e Mansaraz*. Foi essa terra que Florbela teve à sua volta ao longo dos seus verdes anos, cercada pela natureza seca, iluminada pelos fortes raios solares de verões intermináveis, de manhãs claras, do odor embriagador das flores do campo quando na época das chuvas, do passeio ao ar livre que enchia o peio de puro alento, de vida, de mansidão e inspiração.

A pequena Florbela cresceu a correr pelos prados nas tardes de piquenique com sua família, ano após ano, embriagando-se pelo grandioso cenário, inspirador de tantos poemas e romances por sua beleza natural. No entanto, ao lado daquela paisagem romântica, existiram marcas inauditas do sofrimento de quantidade de famílias afetadas pelas crises sucessivas, sobretudo, após a Proclamação da República, quando Vila Viçosa caiu em decadência por ser um polo representante da monarquia, devido o objetivo dos republicanos em apagarem todo e qualquer vestígio do governo monárquico. Só posteriormente, na década de 1930, com a exploração das minas de mármore e a abertura do Paço Ducal de Vila Viçosa para o turismo que a situação da cidade começou a se modificar paulatinamente. No entanto, ainda hoje, não só em Vila Viçosa, mas em outras cidades alentejanas, a população está se reduzindo, dada a imigração para outras regiões do país, sobretudo, para as metrópoles, assim como para outros países.

Foi, portanto, o Alentejo o berço de Florbela Espanca, região que servirá de lugar de memória da poeta, consagrada em um busto, de autoria de Diego de Macedo, com pedestal

segundo desenho de Jorge Segurado. Florbela viveu mais da metade da sua vida no Alentejo, onde viveu até seus 24 anos aproximadamente e, portanto, onde passou os anos de criação e de formação que, em grande medida, constituiu o conjunto de valores e qualidades morais da poeta. Em 1905, Florbela foi matriculada no Liceu de Évora – aquele mesmo Liceu no qual Pública Hortênciade Castro<sup>134</sup> tanto havia brilhado no século XVI –, que frequenta até 1912, ano em que passou para o ensino doméstico, tendo feito o exame de 7.º ano de Letras, como aluna externa, em 24 de julho de 1917. Durante o tempo que frequentou aquele estabelecimento de ensino nada fazia adivinhar seu valor literário, que se revelou através do seu impulso cognitivo na construção de versos primorosos, que são aparentemente inocentes, cujas composições são estimuladas pelos próprios fatos da sua vida, muitas vezes reflete uma atitude do ser, das inconstâncias do seu coração e do seu espírito, provocados pelos incontáveis fracassos amorosos, desde suas frustrações afetivas até ao lar desfeito por vários casamentos infelizes.

No entanto, o que de concreto se sabe sobre a revelação e/ou afirmação como poeta é que ainda muito nova adorava ler versos, recitá-los e, mais ainda, ouvi-los. Ao longo dos anos foi lapidando os sentidos e as palavras, surgindo paulatinamente a poeta e prosadora de imaginação e de simbolismo; aquela cuja dor emanava, aquela que fazia-se sentir todas as manifestações de caráter amoroso (*Meu amor, canta mais baixo, não Andes tão satisfeita; atrás do contentamento, está sempre a dor à espreita*), o que traduz não só suas experiências amorosas frustradas, assim como a desilusão e o sofrer de que se vitimiza. Em matéria amorosa, ela foi uma insatisfeita, uma incompreendida, que desde cedo expõe um drama íntimo, um sofrimento profundo, uma mágoa excepcional. Desse sofrimento se queixa dizendo ser feliz e crucificada, dizendo-se ser alma de luto sempre incompreendida (*Sou aquela que anda perdida, Eu sou a que na vida não tem norte, Sou a irmã do sonho, e desta sorte, Sou a crucificada... a dolorida...*)

Em seus versos, Florbela nos dá toda a magnitude do seu sofrimento, a tortura íntima em que viveu. Parece-nos que seus versos anunciou a sua infelicidade e a sua mágoa, suas poesias são filhas de uma sensibilidade que toca a loucura, envoltas num véu de dor e de saudade, um misto de sofrimento e de êxtase, cujos versos cantam e gritam a paixão, em momentos de estado de desejo! Florbela faz vibrar com o espírito e o coração, com os sentidos e os nervos, ela toda em febril ascensão, submetida e dominada por uma tristeza, às

<sup>134</sup> Pública Hortênciade Castro (1548-1595) se debruçou sobre o humanismo português, tendo o apreço dos intelectuais do seu tempo. Matriculou-se no curso de filosofia da Universidade de Évora e, posteriormente, estudou Retóricas, Humanidades e Metafísica na Universidade de Coimbra.

vezes, revoltada e aguerrida contra tão tristeza. A poeta exterioriza o que sentia, o que lhe transbordava da alma, de maneira alguma traduziu um sentimento coletivo, mas expressou o seu amor, a sua paixão, o seu sofrimento e a sua saudade. Florbela mostra a miséria do seu drama íntimo: ama a vida, mas deseja a morte; quer amar perdidamente, mas não encontra quem satisfaça o seu ideal.

A beleza da vida para Florbela se encerra o próprio amor, cujo ideal não se realizou, mas que habita todo seu corpo e mente, transformando-a num ser cuja carne e espírito insatisfeito vibra sensualismo e desejo. *Amar, amar perdidamente*, profundamente, loucamente, esse é o sentido da vida de que provinha boa parte de sua obra poética. De fato, assim pudemos verificar tanto nas suas produções de caráter amoroso, como nas suas produções que compõem à paisagem da sua terra, a paisagem do seu Alentejo, à beleza de sua província. Então, nesse capítulos trataremos de como ela descreveu e sentiu a paisagem onde nasceu e viveu durante longos anos da sua juventude. Paisagem que Florbela cantou com os olhos da alma e da memória! Terra cuja paisagem não é daquelas que se consegue apreender à primeira vista, pois o que lá nasce e o que lá vive está escondido sob camadas de lugares comuns, onde se esconde os mitos e memória existentes sob a superfície da paisagem (SCHAMA, 2010).

Assim como Florbela, outros grandes artistas que lá nasceram, interpretaram a paisagem alentejana não só a partir da dos interesses, mas, também, a partir dos mitos e das histórias da região. Nesse sentido, a paisagem Alentejana foi uma construção dos próprios poetas, compreendida a partir das experiências, atravessada pela subjetividade dos indivíduos, ou seja, atravessada por uma dada forma de sentir o mundo e, portanto, a partir de uma visão ontológica. A paisagem alentejana foi fabricada e\ou inventada num determinado momento da história portuguesa, cuja produção abarcava certos interesses e pertinências que os sujeitos queriam vincular a região a uma nova roupagem e\ou imagem, de modo que criassem novos sentidos que abrangessem o que seria a grandiosidade da cultura Alentejana. Era um momento em que os intelectuais, apesar de todo o mal-estar social, estavam reescrevendo a própria história de Portugal, dotando a memória do povo lusitano de mais expectativa, entusiasmo e veemência, com o objetivo de transformar paulatinamente aquele passado de tristeza e de desesperança, em um presente de superação e vitória do país. Não foi diferente com a história do Alentejo, cujos discursos da elite regional transformaram a realidade seca e pobre da região, numa paisagem bela e rica, colaborando conjuntamente para emancipação e engrandecimento do país, o que tem a ver com uma dada racionalidade política do bem-estar

nacional e internacional, cuja necessidade era compaginar a imagem de tranquilidade e pureza que acerca dos campos alentejanos à imagem do país.

Seja o encanto ou a dura realidade que encerra a vida do campo no Alentejo, os poetas e artistas cantaram e registraram os seus mais variados aspectos, desde suas belezas e encantamentos em tempos de primavera, o descampado da paisagem e a vaga melancolia no inverno ou o sol escaldante que queima e calcina a terra e o gado sedento/ávido de água no verão. Mas, é curioso perceber que sempre demarcam uma paisagem demasiadamente encantadora, a vida campesina do Alentejo era caracterizada por saudável, vigorosa e boa para a mente humana, totalmente diferente das capitais que, por sua vez, geralmente eram caracterizadas por serem superficiais, enganosas e doentias. Essa era a concepção de muitos autores como, por exemplo, Filhado, Beirão e Monsarazentre outros escritores contemporâneos de Florbela Espanca, que cantaram as longas planícies do Alentejo com uma devoção fervorosamente apaixonada.

Nesse sentido, a paisagem alentejana para Florbela está diretamente ligada a um conjunto de elementos relacionados aos gestos, aos modos e aos sentimentos que se construíram ao longe de sua vivência e experiência no espaço do Alentejo. Cantar a paisagem alentejana é para Florbela deixar transparecer a nostalgia da ausência, produzida pelo próprio afastamento da terra que lhe foi berço. Em 1913, Florbela foi emancipada e, em dezembro do mesmo ano, casou-se com Alberto de Jesus Silva Moutinho. Em meio a efervescência cultural da *Renascença Portuguesa*, Florbela começa a escrever seus primeiros delírios amorosos junto ao campo, entre os anos de 1915 a 1917, essa produção resultou no seu primeiro conjunto de poemas que intitulou de *Trocando Olhares*. Destes poemas, Florbela separou trinta e três para publicar sob o título *O Livro D'ele*, no entanto, jamais viria a público. O manuscrito foi comprado, posteriormente, por Rui Guedes, empresário português, que publicou as Obras Completas de Florbela Espanca que, segundo críticas literárias, está repleta de gralhas e alterações. Em suma, foi neste primeiro projeto literário de Florbela Espanca, que foi demasiadamente influenciado por um ideal nacionalista ligado ao neogarrettismo e a um sebastianismo quase messiânico, que Florbela começou a cantar a saudade e o Alentejo, irmãos que estariam presentes na vida da poeta até seus últimos dias de vida.

A jovem e sonhadora Florbela dedica o seu primeiro projeto poético ao seu primeiro marido, Alberto de Jesus Silva Moutinho, colega de liceu por quem se apaixonou e entregou seus verdes sentimentos amorosos bem ali na cidade de Évora. Seus versos estão cheios de amor, de saudade e de vitalidade que exalam flores típicas do Alentejo. Já nessas páginas, onde transborda a ansiedade e a vitalidade juvenil poética, o Alentejo é pintado num tom

nostálgico, onde ela revive a saudade de suas experiências amorosas na sua terra natal, uma saudade leve que relembra com mimo. Fervorosamente apaixonada, seu ar juvenil se espalha pelos versos inquietos, os quais Florbela canta com leveza e sutileza tardes serenas, quando vivenciou suas primeiras experiências amorosas no Alentejo:

Uns bezerritos bebem lentamente  
Na tranquila levada do moinho.  
Perpassa nos seus olhos vagamente,  
A sombra suma alma cor de linho!

Junto deles um par. Naturalmente  
Namorados ou noivos. De mansinho  
Soltam frases d'amor e docemente  
Uma criança canta no caminho!

Um trecho de paisagem campesina,  
Uma tela suave, pequenina,  
Um pedaço de terra sem igual!

Oh, abre-se em seu seio a sepultura,  
Minha terra d'amor e de ventura,  
O meu amado e lindo Portugal!<sup>135</sup>

Na poesia datada do dia 17 de maio de 1916, o eu lírico descreve a *paisagem campesina* com tato e ternura, realçando seu aspecto luminoso por toda sua extensão que cativa e deslumbra de forma resplandecente. Florbela caracteriza a paisagem do campo é caracterizada por ser uma *terra de amor e de ventura*, personificando o campo com *alma cor de linho*, isto é, Florbela atribui ao Alentejo a essência e\ou fundamento de uma fibra têxtil mais antiga do mundo que costumava a ser chamado de “tecido dos reis”, caracterizado por ser como um tecido de alto luxo que simboliza conforto e elegância. Nesse sentido, ao associar a paisagem alentejana à cor de linho, Florbela pretendeu reforçar a sua nobreza do Alentejo, caracterizada por ser brilhante, elegante, suave e antigo e, de certa maneira, forte e durável. Assim como, ao associar o Alentejo ao linho, caracteriza-o por resistente, vigoroso, rígido e firme diante da sequeidão e do desgaste do calor.

Em grande medida, vê-se uma idealização do campo que vem de uma tradição pastoral do arcadismo muito presente em Portugal, já que a principal característica dessa escola literária é a exaltação da natureza e de tudo que lhe diz respeito, em que cultuam o homem natural em oposição ao homem corrompido pela sociedade além do uso de esquemas rítmicos agradáveis, chegando até serem simplórios como bem podemos notar nos versos acima. A

135 ESPANCA, Florbela. Paisagem. In: Trocando Olhares. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009, p. 73.

tradição do arcadismo em Portugal emergiu ainda no século XVIII e se constituiu como uma forma de literatura simples, constituindo temas comuns aos ser humano como o amor, a morte e a solidão. Dessa forma, os autores influenciados pela corrente literária do arcadismo, notadamente Florbela Espanca, voltam-se para a natureza em busca de uma vida simples, bucólica, do refúgio ameno em oposição aos centros urbanos.

Assim como em uma de suas primeiras poesias, intitulada *O meu Alentejo* do mesmo manuscrito *Trocando Olhares*, datada dias antes da escrita do soneto *Paisagem*, no dia 11 de maio de 1916, a poeta também escreve sua terra com toda sensualidade e paixão à natureza, onde as flores da papoula cerca a paisagem de uma vivacidade e uma voluptuosidade delicada. Mais uma vez, percebe-se que Florbela Espanca compara a paisagem do Alentejano a um quadro, onde ela pinta de forma romanesca, visionária e idílica, tão perfeito que é quase fantasioso e devaneador. Florbela manifesta o seu amor por essa paisagem cheia de matizes, tranquilidade e sutileza.

Anda o luar espalhando fios de prata  
Pelos campos fora... Lírios a flux  
Lança o azul do céu... e a terra grata  
Transforma em mil perfumes toda a luz!

As estrelas cadentes vão ´spalhando  
Lírios brancos também... agora a terra  
Parece noiva linda, que sonhando  
Caminha pro alto, além na serra...

É meia-noite agora. Tudo é quieto  
Na noite branda, dorme... Entreaberto  
Vai esfolhando o lírio do luar

As alvas folhas, que cobrindo o céu,  
E todo o mar e toda a terra, um véu  
Branco, de noiva, lembra a palpitar!<sup>136</sup>

Na poesia datada do dia 17 de junho de 1916, intitulada *Noites da minha terra*, Florbela descreve uma noite calma e serena, na qual o luar espalha luminosidade e luz dos astros na noite. A palavra noite é uma das palavras mais presentes na poesia florbeliana, a qual tem diferentes significações, a noite pode ser triste pela falta de luz, sendo símbolo de tristeza do eu lírico, mas, nesse caso, a luz do luar é símbolo de alegria e de esperança. A noite vem carregada de conotações eróticas que, como podemos ver, já era citado no caderno *Trocando Olhares* e que se intensificam nas obras *Livro de Soror Saudade*, *Charneca em Flor*

136 ESPANCA, Florbela. Noites da minha terra. In: *Trocando Olhares*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009, p. 82

e *Reliquiae*, a luz noturna evoca tempo de amor, são horas cheias de sensualidade e ardência amorosa. A noite iluminada pelas estrelas e pelo luar, como um cenário perfeito para o amor, ideal para amar.

Na poesia, o lírio aparece como metáfora da luz do luar, a cor branca reflete todos os raios luminosos proporcionando uma clareza absoluta e, portanto, o lírio branco simboliza a claridade, cuja brancura conota pureza e inocência, substantivos que caracterizavam a poeta em seus verdes anos quando escreveu essa poesia, uma jovem sonhadora e esperançosa. Nesse sentido, o lírio branco tem um claro significado de paz e de limpeza, sobretudo por ser uma cor que sugere a libertação, que ilumina o lado espiritual e restabelece o equilíbrio interior. Para além disso, a flor de lírio era considerada um emblema de fins de século, pois não só aparecia com veemência na literatura do período como, por exemplo, nas poesias de Valéry, autor francês muito apreciado por Florbela, assim como nas heroínas de Swinburne que traziam lírios em suas mãos; mas, sobretudo, os lírios se tornaram muito populares na época no âmbito da moda através de Eugénio Grasset, que implantou uma das ideias mais importantes do lirismo floral da Belle Époque.

Podemos perceber claramente que as temáticas das poesias de Florbela tem influência da tradição pastoral em Portugal, privilegiando a valorização da vida no campo, em uma constante busca por um estado de espírito de transcendência diante da efemeridade da vida. Dessa forma, ciente da brevidade do tempo, defende o *Carpe Diem*, convidando o leitor a gozar da natureza e do momento presente. Pode-se perceber também a linguagem simples de convencionalismo amoroso e idealização da mulher muito típico das poesias influenciado pelo arcadismo em Portugal. Em grande medida, os versos revelam poesia simplória, ingênua e alienada e de pura idealização. E assim, Florbela opta por palavras leves, com suavidade e toda a graciosidade da simbologia do lírio de uma noite contemplativa alentejana: noite quente, silenciosa e sossegada; noite que *Parece noiva linda, que sonhando Caminha pro alto, além na serra...* E lá acima além da elevação do terreno, segue a formosa moça, com sonhos de menina de se casar; branca da noite luminosa; dona dos sonhos brandos que se encerra no peito de donzela; inocência que desflora, muda moça que desnuda numa noite de luar.

No soneto intitulado *Noivado estranho*<sup>137</sup>, também presente no manuscrito *Trocando Olhares*, datado do dia 30 de abril de 1917, escrito aproximadamente um ano depois da poesia

137 ESPANCA, Florbela. Noivado Estranho. In: *Trocando Olhares*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009, p. 125.

que analisamos anteriormente; mais uma vez o luar branco, transmite paz, alegria e esperança, assim como a Noite com letra maiúscula é uma flor de laranjeira: <<*O Luar branco, um riso de Jesus, Inunda a minha rua toda inteira, E a Noite é uma flor de laranjeira*>>. Florbela Espanca canta a noite serena da cidade de Évora, no Alentejo, onde foi menina, onde foi moça e foi feliz <<*O Luar é uma lenda de balada Das que avozinhas contam à laranjeira, E a Noite é uma flor de laranjeira Que Jaz na minha rua desfolhada....*>>. Como podemos ver, as flores surgem constantemente na obra florbeliana, já na sua primeira poesia, escrita quando tinha apenas 8 anos de idade, a imagem da flor já se fazia presente, <<*A bondade ai a bondade Aquele anjo de amor Aquela santa feliz E a bondade da flôr*>>. Na poesia de Florbela, a flor simboliza a sensualidade, a paixão, o amor, a beleza e a bondade, mas, por vezes, também simboliza o sofrimento. Nesse caso, a noite é uma flor de laranjeira, uma flor odorosa, possuidora de perfume e de fragrância, era o mundo das sensações aflorando na obra florbeliana. Podemos perceber que o erotismo florbeliano está presente nas duas poesias, claramente visível pela associação do nome da flor com o verbo esfolhar que, por sua vez, simboliza o ápice da paixão.

A terra também é um elemento muito presente na poesia florbeliana e sua personificação aparece constantemente. A terra alentejana, assim como a terra em geral, aparece ligada a conotações eróticas, o luar que aparece como elemento masculino, casa com a terra <<*O Luar vem cansado, vem de longe, Vem casar-se co'á Terra, a feiticeira*>>. Na maioria das vezes a terra com o significado de realidade é um lugar onde o sonhador do ideal não pode ser feliz, mas, quando transpõem os céus para a terra, o mundo de sonho se torna possível. A terra imensa e fecunda representa a mulher, esse pedaço de terra, mas restritamente, o Alentejo, em que nasceu e foi feliz, que serviu de moldura à infância e a juventude. Guido Battelli chega a afirmar que o Alentejo “com a paisagem triste e severa, com a sua vastidão imensa, com a sua luz fulgurante” (BATTELLI, 1931, p. 15-24) formou a alma e o espírito de Florbela.

