



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Rosilene Rodrigues Coelho

O amor nas poesias de Florbela Espanca e nas canções bregas brasileiras do século XX.

Rio de Janeiro
2008

Rosilene Rodrigues Coelho

O amor nas poesias de Florbela Espanca e nas canções bregas brasileiras do século XX.

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao Programa Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

E772 Coelho, Rosilene Rodrigues.
O amor nas poesias da Florbela Espanca e nas canções bregas
brasileiras do século XX / Rosilene Rodrigues Coelho . – 2008.
84 f.

Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Espanca, Florbela, 1895-1930 – Crítica e interpretação. 2.
Amor – Teses. 3. Música popular – Brasil – Teses. I. Ferreira, Nadiá
Paulo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Rosilene Rodrigues Coelho

O amor nas poesias de Florbela Espanca e nas canções bregas brasileiras do século XX.

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao programa Pós- Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em _____

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Júlio César Valadão Diniz
Departamento de Letras da PUC-Rio

Prof^a Dr^a. Marina Machado Rodrigues
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro
2008

De todos os amores que terei nesta vida, dois serão eternos. A eles dedico este trabalho: Paulo Bósio, amigo, irmão, companheiro e agora compadre, por estar ao meu lado me ajudando a realizar sonhos e Theo, meu melhor presente, filho amado que me trouxe paz, força, serenidade e muita alegria com a sua chegada.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao saudoso professor José Carlos Barcellos, uma pessoa maravilhosa, que muito me ajudou no curto espaço de tempo em que fez parte da minha vida acadêmica.

A Prof^a Dr^a Nadiá Paulo Ferreira pelo apoio, paciência e orientação mesmo nas suas horas mais difíceis.

Aos professores doutores: Marina Machado Rodrigues e Júlio César Valadão Diniz, pela participação prestimosa na banca Examinadora.

A minha família pela ajuda mesmo que distante.

A todos os meus amigos que leram, deram palpites e informações, estão distantes ou simplesmente se calaram. Não enumerarei para não ser injusta, caso esqueça algum nome. Quero que saibam que todos de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho. Agradeço pela ajuda que me deram e pela compreensão das minhas ausências e falhas que não foram poucas, mas também não foram propositais.

“ Ainda que eu falasse a língua dos homens e dos anjos,
se não tiver amor, serei como bronze que soa ou como címbalo que retine.
Ainda que eu tenha dom da profecia e conheça todos os mistérios e toda a ciência ,
ainda que eu tenha tamanha fé , a ponto de transpor montes,
se não tiver amor, nada serei”

Coríntios 13

RESUMO

COELHO, Rosilene Rodrigues. *O amor nas poesias de Florbela Espanca e nas canções bregas brasileiras do século XX*. 2008. 74 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

O objetivo de nosso trabalho é estabelecer um estudo comparativo entre a obra poética da escritora portuguesa Florbela Espanca (1894-1930) e as letras das músicas bregas brasileiras, durante o período de 1930 a 1980. Apesar das diferenças contextual e temporal, o critério adotado para a seleção dos textos teve como premissa o amor como sentimento da paixão. Os traços comuns encontrados nas poesias de Florbela e nas letras das músicas bregas são a dor, a tristeza, a saudade e o desejo de morte. Em síntese, sofrer se torna sinônimo de amor, o que resulta em uma postura melancólica diante do mundo. Sem dúvida, o preconceito por parte de alguns críticos contribuiu para que a obra poética de Florbela permanecesse por longo tempo no ostracismo e para a exclusão da música brega no panorama da música popular brasileira.

Palavras-Chave: Melancolia. Amor-Paixão. Sofrimento. Neo-romantismo. Preconceito. Crítica.

RESUMÉ

L'objectif de notre travail est d'établir une étude comparative entre l'oeuvre poétique de l'écrivain portugais Florbela Espanca (1894-1930) et les paroles des chansons brésiliennes dites "brega", pendant la période de 1930 à 1980. Malgré des différences contextuelle et temporelle, le critère adopté pour la selection des textes a eu l'amour, en tant que sentiment de la passion, comme point de départ. Les traits communs trouvés dans les poésies de Florbela et dans les paroles des chansons dites "bregas" sont la douleur, la tristesse, la nostalgie et le désir de la mort. En somme, souffrir devient synonyme d'amour ce qui résulte une position mélancolique devant le monde. Sans aucun doute, le préjugé de la part de quelques critiques a contribué à ce que l'oeuvre de Florbela soit restée pendant longtemps dans l'ostracisme et également exclue les musiques bregas du panorama de la musique populaire brésilienne.

Mots-clés : Mélancolie, Amour-Passion, Souffrance, Neo-romantisme, Préjugé, Critique

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1- O AMOR E SUAS NUANCES	12
1.1- Coração: Um Símbolo do Amor	14
1.2 - Visão Psicanalítica do Amor	16
1.3- O Amor e a Filosofia	18
2- A MELANCOLIA NA CRIAÇÃO POÉTICA	20
3- FLORBELA ESPANCA E A MELANCOLIA	23
4- CANÇÃO, POESIA E O BREGA	33
5- AS COINCIDENCIAS ENTRE OS MELANCÓLICOS	42
5.1-florbela espanca	44
5.2-evaldo braga, "o ídolo negro"	47
5.3- Eurípides wladick soriano	49
5.4- paulo sérgio de Macedo	51
5.5- nelson de mores filho, "nenéo"	53
5.6- agnaldo timóteo	55
6 - OS MELANCÓLICOS ROMÂNTICOS SE ENCONTRA	56
7 – CONCLUSÃO	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
ANEXOS	72

INTRODUÇÃO

...nós sabemos que, num instante, nosso amor se acabou e compreendes que o mais importante é o verdadeiro amor.
(Márcio Greyck)

Que atire a primeira pedra, quem nunca sofreu por amor e se enterneceu com uma poesia decantando o amor.

Como uma típica filha da região nordeste, que também é consagrada pelos seus cantores românticos populares, cresci ouvindo Evaldo Braga, Fernando Mendes, Waldick Soriano, Márcio Greyck, Odair José, Agnaldo Timóteo, Reginaldo Rossi e tantos outros cantores que embalaram sonhos românticos da adolescência e frustrações amorosas de uma geração. Nunca questionei o tipo de música que eles faziam e a que classe social pertenciam os seus fãs.

Na época, essas letras simples, de fácil entendimento, expressavam sentimentos que me comoviam. A melodia ajudava a memorizar tais letras, não importando o rigor estético dos acordes e muito menos palavras sofisticadas que falavam de realidades distantes das nossas.

Na década de 80, já no Rio de Janeiro, me deparei com um intérprete nordestino cantando, no melhor estilo dos cantores românticos, versos líricos que externavam um amor, em tom confessional:

Minh'alma de sonhar-te anda perdida
Meus olhos andam cegos de te ver!
Não és sequer a razão do meu viver
Pois que tu és já toda a minha vida...
Ah! Podem voar mundo morrer astros
Que tu és como um Deus: Princípio e fim
(FAGNER, *Fanatismo*, 1981).

Essa letra, repleta de romantismo, me fez lembrar as músicas que ouvia, sem medo de ser rotulada de brega, quando ainda morava em São Luis do Maranhão. O desejo de saber quem era o autor ou a autora dessa letra levou-me a descobrir Florbela Espanca.

Partindo dessa lembrança, resolvi elaborar este trabalho, numa tentativa de reunir a poetisa Florbela Espanca e os cantores brasileiros, que produziam um tipo de música romântica.

Florbela Espanca foi desmerecida, ignorada e duramente criticada por seus contemporâneos. A referida música, que era dirigida a um segmento da população, denominado de “massa” e classificado de popular ou classe C, também sofreu e sofre duras críticas, em virtude dos preconceitos.

Na década de 70, em pleno período da ditadura militar, a elite acabava reproduzindo com a música, estigmatizada de brega, o que os militares faziam com todos aqueles que contestavam seu regime. Esse patrulhamento ideológico, que implicou sempre a exclusão, criou uma divisão entre os poetas e cantores, que faziam uma “arte séria”, ou seja, engajada, e aqueles que produziam uma arte alienada. A arte, classificada como engajada, tinha imediatamente credibilidade e era conceituada como de “boa qualidade”. A arte, considerada alienada, porque não abordava as questões políticas, era, também, acusada de ser uma “arte comercial”.

O que essa elite não levava em consideração era que os “engajados”, na sua maioria, filhos da classe média ou alta, podiam fazer música e poesia para um número reduzido de admiradores, visto que, com raras exceções, eles possuíam outros meios de subsistência. Enquanto isso, os supostos alienados que voltavam suas produções para o comércio, eram, na sua maioria, filhos de classe baixa. Justamente por isto, eles faziam de sua arte um meio de sustento. Portanto, era extremamente necessário arrebatar o maior número de fãs.

Minha pesquisa foi delimitada entre as canções bregas das décadas de 30 e 70 até meados de 80. Após esta época, em função de uma adequação ao mercado, a maioria das canções bregas aderiu às letras com conotações eróticas, recorrendo, inclusive, ao duplo sentido. Abrange, também, todas as poesias de Florbela Espanca, em *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sórora Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1930) e *Reliquiae* (1931).

As críticas ferrenhas e depreciativas dos especialistas, que viam na produção de *Florbela Espanca* nada mais do que sonetos simplórios, criados por uma mulher que, além de produzir versos impróprios para a sociedade de sua época, não se “engajava” nas lutas das elites. Segundo Antonio Jose Saraiva, “há também nos versos de Florbela Espanca uma veemência de paixão que os torna dificilmente aceitáveis por uma literatura de uma boa sociedade” (SARAIVA, 1974, p. 209). Mesmo que seja reconhecido por vários autores o seu valor como sonetista, isto não impede que esses mesmos autores considerem a sua obra menor na história da literatura portuguesa.

Todas as críticas depreciativas da produção de Florbela Espanca fazem com que ela se aproxime dos cantores brasileiros, chamados de bregas. Estes também tinham sua obra considerada pelos críticos como produção sem nenhum requinte, desengajada politicamente e alienada.

A música brega não aparece em nenhum verbete dos dicionários especializados e nem no Museu da Imagem e do Som. A única alusão à música brega está na *Enciclopédia de Música Brasileira, Popular, Erudita e Folclórica*:

Termo utilizado desde 1982 para designar: 1) coisa barata, descuidada e mal feita; 2) de mau gosto, sinônimo de “cafona” ou kitsch; 3) a música mais banal, óbvia, direta sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários. Tida popularmente como música feita por e para pessoas de classes sociais mais baixas (MARCONDES, 2003, p. 117).

A historiografia da música popular brasileira não reconhece a obra de nenhum destes artistas. Eles constituem um capítulo da história da canção popular que os críticos, pesquisadores e acadêmicos consideram menor, sem dignidade artística, intelectual e nem mesmo como fenômeno social (ARAÚJO, 2002, p. 364).

Na literatura, a poesia lírica é a manifestação de arte que mais se parece com a canção, pois os vínculos entre ambas se afirmam pela semelhança ao tratamento dos temas. Uma distinção poderia ser apontada: o fato de a letra de uma música ser feita para ser cantada e o texto de um poema ser feito para ser lido, faz com que a letra da música ofereça melhor memorização.

O material utilizado neste trabalho foi retirado em sites na internet, nos raros livros especializados no assunto. Dentre eles destaco: *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar* (2002) de Paulo César Araújo, *Almanaque da Música Brega* (2007) de Antonio Carlos Cabrera, e os dois volumes da *Canção no Tempo* (1998) de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, que cataloga as canções feitas no Brasil de 1900 até 1985. Além disso, consultamos os dicionários especializados em música como *Dicionário Houaiss ilustrado música popular brasileira* de Ricardo Cravo Albin.

1- O AMOR E SUAS NUANCES

Nada além, de uma ilusão, veja bem, é demais para o meu coração,
acreditando em tudo que o amor, mentindo sempre diz,
eu vou vivendo na ilusão de ser feliz.
Se ao amor, só nos causa sofrimento e dor é melhor a ilusão do amor.
Eu não quero e não peço, para o meu coração, nada além que uma linda ilusão
Custódio Mesquita e Mário Lago

Todo ser humano, que já viveu um grande amor, sabe que esse sentimento, quando é correspondido, proporciona imensa felicidade; e, quando não é correspondido, machuca, fere, ilude, causa tristeza, choro e mágoa. Mas que, inegavelmente, é um sentimento a ser experimentado alguma vez na vida. É comum a todos, não é particularidade das elites, nem do universo popular. Este sentimento é importante para a humanidade e as formas diferentes com as quais se apresenta, faz parte de sua própria natureza.

Na literatura ocidental, a partir do século XII o discurso do amor se associa à dor, ao sofrimento e à promessa de felicidade. Aqueles que eram feridos pelas setas de Eros ficavam à mercê da ventura e da desventura, da boa e má sorte, da fortuna e do infortúnio, como diziam os antigos (FERREIRA, 2004, p. 7).

Amar, mesmo sabendo que se pode sofrer, faz parte da natureza humana; o sofrimento, portanto, não faz com que o homem desista de procurar o amor. Custódio Mesquita e Mario Lago sabem disso, quando em “Nada Além” dizem que o amor é apenas uma ilusão e quem ama não procura outra coisa, senão a ilusão de ser feliz ao lado do amado por toda a eternidade.

Ter medo e fugir do amor para não sofrer pode ser uma atitude adotada por alguns, porém, para outros, a sensação de ter vivido um grande amor vale todo o sacrifício. Algumas pessoas falam do sentimento amoroso como uma viagem em um trem desgovernado, onde nunca se tem certeza do que será encontrado no fim da linha.

“Amar é antes selecionar o eleito do coração. É notar, e colocar à parte, é singularizar um ou uma, entre todos. Um rosto, um nome. Isso implica a seleção que entroniza o objeto como excepcional. O eleito é distinto: superior como um rei e distante como uma estrela” (DEL PRIORI, 2005, p.12).

Todos os “dissabores” que advêm do amor, só o torna um dos afetos mais intrigante e instigante, pois amar alguém que poderá nos fazer sofrer e chorar, e mesmo assim não fugir, prova que sempre acreditamos que no final o sofrimento e lágrimas vertidas terão valido a pena.

O sofrimento foi a via pelo qual o amor se tornou um dos temas mais recorrentes da literatura, cuja passagem do amor cortês para o amor como sentimento da paixão produziu-se uma torção. O “*morrer de amor*” do trovador deixou de ser uma metáfora da impossibilidade do próprio amor e se tornou signo da impotência dos amantes (FERREIRA, 1996, p. 9).

“E viveram felizes para sempre” é a frase que sustenta toda a procura do amor. O amor eterno, direcionado ao príncipe ou princesa encantados (objeto ideal), tão enfatizado nos famosos contos de fadas, é a matriz do mito do amor, que tem como promessa a FELICIDADE.

A procura de um amor que nos leve à felicidade plena é quase sempre fadada ao fracasso, pois esse tipo de felicidade é considerado impossível. Até mesmo racionalizações, como por exemplo: “felicidade não existe, o que existe na vida são momentos felizes” (ODAIR JOSÉ, 1973), não conseguem eliminar a ilusão do mito do amor.

Ah! O amor... esse milagre de encantamento, espécie de suntuoso presente que atravessa os séculos. Espécie de maravilha sobre o qual somente os artistas, e talvez os amantes, possam nos dizer alguma coisa (...) ele é como um choque violento que eletriza cega e encanta (...) Os amantes, por sua vez, gozam de sentimentos inexplicáveis de ordem irracional ou inconsciente. Sofrem emoções como quem sofre golpes. Passam por mil martírios. Descobrem-se vítimas de uma ferida recebida sem que se saiba como (DEL PRIORI, 2005, p. 12).

Assim como os poetas, os cantores bregas, ou românticos como eles se autodenominam, utilizam a dor como elemento fundamental para suas canções. Diz Nelson Ned: “Eu não creio na arte sem sofrimento. A arte é produto do sofrimento (...). A minha música é sempre conseqüência de uma causa: a dor. Cada fracasso amoroso que eu tinha me rendia uma canção” (ARAÚJO, 2002, p.257).

Então, tanto nos poetas quanto nos cantores e compositores, o sofrimento do amor e por amor rende poemas inesquecíveis e canções, que embalam tristes histórias de amor: “O poeta é como o escritor: o escritor só faz alguma coisa boa quando ele está sentindo alguma coisa por alguém. O poeta se não tiver uma paixão ele não faz nada” (WALDICK SORIANO, 2007).

1.1- Coração: Um Símbolo do Amor

Coração, para que se apaixonou
 Por alguém que nunca te amou
 Alguém que nunca vai te amar
 Eu vou fazer promessa
 Para nunca mais amar
 Alguém que só quis me ver sofrer
 Alguém que só quis me ver chorar
 (...) É tão ruim quando alguém machuca a gente
 O coração fica doente, sem jeito até pra conversar
 Dói demais só quem ama sabe e sente...
 Fagner

Há uma divergência no que diz respeito à escolha do coração como símbolo do amor. A cultura judaica considera o coração a sede dos sentimentos. Para Platão (*Timeu*, 1987), o coração é o lugar da alma mortal que seria responsável pela inteligência e pelos sentimentos, em oposição à alma imortal que se encontraria na cabeça. Aristóteles (*Da Alma: de Anima*) afirmava que só existia uma alma e que a mesma se encontrava no coração. Segundo ele, este órgão era o centro do ser humano e do fogo eterno que dá calor à vida.

Neste contexto, o coração é o símbolo da dor e do sofrimento amoroso. Este sofrimento, inclusive, pode se localizar no corpo, fazendo com que ele adoça.

Existe na medicina uma síndrome chamada “Tako Tsubo”, chamada de síndrome do coração partido, cujo indivíduo, por conta de uma grande descarga de adrenalina e noradrenalina, sofre dores no peito semelhante a um infarto. Esta síndrome, que acomete principalmente mulheres e possui causas desconhecidas, está associada a distúrbios emocionais e situações de stress físico e emocional.

