



Tensão e contradição em “Sombra”, de Florbela Espanca

Tension and contradiction in Florbela Espanca’s “Sombra”

Fernando Aparecido Poiana¹

Resumo: Este artigo analisa o soneto “Sombra”, de Florbela Espanca, e investiga como a sua linguagem constitui um elemento mediador entre a imaginação poética e a realidade tensiva que esse soneto encapsula.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa; Florbela Espanca.

Abstract: This article analyses the sonnet “Sombra”, by Florbela Espanca, and investigates how its language establishes the mediation between the poetic imagination and tense reality that this sonnet encapsulates.

Keywords: Portuguese Poetry; Florbela Espanca.

Florbela Espanca (1894-1930) é uma das vozes poéticas femininas portuguesas mais conhecidas do início do século XX. Seu estilo ao mesmo tempo claro e enigmático, e sua dicção lírica e dissimulada, dificulta a tarefa de alocar sua obra poética dentro das escolas literárias clássicas. Além disso, esses elementos definidores de sua poética tornam infrutífera qualquer tentativa de inserir a sua poesia no contexto estético dos movimentos vanguardistas do início do século passado.

Dito isso, este artigo analisa o soneto “Sombra”, publicado pela primeira vez em *Sóror Saudade* (1923), e investiga como a sua linguagem é um elemento mediador entre a imaginação poética e a realidade com a qual o poema dialoga. Com isso, tenciona-se discutir como o uso de imagens antitéticas em “Sombra” produz tensões expressivo-significativas que recriam, nas contradições e dissonâncias entre a sua forma expressiva e o conteúdo expresso, parte da dinâmica dos conflitos vividos pelo indivíduo frente às bruscas mudanças históricas do início do século XX.

Em linhas gerais, “Sombra” organiza seu centro temático em torno de uma visão de amor que se opõe radicalmente às idealizações desse sentimento afetivo e seus possíveis desdobramentos. Tendo como seu principal motivo o fim de um amor, o poema apresenta em tom disfórico e dessacralizante uma denúncia sutil e ao mesmo tempo categórica da morte dos ideais do amor romântico. O fato de que esse motivo é

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto, SP. É bolsista CAPES.

apresentado e desenvolvido numa situação discursiva controlada por um eu-lírico feminino reforça o caráter lancinante de sua expressão.

Estruturalmente, “Sombra” é um soneto decassílabo, cujo esquema de rimas (*abba, abba, ccd, ccd*) lhe confere um contorno sonoro que, na sua harmonização de opostos, gera uma marcada dissonância rítmica. Nos dois quartetos, as rimas são entrelaçadas nos moldes clássicos, consagrados e privilegiados pela fôrma fixa do soneto, ao passo que, nos tercetos, essas rimas são superpostas e rompem com a possibilidade de entrelaçamento que um esquema rímico como *cdc/dcd* tenderia a favorecer. Com isso, o poema cria uma dissonância rítmica que deixa em suspenso, numa espécie de cadência irresoluta, a resolução das tensões que acaba criando sonoramente. Portanto, o efeito obtido com essa suspensão reforça a tensão poética de “Sombra” e aponta, já no plano sonoro, para as contradições que se desenvolvem no plano das imagens poéticas e, mais profundamente, no plano temático.