Percebe-se que desde o primeiro projeto literário, a natureza desempenhou um papel muito importante na obra florbeliana. Nem todas as paisagens da natureza de Portugal agradava a poeta. Ela declara abertamente não tolerar o Algarve, região sul do país, no entanto, idealiza a paisagem minhota, no norte de Portugal, mas nada comparado com o grande amor que manifestou pela paisagem de sua terra alentejana. Florbela reconhece a grandiosidade da natureza e, sobretudo, nas coisas pequenas e singelas, sempre impondo um tom sensual na descrição desses seres em íntimo contato com a terra. Dentro dessa paisagem alentejana, a poeta transparece uma adoração pelos animais e pelas coisas simples da



natureza, o que traduz uma linha saudosista panteísta, chamando atenção sobre a função sentimental dos elementos da natureza e suas vozes desconhecidas que transmitem a fascinação e a graciosidade singela da paisagem.

Nesse sentido, a poeta vê a paisagem em termos transcendental, como uma testemunha viva da divindade, visão esta que foi diretamente influenciada por Leonardo de Coimbra. A beleza da paisagem quase desoladora, à maneira dos românticos, chega a ser um símbolo do eu lírico, no sentido que o papel da natureza está subordinada à expressão das vivências do próprio <<eu>>, por isso que muitos críticos literários acredita que a obra florbeliana é simbólica.

Sol posto. O sino ao longe dá Trindades  
Nas ravinas do monte andam cantando  
As cigarras dolentes... E saudades  
Nos atalhos parecem dormitando...

É esta a hora em que a suave imagem  
Do bem que já foi nosso nos tortura  
O coração no peito, em que a paisagem  
Nos faz chorar de dor e d'amargura...

É a hora em que cantando  
As andorinhas vão p'lo meio das ruas  
Para os ninhos, contentes, chilreando...

Quem me dera também, amor que fosse  
Esta a hora de todas a mais doce  
Em que eu unisse as minhas mãos às tuas!...<sup>138</sup>

O soneto intitulado *Sol posto*, faz parte da coletânea de *O Livro D'Ele* (1915-1917). Pôr do sol, hora da tarde em que um conjunto de baladas anuncia ou chama os fiéis para rezar as ave-marias como uma prática integrante da ordem religiosa católica muito comum nas pequenas cidades de Portugal, sobretudo, no Alentejo. Percebe-se que a montanha faz parte integrante da paisagem, ainda que seja elevada, tem as suas raízes na terra, para além disso, a montanha é um lugar privilegiado da natureza, pois é onde nascem as águas cristalinas que acalma a sede da terra, onde <<*Nas ravinas do monte andam cantando As cigarras dolentes... E saudades*>>. É no alto do monte, de onde se aprecia o sol posto, hora evocativa da saudade, hora em que as ciganas entoam com melancolia e tristeza o canto da saudade.

138 ESPANCA, Florbela. Sol posto. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014, p.120.

O sol é um elemento que irrompe constantemente na obra poética de Florbela, nos seus diferentes momentos do dia. É um tema-chave, junto a noite e o luar, enchendo seus versos de luz e claridade. O sol em si tem vários sentidos, desde a alegria (*Doce Milagre*) ou conotações eróticas (*Cravos Vermelhos, Alentejo, O Meu Alentejo*), mas, nesse caso o pôr do sol simboliza morte. A poeta faz com que o seu eu chore cheio de melancolia na hora sonhadora, na hora evocativa da saudade, em que predomina a tristeza (*Dantes, Meu Portugal, Idílico Rústico, O Espectro*). O sol pode ser símbolo amoroso com as duas faces do amor: a alegria e a dor, a vida e a morte, mas, nesse caso o pôr do sol, significa tristeza e morte, ainda que seja um momento evocador. Sim, as horas do sol poente são evocadoras das horas para o amor; o fim da tarde é hora do amor, é momento de encontro, mas também tempo de despedida dos amantes.

Segundo Maria Lúcia Dal Farra, que trabalhou na reconstituição do livro idealizado por Florbela Espanca, *Alma de Portugal* (FARRA, 1992, p. 319-325), ele se dividiria em duas partes, compreendendo apenas 12 poemas do caderno *Trocando Olhares*. A primeira parte seria intitulada *Na Páze* constaria de 9 sonetos: *Meu Portugal, O Fado, Noites de minha terra, Meu Alentejo, Paisagem, Vozes do mar, Cravos vermelhos, A voz de Deus e Saudade*; e a segunda parte intitulada *Na Guerra*, compreenderia apenas 3 sonetos, *Orações, Mães de Portugal e Á guerra!*. Nesse projeto que remonta ao ano de 1916, supostamente inédito na obra florbeliana, prevalecem as temáticas do eu e do amor, mais, sobretudo, o patriotismo e o nacionalismo de que já falamos anteriormente, através do qual Florbela incita Portugal a participar da Primeira Guerra Mundial. Maria Lúcia Dal Farra explica essa atitude como uma concessão ao público leitor, que vivia então a discussão política de intervenção na Primeira Guerra Mundial, assim como também acreditamos ter sido diretamente influenciada pela mobilização da própria *Renascença Portuguesa* em prol da divulgação e o incentivo ao combate na guerra. Mas, nada que prove seguramente o motivo que impulsionou tal projeto, pois Florbela jamais falaria sobre o fato, mas, certamente estava ligado ao contexto, pois esse espírito patriótico voltaria a irromper pouquíssimas vezes na sua obra, ainda que dispersamente apareça um sentimento lusitanista.

Como já falamos no primeiro capítulo, no tratamento da paisagem a obra florbeliana permeou duas linhas fundamentais: uma linha poética nacionalista relacionada com o sentimento lusitano que se restringe, primordialmente, ao caderno *Trocando Olhares* no qual emerge temas como o elogio da paisagem portuguesa, sobretudo a paisagem alentejana e o retomar mitos e fatos do passado como exemplificadores para o presente. Mas, também, uma

linha poética subjetiva, que predomina grande parte da sua obra, centrado, sobretudo, nos sentimentos e pensamentos da poeta.

Mas, se há uma temática que atravessa toda a produção da poeta é a natureza que, na maior parte das vezes, não é descrita por si mesma, isto é, a paisagem não é naturalizada e descrita por si mesma, ela é atravessada e ajuda a expressar os sentimentos da poeta em geral, seja feliz ou triste, seja amor ao desiludido. A paisagem atua como meio ou como uma forma de expressão, através da qual muitas vezes o sujeito do poema personifica os elementos mais simples que compõe a natureza. Dessa forma, as duas linhas poéticas muito bem trabalhada por Concepción Delgado Coral (2005), no seu livro intitulado *Florbelá Espanca: asa no ar, erva no chão*, estão intimamente unidas e concomitantemente inseparáveis, pois a sua poesia manifesta o sentimento lusitano de amor à terra e à sua paisagem com diferentes intensidades.

Nesse sentido, no primeiro projeto literário de Florbela Espanca, datado de 1915 à 1917, quando a poeta ainda vivia no Alentejo, percebemos um entusiasmo patriótico incitado pela própria efervescência política e cultural do início do século XX levada a cabo, sobretudo, pelo movimento da *Renascença Portuguesa*. Para além da causa nacionalista, sua poesia está impregnada pelo amor – palavra clímax de sua obra, que ora é um sentimento acalentador, ora é um sentimento arrebatador –, por um amor inócuo, virtuoso e imaculado, que enfeitiça as páginas do caderno *Trocando Olhares*, inspirado nos seus amores de adolescência em Évora, quando a poeta se apaixona perdidamente pelo primeiro amor secreto, um rapaz conhecido apenas por cartas pelo nome José e, em seguida, por seu primeiro namorado e marido, Alberto Moutinho, vislumbrando numa paisagem alentejana os sentimentos que vivia naquele momento, transbordando juventude, voluptuosidade, sensualidade, suavidade e gozo espiritual.

### **3.2. DIAS ENSOLARADOS, DIAS CINZENTOS: A ANGUSTIA EXISTENCIAL DE FLORBELA ESPANCA QUE SE ESPALHA PELOS SEUS QUADROS POÉTICOS ALENTEJANOS.**

Depois de casada com Alberto Moutinho, mudam-se para a cidade do Redondo, onde ele dá aulas para sobreviver à crise nacional, porém, vivendo financeiramente em dificuldades, o casal retornou para Évora em 1917, onde passaram a viver na casa do pai de Florbela Espanca. A essa altura, Florbela já estava segura quanto a carreira que gostaria de seguir, escolhera ser escritora. Tal como os outros membros da família Espanca envereda na

carreira artística, pois tanto seu pai, quanto seu irmão se dedicam ao desenho e a pintura. Certa do que queria para si, decidiu aprofundar seus conhecimentos cursando a Faculdade de Letras em Lisboa, no entanto, acaba se matriculando na Faculdade de Direito da Universidade Clássica de Lisboa. João Maria Espanca apoia incondicionalmente sua decisão, no entanto, seu marido se coloca contra, mas, mesmo assim, termina por apoiar a sua decisão, submetendo-se a permanecer uma longa temporada em Lisboa na casa de amigos e familiares. No entanto, o relacionamento vai se desgastando, após um infeliz aborto involuntário, que a envolve numa crise emocional eclode a crise matrimonial, que aprofunda-se mais ainda o mal estar em seu casamento. Encantada com a cidade, Florbela decide ficar em Lisboa, enquanto Alberto Moutinho vai trabalhar no Algarve.

Florbela estava deslumbrada com a grande cidade e todas suas seduções culturais – cafés, teatros e exposições –, era um novo mundo a se descortinar em sua frente. Seu jeito de calipolense, isto é, quem é natural de Vila Viçosa, foi paulatinamente se moldando ao pré-requisitos da cidade cosmopolita, adaptando-se a novos códigos de moda, de comportamento e de pensamento que nela circulavam. Assim, com pouco tempo Florbela já estava engajada nos grupos de discussões, conhecendo escritores do ciclo intelectual de Lisboa. Dois anos após seu primeiro projeto literário, que jamais foi publicado em vida não se sabe o porquê, mas, certamente por falta de uma editora interessada, Florbela inicia um novo projeto poético. No terceiro ano da Faculdade de Direito, em meio a uma separação de cinco anos de casamento com Alberto Moutinho e outros tantos infortúnios e desgostos, Florbela Espanca publica numa edição de 200 exemplares, com ajuda financeira do seu pai, seu primeiro livro intitulado *Livro de Mágoas*<sup>139</sup>, no ano de 1919. Como bem deixa claro, o *Livro de Mágoas* é um livro de sombras, atravessado de ressentimentos, de amarguras e de desgosto que não querem silenciar; um livro que é a expressão máxima de uma alma dolorida. Parece-nos que é um vislumbre de algo ou alguém que perdeu o seu antigo brilho, a sua antiga grandeza. É um livro de névoa, de obscuridades, de saudades, no sentido de pesar e de remorso.

Naquele período era de se surpreender a escolha de um título tão triste para o primeiro livro de uma autora tão jovem. Florbela guardava todos os recortes de jornais<sup>140</sup> que falava sobre a sua obra, entre os quais, um artigo que não foi possível identificar nem o autor, nem a

<sup>139</sup> O *Livro de Mágoas* é publicado sob a direção de Raul Proença, jornalista e escritor português que integrou não só a *Renascença Portuguesa*, como também o grupo fundador da revista Seara Nova (1921).

<sup>140</sup> Esses recortes de jornais estão arquivado no espólio de Florbela Espanca na Biblioteca Nacional de Lisboa, o qual não tivemos acessos por questões burocráticas da instituição, parece-nos parte desse material foi digitalizado e disponibilizado na página on-line da BNL e, em seguida, o material foi transferido para a casa do tomo. No entanto, com base nos estudos de Concepcion Delgado Coral, tivemos acessos a algumas informações.

data, muito menos o nome do jornal, que já a definia como *uma dolorosa crucificada*. Num recorte de um jornal de janeiro de 1920, assinado por Gastão Bettencourt, que afirma não conhecer Florbela Espanca, mas ao ler seu livro pode desvendar sua alma: ele define o *Livro de Mágoas* como “um missal de amarguras, cuja autora não precisa de comparação, porque tem o seu sentido íntimo e a sua maneira especial que não deve sujeitar-se a forma ou a escolas” (BETTENCOURT apud CORAL, 2005, p.161). Florbela “retrata uma dor que é a dor que nos acompanha desde o despontar da existência, talvez a Saudade de Outra Vida” (CORAL, 2005, p.161). Segundo a pesquisa de Coral nos recortes de jornais do espólio de Florbela, portanto, o *Livro de Mágoas* teve um escasso eco de críticas, mas não gerou polêmicas negativas, porque a sua temática de livro de melancolia e de amargura se adaptava bem à moral da sociedade tradicional.

Esse foi a primeira aparição da poeta portuguesa, o seu primeiro se mostrar ao mundo: uma mulher mergulhada na tristeza e na dor. Aquela jovem inocente e deslumbrada do caderno *Trocando Olhares* foi se apagando com as marcas inauditas dos sofrimentos que a vida foi pregando um a um em seu caminho. Assim transparece no soneto *Lágrimas Ocultas* do *Livro de Mágoas*: <<E a minha triste boca dolorida Que dantes tinha o rir das Primaveras>>. Na obra de Florbela Espanca, a primavera é a estação do ano que caracteriza a vida e a alegria, símbolo da vida com o nascimento das flores e da alegria com as cores das flores. A primavera é uma estação cheia de energia e de força vital, símbolo do seu ser no passado, um <<eu>> feliz, cheio de vida e de amor, diante da tristeza e a ausência de amor do presente: <<Se me ponho a cismar em outras eras Em que ri e cantei, em que era q´rida, Parece-me que foi noutras esferas, Parece-me que foi numa outra vida...>><sup>141</sup> Ela anda desconfiada do mundo, debruça-se a pensar e a imaginar continuamente sobre o passado, tempo que foi feliz e amado, e agora sente-se vazia e esquecida. Florbela performatiza nessa poesia um sujeito meio melancólico e preocupado, que anda a chorar uma tristeza dolorida, uma saudade entontecida, um abandono de esquecida.

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

O vento desgrenhado, chora e reza  
Por alma dos que estão nas agonias!

141 ESPANCA, Florbela. Lágrimas ocultas. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014, p.131

E flocos de neve, aves brancas, frias,  
Batem as asas pela Natureza...

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

Ó chuva! Ó vento! Ó neve! Que tortura!  
Gritem ao mundo inteiro esta amargura,  
Digam isto que sinto que não posso!!...<sup>142</sup>

Num ato de desespero, o sujeito do poema grita ao leu tamanha dor que corrói suas entranhas, uma dor que arranca o espírito do corpo, que exorciza do bem que alegra a alma. O <<eu>> personifica o vento por desganhado, desordenado e áspero, aquele que <<*chora e reza Por alma dos que estão nas agonias! E flocos de neve, aves brancas, frias, Batem as asas pela Natureza...>>>; flocos de neves que simboliza a frieza, a falta de expressão, de entusiasmo e de cor que esconde cobre e\ou enterra a vivacidade da natureza. <<*Chuva... tenho tristeza! Mas por quê? Vento... Tenho saudades! Mas por quê? Ó neve que destino triste o nosso!*>>>A chuva aparece intensificando toda a tristeza e melancolia que assalta o sujeito do poema. O vento é um elemento meteorológico bastante conhecido na lírica tradicional, muito utilizado como termo de comparação da alma, chegando a aparecer como um prolongamento do <<eu>>, dotando-lhe de um caráter de intensidade e de singularidade expressiva <<*Vento desganhado que chora e reza...>>>, vento que levou a saudade. E, por fim, a neve que, como falamos, simboliza a frieza, a dureza e a insensibilidade.**

É interessante perceber as imagens que Florbela utiliza da chuva, do vento e da neve, personificando-os numa alegoria do fenômeno da natureza, sendo estes remetidos sempre à melancolia, ao escuro, ao agitado e ao frio. O poema junta todos os elementos meteorológicos que representa o inverno que, por sua vez, representa o contrário de primavera, ou seja, tempo frio e chuvoso, que no sentido figurado também pode significar velhice, enfraquecimento e decrepitude. O sujeito grita para a chuva, a neve e o vento a tortura que o matava, a saudade que o amargurava, a tristeza que o prendia, a cegueira que o esmaecia. É impressionante o simbolismo das palavras nos versos de Florbela, ela usa as palavras certas para expressar o que ela realmente sentia <<*Digam isto que sinto que eu não posso!!...>>>.*

A cada frustração amorosa e\ou profissional foi transformando o encantamento pela grande cidade em uma verdadeira desilusão. Florbela foi uma menina criada com excesso de

142 ESPANCA, Florbela. Neurastenia. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014, p.136

condescendência, tornando-se uma mulher desprepara para enfrentar os problemas da vida, o que provavelmente a dificultava afrontar as mudanças ao longo do tempo, causando-lhe uma desagregação e descompensação de personalidade, não tardando para que se sentisse insatisfeita na cidade. Sentindo-se solitária e perdida na cidade de Fernando Pessoa, longe de sua casa, de seus amigos e parentes queridos, Florbela parecia se afastar cada vez mais de que foi, da felicidade que iluminava sua alma quando era jovem, o que em grande medida, a impulsionou a produzir acerca do Alentejo mesmo à distância, o que impulsionou a construção de uma visão bucólica e idealizada da paisagem alentejana. Era o início da sua doença da alma anunciando novos tempos de desamparo. Nas páginas que seguem os sonetos do *Livro de Mágoas*, percebe-se o surgimento da depressão; percebe-se uma inquietação de si, uma indefinição de que causava a tristeza; do que sentia e\ou do que ela sente saudades. É um sentimento incógnito, não tem nome, nem data e nem explicação, simplesmente toda a angústia encerrava no peito de uma mulher extremamente sensível, porém insatisfeita, perdida naquela multidão da cidade. Florbela transparece os primeiros sintomas de sua doença que a levou ao suicídio: conturbada, perdida, típico de um comportamento niilista.

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

Como eu vos quero tanto! Tanto! Tanto!...  
Horas benditas, leves como penas,  
Horas de fumo e cinza, horas serenas,  
Minhas horas de dor em que eu sou santo!

Fecho as pálpebras roxas, quase pretas,  
Que poisam sobre suas violetas,  
As leves cansadas de voar...

E a minha boca tem uns beijinhos mudos...  
E as minhas mãos, uns pálidos veludos,  
Traçam gestos de sonho pelo ar...<sup>143</sup>

Esse soneto que também faz parte do *Livro de Mágoas*, foi claramente dedicado a evocação das tardes de primavera no Alentejo, tardes leves e amenas, tardes de pureza e de ventura; tardes perfumadas pelas flores do campo alentejanos e dos jardins públicos que soltam o pólen fecundador de óvulos produtor das sementes... Quão sensual são as tardes de

143 ESPANCA, Florbela. Languidez. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014, p.152.

sua terra, tardes de silêncio, de beijos e de sonhos; tardes de fantasia, de imaginação e de devaneio. O eu da poeta adora e aprecia as tardes da sua terra – *como eu vos quero e amo* –, o <<eu>> tem o poder descritivo das tardes alentejanas, tem clareza, tem transparência e tem limpidez em suas palavras calejadas por tempos de crise consigo mesma. Fala-se das tardes de primavera no Alentejo que, como já falamos, é a estação mais feliz, cheia de energia e vitalidade, nesse caso, representa o <<eu>> no passado, cheia de vida e de amor. <<*Tardes da minha terra, doce encanto, Tardes duma pureza d'açucenas*>>, o sujeito do poema compara as tardes de sua terra a flor de açucena que, por sua vez, representa a pureza, a candura e a ingenuidade. Assim como o lírio, açucena também era a flor da moda no final do século XIX e início do século XX, muito comum nas pinturas de Rossetti, assim como na poesia de Rubén Dário, autor conhecido e admirado por Florbela Espanca. Tanto o lírio como a açucena tem um princípio feminino, mas a flor de açucena, em especial, é símbolo da pureza e da virgindade.