Dr. Thiago Almeida, Psicólogo, pesquisador do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, especializado no tratamento de relacionamentos, escreveu que:

O Amor é um tema extremamente presente em nossas vidas e a temática dos relacionamentos amorosos é uma das áreas mais importantes, e que o fim de um romance pode fazer sim o coração sofrer e debilitá-lo de tal forma que pode simular uma dor que se confunde com um ataque cardíaco (...)(ALMEIDA, 2007, www.brasilmedicina.com.br/noticias).

Assim como a síndrome do coração partido, que é uma metáfora exagerada para ilustrar a sensação de uma decepção amorosa real, outra pesquisa mais recente feita por um médico afiliado da *International Institute for Society, department of Epidemiology and Public Health, University College London* e publicada no *ARCH INTERN MEDIC* (vol. 167 – oct. 2007), entrevistou pessoas do sexo masculino e feminino, das mais variadas classes sociais e profissionais, além de aspectos biológicos, como por exemplo stress e hábitos alimentares,

para tentar correlacionar se o risco de doenças coronarianas poderia estar associado a relacionamentos interpessoais infelizes e, se haveria uma relação de incidência mais forte entre mulheres e pessoas de baixo nível social.

Este estudo prospectivo acompanhou, ao longo de doze anos, 9.011 pessoas e mostrou que, embora mulheres e homens de classes sociais menos favorecidas estejam mais expostos aos aspectos negativos de relacionamentos interpessoais infelizes, todos, independentes dos fatores analisados, possuem 66% de chance de desenvolver eventos coronarianos devido à experiência negativa no término de uma relação.

1.2 - Visão Psicanalítica do Amor

Amor febril, amor viril, amor adolescente, amor impuro
 é de luxo, amor ausente.
 Amor correspondido, amor fingido, ou verdadeiro.
 Amor intermitente, amor doente, amor primeiro. Amor sem
 pretensão, amor paixão; que chega de repente, que mata
 e se destrói, que arrasa, que corrói, que acaba
 simplesmente. Amor que se entrega, amor que cega, amor
 que embriaga, que vem feito um tufão e abrindo o
 coração se espalha feito praga. Amor desesperado, amor
 rasgado, amor proibido. Amor desilusão, amor em vão.
 O amor não faz sentido. Amor interesseiro,
 amor traiçoeiro, amor que não se vende.
 Amor que não tem fim.
 Só quem amou assim, me compreende.
 Fagner

Em *A Teoria do Amor (2004)*, Nadiá de Paulo Ferreira afirma que amar é um acontecimento que não se esquece. Quando se é surpreendido pelo amor, o cotidiano se transforma e tudo o que cerca a vida dos amantes adquire novos sentidos.

Apesar das transformações sociais, ao longo dos séculos, o amor, como sentimento da paixão, engendra uma gama de sentimentos: dor, sofrimento, angústia, venturas, desventuras, boa e má sorte, fortuna, infortúnios, enfim, mil contradições envolvem o amor, fazendo com que ele se torne inexplicável e inexprimível. Justamente por isto, a literatura e a poesia continuam falando do amor. E quanto mais falam dele, mais faltam coisas a dizer sobre ele. Os poetas sempre souberam que é impossível desvendar os enigmas do amor e que podem somente revelar uma das faces dos mistérios do amor.

Segundo a psicanálise, o amor-paixão seria uma das estratégias para tornar sem efeito a “falta” (castração), que caracteriza a estrutura subjetiva. Aquilo que o amante não tem e supõe que o amado tem é verdadeiramente que o amado não tem. Ou seja: aquilo que falta ao amante é justamente o que também falta ao amado. Mas a suposição de que o amado tem justamente o que falta ao amante é o que o torna especial e merecedor de devoção. Se a plenitude é impossível, é precisamente o “devaneio” de completude que mobiliza o amante, fazendo com que ele insista na procura incessante da Felicidade. O que sustenta o mito do amor é exatamente a crença de que o amor é a via para se chegar à Felicidade plena. Assim, o amante espera receber do amado o que está faltando para ele ingressar em um mundo, onde nada falta.

A prática de amor, proveniente do amor cortês, que, a partir do século XII, é abordado pelos trovadores, na literatura ocidental, é inteiramente diverso do amor como paixão. Ao contrário da paixão, que se sustenta no mecanismo da idealização, o amor cortês coloca em

cena o mecanismo da sublimação. No amor-paixão, o amante visa à posse do objeto amado. Já no amor cortês, o que é visado é a não realização do amor. Nele, o objeto amado se apresenta interdito, para que o amor seja eternizado. É nesse sentido que alguns estudiosos da literatura medieval dizem que se trata de um amor que ama o próprio amor.

Segundo Nadiá Paulo Ferreira (*Teoria do Amor na Psicanálise*, 2004), o amor como paradoxo é reconhecido, tanto por Freud, quanto por Lacan. Se, por um lado, o amor proporcionaria uma espécie de apaziguamento, pois alimentaria a ilusão de completude, por outro lado, seria um logro, pois, no momento em que o sujeito é surpreendido pelo amor, começa a viver a experiência de que alguma coisa lhe falta.

A ilusão de que o amado é, para o amante, a sua “alma gêmea” faz com que ele seja tomado como objeto único, como ser onipotente, que está presente em pensamentos, sonhos e devaneios. Mesmo o encontro com a alma gêmea sendo da ordem do impossível, é exatamente nesse ponto que se originam os inúmeros sofrimentos de amor, principalmente nas poesias românticas do século XIX.

1.3 - O Amor e a Filosofia

... Carne e unha, alma gêmea
 Bate coração,
 As metades da laranja
 dois amantes, dois irmãos,
 duas forças que se atraem
 Sonho lindo de viver...
 Tô morrendo de vontade de você.
 Fábio Júnior

Na filosofia, um dos textos mais importante sobre o amor é *O Banquete* de Platão. Esse texto reúne discursos de um grupo de homens eloqüentes e célebres, que se encontram para uma ceia de comemoração e, após o repasto, combinam que cada um dos convivas fará uma apologia ao amor. Por conta disso, eles tentam definir o amor e principalmente o poder que ele exerce sobre os amantes. Todos falam da ótica masculina, com exceção de Sócrates, que confessa que nada sabia sobre o amor até encontrar Diotime. O fato de Sócrates se referir ao amor, através do ensinamento de uma mulher, faz com que ele apresente o amor na posição feminina.

Em *O Banquete*, as versões sobre o amor são as mais variadas e tendem para alguns pontos comuns, tais como: o amor é seletivo, o amor sublime é influenciado pela beleza da alma, o amor vulgar se origina na beleza física. Em todos, com exceção de Aristófanes e Sócrates, o amor visa ao bem. Aristófanes define o amor como sendo a procura do todo. Ou seja, o amor é quando uma metade encontra a sua outra metade, quando de dois se faz um.

(...) Afirimo, pois, que de modo geral, que todos nós, homens e mulheres, o gênero humano em suma seríamos felizes se, ajudados pelo Amor, encontrássemos cada um a metade que pode reconduzir ao seu primeiro estado. Se este estado primitivo era o mais perfeito, mais perfeito será necessariamente aquilo que desse estado mais nos aproximar (PLATÃO, 1956, p. 44).

Há uma falta estrutural que jamais será preenchida, visto que é dessa forma que se consolida a busca pela eterna felicidade. Segundo Aristófanes, o amor é aquilo que une dois seres incompletos.

Diotime, sacerdotisa que é utilizada na fala de Sócrates, relaciona o amor físico à ignorância da juventude, que não seria a forma mais pura e nobre de amar. A sabedoria do ser humano começa quando ele percebe que este amor que se inicia com a beleza física e atração pelos corpos perfeitos leva a nada e que o verdadeiro amor é aquele que busca a beleza absoluta.

(...) O verdadeiro método de se iniciar, ou ser por outrem iniciado, no amor, consiste em amar primeiro as belezas corporais para depois alçar-se à beleza suprema, transpondo todos os

degraus da ascensão (...) Se para o homem a vida vale a pena ser vivida é do momento em que ele contempla a absoluta beleza (SÓCRATES, 1956, p. 74).

Há ainda a fala de Fedro que traz a forma mais sublime de amar. Quando o seu discurso relaciona o amor a uma magnífica transformação e fusão do amante/amado. Fedro parte do enfoque que o amante para conseguir transmitir o real prodígio do amor precisaria mais que amar o outro incondicionalmente, pois este fenômeno seria muito mais que a demonstração de amor ao amado, e sim quando, surpreendentemente, haveria uma inversão dos papéis e o amado se transformaria no amante.

2- A MELANCOLIA NA CRIAÇÃO POÉTICA

Hipócrates (460 -377 a.C.) — a quem se atribui o início do processo de patologização da melancolia com o conjunto de textos conhecido como *O Corpus Hipocraticius* — apresenta a melancolia de forma diferente da concepção mágico-religiosa, a qual identificava várias causas da melancolia, tais como a punição pelos pecados ou um mau espírito. Hipócrates é o primeiro a pensar a melancolia como desequilíbrio dos quatro humores: sangue, a linfa¹, a bile amarela e a bile negra. Esses humores seriam os responsáveis pela associação entre o corpo e a mente, fazendo com que houvesse correspondência entre os temperamentos e cada um dos humores: sangüíneo, fleumático colérico e melancólico respectivamente.

(...) A teoria de Hipócrates domina: quatro humores, a que correspondem a bile negra, a amarela, o sangue e a pituíta. As doenças decorrem das variações e do equilíbrio entre essas quatro substâncias. A melancolia recebe, então a sua denominação de bílis negra cuja alteração quantitativa ou qualitativa produz o quadro melancólico, caracterizado pelo medo e pela tristeza. Aos quatro humores podem se associar as quatro qualidades — seco, úmido, quente e frio —, as quatro estações, as quatro direções do espaço e ainda as quatro etapas da vida, formando uma verdadeira teoria cosmológica (PERES, 2003, p. 14).

O sangüíneo é forte, musculoso, gosta de companhia, de comida, de bebida. O melancólico é magro, pálido, taciturno, lento, silencioso, desconfiado, invejoso, ciumento, solitário – a solidão, alias, é causa e consequência da melancolia, assim como a inatividade. O melancólico sofre de insônia e, como a coruja – símbolo da sabedoria, mas ave triste-, não gosta da luz (SCLIAR, 2003, p. 72).

Contudo, Hipócrates sugere que a classificação do “estado de espírito”, baseado somente nas causas físicas, não seria suficiente para dar conta do estado melancólico, porque simplificaria as articulações entre o corpo e a mente. Para ele, havia dois tipos de melancolia: a endógena e a exógena. A melancolia endógena se caracteriza por uma tristeza sem razão aparente, onde o indivíduo procura a solidão. A melancolia exógena teria origem no mundo exterior. A melancolia, no sentido hipocrático, se caracteriza pela perda do amor pela vida e pelo desejo de morrer. A morte, nesse caso, é vista como uma libertação.

Por volta de 330 a.C., Aristóteles coloca a famosa questão, o Problema XXX: “Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” A pergunta de Aristóteles levou a uma divisão da melancolia em dois estágios: a melancolia que acomete os seres humanos normais; e a

¹ 1- Líquido transparente, amarelado ou incolor, de reação alcalina, que contém em suspensão glóbulos brancos, principalmente linfócitos e com frequência glóbulos de gordura, e circula no organismo em vasos próprios, ou vasos linfáticos. 2 poét. A água (DICIONÁRIO AURÉLIO, 1986, p. 1034).

melancolia natural, que torna o seu portador uma criatura genial pela ação da bile negra que teria poderoso efeito sobre a mente. Este temperamento melancólico seria um temperamento propenso à criação, na filosofia, nas artes e na poesia.

A paixão não correspondida e a procura incessante de um amor ideal causam o mal de amor, que, geralmente, é associado à melancolia. Para os poetas, esse desacerto pode ser uma “sensação” que leva à melancolia e, também, à criação.

Na Inglaterra, em 1621, Robert Burton publicou um livro intitulado: *A anatomia da melancolia (The Anatomy of Melancholy)*, onde relata a melancolia como uma experiência humana peculiar, que deve ser diferenciada da tristeza, a qual é definida como uma “reação até certo ponto normal aos embates da existência” (SCLIAR 2003, p. 56). Aqui, podemos apreender uma tentativa de diferenciação entre a depressão e a melancolia.

Para Burton, a depressão deveria ser diagnosticada como um quadro clínico e psicológico, para o qual concorrem fatores biológicos, genéticos e psicossociais. Ela podia se apresentar como uma depressão de origem genética ou social, ou como uma tristeza permanente. Às vezes, essa tristeza se articulava com a ansiedade; com o sentimento de desesperança e desvalia; com a perda de interesse pelo trabalho, pela diversão, pelo sexo; com o cansaço; com a dificuldade de concentração; com a sonolência; com a necessidade de comer; com pensamentos de morte e de suicídio. A depressão estava ligada a alterações na estrutura e na função do cérebro. Seria mais freqüente nas mulheres, o que poderia decorrer tanto por fatores hormonais como por sobrecargas emocionais.

Segundo Robert Burton, a melancolia, ao contrário da depressão, não era só uma doença, mas também uma experiência existencial. Tristeza sim e duradoura, e talvez até tédio, mas uma condição existencial envolta em aura filosófica que lhe dava dignidade e distinção.

Segundo Moacyr Scliar (*Saturno nos Trópicos. A melancolia européia chega ao Brasil*, 2003), o médico Baddin afirmava que a melancolia era coisa de homem e não de mulher, visto que, segundo ele, o organismo da mulher não produziria *atrabile*². A melancolia exige secura, enquanto as mulheres são naturalmente úmidas. Usava este argumento, de acordo com Paracelso, médico suíço, iniciado em alquimia, cabala cristã, magia e filosofia neoplatônica. Para ele a melancolia teria de ser rara entre as mulheres, o que era utilizado para reforço a sua caça às bruxas.

Nas palavras de Roger Batra, antropólogo que se dedicava aos estudos da identidade,

² Do lat. *Atrabilis* “bílis negra”. Humor imaginário ou bÍlis negra, que se julgava ser a causa da melancolia. (DICIONÁRIO AURÉLIO, 1986, p.196)

A melancolia era uma doença de transição e de transformação, uma doença de gente deslocada, de migrantes (...). Uma doença que atacava aqueles que tinham perdido algo e ainda não haviam encontrado o que buscavam. Doença dos fugitivos, de recém-chegados (...). A melancolia desequilibrava aqueles que transgrediam limites proibidos que invadiam espaços pecaminosos e que nutriam perigosos desejos (SCLAR, 2003, p. 105).

No artigo *Luto e melancolia* (1917), Freud, ao comparar o luto com a melancolia, aponta para o fato de que a melancolia é atravessada por características patológicas, enquanto o luto é um trabalho de elaboração da perda. O melancólico se caracteriza por um “desânimo profundamente penoso”, apresentando os seguintes sintomas: falta de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, diminuição da auto-estima, auto-recriminação e auto-envelhecimento, chegando a delírios de punição.

O enlutado apresenta os mesmos sintomas, com exceção da auto-estima que, neste caso, não é alterada, já que, no luto, se trata da perda do objeto amado. Na melancolia, o que está em jogo não é a perda do objeto amado, mas a perda do próprio eu. Ou seja: o que do próprio eu foi perdido junto com o objeto. Justamente por isso, o eu se torna esvaziado e empobrecido, o que se explica no comentário de Freud a respeito do suicídio na melancolia. O melancólico, ao se suicidar, direciona a sua raiva para si mesmo. Aqui, Freud aponta para a diferença entre o suicídio e o crime passional. No caso do crime passional, os impulsos agressivos são dirigidos ao objeto e não ao eu. Tanto no processo de luto, quanto na melancolia, há um desinvestimento da libido no eu em detrimento do objeto. Entretanto, na melancolia, o desinvestimento da libido no eu e o investimento da libido no objeto perdido, se liga a uma fixação objetal, promovendo um empobrecimento do eu e a supervalorização do objeto.

(...) O luto é decorrente de uma perda real, morte ou abandono de uma pessoa querida, ou uma abstração que ocupe esse lugar, enquanto na melancolia encontramos uma perda mais ideal; não há clareza sobre o que realmente foi perdido. O melancólico pode saber quem ele perdeu, porém não sabe o que de fato perdeu. Enquanto no luto o perdido é absolutamente consciente, na melancolia há uma perda que foi retirada da consciência, ou seja, é desconhecida (PERES, 2003, p. 35).

Para finalizar, Freud aponta para três pré-condições da melancolia: perda do objeto amado, ambivalência e regressão da libido ao eu. As duas primeiras ocorrem igualmente na neurose obsessiva em decorrência de uma morte e ainda, segundo Freud, somente a regressão da libido ao eu é específica da melancolia.

3- FLORBELA ESPANCA E A MELANCOLIA

(...) O sentimento da melancolia parece inscrever-se numa constelação de afecções da alma que vão da tristeza à angústia, sem esquecer o tédio (...)
Eduardo Lourenço

Segundo Jorge de Sena, no seu livro *Estudo da Literatura Portuguesa* (1981), dizer que Portugal é um país lírico, lugar de sonhadores e de amantes infelizes é não só a versão mais usual, mas também reconhecida e saboreada pela maioria dos portugueses. Nesse sentido, podemos afirmar que os portugueses se orgulham em ser visto como o povo mais nostálgico e triste da Europa.

Dom Duarte, o “rei-filósofo”, aquele que achava que era seu dever fazer o bem, era assaltado constantemente por uma tristeza inexplicável, que se convertia em melancolia. Justamente por isto, ele passa a fazer parte da linhagem dos principais melancólicos. Autores, como Eduardo Lourenço, utilizam o termo saudade nas suas obras como marca sentimental de um povo.