As imagens em “Sombra” são fundamentalmente construídas pela aproximação de termos de natureza semântica oposta, o que resulta num acentuado movimento antitético no plano expressivo. Um exemplo dessa oposição é a sequência que abre o poema. Nela, os adjetivos “roxas” e “pretas”, no primeiro verso, são seguidos, no segundo, por adjetivos como “límpidos” e “doces”. Com isso, estabelece-se uma relação semântico-imagética ao mesmo tempo de oposição e de convivência de contradições no plano da expressão. Ainda no segundo verso, o adjetivo “languescetes” assume uma dimensão significativa mais profunda do que uma leitura afoita pode sugerir. Filologicamente, “languescete” designa algo que perde a vitalidade e definha, torna-se lânguido, abate-se ou entristece-se. No contexto onde é usado, “languescete” intensifica as contradições internas de “Sombra”, pois suas conotações “desagráveis” criam uma tensão sutil em relação à doçura e limpidez dos adjetivos que o antecedem. “Languescetes” também sugere outras conotações que exercem em “Sombra” um papel semântico tão denso nas suas implicações quanto sutil em sua manifestação, pois sugere, além da noção de abatimento, a ideia de sensualidade mitigada que o poema também comporta. De fato, o trecho em que “languescete” é usado mostra todo um enfraquecimento apenas aparente das contradições geradas pela aproximação dos adjetivos, ao mesmo tempo em que se estabelece uma gradação de sentido que sugere sensualidade e erotismo que reforçam a temática do poema a partir de um processo de modulação ou modalização semântica.

A partir disso, percebe-se que a adjetivação é o procedimento poético central em “Sombra”, porque é a partir dela que se forma o eixo de criação das imagens contraditórias do poema. Dito de outro modo, é por meio da sobreposição de adjetivos

semanticamente opostos que “Sombra” constrói o seu caráter fundamentalmente antitético que produz uma atmosfera tensiva ao nível da sua expressão estético-poética. Ademais, a adjetivação reforça os motivos desse soneto e constrói sentidos desconcertantes a partir da tentativa de harmonização de signos fundamentalmente contrários do ponto de vista do significado. Com isso, a adjetivação em “Sombra” estabelece, por fim, uma relação profunda entre as tensões no plano expressivo-formal e as suas possibilidades de resolução no nível temático.

A dicção de “Sombra” também é marcada pela economia verbal. Isso produz uma suspensão ou atenuação das ações que, na estrutura interna do poema, confere maior relevo aos contrastes da situação dramatizada. Com isso, em “Sombra” a ação dá lugar quase que inteiramente ao estado e à substância que se constitui esteticamente e é apresentada diante do leitor. A suspensão temporal da ação produzida pela economia verbal de “Sombra” acentua as suas imagens ao sobrepor sintaticamente adjetivos com diferentes gradações de sentido, nem sempre conciliáveis, e fazer com que o leitor contemple essa irreconciliabilidade mais detidamente. Ou seja, a economia verbal de “Sombra” conduz a uma abstração da ação e espacialização da matéria imagética que se intensifica em momentos incisivos e decisivos formal e tematicamente. O uso comedido de verbos, aliado ao caráter antitético da adjetivação em “Sombra”, é um recurso retórico fundamental, porque enfatiza o caráter poeticamente tensivo de oposição e desencontro inscrito no centro de sua situação poética.

A pontuação de “Sombra” é outro recurso que também acentua o seu caráter imagético. O emprego recorrente de vírgulas e de reticências acrescenta nuances diferentes e uma musicalidade particular ao texto de Espanca. Com isso, reforçam-se o caráter expressivo das imagens e também o ritmo cadenciado de “Sombra”, contribuindo para uma musicalidade do verso que é por vezes truncada e marcada por pausas e silêncios calculadamente retóricos. Adorno (2003), ao traçar uma comparação entre linguagem e música, explica que “a vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica.” (p. 142), atribuindo um valor expressivo a esses sinais de pontuação que escapam ao mero estudo sintático de suas funções. Adorno também afirma que “a diferença entre vírgula e ponto e vírgula só [é] sentida corretamente por quem percebe o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical” (2003, p. 142), num argumento que resgata as nuances da dinâmica da execução musical e a inscreve no plano da expressão discursiva. A discussão de fundo proposta por Adorno diz respeito à expressividade sonora das formas artísticas, seja no domínio da música ou no das palavras. Por analogia, portanto, ele chama atenção para a relação entre a

expressividade das pausas e cadências musicais, seus silêncios e omissões, e os sinais de pontuação que, do ponto de vista sintático-semântico, seriam o correlato mais próximo no nível da linguagem verbal. Em última análise, interessa a Adorno o tratamento dos recursos sonoro-sintático-semânticos que a pontuação pode oferecer à linguagem, o que, na poesia, pode se converter em importante recurso expressivo-estilístico.