Por outro lado, ela se depara com tardes cinzas de dor, tardes de padecimento e de aflição, tardes de sofrimento e angústia; tardes de saudade de sua terra, tardes que evoca seu ídolo, sua grande inspiração, Antônio Nobre; tardes de Portugal. Como já citamos, Florbela escreveu esse livro quando estava cursando a Faculdade de Direito e, portanto, morando em Lisboa, período marcado por uma crise pessoal, pois ao mesmo tempo em que a poeta ambicionava conhecer o mundo, estava se separando do seu primeiro marido. Certamente ao seu lado entusiástico pela vida se sobrepôs à infelicidade com a vida doméstica. Após ler algumas biografias acerca de Florbela Espanca, o que nos ficou foi que ela levou uma vida sem limites, uma pessoa caprichosa e egocêntrica, capaz de absolutamente tudo para alcançar seus desejos, inclusive magoar as pessoas, como o fez ao longo de todos os seus relacionamentos. Sua personalidade inconstante e egoísta é capaz de mover todos em favor de suas vontades. Nesse sentido, à medida que foi se desiludindo com os percalços da vida, Florbela foi se auto construindo como vítima e martirizada em suas próprias poesias, descrevendo toda sua frustração de mulher que teria sido humilhada, com tintas de dramalhão que chega até ser piegas; personificando seu tormento na própria natureza, o que era algo muito comum naquele período devido a disseminação da filosofia do panteísmo falada anteriormente, pelo movimento da Renascença Portuguesa, como modo de enfatizar a vida no campo ao invés da vida urbana.

Nesse período, Florbela encontra-se numa crise subjetiva afetada pela velocidade das mudanças sociais, de comportamentos e de sentimentos. Florbela não era bem uma mulher tradicional do início do século XX, que se casa uma vez na vida e passava a dedicar todo o



tempo ao ambiente doméstico e maternal; Florbela jamais se submeteu a essas atividades maçantes da rotina, certamente ela achava um tédio, mas, ao mesmo tempo, sofria por não se enquadrar no tipo de mulher tradicional, porque isso não só lhe trazia desentendimentos com seus maridos, com sua família, com a sociedade já que era uma mulher pública, mas consigo mesmo, entre o que ela queria e o que ela deveria fazer. Quer dizer, ela vivia nessa dicotomia entre os desejos, as paixões, os impulsos e os códigos sociais, entre ser uma mulher emancipada e/ou estudada e o de exercer o papel tradicional de mulher. Florbela estava perdida entre os modelos antigos e os modelos que ainda não estavam por todo legitimados.

Essa sensação de fragmentação, perda de referencial e de inadaptação à realidade de constantes mudanças culturais no início de século passado em Portugal, não só afetava Florbela, assim como abalava vários intelectuais contemporâneos à poeta que, como vimos no capítulo anterior, resultou no suicídio sucessivo de muitos escritores de sua geração. Assim, o comportamento niilista do qual também já falamos – o esvaziamento de sentidos para com as coisas e a indefinição do que é e o que quer para si –, que se disseminou não só em Portugal, mas em toda a Europa, afetou diretamente como Florbela sentia e representava a paisagem do Alentejo. Ao mesmo tempo que Florbela andava deslumbrada com a grande cidade, Florbela se perdia na excessividade da cidade, mas, de alguma forma, sempre se reencontrava na natureza, sobretudo na natureza que caracterizava, segundo ela, o Alentejo, pois sempre recorre a essa paisagem tão habitual e familiar na sua vida para expressar seus sentimentos. Quer dizer, Florbela não tinha referência para se definir, não sabia esclarecer o que sentia, ela era tomada por uma saudade cujo objeto é indefinido. Por vezes, o pôr do sol, a noite ou a terra lhe evoca saudade, mas, o mais importante é perceber que Florbela personifica a saudade na natureza, sobretudo, no Alentejo.

Em meio aos novos ritos e ritmos de vida que a cidade cosmopolita oferecia, em meio ao glamour e as seduções da capital portuguesa, Florbela facilmente se envolveu nas discussões literárias da universidade, passando a ocupar um lugar excepcional na sociedade: Florbela era reconhecida e respeitada pela intelectualidade lisboeta. Florbela é mais um traço marcante e excepcional de uma personalidade moderna na sociedade contemporânea portuguesa: era uma mulher e intelectual. Assim, em meio a esses grupos literários, Florbela conheceu vários poetas e escritores portugueses, com destaque para Raul Proença e Américo Durão, os quais não só participaram e contribuíram na marcha da *Renascença Portuguesa*, mas incentivaram e influenciaram Florbela Espanca na construção e elaboração do *Livro de Mágoas* (1919) e no *Livro de Soror Saudade* (1923), respectivamente.

No meio tempo em que Florbela estava cursando a Faculdade de Direito em Lisboa e levando a cabo o processo de separação com Alberto Moutinho, mesmo doente e debilitada, a poeta conheceu o alferes da artilharia Antônio Guimarães, por quem se apaixonou perdidamente, decidindo romper definitivamente seu casamento com Alberto Moutinho, alegando para a família que o relacionamento estava desgastado. João Maria Espanca, mesmo sendo da área das artes, não compactuou com a decisão de Florbela; ele não só foi contra o segundo casamento, como também rompeu temporariamente a relação com a filha, mesmo que o mesmo não fosse um exemplo de matrimônio tradicional. Afinal, João Espanca construiu uma família com um histórico minimamente atribulada para os padrões da época: primeiro, seus dois filhos foram concebidos num relacionamento clandestino com a serviçal da casa com quem nunca viria a se casar, além de, posteriormente, ter se divorciado da sua primeira esposa para casar-se com Henriqueta das Dores, outra serviçal da casa quando a mãe de Florbela foi embora. Quer dizer, mesmo não sendo o melhor exemplo, João Maria Espanca não aceitaria a separação da filha, pois, estamos falando de uma sociedade essencialmente patriarcalista que, apesar de todas leis e direitos à mulher, elas sempre eram mal vistas quando transgrediam os códigos, como fizera seu pai, sem maiores dissabores.

Não é difícil imaginar como o divórcio, sobretudo para as mulheres, era mal visto em Portugal no início de século XX. Apesar das mulheres terem conquistado as primeiras vitórias no âmbito da legislação com a promulgação da lei do divórcio e das leis da família no mesmo ano da proclamação da República, tendo sido revogada a obrigatoriedade da mulher obedecer ao marido, reconhecendo o direito da mulher publicar sem autorização do mesmo, além da igualdade entre o adultério masculino e o feminino para efeitos de separação legal; a legislação da República não introduziu rupturas imediatas em relação aos preceitos que prevaleciam no interior da sociedade e que vinham do Antigo Regime, pois na prática, as mulheres continuavam dependentes de seus maridos. Apesar dessa condição de liberdade da mulher perante a lei, o divórcio ainda era muito timidamente praticado, as mulheres divorciadas eram mal vistas na sociedade. Neste sentido, ao mesmo tempo em que Florbela se entregava aos seus sentimentos e aos seus desejos, ela se chocava contra os códigos sociais de uma sociedade tradicional. No entanto, parecia não estar preparada subjetivamente para arcar com as consequências de suas próprias atitudes e, por isso, sofria e desabafava toda angústia e dor na sua poesia. É interessante perceber que ao longo da vida de Florbela, ela toma iniciativas pioneiras e corajosas para uma mulher do seu tempo, mais logo na poesia assume um lugar tradicional de mulher ao se fazer fraca, o que mostra que Florbela vivia numa

contradição entre a Florbela corajosa e pioneira e, até egocêntrica e egoísta, e a mulher magoada, lastimosa na poesia, sendo que uma não coincide com a outra.

Assim, o divórcio entre Florbela e Alberto Moutinho foi decretado no dia 30 de Abril de 1921 e, nesse mesmo ano, no dia 29 de julho, ela casou-se com o alferes da artilharia da Guarda Republicana na Segunda Conservatória do Registro Civil do Porto e muda-se para Matosinhos. Essa paixão avassaladora logo perdeu o encanto, pois Antonio Guimarães tinha uma formação militar muito forte, com sérias inclinações conservadoras e reacionárias, igualmente, falava-se que ele tinha uma personalidade violenta e rude, provavelmente incapaz de satisfazer os mimos e compreender a sensibilidade de Florbela Espanca, o que tornou a relação um pesadelo. De fato, Florbela não teve tempo de conhecer o homem com quem estava se envolvendo, pois namorou e, em poucos meses, se casou, o que de certa maneira também rompe com o que se esperava de uma mulher tradicional. Florbela contrariava todos os procedimentos considerados normais de um casamento formal de moça de família, teria saltado todas as etapas desde o consentimento da família, passando pelo namoro, pelo noivado para que, finalmente, houvesse o casamento.

Certamente, devido a imensa disparidade de formas de pensar entre o casal, a paixão logo se esvaeceu e, mais uma vez, a felicidade pouco durou. Florbela era uma mulher do seu tempo, mas, muito diferente da mulher comum portuguesa, fosse pela forma que escreveu poesias, fosse pela forma que enfrentou os preconceitos da sociedade. Florbela foi uma mulher formada no modelo romântico tradicional e, ao mesmo tempo, queria ser moderna: ela sofria os desgostos da mulher tradicional e a elas se somavam as asperezas da mulher moderna. Parece-nos que as escolhas amorosas dela estavam ligadas ao antigo modelo, aquele que conheceu através de seu pai, mas desejava que eles coubesse em seus sonhos, e eles logo viravam pesadelos. Falam-se que António Guimarães chegou até agredi-la. Mais uma vez, Florbela se viu presa a um matrimônio falido, aprofundando não só sua crise emocional, mas agravando a sua saúde. Nessa época, Florbela ficou com a saúde extremamente fragilizada, não só devido as contínuas brigas conjugais, mas, segundo críticas literárias, pela ocorrência do segundo aborto involuntário em 1923, cinco anos depois do primeiro.

Florbela Espanca escreveu o *Livro de Soror Saudade* quando ainda estava casada com Antônio José Marques Guimarães, quando sofria constantes humilhações, grosserias, friezas, indiferenças e, portanto, num momento que estava profundamente desolada e solitária, num momento de descrença para com a vida, em que via seus sonhos se despedaçarem. Florbela termina o livro exatamente no dia 10 de março de 1922, intitulando-o inicialmente por *Claustro das Quimeras*, contudo, esta obra só foi publicada nos primeiros dias de Janeiro do

ano seguinte, mas, pelo fato de Alfredo Pimenta <sup>144</sup> ter publicado, no mesmo período, um livro intitulado *Livro de Quimeras*, Florbela alterou o título para *Livro de Soror Saudade* <sup>145</sup>, provavelmente o título foi inspirado no soneto que Américo Durão fez para a poeta, no qual apelidava Florbela de Soror Saudade.

Entre os recortes de jornais que Florbela guardava que falava acerca de sua obra, encontram-se vários artigos comentando o seu segundo livro, entre os quais não só se destacavam elogios à sua tristeza e perfeição métrica, ressaltando-a como inspiração e a sensibilidade feminina da literatura portuguesa; mas, também, bastante criticada por blasfêmia e hipérboles. Segundo um artigo do jornal da *Época*, datado do dia 1 de Abril de 1923, assinado por Nemo, Florbela Espanca comete um verdadeiro insulto contra o que ele considerava sagrado, não só usando palavras indecorosas para descrever o amor, mas desvirtuando o papel da mulher cristã. O autor falar que o livro está cheio de paganismos e de voluptuosidade, considerando o livro pagão e desmoralizador. Enfim, pode-se falar que tanto o *Livro de Mágoas*, quanto *Livro de Soror Saudade* passaram quase despercebidos para crítica literária e para o público, porque tiveram uma pequena remeça e se esgotaram rapidamente. Sendo o primeiro classificado como poesia triste e o segundo como poesia amaldiçoada e voluptuosa, chegando até acorrer à sua vida privada, induzindo a uma consideração negativa da sua obra.

Apesar da imagem da paisagem do Alentejo fosse algo visível e constante nos sonetos dos dois primeiros livros publicados por Florbela Espanca que, aliás, já era evidente desde o primeiro projeto literário da autora; a princípio, a ênfase na natureza alentejana não chamou tanta atenção da crítica literária quanto o sentimento desgarrado que oscilava entre o amor e o ódio da poeta. Os comentaristas estavam mais impressionados com sua ousadia, com sua voluptuosidade e com seu ímpeto para a morte do que propriamente com a paisagem do Alentejo na sua obra. Florbela Espanca extrapolava o habitual para uma moça tão jovem do seu período, não só abordando temáticas como a morte, mas, sobretudo, como o erotismo, a solidão e a tristeza que sua poesia encarnava. De fato, a imagem do Alentejo na poesia de Florbela Espanca só seria descoberta muito tempo depois pelo professor italiano Guito Battelli, no último livro intitulado *Charneca em Flor*, da mesma forma que só virá ao conhecimento do público após a morte da poeta. De um lado Battelli tenta a todo custo construir a imagem de Florbela Espanca a partir da natureza do Alentejo, não só escrevendo

<sup>144</sup> Historiador, poeta e escritor português de posturas autoritárias, simpatizo com o integralismo Lusitano e, posteriormente, assumiu-se como salazarista.

<sup>145</sup> TORRES, Maria Ester (prefaciador), [S.D], p.16 – 17.

críticas literárias e traduzindo poesias acerca do Alentejo para sua língua italiana, mas, por outro lado, a própria questão do busto em homenagem à Florbela Espanca que foi rejeitado pelo município de Évora, vai lembrar o público da origem da poeta, fazendo ressaltar suas poesias acerca da paisagem Alentejana.

Embora a temática da paisagem do Alentejo na obra de Florbela não tenha recebido à atenção do público desde o princípio, ela sempre foi acentuada e acompanhou toda sua produção literária, mudando conforme as influências e o estado de espírito da aurora. No seu primeiro projeto literário, *Trocando Olhares*, por exemplo, pudemos apreciar uma paisagem pura e ingênua influência pela tradição poesia pastoril. Essa visão da paisagem alentejana vai se modificando ao longo de sua obra, começa-se a perceber uma tonalidade de sensualidade e erotismo junto ao ambiente rústico e campesino do Alentejo, também influenciado pelo neorromantismo muito presente no início de século XX em Portugal, o qual propunha a liberdade de criação e a construção do mundo como projeção da subjetividade e do pensamento do autor:

Deu agora meio-dia; o sol é quente  
Beijando a urze triste dos outeiros.  
Nas ravinas do monte andam ceifeiros,  
Na faina, alegres, desde o sol nascente.

Cantam as raparigas meigamente.  
Brilham os olhos negros, feiticeiros.  
E há perfis delicados e trigueiros  
Entre as altas espigas d' oiro ardente.

A terra prende aos dedos sensuais  
A cabeleira loira dos trigais  
Sob a bênção dulcíssima dos céus.

Há gritos arrastados de cantigas...  
E eu sou uma daquelas raparigas...  
E tu passas e dizes: "Salve-os Deus!"<sup>146</sup>

No soneto intitulado *Alentejo* do *Livro de Soror Saudade*, o sujeito do poema volta às temáticas lusitanas tradicionais, do campo e da agricultura, diretamente relacionados ao Alentejo, no entanto, com uma pitada de eroticidade florbeliana tanto caluniada pelas críticas literária sobre o livro. O contato do sol com a terra surge como elemento fecundador, com conotações eróticas, porque o sol é o máximo símbolo erótico quando, ardente, espalha-se

146 ESPANCA, Florbela. Alentejo. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 21.

sobre a terra <<*Deu agora meio-dia; o sol é quente Beijando a urze triste dos outeiros*>>. A sensualidade na descrição da paisagem do campo aparece na união do sol quente com a urze dos outeiros, tal como a terra com os trigais. O sol beija as várias plantas arbustivas da família ericácea como um ato sensual, plantas estas que na poesia é caracterizada por ser triste, porque é conhecida por ser pobre e infértil, muito comum ao longo dos extensos campos alentejanas.

Pode-se dizer também que a descrição da paisagem do campo se junta com o tema *Carpe Diem* que, como já foi falado, era muito comum na tradicional poesia pastoral, como uma solicitude de colher o dia e aproveitar o momento. E, assim, o sujeito descreve o cotidiano no campo alentejano: quando sol mal despontava no horizonte, já caminhavam os trabalhadores felizes em direção do trabalho da faina e as habituais moças alentejanas com seus lenços por baixo do chapéu de grandes abas, cantavam docemente todo o sensualismo que irrompia a natureza alentejana. Seguiam todos em direção do trabalho extenuante da colheita sob um sol escaldante e abafadiço do Alentejo. O sujeito poético dá cor, leveza e movimento à natureza exuberante junto ao trabalho árduo da ceifa; o sujeito poético dá vida e movimento ao quadro do cotidiano regional, sensualizando o contraste dos olhos negros, mouriscos das lindas moças alentejanas, com o brilho de doirado riquíssimo das espigas que resplandecem ao sol.

A terra em geral, a imensa terra alentejana, aparece ligada a conotações eróticas, identificada com a extrema beleza e a fertilidade, coberta pelos trigais dourados maduros, cujas a cor das espigas significam, luz e oiro, que constituem como marco ideal para o amor. A terra surge como símbolo de fecundidade e profundidade, frente aos céus como símbolo de altura, de encanto e doçura. O sujeito do poema deseja ser uma daquelas moças simples do campo, que cantam suavemente e transbordam formosura e tranquilidade. Com sutileza, Florbela sente e comunica o puro sensualismo, fala da luz de dias fervilhantes de verões nas áreas de atividade agrícola no Alentejo, luz de tão grandioso mistério e enigma de diferentes tonalidades evocadoras de sensualidade.

Lembro-me o que fui dantes. Quem me deram-lhe  
 Não me lembrar! Em tardes dolorosas  
 Lembro-me que fui Primavera  
 Que em muros velhos faz nascer as rosas!

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

O que eu mais amo é que maus me esquece...  
 E eu sonho: “Quem olvida não merece...”  
 E já não fico tão abandonada!

Sinto que valho mais, mais pobrezinha:  
 Que também é orgulho ser sozinha,  
 E também é nobreza não ter nada!<sup>147</sup>

No soneto intitulado *O meu orgulho*, presente no *Livro de Soror Saudade*, mais uma vez o Florbela mostra-se saudoso de um tempo passado, o título da poesia é muito simbólica no sentido que sente orgulho e\ou manifesta um alto apreço pelo seu passado, um passado jovial e feliz que até lhe provoca certa dor <<*Lembro-me o que fui dantes. Quem me deram-lhe Não me lembrar! Em tardes dolorosas Lembro-me que fui Primavera Que em muros velhos das nascer as rosas!*>>. Florbela lembra o que foi no passado, nas tardes da sua terra de pureza de açucena, tarde de sonhos e devaneios de sua terra natal alentejana, horas de dor e de amor, carregadas de erotismo, porque paradoxalmente as tardes podem ser símbolos de sentimento contrários.

As rosas brotam até mesmo nos muros velhos que, por sua vez, alude a muralha medieval que até hoje cerca a cidade de Évora, onde viveu os anos mais felizes de sua juventude. Nesse sentido, a rosa representa um símbolo contrário, com dois significados opostos e complementares: a vida e o amor com alegrias e sofrimentos. As rosas são símbolos de pureza que aparecem como interlocutoras de Florbela e sua identificação com a juventude, com a alegria, a claridade e a beleza. A rosa é ápice do símbolo amoroso na obra de Florbela Espanca, que aparece no *Livro de Soror Saudade* e se intensifica no *Livro Charneca em Flor*, as rosas cheias de luz simboliza o mundo erótico junto a primavera <<*Lembro-me que fui Primavera*>>, cuja a primavera simboliza a juventude, a mocidade e a adolescência. Aqui vê-se claramente que Florbela está rancorosa com o presente, sente-se velha, sozinha e abandonada e perdida nas brumas das lembranças do que <<*passou e foi quimera*>>. É Florbela insatisfeita com o presente: triste, insaciada e frustrada. Florbela vive uma desventura, está submersa na mesmice de dias desgraçados e incompletos, na espera de sei lá o quê, a relembrar a beleza e a vitalidade do que foi antigamente e se apagou no presente.

Sou filha da charneca erma e selvagem.  
 Os giestais por entre os rosmaninhos,

147 ESPANCA, Florbela. O meu Orgulho. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 24

Abrindo os olhos d'oiro, p'los caminhos,  
Desta min'alma ardente são a imagem.

Embalo em mim um sonho vão, miragem:  
Que tu e eu, em beijos e carinhos,  
Eu a Charneca e tu o Sol, sozinhos,  
Fôssemos um pedaço de paisagem!