Em princípio, não há uma única causa possível para a melancolia fazer parte da vida de todos os portugueses. Porém, existe a possibilidade de uma das causas ser originária do processo de transformação político-social ocorrido no século XVI. Com o desaparecimento do português heróico que tanto marcou este século, somados aos diversos fatores que se seguem: a derrota na África; o desaparecimento de Dom Sebastião, “que seria o depositário de todas as esperanças de retomada do ímpeto desbravador e guerreiro que caracterizara a estória do povo português, desde pelo menos o início do século XV” (SCLiar, 2003, p.146); a união com a Espanha; a crescente influência da inquisição; os governos despóticos e incapazes; o luxo; a desmoralização dos costumes; e a corrupção. Scliar afirma que esses, dentre outros fatores, serviram de fio condutor para a insatisfação permanente de uma nação, que passa a viver da esperança de que o Rei Dom Sebastião voltaria um dia, para devolver a grandeza perdida ao povo português. Esperança essa, que passa a funcionar como uma espécie de elemento mítico, antimelancólico na tradição portuguesa. A nova era de riquezas e abundâncias, que transformaria Portugal no quinto império, nunca chega. A frustração leva a um dos sentimentos que, poderíamos dizer, se torna a marca indelével do ser português: a saudade.

Em *Mitologia da Saudade*, Eduardo Lourenço afirma que:

A saudade, a nostalgia ou a melancolia são modalidades, modulações da nossa relação de seres de memória e sensibilidade com o tempo. (..) A esse título a nostalgia, a melancolia a

própria saudade, reivindicadas pelos portugueses como um estado intraduzível e singular são sentimentos de vivências universais (...) (LOURENÇO, 1999, p. 91).

Em *Filosofia da Saudade*, livro organizado por Afonso Botelho e Antonio Braz Teixeira, traz textos de diversos pensadores; a maioria portugueses, que conceituam a saudade, possibilitando um paralelo entre os movimentos que a teorizaram, e de como este sentimento se insere na sociedade.(...) “Nem nego que a Saudade seja traço distintivo da melancolia, psique portuguesa e das suas manifestações musicais e líricas”(…)(BOTELHO, TEXEIRA, 1986, p.148).

(...) Traduz admiravelmente as misteriosas núpcias da alma humana com a dor das cousas. E destas núpcias nasceu a Saudade, que é o desejo e a tristeza, a matéria e o espírito, a morte e a vida, a terra e o céu, Vênus do amor carnal e a Virgem Mãe do amor espiritual, unificadas, reduzidas a um sentimento que conquistou vida própria e expressão verbal na língua portuguesa e constitui a mesma essência da alma lusíada (BOTELHO, TEIXEIRA , 1986, p. 39).

A saudade associada à tristeza e à nostalgia desemboca na melancolia. Sem dúvida, Florbela Espanca, em todas as fases de sua obra poética, é uma das principais representantes da corrente melancólica da poesia moderna portuguesa. Para alguns estudiosos, a melancolia de Florbela está ligada diretamente à sua história familiar: a neurastenia da mãe e principalmente a rejeição do pai.

O nascimento de Florbela foi marcado pela ingratidão com que, na grande generalidade, se recebe o nascimento de uma criança. Segue-se a neurose do abandono, fatal estigma com que, espantosa porcentagem dos seres humanos vive (...) persiste o desastre da grande aventura que é ser amado na sua essência (...) (BESSA LUIS, 1979, p. 170).

(...) Estou cansada, cada vez mais incompreendida e insatisfeita comigo, com a vida e com os outros. Diz-me porque não nasci igual aos outros, sem desejos impossíveis? E é isso que me traz sempre desvairada, incompatível com a vida que toda gente vive (GUEDES, 1985, p. 221).

Na poesia de Florbela Espanca, o sentimento de tristeza profunda (melancolia) se abate sobre o corpo e a alma. Assim, o eu lírico tenta com palavras traduzir um estado anímico de prostração, em virtude de uma busca fadada ao fracasso. Por quê? Porque Florbela espera tudo do amor. O amor como sinônimo de Felicidade plena é o sonho de Florbela: ser amada e desejada não basta. É preciso ser amada e desejada do modo que espera e acredita que merece. A Felicidade tão sonhada e almejada seria alcançada quando fosse encontrado o amor verdadeiro.

Segundo Rui Guedes, para Florbela Espanca, tudo começa na adolescência, mais precisamente aos dezesseis anos, quando cria uma relação sentimental profunda com um dos três namorados que teve, da qual nunca se refez. “Fizeram-se ruínas todas as minhas ilusões e,

como todos os corações verdadeiramente sinceros e meigos, despedaçou o meu para sempre” (GUEDES, 2000, p.10).

José Rodrigues Paiva, no seu livro *Estudos sobre Florbela Espanca*, diz:

Florbela Espanca tem sido popularizada como a poetisa do amor, do erotismo, da libertação dos instintos (...) mas não só, pois ela é também a poetisa da dor, e não apenas daquela que é rima óbvia de amor, mas da dor existencial, ansiando pelo não ser. (...) Também é a poetisa da morte que, na sua poesia, ora é repelida com horror, hora é desejada quase com volúpia, como negação ou complementação da vida e do amor (RODRIGUES, 1995, p. 11)

Ler Florbela Espanca é descobrir uma poesia que não se rende a nenhum estilo de época, uma poesia que sobrevive ao tempo com uma sensibilidade exacerbada, que traz à tona uma alma romântica e insatisfeita.

Apesar de o aparecimento de Florbela, na literatura, ter acontecido na primeira fase do modernismo português, sua obra não tem ligação com este, nem com nenhum outro movimento de vanguarda. Mesmo sendo contemporânea de Fernando Pessoa, Mário Sá Carneiro e outros poetas ligados ao modernismo português, ela nunca chegou a conhecê-los. Ainda segundo Rui Guedes, apesar de não ter ouvido falar deles, a sua poesia apresenta traços de influência de várias correntes:

Sonetista com laivos parnasianos esteticistas é uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas, pela intensidade de transcendido erotismo feminino sem precedentes entre nós, com tonalidades ora de egotista, ora de uma sublimada abnegação remanescente da de Sórora Mariana, ora de uma expansão panteísta que se vai casar com a ardência da charneca natal (SARAIVA, 1955, p. 1057).

(...) Vê-se que pode ser aproximada dos sonetistas da Língua (Camões, Bocage, Antero), embora deles defira numa série de pontos (resultante, no geral, de ser uma mulher e, por isso cantar apenas o amor) (MOISÉS, 1970, p. 420).

Em Portugal, paralelamente ao modernismo português, reinava uma poesia feminina e conservadora. Uma das principais publicações voltadas para este público era a revista feminina *Modas e Bordados*.

(...) Publicação dirigida a mulheres de nível médio e alto da sociedade portuguesa. *Modas e Bordados* veiculava uma imagem de mulher que reforçava os papéis tradicionais femininos: mãe, esposa e donas de casa (...) As mulheres sempre belas e elegantes, amáveis, sorridentes(...) ensinando a bordar, a fazer sobremesa, a cativar o marido, acalentar os filhos(...) entremeava as receitas com algumas crônicas, contos, provérbios, pensamentos e versos. “Poesias” de amor que as leitoras decoravam para o brilho dos recitais em família nos serões e saraus de inverno na província (MAGALHÃES, 1999, p. 85).

Este panorama sofre um grande abalo, quando surge uma poetisa que produz um texto lírico, que tem como tema o amor. O modo pelo qual Florbela canta o amor, colocando em cena certa sensualidade, contrasta com os hábitos do conservadorismo português. Traços neo-

românticos são encontrados nas poesias em que o desencanto, o ceticismo e, principalmente, o pessimismo invadem o amor, interditando-o.

Segundo Joaquim Manuel Magalhães, (*Rima Pobre, 1999*) não encontraremos na poesia de Florbela Espanca nenhuma característica dos estilos modernista e neo-realista, visto que os seus sonetos estão cheios de bons sentimentos e de arrepios de alma.

Não se deve jamais perder de vista a sintonia de Florbela Espanca com o neo-romantismo, e tudo o que este modelo sugere. A associação que os ultra-românticos faziam entre o dia e a noite, colocando-os em lugares distintos. O dia lugar de florescer, de explosão de cores, formas, chamamento à vida era visto com desconfiança. A noite encarnava o fim, sem a luz tudo se acabava e a noite se tornava um lugar de alento para todo o sofrimento, que surgia a cada nascer do sol. A luz, que trazia felicidade, não lhe propiciava o espírito melancólico dos românticos. Em contrapartida, a noite vinha como lenitivo para o tormento interior e favorecia um clima sombrio ideal para o espírito do melancólico.

A produção poética de Florbela Espanca obedece a um estado de espírito vigente no momento da criação dos poemas, portanto, ele poderia ser uma explosão de vida, de euforia ou o retrato de alguém imensamente triste e desencantada. “Aliás, ela não trabalhava a fazer versos que lhe saíam espontaneamente. Por exemplo, estava recostada numa *chaise-longue* e dizia-me: deixa ver um lápis que fiz um soneto” (GUEDES, 1985, p.183).

Os poemas com temas recorrentes — como sofrimento, solidão, desencanto, visão pessimista da vida, desejo de felicidade, paixão exacerbada, desejo de evasão, apresentam vestígios de uma poética simbolista-decadentista, contrastando com o clima modernista.

O alvo almejado e tantas vezes acalentado pela sua poesia é a *fusão amorosa* (...) a fonte literária mais forte e subjacente a esta concepção não é outra senão o “transforma-se o amador na coisa amada” com todos os seus corolários de reciprocidade que se encontra no soneto 96 de Camões (DAL FARRA, 1999, p. 41)

Amélia Vilar, no livro *O Drama de Florbela Espanca* (1947), diz que: “positivamente ela não veio a este mundo predestinada para o amor. Para dar sim; para receber, não, (...) gerou amores, mas não despertou amor (p. 13-14)”.

A poesia de Florbela desafia e inquieta os leitores há muitos anos. Uma série de fatores contribuiu para reforçar o preconceito em relação à sua obra: mulher avançada para o seu tempo, fumante, divorciada, provinciana, filha ilegítima e declarada inimiga do Estado Novo (salazarismo). Por tudo isto, a obra de Florbela foi recebida com incompreensão em vida e foi manipulada depois de sua morte.

“É certo que a sociedade tenha Florbela Espanca por indesejável e que ela era assim em grande parte; e a sociedade tem métodos infalíveis para constranger ao aniquilamento os seus membros assinalados” (...) (BESSA LUIS, 1979, p.170).

Não gozou em vida do reconhecimento público, não frequentou os círculos literários, além de não ter colaborado com nenhuma publicação relevante e foi duramente criticada pelos seus contemporâneos.

Natália Correia — feminista ativa com participação de destaque nos movimentos de reivindicações da mulher portuguesa na conjuntura político-social de pós 25 de abril — (DAL FARRA, 1999, p.85), por exemplo, criticava a “alienação” de Florbela em relação à luta dos direitos das mulheres, pois, segundo ela, Florbela era dotada de potencialidades intelectuais e de talento assinável, mas, apesar disso, demonstrava uma “feminilidade estreme” acompanhada de um “coquetismo patético” além de acusá-la de diletantismo intelectual. Considerava-a insensível e exagerada, dizendo que a escritora “estende-se numa *chaise longue* dos seus quebrantes de diva dos versos”. É mordaz na sua crítica, não poupa Florbela Espanca de adjetivos poucos elogiosos como:

(...) a frívola dissipa-se na inconstância da sua insaciabilidade, sempre a pedir novos enganos à vida, a provocar o clímax da sua agonia para expirar na morte. Os adereços da sua trajetória têm a futilidade das paixões vãs e fugidias que consomem a barateza das suas jóias. de um guarda roupa teatral: as pérolas do colar com que, nos lances dramáticos da sua sede de ser única, Bela aperta cada vez mais o seu pescoço de cisne até soltar o canto que se requinta quando a ave real dos lagos vai morrer.(...) uma cadelinha de luxo acarinhada no chá das cinco, da senhora de Modas e Bordados e do Portugal Feminino.(...) A sua extrema feminilidade é insensível a rupturas engendradas pelas crises do discurso lógico masculino Sacerdotisa do eterno feminismo. Florbela Espanca automarginaliza-se, deixa o vanguardismo “Orpheu” e “Presença” que parecem desmanchar a antiguidade poética... (CORREIA, 1981, p. 9-10).

Um dos críticos mais ferozes da obra de Florbela Espanca foi José Augusto Alegria. Ilustre representante da sociedade de Évora que gozava de alto prestígio na comunidade religiosa e no desempenho das funções de: professor de canto no seminário de Évora, com a responsabilidade de dirigir o coral nas solenidades litúrgicas da Catedral da Sé; Mestre de Capela, indicado para cabido da Sé de Évora, além de ter escrito vários livros com obras de Padre Mestre Diogo Dias Melgás e Frei Manuel Cardoso.

Alegria publicou, através do Centro de Estudos de Évora, um manifesto intitulado *Poetisa Florbela Espanca - O Processo de uma Causa* (1952). Compilação de artigos que ele escreveu para os jornais locais na tentativa de arrebanhar cristãos simpatizantes que, assim como ele, estavam contra a edificação de um busto de Florbela em Évora. É impiedoso na sua luta contra Florbela Espanca, desde a primeira página, quando, curiosamente, antes do prefácio dá o que ele chamou de aviso prévio, uma espécie de anúncio para que as pessoas se

preparassem antes de ler, escolhendo o tipo de leitor apropriado para a sua obra, que era uma obra voltada para os fiéis da igreja portuguesa da época e excluía segmentos da sociedade que achava inapropriado.

A leitura deste livro é reservada aos cristãos com fé. Aos cristãos sem fé será repulsivo, e por isso não é de aconselhar. Aos outros, sem fé nenhuma, filhos ilegítimos ou bastardos de todas e quaisquer ideologias chamadas libertadoras, a todos se avisa do perigo desta leitura. (ALEGRIA, 1952, p. 5).

Alegria criticava tudo em Florbela, não somente a sua obra, mas também a sua vida: “Florbela Espanca é sincera, mas a sua sinceridade transcende a bordel” (ALEGRIA, 1952, p. 125).

Para que sofismar a realidade cristã, pretendendo separar em Florbela Espanca, por exemplo, a sua vida da sua obra? Porventura não é a sua obra fruto lógico da sua vida? Não foram as vicissitudes dos anos em que andou pela terra a razão dos seus sonetos? (ALEGRIA, 1952, p. 20)

Para ele, a poesia de Florbela não só retratava uma vida “conturbada”, mas também “trespassada, dum erotismo monocórdico, que é contrário às estruturas sadias de qualquer sociedade cristã” (ALEGRIA, 1952, p. 5). Como podemos ver, a maioria das críticas feitas a Florbela Espanca misturam elementos de sua vida e de sua obra. Entretanto, para outros críticos, o erotismo, em vez de ser condenado, é considerado um dos traços mais inovador e importante de sua obra.

Quanto à homenagem, que seria feita a Florbela, em Évora, Alegria, como vimos, se colocava ferrenhamente contra, porque “essa mulher” nada mais fez do que “sujar” o bom nome da sociedade portuguesa.

Florbela foi uma poetisa de bastante merecimento e dela se aproveita uma meia dúzia de sonetos que podem aparecer numa antologia de versos portugueses. Está, porém, muito longe de ter valor exigitivo de estátua pública, mesmo pondo de parte o grave problema da sua vida moral (...). Reconhecer-lhe merecimento é uma coisa, endeusá-la só porque conseguiu ser mais imprudente do que nenhuma outra poetisa portuguesa é outra ordem de ideais (ALEGRIA, 1952, p. 5).

Levantar uma estátua de uma mulher cuja obra reflete uma oposição perante a vida, diametralmente oposta à que está na própria base da constituição do Estado Português, é praticar um ato de sabotagem, porque ele representa uma traição ao que se jurou defender (...) (ALEGRIA, 1952, p. 164).

Alegria não via motivos para a consagração de uma poetisa que nem era alentejana. O fato de haver referências a Évora, em alguns poemas, não é motivo para que seu busto fosse erguido em um jardim público de uma cidade que, aliás, possuía magníficas igrejas.

(...) O fim da obra poética de Florbela é de interesse reduzido, limitado aos crentes sem consciência, aos crentes sem moral, aos crentes sem lógica nas atitudes, aos dobradiços, aos acomodaticios, aos que servem com dignidade a dois senhores. Finalmente a todos os que vivem de costas voltados para os valores eternos, dos ligados de Deus. (ALEGRIA, 1952, p. 169)

A obra de Florbela Espanca, vista à luz dos princípios cristãos tem forçosamente um valor muito relativo (ALEGRIA, 1957, p. 20).

Alegria apegava-se ao fato de Florbela não ter sido uma católica praticante. Este argumento também foi utilizado pela igreja, quando se recusou a dar um parecer favorável. A carta do Arcebispo de Évora, D. Manuel da Conceição Mendes, que foi publicada no jornal “A Defesa”, em 1945, demonstra claramente a posição da igreja no que diz respeito à homenagem a Florbela.

Constou nesta cúria que algumas pessoas estavam convencidas, de certo por erradas informações, de que a autoridade eclesiástica fora consultada e dera parecer favorável acerca de um monumento a erigir nesta cidade à poetisa Florbela Espanca. Não tem o mínimo fundamento esta versão; todavia, como não parece ter faltado quem de boa fé lhe desse crédito, A Secretaria Geral do Arcebispado faz público que nunca a autoridade diocesana foi, nem tinha que ser consultada a tal respeito, nem sua opinião poderia ser diferente da autoridade eclesiástica do Porto, exteriorizada em nota oficiosa publicada há meses no órgão oficioso daquela Diocese. Merecem compassivas lembranças as infelicidades da discutida poetisa. É indiscutível o seu estro, mas a obra que deixou não pode merecer a aprovação da igreja a qual, por conseguinte, não pode associar-se à sua glorificação. (GUEDES, 1985, p. 244)

Rui Guedes no prefácio do livro de *Contos e Diários da Florbela Espanca* esclarece porque toda a campanha engendrada pelos críticos de Florbela Espanca tinha como intento, macular a imagem de Florbela como mulher o que repercutiu na crítica a sua obra.

Florbela – artista é uma conseqüência de Florbela – mulher. Mas as qualidades e os defeitos de uma não podem ensombrar o brilho da outra, como tentaram durante muitos anos os medíocres que ansiavam, mas não podiam ser seus pares.