Pensando-se a pontuação de “Sombra” a partir da reflexão proposta por Adorno, percebe-se que o fraseado forte que ele discute apresenta-se, em “Sombra”, na sobreposição antitética de imagens que é organizado por pausas e hesitações sonoro-retóricas criadas pela sua pontuação. O uso de antíteses em “Sombra” se transforma num fraseado forte porque estabelece já na abertura do poema a situação de conflito que dará a tônica da perda e abandono focada pelo eu-lírico. As vírgulas, por sua vez, marcam as nuances, modulações e matizes das acentuações rítmicas do poema, que passa de um movimento truncado, nos primeiros versos, para um movimento mais flutuante nas estrofes seguintes, pontuadas por reticências que sugerem “uma infinitude de pensamento e associação” (ADORNO, 2003, p. 145). Essa infinitude de pensamento e de associação permite a “Sombra” associar opostos e arranjar os significantes da maneira que suas ambições expressivas necessitem. Em “Sombra”, a sonoridade das palavras em se conjuga com os conflitos presentes e discutidos no poema, ao mesmo tempo em que os intensifica e, por vezes, mitiga. O soneto é permeado pela alternância entre sons graves e agudos, manifesta praticamente em todos os versos, e que sempre opõe um som de vogal baixa /u/ a um som de vogal alta /i/. O efeito criado é o de alternância entre o melodioso e o dissonante, o eufórico e o disfórico, estabelecendo um jogo musical de tensão e resolução que exacerba a relação tensiva entre o sombrio e o claro da qual o poema, em sua unidade dramática, não abre mão. T. S. Eliot, ao discutir a questão da musicalidade na poesia e as implicações de sentido que o som das palavras pode apresentar, afirma:

Pode parecer estranho que quando eu declaro estar falando sobre a “música” da poesia, eu enfatize de tal modo a conversação. Mas eu lembraria você, em primeiro lugar, que a música da poesia não é algo que exista separado do significado. Do contrário, nós poderíamos ter poesia de grande beleza musical que não fizesse sentido, e eu nunca me deparei com tal tipo de poesia. As aparentes exceções apenas mostram a diferença de grau: existem poemas nos quais somos movidos pela música e tomamos o sentido como dado, do mesmo modo que existem poemas nos quais nos concentramos

no sentido e somos movidos pela música sem que notemos. (ELIOT, 1957, p. 29, *tradução própria*).²

Portanto, a sonoridade em “Sombra” não é num motivo solto ou mera ornamentação retórica. Ela comporta, na relação entre as unidades sonoras mínimas de seus signos linguísticos, o conflito antitético que se desenvolve no nível imagético e temático desse poema.

“Sombra” utiliza o soneto como estratégia de organização formal de seus recursos expressivos, o que implica, no caso da poesia de Espanca, certa clareza de dicção e aparente transparência expressiva. De fato, a limpidez de expressão que resulta dessa escolha, interessa em “Sombra” porque há nele um alto teor antitético que produz uma forte contradição entre uma fôrma “lógica e límpida” de expressão do soneto e sua temática densa e dissimulada, expressiva da sensibilidade exacerbada de um eu-lírico que se percebe abandonado e preterido. De fato, o eu-lírico feminino de “Sombra” não esconde seu ressentimento em relação ao cenário construído no poema. Seu abandono adquire especial relevo pela articulação das imagens com os tempos e modos verbais que demarcam o espaço de suas ações. O uso econômico, preciso e expressivo de verbos no passado reforça o abandono desse eu-lírico, e instaura definitivamente no soneto a ideia de uma cisão temporal impossível de ser aplacada. Desse jogo verbal também resultam modulações sutis dentro do poema que geram uma contraposição quase imediata de sentidos e de sensações fundamentalmente irreconciliáveis.