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

E à tua espera, enquanto o mundo dorme,  
Ficaria, olhos quietos, a cismar...  
Esfinge olhando a planície enorme...<sup>148</sup>

O soneto intitulado *Esfinge*, que também pertence ao *Livro de Soror Saudade*, cujo o título traz a imagem figurada de um monstro fabuloso e\ou algo minimamente enigmático e misterioso, no qual Florbela traz várias conotações eróticas de personificação na natureza, sobretudo, a charneca erma <<*Sou filha da charneca erma e selvagem. Os giestais por entre os rosmaninhos, Abrindo os olhos d'oiro, p'los caminhos, Desta min'alma ardente são a imagem*>>. Como pudemos ver no soneto citado anteriormente, assim como a rosa representava o próprio sentimento do sujeito poético na sua plenitude, na sua juventude e sua claridade, nessa poesia o eu lírico se personifica na própria charneca pura, bravia e inculta. A charneca alentejana é um símbolo da alma insatisfeita de Florbela, na sua aspiração do ideal e de infinito. Mais uma vez a paisagem alentejana aparece como marco do amor, como descrição do corpo do sujeito do poema: Florbela manifesta o desejo de ser parte da paisagem, da natureza, a partir da identificação com a charneca áspera e selvagem. A partir de então, a charneca identifica-se com o símbolo do <<eu>> ou a amada, e o sol como símbolo do amante <<Eu a Charneca e tu o Sol, sozinhos>>, cuja identificação será total no Livro *Charneca em Flor*.

Voltando à discussão que fizemos no início do capítulo, se fizermos uma leitura mais profunda e subjetiva do soneto, chegaremos a conclusão que não há nada mais niilista que a definição que Florbela atribui a si mesma: filha da charneca erma e selvagem. Quer dizer, ela se reduz a um terreno vazio e\ou desértico, sem plantas e flores. Ela se sente vazia porque deseja ansiosamente o amor e carinho de outro alguém, mas, esse desejo limita-se ao sonho e a miragem. E é na noite <<*E à noite, à hora doce da ansiedade Ouviria da boca do luar O De*

148 ESPANCA, Florbela. *Esfinge*. In: *Poesia de Florbela Espanca*. Vol II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 34.



*Profundis triste da saudade...>>*, na indefinida solidão da noite, interlocutor da tristeza do <<eu>>, que a saudade surge como dor indizível, fruto de um sonho que logo se quebra, bálsamo que logo se dissipa no ar. Claramente, o eu lírico sente saudade de uma miragem, de um amor interrompido, já destruído. O eu lírico fica a cismar e a esperar, dias e noites, sendo o tempo passar, à espera desse amor <<*Esfinge olhando a planície enorme...>>*, como uma besta estranha a esperar absorta nas planícies da paisagem alentejana, onde foi amada e foi feliz.

Já desiludida com o segundo casamento e debilitada com o segundo aborto que, segundo Maria Ester Torres em uma nota introdutória do livro *Sonetos* da Editora Latino América, teria sido provocado por agressões físicas cometidas por Guimarães, Florbela Espanca parecia perder as esperanças para com a vida, suas poesias refletia uma alma fúnebre e melancólica, às vezes nostálgica e saudosista com bem representava a paisagem de sua terra alentejana. Após mais uma frustração na vida da poeta, Florbela passa a morar em Gonça, na casa da sua cunhada, Maria Guimarães, próximo a Lisboa, onde procura repousar e recuperar sua saúde e seu ânimo para com a vida. Em meio a um delicado tratamento de saúde, Florbela recebe visitas de seu médico, Mário Pereira Lage, com quem faz confidências e logo estabelece uma relação de amizade. Não demora muito para Florbela se apaixonar por Mário Lage e, em seguida, pedir o divórcio a Guimarães que, a princípio negou insistentemente, até que no dia 4 de Abril de 1924, distribuiu ação de divórcio contra Florbela, que foi decretado no dia 23 de junho de 1925.

Mário Lage assumiu seu amor pela poeta e, em seguida, levou Florbela para morar na casa junto com seus pais, mesmo contra a vontade do pai de Mário Lage. Toda esta situação – o segundo fracasso matrimonial de Florbela, com o seu relacionamento com Mário Lage –, fazem com que as duas figuras mais importantes da vida da poeta – seu irmão, e seu pai –, cortassem relações com ela durante dois anos. Apenas quando é decretado o divórcio entre Florbela e Guimarães e, logo em seguida, no dia 15 de Outubro deste mesmo ano, casa-se com Mário Pereira Lage no religioso, foi quando Florbela reatou o contato com a sua família. Já podemos imaginar o por que a família rompeu com Florbela: ao longo de sua curta vida de 36 anos, Florbela casou três vezes e divorciou-se duas vezes, o que certamente provocou um escândalo não só na sua família, mas na sociedade. Nesse contexto, um divórcio já era suficientemente alarmante, dois divórcios, então, era o bastante para justificar a má fama que acompanhou a poeta ao longo de toda a sua trajetória. Se para a própria família já era inaceitável as atitudes de Florbela, seu errar de um relacionamento para outro, mais ainda para

a opinião pública daquele período, certamente a poeta não passava de uma mulher volúvel e de pouca moralidade.

Sim, pois, apesar de o paulatino processo de democratização política e do surgimento dos movimentos feministas no início de século passado, a sociedade portuguesa ainda tinha uma ordem social predominantemente patriarcalista, o que explica a emergência de vários movimentos políticos de tonalidade autoritária, como foi o caso do integralismo português. Assim, visto que a participação da mulher aumentava progressivamente, a República adotou políticas paternalistas que apoiavam o regresso da mulher ao lar, com o intuito de limitá-la ao papel de dona de casa, esposa e mãe. Assim, inspirado no catolicismo social, a política se enraizava na ideia da família como célula vital da sociedade: enquanto o homem estava ligado à política e à cultura, a mulher, “naturalmente”, estava ligada ao cuidado da casa, a educação dos filhos e a administração doméstica. Dessa forma, o dever da mãe devotada à pátria era ocupar-se apenas do governo doméstico.

No período, houve uma significativa reforma no sistema escolar, passando a seguir rigorosamente os princípios da doutrina moral cristã e tradicional do país. No quadro dessa reforma do sistema educativo, foram criadas organizações femininas oficiais do Regime com o objetivo de formar e educar jovens mulheres cristãs para prestarem serviço ao Estado através da colaboração dentro do lar, administrando a casa e cuidando da família. Essa ação educativa ensinava as mães portuguesas sobre noções básicas de higiene e puericultura para que, assim, criassem seus filhos da melhor maneira possível. Quer dizer, os movimentos femininos tinham como principal objetivo de propagar a moral cristã, ensinando o que chamavam de promoção da paz através do amor da família.

Acreditava-se, portanto, que a política da família e dos bons costumes asseguravam a regeneração e o bom funcionamento da sociedade, além de ser fonte de perpetuação da raça. Por isso o casamento era a base principal, o alicerce da família, cuja finalidade era a procriação. Nesse sentido, imaginemos como Florbela era vista nessa sociedade, sendo uma mulher que havia se divorciado duas vezes e que havia sofrido dois abortos profundamente danosos e prejudiciais para sua saúde, o que a deixou estéril. O que, seguramente a impulsionou a se dedicar quase que exclusivamente a sua carreira de poeta, em vez de desempenhar um papel da mãe consagrada ao seu lar.

Florbela foi vítima dos conceitos da época, pois mesmo que as novas leis do divórcio e da família já tivessem sido editadas em 1910, reconhecendo o direito do divórcio a mulher, não significou uma ruptura imediata com o antigo regime. Nesse sentido, Florbela quebrou e enfrentou os tabus sociais, afinal de contas, naquele período assim como hoje, uma mulher

casada que fosse morar com outro homem, sem ter se separado do marido não era vista com bons olhos segundo a moralidade cristã. Florbela Espanca, então, casou-se na Repartição do Registro Civil de Matosinhos no dia 15 de outubro de 1925, com o médico que a acompanhou no seu período de convalescença, passando a morar na casa dos pais de Mário Lage em Matosinhos, onde encontrou a paz e o conforto de um lar onde supostamente todos cuidavam e amavam a poeta, onde todos se preocupavam e consolavam seus males intempestivos. Foi na casa da rua 1º de Dezembro, nº 540, que até hoje existe, embora esteja abandonada, constando apenas uma placa que designa: “À poetisa Florbela Espanca, que nesta casa viveu, trabalhou e morreu, em 08-12-1930. Homenagem do Orfeão de Matosinho (11-12-1949)”; onde a poeta viveu seus últimos anos de vida, onde escreveu e preparou sua última publicação, mas, também, onde se suicidou.

Levando na bagagem o amargo peso de um passado que a atormentava, Florbela entra num momento da sua vida chamado reabilitação. No seu terceiro casamento, Florbela anda num deslumbramento que lhe adoça as dores passadas, encontrando serenidade e plenitude; a paz e compreensão que procurou por toda sua vida. Mesmo que essa paz durasse pouco tempo, Mário Lage seria como um bálsamo para sua saúde e consolo para os relacionamentos frustrados. Ali, encontrou um recanto próximo ao mar, onde passava tarde adentro sobre as areias douradas contemplando o horizonte entre o verde das águas e o azul do céu, onde, posteriormente, se reunia com seu amigo italiano Guido Battelli, quem a ajudou na tentativa de apressar a edição daquela que teria sido a sua última obra *Charneca em Flor*, confidenciando a ele os seus tomentos e desilusões de mulher amargurada depois de experimentar tantas dores.

Era um momento de reflexão interior e de grande efervescência política e cultural exterior, Florbela Espanca parecia estar suspensa entre duas temporalidades, típico de um período de transição, como aquele em que viveu. Ela oscila entre a dubiedade desses dois modelos: por um lado uma mulher dona de casa, religiosa e frágil, fruto de uma sociedade provincial, tradicionalista e patriarcalista; por outro lado, uma mulher que viveu uma guerra contra esses modelos de mulher estipulado em Portugal no início de século XX, desenhando para si uma nova mulher – revolucionária e transgressiva. Ela sofre nitidamente com as rupturas de valores, formas de se comportar e pensar; ela estava ancorada no passado e se vê emparedada no presente, ela foi construída numa realidade e tem que se adaptar a outra realidade completamente diferente; esse encontro/choque com o presente, com as novidades e com a aceleração do tempo, vai provocar devaneios, divagações com pensamentos, sem saber

o que esperar do mundo e de si mesma, encontra uma inconstância no seu ser, um imenso vazio em sua alma, provocando uma espécie de esquizofrenia, uma cisão no eu interior.

No meio tempo entre 1925 à 1927, Florbela pouco produziu, começou a fazer traduções de contos e romances franceses, dedicando-se simultaneamente a escrever seu primeiro livro de contos intitulado *O Dominó Preto*<sup>149</sup>, que veio a ser publicado apenas em 1982 pela Editora Bertrand. Os contos do livro *O Dominó Preto*, além de guardarem certo sentido autobiográfico, marcam determinantemente os papéis dos gêneros na sociedade, ressaltando as mulheres como protagonistas em seus contos. Notadamente, esses contos foram frutos da dicotomia que a Florbela vivia entre o dentro (o lar) e o fora (o mundo a conquistar); Ela vivia um drama ao se ver dividida entre o modelo de mulher que a sociedade vendia e a não compatibilidade de suas ações e desejos com este modelo.

Apesar de Florbela ter mudado de gênero literário temporariamente, nunca deixou de ressaltar os indícios da angústia, da dor, sobretudo, da saudade do seu Alentejo, que analisamos na sua poesia, visto que o teor de seus escritos permite supor que Florbela carregava uma alma dolorida dificilmente transformada com qualquer circunstância. Nesse sentido, as protagonistas dos contos de Florbela, carregava em si todas as dores, as insatisfações e as indiferenças que a própria Florbela sentia, não só assumindo uma posição de gênero, mas se aprofundando cada vez mais acerca da realidade das relações entre a mulher e o mundo contemporâneo. Parece-nos que todas essas histórias de impossibilidades e imagens de mulheres malfadadas presente nos contos, confluem com a realidade do presente de Florbela Espanca, um presente indubitavelmente mais perturbador do que esperançoso, onde o medo e o pessimismo se instalavam na mentalidade dos sujeitos desnorteados com a libertação feminina, a renovação da cultura, a ruína da religião, a desestruturação do cerne familiar, enfim, a corrupção de uma ordem antiga que tornava o presente abalado. Em meio a essa atmosfera de incerteza e de crescente pluralismo, o temperamento liberal subjugou Florbela a conviver com a constância dessas turbulências e ansiedades desconhecidas dessa nova realidade social advinda com a República lusitana.

No conto *Mulher de perdição*, Florbela mostra claramente as mudanças de comportamento e mentalidade das mulheres no início do século XX. Por um lado, a personagem Helena – a mulher ideal para João Eduardo segundo sua família –, que representa a imagem da mulher pura, meiga, sem vaidades e com um grande gosto pela casa; por outro

<sup>149</sup> Florbela escreve uma carta destinado a José Emilio Amaro, datada de 15/05/1926, dizendo: “Tenho virado toda minha atenção para traduções e para um livro de prosa em que trabalho e queria pronto o ano em outubro...”

lado, a personagem Reine – por quem João Eduardo se apaixona –, que representa a liberação feminina, uma mulher do mundo, do exterior e de exposição. Assim como, tanto a poetisa anônima do conto *À Margem dum Soneto*, como a viúva Rosa do conto *O Crime do Pinhal do Cego*, são mulheres que carregam consigo não só a dor, o lamento, a tristeza e o tormento, mas também carregam desilusões e uma imensurável solidão. Já no conto *Amor de Outrora*, fala-se de uma história do reencontro entre Cristina – uma mulher soterrada de quimeras, lembranças, tormentas e saudades –, e sua antiga paixão, o médico Manuel. No entanto, o amor entre Cristina e Manuel está fatalmente fadado a impossibilidade. Vejamos como Florbela descreve o anoitecer numa cidade:

A tarde morta levou no seu carro fúnebre, para as bandas do ocidente, a suave angústia, a saudade melancólica das horas lilases do crepúsculo; passou a hora branca das virgens... Noite fechada, agora, o céu acende uma a uma as luzes miudinhas das estrelas, e a cidade veste o seu vestido de veludo negro, deslumbra-se e enfeita-se de vícios, diadema-se e aromatiza-se de pecadora beleza, para os que vão chegar... (...) O passado, com toda a sua longa procissão de horas, ressuscitara, levantara-se de repente, sacudira as suas cinzas perante os seus olhos assombrados, Manuel! O seu amor, o seu primeiro, o seu único amor de verdade! (...) Agora, sozinha, na noite calada e quieta ao seu chamamento. Veio tudo! As saudades felizes e as lembranças de miséria; as quimeras inquietantes ergueram os seus perfis de sombra das sombras para onde as tinha relegado, vaporosas visões de melancolia afastaram as geladas mortalhas e vieram tocar-lhe a fronte, docemente. Naquela noite sua insônia foi toda povoada das loucas horas de dantes, daquele longínquo dantes dormitava à espera que ela ou o destino o despertassem de vez. Veio tudo, e ela de tudo se lembrou. Ah, o seu passado!

150

Como pudemos ver até agora, Florbela manifesta um grande amor pelo campo, que considera superior a cidade, como bem podemos ver no conto *O aviador*, onde aparece a cidade como um formigueiro e as pessoas como formigas: (...) *os filhos dos homes mais duramente castigados, os que habitam o formigueiro das cidades, param as suas insensatas correrias de formigas, e todos voltam a face para o céu*<sup>151</sup>. Contudo, não se pode afirmar com total certeza que goste mais do campo do que da cidade, porque a vida na cidade, sobretudo em Lisboa, era algo que adorava. Lisboa e a universidade foram sua grande ilusão, acontece que a cidade foi aos poucos adoecendo a poeta, não só a cidade em si, mas todos os problemas que vieram juntos enquanto Florbela estava na cidade, os conceitos da época, as dificuldades de enfrentar as críticas, os problemas amorosos, a neurastenia e etc.

<sup>150</sup> ESPANCA, Florbela. *Amor de outrora*. In: O dominó preto. São Paulo: Martin Claret, 2010, p.67-68.

<sup>151</sup> ESPANCA, Florbela. *O Aviador*. In: As Máscaras do Destino. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 26.

A cidade é vista como desanimo e melancolia, cheia de vícios, de problemas, distúrbios, doenças e falhas: <<a cidade veste o seu vestido de veludo negro, deslumbra-se e enfeita-se de vícios, diadema-se e aromatiza-se de pecadora beleza, para os que vão chegar...>>, e é na solidão da escuridão da noite, que surge as saudades felizes do seu passado, saudades do seu primeiro e único amor, saudades das horas lilases do crepúsculo. A cidade é sinônimo de perturbação, desarranjo, inquietação, tumultuo e confusão; é o oposto do que Florbela foi e sentiu no passado: sensação de liberdade, de amor, conforto e segurança. Em grande medida, é por isso que na poesia florbeliana, a cidade é caos, obscuridade e solidão, enquanto o campo é sinônimo de tempos felizes, onde o Florbela encontrava a paz, o amor e a plenitude. Assim como vimos na sua poesia, nos contos se repete a relação da imagem do fim da tarde, do ocaso, com término das coisas e com a morte; assim como o crepúsculo evoca o passado, as lembranças de outrora. São nessas horas que emergem uma saudade do tempo em que Florbela foi jovem e feliz, saudade de sua terra branca e rica, que lhe dá o pão e a alegria. Assim como também vimos que é na solidão da noite que as saudades e quimeras desassossegadas ressurgem como sombras que voltam a aterrorizar o que já tinha sido esquecido.

Florbela nunca viria a finalizar *O Dominó Preto*, pois em 1927, seu querido irmão morreu tragicamente num acidente de hidroavião no rio Tejo em frente ao Porto Brandão. Florbela interrompeu a escrita do livro para escrever *As Máscaras do Destino*, outro livro de contos dedicado inteiramente ao seu irmão, Apeles Espanca. A morte de Apeles causou um grande transtorno na vida da poeta, pois seu irmão era <<como Deus: princípio e fim!...>><sup>152</sup> na vida de Florbela. Em consequência desse desastre, dessa perda inestimável, Florbela passa a recorrer aos soníferos, fragilizando ainda mais sua saúde. Profundamente abalada, Florbela se dedica a escrever *As Máscaras do Destino*, concluindo-o no final do mesmo ano da morte de Apeles.

O encontro fúnebre e sedutor do livro retornam a questões ligadas a saudade angustiada presente na obra florbeliana, que representará não só as frustrações que a virada do século XIX trouxe aos sujeitos, mas também um estado da alma individual da autora, fundada em suas experiências individuais, nos tempos de infância, quando nadava pelos lagos, sonhava com o futuro e brincava com seu irmão pelos campos alentejanos, onde cresceu com seu irmão Apeles e onde viveu seus anos mais felizes com sua família. Em *As Máscaras do Destino*, o eu lírico entra no manto da saudade, evoca as vastíssimas planícies alentejanas,

152 ESPANCA, Florbela. Fanatismo. In: Poesia Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

suas charnechas e montes, assim como evoca os olivais, o crepúsculo e o luar do Alentejo, da sua linda e triste terra natal.