Sobretudo, o fato de Florbela Espanca ter assumido dois divórcios e três casamentos, numa época em que a mulher não se podia permitir a tal autonomia, fez cair sobre ela o peso de uma sociedade austera e má, invejosa e desumana, mesquinha e caluniosa. Sem quererem indagar sobre aquilo que nela achavam indecoroso (a começar pelo fato de ser filha ilegítima de pai incógnito), logo a acusaram de sedutora e tentadora, meio demoníaca entre o pecado e o desvario completo (GUEDES, 2000, p. 17).

Além de sofrer críticas até pelo seu modo de vestir, que seguia um estilo moderno, na opinião de Maria Alexandrina (*A vida Ignorada de Florbela Espanca*, 1964), Florbela foi a rainha de uma triste corte onde abundaram as intrigas, as invejas.

A relação com o seu único irmão, que tem sido motivo de análise por quase todos os estudiosos da vida e da obra da poetisa, foi motivo para que os seus contemporâneos e muitos dos seus detratores afirmassem que os dois, na verdade, tinham uma relação incestuosa.

Segundo Agustina Bessa e Maria Alexandrina, biógrafas de Florbela Espanca, não existiu qualquer tipo de relacionamento incestuoso entre os dois, o que houve, segundo elas,

foi o amor de uma irmã que tentou ser como uma mãe para o seu irmão mais novo que havia ficado órfão ainda criança. Maria Alexandrina em *A Vida Ignorada de Florbela Espanca* (1964) critica veementemente esta teoria falando mesmo que somente criaturas sem alma teriam a capacidade de enegrecer um amor tão raro entre irmãos.

As dificuldades de se estabelecer um parâmetro para as críticas ou a análise da obra de Florbela Espanca, perpassaram pelo fato de que, durante muito tempo, persistiu uma querela: Florbela é, ou não, uma autora canônica? José Régio, seu contemporâneo, admite que “... os primeiros presencistas ignoravam Florbela Espanca. Só depois a sua obra se divulga. Por mim com vergonha e pesar confesso que só mais tarde a conheci” (RÉGIO, 1981, p.11).

Admirador incondicional de sua obra, Joaquim Manuel Magalhães esclarece que há uma espécie de pudor em dizer que se gosta dela, ou pudor de dizer que ela representa um papel central na poesia deste século. Eugênio de Andrade, depois de alguns anos, incluiu três sonetos de Florbela, na sua *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa* (1999). Antonio José Saraiva, em *A História da Literatura Portuguesa*, coloca Florbela em um grupo, designado por “Outros Poetas”, qualificando-a como “sonetista com laivos parnasianos esteticistas e uma das mais notáveis personalidades líricas”(...)(SARAIVA, 1955, p. 1057). Somente na 17ª edição, em 1996, Florbela é citada de forma mais específica, aparecendo no capítulo dedicado aos poetas neo-românticos e simbolista-decadentistas. Nessa edição, Florbela é colocada ao lado de cânones da literatura portuguesa, dentre eles Antonio Nobre, a quem ela admirava.

José Augusto França, em *Os anos Vinte em Portugal*, depois de ter falado de vários escritores da época moderna, refere-se a Florbela Espanca como “escondida de todos” e acrescenta que “ela foi o caso de mais profunda criação entre mulheres que publicaram nos anos 20 portugueses”(FRANÇA, 1992, p.156). Para outros críticos literários, Florbela Espanca surge desligada de preocupações de conteúdo humanista ou social, inserida no seu mundo pequeno burguês.

Apesar das primeiras críticas terem sido cruéis com Florbela Espanca, ela em nada mudou a sua arte. Continuou a fazer a sua poesia voltada para temas inadmissíveis para o modernismo.

Em 1964, em uma homenagem à memória de Florbela Espanca, Maria Alexandrina proferiu uma conferência, que era um tardio reconhecimento por toda a sua obra, elogiando o talento e a fleuma com que ela recebia as críticas:

Onde estiver o talento, terão sempre em sua perseguição, a inveja, os descontentes e os ignorados (...). Florbela Espanca não cultivava ressentimentos, mas perante aqueles que procuravam diminuí-la, tornava-se indiferente e dessa indiferença nasceram-lhe os íntimos

aborrecimentos, que ela recebia de frente erguida, aparentando não sentir o mal que pouco a pouco fez dela uma descrente de tudo e de todos (ALEXANDRINA, 1964, p. 13).

Segundo Rui Guedes, um dos seus biógrafos, Florbela Espanca ressentia-se bastante das calúnias que lhe dirigiam. A rejeição social contribuiu significativamente para seu sofrimento, Ela se sentia vítima de uma injustiça, apenas por tentar se libertar da condição secundária e marginalizada que, na época, limitava o papel das mulheres.

Todos os acidentes na vida de Florbela Espanca foram acompanhados de outros que constituem factos indispensáveis para a compreensão da sua vida. (...) Os sonetos que ela viu publicados foram abusivamente alterados, às vezes versos inteiros (...) até factos aparentemente inocentes contribuíram para o drama de Florbela: o seu provincianismo de nascimento, o provincianismo das pessoas que conheceu, o fato de ser mulher e não poder freqüentar as tertúlias literárias e artísticas, ou o facto de não usar soutien e fumar, o que a sociedade criticava com adjetivos terríveis (GUEDES, 2000, p.14).

Florbela foi uma lutadora durante a sua curta existência. Lutou a favor dos seus direitos, para ser aceita, amada, reconhecida, respeitada; lutou contra preconceitos, pelo direito de amar, fazer os seus poemas de amor, enfim, viver da forma que melhor lhe conviesse; mas, infelizmente não foi possível. Farta desses elementos incriminadores, cansada de sua má sorte, por ter nascido em uma época que não era a sua, opta pelo suicídio.

(...) Ela representa um combate, representa um combate por hoje nos encontrarmos calmamente, quase como quem toma chá (...) porque ela não pode tomar chá (...) teve que tomar alguns venenos. Como todos sabemos. Alguns metafóricos, outros reais. Porque ela teve que combater uma das coisas mais tenebrosas que se podia combater no tempo em que escrevia (...) Era menos difícil para Carlos de Oliveira e Manoel da Fonseca combaterem o Estado Novo. Era mesmo difícil Fernando Pessoa combater a República, do que era difícil Florbela combater o patriarcado. Combater esse poder simbólico, que não é um poder, que é um símbolo que organiza e desorganiza (...) (MAGALHÃES, 1999, p. 30)

Apesar das duras críticas a que sua obra foi submetida no passado, Florbela Espanca encontra mais compreensão, respeito e entendimento dos críticos atuais. As novas tendências para as críticas literárias possibilitaram um maior esclarecimento quanto à desvinculação da obra e da vida dos poetas. Dessa forma, Florbela pode ser vista hoje com olhos mais complacentes e ter a sua produção poética respeitada pelo conjunto, assim como, reconhecida a sua contribuição para a literatura moderna.

O amor nas poesias de Florbela Espanca é um caminho debastado a duras penas, porque topa com impedimentos de uma floresta virgem a explorar. Ela está aí desprevenida, munida somente de um sentimento que, segundo supõe, é íntimo da condição feminina (...) de maneira que considero o obra poética de Florbela uma bíblia de iniciação amorosa feminina, uma espécie de demanda de amor, um dicionário de vicissitudes sentimentais da mulher (DAL FARRA, 1999, p. 39).

A evolução da sociedade acompanhada do reconhecimento do mérito de toda a obra de Florbela Espanca, pôs por terra a previsão de um dos seus maiores detratores, José Augusto

Alegria, que afirmava categoricamente que a sua poesia teria uma ínfima dimensão e que, no futuro, ela seria somente citada como um caso interessante nada mais. Qualquer coisa de diferente só aconteceria se a órbita mudasse ou perdesse o sentido. “Hoje, compete-nos compreender Florbela com inteligência, carinho, respeito e humildade”(GUEDES, 1986, p. 20).

4-A CANÇÃO, A POESIA E O BREGA

(...) Mas não faz mal, é tão normal ter desamor, é tão cafona, sofrer dor
 que eu já nem sei se é meninice ou cafonice o meu amor,
 se o quadradismo dos meus versos
 vai de encontro aos intelectos que não usam o coração como expressão(...).
 (...) Que me perdoe se eu insisto neste tema, mas não sei fazer poemas ou canções
 que falem de outra coisa que não seja amor.
 Antonio Carlos e Jocaifi

O modernismo no Brasil surgiu de movimentos que tinham como ponto comum a reação ao passado e uma atitude de combate à tradição, principalmente às idéias estéticas do Romantismo, Realismo e Naturalismo. Menotti del Picchia, na conferência realizada na segunda noite da semana de arte moderna (15 de fevereiro de 1922), insiste em afirmar que:

O que nos agrega não é uma força centrípeta de identidade técnica ou artística. As diversidades das nossas maneiras as verificareis na complexidade das formas por nós praticadas. O que nos agrupa é a idéia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Partenon em ruínas (TELES, 1997, p. 289).

Alfredo Bosi, em seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), cita um artigo publicado no segundo número da revista modernista *Klaxon*, intitulado “Escolas & Idéias”, de autoria de Oswald de Andrade, onde ele afirma que o “eu instrumento não deve aparecer na poesia moderna”. Justamente por isto, vamos encontrar em *Klaxon* (1922), a proposta de uma intervenção na cultura: “Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais.” (TELES 1997, p. 296). Nessa perspectiva, Oswald, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924) afirma que os modernistas devem se rebelar “contra a morbidez romântica” e o “detalhe naturalista” (TELES 1997, p.329). Ainda neste livro, Alfredo Bosi cita um Artigo de Mário de Andrade, publicado em um número da revista *Estética* (1925), onde ele apresenta as principais tendências da poesia moderna.

Poesia é uma obra de arte. Toda arte supõe uma organização, uma técnica, uma disciplina que faz das obras uma manifestação encerrada em si mesma. A obra de arte é, antes de mais nada, uma organização fechada. Em toda criação artística deve haver a intenção da obra de arte. Essa intenção é que a torna uma entidade valendo por si mesma, desrelacionada. Não quero dizer que não possa ter intenções até práticas de moralização, socialização, edificação etc, quero dizer que se torna livre da percepção temporal vivida da sensação e do sentimento reais (Estética, 1925, vol. 3, p. 327).

Segundo Arnaldo Contier, os primeiros movimentos para a produção musical no Brasil surgiram nas décadas de 20 e 30, sobretudo nas obras de Mário de Andrade e Renato de Almeida.

Em 1930, segunda data chave, sofríamos, como todo o mundo civilizado, os efeitos da grande crise econômica mundial, aberta em 1929, que motivou um decênio de depressão. Golpeando na base o nosso produto de exportação, o café, ela abalou a oligarquia dirigente, apoiada na economia rural e permitiu a vitória dos liberais na Revolução de Outubro. Um grande sopro de esperança percorreu o País, criando um clima favorável para as renovações. A arte e a literatura modernas — antes postas à margem e consideradas capricho de alguns iconoclastas irresponsáveis — são agora reconhecidas como expressão legítima da nossa sensibilidade e da nossa mentalidade; ocorre uma intensa radicalização política, tanto para a esquerda como para a direita; e a comoção das velhas estruturas sociais favorece o desejo de descrever e esquadrihar a realidade social e espiritual do País. (...) O Modernismo revela no seu ritmo histórico, uma adesão profunda aos problemas da nossa terra e da nossa história contemporânea. De fato, nenhum outro momento da literatura brasileira é tão vivo sob este aspecto; nenhum outro reflete com tamanha fidelidade, e ao mesmo tempo com tanta liberdade criadora, os movimentos da alma nacional (CANDIDO e CASTELLO, 1977, p. 8-9).

Reagindo ao mesmo tempo contra o pieguismo dos românticos e o formalismo dos parnasianos, os modernistas pregavam a liberdade total, quanto à forma e quanto ao assunto (...) (CAMPOS, 1965, p. 132).

Apesar de o desabrochar da música popular ser paralelo ao movimento Modernista, não há identidades entre eles, uma vez que essa música tende para o apelo piegas tão combatido pelos modernistas. O crítico francês Jean Tortel criou o termo paraliteratura para nomear toda produção poética e musical, que não se enquadrasse na classificação de obra de arte. Então, teríamos as obras literárias e as obras paraliteraturas. Segundo Tortel, a paraliteratura se caracteriza por expressões clichêizadas, significações lineares e tudo que constitui a tradição formal e estilística da literatura. Este mesmo termo foi utilizado também para marcar a diferença das produções musicais na década de 60. Segundo Carlos Alberto Medina, *Música Popular e Comunicação* (1973).

Antes da geração de 60, a música popular poderia ser classificada como uma produção tipicamente paraliterária, visto que sua melodia não tinha o reconhecimento artístico da música erudita. A letra era desvalorizada pela crítica literária. Silva inclusive afirma que essa desvalorização se deve à “natureza referencial linear da mensagem, à ausência de tensão verbal, à falta de questionamento de sua significação, à emoção fácil e à sentimentalização como forma de alienação e evasão” (SILVA, 2002, p. 80).

As estruturas da lírica romântica que já estavam esgotadas eram reduplicadas nestas produções artísticas que produziam mensagens redundantes, levando a evasão das relações cotidianas, pois se utilizavam do canal de comunicação de massa, o que garantia a rápida

popularização e difusão, obtendo dessa forma a aceitação pública que era facilitada pela mensagem redundante.

Assim, na década de 30, Vicente Celestino, (*O ébrio; Coração materno- 1936*), com a sua voz de tenor e a inflexão operística, inaugura um modo de cantar trágico, pomposo e sentimental, que faz muito sucesso com as massas. Essa interpretação celestina é nomeada de “dor-de-cotovelo”, a qual passa a ser usada para denominar as músicas românticas em forma de operetas. Essas canções, sempre excluídas do gosto musical da classe média brasileira, permaneceram com a classificação de dor de cotovelo até a década de 60.

Nessa mesma época, surge o movimento da Jovem Guarda que, para se firmar no cenário musical, teve que vencer a resistência dos setores mais conservadores da música brasileira. Apesar de toda patrulha ideológica, a Jovem Guarda extrapolou o sentido de um estilo musical, tornando-se um estilo de vida, influenciando toda uma geração. Paralelamente, os cantores de músicas com letras simples, românticas e melodias suaves despontavam no mercado voltado para um público que ficou de fora do movimento *rock* proposto pelo da Jovem Guarda e das ditas canções engajadas.

(...) O lirismo paraliterário que na fase decisiva, foi sustentado pela Jovem Guarda, cuja, simples denominação já evidenciava a sua ligação com a tradição paraliterária a Velha Guarda. A Jovem Guarda representou, assim, a resistência contra a descaracterização paraliterária do setor Música Popular (SILVA, 2002, p. 83).

A expressão dor-de-cotovelo que, como vimos, vigorou até 1962-1963, foi mudada por Carlos Imperial para cafona. Este termo, derivado de *cafone* — palavra italiana usada para designar indivíduo humilde e tolo — será incorporado ao código da língua portuguesa. Vamos encontrá-lo, por exemplo, em *Novo Dicionário Aurélio*, significando “pessoa que, com aparência ou pretensão de elegância ou riqueza é ridícula e de mau gosto. Fajuto, farjuto, miquelino, jeca”. (*Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 1986, p. 312).

Posteriormente, a palavra cafona foi mudada para brega que, nas regiões Norte e Nordeste, era utilizada para denominar as zonas de prostituição. No meio musical serviu para definir tudo o que “supostamente” era considerado de mau gosto, fora de moda, marginal. Ou seja, tudo o que não abarca as normas vigentes da sociedade.

Originalmente, o termo “brega” começou a ser usado no Nordeste, onde a palavra é um sinônimo de zona de prostituição. Assim termo acabou denominando a música excessivamente romântica e ingênua, que geralmente é ouvida nos bordéis. Já no sudeste do país, ele passou a ser usado com uma boa dose de preconceito social e moral, como sinônimo de música cafona, de mau gosto (CALADO, 2004, portal sescsp).

O gosto popular, também chamado de gosto da massa,³ preferia o estilo musical brega com suas letras ingênuas, tendo como tema o amor e suas aflições sentimentais.

Artistas bregas não gostam dos termos que as elites lhes reservam..Somos inclinados a ver genialidade ou primariedade nas coisas de acordo com o status de seus portadores... Pode haver uma certa covardia moral nos julgamentos estéticos e culturais correntes... (FRENETTE, 2003, www.bravoonline.com.br).

Os críticos nunca levaram a sério os cantores e compositores bregas. Eles, além de combaterem com toda a força a “breguice”, não levavam em conta a identidade da população de baixa renda com esse gênero de música.

A crítica só se interessou pela música brega, quando ela passou a ser reconhecida por músicos, cujo público era a burguesia e a classe média alta. Dessa forma, consegue-se explicar o sucesso dos versos da canção “Você Não Me Ensinou a Te Esquecer” (1979), de autoria de Fernando Mendes, que era conhecida somente nas camadas populares, mas que alcançou todas as camadas, sem distinção, depois de ser gravada por Caetano Veloso, um dos cantores culturalmente aceito pelas elites. No auge de sua carreira, enquanto guru e autêntico mestre de uma geração, Caetano Veloso fez uma tentativa de junção destes dois segmentos quando, em um programa de televisão, chamou ao palco o cantor Odair José para participar do show e foi vaiado pelo público que lotava o teatro nesse dia.

Sendo a MP Brega a trilha sonora da alma e do sentimento do povo, digamos, mais popular, não deixa de haver um certo, às vezes até descarado, preconceito contra essa manifestação musical. Isso, inclusive, podemos provar com um só exemplo: quando Caetano Veloso grava Fernando Mendes ou Peninha, eles se transmutam, imediatamente, de brega para chique (FALCÃO, 2004, portal sescsp).

Vale ressaltar, que Caetano Veloso lançou, no final de 1968, o manifesto Tropicalista, que apresentava como proposta o entrelaçamento da música popular com a literatura.

Entre as muitas virtudes que o tropicalismo apresentou, uma se destaca de modo singular: A capacidade de o movimento articular a estética da inclusão. Souberam seus artífices, absorver de cada vertente musical dominante no mercado, ou presente na memória cultural, uma característica (...), O somatório das tendências permitiu aos tropicalistas o exercício de uma pluralidade ética, estética e política (...)(LUCHSHESI e DIEGUEZ, 1993, p. 28).