A tensão expressiva entre forma e conteúdo em “Sombra” abre a possibilidade de uma leitura metalinguística do seu conteúdo. Seu eu-lírico, por vezes narcisista, manifesta grande desconforto ao perceber que não ocupa mais qualquer tipo de posição central. Ao ser, portanto, levado a um p(l)ano de fundo do processo poético, o eu-lírico feminino de “Sombra” revela certa nostalgia do tempo em que era pintado com imagens belas e idealizadoras, e tratado dentro das convenções da tradição romântica de poesia que agora se revela apagada e anacrônica. Embora essa via de leitura metalinguística até seja pertinente e condizente com os diferentes sentidos potencializados por “Sombra”, ela não esgota todas as possibilidades de análise. Nesse sentido, parece mais razoável entender o processo metalinguístico de “Sombra” como uma estratégia de mascaramento

² It may appear Strange, that when I profess to be talking about the ‘music’ of poetry, I put such emphasise upon conversation. But I would remind you, first, that the music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Otherwise, we could have poetry of great musical beauty which made no sense, and I have never come across such poetry. The apparent exceptions only show a difference of degree: there are poems in which we are moved by the music and take the sense for granted, just as there are poems in which we attend to the sense and are moved by the music without noticing it.

poético de sua temática mais profunda e desconcertante, que desse modo não se deixa desvendar tão facilmente pelo leitor. Por conta disso, parece mais sensato defender a ideia de que a interpretação estritamente metalinguística de “Sombra” é válida apenas como um estágio de leitura, e não como objetivo final do comentário crítico. Bosi (1977) afirma que

tudo tem sua hora: falar sobre a fala, poetar sobre a poesia, medusar-se no signo, [e essas] são tendências fortes do espírito moderno que, no limite, como ensinou Hegel, bloqueariam o discurso representativo e emotivo. (p. 76).

Sendo assim, a metalinguagem em “Sombra” não é uma possibilidade última de leitura crítico-analítica. Como etapa, ela pode ajudar a desvendar a teatralidade³ e a dissimulação da dicção poética de “Sombra”, podendo conduzir o leitor ao sentido mais profundo do poema onde as contradições de ordem mais universal se delineiam e convivem de forma rigorosamente tensiva.

Ao falar da importância da estrutura da obra de arte para a análise dialética da literatura, Candido diz que

(...) a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para a sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo. (1965, p. 203).

³ Sobre a teatralidade na poesia de Florbela Espanca, conferir o livro *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade* (2003), de Renata Junqueira.

Só assim, portanto, é que a dialética que se encontra na materialidade da poesia – ou seja, nos seus procedimentos estético-formais e nos efeitos poéticos gerados a partir deles – se aproxima das tensões dialéticas da vida social.

Diante disso, parece legítimo ler a crise do eu-lírico feminino em “Sombra” como um sintoma da crise do indivíduo moderno. Esse é o indivíduo que se percebe inserido num processo histórico alheio às suas vontades individuais e que lhe é apresento numa dinâmica de mudança rápida e violenta capaz de esvaziar todas as suas ilusões e possíveis idealizações. Desse modo, o fim do culto à dama idealizada, pura, inatingível, despojada de sua posição de ser superior e intocável pela arte moderna é materializado na figura do eu-lírico feminino de “Sombra”, que aponta disforicamente para a impraticabilidade de uma forma de arte voltada para um centro temático excessivamente idealizado e escapista frente ao movimento histórico que opõe velho e novo, antigo e moderno, numa dinâmica de relações brusca, contraditória e, por isso, irreconciliável. As duas estrofes finais do poema encapsulam essa situação. Os dois tercetos mostram que o amor idealizado não é mais o foco temático central dessa arte, pois as certezas do indivíduo sucumbem de modo cada vez mais vertiginoso e intenso ao processo histórico que o atropela. A posição do eu-lírico na última estrofe mostra que esse modo de representação idealizado é apenas uma sombra leve, uma vaga reminiscência do passado literário/estético que desaparece cada vez mais bruscamente, a despeito de muitas das vontades individuais desse eu-lírico.