O conto *A Morta* é sobre a alma de uma jovem que vaga pela cidade dos mortos tentando lembrar-se da sua vida quando ainda era viva. Recordações vagas e quase apagadas vinham na memória da morta: imagens do último baile no qual usava um lindo vestido branco de rendas que agora estava vestindo, fazendo-a lembrar do seu noivo e das suas dulcíssimas cartas, sobressaltando-a com uma saudade dolorida: <<*De manhazinha, quando as pombas sedentas vieram beber as lágrimas na urna quebrada, quando o sapo, de magníficos olhos como estrelas, deixou o seu fresco leito de lírios, e a saudade se enrodilhou de novo no suntuoso túmulo de mármore (...)>><sup>153</sup>. Parece que Florbela anda desvairada pelas sombras silenciosas da cidade cinza em luto, a pensar no passado e tudo que amou e perdeu ao longo da sua vida: sua juventude e vitalidade, sua mãe, seus amores, seus filhos e agora seu irmão. É importante ressaltar que nesse momento, além da dor pela perda do seu querido irmão, Florbela atravessava mais uma crise matrimonial. Parece-nos que Florbela não conseguia se satisfazer com nada, não há nada que a preencha, por isso a decepção com tudo e com todos, porque a perfeição está no plano dos sonhos, muito longe da realidade, aliás, ela deixava claro em suas poesias que a vida, a realidade, é como uma força que destrói os sonhos. Depois de tantas perdas e decepções na vida, Florbela foi perdendo paulatinamente a esperança de dias felizes, ou melhor, passou a sentir uma saudade de um passado na qual teria sido feliz, um passado perfeito que ela projetou de si; um passado que escapou das suas mãos, que fugiu das suas realizações.*

### **3.3. AS CURVAS DO MONTES E OS PERFUMES DAS FLORES DO PARAÍSO: A INTERPRETAÇÃO ERÓTICA PANTEÍSTA SAUDOSISTA DO ALENTEJO NA OBRA DE FLORBELA ESPANCA**

O livro *As Máscaras do Destino* reflete a expressão máxima do estado de alma niilista da autora: o amor impossível, a queda de um sonho, o sofrimento e a morte. Florbela foge dos desgostos e mágoas do passado, é frustrada, vazia e solitária no presente e não tem nenhuma perspectiva, horizonte e/ou esperança no futuro. O tempo parecia não suavizar a dor da perda

<sup>153</sup> ESPANCA, Florbela. *A Morta*. In: *As Máscaras do Destino*. São Paulo: Martin Claret, 2009. p. 38.

irremediável do irmão, Florbela estava destroçada, sua saúde estava abalada, a alma de Florbela estava doente.

Não é difícil de observar que não só a obra como a própria forma de vida da poeta era influenciada pelo pensamento e comportamento dos autores que prestigiavam a corrente literária neorromântica que, por sua vez, ganhou grande evidência no programa de regeneração nacional da *Renascença Portuguesa*. Em grande medida, os ideais da geração de 1910 foram influenciadas nas gerações precursoras não só do Romantismo português, mas do nacionalismo, do sebastianismo, do saudosismo, do panteísmo. O poetas da virada do século, portanto, continuaram a cantar a mesma amargura dos sonhos desfeitos de seus antepassados; apelavam para os mesmos temas e sentimentos ultrarromânticos marcados pelos comportamentos sombreados pelo sonho, pelo devaneio, por uma atitude emotiva e subjetiva, prevalecendo um tom melancólico de solidão e nostalgia.

Acreditamos que desde o seu primeiro livro publicado, a poeta buscou no neorromantismo uma de suas fontes de inspiração para a construção do seu imaginário, sobretudo, da paisagem do Alentejo, não só encarnando o vocabulário romântico, mas a visão idílica do campo e da própria percepção fúnebre das coisas. No entanto, como já falamos, é difícil enquadrar Florbela numa única corrente literária, fosse uma corrente influente no seu tempo, fosse anterior ao período em que viveu, pois a sua poesia construiu uma linguagem muito própria e singular na literatura portuguesa. Em sua poesia, portanto, são evidentes várias correntes literárias que se fizeram presentes no Portugal do início do século XX, desde o simbolismo, o pessimismo decadentismo e, sobretudo, o romantismo.

Nesse sentido, assim como o romantismo marcou suas primeiras publicações, também viria a assinalar e até se intensificar no seu último livro intitulado *Charneca em Flor*, que nos dá interessantíssimos e valiosos elementos que enriquecem o vasto poder descritivo da paisagem alentejana que tanto amava, fundindo a natureza ao próprio sujeito poético num mesmo beijo enfermo, sentimental e lúbrico. A partir dos sonetos de *Charneca em Flor*, podia-se sentir o grito da sua alma insatisfeita em completa sintonia com o poder descritivo da paisagem: eu lírico ora em comunhão, ora em combustão com a natureza. O livro *Charneca em Flor* é um panorama vivo dos seus sentimentos e do seu desespero nos últimos anos de sua vida. Sentimento versus natureza, cuja paisagem ora é amorosa, ora sangrenta, ora desgrenhadas em seus trágicos perfis, mas em todas as duas formas sobressai uma única expressão: o grito da alma sequiosa e triste de Florbela.

Num misto de ternura e de desalento que nos deixa antever a descrição da sua terra. Florbela ainda arranhou forças e se apaixonou loucamente por Luís Maria Cabral, médico e



pianista. Como quem quisesse arranjar forças e ânimo para se manter viva, algo ou alguém que reacendesse o fogo da sagitariana que se apagava lentamente: Cheia de esperanças, Florbela escrevia apaixonadamente o livro *Charneca em Flor*, no qual se despia da sua roupagem de Soror Saudade:

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

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

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

Olhos a arder em êxtase de amor,  
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:  
Sou a charneca rude a abrir em flor!<sup>154</sup>

Para além da terra alentejana e da terra de Portugal, uma das principais especializações do conceito de terra na obra florbeliana é dada pela charneca que, por sua vez, dá título ao seu último livro de poesia. A charneca é um terreno inculto e árido onde mal há vegetação que, como vimos, já surge no *Livro de Soror Saudade*, no entanto, é no livro *Charneca em Flor* que ganha notoriedade, sobretudo, porque o eu lírico se identifica com a própria charneca: o <<eu>> ama o rosto austero, bárbaro, desértico e triste da charneca. Nesse sentido, a charneca simboliza a própria Florbela a florir numa ansiedade que não se sabe bem porquê <<Anseio! Asas abertas! O que trago em mim? >>, sempre a desabrochar numa comoção aflitiva do espírito. A paisagem investida na charneca provoca uma ansiedade vã <<Que perturba meu ser como um afago>>, eclodindo um estranho mal no coração, chaga aberta a supurar em êxtase de amor. <<Eu já não sou, Amor, Soror saudade... (...) Sou charneca rude a abrir em flor!>> Florbela é o próprio rosto da charneca erma, bárbara e triste do Alentejo, é o << eu >> a despertar em amor e sensualismo.

Nesse sentido, o eu lírico conota a ideia de renascer, na flor que renasce da charneca improdutiva, renasce das cinzas e\ou da urge queimada pelo sol ardente do Alentejo. Assim

154 ESPANCA, Florbela. *Charneca em Flor*. In: *Poesia de Florbela Espanca*. Vol II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 57.

como é claro a identificação do eu lírico com a charneca, há uma clara manifestação do amor do eu lírico pelo campo. O campo é o espaço em que o eu lírico é feliz, assim como a charneca é o espaço em que o eu lírico transborda sensualidade e erotismo, a união dessas duas categorias de espaço é o próprio marco do amor. <<*Olhos a arder em êxtase de amor, Boca a saber a sol, a fruto, a mel: Sou a charneca rude a abrir em flor!*>>. A personificação das flores é algo muito habitual na poesia florbeliana. Desde o princípio de sua obra, as flores configuram toda uma linguagem simbólica na poesia que, de modo geral, aparece como símbolo do amor, da beleza, da bondade e da humildade, sendo a flor associada a primavera, a alegria e a juventude:

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!... <sup>155</sup>

Florbela descreve o *Passeio no Campo* como momentos de ventura e de juvenilidade, o sujeito poético se enche de entusiasmo e de amor por entre as horas divinas que mergulha na natureza e na vida rústica do campo em oposição à vida da cidade. O campo é um espaço de pureza, espaço que evoca memórias de tempos de felicidade e de contentamento <<*Sinto-me alegre e forte! Sou menina!*>>, remonta a um passado que foi pleno; passado em que amou e foi amada, que tinha claridade e vitalidade; um passado onde tudo era casto e sonhado. O eu lírico tem amor e plasticidade, tem saúde e vitalidade, disposição e normalidade, todo o visgo da juventude encerra em si.

Todo campo é revestido por uma fertilidade assim como a fecundidade do espírito de juventude. <<– *Vamos correr e rir por entre o trigo!*–>>. Os trigais simbolizam não só

alimento para o corpo, pois é do trigo que se faz o pão, um dos alimentos mais essenciais e antigos presentes em várias culturas do mundo; mas, sobretudo, representa o alimento espiritual.

Nem sempre a paisagem do Alentejo foi marcada pela vida agrária, essa paisagem foi sendo inteiramente modificada pelo trabalho humano que, ao longo dos séculos substituiu o ecossistema original e dando forma a um sistema de uso agro-silvo-pastoral associado a grande exploração fundiária. As transformações se processaram de modo descontínuo e paulatino, de acordo com as fases de colonização agrária do Alentejo e a sucessão do sistema de produção que se praticava. Segundo Denise de Brum, em seu estudo sobre a transformação da paisagem de montado no Alentejo, o balanço do século XX aponta para uma transformação profunda em relação ao uso e da estrutura do montado, sobretudo, pela intensificação da cerealicultura mecanizada que levou a destruição da arborização ou a substituição do monte por um sistema agrário economicamente mais compensáveis, acentuando o desequilíbrio ambiental. Segundo a autora, os motores das transformações da paisagem agrária do Alentejo se deu por vários motivos: a princípio se deu a partir da supressão das árvores para o uso da madeira para lenha e, mais recentemente, na primeira metade do século XX, sobretudo, a marginalização do papel das azinheiras e do alastramento da lavra para a cerealicultura mecanizada<sup>156</sup>. Ora essa última paisagem prevaleceu nos campos alentejanos desde o final do século XIX e, conseqüentemente, também invadiu as páginas dos escritores e cancioneiros que inscreveram a imagem agropastoril do Alentejo.

Florabela não ficou a parte desse grupo de compositores que relacionaram a paisagem da região à agricultura e à pastorícia, afinal, era uma realidade indissociável do Alentejo. Mas em Florabela emerge uma interpretação predominantemente feminina, com traços eróticos e sensuais, a todo momento idealizando e suavizando a vida rude do campo. Assim, Florabela descreve o horizonte do campo, a imagem dos montes onde se espalham plantas da família que pertence o trigo, o arroz, entre muitos outros cereais <<*Há rendas de gramíneas pelos montes... Papoilas rubras nos trigais maduros Água azulada a cintilar nas fontes...>>. A expressão *papolas rubras nos trigais* em um sentido totalmente erótico e sensual, as papoilas, flores dos trigais têm cor vermelha viva, cor de sangue, cor de fogo, que comina o ponto mais alto de excitação. Em Portugal, por exemplo, a palavra papoila é considerada tabuísmo, ou seja, é expressão considerada grosseira, obscena ou ofensiva, pois as papoulas podem ser*

156 FERREIRA, Denise de Brum. Evolução da paisagem de montado no Alentejo interior ao longo de século XX: dinâmicas e incidências ambientais. Finisterra, XXXVI, 72, p. 179-193. Disponível em: <<[http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72\\_16.pdf](http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72_16.pdf)>>. Acesso em: jul. 2015.

identificadas como um conjunto das partes genitais femininas, representada na flor rubra dos trigais maduros, que constituem um marco ideal para o amor.

A fonte é o lugar de encontro dos amantes, fonte que simboliza a energia da vida que nasce do próprio <<eu>> que, por sua vez, caracteriza-se por ser clara como dia, azul puro como o céu <<Água azulada a cintilar nas fontes...>>. A fonte, portanto, aparece como conotações eróticas e símbolo da vida, porque a água vivifica a terra e a natureza. Essa qualidade de transparência e claridade atribuída a fonte é, na realidade, uma qualidade da água, símbolo da vida física e da vida espiritual, porque a alma do <<eu>> está seca na procura de algo transcendente. O sujeito poético almeja percorrer os caminhos irresistível <<Dos caminhos selvagens e escuros,>>por entre a opulência e abundância dos campos e trigais alentejanos; o <<eu>> e o amado cintilar na noite entre os corpos celestes.

A noitinha sobre nós se debruçou...  
Minha alma ajoelha, põe as mãos e ora!  
O luar, pelas colinas, nesta hora,  
É água dum gomil que se entornou...

Não sei quem tanta pérola espalhou!  
Murmura alguém pelas quebradas fora...  
Flores do campo, humildes, mesmo agora,  
A noite, os olhos brandos, lhes fechou...

Fumo beijando o colmo dos casais...  
Serenidade idílica de fontes,  
E a voz dos rouxinóis nos salgueirais...

Traquilidade... calma... anoitecer...  
Num êxtase, eu escuto pelos montes  
O coração das pedras a bater...<sup>157</sup>

No soneto intitulado *Noitinha*, pertencente ao livro *Charneca em Flor*, mais uma vez o Florbela encarna toda a sensualidade que se espalha pelos campos floridos alentejanos que, quando a luz da noite ilumina a terra escura, marca o momento ideal do amor dos amantes, cenário predileto do <<eu>> em comunhão com o amante <<A noitinha sobre nós se debruçou... Minha alma ajoelha, põe as mãos e ora!>>O sujeito poético entrega-se ao amante sobre a luz do luar que se espalha até os confins das colinas, onde entorna as águas que purificam a natureza. Noite branda, noite calma e noite pura, como que pérolas abrem rios de prata e as flores se espalham os campos na noite te lua: <<Não sei quem tanta pérola

157 ESPANCA, Florbela. Noitinha. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 70

*espalhou! Murmura alguém pelas quebradas fora... Flores do campo, humildes, mesmo agora, A noite, os olhos brandos, lhes fechou...>>. É importante ressaltar que, tanto a flor como a pérola, é considerado um símbolo primordialmente feminino, chamando atenção para esse último que também é usada para designar a substância semelhante a prata em contraposição a substância masculina, o ouro. Mas, também, a pérola pode ser símbolo da lágrima, da dor e da intercessão. A noite cheia de erotismo e de sensualidade, que intensifica os sentimentos do <<eu>>.*

A pretensão e a vaidade cobre com abundância o ponto mais elevado dos casais com tranquilidade e imperturbabilidade de fontes utópico e sonhador, <<*Fumo beijando o colmo dos casais... Serenidade idílica de fontes, E a voz dos rouxinóis nos salgueirais...>> Mais uma vez, Florbela utiliza a expressão fonte como um ponto de encontro dos amantes, como símbolo da vida, porque a água vivifica a terra e a natureza. <<*Tranquilidade... calma... anoitecer... Num êxtase, eu escuto pelos montes>>, pelo mar de terra alentejana ecoa o sossego, a quietação, a paz e a serenidade ao anoitecer, momento em que o sujeito poético fica em completo arrebatamento do espírito, num estado de contemplação do que é divino, sobrenatural e maravilhoso. E, na última estrofe, uma nota panteísta manifesta-se na afirmação de as pedras terem coração <<*O coração das pedras a bater...>>***

O panteísmo que é uma filosofia muito singular na obra florbeliana, pois a poeta não só se debruça em contemplação das coisas mais humildes da natureza, dotando as coisas mais simples como por exemplo, a pedra, um insignificante pedaço de substância sólida e dura, de sentimentos e espiritualidade; mas, sobretudo, corporiza-se na própria natureza. O panteísmo presente na obra da poeta tem influência direta de uma das vertentes do saudosismo representada por Leonardo Coimbra, um dos principais agitadores da Renascença Portuguesa, que contra as mudanças sociais e a incontornável aceleração do tempo causada pela modernidade, fazia toda uma investidura na temática do campo, propondo a volta do modo de ser e de viver no meio rural. O panteísmo deriva das palavras gregas *pan* – tudo – e, *theos* – deus –, nesse sentido o panteísta é aquele que acredita e\ou tem a percepção da natureza e do universo como divindade, cuja sua prática é mais antiga do que a própria denominação. Na verdade, o panteísmo foi popularizado no período moderno tanto quanto teologia, quanto filosofia, mas chegou ao período contemporâneo a partir da busca da volta ao estado natural e apaziguamento do espírito.

Nesse sentido, influenciada pela filosófica que circulava pelas correntes literárias do período, percebe-se que em vários sonetos do *Livro de Soror Saudade* e do livro *Charneca em Flor*, Florbela traz o panteísmo imanente e transcendente, onde é perceptível toda uma

simbiose com a natureza, no qual muitas vezes a natureza se funde com seu próprio corpo, evidenciando o desejo e o erotismo. E, assim, conforme afirmou Dal Farra, Florbela Espanca descobre para si mesma uma forma de expressão poética única que constituiu a sua identidade literária mais marcante: o valor do panteísmo e a utilização da natureza enquanto metáfora do corpo e da sensualidade. Mas, apesar de toda beleza divina encontrada na natureza, que aparece unificada a seu próprio ser, sua alma continua num estado desgarrado, de desarranjo e de destruição.

Nesse momento de frenesim amoroso da vida de Florbela as águas represadas do passado cheiram mal, por isso, neste momento, ela deixa de se punir com o passado, deixando, assim, o rio da vida passar. Mas, a eufórica vontade de viver não demora em ter tons lúgubres, já abatida com a morte do irmão e um casamento desmoronado, não suportou os arrebatamentos da paixão que sentia por Luís Cabral e, em Agosto de 1928, tentou suicidar-se frustradamente. O ano seguinte, ainda profundamente doente, Florbela não conseguiu editar os seus livros, fazendo-a esmorecer mais ainda. Até que, em 1930, Florbela conhece o professor Guido Battelli<sup>158</sup>, convidado para ministrar a disciplina de História da Literatura Italiana no departamento de Letras da Universidade de Coimbra, com quem Florbela estabeleceu uma cumplicidade especial Battelli apoiava e incentivava a produção da poeta, disponibilizando-se para editar e publicar *Charneca em Flor*, nos primeiros dias de janeiro do ano seguinte. Florbela e Battelli se tornam grandes amigos e, assim, quando o professor volta para a Itália, ambos continuam a amizade à distância, trocando cartas, não só discutindo acerca da publicação do livro, mas, sobretudo, trocando confidências, segredos e intimidades. Florbela escreve de suas angústias, seus medos e frustrações:

A charneca é áspera e selvagem, mesmo vestida das suas cores prediletas: roxo e doirado. Giestas, urze, rosmaninho, esteva: plantas amargas e rude, sempre sequiosas, sempre solitárias, em face dum céu onde se ascende o sol que as queima e o luar que as faz sonhar sonhos irrealizáveis de pobrezinhas que nunca serão princesas. E assim que eu também sou < Charneca em Flor >.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> Posteriormente, Battelli organizou um conjunto de poesias inéditas a que deu o nome de *Juvenília* (1931), precedido de um estudo crítico. Depois saiu uma segunda edição de *Charneca em Flor*, com outro livro como apêndice, organizado por Battelli, que intitulou *Reliquiae* (1931), um conjunto composto de sonetos isolados encontrados pelo professor depois da morte da poeta, mas que não foi preparado para publicação pela autora.

<sup>159</sup> Carta desde Évora, 27.07.1930. Ver em: CORRAL, Concepción Delgado. Florbela Espanca: asa no ar, erva no chão. Porto: Tartaruga, 2005, p. 281.

Como podemos perceber na carta de Florbela Espanca destinada à Guido Battelli, a charneca, para ela, esse terreno pedregoso coberto por urzes, é um análogo e extensão da própria alma emurchecida e ressequida de Florbela Espanca no fim de sua vida amargurada. A charneca alentejana é um símbolo da alma insatisfeita e revoltada de Florbela que, de certa forma, representa sua aspiração pelo ideal, pelo quimérico, pelo fantástico, pelo infinito e pelo absoluto. Parece-nos que a terra é um lugar onde Florbela, sonhadora do ideal, não pode ser feliz, e é por isso que o seu eu é performatizado como uma terra sem rosas, um país de ilusão que só existe no mundo dos sonhos.

Florbela adorna sua terra pastoril com flores brancas, simbolizando a paz, a espiritualidade, a pureza e a inocência, proporcionando uma sensação de frescura, liberdade e luminosidade para o ambiente. No trecho citado assim, fica bem claro o desejo de ser princesa de uma subjetividade aristocrática. A charneca é a própria Florbela: uma mulher devastada, ressequida pelo fogo das paixões, uma subjetividade aristocrática consumida numa sociedade burguesa. Ela sonha com a terra ideal para acomodar seus reino de desilusões e seu trono de princesa malfadada. Por vezes, pinta seu Alentejo em tons dourados, simbolizando o sol em relação à charneca e à natureza, a vida ao fecundar a terra. Conotando uma sensação que o Alentejo é repleta de vida, de luz e de harmonia, mas, ao mesmo tempo, aparenta construir uma terra idílica que só existe num mundo de sonho, em que esse mundo de sonho só é perfeito quando é possível transpor os céus para a terra. A terra ideal para ela estaria cheia de flores, flores de diversas cores, sobretudo, branco, dourado e roxo! O roxo é uma cor litúrgica muito usada nas cerimônias do período da quaresma e/ou nas missas pelos mortos, significando, sobretudo, penitência. A cor roxa com muita frequência, transmite a sensação de tristeza, introspecção e melancolia, mas, também, simboliza a morte, pois o sol é tão forte que mata sua natureza de sede.