Aliás, o Manifesto Tropicalista retoma as idéias defendidas por Oswald de Andrade em seus manifestos. Em *Pau-Brasil*, afirma:

³ A noção de Massa tem como contraponto sócio-político a noção de Elite. Ora esse contraponto tende a reduzir o social a duas camadas, a “baixa”, formada pelo agregado amorfo de indivíduos anônimos – a “massa” - e a “alta, formada por indivíduos que se distinguem dos demais pelas capacidades extraordinárias – a “elite” os maiores e melhores. (...) Ora, isso significa que a “Massa” está desprovida de saber, de fato e de direito, é considerada vazia, passiva, inculta ignorante, incompetente, precisando ser guiada, dirigida e “educada” (CHAUI, 1986, p. 29)

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos (TELES, 1997, p. 326).

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária (TELES, 1997, p. 327).

Em *Antropófago*, ele defende:

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fontes das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores (TELES, 1997, p. 355).

A música sempre manteve estreitas relações com a poesia. Na época do trovadorismo, música e poesia andavam de braços dados. As cantigas de amigo e de amor eram feitas para serem cantadas e não recitadas. Sem dúvida, a melodia não só facilita a memorização, mas também contribui para o aumento de público. Nos dias de hoje, os poemas musicados, mesmo os mais eruditos, têm público em todas as camadas sociais.

Múltiplas e complexas são as correspondências da poesia (ou da literatura) e da música. Várias se devem a uma comunidade constitutiva; ambas, apesar das qualidades, sensíveis específicas, participam, em suma, da arte. (...) Acrescentemos as intenções e os programas, os alvos expressivos e criadores de indivíduos, grupos e períodos que induzem, promovem e realmente instauram a troca de objetivos: poesia como música, música como poesia (DAGHLIAN, 1986, p. 9).

Poetas, como Ferreira Goulart, Camões, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, cânones das poesias brasileira e portuguesa, conseguiram atingir as camadas mais populares, quando seus poemas foram musicados: *Traduzir-se*, Ferreira Gullar; *Brisa*, Manuel Bandeira; *Morte e Vida Severina*, João Cabral de Melo Neto; *Soneto 11*, Luis de Camões. A massa, Sem acesso aos livros, a massa desconhece os poetas. Entretanto, o radinho de pilha é o objeto preferido das massas. E é através desse meio de comunicação que poesias musicadas, chegam a essa parcela da população.

Poetas não canonizados pela crítica se tornaram conhecidos pelo grande público, como é o caso de Florbela Espanca que, até o ano de 1981, era praticamente uma escritora desconhecida no Brasil. Florbela passou a ser conhecida e reconhecida no país, porque Raimundo Fagner, cantor nordestino e romântico, musicou alguns de seus poemas que se tornaram música de sucesso, como por exemplo: *Fumo*, *Fanatismo* e *Chama Quente*.

O poema *Fanatismo*, sem dúvida, tornou-se muito conhecido do grande público, o qual, nem sempre, associa a letra à escritora Florbela Espanca. É muito comum, perguntar-se a alguém se conhece o referido poema e receber uma resposta negativa. Então, cantarola-se a música e imediatamente nos é dito: — “Ah! Essa música? é lógico que conheço. Mas eu não sabia que a letra era de autoria de Florbela Espanca” . É a partir dessa descoberta que muitos

se interessam pela obra escrita de Florbela, que, sem dúvida, tem como tema principal o amor como sentimento da paixão. A tradição erudita, uma vez que a forma poética preferida de Florbela é o soneto, se entrelaça com a tradição popular a partir do amor.

Waldick Soriano disse uma vez que o que ele canta é música romântica. A questão é que, para a nova geração, o acento exacerbado no sentimental, traço estilístico do Romantismo, é considerado brega. A maioria dos cantores, rotulados de brega, não se incomodam com esse predicado. Para eles, brega é somente um termo, extremamente pejorativo, que tem como finalidade separar os artistas e as classes sociais, o que implica deixar aberto o caminho para que um pequeno grupo de elite seja eleito como o representante da verdadeira música.

Engana-se quem pensa que ser e fazer o simples seja uma tarefa fácil. Posso garantir que não é. Em qualquer segmento profissional, quem simplifica está muito mais perto do sucesso do que quem complica, é um grande equívoco pensar ou afirmar que só as minorias privilegiadas sabem o que é bom (JOSE, 2007, p.3)

Na *Revista Veja*, Reginald Rossi, cantor que faz muito sucesso no norte e nordeste do Brasil, em entrevista dada aos repórteres Sérgio Martins e João Gabriel de Lima, se assume brega com muito orgulho e não se constringe em admitir que, apesar das elites não o aceitarem, o seu público é fiel.

Veja – O senhor é brega?

Rossi – Sou, e com muito orgulho. Hoje, ser brega é que é bom. Antigamente, a palavra brega era pejorativa, o contrário de legal, maneiro, descolado. (...). Os bregas eram discriminados até em suas próprias gravadoras. Na Odeon, consegui dez discos de ouro e dois de platina seguidos, mas a gravadora só promovia festas e coquetéis para Joyce e Fátima Guedes, que vendiam infinitamente menos do que eu. Na própria Sony, onde estou agora, fiz um primeiro disco que vendeu 200 000 cópias e nem assim tive divulgação no sul do país. A Sony só começou a me dar bola porque saí numa reportagem de VEJA que falava de artistas que ganhavam dinheiro fazendo shows pelo interior do Brasil. Essa reportagem despertou o interesse da Ana Maria Braga, do Ratinho, do Jô Soares, e com isso eu fiquei conhecido em São Paulo.

Veja – Mudou, então, o tratamento das gravadoras em relação a esses cantores?

Rossi – Mudou. Um dos motivos para isso foi a crise no mercado de CDs. O povão continuou a consumir nossas músicas, ao contrário do que aconteceu com o público dos artistas "culturais". Está todo mundo atrás de gente como eu, Odair José e Fernando Mendes. Porque sabem que vendemos disco.

Veja – O senhor já declarou que a tropicália foi passageira e o brega é eterno. O fato de cantores como Caetano Veloso e Maria Bethânia estarem gravando bregas como Peninha e Zezé Di Camargo atesta que o senhor tinha razão?

Rossi – A tropicália foi um modismo tanto quanto a lambada. Já a música romântica sempre teve prestígio. Frank Sinatra morreu cantando *Let Me Try Again* (Deixe eu tentar outra vez). Quer algo mais brega do que isso? Para não falar dos Beatles e seu *I Wanna Hold Your Hand* (Quero pegar na sua mão). O mundo inteiro canta o dito brega. Só no Brasil, por causa da revolução de 64, é que a mídia queria que todos fossem intelectuais. O Roberto Carlos conseguiu escapar porque era o rei. Se qualquer outro compusesse *Detalhes*, que por sinal é uma música linda, seria com certeza chamado de brega. Mas, se você fizesse uma letra dizendo "queime o quartel" ou "mate o general", aí você era bacana. O Brasil verdadeiro não é desse jeito. É um país carinhoso, amoroso, latino. O que vende mesmo aqui é *(entoando) É o amoooooooooor, que mexe com a minha cabeça e me deixa assiiiiiiiiim...*

Veja – O senhor é contra as letras intelectualizadas?

Rossi – Não se trata disso. Concordo que o principal problema do país é a educação. Eu mesmo gasto dinheiro do meu bolso, todo mês, para ajudar a sustentar uma escola do bairro pobre onde eu nasci, no Recife. Mas quem tem de dar cultura ao povo é o governo. Os artistas devem dar diversão. Eu faço isso. O Brasil não é o Canadá. Ou seja, aqui você não vai conseguir vender 1 milhão de discos com (*entoando*) *Numa enchente atlântica, amanheceu o espetáculo*, para citar os versos de Chico Buarque. Já minha música, *Garçon*, pode ser apreciada pelo prefeito, pelo gari e por FHC. Lá eu digo: *Garçon, eu sei que estou enchendo o saco, que todo bebun fica chato...* Eu sei português, fiz faculdade de engenharia. Poderia ter escrito: *Garçon, eu sei que estou sendo inconveniente, que todo alcoólatra etc. e tal*. Muitos compositores da MPB fariam isso, mas não é assim que o povo fala (ROSSI, 1999, vejaonline.abril.uol.com.br).

A potência da voz dos cantores bregas consagrados é a marca diferencial, tornando as mensagens amorosas mais comoventes e impactantes. A voz e a interpretação são o caminho para que os fãs estabeleçam uma identidade com o intérprete a partir do sofrimento. Joaquim Ferreira dos Santos, em artigo no jornal *O Globo*, em 20 de agosto de 2007, intitulado *O cantor sumiu. Uma crônica-bolero na voz de Waldick Soriano*, diz:

(...) Cantar agora é sussurrar baixinho (...). É emular o vento fresco da pré-primavera, aquele que não bate janela e nem grita na nota devido (...). Ninguém quer mais dar a bandeira de vociferar numa canção a loucura por uma mulher (...) Eles cantavam o que os homens não tinham peito para enfrentar(...) Foram-se todos os grandes cantores da paixão tresloucada(...) (SANTOS, 2007, *O Globo*, Segundo Caderno).

Uma elite preconceituosa esquece que a música é o retrato de um país. E, portanto, não podemos esquecer de nossa herança melancólica portuguesa, onde o amor se associa à dor de forma exagerada, levando ao pieguismo. Se o fado é o gênero musical que melhor representaria essa tendência cultural para o saudosismo piegas do povo português, o brega seria o representante luso desse pieguismo.

O brasileiro é naturalmente triste, porque tristes são as três raças que contribuíram para a nossa formação. O português é nostálgico como a lânguida toada dos seus fados; o africano é um abatido, suas revoltas são gritos de dor contra as agruras do exílio em que o puseram; e o índio é um sofredor, tem na alma a resignada queixa dos rios e o murmúrio das selvas silenciosas (ARAUJO, 2002, p. 259).

Podemos imaginar que existe um pacto de silêncio, um manual de etiqueta para as elites, que limita a manifestação dos sentimentos. Dessa forma, sofrer por amor só é admissível entre quatro paredes. Chorar, lamentar, suplicar, implorar pelo amor que se foi, confessar-se sofredor, são atitudes que não devem ser externadas em público. A demonstração da dor pode representar, para essas elites, uma contradição com a sua condição supostamente “superior”. O “sofrer por amor” poderia se transformar numa forma de estar exposto ao fracasso, à impossibilidade de conquistar. O simples fato de gostar desse tipo de música poderia sugerir uma condição de inferioridade, pois, de outra forma, não conseguimos explicar a aversão que uma parte da população brasileira demonstra por cantores, ditos bregas,

que expõem as agruras sentimentais humanas, como se isso só fizesse parte do universo de pessoas não refinadas.

Brega para uns, popular para outros, com este título o SESC do Ipiranga, em São Paulo, reuniu em um evento, *O Projeto Popular ou Brega*, cantores da nata da MPB, como Zeca Baleiro e Chico César, e os nomes da música brega, como Odair José, Jane e Herondy entre outros. Neste evento, foram realizadas palestras e mesas redondas para discutir os rótulos e para analisar a forma preconceituosa com que é tratada uma parcela da música popular produzida desde a década de setenta.

Neste encontro, discutiu-se a diferença, ou a possível diferença, entre a música brega e a “verdadeira” Música Popular Brasileira. Foi constatado que o limite entre uma e outra é uma linha tênue, quase imperceptível, além de ser uma posição subjetiva, visto que, segundo o cantor Falcão, presente no evento, “o importante é que a música seja boa para quem está ouvindo, e não para quem está criticando”. Falcão afirma, ainda, que não há nenhuma distinção e as rotulações surgem de acordo com o gosto musical das diversas classes sociais.

O que existe, na verdade, é o que é bem feito e o que não é. Quem não consegue opinar e ver dessa maneira não está qualificado profissionalmente a criticar o trabalho de quem quer que seja. Pois muitas vezes o mau gosto não está na falta de acordes modernos e textos líricos, mas sim na falta de uma inspiração única (JOSÉ, 2004, portal sescsp).

Estabelecer um limite entre a música popular brasileira e a música brega pode ser transformada em uma tarefa impossível, pois ainda existe a questão da interferência de alguns no gosto particular de outros.

Há tanta oferta por parte da indústria cultural que muita gente fica sem saber qual produto escolher (...) há ainda quem não saiba do que gostar e aí delega as suas escolhas aos cadernos de entretenimento ou variedades. É quando se torna mais cômodo entregar-se a rótulos do tipo: *in, aut, chique, cult, descolado, nada a ver, cafona ou brega*. É óbvio que essas expressões trazem sempre uma forte carga de julgamento apriorístico, preconceito mesquinho e preguiça mental. E, não raro pelas mãos de alguém da área dita *chique*, algo tido como brega pode passar também a ser considerado bacana. É o poder de opinião de um grupo social sobre o resto (CÉSAR, 2004, portal sescsp).

O autor de *Tropicália: Alegoria Alegria* (1996), professor da Faculdade de Educação da USP e doutor em filosofia, professor Celso Favaretto acredita que a música brega pode ser chamada de música ruim, se for analisada do ponto de vista de arranjos, harmonia e até mesmo, interpretação. Cita como exemplo a música “Amor y love you”, que é interpretada por Marisa Monte, representante da nova geração de cantoras consagradas pela MPB. Essa música “pode ter sido beneficiada ao ter recebido uma produção mais apurada; independente de a letra conter ou não uma singeleza quase brejeira”. Favaretto é enfático ao afirmar que a mesma música na boca de uma cantora do porte de Marisa Monte e de um cantor brega são acontecimentos completamente diferentes.

Curiosamente a elite que, literalmente, vira as costas e torce o nariz para a herança popular das classes mais baixas, é capaz de abraçar a cultura de outros países, idolatrando manifestações populares de outros povos, como o *blues*, que nada mais é que o lamento dos escravos americanos, quando executavam as suas tarefas nas lavouras algodoeiras. Os lamentos amorosos são parecidos, mas a sociedade elitista brasileira não demonstra qualquer complacência quando se trata dos lamentos que se ouvem nas periferias do nosso país.

O termo romântico passou a estar ligado ao brega, e os cantores, que são reconhecidos como representantes da legítima música popular brasileira, fogem do rótulo brega. Em relação a essa identificação, temos o testemunho de Araújo:

Um rótulo que marca a imagem desta geração de artistas românticos é o de “cantor das empregadas”; termo que aparece com certa frequência na mídia, como se os cafonas fossem ouvidos e admirados apenas por este segmento de público. Na verdade, o termo é restritivo porque cada um destes artistas poderia ser chamado também de cantor dos padeiros, dos pedreiros, caminhoneiros, porteiros, ferreiros, lixeiros, açougueiros, coveiros, enfim, da maioria da população brasileira, e não apenas “das empregadas”. Mas este rótulo se deve ao fato de o segmento de classe média – que os rotula- ter um contato cotidiano mais próximo com a empregada doméstica e ouvir da sala os sons que vêm da cozinha, através do rádio ou na voz da própria empregada (ARAÚJO, 2002, p. 319).

Temos ainda a explicação, dada por um cantor pop da MPB, ao ser entrevistado, em um site na internet, onde algumas de suas composições são consideradas românticas:

Jorge Vercillo é autor de várias composições, algumas em parceria com outros artistas consagrados como Ana Carolina. Tem uma longa carreira, mas estourou mesmo com a música “Que nem Maré”. Depois uma enxurrada de hits que se sucederam - “Monalisa”, “Homem-Aranha”... Ele faz um som pop, na maioria das vezes com tom romântico. Mas não quer ser intitulado assim. “Não sou Fábio Jr., nem Roberto Carlos. Não tenho nada contra, mas meu trabalho é lírico, é poético”, conceitua ele. Vercillo está chegando às lojas com mais um disco “Todos Nós Somos Um”, pela gravadora EMI (VERCILLO- 2007, www.sombrasil.ig.br, 2007).

Indiferente às críticas pejorativas, as canções “bregas” continuam, com sua visão romântica de mundo e apelo ao sentimental. Permanecem nas paradas de sucesso, sendo as preferidas do público, pois “as músicas falam dos desejos básicos que os homens continuam tendo”(SANTOS, 2007, O Globo, Segundo Caderno).

É por isso que o brega não é mais uma designação que se aplique a toda música ruim ou de gosto duvidoso. Suas características são inconfundíveis, por mais que utilizem elementos de outros estilos. A voz típica do gênero é uma peculiar mistura da de um cantor de bolero com a de um sertanejo, temperada com um acento nordestino. A fórmula é tão eficiente que qualquer um, após a primeira audição de uma música brega, jamais a esquece, dada sua marcante estranheza (FRENETTE,2003,www.bravoonline.com.br).

5- AS COINCIDÊNCIAS ENTRE OS MELANCÓLICOS

...Lágrimas que invadem meu coração
 lágrimas palavras da alma
 lágrimas a pura linguagem do amor
 choram as rosas
 porque não quero estar aqui
 sem teu perfume
 porque já sei que te perdi
 e entre outras coisas
 eu choro por ti.
 Silvano Salles

Neste capítulo, através de uma pequena biografia de Florbela Espanca e dos cantores bregas, que fizeram muito sucesso independente da crítica, tentarei fazer uma leitura comparativa entre eles. Apesar da época, da distância e da diferença dos problemas enfrentados por cada um, em algum momento, serão evidenciadas algumas semelhanças em suas vidas e no modo pelo qual falam do amor e da morte.

Alguns cantores bregas saíram das classes sociais economicamente desprovidas, alguns sem estudo, sem família, trabalhadores rurais, outros com um histórico de tragédias familiares e mortes precoces. No entanto, todos têm em comum uma história de superação que os tornaram ídolos de um determinado segmento da sociedade.