“Sombra” se torna de fato interessante quando se percebe o modo como a sua dinâmica poética interna incorpora as contradições e tensões dos processos de mudança histórico, social e cultural da passagem do século XIX e início do XX. É a partir da inscrição formal dessas contradições sócio-histórico-culturais que o soneto de Espanca se torna uma espécie de “sombra”, um indício ou sintoma, de uma situação histórico-cultural mais ampla cujas contradições profundas e insondáveis se instauram no plano da sua imanência poética onde a síntese da dialética entre poeticidade e realidade reside.

Para Candido,

o poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao desenvolver à realidade. (1965, p. 22)

Portanto, cabe ao poeta, de certo modo, captar a atmosfera tensiva das mudanças históricas e as devolver aos demais indivíduos da sociedade após reordená-las poeticamente, o que “Sombra” faz ao se desenvolver sobre antíteses e contradições insolúveis.

Com isso, as contradições que se apresentam em “Sombra” são significativas porque abrangem essa dinâmica de relações tensivas e revelam uma sensibilidade apurada do poeta que conseguiu reorganizar em termos de forma literária parte da atmosfera efervescente do começo do século XX e trazer para dentro do seu discurso poético parte dos conflitos entre velhos e novos valores sociais e culturais daquele período. Esses conflitos figuram poeticamente em “Sombra” na dialética entre tradição – patente na fôrma fixa do soneto – e inovação – marcada pela ousadia discursiva e temática de dar voz feminina ao eu-lírico que assume o controle da situação discursiva. Essa capacidade de inovação poética a partir do diálogo insubmisso com a tradição sonetista encapsula parte da condição da arte do início do século XX, marcada pela (co)existência de diversos movimentos estéticos de transição que não eram nem vanguardistas nem tão pouco conservadores.

Ana Hatherly, ao tratar da relação entre texto e realidade, e das implicações entre arte e progresso, afirma que

na verdade, é o próprio grupo/contexto/modela que no texto é refletido, tornando-se inteligível, mesmo que esse grupo seja, ou comece por ser, restrito. O “progresso” no campo das artes corresponde, tem de corresponder, a um “esforço coletivo”, a uma evolução da ideologia vigente. Só que os indivíduos produtores de objectos culturais estão, em princípio, na vanguarda da tomada de consciência dessa evolução, simultaneamente criando-a ao produzir os objectos/actos criadores de conflito/subversão da inércia, dinamizadores da consciência coletiva. (...) Depois segue-se a leitura crítica, a reestruturação, a longa aprendizagem do texto até se encontrar a identidade entre o texto e um propósito que realmente só através dele se concretiza. É nesse ponto então que a intencionalidade do texto se define, assim como a sua historicidade e a sua integração social. (1979, p. 100).

Essa subversão da inércia apontada por Hatherly marca o tom de “Sombra”, um soneto que figura antiteticamente as relações com o movimento poético e o momento histórico das ideologias que se guardam no seu sentido mais profundo.

Em conclusão, é na aproximação harmoniosamente dissonante de figuras antitéticas que “Sombra” cria a imagem de uma realidade na qual convivem reminiscências de uma estética passada e indícios disfóricos de inovações ao menos parcialmente alheias à individualidade do eu-lírico. Ao expor as tensões que permeiam o campo abstrato da arte, “Sombra” também ilumina muitas das contradições e tensões da realidade empírica que impulsiona as mudanças histórico-sociais com as quais o seu eu-lírico feminino dialoga de modo abertamente dissimulador.

Bibliografia

ADORNO, T. W. **Sinais de pontuação**. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 141-149.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

CASTRO, E. M. M. **Da invenção da literatura à literatura de invenção**. In: CASTRO, E. M. M. **Literatura portuguesa de invenção**. São Paulo: Difel, 1984. p. 5-23.

ELIOT, T. S. **The Music of Poetry**. In: ELIOT, T. S. **On Poetry and Poets**. Faber and Faber Limited: London, 1957. p. 26-38.

ESPANCA, F. **Sombra**. In: ESPANCA, F. **Antologia Poética de Florbela Espanca**. São Paulo: Martin Claret, 2015. p. 85.

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