Nesse tormento inútil, neste empenho  
De tornar em silêncio o que em mim canta,  
Sobem-me roucos brandos à garganta  
Num clamor de loucura que contendo.

Ó alma de charneca sacrossanta,  
Irmã da alma rútila que eu tenho,  
Dize pra onde vou, donde é que venho  
Nesta dor que me exalta e me alevanta!

Visões de mundo novos, de infinitos,  
Cadências de soluços e de gritos,  
Fogueira a esbrasear que me consome!

Dize que mão é esta que me arrasta?  
 Nódoa de sangue que palpita e alastra...  
 Dize de que é que eu tenho sede e fome?!<sup>160</sup>

No soneto intitulado *Interrogação*, também pertencente ao livro *Charneca em Flor*, que foi dedicado à Guido Batelli, o sujeito parece se fechar segundo um estado de ânimo e\ou estado de espírito abissal, que se entrega a um profundo pessimismo, cujos muitos fracassos amorosos e profissionais ajudaram a intensificar seus dias e noites tristeza e interrogações. O <<eu>> enche o peito de coisas dolorosas, pretende mudar radicalmente, apagar as lágrimas e viver a vida; mas, ainda assim, a tristeza está presente na sua alma, originada pelo choque brusco entre o que o <<eu>> espera do mundo e o que o mundo lhe dá.

E, assim, põe-se a cismar num tormento, numa aflição desgraçada de desesperançada. Mais uma vez, Florbela compara sua alma com a terra ressequida da charneca improdutiva, <<Ó alma de charneca sacrossanta, Irmã da alma rútila que eu tenho,>>, alma de charneca santa, sagrada, inviolável, monja do Alentejo; uma alma abrasada de paixão de uma mulher cheia de fogo, de calor, combusto como a charneca. Florbela fala de sua sensualidade exagerada, Florbela se consumiu em brasa e se tornou cinzas em vários momentos. Nesse soneto se encerra todo um sentimento de decadência, de perda e de desespero que emergiu no transcorrer rápido do tempo, fazendo com que ela tome consciência do seu próprio sofrimento e solidão, por isso a necessidade e\ou desejo constante da paz que, talvez, lhe fizesse pensar na morte. O soneto é o relato e\ou descrição de uma alma-perdida, uma alma em combustão, é quase um pedido de socorro para seu amigo italiano, talvez o único amigo que compreendia o peso do espírito emurchecido pelos sonhos dispersos em fumo.

Florbela se viu perdida e sem referências, passou grande parte da sua vida lutando contra um enorme erro que não sabia de onde vinha, lutando contra uma perturbação mental, contra as crises de depressão e, sobretudo, contra a moralidade cristã, porque suas ações e seus escritos expressavam, definitivamente, que Florbela foi de encontro aos preceitos da moral cristã e tradicionalista de sua época, daí a enorme culpa que a dilacerava, pois teve uma educação cristã, mas suas ações a levaram para longe dessa moral. De fato, ela possuía uma personalidade que tendia para a não relevância e\ou acatamento das regras, ela não se submetia a moral, foi uma mulher insurgente, revoltada, irritada e completamente descrente de qualquer explicação metafísica, ela apenas seguia seus sentimentos. Para ela não havia

160 ESPANCA, Florbela. *Interrogação*. In: *Poesia de Florbela Espanca*. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 85



limites, nada e ninguém, que freasse os anseios mais perversos e transgressivos da poeta, só a morte e a aniquilação seria o fim desse desfalecimento e autodestruição.

Florbela vivia fragilizada, debilitada e açoitada por uma doença que se agravava dia após dia e nenhum médico conseguia diagnosticar: o niilismo, o pessimismo, a descrença. Como muitos sujeitos que viveram nesse período na sociedade portuguesa, Florbela parecia se deixar consumir pela depressão e pela neurose. Faltava-lhe força e vontade de viver, e essa debilidade prejudicava a si mesma, causando-lhe uma decadência de si, uma espécie de autodestruição:

Estou magra como um junco, sem forças, neurastenizada e insuportável. Tenho corrido em vão a todos os médicos, feito radiografias de tudo quanto é possível radiografar-se, análises de tudo quanto é possível analisar-se e... ninguém sabe o que me mata pouco a pouco. A alma, talvez; a eterna história da lâmina corroendo a bainha. (...) Sou uma inválida, uma exilada da vida. O que mais me tortura são as teimosas insónias em séries de quatro noites, só consigo dormir sem Veronal ou qualquer outra droga.<sup>161</sup>

Para alguns contemporâneos de Florbela, até mesmo alguns autores importantes que influenciaram o pensamento do final do século XIX e início do século XX, como por exemplo Nietzsche, acreditava que a moral era o único remédio que protegia os sujeitos malsucedidos contra a vontade de nada, contra a tendência de autodestruição, no sentido que a moral atribuía a esses sujeitos um valor infinito, um valor metafísico; segundo o filósofo, se os malsucedidos que não se ajoelhassem perante a moral, não tinham um consolo subsistente e, conseqüentemente, sucumbiriam, afundar-se-iam nos próprios sintomas da autodestruição (NIETZSCHE, 2008, p. 54). Pensando com Nietzsche, poderíamos afirmar que a ruptura com as regras da moral tradicional em Florbela explicaria não só sua vontade de nada, mas sua nítida vontade de autodestruição através do uso constante de pesados soníferos e de três tentativas de suicídio, até sucumbir a terceira delas. Doente do corpo e da alma, Florbela não achava consolo para tamanho mal. Podemos dizer que seu corpo débil arrastava uma alma grande e pesada, a qual não conseguia carregar. Florbela, no final da vida, estava bastante magra, com a cabeça cheia de cabelos brancos e sem vontade para viver, realmente sua vida era atravessada por um imenso vazio aflitivo:

Nada me chega, nada me convence, nada me enche. (...) A morte, talvez... esse infinito, esse total e profundo repouso; (...) Às vezes, me parece que

<sup>161</sup> Carta enviada ao professor Guido Battelli datada de 5 de julho de 1930.

tenho qualquer missão a cumprir, qualquer coisa a fazer; mas não sei o que é, não compreendo, e esta inquietação mina-me, róí-me, esta interrogação, esta contínua busca, cada vez mais ansiosa, dentro de mim mesma, desvairame.<sup>162</sup>

Após tanta luta contra os juízos morais e os valores de seu tempo, após ter sido apontada pela sociedade como transgressiva, blasfémia e até herege devido aos seus atos de insubordinação aos códigos sociais, Florbela foi paulatinamente tombando e desfalecendo, já não tinha forças para lutar contra a maré e, conseqüentemente, já não via nenhum sentido na existência, como se tudo fosse em vão, sem fim e sem objetivo. As frustrações ao longo do tempo havia mudado Florbela, a cidade e seus moinhos amorosos havia afastado Florbela de tudo aquilo que há fazia bem: daquela menina cheia de vitalidade, dos seus amigos e da sua terra querida alentejana. Florbela se tornando uma mulher infeliz e insatisfeita, que guardava um passado feliz que, por vezes, era odiado por não ser mais o que foi, assim como um presente detestável e um futuro temível.

Em grande medida, Florbela se sentia inutilizada, perdida e frustrada porque sempre teve uma vida ociosa e sem objetivos, foi uma mulher que nunca precisou trabalhar e teve todos seus caprichos atendidos ora pela família, ora por seus maridos. A partir de seus comportamentos, destaca-se um contraste entre o querer ser uma mulher moderna e ser quase uma inválida cultuando a imagem da mulher tradicional. Uma mulher moderna do início do século passado lutava pelos seus direitos, mas não de forma inconsequente, imprudente e até leviana como Florbela Espanca, que chegava até a machucar os sentimentos sem limites. A mulher moderna do início de século XX esforçavam-se para equilibrar a vida profissional com o casamento e a educação dos filhos. Aqui, não estamos no papel de julgar o que Florbela deveria ter feito ou não, mas o que aconteceu de fato foi que sua inatividade e ou passividade para com a vida a levou ao niilismo extremo. A descrença e a falta de esperança são as palavras chaves para descrever o seu descontentamento para com a vida. Estava emparedada no devir da sua própria história, ela nada esperava do e no tempo. Não temos dúvidas que o niilismo foi um dos componentes da subjetividade de Florbela que a fez voltar-se contra si própria.

Meus nervos, guizos de oiro a tilintar  
 Cantaram-me n' alma a estranha sinfonia  
 Da volúpia, da mágoa e da alegria,

<sup>162</sup> Carta enviada ao professor Guido Battelli datada de 2 de agosto de 1930.

Que me faz rir e que me faz chorar!

Em meu corpo fremente, sem cessar,  
 Agito os guizos de oiro da folia!  
 A Quimera, a Loucura, a Fantasia  
 Num rubro turbilhão sinto-As passar!

O coração, numa imperial oferta,  
 Ergo-o ao alto! E, sobre a minha mão,  
 É uma rosa de púrpura, entreaberta!

E em mim, dentro de mim, vibram dispersos,  
 Meus nervos de oiro, esplêndidos, quem são  
 Toda a Arte suprema dos meus versos!<sup>163</sup>

O desespero transborda nas palavras como um pedido de socorro. No soneto intitulado *Nervos D'oiro*, do livro *Charneca em Flor*, Florbela palpa as instâncias da insanidade, do limite da loucura, do estado de nervos, como um verdadeiro presságio do seu trágico fim. Continuamente ela se choca com a vida, da qual diz que não lhe deu nada do que esperava, a visão de mundo é negativa, por isso o <<eu>> refugiava-se no mundo do sonho e do ideal quando se deparava que a vida não correspondia com seu desejo, <<Em meu corpo fremente, sem cessar, Agito os guizos de oiro da folia! A Quimera, a Loucura, a Fantasia>>. Assim, como forma de alívio o <<eu>> procurava o mundo do sonho e da fantasia que em alguns momentos se manifesta com mais verdade que a realidade concreta. É fato que, o mundo dos sonhos de Florbela, não coincide com o mundo real: o mundo dos sonhos se identifica com a alegria e a felicidade, já a realidade, identifica-se com a tristeza. O confronto entre o mundo do sonho e o mundo real é brutal. O <<eu>> que vivia feliz no seu mundo de sonho, logo deserta para a triste realidade, pois sente que a vida é um constante de sonhos e quimeras que um dia ergueu.

Em grande medida, esse mundo de sonhos é pautado num lugar onírico cercado pela natureza, como um campo aberto cheio de flores, como bem costuma descrever o Alentejo, terra apaziguadora dos nervos. Tanto na sua obra como na sua vida, Florbela Espanca oscilava entre uma visão negativa do mundo e das pessoas que, conseqüentemente, ha fazia pensar na morte, mas, ao mesmo tempo, um imenso desejo de viver, viver uma vida quase natural como a dos animais, uma vida selvagem em íntimo contado com a sua terra alentejana:

Vejo-me assa no ar, erva no chão.

163 ESPANCA, Florbela. *Nervos D'oiro*. In: *Poesia de Florbela Espanca*. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 89.

Oiço-me gota de água a rir, na fonte,  
E a curva altiva e dura do Marão  
É o meu corpo transformando em monte!

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

Nas coisas luminosas deste mundo,  
A minha alma é túmulo profundo  
Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos<sup>164</sup>

No diário não deixa de estar presente o amor de Florbela pela natureza, pela charneca bárbara, pelos jardins cheios de flores e pelos bosques. Tudo na natureza é grande, sobretudo, sua terra alentejana; tudo na natureza é puro, desde suas cores, linhas e perfumes, símbolos constantes em toda a sua obra que remete um passado feliz, colorido e juvenil que viveu no Alentejo. Podemos perceber que não só no seu último diário, mas em toda sua obra Florbela manifesta o amor pela natureza, deleita-se com os animais, as plantas e as coisas simples da natureza como uma forma panteística de viver e sentir tudo ao seu redor, o que tem a haver com fórmulas poéticas do simbolismo, caracterizado pela ênfase nos temas místicos, imaginários e subjetivos, desconsiderando as questões sociais abordadas pelo Realismo e pelo Naturalismo do final do século XIX, quer dizer, Florbela veste-se desses lugares comuns para expressar seus sentimentos.

A natureza aparece como marco do amor, como marco e mediadora do amor; assim como as rosas e todas as flores são símbolos do amor. A originalidade em Florbela Espanca consiste em manifestar a solidariedade entre o <<eu>> e a natureza, descobrindo todo um mundo de correspondências e de associações que configuram uma espécie de erotismo mágico. O <<eu>> transfere os seus sentimentos para as coisas da natureza, sobretudo, para a charneca e as flores que são como prolongamento dele. Vimos que no *Livro de Mágoas*, o <<eu>> sente-se mais como um elemento da paisagem, confundindo-se com um rouxinol, com a imensidade do mar ou com a noite. Já no *Livro de Soror Saudade* o <<eu>> é explicado com elementos da natureza, a alma de pedra converte-se em fonte que refresca os amantes. E nesse livro que surge a charneca e o sol como símbolo dos amantes. E, por fim, no livro *Charneca em For*, como vimos, já no primeiro soneto, o sujeito se constitui num vitalismo sem limites a partir de elementos da natureza. O eu performatizado pela poesia de

164 ESPANCA, Florbela. Panteísmo. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 98.

Florbela define-se como charneca, amante do sol, onde a natureza e a sua luz intensifica o vitalismo, a paixão e o erotismo.

Em setembro de 1930, Florbela conhece Ângelo César, um advogado do Porto e, mais uma vez se entrega a uma nova paixão que, fatalmente, viraria pesadelo, pois ele não passava de um “milhafre”<sup>165</sup> como ela mesma o define em seu diário. A vida adquire tons cinzentos, a essa altura Florbela não acreditava mais nas possibilidades, muito menos no amor. Enquanto isso, amargurada, Florbela devaneava em pensamentos e desabafava escrevendo no seu diário pessoal. “Não, não e não!”<sup>166</sup> Ela negava aceitar aquela vida, repelia com desprezo aquela realidade:

A morte definitiva ou a morte transfigurada?  
Mas que importa o que está para além?  
Seja o que for, será melhor que o mundo!  
Tudo será melhor que esta vida!<sup>167</sup>

Em seu último diário, Florbela deixa claro que a morte não a apavorava, pelo contrário, ela tinha uma relação de entendimento com a mesma. Certamente, a própria consciência do sofrimento e da solidão, provocava-a o constante desejo de paz que, por sua vez, desemboca diretamente no leito de morte. Nesse sentido, a morte seria como um descanso, como um sono eterno, onde ela não sentiria dor, nem desespero; a morte seria como um alívio para todos os males, pois nada lhe convencia e\ou lhe satisfazia. Segundo a poeta, só a morte lhe traria a glória, a realização dos seus sonhos e de seus amores, pois só a morte libertaria sua alma presa às suas necessidades; pois só a morte acalentaria suas ansiedades que embala seus sonhos.

Constantemente surge na poesia florbeliana o tema da morte prematura, onde se pode desvendar um certo deleite e sensualismo na descrição da própria morte. Dá-se uma mitificação da morte, como algo que o <eu> está a esperar, algo agradável e não negativo. No conto *A Paixão de Manuel Garcia*, no livro de *As Máscaras do Destino*, ela fala abertamente do suicídio, afirmando que o suicídio não é uma coisa de covardes e que é preciso muita coragem para suicidar-se. Coincidentemente, a afirmação do personagem desse conto coincidem com as afirmações de Florbela Espanca em seu diário, ao considerar a morte como

<sup>165</sup> Milhafre: ave rapina, ave carnívora.

<sup>166</sup> Diário de Florbela 15 de novembro de 1930.

<sup>167</sup> Diário de Florbela 20 de novembro de 1930.

libertadora, como descanso. De fato, a morte definitivamente não tem conotações tristes em sua obra, pelo contrário, como já falamos, aparece como libertadora de um mundo em que não valia a pena se viver.

E, assim, surge a ideia da morte como descanso, como única resolução para seus problemas. A ideia da morte como descanso não só está presente nos contos, cartas e diários da poeta, mas também entre os mais variados sonetos como, por exemplo, em uma de suas últimas poesias intitulada *Minha Terra* do livro *Charneca em Flor*:

Ó minha terra na planície rasa,  
Branca de sol e cal e de luar,  
Minha terra que nunca viu o mar  
Onde tenho o meu pão e a minha casa...

Minha terra de tardes sem uma asa,  
Sem um bater de folha... a dormirar...  
Meu anel de rubis a flamejar,  
Minha terra mourisca a arder em brasa!  
Minha terra onde meu irmão nasceu...  
Aonde a mãe que eu tive e que morreu,  
Foi moça e loira, amou e foi amada...

Truz... truz... truz... Eu não tenho onde me  
[acoite,  
Sou um pobre de longe, é quase noite...  
Terra, quero dormir... dá-me pousada!<sup>168</sup>

Esta poesia foi dedicada à A. J. Emílio Amaro, escritor alentejano e amigo querido, a quem Florbela Espanca pediu o prefácio do seu último livro, *Charneca em Flor*. Nele ela fala do pedaço de terra que se espalha por toda obra florbeliana, notadamente, o Alentejo <<Ó minha terra na planície rasa, Branca de sol e cal e de luar, Minha terra que nunca viu o mar Onde tenho o meu pão e a minha casa>>, onde nasceu, foi moça e foi feliz. O Alentejo é a terra a arder em brasa, morena queimada pelo sol que, por sua vez é símbolo da vida que fecunda e da morte que seca a plantação; por essa terra de Portugal que, por muitas vezes identificada como beleza, arte e pura poesia, também é terra ligada a conotações eróticas. O eu lírico ama o Alentejo, sinônimo de amor, de sensualidade, de vitalidade, de alegria, pois foi a <<...terra onde meu irmão nasceu... Aonde a mãe que eu tive e que morreu, Foi moça e loira, amou e foi amada...>>. Foi a terra das brincadeiras de criança, dos segredos de menina e das paixões de moça; terra que encerra as lembranças de quando foi feliz e cheia de energia,

168 ESPANCA, Florbela. Minha terra. In: Poesia de Florbela Espanca. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 99.

respirando pura juvenildade. Terra do seu passado áureo cor de ouro, onde foi leve e brilhante, jovem e veemente, cheia de plenitude e de esperança; terra onde amou e foi amada, onde se sentiu feliz, completa, enamorada, confiante, mordida pelos anseios de sonhos, de mistérios e de paixões.

Ao longo de todo nosso trabalho pudemos perceber que as poesias de Florbela Espanca convivem com a tristeza do tempo presente e a com lembrança feliz do tempo passado. A recordação de um passado alegre é algo constante, que podemos ver também no seu Diário. A lembrança dos companheiros, alguns que já estavam mortos é, definitivamente, a lembrança da primeira juventude. Florbela dirige-se não só aos amigos vivos, assim como aos amigos mortos, comentando como foi o tempo das ilusões, da alegria e do gosto pela vida. A recordação centra-se, sobretudo, no tempo do Liceu e da Universidade que já não fazia mais sentido, já não era o mesmo jardim, por isso não quer vê-lo, não é o mesmo porque ela e todos seus amigos também não eram mais os mesmos, pois o tempo fazia mudar tudo, trazia a desilusão para uns e a morte para outros.