O precursor da música brega, Vicente Celestino, parece não negar esta coincidência. Nasceu pobre no Rio de Janeiro e começou a trabalhar aos sete anos para ajudar no orçamento doméstico. Foi vendedor de peixe nas feiras, auxiliar de bicheiro, jornaleiro, ajudante de pedreiro, entre outras atividades que exerceu até se tornar um cantor de sucesso. Aos 74 anos, no dia 28 de agosto de 1968, na cidade de São Paulo, Vicente Celestino morre, enquanto se preparava para uma apresentação em um programa de televisão, onde seria homenageado pelos integrantes do Movimento Tropicalista. Segundo Ribeiro, “parece que a emotividade de Vicente Celestino foi a causa da sua morte”(RIBEIRO, 1999, p. 24).

Apesar de alguns cantores bregas terem surgido do movimento da Jovem Guarda, estes acabaram sendo excluídos desse movimento, quando escolheram cantar o amor, não aquele que rima com flor, mas sim o que rima com dor. Cantar pérolas do tipo “Como é grande o meu amor por você” é uma prerrogativa de Roberto Carlos, que sendo adorado pela classe média, pode se dar o luxo de flertar com o sentimentalismo, sem ser visto como piegas.

Dentre os músicos bregas, foram escolhidos apenas os cantores, a fim de mostrar que, quando se trata do amor, do ponto de vista do amante, estamos diante de uma posição

feminina, ou seja, desejante. O que há de comum entre Florbela e os cantores bregas é o lugar que ocupam no discurso para falar do amor. Seguindo os passos de Roland Barthes, em seu livro, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, não pretendi fazer um retrato psicológico do apaixonado, mas uma abordagem estrutural. Ou seja: abordar o amor a partir de “um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala” (BARTHES, 1981, p.1). Os cantores escolhidos foram: Evaldo Braga, Waldick Soriano, Néneo, Paulo Sérgio e Agnaldo Timóteo. Essa seleção teve como princípio o traço melancólico que une os “bregas” à obra poética de Florbela Espanca.

5.1- FLORBELA ESPANCA



(<http://www.astormentas.com/florbela.htm>)

Flor Bela de Alma da Conceição nasceu em 8 de dezembro de 1894, filha ilegítima de João Maria Espanca e Antônia da Conceição Lobo, que ainda tiveram um outro filho chamado Apeles que nasceu em 1897.

Seu pai era casado com Mariana Toscano e como a mesma não pôde lhe dar filhos, se valeu de uma antiga regra medieval: o marido que não conseguisse ter os seus filhos dentro do casamento poderia tê-los com outra mulher de sua escolha. Florbela foi viver com o pai desde o nascimento e foi batizada por Mariana de quem, além de afilhada, era herdeira, como consta no documento anexado a este trabalho.

Em 1903, aos sete anos, escreve a sua primeira poesia, *A vida e a Morte*, demonstrando a sua precoce opção por temas que abordará, mais tarde.

A sua mãe morreu em 1908, de uma doença diagnosticada na certidão de óbito como neurose.

Em 8 de dezembro de 1913, Florbela se casa com Alberto Moutinho. Durante esse malogrado e infeliz casamento, sofre um aborto involuntário. Nesse período, começou a apresentar os primeiros sintomas psíquicos, que se agravariam progressivamente, no futuro.

Já em Lisboa, na procura incessante de felicidade que buscava, divorciou-se e foi viver (e depois casar) com Antonio Guimarães que, fardado de militar, a deslumbrara. Mas a sua formação militarista e machista, somada à grande falta de cultura, nunca deixou que ele a compreendesse como pessoa e nem como artista.... e batia-lhe (GUEDES, 2000, p. 10).

Em 1921, oficializa a união com Antonio Guimarães. Sofre novo aborto e se divorcia novamente três anos e meio depois. Esse novo divórcio traz um grande aborrecimento que a deixou muito abalada. Sua família rompe relações com ela por dois anos.

Sofri todas as humilhações, suportei todas as brutalidades e grosserias, resignei-me a viver no maior dos abandonos morais, na mais fria das indiferenças; mas um dia em que me lembrei que a vida passava, que a minha bela e ardente mocidade se apagava, que eu estava a transformar-me na mais vulgar das mulheres, e por orgulho, e mais ainda por dignidade, olhei de frente, sem covardias nem fraquezas, o que aquele homem estava a fazer da minha vida, e resolvi liquidar tudo simplesmente, sem remorso, sem a mais pequena mágoa. Estou a divorciar-me e para me casar novamente, se a lei mo permitir, ou para viver assim, se a moralidade do código o exigir (ESPANCA, 2000, p. 11).

Em outubro de 1925, casa-se pela terceira vez, aos 31 anos, com o médico Mario Lage, que era a personificação do homem evoluído. Casa-se na igreja pela primeira vez, convencida de que havia encontrado o homem ideal: “Tudo o que tem sido possível fazer-se tem-no ele feito por mim: Apanhou o farrapinho, aqueceu-o e anda agora com ele junto ao coração como se fosse um tesouro”(ESPANCA, 2000, p.12).

Algum tempo depois, Florbela veio a descobrir que a pacatez passional do médico, seu marido e a sua insistência em casar publicamente na igreja se devia ao facto de ele querer esconder uma secreta relação homossexual que continuava a manter, desde há alguns anos, com um protegido da Saúde de Matosinho onde ele era o Delegado da Saúde (GUEDES, 2000, p. 12).

Em 6 de junho de 1927, acontece uma grande tragédia. Fato que vai marcar a sua vida, tornando-a infeliz de modo irremediável. Apeles, seu único e querido irmão, morre (ou se suicida) em um acidente de avião.

Com o suicídio do seu querido Apeles, desequilibrou-se o seu frágil estado psicológico, e nunca mais foi capaz de adormecer sem remédios ou sedativos, nunca mais conseguiu dormir tranqüila, nunca mais riu, nunca mais deixou o luto era o princípio do fim (GUEDES, 2000, p. 12).

Sobre o suicídio do seu irmão e o sentimento devastador que a consumia, Florbela escreveria a seu pai: “Morreu. Parece que morreu tudo, que ele não deixou cá ficar nada, parece que levou tudo. A gente é muito forte, já que não endoidece nem morre depois de um pavor assim” (ESPANCA, 2000, p. 12).

Após a morte do irmão, Florbela desinteressa-se pela vida e começa a sua busca pela morte. Tenta o suicídio pela primeira vez em agosto de 1928. Em novembro de 1930, tenta pela segunda vez e, no dia 8 de dezembro do mesmo ano, dia do seu aniversário de 36 anos, Florbela é encontrada morta num quarto em Matosinho. “A morte definitiva ou a morte transfiguradora? Mas que importa o que está para além? Seja o que for, será melhor do que o mundo! Tudo será melhor do que esta vida!” (ESPANCA, 2000, p.17).

Esses acidentes na vida de Florbela Espanca não foram isolados, vieram acompanhados de outros que, também, são importantes para a compreensão de sua vida.

Dentre esses acontecimentos, podemos citar o fato de que seu pai, mesmo tendo a acompanhado e a apoiado, nunca a perfilhou. Quando o fez, 19 anos após a sua morte, foi apenas para receber os direitos autorais de sua obra. Os seus sonetos, às vezes, sofriam abusivas alterações, em alguns casos, essas alterações eram em versos inteiros. E principalmente a busca pelo amor, que continuou mesmo depois da separação com Lage, pois na sua tentativa de ser feliz, apaixonou-se pelo pianista Luiz Maria Cabral, que também veio revelar tendências homossexuais. Ainda se permitiu conhecer mais um ou dois pretendentes, que não resultou em casamento. “Tenho a impressão de ter vindo de longe cumprir a pena de ter nascido (...)” (ESPANCA, 2000, p. 13).

5.2 - EVALDO BRAGA “O ÍDOLO NEGRO”



(www.cifras.com.br/cifras/evaldo-braga/)

(...) Em nada mais posso crer
Para mim nada existe
Somente sei dizer porque vivo tão triste
Evaldo Braga

Nascido na cidade Fluminense de Campos dos Goytacazes, veio para o Rio de Janeiro onde conseguiu, após muita luta, gravar na sua curta carreira, de 1971 a 1973, três discos. O sucesso instantâneo e meteórico aconteceu após as suas apresentações no *Programa do Chacrinha*, que era, sem dúvida, o maior difusor da música popular.

Nasceu pobre, não conheceu os pais, mas soube que sua mãe, além de prostituta, abandonou-o em uma lata de lixo. Sem dúvida, essa descoberta o marcou para o resto da vida, sendo uma das causas de sua tristeza. Apesar do sucesso que alcançou em sua curta carreira, sentia-se infeliz e deslocado. Embora sua obra tenha lhe proporcionado fama e dinheiro, o drama de ter sido abandonado o perseguiu durante a sua curta existência.

Foi garoto de rua e ex-interno do SAM (Serviço de Assistência ao Menor), órgão que antecedeu a FEBEM (Fundação Estadual do Bem Estar do Menor). Foi engraxate, atuando nas imediações da rádio Mayrink Veiga, onde travou conhecimento com o mundo da música. Sofreu de depressão e se entregou ao vício da bebida, o que provocou o acidente fatal de automóvel, no dia 31 de janeiro de 1973, aos 25 anos, na BR-3, na cidade de Três Rios, no Rio de Janeiro. Ele foi enterrado no Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro.

“Enquanto viveu, ele cantou a tristeza, a solidão e a morte” (ARAÚJO, 2002, p. 261).
“As minhas músicas são inspiradas, quase todas, nesse meu tempo de luta e de sofrimento.

Elas espelham exatamente o que eu passei, que é, na verdade, o que muitos passam (...)" (ARAÚJO, 2002, p. 263).

Depois de mais de 30 anos de sua morte, ainda é venerado pelos seus fãs que o homenageiam todos os anos no dia de finados.

5.2- Eurípides WALDICK SORIANO



(letras.terra.com.br)

(...) Venho de uma vida muito sofrida
E sofro duas vezes quando recordo o passado.
Waldick Soriano

Nascido no interior da Bahia, foi lavrador, peão de boiadeiro e garimpeiro. Imigrou para São Paulo em 1958 e, para sobreviver, enquanto não virava cantor ou artista de cinema, exerceu as profissões de engraxate, servente de obra e caminhoneiro.

Utiliza-se da rejeição social e amorosa, para compor músicas em que a tristeza e o sofrimento são constantes. Justamente por isto, ele é apontado como o mensageiro da melancolia e do amor.

Mesmo quando não estou sofrendo, escrevo músicas para expressar sentimentos que existem em pessoas tão humildes quanto eu. Minha música é sempre triste porque eu sofri muito e não consegui esquecer nada. Está tudo dentro de mim, lá no fundo, como matéria-prima para a minha fábrica de sentimento (ARAÚJO, 2002, p. 263).

A peculiaridade de seu traje - chapéu preto, óculos escuros, paletó escuro e gravata - foi inspirada no personagem dos filmes de faroeste Durango Kid. Sempre fez e continua fazendo muito sucesso. De 1961 até o ano 2000 havia gravado 78 discos.

No ano de 2007, a atriz Patrícia Pillar confessa que é sua fã e dirige um documentário sobre sua vida. Simultaneamente, ela lança um CD e um DVD ao vivo. Este evento o transporta para a condição de *cult*. Em uma entrevista para Sergio Rodrigues Reis, em um *site* da *internet*, Pillar fala de sua admiração por Waldick Soriano.

Achava o músico uma figura curiosa, interessante e não sabia bem o porquê de tamanha admiração. Há uns dois anos, começou a ouvir mais e mais as canções e encasquetou com a idéia de fazer um documentário sobre ele. “Querida saber por que sua trajetória aconteceu

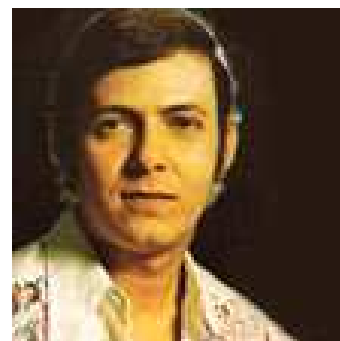
daquela forma. Por que foi posto no nicho do cafona, depois brega e assim ficou?”, pergunta a atriz, que não concorda com o título pejorativo dado a ele. “Waldick tem 82 discos, uma obra musical grande, com pérolas como *Tortura de amor*, *A dama de vermelho*, *Quem és tu?* e *Paixão de um homem*. Acho tudo um deslumbre.” As músicas são elogiadas na voz de outros intérpretes e Patrícia Pilar não consegue entender como quando ele as canta as pessoas acham graça. (REIS, 2006, www.divirta-se2.uai.com.br/)

Há quatro anos, ouvi em casas “Torturas de amor” e disse: “Que composição e músicas lindas!” Olhei e era ele também o compositor. Pensei: “Mas não era aquela figura divertida, meio misteriosa do Chacrinha?” Minha referência era da infância. Era o programa, e a babá ouvindo músicas no radinho (PILLAR, 2008, p. 6).

Atualmente aos 73 anos, vive em Fortaleza, longe dos amigos e da família. Ainda faz shows, principalmente, pelo interior do Norte e Nordeste.

(...) Fica comigo. Só mais uma noite. Não me desprezes. Meu amor pertence a você. Waldick Soriano, um dos maiores cantores da História do país, compositor de primeira, enfileira todos esses versos numa única canção e, se brega, se cafona, não importa. Narra o que vai por baixo do concreto que colocou de pé a alma sofisticada de Niemeyer, e a de todos nós, vis mortais. A pior coisa do mundo é amar sem ser amado. Tenho dito(...) (SANTOS, 2007, O Globo, Segundo Caderno).

5.3- PAULO SÉRGIO de Macedo



paginas.terra.com.br/.../projetovip/paulose1

(...) Paulo era um cara muito sofrido e melancólico.
Ele não conseguia dar um sorriso aberto (...)
Paulo César Araújo

Nascido em Alegre, no Espírito Santo, este ex-alfaiate começou a sua trajetória em 1968. O movimento da Jovem Guarda estava no final e ele era o mais indicado para ocupar o posto vago de Roberto Carlos, pois conservava o estilo e o repertório muito próximo do “Rei”. Neste mesmo ano lança a música “A última canção” que foi um fenômeno de vendas, chegando a vender sessenta mil cópias em apenas três semanas.

Fez muito sucesso, mas, apesar disso, conservava um ar infeliz e melancólico, o que ele justificava como um traço hereditário. “Assim como os versos dos poetas do romantismo, as letras das canções de Paulo Sérgio são cheias de presságios lúgubres e antecipações da morte” (...) (ARAÚJO, 2002, p. 260).

Morreu em 27 de junho de 1980, aos 36 anos, na cidade de São Paulo, em consequência de um aneurisma. Sua morte causou uma comoção pública e o seu enterro foi tão concorrido, obrigando a polícia a ficar de plantão, no cemitério do Caju, até a saída do último fã. A lenda criada em torno da sua morte deu origem à versão de que ele tinha tido uma crise de catalepsia e que tinha sido enterrado vivo. As autoridades tinham receio que o seu corpo fosse desenterrado.

Em 2005, num pleito realizado pela *Revista de Domingo do Jornal do Brasil*, averiguando os 10 discos que emplacaram não um, mas diversos sucessos ao mesmo tempo, entre os mais variados estilos e épocas, Paulo Sérgio ficou com o 4º lugar, pelo disco “Última canção”, de 1968, que emplacou a canção homônima ao título do disco, “No dia em que parti” e “Para o diabo os conselhos de vocês”. Segundo alguns, o sucesso foi tanto que Roberto teria revidado com “O Inimitável” (ALBIM, 2003, p. 684).

Mesmo morto, continua fazendo muito sucesso, vendendo discos e garantindo direito autoral para os compositores de canções gravadas por ele. “Tem músicas que eu gravei com ele naquela época que me rendem mais dinheiro no fim do mês do que algumas que eu gravo atualmente” (ARAÚJO, 2002, p. 367). Este depoimento é de Nelson de Moraes Filho, o Nenéo, que foi cantor e também compositor de várias músicas gravadas por Paulo Sérgio.

5.4- NELSON DE MORAIS FILHO – Nenéo



(CABRERA - *Almanaque da Música Brega*- 2007)

Nascido no Morro do Borel, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, trabalhou como engraxate. Nenéo sempre disse que a carreira artística acenou com a possibilidade de ele ganhar dinheiro e escapar da miséria. Já os cantores e músicos, oriundos da classe média, negavam categoricamente a relação entre música e dinheiro. Eles faziam música por “idealismo” e não por questões econômicas.

(...)“Me lembro que eu engraxava sapatos na praça Saens Pena quando comecei a me dedicar à música, que era o único caminho que eu podia seguir para ganhar dinheiro e ajudar a minha família . Eu queria fazer uma casa para mim e para os meus irmãos. Eu tinha este sonho” (ARAÚJO, 2000, p. 187).

A música de Nenéo retrata a sua própria vida, cercada de dor, morte, preconceito e muita pobreza. Segundo Paulo César Araújo, em seu livro *Eu não sou cachorro, não* (2002), Nenéo e seus irmãos se alimentavam com sobras de comida de uma fábrica de cigarros: “A minha tia trabalhava na cozinha do restaurante de lá. Todo dia ela trazia pra gente um panelão de tutu misturado com macarrão. E aquilo matava a nossa fome” (ARAÚJO, 2002, p.17).

Além de uma vida difícil, teve que conviver com as perdas familiares, que não foram poucas.

As minhas músicas são bem o retrato de tudo o que foi a minha vida. (...) Muito cedo perdi o meu pai, que morreu do coração; dezessete dias depois perdi um irmão com meningite, e dezenove dias depois a minha mãe que morreu de tuberculose. Numa seqüência de um mês e meio morreu quase toda a minha família. (...) Aí eu e meus seis irmãos ficamos jogados pelas

casas dos outros, ali no morro mesmo. Então talvez até inconscientemente eu traga tudo isso para as melodias e para as letras que faço (ARAÚJO, 2002, p. 262).

“Temas como: “Quero ter você perto de mim” (...sem você as minhas noites são tão tristes/ vou morrer...); e “Deixa-me chorar”(...Há tanta tristeza em mim/ eu sou cada vez mais triste...) expõem a dor que tingia suas composições” (CABRERA, 2007, p. 89).

Atualmente, apesar de não mais cantar, ainda compõe sucessos gravados por sambistas e cantores sertanejos.