A lembrança desse tempo passado feliz e o sentimento de mocidade perdida estão espalhadas por toda a visão que constrói da paisagem do Alentejo. O passado feliz do amor sonhado, frente ao presente do desencontro do amor. A passagem do tempo trouxe a mudança do <<eu>> para o mal. Florbela sente o tempo transcorrer rapidamente como algo triste, a tristeza pelo transcorrer do tempo é tão grande que chega a sentir-se velha quando ainda era nova, pois sente-se sem vida, sem saúde e sem ânimo para viver, o que resulta num imenso sentimento de decadência e desfalecimento. Assim, os pensamentos do <<eu>> em relação ao tempo, coincidem com os pensamentos que Florbela expõe nos sonetos, cartas e diário. Houve um tempo feliz que Florbela associa com o mundo do Liceu ou da Faculdade, com as suas estâncias no Estoril, com seu irmão vivo e, sobretudo, com o seu primeiro amor. A passagem do tempo foi provocando uma transformação na vida do <<eu>> que de Soror Saudade passa a ser Charneca em flor, convertendo-se no final da sua vida de monja indiferente e enclaustrada, para flor a florir apaixonada e, por fim, planta ressequida e murcha em direção a se tornar cinzas.

A vida foi para Florbela como uma maré de sonhos que levava e trazia suas fantasias continuamente. Florbela sonhou forte, sonhou alto e, às vezes, ela queria mais, queria grande; Florbela foi antes uma inconformada com a vida, ela queria a perfeição e, por isso frustrou-se, pois o sonho, o ideal não se realizou, daí a saudade do sonho, da perfeição e do passado feliz

de sua juventude. Frustrada, vazia e solitária no presente que a devorava, Florbela friamente escreve sua última linha no diário: “E não haver gestos novos nem palavras novas”<sup>169</sup>. A tragédia da sua vida produziu tão forte abalo em Florbela, que jamais deixou de recorrer aos remédios para dormir que, talvez, foram fatais para a sua recaída saúde e equilíbrio mental. E morreu tragicamente, no dia 08 de dezembro de 1930, no dia do seu aniversário, dia de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal. Florbela é encontrada morta sobre a cama de sua residência em Matosinhos com dois frascos vazios de Veronal. Assim, entregou-se a morte. Florbela Espanca foi enterrada em Matosinhos e, apenas 34 anos depois de sua morte, em 1964, seus restos mortais finalmente foram transladados para sua cidade natal, Vila Viçosa (Figura V), contra a vontade da instituição católica.

Figura V: Em Matosinhos, 17 de Maio de 1964, no cemitério de Sendim, durante a translação dos restos mortais de Florbela Espanca.



Fonte: GUEDES, Rui. Florbela Espanca: Fotobiografia. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 252.

<sup>169</sup> Diário de Florbela 02 de dezembro de 1930.



Mas, não parou por aí, após a morte da poeta continuou o fatídico e a desagradável perseguição que a atordou por toda sua vida intelectual. Como de praxe, alguns autores quiseram ora denigrir, ora erguer o nome da autora, pois como se vê no *In Memoriam* que fechou o volume póstumo *Charneca em Flor*, o livro despertou a atenção do público e até causou admiração, pelo fato de que poeta, até então era quase desconhecida, ter morrido tão cedo, tão jovem e tão bonita, que nem conseguira ter o prazer de ver o resultado final do seu último livro. A poeta desejava tanto ver sua obra que, poucos dias antes do seu suicídio, a poeta escrevera para o professor Battelli: *Como estou contente! Ainda me parece um sonho, e eu não costumo acreditar muito em sonhos, porque de todos se acorda! Tenho uma tão grande vontade de ver o livro pronto, que parece-me hei-de morrer antes disso.*

Antes de ser publicado o volume, Battelli patenteou o livro no nome de Florbela e, em folhas impressas, entregou ao poeta alentejano Celestino David, quem escreveu um artigo no *Diário de Notícias*, datado do dia 25-01-1931, anunciando a publicação do livro *Charneca em Flor*, aludindo à autora com palavras do mais carinhoso apreço. Além de ter fantasiado para ela um *bloco de mármore na sua terra, onde o seu busto moreno, no jardim ou horto de uma qualquer convento de Évora ou Vila Viçosa, ouvisse o murmurar de uma fonte e sentisse a afagá-la a carícia das heras e buganvílias abandonada, a chorarem com ela a dolorosa elegia dos silenciosos.* O depoimento do poeta causou um grande efeito na sociedade portuguesa, logo em seguida, António Ferro escreveu um artigo no *Diário de Notícias*, datado do dia 24-02-1931, não só ressaltando, mas exigindo que todos lessem a autora, desmascarando a crítica negativa construída não só em torno da sua morte, mas, também da sua obra. O artigo que António Ferro escreveu é um grito de justiça em honra da imagem da poeta portuguesa, transparecendo a máxima consideração e respeito.

Esse apelo, por sua vez, correspondeu a simpatia de três mulheres de letras que, naquele mesmo jornal, escreveram um artigo datado do dia 27-02-1931, lembrando a subscrição feliz e poética do autor Celestino David para erigir um monumento em homenagem a Florbela Espanca num jardim público da cidade de Évora. Foi, então, que se divulgou o mármore, extraído diretamente de Vila Viçosa, em homenagem a pátria, no qual o escultor Diego de Macedo de gentil e livre espontaneidade, executou um magnífico busto em homenagem a Florbela Espanca (Figura VI). A obra de arte foi entregue para Câmara Municipal de Évora, o local designando em que deveria permanecer o busto, onde logo se levantou um pedestal de linhas neoclássicas num recanto do Jardim Público, onde está gravado no mármore sem mais, nem menos: À FLORBELA ESPANCA.

Figura VI: Monumento em homenagem à Florbela Espanca, inaugurado no Parque Público de Évora, no dia 18 de Junho de 1949.



Fonte: GUEDES, Rui. Florbela Espanca: Fotobiografia. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 247.

Mas, o perfeito trabalho em mármore não foi posto no pedestal prontamente, pois houve manifestações contra a homenagem pública por parte de algumas senhoras eborenses e dois sacerdotes que, certamente, fizeram chegar mais alto aos domínios governamentais os clamores contra a “blasfêmia” da poeta. Assim, foi mandado guardar o busto no interior do Paço da Câmara. Atiravam-se pedras na memória da poeta morta, denunciavam que aí, na urbe alentejana, Florbela viveu sua mocidade travessa e agitada, mas, também delatavam que Florbela teria casado mais de uma vez; além de muitas outras insinuações carregadas dos conceitos da época.

Com tudo isto, o escritor Albino Lapa, também calipolense, a defendeu, em dois artigos publicados no *Diário de Lisboa*, datados respectivamente dia 24-10-1935 e 26-10-1936, e sugeriu que o busto fosse entregue a comissão de estudantes não só Universidade de Évora, mas também da Universidade de Lisboa para ser erigido na terra em que nascera. Em vista do jogos de força em torno da memória da poeta, o Sr. Nuno Sanches, coadjutor de Matosinhos, com a adesão do poeta Sr. Alberto Serpa, teve a iniciativa de levar o renegado

busto para o jardim da paróquia. O propósito de Matosinhos ecoou na imprensa do Porto, intervindo no caso José Régio – poeta, romancista e dramaturgo que viria a escrever críticas literárias acerca da obra da autora –, escrevendo um artigo tratando do caso no *Jornal de Notícias*, do Porto, datados dos dias 21 e 31 de Agosto e 4 e 25 de Setembro de 1944. O mesmo periódico ainda inseriu um artigo, datado dia 16 de Setembro do Sr. Celestino David trazendo um depoimento relativo à questão. O busto foi feito para Évora, assim consta nos termos de subscrição aberta no *Diário de Notícias*, datado do dia 17-02-1931, e para esse fim havia sido esculpido o busto de mármore por Diego de Macedo, portanto, nem para Vila Viçosa, nem para Matosinhos poderia ser dispensado o busto de Florbela Espanca, embora se soubesse que nas duas localidades, tanto naquela que a viu nascer, quanto aquele que a viu morrer, a transferência seria apreciada

Os anos se passavam e ainda se escutava pelas ruas de Évora o antigo ódio pela poeta, que nem o tempo os faziam esquecer e ou mudar de opinião. E, assim, sucederam-se inúmeros artigos, não só denunciando o grupo mais tradicionalistas que estava bloqueando a inauguração do busto, mas exigindo justiça a imagem da Poeta. Iniciou-se, então, uma contínua campanha em torno da imagem de Florbela, legitimando a poeta como legítima alentejana, filha daquela terra que suas proles a desdenharam, ressaltando que seu nome, a sua obra, embora pertencente a Nação, não deixam de construir, como autêntico valor artístico o patrimônio do Alentejo. Assim, após a morte da poeta, iniciou-se toda uma campanha de investidura de Florbela como monumento artístico do Alentejo que, devido ao seu último livro, o publicou passou a fazer a ligação Florbela com a charneca, de modo a legitimar o próprio Alentejo como patrimônio nacional. A moça travessa e inquieta, desapareceu e\ou sumiu para dar espaço a mulher que sofreu demasiadamente e se tornou a força de talento em plena posse da arte, supostamente merecedora da admiração de todos.

No entanto, quando a polémica se tornou demasiadamente conhecida devido ao agravamento das críticas à política local e o reconhecimento do verdadeiro talento de Florbela Espanca se tornou unânime, os setores mais conservadores tiveram que aceitar a homenagem à poeta no Jardim Público de Évora. O busto de mármore em homenagem a Florbela Espanca foi oferecido em 1931 à cidade de Évora, no entanto, só foi oficialmente inaugurado em 1949. O busto, portanto, ficou vetado por 18 anos. A justiça a sua imagem foi feita e seus sonetos serão lembrados em seus muitos retratos de mulheres sonhadora e expressivamente emotiva, ardente e voluptuosa. Os versos da poeta calipolense exala suplicações desvairadas, desesperos nervosos, lamentos incomensurável, cujas confissões mostrava-se martirizadas e magoadas, mas, por outro lado, detentora de uma inspiração singular cerca do Alentejo,

personificando-se nos elementos simples da natureza, chamando atenção para sua alma ressequida que aflora das raízes de sua terra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho procuramos problematizar a construção simbólica do Alentejo na obra de Florbela Espanca, historicizando não só os movimentos internos à sua obra, as sensibilidades e as subjetividades que performaram o seu eu lírico; mas, sobretudo, aos movimentos exteriores à sua obra, o contexto histórico do início do século passado em Portugal, em que o país atravessava grandes transições políticas, econômicas e culturais, provocando uma desterritorialização de valores morais, éticos e cívicos e, conseqüentemente, excitando mudanças não só nas mentalidades, mas nos hábitos cotidianos, nos comportamentos e, notadamente, nas sensibilidades do povo português. Dessa forma, analisamos o processo de ação e reação do impacto da mudança da sociedade em Florbela Espanca, que alterou sua forma de sentir e se relacionar com o tempo – presente, passado e futuro – e, portanto, de se relacionar com o sentimento da saudade; mas, acima de tudo, seu modo de se relacionar com a cidade e o campo.

Ao longo desse trabalho vimos que em meio a um turbilhão de acontecimentos, em que Portugal se atirava na voragem da falência de seu poderio político e econômico, perdendo paulatinamente suas forças imperiais e desembocando na derrocada da monarquia e instauração da República que, como podemos ver, não resolveu os problemas da sociedade portuguesa, só agravando a decadência e as mazelas que permeava nos meandros sociais. O horror e o medo se espalhavam, deixando os sujeitos cada vez mais fragilizados frente a toda realidade desiludida, na qual a falta de esperança reinava no sonho quimérico de grande potência de Portugal. E, como resposta ao vazio de uma sociedade e, jovens poetas fizeram a revolução a partir da cultura, da arte e da poesia, para só assim regenerar e guiar a Nação e o seu povo. Com o desejo de (re)encaminhar Portugal aos tempos áureos de um passado glamoroso de muita pujança do período Colonial, o movimento da Renascença Portuguesa finca-se no neosebastianismo com a esperança de um quinto império Português, finca-se na saudade como principal linha de conduta dos filósofos, poetas, fundamentando uma filosofia mitológica genuinamente portuguesa, para fortalecer e regenerar a sociedade.

O patriotismo do final do século XIX começou a ter por referência o Estado como internalização da cultura do povo, a cultura das tradições, dos costumes e das obras de arte característicos e\ou naturais do país: era a maior revolução cultural desde o renascimento do século XV. Segundo Mattoso, a construção da nação não pode ser compreendida a partir da ruptura provocada pela revolução republicana, mas pela elaboração de uma solução política e, posteriormente, pelo fracasso da republicanização do Estado, notadamente na década de 1920,

quando eclodiu a era do chamado “nacionalismo” na política portuguesa, quando o pluralismo moral expressava as mudanças de uma sociedade em transição, mas conformou-se com a intolerância favorecida pelos novos movimentos totalitários da esquerda e da direita. Foi nesse período, portanto, que mobilizou os intelectuais inadaptados a realidade da República a um processo de reconstituição do nacionalismo lusitano, a partir dos movimentos culturais inscritos pelas artes e pela literatura, que serviram de reinvenção da própria nação portuguesa. Nesse sentido, em Portugal, os inadaptados que não se identificaram com o moralismo e os valores da igreja protegida pelo Estado, tendiam a manifestar-se como casos de diferença estética, mas que do que da política. Assim, literatura e a arte constituíram os meios socialmente aceitáveis para assumir o inconformismo.

Assim foi o caso de António Nobre, o máximo do inconformismo literário, que forneceu a Florbela Espanca a linguagem com que ela encenou a sua incompatibilidade com a vida. Os artistas eram incapaz da adaptação porque eram seres afetados por uma exacerbada sensibilidade à fatalidade e à dor da vida, cuja imagem de artista se espelhava na própria herança romântica como um esforço de recuperar o caráter único e universal das coisas, o que resultou num dom artístico assimilável à degeneração e a doença em termos de inadaptação para uma vida normal. A nosografia, a teoria da degeneração, oferece a mais cômoda e coerente linguagem para se falar da diferença, fazendo das doenças de nervos e dos esgotamentos celebrais uma forma cômoda de lidarem com os membros incapazes de levar uma vida normal. Esse tipo de abordagem disseminou-se rapidamente, mesmo antes da divulgação da psicanálise. A doença da sensibilidade servia assim aos contemporâneos como guia de reconhecimento da sua própria terra.

Caso de Florbela Espanca é um bom exemplo da literatura como meio de afirmação de um inadaptado. Florbela cresceu no meio da classe média da província, mas pode frequentar o liceu em Évora, mas, também, nas férias, conhecia a vida artística e a vida snobe das praias e teatros de Lisboa. Desde o princípio que o snobismo significou para Florbela uma forma de se distanciar da burguesia, adotando a desenvoltura de maneiras de jovens aristocratas e inadaptação a própria realidade. Florbela encerrou toda angústia dos traumatismos sociais em sua obra, ela era a própria imagem da amargura, traz consigo uma saudade ligada a mágoa, a angústia e a tristeza, fruto de um momento histórico confuso e de uma vida dilacerada pelas muitas frustrações da poeta. Florbela encarnou o mal-estar do período que viveu, ela era a própria imagem da morte, do luto e da dor. Muitas vezes em suas poesias e contos, pudemos perceber que o eu lírico é a própria imagem do melancólico, de cor pálida, grisalha, preste a ser pó, cinza e nada, que representa a dor do seu espírito relacionada a mortificação. A todo

momento o eu lírico se expressa através de uma imagem triste, que simboliza a decadência, o declínio, o ocaso, o término e, por fim, a morte. Com isso, não queremos de maneira alguma rotular Florbela Espanca, são apenas algumas imagens constantes que emergiram ao longo da análise da sua obra da poeta. Afinal, voltando a nossa discussão inicial sobre a verdade... Sabemos que não existe apenas uma Florbela Espanca.

Desde que começaram os primeiros estudos acerca da obra da poeta, milhares de Florbela nasceram e morreram sobre diferentes perspectivas, quantas máscaras foram colocadas e tiradas, quantas personalidade e representações dotaram a poeta. Até mesmo Florbela estava permanentemente se construindo, se inscrevendo, se esculpindo ao longo de toda sua carreira intelectual, ela era uma verdadeira atriz, inventava uma personagem para si, para lidar com os amores e as frustrações da vida. A medida que a poeta escrevia seu diário e ou uma carta, Florbela construía uma imagem para si, uma imagem que lhe convinha, de como ela queria se mostrar para o mundo e, assim, foi moldando sua personalidade enferma, triste, desdenhosa e egocêntrica.

Confusa e consumida pelo vazio de sua alma, ao mesmo tempo em que se sentia perdida com o choque das mudanças de valores e aceleração do tempo presente, Florbela constrói uma referência para si, encontra uma territorialidade subjetiva para habitar. Por um momento da sua vida, Florbela assume o lugar de sujeito que daria expressão à sua subjetividade saudosista, na qual não se vê a saudade como uma entidade, mas ela mesma passa a se definir através da saudade, assumindo o lugar de Soror Saudade: monja da saudade, aquela que se dedica religiosamente à saudade, aquela inteiramente devotada à saudade. Absorvendo e encarnando esse personagem, Florbela constrói para si um rosto de saudade, quer dizer, simula uma face para se apresentar no mundo, criando uma subjetividade saudosa para si.

E, assim, foi experimentando a vida, viajando do céu ao inferno, se esquivando dos males, saltando dos penhascos; não só mudando de amor, de cidade, mas, também mudando rostos de acordo com a realidade que vivia, porque os rostos se territorializam e reterritorializam quando há mudanças e\ou reconfigurações de códigos na sociedade. Florbela estava cansada de correr atrás de mundos de sonhos, a realidade era uma trituradora de sonhos, quando mais sonhava, mais se frustrava continuamente: sonhos tombados, renegados. O tempo urgia e Florbela não se achava em canto nenhum, nem no lado profissional, nem no lado amoroso, os dias e anos se passava e ela se sentia cada vez mais velha e mais fragilizada, emparedada no caos de seus pensamentos na cidade. O passado lhe parecia tão belo, mas tão distante: passado apartado da menina feliz na sua terra alentejana, passado apartado da moça

esbelta e cheia de vitalidade, um passado remoto e tão longínquo que ela mesma já não conseguia a identificar si próprio.

Florbela ama com todos os sentidos sua terra Alentejo, seus campos coloridos e perfumados com cheiros de flores e ervas. Em suas poesias o Alentejo sempre foi sinônimo de paz, de pureza e de inocência, que lhe proporcionava uma sensação de frescura e de liberdade que remetia a seus tempos de juventude. A natureza e a vida rústica do Alentejanos evoca memórias de tempos de felicidade e de contentamento, remonta ao um passado que foi plena, que amou e foi amada, que tinha claridade e vitalidade, um passado onde tudo era casto e sonhado. Florbela adora as estações do verão e primavera, tempo acalentador, abrasivo, quando florescem as flores e as cores parece ser ainda mais intenso, é sinônimo de juventude, tempo que Florbela Espanca tinha amor, saúde, vitalidade, disposição e normalidade. Em contraposição, a vida da cidade pouco é cortejada em suas poesias, mas, sabe-se que quando estudava da Faculdade, foi um espaço de deslumbre e de novidade, mas, logo se tornou um espaço aprisionador, que lhe causa tormentos, insônias e transtornos de mulher malfadada. A cidade era um lugar sujo, cheia de vícios, solitária, triste e sem cor. A cidade é o espaço onde Florbela ficou doente, fraca e sem visgo, onde sofreu e se desiluiu, onde perdeu os sonhos e as esperanças.

Foi então que, já no fim da sua vida amargurada, com a alma emurchecida e ressequida pelas desilusões amorosas e, sobretudo, pela perda inestimável do seu querido irmão Apeles, Florbela precisa renascer nas próprias cinzas, assumindo então lugar da própria charneca alentejana. Florbela tira sua máscara de Soror Saudade e coloca a sua máscara de charneca erma e selvagem, porque é assim que se representa nesse momento da sua vida: alma insatisfeita e revoltada a desabrochar, conota a ideia de renascer, a flor que renasce da charneca improdutiva, renasce das cinzas e\ou da urge queimada pelo sol ardente do Alentejo, que representa sua aspiração pelo ideal, pelo quimérico, pelo fantástico, pelo infinito e pelo absoluto. Podemos concluir, então, que a terra é um lugar onde Florbela, sonhadora do ideal, não pode ser feliz, e é por isso que o eu lírico edifica uma terra de rosas, um país de ilusão que só existe no mundo dos sonhos que só o Alentejo desse mundo perfeito. Assim como o campo é o espaço em que o eu lírico é feliz, a charneca é o espaço em que o eu lírico transborda sensualidade e erotismo, a união dessas duas categorias de espaço é o próprio marco do amor.