5.5- AGNALDO TIMÓTEO



[www.cifras.com.br/cifras/Agnaldo Timóteo](http://www.cifras.com.br/cifras/Agnaldo_Timóteo)

Mineiro de Caratinga, trabalha para ajudar a família desde os nove anos: engraxate; vendedor de pastéis; lavador de automóveis; e auxiliar de torneiro mecânico. Quando se muda para Governador Valadares, recebe o apelido de Curió de Caratinga, devido ao timbre potente e inconfundível de sua voz.

Na década de 60, já no Rio de Janeiro, trabalhou como motorista da cantora Ângela Maria, já renomada e consagrada como a Rainha do Rádio. Ângela ajudou Timóteo a ingressar na carreira artística. Mas o sucesso só aconteceu em 1967 com a gravação de seu terceiro LP. Antes disso, teve que passar por muita privação e humilhações.

(...) Foi a carreira mais difícil do Brasil. Onze anos para chegar ao sucesso, sendo cinco anos com ódio. Minha vitória virou obsessão, eu tinha que me vingar. Cada vez que alguém me espezinhava, me humilhava, eu voltava para casa e dizia: ainda vou me vingar (...)
(ARAÚJO, 2002, p. 43).

Fez e continua fazendo muito sucesso. Na década de 80, enveredou pela política e candidatou-se a Deputado Federal, obtendo a maior votação daquele pleito. Em 1995, elege-se novamente e renuncia no ano seguinte para concorrer e ganhar a eleição para vereador no Rio (1997 a 2000). Mesmo enveredando pela política, continua gravando e fazendo shows pelo Brasil.

6- OS ROMÂNTICOS E OS MELANCÓLICOS SE ENCONTRAM

A música que eu faço anseia ser ouvida por todo mundo,
o delegado e o delinqüente, o ateu e o crente, o grãfino e a ralé.
A música popular é para todos.
O destino da canção é o coração do povo,
acredite o mundo ou não.
Zeca Baleiro

O neo-romantismo está presente na poesia moderna do século XX. Esta constatação estabelece um traço que une os bregas e Florbela Espanca. Os sentimentos valorizados pelos sofrendores românticos do passado e dos novos tempos são os mesmos: tristeza, amargura, grito, choro. Estamos diante de um mundo povoado de sofrimentos: martírio, gemidos, agonias, sombras, cruz, calvários e noites. A morte é o destino de quem ama e não é correspondido. O outro amado é colocado no lugar de responsável pela infelicidade do amante.

Mesmo se tratando de contextos distintos, situados em épocas diferentes, é possível observar que existe um ponto que os liga: o mito do amor, que inaugura uma escola de sofrimento por amor e de amor.

O mundo erudito de Florbela Espanca - a preferência pelo soneto, o domínio da métrica e das rimas, a riqueza vocabular, a construção sintática das frases - viabilizou uma revisão crítica, fazendo com que, hoje, sua obra seja reconhecida como arte literária. Em contrapartida, as letras de músicas bregas, acompanhadas de melodias simples, tecidas por palavras do registro cotidiano da fala, permanecem sem reconhecimento artístico. Além disso, essas músicas têm como marca a redundância e o apelo ao sentimentalismo. Mas apesar dessas diferenças, a poesia de Florbela e a música brega elegeram não só o amor e a dor como temas, mas tratam esses afetos da mesma forma.

Na dimensão da fantasia, a música popular brasileira e Florbela Espanca se encontram. Em nossa montagem, Florbela tem uma palavra de alento para cada música, onde o amante fala de experiências amorosas frustradas, histórias dramáticas, sofrimentos, dores e anseios de felicidade. Nos poemas de Florbela, vamos encontrar experiências fracassadas em busca do amor verdadeiro, resultando em uma postura melancólica diante da vida. Quem melhor que essa poetiza para dialogar com os cantores tachados de bregas, que, mesmo sem os recursos da tradição poética, conseguiram immortalizar suas canções de amor e dor.

Sem dúvida, a relação comparativa entre a poesia de Florbela e a música brega provoca reações de amor e ódio, até porque os críticos nunca chegaram a um consenso, no

que diz respeito à música brega. Alguns inclusive colocam-na à margem da música popular brasileira. Uma coisa é Chico Buarque de Holanda, outra coisa é Waldick Soriano. Uma coisa é arte, a Outra-coisa é brega. Não é assim... Até porque, apesar de várias teorias, não há um consenso sobre a definição de arte. Propositamente, quando realizamos a montagem com as letras das músicas bregas e dos poemas de Florbela, não identificamos a autoria, a fim de que o leitor/ouvinte não fosse influenciado por pré-conceitos.

O prestígio que Florbela Espanca desfruta, nos dias de hoje, dentro das literaturas brasileira e portuguesa é inegável. Mesmo assim, talvez antevendo essa fama tardia, teve a humildade de negar a sua grandiosidade, como podemos observar na poesia “Vaidade”:

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

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

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

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

Vamos, agora, ao encontro de Florbela Espanca, com seu estilo acadêmico e refinado, com os bregas, com sua linguagem simples e redundante. Talvez os bregas jamais pensassem ser colocados ao lado de uma escritora consagrada. Entretanto, tanto um quanto outro usam as palavras, quer pela via da poesia, quer pela via da música, para falar do sofrimento de amor.

Sinto que é grande a tristeza
Intenso o inverno
O meu destino cruel
Me expõe ao inferno

Em nada mais posso crer
Para mim nada existe
Somente eu sei dizer
Por que vivo tão triste

Sinto a cruz que carrego bastante pesada
Já não existe esperança
Do amor que morreu
A solidão, amargura
Desprezo e mais nada
Vão alertando a sorte
Que a vida me deu

Vou caminhando tão triste
Na noite escura
Meu coração vai sofrendo
Minha alma murmura

Quem de amor me chamava
Na hora da ceia
Quem de mim tanto gostava
Agora me odeia (“A Cruz Que Carrego”).

Não tenhas medo, não! Tranquilamente,
Como adormece a noite pelo outono,
Fecha os teus olhos, simples, docemente,
Como, à tarde, uma pomba que tem sono...

A cabeça reclina levemente
E os braços deixa-os ir ao abandono
Como tombam, arfando, ao sol poente,
As asas de uma pomba que tem sono...

O quem há depois? Depois? ... O azul dos céus
Um outro mundo? O eterno nada? Deus?
Um abismo? Um castigo? Uma guarida?

Que importa? Que te importa moribundo?
-Seja o que for será melhor que este mundo!
Tudo será melhor do que esta vida!... (“A um Moribundo”)

Hoje que a noite está calma
E que minh'alma esperava por ti
Apareceste afinal
Torturando este ser que te adora

Volta fica comigo
Só mais uma noite

Quero viver junto a ti
Volta meu amor

Fica comigo não me desprezes
A noite é nossa
E o meu amor pertence a ti

Hoje eu quero paz
Quero ternura em nossas vidas
Quero viver por toda vida
Pensando em ti ("Torturas de amor")

Esse de quem eu era e que era meu,
Que foi um sonho e foi realidade,
Que me vestiu a alma de saudade,
Para sempre de mim desapareceu.

Tudo em redor então escureceu,
E foi longínqua toda claridade!
Ceguei... tacteio sombras... que ansiedade!
Apalpo cinzas porque tudo ardeu!

Descem em mim poentes de Novembro...
A sombra dos meus olhos a escurecer...
Veste de roxo e negro os crisântemos

E desse que era meu já nem me lembro...
Ah! A doce agonia de esquecer
A lembrar doidamente o que esquecemos! ("Esquecimento")

Sem você minhas noites são tão tristes
Vou morrer
Meu bem vem depressa
Vem me aquecer

Quero ter você perto de mim
Dá-me o calor das suas mãos meu bem
Aquece a minha alma com um amor sem fim
E deixe pelo menos que eu morra assim

Quero ter você perto de mim
Para lhe entregar meu coração
Que chorando
Não entende que você não pode estar aqui

Que por força da razão teve que partir
Mas breve voltará enfim
Quero ter você perto de mim. (“Quero ter você perto de mim”)

O nosso amor morreu... quem o diria!
Quem o pensara mesmo ao ver-me tonta,
Ceguinha de te ver, sem ver a conta
Do tempo que passava, que fugia

Bem estava a sentir que ele morria...
E outro clarão, ao longe, já desponta!
Um engano que morre... e logo aponta...
A luz doutra miragem fugidia...

Eu bem sei, meu Amor, que pra viver
São precisos amores, para morrer,
E são precisos sonhos para partir.

E bem sei, meu Amor, que era preciso
Fazer do amor que parte o claro riso
De outro amor impossível que há de vir!(“Amor que morre”)

Como é que eu vou poder viver tão triste
Tendo apenas minha sombra para olhar
Se em algum lugar você ainda existe
E os meus passos não conseguem lhe alcançar

E o tempo vai passando por seus olhos
Sempre mais distante você vai me ver
Eu preciso explicar enquanto é tempo
Que eu de mim não gosto, gosto é de você

Como é que eu vou poder viver tão triste
Se ao meu lado não encontro sua mão
Minha mente tão cansada já desiste
Da idéia de viver na solidão

E o tempo vai passando por seus olhos
Sempre mais distante você vai me ver
Eu preciso explicar enquanto é tempo
Que eu de mim não gosto, gosto é de você

Como é que eu vou poder viver tão triste
Como é que eu vou poder viver assim. (“Como é que eu vou poder viver tão triste”)

Longe de ti são ermos os caminhos,
Longe de ti não há luar nem rosas,
Longe de ti há noites silenciosas,
Há dias sem calor, beirais sem ninhos!

Meus olhos são dois velhos pobrezinhos
Perdido pelas noites invernosas...
Abertos sonham mãos cariciosas,
Tuas mãos doces plenas de carinhos!

Os dias são Outonos: choram... choram...
Há crisântemos roxos que descoram...
Há murmúrios dolentes de segredos...

Invoco o nosso sonho! Estendo os braços!
E ele é, ó meu Amor, pelos espaços,
Fumo leve que foge entre os meus dedos! (“Fumo”)

Se eu demoro mais aqui,
 Eu vou morrer
 Isso é bom
 Mas eu não vivo sem você

Eu não penso mais em nada
 A não ser só em voltar
 Vou depressa e levo o meu amor nas mãos
 Para lhe dar

Já não durmo
 Morro até só em pensar
 E se canto
 Só o seu nome quero gritar

Mas se eu grito todo mundo
 De repente vai saber
 Que eu morro de saudade
 E de amor por você

Ai que vontade de gritar
 Seu nome bem alto e ao infinito
 Dizer que seu amor é grande
 Bem maior que o meu próprio grito

Mas só falo bem baixinho
 E não conto pra ninguém
 Pra ninguém saber seu nome
 Eu grito só meu bem. (“Meu grito”)

VIII

Abrir os olhos, procurar a luz,
 De coração erguido no alto em chama,
 Que tudo neste mundo se reduz
 A ver os astros cintilar na lama

Amar o sol da glória e a voz da fama
 Que em clamorosos gritos se traduz
 Com misericórdia, amar quem não nos ama,
 E deixar que nos preguem numa cruz!

Sobre um sonho desfeito erguer a torre
 Doutro sonho mais alto e, se esse morre,
 Mais outro e outro ainda toda a vida!

Que importa que nos vençam desenganos,
 Se pudermos contar os anos
 Assim como degraus numa subida? (“He hum não querer mais que bem querer”)

A canção pode ser definida como o resultado da combinação da palavra escrita (a letra) com a música (ritmo e melodia). Isto, sem dúvida, possibilita dois tipos diferentes de recepção: a leitura e a audição. Por conta dessa interface verbal, as letras das canções são muitas vezes estudadas, da mesma forma que os poemas. O que podemos observar é que a maioria destes estudos identifica artifícios de estilo literário, nas canções de alguns autores renomados e reconhecidos pelas elites. Esses compositores passam inclusive a ser vistos como verdadeiros poetas. Essa abordagem não se aplica ao nosso trabalho, já que o nosso objetivo é buscar uma intertextualidade entre as composições simples de cantores excluídos e a obra poética de Florbela Espanca. Cantores que, apesar de terem contribuído significativamente para a difusão e afirmação de um estilo, nem sempre foram aceitos sem ressalvas.

Florbela faz jus a sua fama de sonetista, porque elegeu o soneto como a forma preferida para suas poesias. Essa escolha faz com que sua obra se inscreva na tradição literária portuguesa. O soneto é uma composição poética, inventada, aproximadamente, entre os séculos XII e XIII. É controvertida a atribuição de quem inventou essa forma poética: Pier della Vigna (1197-1249) ou Giacomo da Lentino (1180-1190)? Ambos poetas sicilianos da corte de Frederico II, imperador germânico da dinastia sueca dos Hohenstaufen e rei da Sicília. Caracteriza-se por ser forma poética, constituída de quatorze versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Dante (1265-1321) e Petrarca (1304-1374) foram, sem dúvida, os poetas que immortalizaram essa forma, espalhando-a por toda a Europa. Em relação à estrutura, temos o soneto estrambótico (ou de estrambote ou de cauda), o soneto petrarqueano, o soneto inglês ou shakespeariano e o soneto spenserista. O estrambótico se caracteriza pelo acréscimo de um estrambote ao terceto final, isto é, de uma estrofe de três versos, dos quais o primeiro verso rima com o último verso do segundo terceto e os outros versos rimam entre si. O petrarqueano, mais conhecido entre nós, constituído por duas quadras e dois tercetos, é o escolhido por Florbela. Os quatorze versos apresentam rimas que obedecem ao esquema regular: *abba/abba/cdc/dcd*. O shakespeariano é composto de três quadras e um dístico. Quanto à concatenação de vários sonetos, temos a seguinte classificação: seqüência de soneto, quando vários sonetos estão articulados por um tema; coroa de sonetos, quando temos um conjunto de sete sonetos, onde o último verso de um soneto se torna o primeiro verso do soneto seguinte, sendo que o último soneto, portanto o sétimo, repete o primeiro verso do soneto inicial; e soneto reduplicado, quando se ligam quinze sonetos, de forma que cada

verso do primeiro soneto se torna, repetidamente, o último verso de cada um dos demais sonetos.

Apesar das diferenças entre música e literatura, as letras das canções frequentemente se utilizam de recursos poéticos, tais como: versos, estrofes, rimas, preferencialmente as rimas de métricas regulares e figuras de linguagens. Nos poemas de Florbela Espanca, o uso dos artifícios retóricos e do registro erudito da língua é compatível com a forma clássica escolhida para seus poemas. Já nas canções bregas, a utilização dos mesmos recursos não faz sentido, porque se trata de composições populares, que visam uma identificação imediata com o público. Como já vimos, em entrevista a revista *Veja*, (vejaonline.abril.uol.com.br, 1999) Reginaldo Rossi, afirma que não usa certos recursos estilísticos não por desconhecimento, mas porque isto dificultaria a sua aproximação com o público.

Dores, angústias e aflições são os afetos que melhor expressam o sofrimento e os enigmas que velam o amor:

(...) Por mais que a gente se debruce sobre o mistério duma alma nunca o desvenda, que as palavras nada exprimem do que se quer dizer e que um grande amor, de que a gente faz sangue e os nervos e as próprias palpitações da nossa própria vida, não passa duma pobre coisa banal e incompleta, imperfeita e absurda, que nos deixa iguais, miseravelmente iguais ao que éramos dantes, ao que continuaremos a ser (ESPANCA, 2000, p.13).

Tanto nas letras, quanto nos poemas aqui apresentados, podemos observar as seguintes palavras chaves: noite (associada à morte), escuridão, agonia, solidão, choro, lágrimas, saudade, cruz, alma (substituindo o corpo), inferno, tristeza, gritos, castigo, amargura, sombras, cinzas, escuridão etc. Essas palavras, preferidas pelos poetas românticos, se repetem, tanto em Florbela, quanto nas letras das músicas bregas.

Nas letras de músicas bregas, o sofrimento de amor é descrito em linguagem denotativa, de forma objetiva, visando à reprodução mais fiel possível do estado em que se encontra o amante. Em Florbela Espanca, temos uma descrição mais subjetiva em linguagem conotativa, o que faz com que ela recorra às figuras de linguagem.

Nas letras das músicas bregas, apesar de a descrição objetiva ter sido predominante, houve uma alternância das linguagens objetiva e subjetiva, que podem ocorrer isoladas ou simultaneamente na mesma estrofe.

Podemos evidenciar a descrição objetiva nos seguintes casos:

Sinto que é grande a tristeza / O meu destino cruel
 (“A cruz que carrego”).

Sem você minhas noites são tão tristes/ vou morrer
 (“Quero ter você perto de mim”).

Se em algum lugar você ainda existe / que de mim não gosto(...)
 (“Como vou poder viver tão triste”).

Hoje que a noite esta calma/ Apareceste afinal
 (“Torturas de amor”).

Se eu demoro mais aqui/ Eu vou morrer
 (“Meu grito”).

Longe de ti são ermos os caminhos/ Longe de ti não há luar nem rosas
 (“Fumo”).

Abrir os olhos e procurar a luz /Com misericórdia, amar quem não nos ama
 (“He hum não querer mais bem querer”).

Esse de quem eu era e que era meu/ para sempre de mim desapareceu
 (“Esquecimento”).

Não tenhas medo, não! Tranquilamente/ A cabeça reclina levemente
 (“A um moribundo”).

A descrição subjetiva, com uso de metáforas, nas músicas bregas e nas poesias de Florbela Espanca, pode ser comprovada nos trechos abaixo:

E que minh’ alma esperava por ti (“Torturas de amor”).

Minha alma murmura (“A cruz que carrego”).

Vou depressa e levo o meu amor nas mãos (“Meu grito”).

Aquece a minha alma com um amor sem fim(“Quero ter você perto de mim”).

Meus olhos são dois velhos pobrezinhos/ Fumo leve que foge entre os meus dedos (“Fumo”).

Que me vestiu a alma de saudade/ Descem em mim poentes de novembro (“Esquecimento”).

De coração erguido no alto em chamas/ Sobre um sonho desfeito erguer a torre.(“He hum não querer mais que bem querer VIII”).