Em seu último livro *Charneca em Flor*, Florbela é a própria extensão da charneca erma do Alentejo, ela é o próprio rosto austero, bárbaro, desértico e triste da charneca, que também a despertar em amor e sensualismo. Não é mera coincidência que Florbela Espanca é considerada até hoje a musa do Alentejo. Em suas poesias e contos, Florbela refletindo a alma



alentejana cercada por seus prados, charnecas silvestres, seus campos de olivais, seus trigais reluzentes sobre o crepúsculo do Alentejo, hora evocativa da saudade inebriada pelo aroma de suas ervas amargas. Podemos perceber também que em seus versos que Florbela idealiza a vida simples e cotidiana do campo, assim como a interação recíproca entre o sujeito e a natureza. Florbela diviniza o campo como “terra da verdade”, poetizando a vida tranquila, pacata, ingênua e pura do campo, uma vivência longe da maldade e da sujeira das grandes cidades. Parece-nos que Florbela almeja uma vida sossegada e segura entre as paisagens bucólicas do campo, longe das mazelas, das doenças e das aflições da cidade.

Nesse sentido, a medida que foi se iludindo com os percalços da vida, foi se auto construindo como vítima e martirizada em suas próprias poesias, personificando seu tormento na própria natureza, o que era algo muito comum naquele período com a disseminação da filosofia do panteísmo falada anteriormente, pelo movimento da Renascença Portuguesa, como modo de enfatizar o campo ao invés da cidade. Após ler algumas biografias acerca de Florbela Espanca, o que nos ficou foi que ela levou uma vida sem limites, uma pessoa caprichosa e egocêntrica, capaz de absolutamente tudo para alcançar seus desejos, inclusive magoar as pessoas, como o fez ao longo de todos os seus relacionamentos. Sua personalidade inconstante e histérica é capaz mover todos em favor de suas vontades.

A cada frustração amorosa e\ou profissional foi transformando o encantamento pela grande cidade em uma verdadeira ilusão. Florbela foi uma menina criada com excesso de condescendência, tornando-se uma mulher desprepara para enfrentar os problemas da vida, o que provavelmente a dificultava afrontar as mudanças ao longo do tempo, causando-lhe uma descompensação de personalidade, não tardando para que se sentisse insatisfeita na cidade. Sentindo-se solitária e perdida na cidade de Fernando Pessoa, longe de sua casa, de seus amigos e parentes queridos, Florbela parecia se afastar cada vez mais de que foi, da felicidade que iluminava sua alma quando era jovem, o que em grande medida, a impulsionou a produzir acerca do Alentejo mesmo à distância, o que impulsionou a construção de uma visão bucólica da paisagem alentejana.

Florbela criou uma autentica literatura inspirada no Alentejo, uma literatura diferente daquelas ditadas pelas tradições, pela religiosidade, uma literatura completamente distinta das descrições masculinas, da história legitimadora das fronteiras ou das guerras sangrentas e violentas, ou até o mesmo das interpretações econômicas da agricultura, do agrário e do cerealífero. As percepções da poeta se libertaram e reinventaram um universo alentejano demasiadamente feminino. Dessa forma, podemos concluir que a literatura de Florbela Espanca foi um meio onde ela pode se encontrar com um dado passado da sua infância e ou

da sua juventude onde um dia fora tão feliz, onde, ela pode libertar através da natureza que construiu para o Alentejo seus mais instintos eróticos e selvagem, personificando nos campos alentejanos uma alma predominantemente feminina. Podemos concluir, então, que foi a partir da sua voluptuosidade e do seu sensualismo, juntamente com o seu pego ao Alentejo, que impulsionou Florbela fazer sua personificação com a natureza e, conseqüentemente, seu protesto de liberdade sexual feminina.

No início do século passado, os movimentos de emancipação feminina teve acompanhado de uma tomada de consciência da sexualidade reprimida, o que conduziu a um conseqüente processo de libertação do corpo que se manifestava a partir da neurose, histeria e\ou a neurastenia, bastante estudado pelas psiquiatria fim secular. No caso de Florbela Espanca, uma mulher escritora o que já não era muito comum para o seu período, para além da neurastenia, essa consciência se incorpora numa libertação da linguagem, notadamente expressa na criação de sonetos cheios de simbologias eróticas. A transmissão poética do erotismo feminino através de uma percepção também feminina pode ser entendida como uma das manifestações da face libertadora da literatura. Se remontarmos às verões correntes da Bíblia, um dos mais importantes alicerces da cultura humana é a supremacia masculina e a mulher, por sua vez, aparece como fonte do pecado, quer dizer, a moral católica que tão apedrejou concebida através de seus praticantes, que tanto apedrejou Florbela em vida, não só sustentava a negatividade do prazer, mas, sobretudo, enfatizava a dominação masculina como parte estrutural da família patriarcal, unindo a sexualidade feminina à procriação, reservando à mulher a função materna, retendo-a meramente ao espaço doméstico, ao mesmo tempo que condicionava a mulher viver a margem da sociedade, sem autonomia, muito menos liberdade para traçar seus próprios caminhos.

Dessa forma, com a crescente participação da mulher no trabalho assalariado e em e outros setores da vida pública, foi-se afirmando progressivamente a força feminina, o que se dá, simultaneamente, pela descoberta de uma nova relação com o corpo e com o prazer. As três primeiras décadas, ainda muito timidamente, despontou o exercício da transgressão à proibição, na busca da mulher constituir sua própria identidade individual e social, que conferiu a mulher um momento de autoconhecimento e de questionamento do ser. Na literatura portuguesa, erotismo ainda era um aspecto interior do ser humano, Florbela Espanca dá o início do processo de libertação a linguagem no campo sensitivo e erótico: Florbela canta a fusão, o desequilíbrio e o transbordamento erótico. Em seus versos, canta-se a volúpia e o excesso, o encontro dos amantes que, por sua vez, são representados por elementos da

natureza que marca claramente a diferença entre masculino e feminino. E, não só a mulher, mas o amante, identifica-se através dos elementos da natureza.

Dessa forma, a linguagem literária aparece como um modo de libertação de culpa e do medo de exprimir uma Alentejo feminino, cheio de conotações eróticas e sensuais, para além dos limites que impõe a sociedade. Assim, Florbela, junto com outras poucas escritoras de sua época, fez da liberdade de expressão uma forma de libertar-se pelo erotismo que exprimiu ousadamente em seus versos num sociedade tão reacionário e patriarcalista.

Em grande medida, Florbela era uma mulher de seu tempo e, portanto, também tinha internalizado os valores de sua época. Nesse sentido, por mais que ela fosse levada pelo impulso, pelo desejo e pela paixão, ela se arrependia e se culpava, por isso se dividia e se atormentava. A todo momento Florbela assume lugar de mulher vitimizada, certamente ela se fez mais vítima do que realmente foi. Ela foi uma criança mimada, uma mulher que sempre teve tudo dos seus maridos e todos aos seus pés, mas o culto e o amor excessivo de si mesmo não tinha limites, era capaz de tudo para alcançar seus desejos, inclusive machucar as pessoas que a amava, como fez com seus maridos e sua família. Ela sempre teve conforto, nunca precisou trabalhar, em grande medida, vivia no ócio primeiramente às custas do seu pai e, posteriormente, às custas dos seus maridos, talvez isso a provocasse tanta ociosidade e sentimento de inutilidade.

Mas, Florbela não ficou impune, ela foi discriminada e julgada de blasfêmia, contra a moral e os bons costumes, como bem pudemos ver a negação da simples da imagem da poeta em Évora após a morte da poeta. Florbela foi o anti modelo da concepção de mulher: concebida de um relacionamento clandestino, teve dois divórcios de três casamentos, não teve filhos, foi uma mulher que se dedicou as letras em vez de cuidar do matrimônio e do seu marido, uma mulher que publicou livros, que se apaixonou loucamente e se entregou várias vezes ao amor e, por fim, suicidou-se. Florbela foi uma mulher polêmica que causou várias controvérsias na sociedade, quebrou barreiras, rompeu fronteiras, sua vida privada foi composta por vários escândalos que não cabe a nós julgarmos.

A imagem alentejana na obra florbeliana é simbólica, pois é um constructo do imaginário da poeta e, ao mesmo tempo, é real, pois está plasmada no cotidiano campestre que a rodeia. Chegamos a conclusão que a paisagem é conformada por uma interpretação pessoal onde estão impregnadas imagens impressionistas e expressionistas acerca da natureza, nas quais o eu lírico está sempre presente e/ou personificado. Quer dizer, ela interpreta o Alentejo a partir das suas experiências, pela sua imaginação, criação, escrita, escritura e escrituração. A partir dos elementos da natureza do Alentejo, Florbela expressa todas suas

subjetividades explosivas, onde transcorrem suas abstrações, seus deleites e seus desejos mais sensuais, o que torna a construção simbólica do Alentejo muito peculiar na narrativa literária de Portugal. Nesse sentido, Florbela descreve a terra alentejana como um lugar onírico, simples e paradisíaco, onde o sol abraça todo o campo da seara, radiando uma cor acalentadora dos corações inquietos. A poeta desenha coloridas pinceladas da imagem alentejana com suas palavras, conformando imagens evocativas da saudade, imagens contemplativas das almas sentimentais, absortas, como que sonhado um tempo passado tranquilo e apaziguado.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

### A) Biografia Especifica

- ALEXANDRIA, Maria. *A vida ignorada de Florbela Espanca*. [S.I]: [S.N], 1964.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *Afinado Desconcerto: contos, cartas diário*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. A Florbela de Agustina. Revista Labirinto. Vitória: UFES, 2007. Disponível em: <[http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2007/01\\_artigo\\_maria\\_lucia\\_dal\\_farra.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf)>. Acesso em: nov. 2013.
- CORRAL, Concepción Delgado. *Florbela Espanca: asa no ar, erva no chão*. Porto: Tartaruga, 2005.
- ESPANCA, Florbela. *As Magoas do Destino*. São Paulo Martin Claret. 2009
- \_\_\_\_\_. *O Dominó Preto*. São Paulo Martin Claret, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Trocando Olhares*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- \_\_\_\_\_; MARCIEL, Laury (prefaciador). *Poesia de Florbela Espanca*. V.2. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- \_\_\_\_\_; RÉGIO, José (prefaciador) *Sonetos*. 15ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- \_\_\_\_\_; TORRES, Maria Ester (prefaciador). *Sonetos*. 4ed. Portugal: Publicações Europa-America, [S.D].
- \_\_\_\_\_. *Diário do Último ano*. Portugal: Livraria Bertrand, [S.D]
- GUEDES, Rui. *Florbela Espanca: fotobiografia*. Rio de Janeiro: Livraria Paisagem, 1985.
- ESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca: Vida e Obra*. [S.I]: Arcádia, [S.D].
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEAO, Costa. *Poetas do Sul: Bernardo de Passos e Florbela Espanca*. Lisboa: Portugalia Editora, [S.D].
- MACEDO, Gabriella Pinheiro de. *A voz da dor na construção poética de Florbela Espanca*. 2010. 25f. Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade Alfredo Nasser, Instituto Superior de Educação, Aparecida de Goiânia, 2010.
- PEIXOTO, José Luís. *Florbela Espanca: A Charneca ao Entardecer*. Vila Nova de Famalição: Quase Edições, 2002.

### B) Biografia Geral

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *O engenho anti-moderno: a invenção do nordeste e outras histórias*. Campinas: UNICAMP, 1994, p. 500.

\_\_\_\_\_. *As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história*. In: Marina Haizenreder Ertzogue e Temis Gomes Parente. (Org.). *História e Sensibilidade*. 1 ed. Brasília: Paralelo 15, 2006.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela: história e literatura, uma questão de gênero?* In; *História: a arte de inventar o passado*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

\_\_\_\_\_. In: *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ed. Ed. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 2009.

\_\_\_\_\_. *Achegas de Saudade: as condições históricas de emergência de consciências e sensibilidades saudosistas no Brasil e em Portugal entre o final do século XIX e meados do século XX*. Projeto de pesquisa, CNPQ, 2009.

\_\_\_\_\_. *De amadores à desapaixonados: eruditos e intelectuais como distintas figuras de sujeito do conhecimento no Ocidente contemporâneo*. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda\\_remissa/de\\_amadores\\_a\\_de\\_sapaixonados.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remissa/de_amadores_a_de_sapaixonados.pdf)>. Acesso em: 14 maio 2014.

\_\_\_\_\_. *A necessária presença do outro, mas qual outro? Reflexões acerca das relações entre história, memória e comemoração*. In: *História, Memória e Comemorações*. Campina Grande:EdUFCG, 2012.

ALMADA, Santos. *Alentejo dos anos trinta: histórias verdadeiras*. [S.I]:[S.E], 1988.

AMARAL, Monteiro. *O Alentejo: na sua vida e na sua história*. [S.I]: [S.E], 1941.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDETT, João Claudio. Contribuição alemãs para o estudo das literaturas regionais. *Pandaemonium*, São Paulo, n. 17, julho/2011, p. 217-238. Ver site: <http://www.scielo.br/pdf/pg/n17/a12n17.pdf>. Acessado em: 03 jun. 2014

ARRAIS, Raimundo. *O Pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USO, 2004.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de. “Vila Viçosa, as “esmolos ”e os “pobres ” do Duque D. Joao II (1636-1646)”, in *Revista de Demografia Histórica*, Saragoca, XXII-II, 2004, pp. 183 – 205.

Ver site: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8300/1/Vila%20Vi%C3%A7osa,%20as%20E2%80%9Cesmolos%20e%20os%20E2%80%9Cpobres%20e%20os%20E2%80%9D>>

[%20do%20duque%20D.%20Jo%C3%A3o%20II%20\(1636-1646\).pdf](#)>. Acessado em: 01.jun 2014

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2 ed. São Paulo: Martin Fontes, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da História: especialidades e abordagens*. 6 ed. Petropolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

CATROGA, Fernando. *O Republicanismo em Portugal: da formação ao 5 de outubro de 1910*. 3 ed. Coimbra: Casa das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. O Republicanismo Português: cultura, história e política. *Revista Faculdade de Letras*. Porto: II Série, vol. 11. 2010. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9008.pdf>>. Acesso em: 15 de Abril de 2012.

\_\_\_\_\_; Mendes, José Amado; Torgal, Luís Reis. *História da história em Portugal: século XIX – XX*. Vol. II. Lisboa: Temas e Debates. 1998.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: morar e cozinhar*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CRESPO, Marques. *O Alentejo na fundação e na restauração*. Estremoz: Brado do Alentejo, 1941.

CRUZ, Manuel Braga da. Europeísmo, nacionalismo, regionalismo. *Análise social*, vol. XXVII (118-119), 1992 (4 e 5), p. 827 – 853. Ver site: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223055071N2vGE0kx0Er83BB8.pdf>>. Acessado em: 24 de maio. 2014

COELHO, Maria Claudia; REZENDE, Claudia Barcellos. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

CORBIN, Alan. *Saberes e odores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Ano Zero – Rostidade*. IN: Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. V.3. São Paulo: Ed 34, 1996.

FARIAS, Priscilla Freitas de. “Princesa encantada da quimera”: o saudosismo intempestivo de Florbela Espanca (1894 – 1930). Natal/RN: UFRN, 2012.

FERREIRA, Denise de Brum. Evolução da paisagem de montado no Alentejo interior ao longo de século XX: dinâmicas e incidências ambientais. *Finisterra*, XXXVI, 72, p. 179-193. Disponível em: <<[http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72\\_16.pdf](http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72_16.pdf)>>. Acesso em: jul. 2015.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1990

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2001.

- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?*. 4ed. Alpiarca: Verga, 2000.
- FRANCA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal: Estudos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizontes, 1993.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- GAY, Peter. *A educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Estilo na História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMES, Pinharan. *A “Renascença Portuguesa”*: Teixeira Rêgo. Lisboa: Biblioteca Breve, 1984.
- GONÇALVES, Fausto. *Alentejo e Alentejano*. 2ed. Lisboa: Livraria Portugal, 1957.
- HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LEPETIT, Bernard. Por uma nova história urbana. (org. Heliana angotti Salgueiro). Trad. Cely Arena. São Paulo: Editora da USP, 2001.
- LESKOVÁ, Jana. *A influência de d. Carlos I e de d. Amélia de Orleans na queda da monarquia em Portugal*. 2010. 44 f. - Filozofická Fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2010. Ver site: <<http://www.theses.cz/id/tz5zno/63902-905093095.pdf>>. Acessado em: 27 de maio. 2014
- LOURENÇO, António Dias. *Alentejo: legenda e esperança*. Évora: Caminho, 1997.
- LORENCO, Eduardo. *A emigração como mito e os mitos da emigração*. IN: O labirinto da Saudade. Lisboa Publicacoes: Dom Quixote, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. O niilismo Europeu. In: A vontade de poder. Rio de Janeiro: Contraponto de Poder, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Considerações Intempestivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Vontade de potencia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986.
- MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu, (1800-1900)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- MACHADO, Álvaro Manuel. Teixeira de Pascoaes e Camilo: O penitente como síntese referencial neo-romântica. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3909.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- \_\_\_\_\_. *O Romantismo na poesia portuguesa: de Garret à Antero*.
- MANSO, Artur. A República e a demanda pelo ensino: as universidades populares da renascença portuguesa. *O Professor*, Portugal: n. 100. II Série, Maio de 20011. Disponível



em:

<<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/13969/1/Univ.Populares.renas.AManso.pdf>> Acesso em: 9 jun. 2014.

MARTON, Scarlett. Por que sou um extemporâneo. In: *Extravagâncias: Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Duscurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009. Disponível em: <<http://www.editorabarcarolla.com.br/wp-content/uploads/2009/12/Primeiro-Capitulo-Extravagancias.pdf>>. Acesso em: 20 Jul. 2014.

MATTOSO, José; RAMOS, Rui. *História de Portugal: a segunda fundação*. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

OLIVEIRA, Cátia Regina G. A. de. João de Deus, a Cartilha Maternal e o ensino da leitura em Portugal. *História da Educação*. ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas(4): 49 – 46, set. 98. Ver site: <<http://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30688>>. Acessado em: 16 jun. 2014.

OSÓRIO, Ana de Castro. *As mulheres portuguesas*. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905. Disponível em: <<http://purl.pt/13902/2/>>. Acessado em: 13 Maio, 2012.

PASCOAES, Teixeira de. *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1988.

\_\_\_\_\_. *Arte de ser Português*. 3ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1978, 1998.

\_\_\_\_\_. *A era lusíada*. Porto : Renascença portuguesa, 1914

\_\_\_\_\_. *Os poetas lusíadas*. Lisboa: Assirio & alvim, 1987.

PAULA, Marcelo Ferraz de. Saudade e saudosismo: Ressonâncias do passado na poesia de Álvaro de Campos e Augusto Cassimiro. *Revista Odisseia*, Natal: Julho, ed. 4, Dezembro 2009. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/revista-odisseia-n4-art3-marcelo-ferraz-de-paula-pdf-d122022222>>, Acesso em: 2 jun. 2014.

PEIXOTO, Renato Amado. *Cartografias Imaginárias: Estudos sobre a construção da história do espaço nacional brasileiro e a relação História & Espaço*. Natal: EDUFRRN, 2011.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Tempo neo-romântico: contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX. Análise Social*, Coimbra: vol. XIX, 1983. Disponível em:

<<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465403P1vCN9sm4Fg38TM1.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2014.

SANTOS, Alfredo Ribeiro dos. *A Renascença Portuguesa: um movimento cultural Portuese*. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, 1990.

SAMUEL, Paulo. *A Renascença Portuguesa: um perfil documental*. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, 1990

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Maria Regina Tavares da. Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. *Análise social*, Coimbra: vol. XIX, 1983. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465449P2eYY6he7Ah47BN7.pdf>>. Acesso 29 Maio, 2012.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar. São Paulo: Delfim, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. 3ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.