E outro clarão, ao longe já desponta! Um engano que morre... e logo desponta. (“Amor que morre”).

Devemos salientar que para cumprir o intento de emocionar e de transpor para as palavras os sentimentos intraduzíveis, tanto as letras de músicas bregas, quanto as poesias de Florbela Espanca utilizam descrições objetivas e subjetivas, de maneira dinâmica. Os verbos utilizados expressam movimento, quem lê ou quem ouve pode se projetar nessas letras, pois percebemos que em todas existe uma presença física. Apesar disso, em “A um moribundo” “Amor que morre” e “Fumo” encontramos a incidência da descrição estática, visto que, existem versos sem verbos, assim como verbos que expressam estado.

Um outro mundo? O eterno nada? Deus?
Um abismo? Um castigo? Uma guarida? (“A um moribundo”)

Longe de ti são ermos os caminhos
Meus olhos são dois velhos pobrezinhos (“Fumo”)

E outro clarão, ao longe, já desponta
A luz doutra miragem fugidia (“Amor que morre”)

CONCLUSÃO

Neste trabalho, tivemos por objetivo encontrar as possíveis conexões entre as poesias de Florbela Espanca e as letras das canções bregas. Ambas conseguem falar do intraduzível: o sofrimento de amor. De que forma podemos traduzir em palavras um sofrimento que muitas vezes não conseguimos nem mesmo explicar? A melancolia é o modo pelo qual ambos transformam uma experiência singular de amor em uma abordagem universal.

Independente da classe social e econômica, basta se despir de quaisquer preconceitos para se deixar enlevar por discursos, que têm como tema o desejo, a dor, a saudade e, principalmente, o amor.

Florbela Espanca é atemporal. Sendo assim, a sua poesia pode ser sempre renovável. A cada leitura, o seu fervor amoroso é mais tocante e mais atual. A sua produção não se prendeu a nenhum estereótipo literário e não pode ser pinçada por nenhum estilo. E é justamente isso que transforma sua obra em um relato eterno de amores, nem sempre felizes, que enternecem corações.

A poesia de Florbela Espanca se inscreve em uma tradição erudita, o que a fez ser reconhecida pela história da literatura portuguesa. A música brega se inscreve na tradição da cultura popular. Apesar da diferença, podemos observar um ponto em comum entre Florbela Espanca e a música brega: a melancolia como um efeito sintomático de uma mesma concepção de amor.

No caso dos bregas, foram priorizadas as canções com nuances do estilo neo-românticas. Devemos enfatizar que a riqueza dessas músicas simples não se esgota nessa abordagem. Dependendo da ótica, as letras dessas canções, principalmente as que contam histórias que traduzem as experiências de vida cotidiana, podem ser articuladas com outros segmentos da literatura, como as crônicas, os contos e até mesmo os romances.

Uma questão relevante observada neste trabalho é a separação, feita por alguns críticos, entre arte e cultura. Essa divisão contribuiu não só para a negação da importância da música brega na formação cultural de uma classe menos favorecida, mas também para a sua exclusão social, política, econômica e cultural.

No mundo moderno e globalizado, a divisão entre “arte menor” (popular) e “arte maior” (erudita) mascara uma visão elitista. A música, que se destina à classe social menos favorecida, nomeada pelos meios de comunicação de “público C, é tachada de brega para não se confundir e se misturar com a música classificada de romântica. Assim, brega se torna o estigma de uma música inferior e “sem qualidades artísticas”. Chico Buarque ou Djavan

quando falam de amor são classificados como românticos e não como bregas. Apesar das elites, o brega faz parte de nossa herança cultural, não podendo, portanto, ser posto de lado ou ignorado.

Devemos atentar para o fato de que a separação entre “arte maior” e “arte menor” não é precisa e acaba contribuindo para o comportamento do “politicamente correto”, tão em voga nos dias de hoje. Brega, palavra que não é encontrada nos dicionários portugueses, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, como vimos em nosso trabalho, significa deselegante, cafona e lugar de prostituição. Fernando Mendes não é um cantor romântico. É brega. Essa classificação, além de discriminá-lo do conjunto de cantores da música popular brasileira, já classifica toda a sua produção musical como inferior. Mas eis que um dos gurus da música popular brasileira, Caetano Veloso, grava a música de Fernando Mendes “Você não me ensinou a te esquecer”, que faz parte da trilha sonora do filme *Lisbela e o prisioneiro*. E, como em um passe de mágica, Fernando Mendes passa de brega a um expoente da música romântica popular brasileira...

O mesmo preconceito não só fez com que a obra de Florbela Espanca permanecesse, por um longo período, no ostracismo, mas também provocou estranhamento à proposta de minha dissertação. Alguns, inclusive, acharam que meu projeto desrespeitava a obra de Florbela. Apesar do julgamento equivocado, o objetivo desse trabalho foi simplesmente demonstrar a presença do lirismo e da melancolia em poesias e letras de músicas que falam do amor.

REFERÊNCIAS

- ALBIM, Ricardo Cravo. *Dicionário Houais Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2003
- ALEGRIA, Jose Augusto. *A Poetisa Florbela Espanca – O processo de uma causa*. Évora: Coleção Centro de Estudos D. Manuel Mendes da Conceição Santos.1952.
- ALEXANDRINA, Maria. *Florbela Espanca e a sua personalidade*. Porto: 1964
- ALMEIDA, Rafael. *A Síndrome do coração partido*. Disponível em: <http://www.brasilmedicina.com.br/noticias/>. Acesso: agosto / 2008
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Ed. Francisco Alves: RJ, 1981.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOTELHO, Afonso; TEIXEIRA, Antonio Braz. *Filosofia da Saudade*: Imprensa Nacional- Casa da Moeda: Vila da Maia-1986.
- BRAGA, Evaldo. *A Cruz que carrego*. LP “ O ídolo Negro” Polydor, 1971
- CABRERA, Antonio Carlos. *Almanaque da Música Brega*. São Paulo: Matrix, 2007
- CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*.Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.
- CANDIDO. Antonio, Castello, Aderaldo José. *Presença da Literatura Brasileira*.Rio de Janeiro. DIFEL, 1977
- CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- DAGHLIAN, Carlos [org]. *Poesia e Música*. Rio de Janeiro, Ed. Perspectiva, 1986
- DALL FARRA, Maria Lúcia. *Estudos sobre Florbela Espanca (org. José Rodrigues de Paiva)* Recife: Emerenciano, 1999
- ESPANCA, Florbela (1894-1930) *Poemas de Florbela Espanca / estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Amadora: Livraria Bertrand, 1980
- ESPANCA, Florbela. *Contos e Diários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000
- ESPANCA, Florbela (1894-1930) *Trocando Olhares*. Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional Casa a Moeda, s/data.

- FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia* (1917[1915]). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FRENETTE, Marco. *Eles têm a força*. www.bravoonline.com.br. n° 64, jan. 2003
Acesso: agosto 2007.
- GOUVEA, Maria Aparecida Rocha. Técnicas descritivas em letras da musica popular brasileira. www.Filologia.org.br. Acesso: marco 2008.
- GUEDES, Rui. *Florbela Espanca- Fotobiografia*. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.1999.
- *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva, 2001.
- LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Kouff. *Caetano, por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de janeiro: Leviatã, 1993.
- LUIS, Agustina Bessa. *A vida e a obra de Florbela Espanca*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- MARCONDES, Marco Antonio. *Enciclopédia da Música Brasileira, popular, erudita e folclórica*. São Paulo – Art Editora e Publifolha, 2003
- MEDINA, Carlos Alberto de. *Música Popular e Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973
- MOISES, Massaud. *A literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix,1970.
- PAIVA, José Rodrigues de [org]. *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Emerenciano, 1995.
- PERES, Urania Tourinho. *Depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- PILLAR, Patrícia. *Dois Capuccinos e a conta...* O Globo. Rio de Janeiro, 23 mar. 2008. Revista O Globo n° 191 ano 4, p. 6.
- PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo; Atena editora 1956
- PRIORI, Mary Del. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005
- RIBEIRO,Rui. *Notas de Realejo-Estudos sobre Literatura e MPB*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória,1999.
- REIS, Sérgio Rodrigues, - www.divirta-se2.uai.com.br. Acesso: abril 2007
- ROSSI, Reginaldo, <http://vejaonline.abril.com.br/>. ed.1619, 13/10/1999. Acesso: fevereiro/2008

- SAIGON, Quevedo. *Gênero e história musical: o brega defende o seu espaço*. Santa Maria: expressão - Revista do Centro de Artes e Letras – UFSM, 2003.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *O Cantor Sumiu. Uma crônica-bolero na voz de Waldick Soriano*. O Globo, Rio de Janeiro, 20 ago. 2007. Segundo Caderno, p. 8.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Vol I e II. Povia de Varzim: Edições 70,1981.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Volumes, I, II (1900 – 1985) São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SORIANO, Waldick, *Eu não sou cachorro não*. LP “Ele também precisa de carinho”. RCA Victor. 1972
- _____, *Torturas de Amor*. LP “Sucessos de Wladick Soriano” RCA Victor, 1974.
- SILVA, Amazildo Vasconcelos da. *Lírica Brasileira no Século XX*. Rio de Janeiro: Opus, 2002.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997
- TINHORÃO, J.R. *Pequena história da música popular da modinha a lambada*. São Paulo: Art. Editora Ltda, 1991.
- VILAR, Amélia. *O Drama de Florbela Espanca*. Porto: Costa Carregal.1947.
- Portal Sescsp -www.sescsp.org.br/sesc/links/index. Acesso: fevereiro/2008
- <http://purl.pt/272/2/index.html>)- Biblioteca Nacional Digital. Acesso: setembro -2007

ANEXOS

N.º 110/15

SERVIÇO DE ENCOMENDAS
do
"SUPLEMENTO DE MODAS & BORDADOS"
do "SÉCULO"
SOB A DIREÇÃO
de M.^{ME} CARVALHO
Telef. 2088

N.º 690

Pede-se o favor de citar na resposta o n.º da nossa carta.

Lisboa, 14 de Janeiro de 1915

Exm.^a Snr.^a
D. Mariana Espanca
Posta Aestante
Redondo - Alentejo


Costosamente daremos a V.Ex.^a a nossa opinião sobre os seus versos, pois que é sempre com jubilo que constatamos as faculdades de inspiração de uma alma delicada de poetisa. V.Ex.^a deve proseguir na sua produção poetica porque possui um belo sentimento lirico e uma forma literaria e encantadora de simplicidade.

Na poesia "o Teu olhar" deve substituir a palavra **fatal** de exagerada acepção para o caso, pela palavra **ideal**. A denominada Poetas esta integralmente perfeita.

Sempre ás suas ordens e somos,

De V.Ex.^a
Att.^a e Vdr.^a
M.^{me} Carvalho

N



AOS DOMINGOS

CARTAS A UM VELHO AMIGO

Les autres poètes qui n'ont écrit mes poèmes, c'est le soleil, c'est le silence, c'est la nuit étoilée, c'est la douleur, elle surmonte, car quand mes chants sont joyeux, c'est que le vent, l'indolence et la haine, et quand ils sont tristes, on courageux, c'est que je me résigne brutalement, et que je m'insais à la force que elle possède à travers le monde.

COMTESSE DE NOAILLES.

MEU BOM ANTONIO :

Não venho hoje justificar-te o meu longo forçado silêncio, nem responder-te ás tuas cartas em que censuras a minha supposta ingratidão. Foi-o-hei a seu tempo, com mais vagar e depois de ter cumprido a solemne promessa que a mim proprio fiz de te fallar de um livro que acabo de ler e que recomendo a tua acção insatisfeita de Beleza.

De resto, dizes-me que embruteces n'essa solidão a que te condemnaste, n'um meio intellectual acaniado em demasia para as necessidades do teu espirito que paira sempre tão alto. E estão já cansados teus olhos de contemplar essa paisagem monotona e triste do ter Alemtejo, de que fallas sempre com tamanho ardor.

Quando regresses agora de uma encantadora digressão pelo Minho, de que te fallarei em uma das minhas proximas cartas, e cujo encantamento ainda se não desfez de todo, encontrarei, sobre a minha meza de trabalho, onde duas orquídeas tinham emmarcheado em silencio doentio, um livro de versos. Eu adoro versos, quando elles são adoráveis.

O livro em que Soror Saudade nos diz da vida íntima da sua alma sensível e que certamente ainda não conheces. Como tu, não estou de accordo com o grande Pláto, quando elle considera inuteis os poetas. E, que, se a vida do homem é um gemido, como diz Pascal, o poeta sabe melhor que ninguém interpretar esse gemido, revelando-nos a cruz em que as almas estão crucificadas.

A vida do homem, vem do sofrimento; é feita de sofrimento. E a dor que redime o homem e que o leva a caminho da Perfeição. A alma do poeta penetra todas as coisas, apprehende todo o sofrimento, todas as tragédias íntimas, desvendando todos os mysterios da alma, e, sentindo-os, tudo nos revela.

Georges Dubamei, n'uma brilhante conferencia realisada na Universidade dos Années, em Paris, em Março de 1921, dizia ao seu cultissimo auditorio, preso no encanto suave da sua palavra elegante, fluente e poetica :

« Quand nous pourrions le mot poète, nous pensons à cet orgueil, à ce mépris, à cette arrogance qui permet à l'homme de se mieux connaître lui-même, nous pensons à cette fièvre scintillante et fébrile que permet à l'esprit de s'orienter dans l'inconnu, de pénétrer chaque jour plus avant dans les ténèbres du monde et du cœur. Mais vint en faller-te de « Livro de Soror Saudade » de Florbela Espanca. D'ise-te uma vez, quando tive o grato ensejo de te fallar dos « Espirituões » de Oliva Guerra, que sentis sempre um recato enorme quando abria um livro de mulher. O meio de ver perdida mas uma flor de delicada beleza, queimada pela revolta indomada, pelo ansejo de alcançar uma celebrada luz e enganadora, a sua mais admirável qualificação — a sua graça feminina.

N'esse caso, porém, tu tinha já a encostar-me a eloquente promessa da sua estrea auspiciada, o seu adorável « Livro de Magos ». Florbela Espanca manteve a mesma linha de beleza inconfundível, de que o seu primeiro livro é infimo deslumbrador. Mais senhora da forma, de-nos já a consoladora certeza, a confirmação do que tam deltoisamente nos promettera. E senão vé tu este admirável soneto:

- «Minh'alma de sobriar-te, anda perdida.
«Meus olhos andam cegos de te ver!
«Não és sequer razão do meu viver!
«Pois que tu és já toda a minha vida!
«Não vejo nada assim enlucida...
«Passo no mundo, meu Amor, a ver...
«No misterioso livro do teu ser...
«A mesma historia tantas vezes lida!
«Quando me dizem isto, não te agraça...
«D'uma bocca divina falla a mim!
«E, olhos postos em ti, digo de rastos:
«Abi! Podem vos mundos, morrer astros.
«Que tu és como Deus: Principio e Fim!...»

Ve se que Florbela Espanca não está de accordo — e felizmente que não está — com o rabujoito Fréville:

«L'amour ne peut durer qu'autant que les désirs;
«Nourri par l'espérance, il meurt dans les plaisirs.
O amor é e será sempre o sublime inspirador de todas as cousas bellas. Se não fora esse sentimento que transiormo, todas as almas, que as transfiguram, não teríamos tantas obras de beleza. Lembra-te da phrase de St. Theresa: «Oh! se Satanaz podesse amar, deixaria de ser mau!»

O « Livro de Soror Saudade » é inconfundivelmente o livro de uma poetisa. E em boa hora, vem, n'um momento em que as vitrinas dos livrinhos estão pejudadas te livros que assim valem, de tantos livros que não podem nem desmentir, lidos.

D'este « Livro de Soror Saudade » ressende um perfume casto, um perfume que não tem nada de morbidez neasta que define esta hora de degenerescencia, este crepusculo desolador.

Transcrevo-te aqui mais este admirável soneto, scherbo de forma, chato de Balza e de expressão.

- «Longe de ti são ermos os caminhos,
«Longe de ti não ha luar nem rosas,
«Longe de ti ha noites silenciosas,
«Ha dias sem calor, beiras sem ninhos!
«Meus olhos são dois velhos pobresinhos
«Perdidos pelas noites invernosas...
«Abertos, sonham mãos cariciosas!
«Tuas mãos doces, plenas de carinhos!
«Tuas mãos são outonos; choram... choram...
«Ha marmarios roxos que descóram...
«Invoco o nosso sonho! Estendo os braços!
«E elle é, ó meu Amor, pelos espaços,
«Fumo leve que foge entre os meus dedos!»

Mas todo o livro justifica o dizer eloquente de Dahamei: « Tout oeuvre politique ou prétendire telle que ne nous apporte pas que-que la mère sur notre épa n'est point possible véritable » porque em todo elle, vive essa adorável expressão do sentido, intimo que só aos electos é dado sentir, comprehender e transmitir.

Vae já longa esta carta scripta n'esta deliciosa hora crepuscular em que tanto gosto de me isolar do mundo; o sol morren ha muito e a poeira e pouco se vae extinguindo a luz do dia, tam mortifica já, que mal vejo o que te escrevo. Mas não quero terminar sem te deixar aqui, este outro soneto com que fecha o livro de Florbela Espanca, tantas vezes já por mim lido n'estes ultimos dias, e com um abraço fecha deliciosamente esta carta que vae humildemente em busca do teu perdão generoso.

- «Viver!... Beber o vento e o sol!... Eigner
«Ao ceu os corações a palpitari!
«Deus fez os nossos braços p'ra prender,
«E a bocca fez-se sangue p'ra beijar!
«A chama, sempre rabra, ao alto, a arder!
«Azas sempre perdidas a pairar,
«Mas alto para as estrelas desprender!...
«Da vida tenho o mel e tenho os travos
«No livro dos meus olhos de violetas.
«Foge, na hora o coração dos cravos!
«Belleitos, vagabundos e poetas!
«— «Compo eu sou vossa irmã, oh! meus irmãos!...
«Teu muito, afeiçoado»

Gastão de Bettencourt.

Lisboa, 27 de Fevereiro 1923.



